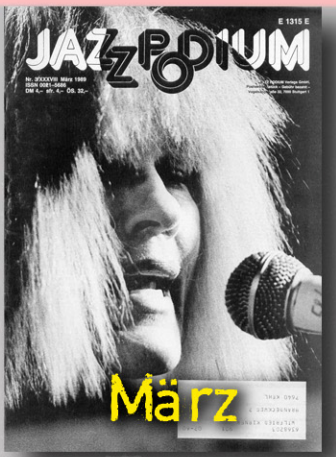
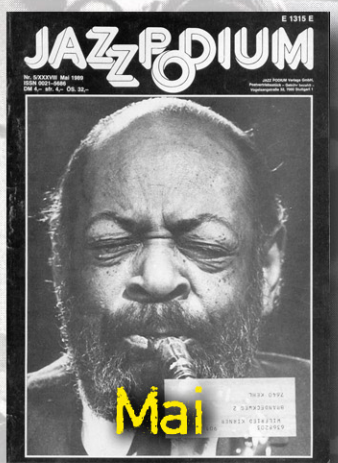
Nr. 1/XX
Jan. 1971
1989
sfr. 2,50
öS. 14,–

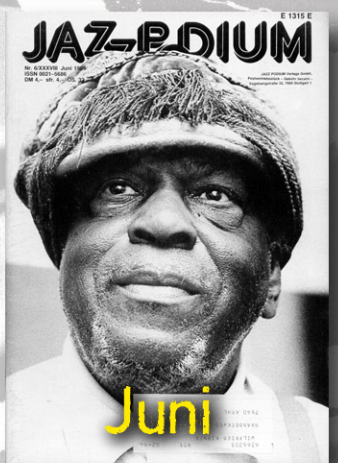
B 21032 E

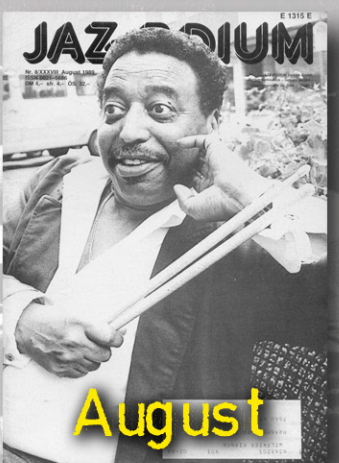
JAZZ PODIUM

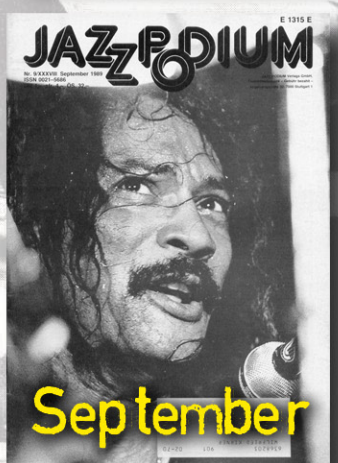
Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen

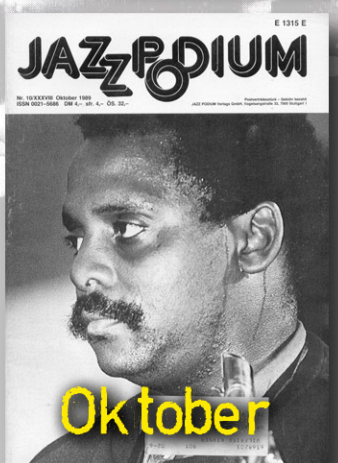


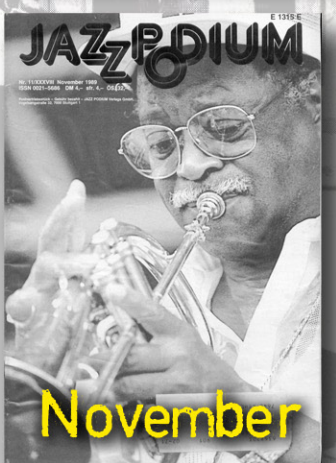


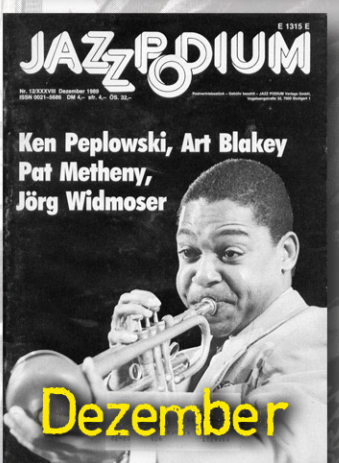












1989

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 1/XXXVIII Januar 1989
ISSN 0021-5686
DM 4,- sfr. 4,- ÖS. 32,-

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

WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

63682O3 901 02-56

Illustration: Herbert Joos

Über das musikalische Umfeld von

Charlie Parker

von Günter Buhles

IV

Es ist wohl mehr die Person des Bebop-Schöpfers Charlie Parker, das chaotische Leben oder die „Drogenkarriere", die mit Clint Eastwoods neuem Kinofilm „Bird" in den Blickpunkt einer breiten Öffentlichkeit gerückt wird (mit dem Vorspann zum ersten Teil dieser Artikel-Serie im Jazz Podium vom Oktober ist bereits kurz darauf hingewiesen). Parker und der Film: Abgesehen davon, daß ein kurzer Streifen existiert, in dem Bird und Dizzy Gillespie beim Spielen zu sehen sind, gab es vor dem heutigen Hollywood-Film durchaus bereits Verbindungen zu Bird - oder besser: Spuren von ihm - im kommerziellen Kino.
Altsaxophonphrasen von Charlie Parker überraschen den jazzkundigen Kinogänger, wenn er sich Louis Malles Film „Herzflimmern" ansieht, eine Produktion vom Anfang der 70er Jahre. Schon im Vorspann sind Aufnahmen des „Bird" genannten Saxophonisten aus dem Jahr 1952 zu hören. Da läuft der etwa 14jährige, pubertierende Schüler Laurent Chevalier mit einem Freund von der Schule heim, klaut in einem Laden eine Parker-Platte und erklärt dem Kleineren neben sich, Parker habe diese Aufnahmen kürzlich gemacht, nachdem er aus der Klapsmühle entlassen worden sei. Ja, das mit den Nerven, das sei bei den Jazzern eben eine „Berufskrankheit": „Kein Wunder bei dem Leben . . . Alkohol, Drogen, Sex . . ." Ein lustiger Filmanfang! Dazu einer, der gleich ein Klischee des Jazzmusikers liefert und es außerdem auch mit den Fakten um Bird nicht genaunimmt. Und dennoch wirft er ganz nebenbei die Frage auf: Der Bebop und die sogenannte Nachkriegszeit, Charlie Parker und die 50er Jahre, gehören sie untrennbar zusammen? „Was hat", so könnte man auf schulmeisterliche Art insistieren, „was hat uns Charlie

Parker heute noch zu sagen?" Hat er uns überhaupt noch etwas zusagen? Ist sein „Modern Jazz" inzwischen schon „alter Jazz", wie ich kürzlich einen jugendlichen Hörer sagen hörte? Eine Antwort auf die Frage, wo Parker mit seinem Beitrag zum Jazz steht, sollte mit dieser Artikelserie - neben dem Versuch einer kritischen Annäherung an die „historische Figur" - gegeben werden.

Eines bedarf noch der Beleuchtung: Birds musikalische Umgebung. Leicht möchte man so weit gehen zu sagen, die ganze Jazz-Geschichte der letzten 50 Jahre sei eigentlich Birds musikalisches Umfeld. Aufschluß darüber bieten Schallplatten anderer Musiker. Eine ganze Reihe verschiedenartiger Aufnahmen, an denen Bird allerdings ja selber nicht beteiligt ist, soll im folgenden also kurz vorgestellt beziehungsweise genannt werden. Es befinden sich sehr bekannte Aufnahmen darunter, doch ich habe bewußt auch eine ganze Reihe von Raritäten herausgesucht, fast alle jedoch irgendwann bei uns erhältlich. Eine Einteilung dieser Schallplatten nach dem Kriterium des Parker-Bezugs ist schwierig, muß zwangsläufig stets grob bleiben, wenn nicht im Einzelfall gar fast willkürlich vorgenommen werden. Dennoch habe ich versucht, drei Gruppen von Beispielen zu bilden, und zwar nach folgenden Gesichtspunkten: Zuerst sollen Vorläufer und Einflüsse dargelegt werden, und hier handelt es sich um Aufnahmen der Swing-Musik schwarzer Musiker - vor allem um den sogenannten Combo-Swing - sowie um Dokumente, die mit der Tradition afro-amerikanischer Musik im mittleren Westen und insbesondere in Charlie Parkers Heimatstadt Kansas City zu tun haben. Danach geht es um Parallel-Erscheinungen, wobei zunächst einige wesentliche Dokumente aus Parkers früher musikalischer Umgebung vor 1945 in New York zu nennen sind, dann um Bop-Schallplatten ohne Parker aus den formativen Jahren und der Blütezeit des Stils, zum Teil aus anderen geographischen Bereichen der USA, wie Kalifornien, und schließlich um Aufnahmen von Weggefährten Parkers aus teilweise wesentlich späteren Jahren. Als dritte Gruppe werden Aufnahmen von Nachfolgern - weniger allerdings von den vielen Epigonen als eigenständigeren Folgeerscheinungen - vorgestellt. Bei all diesen Gesichtspunkten und in vielen Fällen könnten auch andere oder weitere Beispiele herangezogen werden. Es soll jedoch weder um Vollständigkeit noch um irgendwelche jazzhistorische Beweisführung gehen. Es geht um die Erhellung von Charlie Parkers UmwelL und es geht um interessante Musik.

Die ersten beiden vorzustellenden Musiker, Joe Turner und Eddie „Cleanhead" Vinson, sind mit Schallplatten vertreten, die erst nach Parkers Tod - zum Teil sogar lange danach - entstanden sind. Und dennoch würde ich diese Musik zu Parkers stilistischen Quellen zählen oder besser: zu Musik, die aus gleichen Quellen wie Bird schöpft. Der 1911 in Kansas City geborene Blues-Shouter (Big) Joe Turner (Vorsicht: nicht zu verwechseln mit dem Harlem-Pianisten gleichen Namens!) ist eine einmalige Verkörperung der musikalischen Tradition dieser Stadt. Der Sänger wird auf der 1956 aufgenommenen Platte „Joe Turner, The Boss Of The Blues", Atlantic ATL 50 244 (das 14. Volumen der Reihe „That's Jazz") vor allem von Musikern aus Count Basis Umkreis sehr kompetent und stilecht begleitet. Der Trompeter Joe Newman, der Tenorsaxophonist Frank Wess und der Bassist Walter Page sind dabei. Auf der italienischen Platte „I Grandi Del Jazz: Joe Turner", GdJ 95, (die Hülle enthält irrtümlicherweise Photos mit dem Pianisten Turner) zählen einige führende Jazztrompeter zu den Begleitern: Blue Mitchell, Harry Sweets Edison, Clark Terry, Roy Eldrige und Dizzy Gillespie. Bei diesen 1977 gemachten Aufnahmen hören wir auch den Altsaxophonisten Eddie „Cleanhead" Vinson, selber ein Bluessänger von Rang. Der 1917 in Houston, Texas, zur Welt gekommene und kürzlich erst verstorbene Musiker, der den Spitznamen seinem Kahlkopf verdankte, ist später während seiner Karriere vor allem als humorvoller und souverän-viriler Blues-Shouter bekannt geworden. Doch seine wohl größere Kunst war sein Altsaxophonspiel, das ihm Engagements neben reinen Jazz-Künstlern eintrug. So war er zum Beispiel schon von 1942 bis 1945 in New York Mitglied von Cootie Williams' Orchester. Vinson, der auf seinen späteren Platten immer wieder neben Vokalstücken auch reine Jazzstücke - Standards und nicht selten Bop-Themen, wie Parkers „Now's the time" - interpretierte, steht ebenso wie Parker als Saxophonist in der Bluestradition des mittleren Westens. Es ist sogar gesagt worden, er und Bird seien die besten Blues-Spieler des Jazz überhaupt. Und Vinsons Spiel enthält auch eine gute Portion Bebop. Der Saxophonist und Sänger, der übrigens mit Big Joe Turner noch weitere Aufnahmen gemacht hat, ist musikalisch besonders gut vertreten auf folgenden Platten: „Eddie Vinson: Wee Baby Blues", Black And Blue 33 021 (Serie: „Jazz Greatest Names", französische Barclay); „Eddie Cleanhead Vinson: Jamming The Blues", Black Lion/fntercord 162 016 (Serie „Montreux Jazz"); „Eddie .Cleanhead' Vinson: Cherry Red", Blues Way Records Stereo BLS-6007; „Eddie .Cleanhead' Vinson: The ‚Clean' Machine", Muse Records MR 5116.

Dank schöner Aufnahmen von Fats Waller, Earl Hines, Jimmie Lunceford, Fletcher Henderson, Erskine Hawkins, Lionel Hampton, Duke Ellington, Count Basie, Johnny Hodges und Ben Webster bietet das Album „The Best Of A Swinging Era", RCAPL42 381, einen knappen, aber guten Einblick in den schwarzen Swing, aus dem ja auch Charlie Parker hervorgegangen ist. Ja, und zudem enthält dieser Sampler sogar das berühmte „Body and Soul" des Tenorsaxophonisten Coleman Hawkins vom 11. Oktober 1939. Hawkins, der 1944 einer der früheren Arbeitgeber des Bop-Pioniers Thelonious Monk war, begegnen wir in einer Bebop-Umgebung auf Coleman Hawkins Quintet „Disorder At The Border" im Jahre 1952 mit unter anderem Howard McGhee, Curley Russell, Art Blakey, dem Schlagzeuger Conny Kay und dem Pianisten Horace Silver. Diese Aufnahmen auf Spotlite 121 von zwei verschiedenen Hawkins-Quintetten wurden übrigens im September 1952 im „Birdland" gemacht.

Natürlich ist auch Bandleader Count Basie eine Figur, die für Jazz aus Kansas City typisch genannt werden kann. Die wichtigsten Aufnahmen seiner Combos und damals noch relativ kleinen Big Bands bietet das auf die Frühzeit beschränkte Zwei-Platten-Album „Count Basie: Superchief", CBS 67 205. Vor allem ist da auch der Tenorsaxophonist Lester Young zu hören, zum Beispiel mit seinem berühmten „Oh, lady be good" von 1936, eine Art Vorläufer und Gegenstück zu Hawkins' „Body and soul".

Der von Charlie Parker seit den Tagen in Kansas City verehrte Lester Young begleitet uns noch eine Weile. Zwar war dieser Tenorsaxonphonist eher ein Vorläufer des Cool Jazz als des Bop, doch auf dem Doppelalbum „Lester Young: The Aladdin Sessions", Blue Note BST 84 483/84, nähert er sich von seinem Swing-Ideal her dem neuen Stil ein Stückchen, nennt seine Themen gar „Lester's Be-Bop" oder „Sax-O-Be-Bop". In seinen Bands bei diesen Aufnahmen der Jahre von 1945 bis 1948 begegnen wir erneut Musikern, die zu verschiedenen Zeiten auch Birds Sidemen gewesen sind: Dodo Marmarosa, Red Callender, Howard McGhee, Joe Albany, Argonne Thomton, Roy Haynes, Tiny Kahn und Curley Russell.

Von Lester Young ist es nicht weit zu der Sängerin Billie Holiday, die Charlie Parker - wie viele andere Musiker der Zeit es taten - außerordentlich schätzte, deren Ballade „You're my thrill" sogar zu seinen Favoriten zählte. Das Doppelalbum „Billie Holiday: God Bless The Child", CBS 66 267, stellt frühe Aufnahmen der Künstlerin mit den dafür von Teddy Wilson organisierten und geleiteten Combos vor. Lester Young ist an einzelnen Aufnahmen beteiligt, und wo er mit „Lady Day" - so der Extra-Name der am 17. Juli 1959, vier Monate nach „Pres" Lester Young, verstorbenen Sängerin - zusammentrifft, da beginnt urplötzlich und mitten im echtesten schwarzen Combo-Swing der „kühle" Jazz. Nicht nur weil Benny Carter als führender Swing-Altsaxophonist mit anderen die Voraussetzungen auch für den Modern Jazz und Charlie Parkers Errungenschaften schuf, sind die Schallplatten aus den früheren 40er Jahren von Big Bands und Combos Carters interessant in bezug auf Birds Musik. In diesen Formationen arbeiteten etliche später als Bop-Künstler hervorgetretene

jungen Leute: Der Trompeter Freddie Webster, der Posaunist Jay Jay Johnson, der Bassist Curley Russell, der Posaunist Al Grey, und vor allem sitzt bei einer ganzen Reihe dieser Aufnahmen der später für Parkers Musik so wichtige Max Roach am Schlagzeug.

Das, was hier vereinfachend als „Quellen" oder ,,Vorläufer" Charlie Parkers apostrophiert worden ist, soll nun abgeschlossen werden mit Platten eines Musikers, der in der Frühzeit - bei seinem ersten Besuch in New York bereits - eine Inspiration für den jungen Musiker war: mit dem Pianisten Art Tatum. Dieser blinde Klaviervirtuose (er lebte von 1910 bis 1956) gilt bei vielen europäischen Jazz-Hörern nicht als „richtiger" Jazz-Musiker. Sie denken im Zusammenhang mit seinem Namen an sogenanntes Cocktail-Klavier, an Liebelei mit „klassischer" Pianistik oder gar an Kitsch. Schwarze amerikanische Jazz-Musiker sahen und sehen das anders. So war etwa Charlie Mingus ein begeisterter Tatum-Fan, und noch vor kürzerer Zeit zeigte der Tenorsaxophonist Johnny Griffin geradezu Unverständnis und Spott hinsichtlich des Urteils, Tatum sei eigentlich kein Jazz-Musiker gewesen. Und tatsächlich: Hört man die vielnotigen Läufe Griffins . .. und Parkers, so ist die Brücke zum Spiel Art Tatums leicht zu schlagen. Nach dem Urteil von Tatum-Kennern hat es wenige geeignete Begleiter für den Pianisten gegeben. Deshalb sollen hier zwei Soloplatten empfohlen werden: „Art Tatum Solos 1937", Alamac Records QSR 2428, und „Art Tatum - Classic Solos", Alamac Records QSR 2402.

Von den „Einflüssen" kommen wir zu den „Parallelen". - Aus dem legendären „Minton's Playhouse" gibt es eine Schallplatte mit Live-Mitschnitten einer - gewiß nicht untypischen - Session im Mai 1941. Wenn man darauf den Gitarristen Charlie Christian hört, ist man fast geneigt, der Bemerkung von Thelonious Monk zuzustimmen, der sagte, der Bop sei mehr oder weniger von Christian ausgegangen. Leider gibt es keine Parker-Aufnahmen mit Christian, der ja schon im März 1942 starb. Bei dieser „Pre-Bop"-Musik auf „Charlie Christian: Live Sessions At Minton's Playhouse, New York", Musidisc30 JA 5122, sind mit dem Gitarristen unter anderem die Trompeter Joe Guy und Dizzy Gillespie, der Pianist Thelonious Monk und der Schlagzeuger Kenny Clarke am Werk.

Neben „Minton's" und den anderen Jam-Läden waren nach dem Ausscheiden Parkers aus dem Orchester Jay McShann zwei Big Bands die musikalische Heimstatt des jungen Bop-Innovators: die von Earl Hines und die von Billy Eckstine. Von Earl Hines' Big Band mit Bird gibt es bekanntlich wegen des Aufnahmeverbots im Zweiten Weltkrieg keine Schallplatten. Doch auf Golden Era Records, einer Firma in Reseda, Kalifornien, sind unter der Nummer LP-15059 Aufnahmen der Hines-Band herausgekommen, die nach meinen Recherchen wahrscheinlich im Herbst 1945 entstanden. Es müßte sich dabei nicht nur um jene Arrangements handeln, die auch zur Zeit von Birds Mitgliedschaft von dem Orchester gespielt wurden, es dürften auch viele der Bandkollegen Parkers aus jeden Tagen noch beteiligt sein. Unter den Solisten sind wahrscheinlich der Posaunist Bennie Green, der Trompeter Willie Cook, der Altsaxophonist Scoops Carey sowie vor allem und besonders eindrucksvoll: der Tenorsaxophonist Wardell Gray, der ja Parkers Stuhl in dem Orchester übernommen hat. Die Arrangements der Band haben neben vielen Swing-Merkmalen auch vereinzelt schon Bebop-Anklänge.

Wesentlich bopiger kommen natürlich die „vamps", „riffs" und Themen des Billy Eckstine Orchesters aus dem Lautsprecher, soweit nicht der zweifellos sympathische, doch oft etwas sentimental angehauchte und im Baritonregister angesiedelte Gesang von „Mr. B." allein im Vordergrund steht. Gewiß, Parker ist nicht dabei, doch bei der Lektüre der Besetzungslisten der Aufnahmen von 1945, 1946 und 1947 auf der Platte „Billy Eckstine: Mister B. And The Band/The Savoy Sessions", Savoy 1 C 148/61 043/44 (Emi-Elektrola), verschlägt es einem sicher den Atem: Miles Davis, Fats Navarro, Sonny Stitt, Dexter Gordon, Kenny Dorham, Wardell Gray, Tommy Potter und Art Blakey sind nur die bekanntesten der vielen eingebundenen Bebop-Musiker, Soli blasen zum Beispiel Gordon, Gray und Navarro. Die Arrangements stammen vor allem von Jerry Valentine, aber auch von Budd Johnson und Tadd Dameron.

Wo es um Bebop und Big Band geht, darf natürlich der Name Dizzy Gillespie auf gar keinen Fall fehlen: Man denke an das wichtige und erste richtige große Bebop-Orchester, das er 1946 gründete, das bis 1950 bestand und bereits 1948 nach Europa gekommen ist. Dizzy hat seither immer wieder Big Bands geleitet oder als Solist mit großen Formationen gespielt. Viele Fachleute halten die Arbeit mit der Big Band sogar für Gillespies eigentliche Stärke. Nicht eine der früheren Bands soll hier vorgestellt werden, sondern sein Orchester von 1968, wie es bei den Berliner Jazztagen spielte. In der Reihe „Jazz Magazine" ist auf MPS 0048.016 der Mitschnitt herausgekommen, bei dem neben dem Leader auch die Saxophonisten James Moody und Sahib Shihab, der Posaunist Curtis Füller und der Trompeter Jimmy Owens zu hören sind. Dizzy, Big Band und Afro-Cuban-Jazz mit einem einzigen Griff hat man bei der Platte „Afro-Cuban Jazz Moods" auf Pablo „Norman Granz" Label der 70er Jahre, mit der Nummer 2310-771. Die Arrangements der 1975 gemachten Aufnahmen hat der bereits 1950 mit Parker kombinierte Chico O'Farrill geschrieben.

Unter Charlie Parkers zeitweiligen Weggefährten konnte der Tenorsaxophonist Dexter Gordon schon früh eine recht rege Aufnahmetätigkeit entwickeln. Da sich dies bei dem aus Los Angeles stammenden Musiker jedoch zumeist in Kalifornien abspielte, ergibt sich die Gelegenheit, ein Streiflicht auf die dortige Bebop-Szene und übrigens auch gleichzeitig auf Dial-Aktivitäten zu werfen. Bei zwei Platten mit Aufnahmen aus den Jahren 1945, 1947 und 1948 (die frühesten sind von einem Quintett Howard McGhees ohne Gordon) kann man allerlei Leuten begegnen, die gelegentlich ebenfalls Birds Teamkollegen waren: Red Callender, Jimmy Bunn, Chuck Thompson, Roy Porter, Fats Navarro, Bob Kesterton, Wardell Gray. Diese beiden Platten sind „Dexter Gordon: Movel", Spotlite SPJ130. Eine ähnliche Sache ist „The Foremost!" auf Onyx Records 2310 324 (Polydor): Hier werden neben Gordon die Saxophonisten Wardell Gray, Teddy Edwards und Leo Parker (der mit Bird nicht verwandte oder verschwägerte Bariton-Spieler) gefeatured und von Red Callender, Curley Russell sowie Roy Porter in den Jahren 1947, 1950 und 1955 begleitet. Am Rande sei noch auf das Doppelalbum „Jazz Of The 40th, Jazz Of The 50th", Monkey Records MY 40019, Volume 19, hingewiesen, nicht nur, weil es ein Solo Dexter Gordons von etwa 1944 mit einer Band Louis Armstrongs, sondern auch eine Reihe von recht seltenen Aufnahmen schwarzer und weißer Musiker des frühen modernen Jazz (übrigens auch wenige Titel mit Parker selber in Slim Gaillards Combo von 1945) zu bieten hat. Ebenfalls äußerst illustrativ ist die Anthology „Black California, Volume 2", ein Doppelalbum auf Savoy 2242, als Wiederveröffentlichungen von Arista herausgebracht, mit Aufnahmen von 1946,1947,1950 und 1954, die mit allerlei Musikern bekanntmachen, aber auch interessante Betätigungsnachweise von Dexter Gordon, dem Altsaxophonisten Sonny Criss, dem Pianisten Jimmy Bunn, Wardell Gray, von Jack McVea, der schon im Dezember 1945 mit Bird in Los Angeles bei dem ulkigen „Slim's Jam" mit Gaillard dabei war, Dodo Marmarosa, Milt Jackson, Percy Heath und Kenny Clarke. Von Gordon seien auch alle späteren Platten empfohlen, zum Beispiel „Manhattan Symphonie", CBS 83 184.

Bei der Nennung von Miles Davis' eigenen Platten besteht die Gefahr des Verzetteins. Nur „The Miles Davis/Tadd Dameron Quintett In Paris Festival International De Jazz, May, 1949", CBS 82 100, soll besonders hervorgehoben werden, weil dies Mitschnitte von Konzerten sind, in denen bekanntlich auch Birds Quintett auftrat. Außerdem möchte ich einen Konzertmitschnitt jener Davis-Band aufführen, die ich als letzte richtige Bop-Gruppe mit „Nabelschnur" zu den Ursprüngen postulieren möchte: „Jazz At The Plaza, Volume 1: The Miles Davis Sextett", CBS S 65 778.

Es geht auch im folgenden vor allem um Musik von Weggefähr-

ten und Team-Mates Charlie Parkers: Der Trompeter Fats Navarro ist der Namensgeber der beiden Plattenveröffentlichungen ,,I Grandi Del Jazz", GdJ 63, und „Prime Source", Blue Note BST 84 554 XCT (ein Doppelalbum), doch sind da auch andere Bop-Musiker zu hören, die zum Teil ursprünglich sogar als Bandleader fungierten: Navarros Instrumentkollegen Kenny Dorham und Howard McGhee, der hier zeitweilig besonders parkerähnliche Sonny Stitt, Tadd Dameron, Nelson Boyd, Art Blakey, der Altsaxophonist Ernie Henry, der Bassist Gene Ramey, der Schlagzeuger Shadow Wilson, die Tenorsaxophonisten Charlie Rouse, Allen Eager und Wardell Gray sowie Sonny Rollins, der Pianist Bud Powell und weiterhin Curley Russell, Kenny Clarke, Roy Haynes sowie Milt Jackson, der neben Vibraphon auch Klavier spielt.

Zwei Trio-Alben könnten den intensiveren Hörer mit dem großartigen Bop-Pianisten Bud Powell noch näher bekanntmachen: Aufnahmen von 1949 und 1950 mit den Bassisten Ray Brown beziehungsweise Curley Russell und dem Schlagzeuger Max Roach füllen „Bud Powell: Jazz Giant", Verve MV 2533 (Japan-Import), wiederum andere Besetzungen neben den genannten hat Metro Records 2356 108 mit Aufnahmen von 1949, 1950, 1951 und 1955 parat (nur zwei der recht kurz gespielten Titel überschneiden sich).

Von dem anderen besonders wichtigen Bebop-Pianisten, von Thelonious Monk, empfehle ich neben der Vier-Platten-Kassette „The Complete Blue Note Recordings Of Thelonious Monk" auf Mosaic Records MR4-101 (mit Blakey, Lucky Thompson, Milt Jackson, Rollins, Kenny Dorham und anderen) mit voller Überzeugung all seine späteren Schallplatten, auf denen die Unsicherheiten der früheren Aufnahmen nicht mehr vorkommen. Auch heute, Jahre nach dem Tod des Musikers, ist zu hoffen, daß von diesem wirklichen „Giant", der 1982 gestorben ist, noch einiges in Magazinen lagert und bald erscheint.

Ähnlich verhält es sich mit Charlie Mingus. Man kann sich mit ihm und seiner komplexen Welt ein wenig anhand des Drei-Platten-Albums „Passions Of A Man/An Anthology Of His Atlantic Recordings", Atlantic, ATL 60 143, vertraut machen oder anhand des Live-Doppelalbums „Mingus At Antibes", Atlantic, ATL 60 146, wobei letzteres ein Rendezvouz mit einem alten Bekannten, hier Gast der Mingus-Band, ermöglicht: mit Bud Powell.

Eine ausgesprochene Rarität ist die Platte des Hank Jones Quartetts auf Savoy MG 12087: Neben dem Pianisten, der Charlie Parker bei einer ganzen Anzahl von Plattenaufnahmen begleitet hat, spielen der Bassist Paul Chambers und der Schlagzeuger Kenny Clarke sowie der aus Lüttich in Belgien stammende, früh verstorbene Bobby Jaspar, dessen Hauptinstrument zwar das Tenorsaxophon war, der aber auf dieser Platte mit schöner, delikater Bop-Musik ausschließlich Flöte bläst. Birds „Relaxin' At Camarillo" gehört zu den Stücken.

Zweifellos zählt auch Sonny Stitt in gewisser Weise zum Umkreis von Charlie Parker. Dieser Instrumentkollege Birds hat zeitweilig freilich große stilistische Ähnlichkeit mit Parker, vor allem in den ersten Blütejahren des Bop nach 1945. Doch je später Stitts Aufnahmen datieren, desto mehr wurde er „his own man", desto mehr unterscheidet er sich von Parker. Nach meinem Empfinden hatte er wohl selten die Kraft und die Expressivität Birds, oft aber eine schöne lyrische Ader. Daß Stitt sich von Parker unterscheidet, illustriert die Platte „Stitt Plays Bird" mit Stücken aus dem Bop-Repertoire auf Atlantic ATL 50 301 (Volume 24 der Reihe „That's Jazz"). Mit lauter Ex-Parkerianern musiziert der Altsaxophonist aus Anlaß einer Bird-Gedenk-Tournee bei 1967 in Zürich gemachten Quintett-Aufnahmen: Es sind McGhee, Bishop, Potter und Clarke bei „Sonny Stitt And The Giants: Night Work" auf Intercord/Black Lion 162 010. Das nächste Album nenne ich aus dreierlei Gründen: Erstens enthält es lauter schöne Musik, zweitens bietet es Stitt mit Streichern (siehe Parkers Unternehmungen dieser Art), und drittens vermittelt der Altsaxophonist auf dieser Platte bei seinem Spiel - locker und ideenreich - über dezenten Rock-Rhythmen eine Idee davon, wie Charlie Parker sich als Jazzrock-Musiker angehört haben könnte. Die Arrangements der Platte Cadet, CH 50036 (Musidisc Europe), stammen von Don Sebesky.

Bis in die 80er Jahre ist der (wie Stitt inzwischen auch bereits gestorbene) Pianist Joe Albany trotz gewisser kolportierter „Krache" bei der Zusammenarbeit mit Bird ein glühender Verehrer Charlie Parkers geblieben. Deshalb hat er ihm das sehr manierliche Trio-Album „Bird lives!" gewidmet, auf dem er mit Art Davis, Baß, und Roy Haynes, Schlagzeug, sieben Stücke von Parker und einen eigenen „Charlie-Parker-Blues" interpretiert.

Die Platte eines anderen, wie Albany ebenfalls weißen, Pianisten, gilt es zu empfehlen: „The New Tristano" heißt sie (Atlantic 1357), und dies ist ein Soloalbum des auch von Parker als Innovator respektierten Musikers.

„Jazz Off The Air, Volume 2" auf Spotlite SPJ 145 ist eine Platte mit Rundfunk-Mitschnitten, zumeist aus Los Angeles, aus den Endvierzigern. Da erleben wir Wardell Gray als Mitglied zweier Combos, von Benny Goodman, der ja auch schon den Bop-Gitarristen Charlie Christian engagiert hatte, außerdem begegnet man Erroll Garner, Teddy Edwards, Parkers Freunden Art Farmer, Trompete, und Hampton Hawes, Klavier, sowie dem Altsaxophonisten Art Pepper, der etwas wechselhaft musizierte und dabei aber oft Parker-Einflüsse zeigte, in verschiedenen Gruppen.

Ein weiteres Dokument von Benny Goodmans Flirt mit dem. Bop ist die Platte mit dem Septett des Klarinettisten aus dem Jahr 1948, Titel „Swedish Pastry". Außer Goodman wirkt sein 1922 in Schweden geborener und noch 1948 in den USA tödlich verunglückter Instrumentkollege Stan Hasseigard mit, einer der wenigen frühen europäischen Jazz-Exporte an die Staaten. Und schließlich kann man da als dritten Bläser wiederum Wardell Gray antreffen.

Ebenfalls als Parallele und als Zeitgenosse Charlie Parkers soll hier Stan Getz genannt werden: Der Tenorsaxophonist spielt auf dem Prestige-Doppelalbum „Early Getz" aus den Jahren 1949, 1950 und 1953 unter anderem mit AI Haig, Walter Bishop, Allen Eager, Roy Haynes, Tommy Potter, Gene Ramey und Don Lamond zusammen. Die Platte hat die Produktionsnummer P-24088.

Sowohl als Zeitgenossen als auch als Nachfolger Parkers - wenn auch beide auf verschiedenen Instrumenten - kann man den Tenorsaxophonisten Sonny Rollins und den Trompeter Clifford Brown ansehen. Auf Sonny Rollins „First Recording", Bellaphon-Prestige BJS 4057, von 1951 und 1953, hört man neben anderen die Schlagzeuger Haynes, Blakey und Clarke. Bei der ersten der Aufnahmen sitzt Miles Davis am Klavier! Clifford Browns „Inedits" („The Many Faces Of Jazz", Volume 7) der französischen Vogue, CMDINT9558, alle in Paris im Jahre 1953 aufgenommen, stellen einige interessante junge Bop-Leute der Zeit vor: Jimmy Cleveland, Posaune, Alan Dawson, Schlagzeug, Art Farmer und Quincy Jones, Trompeten, und vor allem den sehr guten Altsaxophonisten Gigi Gryce.

„Wenn Charlie Parker sich um Urheberrechte kümmern würde, könnte er beinahe jeden belangen, der eine Schallplatte aufnahm während der letzten zehn Jahre." Dies ist eine Aussage von Lennie Tristano um 1950, die oft zitiert wird. Tatsächlich war der Einfluß Birds auf den Jazz - den seiner Zeit und noch mehr den unmittelbar nach ihm und auch wieder den der 70er und sogar 80er Jahre - groß oder gar unermeßlich. Es würde den Rahmen des Aufsatzes sprengen, Parker-Einflüsse (vor allem den letzten Verzweigungen des Parker-Epigonentums) bis ins Detail nachzugehen. Dazu soll hier kein Versuch unternommen werden. Unter den Altsaxophonisten der Parker-Nachfolge, die durchaus eigene Statur gewannen, könnte man Cannonball Adderley, Sonny Criss, Art Pepper, Charlie Mariano, Charles McPherson, John Handy, Gary Bartz, James Moody, wohl auch Eric Dolphy und in neuerer Zeit Arthur Blythe nennen. Ich will aber an dieser Stelle Subjektivität walten lassen und jene beiden Altsaxophonisten der Parker-Schule im engeren Sinne nennen, deren Spiel ich am meisten schätze: Phil Woods und Jackie McLean.

Woods hat nach Birds Tod nicht nur dessen Lebensgefährtin

Chan geheiratet, sondern es auch verstanden, in dem von Parker vorgeformten Stil unmittelbar weiterzumachen, kreativ zu sein und auch noch im Epigonentum viel eigene Persönlichkeit zu entfalten. Kraft seiner Souveränität und Sicherheit war er immer ein überzeugender Musiker. Vor allem ist Phil Woods einer der großen Virtuosen des Instruments. Seine „Early-Quintets" mit unter anderem McGhee, Kotick und Haynes als Ex-Bird-Alumni sind auf Prestige 7673 zu hören. Wie Woods fast 30 Jahre später klingt, wieviel Saft und Kraft er da noch hatte, zeigt die Platte „European Tour Live" von 1980 mit den Aufnahmen aus Italien auf Red Record VPA 163.

Den technisch weniger glänzend, doch ungemein ausdrucksstark spielenden Jackie McLean habe ich lange Zeit am meisten von allen Parker-Nachfolgern geschätzt. Für meine Begriffe verlor jedoch sein Spiel durch Hinwendung zur modalen und freieren Spielweise in den späteren 60er Jahren ein bißchen an Schlüssigkeit. Gleichviel, typischen McLean aus dem Jahr 1956 enthält das Doppelalbum „Contour", Prestige P-24076, auch Birds „Confirmation" befindet sich unter den Titeln. Helmut Weihsmann würdigte McLean im November-,.Podium". Besonders wichtig erscheinen mir drei Musiker, deren Konzepte in kaum einem Punkt dem Parkers nachgeschneidert, in einigen Belangen ihm sogar entgegengesetzt sind, deren Musik freilich ohne seine Innovationen kaum denkbar wäre: Lee Konitz, Ornette Coleman und Anthony Braxton.

Konitz, wesentlich auch vom Cool-Kreis um Lennie Tristano geprägt, hat nach eigenen Aussagen in seiner Frühzeit sogar versucht, sich des damals einsetzenden Parker-Einflusses zu enthalten. Erst später fand der von ätherisch-leichter Spielweise zu einem expressiveren, „erdigen" Stil. Ich nenne hier ganz einfach zwei der besten von den vielen guten Konitz-Platten, die ich kenne: „Motion" auf Verve Select2317 106 und „Four Keys" auf MPS 0068.241. Lee Konitz, einer der Musiker, die mir bei meinen Recherchen zu Parker bereitwillig Auskunft gaben, hatte - wenn auch spärlich - zu Bird direkten Kontakt. Beide reisten nämlich Anfang 1954 einige Zeit gemeinsam als Solisten mit Stan Kentons Orchester. Aus dieser Phase erzählte mir Konitz zwei reizvolle, bisher wohl noch nicht bekannte Anekdoten: „Eines Tages am Anfang der Tournee bat mich Bird um zehn Dollar, die ich ihm gab. Ich fragte ihn nach etwa einer Woche nach dem Geld, als wir, bereit, zum nächsten Tourneeort zu fahren, am Bus standen. Den ersten Musiker, der an den Bus herankam und einstieg, fragte er dann um zehn Dollar, erhielt sie und gab sie mir weiter. Es war für ihn völlig selbstverständlich, und ich war froh, mein Geld zurück zu haben." Und weiter: „Die Geburt eines meiner Kinder war praktisch täglich während dieser Tournee fällig, und Bird hörte davon und wandte sich an mich eines Morgens und kam auf mein Zimmer. Und wir verbrachten den Nachmittag miteinander. Er wußte, so drückte er sich aus, daß ich einen Freund brauchte, während dies geschah, und er wollte mir beistehen. Er war im besten Hotel in Seattle, Washington, abgestiegen, ich war in einem anderen Hotel mit der Band. Wir gingen spazieren und dann in ein Musikgeschäft, wo er irgendwelche Klarinetten-Noten verlangte und dem Ladeninhaber sagte, wer er war. Doch der kannte ihn nicht, und so mußte Bird die Noten bezahlen. Aber dann gingen wir auf sein Zimmer, und er bestellte ein großartiges Essen. So genossen wir wirklich diese gemeinsame Stunden. Ich war ihm wirklich dankbar für diese Aufmerksamkeit." - Soweit der auf Birds Persönlichkeit zurückblendende Exkurs, der jedoch auch Zeit und Milieu beleuchtet.

Wie Schulz-Köhn erzählt, ging es damals beim Jazz-Festival 1949 hoch her. Der Streit um den richtigen Weg im Jazz zwischen dem traditionell orientierten Kritiker Hugues Panassie und seinem eher progressiv eingestellten Kollegen Charles Delaunay, wie er das Jazz-Leben in Frankreich über viele Jahre hinweg stark bestimmte und beeinträchtigte, war auf dem Höhepunkt angelangt, war zur bitteren persönlichen Feindschaft geworden (in der es sogar Vorwürfe ehemaliger Kollaboration mit den Deutschen gegeben haben soll, zumal in jener Zeit unter Franzosen bestimmt der härteste denkbare Angriff). Deshalb - so berichtet Schulz-Köhn - prallten auch die Musiker mit ihren musikalischen Konzepten, vor allem aber die Fans aufeinander: Hier etwa jene, die dem Louis-Armstrong-Epigonen Oran „Hot ups" Page zujubelten, dort die anderen, die Charlie Parker und den ebenfalls mit einem Quintett engagierten Miles Davis feierten. Parker hat beim Konzert, wie Schulz-Köhn sich erinnert, sein Saxophon mit einer Gestik in den Händen gehalten, als wolle er eine Axt schwingen („get your ax" - „hol deine Axt", so sagen übrigens ja auch die amerikanischen Musiker in ihrem Jargon, wenn sie einen Kollegen auffordern, sein Instrument mitzubringen). In dieser Gestik sei Parker beim Spielen leicht in die Knie gegangen. Der Bericht weiter: Nach dem Solo wandte er dem Publikum den Rücken zu. Bird schien am Beifall, den bei den Konzerten vor allem der New Orleans Musiker Sidney Bechet bekam, gar kein Interesse zu haben. Und dennoch waren diese Auftritte für Charlie Parker ein wichtiger Erfolg, wie auch aus weiteren Stimmen von Augenzeugen in der Jazzliteratur hervorgeht.

Dietrich Schulz-Köhn hat sich damals etwas als Dolmetscher zwischen Amerikanern und Franzosen betätigt, außerdem sogar Max Roach, dem Schlagzeuger in Parkers Band, beim Transport seines Instruments geholfen. So ist der Deutsche mit seiner Begleiterin in der „Salle Pleyel" ins Hinterzimmer gekommen, in die Künstlergarderobe. Schulz-Köhn bemerkte dies: „Parker war wie von einer Aura umgeben. Die Musiker wahrten eine respektvolle Distanz zu ihm." Doch der Saxophonist habe seinerseits ihn angeredet, berichtete Schulz-Köhn, und zwar, weil er Deutsch sprach. Und: ,,It is a very musical language." Schulz-Köhn erwähnt auch, daß Max Roach, von ihm auf diese Begebenheit angesprochen, viele Jahre später zu ihm gemeint habe: „Das war typisch Parker." Offenbar war Charlie Parker hier kommunikabler als in jenem Pariser Rundfunk-Interview, da er anstatt sachlicher Antworten Zitate des alten persischen Dichters Omar Chajjam und sonst nichts hören ließ. Für ihn als jungen Jazzfan, so Dietrich Schulz-Köhn, sei Parkers und Miles' Musik damals absolut neu gewesen, obgleich er in der Kriegsgefangenschaft schon Woody Herman mit seiner Big Band gehört hatte. Schulz-Köhn gesteht: „Der Bop traf uns wie ein Blitzschlag. Es hat seine Zeit gebraucht..."

Sich ebenfalls einen Bebop-Schock anzutun, kann ich nur jedem empfehlen, der mit dieser Musik noch nicht vertraut ist. Und eine bessere Quelle als die Musik Charlie Parkers ist dafür nicht zu finden. Bei ihm - das fasziniert auch den langjährigen Hörer immer noch und immer wieder - begegnet man den Traditionen, allen Traditionen afro-amerikanischer Musik, vor allem eben dem Blues in exemplarischer und konzentriertester Form.

Zeitlich zwar nicht, doch in Genese und Hintergrund ist es vom ersten der drei genannten Musiker zum zweiten ein großer Schritt. Und dies, obgleich - Stichwort „Befreiung" - von Lees freien „Intuition"-Versuchen 1949 mit Lennie Tristano eine Verbindungslinie nach vorn zum nächsten in dieser Dreier-Reihe gezogen werden könnte. Tatsächlich wirbelte Ornette Coleman um die Jahrzehntwende von den Fünfzigern zu den Sechzigern mit seinem Free Jazz viel Staub auf. Erst später hörte man heraus, was heute ganz klar ist: daß nämlich damals noch in seiner Musik - sie wurde im Novemberheft mit ihren „sinfonischen" Versuchen als Parallele zu Bird „with strings" gestreift- sehr viel Bebop und sehr viel Charlie Parker war. Am deutlichsten wird dies in sehr frühen Live-Mitschnitten von 1958 bei einem Auftritt in Los Angeles mit einem Quintett des Pianisten Paul Bley, bei dem Coleman und sein Trompeten-Partner Don Cherry sogar Parkers „Klactoveesedstene" spielen: „The Fabulous Paul Bley Quintet", America 30 AM 6120. Bei „This Is Our Music", Atlantic 1353, gibt Colemans eigenes Quartett eine Weile später eine eigenwillige Version der mit Parker verbundenen Ballade „Embraceable you" zum besten. Selbst auf Ornette Colemans späteren Platten, wie „New York Is Now!", Blue Note BST 84 287, bleiben Bebop und Bird noch präsent. Ja, und seinen mittel-westlichen Blues-,,cry" hat der Saxophonist aus

Illustration: Herbert Joos

Texas auch in seiner Soul-Rock-New-Wave-Musik der 70er nicht verloren.

Ich muß zugeben, daß ich Anthony Braxton (selbst gewissermaßen Nachfolger Colemans) unter jenen Musikern, die mit dem Wissen um Charlie Parker etwas Neues geschaffen haben für das Altsaxophon und für den Jazz, nicht mit der gleichen Überzeugung wie Konitz und Coleman nenne. Braxton hat sich zeitweise sehr weit von der Jazz-Tradition entfernt und sich in nicht immer überzeugenden Experimenten mehr als nur versucht. Will sagen: Wo seine Musik den rhythmisch-metrischen Puls des Bebop bewahrt, ist sie immer spannend geblieben. Es ist erfrischend zu hören, wie ein „freier" Musiker im Jahre 1974 altgedientes Standard- und Original-Material mit Hilfe einer ausgezeichneten, erfahrenen Rhythmusgruppe auf zwei Platten unter dem Titel „In The Tradition" (Steeple Chase SCS-1015 und SCS-1045) interpretiert. Daran knüpfte Braxton 1985 mit „Standards", AM Magenta 370 203-1, an. Als eine Besonderheit soll noch Braxtons Big Band mit „Creative Orchestra Music 1976" auf Arista AL 4080 empfohlen werden.

Die Spuren von Parkers Vermächtnis an den Jazz sind mit diesen Ausführungen bei weitem nicht erschöpft, viele Bereiche wurden noch gar nicht berührt, etwa ist die Bedeutung Birds für Männer wie John Coltrane, Albert Ayler, Archie Shepp, Sam Rivers und viele danach - die genannten Musiker sind alle hauptsächlich Tenorsaxophonisten - nicht umschrieben worden. Freilich wird hier bewußt darauf verzichtet, wie man ja auch nicht versuchen soll, ein Faß ohne Boden zu füllen. Es wäre im übrigen das Falscheste, was man behaupten könnte, würde man ankündigen, auch nur einen Aspekt der musikalischen Welt Charlie Parkers bis aufs letzte seiner Reichtümer und Geheimnisse zu entkleiden.

Charlie Parker direkt in seinem „musikalischen Umfeld" zu beobachten, dazu noch im entscheidenden Zeitpunkt nach seinem endgültigen Durchbruch und vor seinem tragischen Abstieg, dies war europäischen Jazzfans im Jahre 1949 beim längst Geschichte gewordenen Festival in Paris möglich. Doch wer hat dies schon erlebt! Aber es gab auch damals schon deutsche Fans, die den Weg in die französische Hauptstadt gefunden haben. Ich kenne zwei, einer davon kann sich erinnern. Es ist Dietrich Schulz-Köhn, wegen seines akademischen Titels gelegentlich „Doktor Jazz" genannt, ein wichtiger Mentor des deutschen Jazz-Journalismus zudem. Er hat mir seine damaligen Eindrücke beschrieben: Bird in seiner ureigenen musikalischen Umwelt!

Ekkehard Jost

Ist der Free Jazz tot?

Anmerkungen zu einer windigen Parole

(Ludolf Kuchenbuch gewidmet)

Anfang Oktober 1988 tourte der Giessener Musikwissenschaftler und Saxophonist Ekkehard Jost gemeinsam mit dem Dresdner Perkussionisten Günter „Baby" Sommer durch die DDR. Das „Sommer-Jost-DuOh!" spielte Konzerte in Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Magdeburg und Dresden. Daneben hatte Jost Gelegenheit, im Rahmen der „2. Dresdner Tage für zeitgenössische Musik" an einem von Bert Noglik geleiteten Symposium über „Improvisierte Musik nach dem Free Jazz" teilzunehmen. Den dort von ihm zur Diskussion gestellten Text überließ er uns freundlicherweise zum Abdruck.

Daß bestimmte künstlerische Erscheinungsformen oder auch gleich die ganze Kunst totgesagt werden, ist nichts Neues. Im Jazz fand Entsprechendes beispielsweise in den 40er Jahren statt, als mit dem Anbruch des Bebop eine Ära zu Ende **zu** gehen schien, die ihre Propagandisten als die des echten und wahren Jazz bezeichneten. Ähnliches passierte zu Ende der 50er Jahre, als in Verbindung mit dem Aufkommen des Free Jazz das Label „Anti-Jazz" ins Spiel gebracht wurde - Anti-Jazz, der angeblich im Begriff war, dem „richtigen Jazz" den Garaus zu machen. Und schließlich gab es noch einmal in den späten 60er Jahren Bestrebungen, den Jazz insgesamt für tot zu erklären, als nämlich die Rockmusik den Status der „eigentlich fortschrittlichen musikalischen Tendenz" für sich in Anspruch nahm. Aus dieser Zeit datiert der auf Frank Zappa zurückgehende und vom Art Ensemble of Chicago aufgegriffene Slogan; „Is Jazz dead? No, but it smells funny."

Inzwischen ist es unter Jazzkritikern, aber vor allem auch unter jüngeren Musikern chic geworden, den „Free Jazz" für tot zu erklären, zumeist mit einem leicht euphorischen Unterton, der ahnen läßt, daß man sich ein „nun *endlich tot"* gerade noch mit Mühe verkneift.

Läßt man gar als Musiker bei bestimmten Festivalveranstaltern oder Club-Managern erkennbar werden, daß die Musik, die man spielt, irgend etwas mit den freejazzmusikalischen Ausdrucksformen der 60er und 70er Jahren zu tun hat, dann erntet man nicht selten Hohn und Spott. „Das will doch nun wirklich niemand mehr hören", muß man bedauernd erfahren und kommt sich alsbald wie ein Fossil vor, fühlt sich als Repräsentant einer längst ausgestorbenen Gattung, die bestenfalls noch auf historisches Interesse zu stoßen vermag. Welch eine seltsame Jazz-Welt: Der alte Bebop lebt, ja selbst der uralte Dixieland feiert nicht mehr nur bei Kaufhauseröffnungen fröhlich Urständ, sondern leistet sich seine eigenen Festivals, zum Teil auf hoher See. Der Free Jazz aber, jener einst so vitale Zeitgenosse, ist nun plötzlich tot.

Was ist passiert?

Verstehen wir unter Free Jazz den musikalischen Ausdruck einer in sich abgeschlossenen Phase stilistischer Entwicklung, einer Phase, die zu Ende der 50er Jahre einsetzte und ihren Höhepunkt in den USA um 1965 und in Europa um 1970 erlebte, verstehen wir also Free Jazz als einen *Stil* des Jazz, so wie Swing oder Bebop, dann ist dieser Stil „Free Jazz" heute ebenso tot *oder* lebendig wie Swing oder Bebop. Lebendig ist er, wenn wir davon ausgehen, daß die Voraussetzung seines Lebendigseins darin besteht, daß er nach wie vor praktiziert und gehört wird; was ohne Frage der Fall ist. Tot ist er, wenn wir als Indiz für sein Ende das Ausbleiben innovativer Impulse nehmen. Mit anderen Worten: über Leben und Tod eines jazzmusikalischen Stilbereichs entscheidet nach dieser letzteren Sichtweise nicht dessen bloße Präsenz auf der Szene, die - so gesehen - einem Museum vergleichbar wäre, sondern die ihm innewohnende Kraft zur Weiterentwicklung, zur Veränderung. Ob nun dem Free Jazz der 60er und frühen 70er Jahre eine solche Kraft innewohnte und wie sie sich Ausdruck verschaffte, einen Ausdruck, der bis in die Gegenwart hineinwirkt, wäre zu klären; und wir sollten darauf zurückkommen.

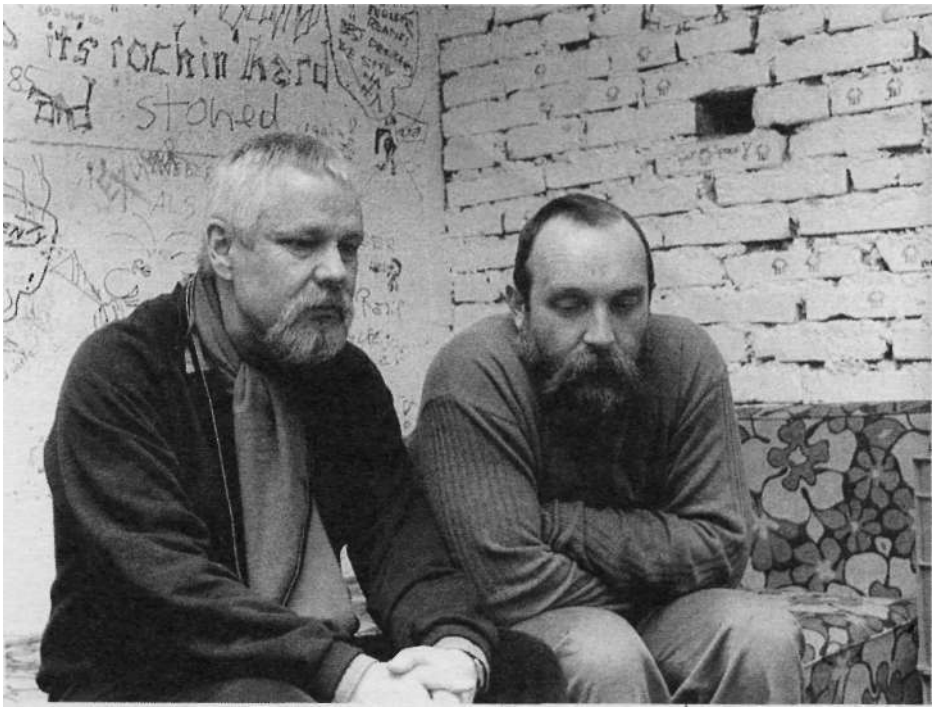
Zunächst einmal aber ist ein schiefer Vergleich geradezurücken, nämlich jener zwischen Free Jazz einerseits und Swing oder Bebop andererseits. Es ist schon oft genug gesagt worden (und ich wiederhole es hier nur noch einmal der Vollständigkeit halber): *den* Free Jazz hat es nie gegeben, jedenfalls nie in dem Maße wie *den* Bebop, der offenbar ein extrem homogener Stilbereich war, oder *den* Swing, der sich zwar durchaus vielfältiger darstellte, als wir es heute aus unserer auf Goodman-Basie-Lunceford verengten Perspektive wahrhaben wollen, der aber doch auf einer vergleichsweise einheitlichen ästhetischen Grundhaltung basierte, jedenfalls auf einer wesentlich einheitlicheren, als all die verschiedenen Personal- und Gruppenstile, die wir noiens volens unter dem Stilbegriff Free Jazz subsummieren.

Improvisierte Musik nach dem Free Jazz: Ekkehard Jost Foto **:** Hans Kumpf

Swing und Bebop waren musikalische Sprachen, die - mit unterschiedlichen Dialektfärbungen - von allen beteiligten Musikern gesprochen und verstanden wurden. Free Jazz war niemals eine solche Sprache, sondern war von Anbeginn an eine Mannigfaltigkeit äußerst unterschiedlicher Idiome, deren Differenzen zumeist größer waren, als ihre gemeinsamen Nenner.

Den Free Jazz also hat es nie gegeben. Und es ist zweifellos ein wenig prekär, etwas für tot zu erklären, was es nie gab. Aber das ist nicht das Problem, denn wir wissen natürlich, daß bei Parolen wie jenen vom Tod des Free Jazz in Wirklichkeit ein Konglomerat von musikalischen Erscheinungsformen gemeint ist, die nicht notwendigerweise immer, und vor allem auch nicht notwendigerweise immer *gemeinsam* auftreten. Free Jazz wird hier also eher verstanden als idealtypische Erscheinungsform, die mehr oder minder regelmäßig bestimmte Merkmale ausprägt, bzw. auf bestimmte Merkmale verzichtet. Denn tatsächlich wird Free Jazz in der Literatur ja meistens eher negativ definiert als positiv: als *Verzicht* auf harmonisch-metrische Schemata, auf den durchlaufenden Fundamentalrhythmus, auf eine normative Klangästhetik usw.

Die Einsicht, daß es *den* Free Jazz nicht gibt, kann uns allerdings aus pragmatischen Gründen, z. B. jenen der gegenseitigen Verständigung, nicht davon abhalten, den Begriff weiter zu verwenden. Eine andere Frage ist, ob wir den Begriff nun auf die in den 60er und 70er Jahren entwickelte und mitunter noch heute so oder so ähnlich gespielte Musik beschränken wollen, oder ob wir ihn von seinem im engeren Sinne *stilistischen* Bedeutungsgehalt ablösen (der, wie gesagt, ohnehin fragwürdig ist), und ihn von einem Stilbegriff (Epochenstil-Begriff) in eine übergreifende Kategorie umdeuten, eine Kategorie, die über die Epoche der 60er und 70er Jahre hinaus all jene jazzmusikalischen Verfahrensweisen einschließt, die aus dem Free Jazz - als zeitbezogener Stilbegriff - ableitbar sind. Das hieße: all jene Erscheinungsformen des Jazz, die sich von den überkommenen Formschemata, vom Dogma des Beat, den traditionellen Formen der Tonalität (Funktionsharmonik, Modalität) und den Normierungen der Klangästhetik befreit haben. Ich persönlich plädiere für eine solche kategoriale Ausweitung des Free Jazz-Begriffs über den Stilbegriff der 60er und 70er Jahre hinaus, schon deshalb, weil sich angemessenere Bezeichnungen bislang nicht gefunden haben. (Das Etikett „New Jazz" habe ich - offen gestanden - stets als eine Verlegenheitslösung empfunden, und eine irreführende dazu. Und „Post-Free" kommt schon wegen seiner assoziativen Nähe zu der in anderen Disziplinen überstrapazierten „Postmoderne" nicht in Frage).



Zwiegespräch: Sommer-Jost-DuOh! Foto : Hans Kumpf

Genug der terminologischen Spitzfindigkeiten: Woran knüpfen sich die in der Jazzpresse mit schöner Regelmäßigkeit auftauchenden Nekrologe auf den Free Jazz konkret? Welches sind die Indizien, die uns seinen Exitus signalisieren und welches die Ursachen, die - angeblich oder tatsächlich - dazu führten?

Daß die Mehrzahl seiner einstigen Protagonisten weder physisch noch künstlerisch tot - sprich inaktiv - sind, läßt sich leicht nachweisen; wenn es auch einige Fälle von einstmals wegweisenden Musikerpersönlichkeiten gibt, die den Rückzug auf das sichere Terrain der Tradition angetreten oder sich auf der Punk-Funk-Bank niedergelassen haben. Es geht nun aber dort, wo das Ende des Free Jazz diagnostiziert wird, in der Regel auch nicht darum, daß man seine nach wie vor unüberhörbare Präsenz auf der Szene in Frage stellt: Vielmehr wird sein Sterben an folgenden Punkten festgemacht:

1. Es geht nicht weiter, die Musiker drehen sich im Kreise, es finde keine Innovation mehr statt.
2. (Und hierin wird praktisch eine der wichtigsten Ursachen für den ersten Punkt gesehen): Es fehlen die neuen großen Leitbilder, die zeigen, wo's lang geht, die Parkers und Coltranes und Taylors.
3. Der grundsätzlichste Einwand und zugleich der in seinen soziomusikalischen Konsequenzen folgenschwerste (weil er insbesondere jüngeren Musikern, die weder Neobop noch Fusion Jazz spielen mögen, das Leben außerordentlich schwer macht) lautet: Der Free Jazz war von vornherein ein Irrtum, weil er die Tradition des Jazz negiert hat und weil er an elementaren ästhetischen Bedürfnissen des Publikums vorbeiging. Und aus dieser Diagnose (Schein-Diagnose) heraus legitimiert sich dann die Rückwendung zu den traditionellen Spielpraktiken des Jazz, die so als seine *eigentlichen* deklariert werden.

Ich möchte diese drei Punkte etwas näher beleuchten. *Zum ersten:* Es geht nicht weiter, man dreht sich im Kreise. Zunächst einmal ist festzuhalten, daß eine solche Diagnose offenbar von dem Konzept einer linearen stilistischen Progression ausgeht, womöglich auch noch in Form eines dekadischen Hürdenlaufs, bei dem schön ordentlich alle zehn Jahre der jazzmusikalische Sprint durch die Stilbereiche vom Erdboden abhebt und eine neue, als solche eindeutig identifizierbare stilistische Etappe beginnt; eine Etappe, die die vorangehende ablöst und in der Versenkung verschwinden läßt. Wenn man sich die Jazzhistorie einmal etwas aufmerksamer anschaut und sich den Blick nicht durch gewisse Stilschemata vernebeln läßt, erkennt man, daß die Geschichte nie *so* gelaufen ist, daß ein Stil einen anderen abgelöst hat, daß etwa der Swing durch den Bebop oder der Bebop durch den Cool Jazz verdrängt worden wäre. Was stattfand, war gewöhnlich eine zunehmende Verbreiterung der stilistischen Palette, wobei allerdings bestimmte aktuelle Strömungen dann von Fall zu Fall das Interesse von Medien und Publikum in stärkerem Maße auf sich zogen als andere. Ich darf zum Beispiel daran erinnern, daß die in musikalischer Hinsicht außerordentlich fruchtbare, dabei aber ökonomisch völlig erfolglose New Yorker Loft-Bewegung sich zu einem Zeitpunkt entfaltete, als in den Medien und im Publikumsinteresse der Jazzrock und die Fusion Music dominierten und selbsternannte

Jazzpropheten behaupteten, der Jazz der 70er Jahre sei elektrisch. Was nun das Weitergehen, die stilistische Progression im Jazz der Gegenwart betrifft, so muß man gewiß zugestehen, daß ein so grundsätzlicher Wandel, wie er sich beispielsweise vom Swing zum Bebop oder vom Spätbop zum Free Jazz vollzog, nicht in Sicht ist.

Eine Revolution hat in den letzten 15 Jahren nicht stattgefunden und zeichnet sich nach meiner Einschätzung auch nicht ab. Was aber nun keineswegs heißt, daß es nicht weitergeht. Nur muß man etwas genauer hinhören, wie und wo es weitergeht. Ich möchte Ihnen hier ein kleines Beispiel dafür geben, welches meine Vermutung stützt, daß ein großer Teil unserer professionellen Jazzkritiker offenbar nicht dazu in der Lage ist, bestimmte Veränderungen in der Musik wahrzunehmen. Vor einigen Jahren spielte beim New Jazz Festival in Hofheim ein Trio, bestehend aus Irene Schweizer, Peter Kowald und Pierre Favre. Ich kannte die Musik dieses Trios von Konzerten und Aufnahmen aus dem Jahre 1968, Aufnahmen, die also über 15 Jahre zurücklagen. Und ich war frappiert und zugleich begeistert von der Musik, die ich dort live hörte. Ohne daß sich in der Spielweise des Trios, das seither nur noch sporadisch zusammenarbeitete, etwas Grundsätzliches geändert hätte (man improvisierte frei, ohne thematisches Material), hatte sich doch ein deutlicher Wandel vollzogen: die Musik war klarer, d. h. Struktureinheiten, Kontrastbildungen, Analogien usw. traten deutlicher hervor; die Reaktionen der drei Musiker aufeinander waren präziser, implizite Time-Bezüge, wo sie vorhanden waren, genauer; *und* es gab weniger stilistische Tabuzonen als seinerzeit zu Ende der 60er Jahre, wodurch das Spektrum der Ausdrucksmittel breiter wurde. Mit einem Wort: die Musik erschien mir unheimlich gut, interessant, mitreißend. Und ich kam ziemlich euphorisiert aus diesem Konzert heraus, um dann vor der Tür auf einen einigermaßen renommierten Vertreter der Kritikerzunft zu treffen. Und der bemerkte mit leidendem Blick: ,,Immer wieder dieser alte langweilige FMP-Kram." Wenn man bedenkt, daß dieser unsensible Zeitgenosse nicht nur über Musik schreibt, sondern auch die Programme von Festivals mitgestaltet, mag man ermessen, was das für Konsequenzen nach sich ziehen kann. Aber das ist nicht der Punkt, um den es mir hier eigentlich geht. Mir geht es primär darum, an diesem Beispiel zu zeigen, wie sich hier offenbar signifikante Veränderungen in der freejazzmusikalischen Spielpraxis vollzogen haben, die zwar auf den ersten Blick wenig spektakulär erscheinen, die weit unterhalb der Schwelle des Umwälzenden, Revolutionären liegen, die aber dennoch als musikalische Realität durchaus bedeutsam sind.

Und ich könnte nachweisen, daß es mittlerweile in ziemlich vielen Bereichen des zeitgenössischen Jazz solche Veränderungen gibt, die im einzelnen vergleichsweise subtil erscheinen, offenbar zu subtil, als daß sie von einer auf drastische Reize eingestellten Hörerschaft wahrgenommen würden. Einige der dabei relevanten Kriterien habe ich im Zusammenhang mit meinem Beispiel schon genannt: zunehmende Klarheit und Präzision, Erweiterung des Material- und Ausdrucksbereichs durch Zurückdrängung von Tabuzonen (was man *nicht* spielen darf), dann aber auch - an meinem Beispiel nicht verifizierbar - wachsende Bedeutung der Komposition bzw. stärkere Integration von Komposition und Improvisation und eine veränderte Einstellung zur musikalischen Form.

Fazit: Der Vorwurf, es ginge nicht weiter, ist so nicht akzeptabel; allerdings geht es nicht linear weiter, in der Weise, daß ein Stil, der „Free Jazz", durch einen anderen abgelöst würde. *Und* die Symptome der Entwicklung, bzw. der Veränderung werden offenbar nicht immer erkannt.

Zweiter Punkt(mit dem ersten zusammenhängend): Es fehlen die großen Leitfiguren, die charismatischen Musikerpersönlichkeiten, die etwas Umwälzendes in Gang bringen und Dutzende oder Hunderte von anderen mit sich reißen. Nun hängt die Entstehung solcher Leitfiguren ohne Frage in sehr starkem Maße von den Medien ab, bzw. davon, worauf sie ihre Aufmerksamkeit richten. Dies aber ist wiederum abhängig vom Zeitgeist, der bekanntlich *nicht* weht, wie er will. Heute richtet sich das Interesse der Medien und des Publikums bezeichnenderweise auf die großen Helden der Vergangenheit. Filme wie „Round midnite" oder der neue Film über Charlie Parker sind hier nur die offensichtlichsten Symptome. (Daß dies nichts mit einem wachsenden historischen Bewußtsein zu tun hat, sei nur am Rande vermerkt; eher das Gegenteil ist der Fall.) Eine ganz andere und m. E. viel entscheidendere Frage ist, wozu braucht man eigentlich solche herausragenden Leitfiguren? Damit man jemanden hat, der einem zeigt, wo's lang geht, jemand, dem man hinterherlaufen kann? Welch ein merkwürdiges Verständnis von künstlerischer Entwicklung verbirgt sich eigentlich hinter diesem Konzept des Leitbildes? Sicherlich kein demokratisches, das im künstlerischen Entwicklungsprozeß das Resultat der Anstrengung vieler Individualitäten sieht, sondern eines, das am Geniekult des 19. Jahrhunderts orientiert ist und gewissermaßen absolutistische Züge trägt. Ich aber denke, daß *gerade* der Free Jazz in der entscheidenden Phase seiner Entwicklung dazu beigetragen hat, das von der Publizistik ebenso wie von der Schallplattenindustrie aus leicht einsehbaren Gründen favorisierte Konzept des einsam schaffenden Genies als Motor der Jazzgeschichte erfolgreich in Frage zu stellen. Meine Schlußfolgerung: Wir brauchen keine jazzmusikalischen Leitbilder, denen wir nacheifern. Was wir vielmehr brauchen, ist Aufmerksamkeit für die vielen kollektiven Anstrengungen, die sich zur Zeit außerhalb der Medienöffentlichkeit in Musikerinitiativen vollziehen und auf Klein-Labels niederschlagen.

Dritter Einwand: Der Free Jazz war von vornherein ein Irrtum, weil er die Tradition des Jazz negiert hat, und weil er an elementaren Bedürfnissen des Jazzpublikums vorbeiging, Bedürfnisse nach Ordnung, Harmonie und einem swingenden Rhythmus, der uns die Füße wippen und die Finger schnipsen läßt. Und daß dieser Free Jazz und seine Kinder nun am Ende sind und die Marsalis-Brüder uns den Weg zum Echten und Wahren zurückführen, ist - so gesehen - nur normal und gerecht. Wir wissen schließlich, was Jazz ist und was nicht!

Das Prekäre an dieser Einstellung ist, daß sie keineswegs nur von älteren Nostalgikern geäußert wird, die sich nach den guten alten Zeiten sehnen, als ihre Jazzwelt noch in Ordnung war, und die sich nun über die Revival-Bewegung, die Welle von Re-Issues und die Blüte des Neo-Bop freuen; das Prekäre ist, daß sich diese Einstellung *vor allem* bei jüngeren Leuten durchsetzt, und zwar nicht nur im Publikum, sondern ganz vehement unter jüngeren Musikern. Eine unheilvolle Rolle spielt dabei nach meinen Beobachtungen leider die akademische Jazzpädagogik. Dort, wo Studenten von „amtlichen Changes" sprechen (d. h. von den laut Real Book offiziell abgesegneten Akkordfortschreitungen eines bestimmten Stückes) oder von *amtlicher* time, bei der die Eins immer schön am Platze ist; dort, wo der Begriff „amtlich" nur noch scheinbar mit einem leicht ironischen Unterton ins Spiel gebracht wird, dort weht der Geist des Bürokratismus, der Beckmesserei und des Spießertums, ein Ungeist, der noch allemal geeignet ist, den Geist der Freiheit, der Imagination und der Kreativität zum Verschwinden zu bringen.

Der Free Jazz ist unüberhörbar präsent und wandlungsfähig - wenngleich nicht so omnipräsent wie in den 70er Jahren und nicht mit so spektakulären Innovationen aufwartend wie seinerzeit.

Dabei geht die Berufung auf die Tradition des Jazz ganz offensichtlich von falschen Voraussetzungen aus. Die Tradition des Jazz liegt nämlich weniger in seinen Harmonieschemata und in seinen durch ausgiebigen Gebrauch verschlissener Spielfiguren und „licks", die Tradition des Jazz liegt vielmehr im Mut, mit Normen zu brechen, sich auf musikalische Abenteuer einzulassen. Die Tradition liegt nicht in einem Set von Regeln, Verordnungen und Verboten, sondern in einer bestimmten Geisteshaltung. Und die scheint mir bei den jungen Konservativen von heute auf bedauerliche Weise in Frage gestellt.

Auch mit einem wachsenden Geschichtsbewußtsein wird diese Wende nach Rückwärts mitunter in Verbindung gebracht. Aber auch dies scheint mir eine schiefe Konstellation zu sein. Im Gegenteil: Das Interesse am Neo- oder Pseudo-Bop geht zumeist einher mit einem Desinteresse an der Geschichte, wie sie *wirklich* war. Das im Neobop zum Ausdruck kommende Sicherheitsbedürfnis und das Streben nach virtuoser Glätte und Stromlinienförmigkeit steht ja gerade auf eklatante Weise im Kontrast zum Risikoverhalten der Original-Bebopper und zur strukturellen Sperrigkeit ihrer Musik. Und wenn dann in dem mit Vorschußlorbeeren überschütteten Film über Charlie Parker, „Bird" , mittels avancierter tontechnischer Methoden die Saxophonpassagen aus den alten Aufnahmen mit einer neuen Rhythmusgruppe kombiniert wurden, damit das ganze besser und zeitgemäßer klänge, dann zeugt das nicht von Geschichtsbewußtsein, sondern - im Gegenteil - von einem hochgradig banausischen Umgang mit der Geschichte. Die Aufnahme, bei denen u. a. Musiker wie Monty Alexander, Ron Carter und John Guerin mitwirken (Dizzy wird durch Jon Faddis simuliert), klingen zum Teil wie die von James Abersold auf den Markt geworfenen „Music Minus One" - oder „Play Along"-Produktionen. Und der klassische Blues „Parker's Mood", eines der Meisterwerke Parkers, hat dabei gleich auch noch einen Streicherbackground verpaßt bekommen. Pfui Deibel, kann ich da nur sagen.

Aber kommen wir zurück zum Thema und versuchen, ein Fazit zu ziehen.

Ist der Free Jazz tot? Als Stilbegriff hat die Bezeichnung nie etwas getaugt. Als Signum aber für eine bestimmte, dabei allerdings weit offene Art und Weise, mit musikalischem Material umzugehen (Freund Noglik würde sagen: für eine bestimmte Spielhaltung), ist er unüberhörbar präsent und wandlungsfähig - wenngleich nicht so omnipräsent wie in den 70er Jahren und nicht mit so spektakulären Innovationen aufwartend wie seinerzeit. (Die Innovationen spielen sich heute mehr im Detail als an der Oberfläche ab).

Dafür, daß der Free Jazz bzw. die aus ihm abgeleiteten Spiel- und Kompositionspraktiken dennoch so beharrlich für tot erklärt werden, gibt es neben den genannten Gründen sicherlich noch einige mehr. Der wichtigste scheint mir darin zu liegen, daß Free Jazz unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen (zumindest dort, wo ich herkomme) kein guter Zeitgenosse ist. Er paßt irgendwie nicht in eine von gesteigerten Existenzängsten und Sicherheitsbedürfnissen bestimmte Zeit, er stellt zu viele Fragen, gibt zu wenig Antworten. Und wenn er einstmals, in den späten 60er Jahren, in auffälliger Weise mit dem herrschenden revolutionären Gestus jener Zeit korrespondierte und damit auch jenen Fraktionen der Kritikerzunft, die an der Musik selbst gar nicht mal so sehr interessiert waren, Identifikationsmöglichkeiten bot, so wirkt er heute eher deplaciert oder störend. Das macht ihn - wie ich meine - heute so ungeheuer wichtig.

Musizieren imme r noc h mi t Imagination , Kreativitä t un d de m Geis t de r Freiheit : Ceci l Taylo r (Foto : Karlhein z Bechholz) un d Ornett e Coleman (Foto : Matthia s Creuziger)

Der Pionier des swingenden Akkordeons

Art van Damme

„Sie haben früher 15 Platten für SABA/ MPS in Deutschland aufgenommen und dann plötzlich hörte man so gut wie nichts mehr von neuen Platten von Ihnen. Haben Sie in letzter Zeit wieder etwas vorgelegt?"

„Es gibt seither so einiges. Ich machte meines Wissens 16 Platten für MPS und damit verbunden war auch eine rege Tourneetätigkeit. Außerdem nahm ich 3 oder 4 Platten in Schweden auf, eine in Norwegen, eine in Finnland, eine weitere in England, und dann ist überraschenderweise im nächsten Monat in Berlin eine geplant. Und zwar werden für RIAS 12 Titel produziert, mit zwei Gitarristen und einem Bassisten, was für mich etwas anderes sein wird, als bisher gewohnt.".

„Hatten Sie auch immer den Eindruck, daß Sie in Europa sehr viel populärer sind als in den USA? Und wenn, hängt das wohl mit dem Akkordeon zusammen?"

„Ich meine ja, denn tatsächlich ist in Europa das Akkordeon sehr beliebt. Es ist jetzt 20 Jahre her, daß ich meine Aufnahmetätigkeit in Deutschland begann, und damals war ich sehr überrascht, wie viele Leute mich kannten. In den IjSA machte ich in den Jahren 1944-1960 so gut wie nichts außer Radio- und Fernsehproduktionen in Chicago. Viele dieser Aufnahmen kamen wohl auch nach Europa, so daß ich den Leuten auf dem alten Kontinent dadurch vertraut war. Als Folge davon wurde ich eingeladen, in veTschiedenen europäischen Ländern auf Tournee zu gehen, was mich zunächst erstaunte. Dieser Europatrip ist jetzt bereits mein 28ster, Anfang des Jahres war ich in Schweden mit dem Quintett, vor einer Woche in Italien und gab dort ein Konzert in einer kleinen Stadt unweit von Ancona, die ihr 125. Jubiläum feiert und bekannt ist, weil dort Akkordeons gebaut werden. Das war ein sehr interessanter Trip, auch die Reise zum Jazzfest Berlin ist wunderbar, denn das Festival stellt u. a. das Akkordeon heraus."

„Wann entschieden Sie sich dafür, Akkordeon zu spielen? War es ein Akkordeonist, den Sie in Ihrer Jugend hörten, der den Wunsch, dieses Instrument zu beherrschen, in Ihnen wachwerden ließ?"

„Es war ein besonderer Anlaß, so erzählten es mir jedenfalls meine Eltern. Als ich 9 Jahre alt war, hörte ich zuhause in Norway, Michigan, einer 25 000 Einwohner großen Stadt 300 Meilen nördlich von Chicago, eine Platte von einem Akkordeonisten. Meine Eltern ließen diese Platte wohl oft laufen und ich muß geäußert haben, daß ich diesen Klang liebe. Meine Eltern waren so lieb - und hinterher stellte sich heraus, daß es das einzig Richtige war - mir ein Akkordeon zu kaufen. Ich hatte dann das Glück in einer nahen Stadt jemanden zu finden, der ein sehr guter Lehrer war. Ich fing also mit dem Akkordeonspielen an, als ich 9 Jahre alt war."

„Und wie vollzog sich dann die Entwicklung zum swingenden Spiel? Das war ja neu, niemand vor Ihnen tat es."

„Ich hatte bei jenem besagten Lehrer 5 Jahre lang Unterricht, dann übersiedelte meine Familie nach Chicago und mein Lehrer empfahl mir dort einen sehr guten Kollegen: Andy Rizzo, der Klassik unterrichtete. Bei ihm hatte ich dann nochmals 5 Jahre lang Unterricht, aber nur in klassischer Musik. Als ich so 15, 16 Jahre alt war, hörte ich mit Begeisterung Big Band Musik von Benny Goodman und Harry James. Und das löste in mir den Wunsch aus, so Akkordeon zu spielen, wie Benny Goodman seine Klarinette blies. So entstand mein Interesse am Swing. Doch dafür konnte ich keine Anleitungen bekommen, denn niemand spielte damals swingend auf dem Akkordeon. Aber ich hörte immer mehr Swing, und als ich mein erstes Trio organisierte - es war mit Akkordeon, Saxophon und Schlagzeug - da wollte ich mein Akkordeon so swingend klingen lassen wie die Saxophonstimme meines Partners."

„Es lief also bei Ihnen kein bewußter Prozeß ab, der Sie veranlaßte zu sagen, jetzt spiele ich swingend, jetzt phrasiere ich anderes ..."

„Das Phrasieren, das ist die Antwort auf alles, denn das galt es auf dem Akkordeon zu bewältigen. Das Akkordeon hat zwar Blasebälge, doch ist es ganz anders, als wenn du ein Blasinstrument bläst. Ein Saxophonist oder ein Trompeter kann die Töne ziehen, ich dagegen mußte verschiedene Dinge tun, um das Akkordeon auch so ähnlich wie ein swingend phrasierendes Blasinstrument klingen zu lassen. Ich gab schließlich das klassische Akkordeonspiel völlig auf, formierte meine eigene Band und fing an, in Tavernen und Nightclubs zu arbeiten. Ich hörte alle möglichen Instrumente, vorausgesetzt, sie spielten eine Art Swing, denn daran war ich vor allem interessiert."

„Erinnern Sie sich, welche Reaktionen Sie anfänglich auf Ihr swingendes Spiel auslösten?"

„Ich glaube, ich spielte recht akkordeonistisch, die Leute hatten hörbar ihre Freude daran, obwohl es ein wenig anders klang, als sie es vom Akkordeon gewohnt waren. Und je mehr ich spielte, desto mehr entwickelte ich mich weiter, desto mehr lernte ich. Ich ließ mich von swingenden Gitarristen und Vibraphonisten inspirieren, und dadurch schulte ich mich selbst, und so entstand mein spezieller Stil, mit dem ich identifiziert werde."

„Meinen Sie Ihr Stil veränderte sich im Lauf der Zeit etwas? Wurde Ihr Spiel sparsamer?"

„Oh ja, und ich glaube sogar, daß es heutzutage wieder etwas anders ist. Einige Leute haben das auch registriert. So sagten mir verschiedentlich Hörer: ‚Sie klingen gleich und swingen noch genauso wie früher, doch Sie wurden mittlerweile mehr zu einem Bebop-Spieler.' Nun, ich hatte ja auch das Vergnügen, mit Dizzy Gillespie und Musikern dieser Spezies spielen zu können, als ich die Rundfunk- und Fernsehsendungen bestritt. Wahrscheinlich kann ich auf dem Akkordeon als Bebop-Musiker eingestuft werden."

„Zumindest entwickelten Sie sich vom Swing in Richtung Bebop ..."

„. . . und bin im Grunde genommen immer noch im Swing verwurzelt. Ich meine aber, daß mein Spiel mit dem Älterwerden anders wurde, denn ich höre heute viele Dinge anders."

„Und warum hören Sie sie anders?"

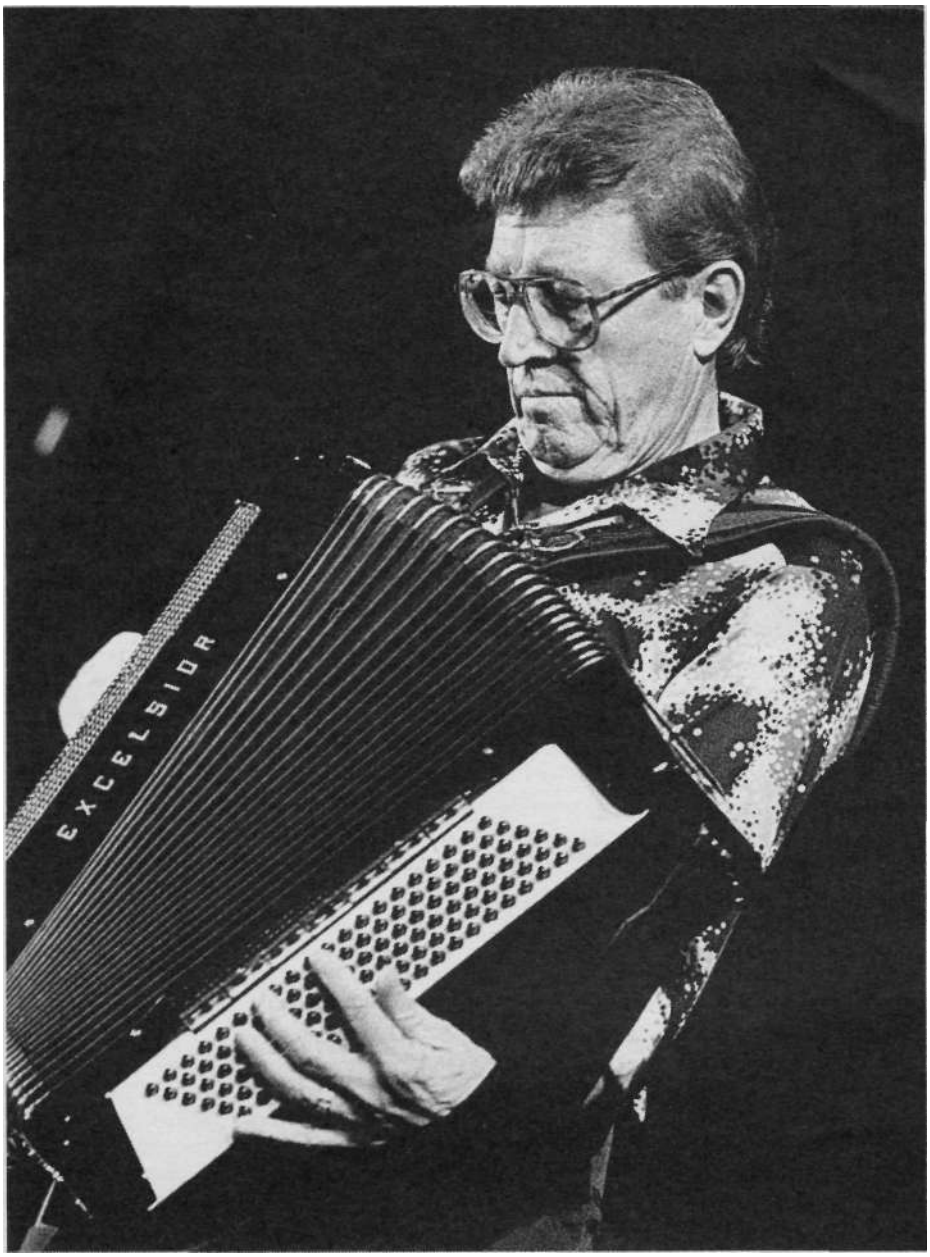
„Die Musik hat sich im Lauf der Jahrzehnte stark verändert, und dieser Einfluß bewirkt schon, daß ich etwas anders spiele. Wenn du spielst, dann hörst du auch immer mehr, und du veränderst zwangsläufig deinen Stil etwas, weil du die verschiedensten Arten von Instrumenten hörst. Der Jazz hat sich in jüngster Zeit etwa in Richtung Fusion bewegt, zudem gibt es immer noch die Avantgarde. All das hatte auch auf meinen guten Freund Toots Thielemans seinen Niederschlag, er hat sich sehr verändert, hielt auch mit der Avantgarde Schritt, ist bestimmt nicht nur im Swing zuhause."

„Er spielte mit jüngeren Musikern etwas avantgardistischer und kam aber doch wieder mehr aufs Swing-Spielideal zurück."

„Ja, so kann man es sehen. Toots ist belgischer Herkunft und ich bin es auch, meine Eltern wurden in Belgien geboren."

„Deshalb gibt es auch die beiden Möglichkeiten Ihren Namen auszusprechen. Meinen Sie, daß Sie, je älter Sie werden, desto mehr dazulernen können?"

„Oh ja, nur dazu muß ich anmerken, daß ich nicht mehr so oft spiele. Ich spiele bereits seit mehr als 50 Jahren und das ist eine lange Zeit. Wenn du älter wirst, dann geht auch körperlich eine Veränderung mit dir vor. Vielleicht mache ich schon deshalb einige Dinge beim Spielen anders als früher, als ich noch 20, 25 Jahre alt war. Du sammelst im Lauf der Jahre auch immer mehr Wissen an. Mein guter Freund Joe Pass, mit dem ich oft arbeite, formulierte es so: ‚Du lernst immer mehr Tricks, je älter du wirst.' Und ich meine, schon das verändert deinen Stil etwas."



Art van Damme: „Ich erfüllte mein Soll im Üben, als ich noch jung war!" Foto: Reiner Haebler

„Gab es und gibt es immer wieder Momente, in denen Sie spüren, daß Sie rein mechanisch spielen, es Ihnen im Moment an Inspiration fehlt?"

„Das ist ein interessanter Sachverhalt, denn wenn du viel spielst, jeden Tag spielst, dann kommst du leicht in einen ganz bestimmten Trott, spielst jeden Tag fast gleich. Einer der Gründe, warum ich jetzt etwas anders spiele, ist der, daß ich nicht mehr so oft auftrete. Es gibt jetzt Perioden, in denen ich mal zwei, sogar drei Monate überhaupt nicht spiele und wenn ich dann das Instrument zur Hand nehme - ich mache das nicht mehr zu Hause, ich übe nicht mehr, das tue ich schon seit langem nicht mehr - und spiele, dann denke ich etwas anders."

„Wenn Sie so lange nicht spielen, geschweige denn nicht üben, bleibt Ihnen denn dann trotzdem die Beweglichkeit Ihrer Finger erhalten?"

„In etwa fünf Minuten fühle ich mich dann auch nach langer Zeit auf dem Instrument wieder zu Hause. Ich habe in dieser Hinsicht unheimlich viel Glück. Ich erfüllte mein Soll im Üben, als ich noch jung war!"

„Vermissen Sie in jenen Ruhepausen die Musik überhaupt nicht?"

„Ich höre viel Musik. Nach über 50 Jahren lebe ich jetzt in einem sehr angenehmen Klima, ich zog in die Wüste, ich spiele viel Golf, habe mich schon so halb zurückgezogen, und das schon seit einiger Zeit. Wenn ich einige Monate nicht gespielt habe, kann es schon sein, daß ich das Akkordeon vermisse, dann spüre ich den Drang in mir, wieder zu spielen. Doch wenn ich auch lange Zeit nicht spiele, fühle ich mich trotzdem gut."

„Vermissen Sie nicht die Reaktion des Publikums, den Enthusiasmus, der Ihnen beim Spiel entgegengebracht wird?"

„Ich freue mich außerordentlich an der Reaktion des Publikums, doch ich bestehe aus zwei verschiedenen Persönlichkeiten, das sagt mir meine Frau auch immer wieder. Wenn ich nicht auftrete, führe ich ein recht beschauliches Leben. Wenn ich spiele, dann ist es eine ganz andere Situation. Das Publikum bewirkt, daß ich mich auf einmal sehr viel lebendigerfühle, und ich meine, diese Reaktion spüren alle Musiker. Doch ich kann diese Gefühle auch einfach abschalten, mich ganz zurückziehen, fast bis zu dem Punkt, wo ich mich wie ein Einsiedler fühle."

„Es hat Sie wohl auch all die Jahre unendlich viel Energie gekostet, all diese Auftritte, die Produktionen, die Reisen. Wahrscheinlich brauchen Sie jetzt immer mehr Ruhezeiten, damit sich die Energie wieder regeneriert."

„Ja, so möchte ich es auch sehen. Als ich noch jünger war, spielte ich jeden Tag, und in der Zeit, als ich viel im Radio und Fernsehen zu hören und zu sehen war - das war immerhin eine Zeitspanne von 15 Jahren - da tat ich nichts anderes als Spielen. Ich bestritt an 5 oder 6 Tagen in der Woche zwei oder drei Shows. Und daraus resultiert ein völlig anderes Lebensgefühl. Nachdem ich mich von diesem Leben immer weiter entfernt hatte, stellte sich auch ein anderes Gefühl ein. Manchmal mag es für mich heute etwas schwierig sein, doch ich spüre immer wieder, daß in dem Moment, in dem ich vor ein Publikum trete, die Säfte zu sprießen anfangen. Ich fühle die Lust zu spielen, das ist eine angenehme Reaktion. Ein aufnahmebereites, begeistertes Publikum bewirkt, daß du dich gut fühlst."

„Es ist wohl für Sie trotz all Ihrer Studioerfahrung immer noch ein großer Unterschied, ob Sie für Publikum oder im Studio spielen?"

„Ein ganz großer sogar. Ich werde jetzt mein 41. Plattenalbum aufnehmen und habe mich an den Produktions-Prozeß längst gewöhnt, ich sammelte eine Menge Erfahrungen, als ich 15 Jahre lang in den Studios in Chicago arbeitete. Studios beeinträchtigen mich nicht, eine Menge Musiker fühlen sich jedoch nie richtig wohl in einem Studio. Für mich ist ein Studio, eine Aufnahme, grundsätzlich kein Problem. Ich kann dabei ganz relaxed sein, und ich weiß, daß ich nicht unbedingt ein Publikum brauche. Ich nehme es einfach als Job, das ist eine andere Art, Geld zu verdienen, so kann ich es sehen. Als ich 24 Jahre alt war, fing ich an, bei NBC zu arbeiten, zuerst für den Rundfunk, dann fürs Fernsehen, und wurde damit plötzlich mit meiner Gruppe vor ein Mikrophon gestellt. Von diesem Zeitpunkt an lernte ich viel, zuvor hatte ich damals ausschließlich in Nightclubs gespielt. Ich bin sicher, daß all die Künstler, die viel reisen und vor Publikum auftreten, dann auch Zuhörer brauchen. Ich meine jedoch, daß ich aufgrund der 15jährigen Studioerfahrung dieses Gefühl nicht unbedingt benötige."

Art van Damme: „Ich kann nicht mehr vom Leben erwarten, ich bin ein glücklicher Mann."
Foto: Reiner Haebler

„Glauben Sie, daß Sie in Ihrem Leben die Anerkennung bekamen, die Ihnen als Pionier des swingenden Akkordeonspiels gebührt?"

„Ich halte mich für einen vom Schicksal begünstigten Mann. Ich bin sehr, sehr glücklich. Und es erweist sich von Zeit zu Zeit immer wieder erneut - ganz gleich, in welches Land ich auch reise - daß sich zumindest die Akkordeonfans, aber auch viele Leute, die nicht unbedingt mit dem Akkordeon etwas zu tun haben, an meinen Sound erinnern. Darüber bin ich sehr froh. Was die Anerkennung betrifft, da kann ich mich glücklich schätzen."

„Meinen Sie, daß.diese swingende Akkordeonmusik, wie Sie sie spielen, zeitlos gültig ist?"

„Sie ist zeitlos, so wie es alle Musik ist. Ich möchte nochmals betonen, daß die Akkordeon-Musik in Europa sehr viel populärer ist als in den USA. In Europa ist es mehr ein ethnisches Instrument."

„Gibt es in den USA einige Schüler, die von Ihnen lernten?"

„Ja, denn als ich mich von Rundfunk und Fernsehen trennte - das war 1960 - da wurde ich Geschäftsmann und eröffnete ein Musikstudio, und das war für mich wie ein erneuter Schulbesuch. Ich betrieb dieses Musikstudio 5 Jahre und mußte dadurch wohl oder übel zum Geschäftsmann werden. Zu jener Zeit unterrichtete ich dann auch ein wenig. Nicht viel, aber ich hatte etwa 20 professionelle Akkordeonspieler, die bei mir Unterricht nahmen. Und ich kann mit ehrlichem Gewissen sagen, daß sich dabei einige sehr gut entwickelten. Es gibt so einige Spieler auf der Szene, die versuchen, meinem Stil nachzueifern."

„Haben denn diese Akkordeonspieler genügend Gelegenheiten, zu arbeiten?"

„Unglücklicherweise sind heutzutage in den USA die Möglichkeiten, zu arbeiten, nicht mehr so günstig wie ehedem, doch sind schon noch welche vorhanden. Das gilt aber nicht nur für Akkordeonisten, auch für Big Bands, zudem für alle akustischen Instrumente. Die Leute tendieren dazu zu sagen, es sei speziell beim Akkordeon so schwierig geworden, doch das ist nicht wahr, die Situation der Live-Musik im Rundfunk und im Fernsehen hat sich ebenfalls verschlechtert. Es gibt ja auch so gut wie keine Big Bands mehr, das werden Sie ja wissen. Es ist also nicht nur die Situation des Akkordeons, die sich so mißlich darstellt. Ich fühle mit all diesen jungen Musikern, die akustische Instrumente spielen, und frage mich, wo können sie arbeiten, was wird aus ihnen? Die meisten guten Akkordeonisten, die ich kenne, wechselten dann zu elektronischen Keyboards über, damit haben sie weit bessere Chancen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen."

„Bill Holman sagte vor einiger Zeit, daß er eine Generation von Musikern vor sich sehe, die nur noch Keyboards und Electronics spielt."

„Aber genau! Und das vollzieht sich auch jetzt. Es ist geradezu furchterregend. Doch vielleicht gibt es noch einen Umschwung, eine Rückbesinnung. Es kann durchaus sein, daß die jungen Musiker wieder auf die natürlichen Instrumente zurückkommen. Hoffentlich! Ich selbst stand schon mit einer Firma in Verbindung, die ein elektronisches Akkordeon fabrizierte, doch es ist nicht dasselbe Instrument wie das akustische Akkordeon, und da es elektronisch funktioniert, kann ich auch nicht den Sound aus ihm herausholen, den ich gerne hätte."

„Wenn Sie heutzutage auftreten, greifen Sie dann auf eine mehr oder weniger feste Formation zurück oder sind es immer wieder andere Musiker, mit denen Sie arbeiten?"

„Ich hatte fast 20 Jahre dieselben Mitglieder in meinem Quintett. Das war während meiner Rundfunk- und Fernsehtätigkeit. Und dann entschloß ich mich, etwas anderes zu tun und eröffnete, wie gesagt, 1960 das Musikstudio. Zu diesem Zeitpunkt löste ich dann die Gruppe auf, später, als ich auf die Szene zurückkam, spielte ich in Las Vegas und derartigen Orten und organisierte dann wieder eine Formation, jedoch mit anderen Musikern. Bei meinen Reisen heutzutage - und weil ich so oft in europäischen Ländern gastiere - habe ich in den verschiedensten Ländern die verschiedensten Partner, die mit mir arbeiten und die ich dann auch wieder haben will, vorausgesetzt, sie passen zu meiner Spielweise. Manchmal funktioniert es gut, manchmal weniger, das ist Teil des Musicbusiness und unumgänglich."

„Sie waren ja mit den Musikern, die gestern abend beim JazzFest Berlin mit Ihnen spielten, von früher her schon vertraut . . ."

„. . . nun, mit dem Vibraphonisten Wolfgang Schlüter spielten wir das erste Mal, er ist ein sehr, sehr guter Musiker und machte seinen Job hervorragend. Er paßt zu mir, das ist keine Frage. Heribert Thusek, der Vibraphonist, der zuvor mit mir in Deutschland spielte, auch viele Platten mit mir aufnahm, ist gestorben. Wir waren gut befreundet. Charly Antolini und Peter Witte, die habe ich etwa 15 Jahre nicht mehr gesehen. Dieses erneute Treffen war für uns sehr interessant und es stellte sich gleich ein Gefühl ein, als ob wir wieder nach Hause gekommen wären. Das JazzFest Berlin machte mir den Vorschlag, doch selbst einen Gitarristen mitzubringen und das war für mich sehr gut, denn Freddie Rundquist arbeitet mit mir sehr oft zusammen. Wir waren gerade in Schweden, wo er vor langer Zeit geboren wurde. Er lebt heute in Chicago. Es war für Freddie auch so eine Art ‚Nachhausekommen', denn er nahm mit mir in Deutschland auch schon einige Platten auf, manchmal waren auch Joe Pass oder Sigi Schwab meine Partner in Deutschland."

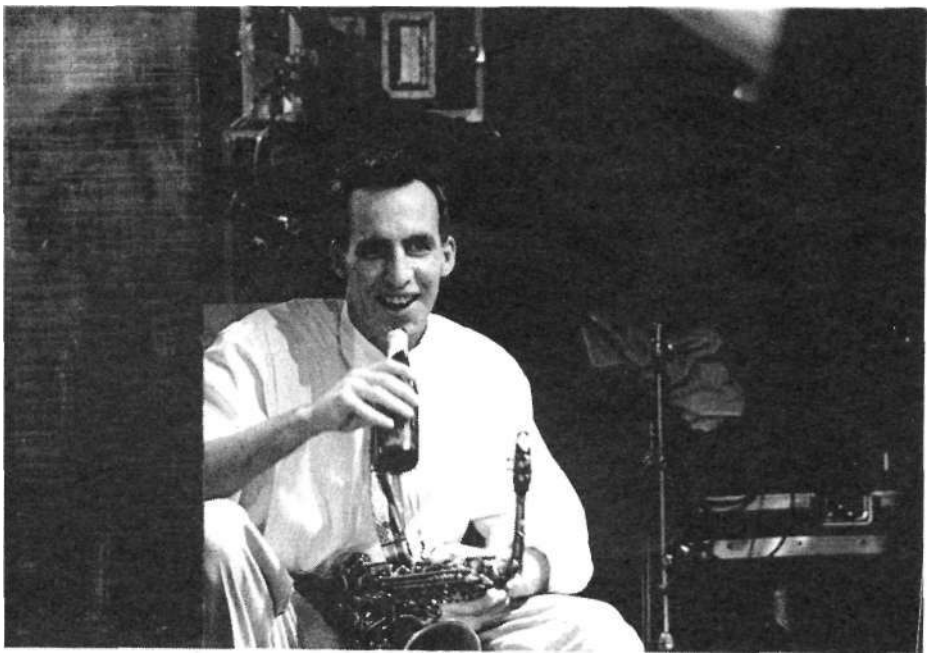
„Gibt es denn noch irgendwelche Wünsche, die für Sie in Erfüllung gehen sollen? Haben Sie irgendwelche Traumprojekte, die Sie gerne verwirklichen wollen?"

„Auch wenn ich morgen aufhören würde zu spielen - und das könnte immerhin sein - so halte ich mich für den glücklichsten Akkordeonisten, denn ich nahm mit Sicherheit mehr Platten auf als alle anderen Vertreter dieses Instrumentes. Und ich habe in mehr Ländern der Welt gespielt als alle anderen Akkordeonisten. Was könnte ich mir noch wünschen? Ich kann nicht mehr vom Leben erwarten, ich bin ein glücklicher Mann."

(Das Gespräch führte Gudrun Endress)

Motto: „zeitgemäß"

13. Jazzfestival in Hamburg



Schaffte es „spielend" die Hamburger Fabrik in eine schwingende Welle der Begeisterung zu verwandeln: John Lurie Foto: Michael Steen

In punkto Sympathie lag die Gunst bei Tom Harrell (rechts), doch besitzt Freddie Hubbard mehr Brillanz und Energie Foto: Michael Steen

Auf der Suche nach einem Motto fernab der kategorisierenden Jazzschubladen „richtungsweisend" oder „legendär" einigte man sich dieses Jahr in Hamburg auf ein schlichtes „zeitgemäß" für die allesamt aus New York bestellten Festival-Orchester. Wobei zum ganz besonders zeitgemäßen Hervorheben sich vor allem die Bands von John Lurie und Arto Lindsay eigneten. Eher „zeitlos" trat Herbie Hancock mit seiner maßgerechten Rhythmusgruppe Buster Williams /Al Foster und dem jungen Altsaxophonisten Greg Osby (statt Ernie Watts) als erste Formation auf die Fabrikbühne und bezauberte durch reduziertes, klares Spiel. Standards wie „Footprints", „Oleo" und „'Maiden voyage" waren Themen, die von den übermüdeten Musikern, trotzdem sie nur vier Stunden zuvor aus Kansas City eingeflogen waren, wirklich wunderschön gespielt wurden. Vor allem faszinierte wieder Hancocks enge Verbindung mit Buster Williams und Al Foster, und ein herrliches, impressionistisches Intro des Pianisten zu „Maiden voyage". Klassisch, stilvoll, zeitlos zur Zeit... - das Herbie Hancock Quartett.

Danach die Henry Threadgill Dance Band - eine zwanzigköpfige Bigband, darunter fünf Streicher - ein dynamisches, vor Energie und Spiellaune berstendes Orchester und Sun Ra . . . wild, . . . aber strukturiert und deshalb sehr interessant. Gerne hätte man diese Gruppe auch nach Berlin eingeladen, allerdings waren die Würfel schneller für Hamburg gefallen gewesen, und selbst für viel Geld wollte sich Threadgill nicht mehr zum Motto „Strings" beim Jazzfest Berlin einordnen lassen.

Das angekündigte Ron Carter Quintett war leider nicht angereist, aber dafür kredenzte man eine harmonische Mischung aus Jung und „Älter" im J. J. Johnson Quintett. Rufus Reid am Kontrabass und Victor Lewis, Schlagzeug, bildeten den soliden Rhythmusboden, auf dem sich die beiden jungen Newcomer, die Pianistin Rene Rosnes und der Tenorsaxophonist Ralph Moore hörbar wohlfühlten. Der Routinier J. J. Johnson stellte somit eine Gruppe vor, die in allen Finessen und Spannungsbereichen des klassischen Jazz zuhause ist. Auch hier wurden vor allem Standards und Stücke aus Platten des alten Hasen gespielt, die er jedesmal mit einem galanten Spruch vorzustellen verstand. Als er sich jedoch anschickte, seinen „Special Guest" vorzustellen - welcher kein Geringerer als Albert Mangelsdorff war - hatte man schon ein wenig den Eindruck, er sei sich dieser Sache nicht so ganz sicher. Obwohl bemerkt wurde, daß das Zusammentreffen der beiden Posaunisten die Erfüllung eines beiderseits lange gehegten Wunsches war, entging einem nicht die hier fehlende Galanz im direkten Nebeneinander mit einem anderen „größten" Posaunisten dieser Welt. Diese kleine menschliche Dissonanz wurde leider so deutlich, daß man aus ganz wenigen Bemerkungen der allzu gewollt witzigen Art J. J.s entnehmen konnte, daß er das Können seines Kollegen zwar respektierte, aber im Grunde mit dessen Interpretation von Jazzmusik nicht allzuviel anfangen konnte. Das war eine kleine Trübung dieses ansonsten hochinteressanten Zusammentreffens zweier fast doch schon „legendärer" Virtuosen.

Zum Phil Woods Quintett, das gleich danach die Bühne betrat, gesellte sich ein weiterer Special Guest, der das Geschehen auf die ihm höchst eigene Weise ähnlich unsensibel bestimmen sollte, Mister Freddie Hubbard. - Die Gruppe bestand aus lauter Routiniers: Bill Goodwin (Schlagzeug), Steve Gilmore, Bass, Hai Galper, Klavier und Tom Harrell, diesem hochsensiblen Trompeter, der durch sein körperliches Leiden eine Art Schwäche asoziieren läßt, dessen Spiel allerdings jeglichen Gedanken des Mitleids sofort in Bewunderung und Begeisterung verwandelt. Und genau hier setzte Freddie Hubbard leider falsch an, als er Tom Harrell zu sich auf die Bühne zum Zusammenspiel einlud. Warum nur scheint Hubbard immer beweisen zu müssen, daß er besser, schneller und lauter spielen kann als. der Rest der Welt? Das ist schade, vor allem, weil man ihn ja durchaus respektiert in

seiner Brillanz und Energie. Man hatte hier das dringende Gefühl, daß ein ungleicher Kampf von seiner Seite aus initiiert wurde, der erstens unsensibel und zweitens unnötig war. Aber dieser Kampf ging zumindest musikalisch unentschieden aus, in punkto Sympathie lag die Gunst eindeutig bei Tom Harrell.

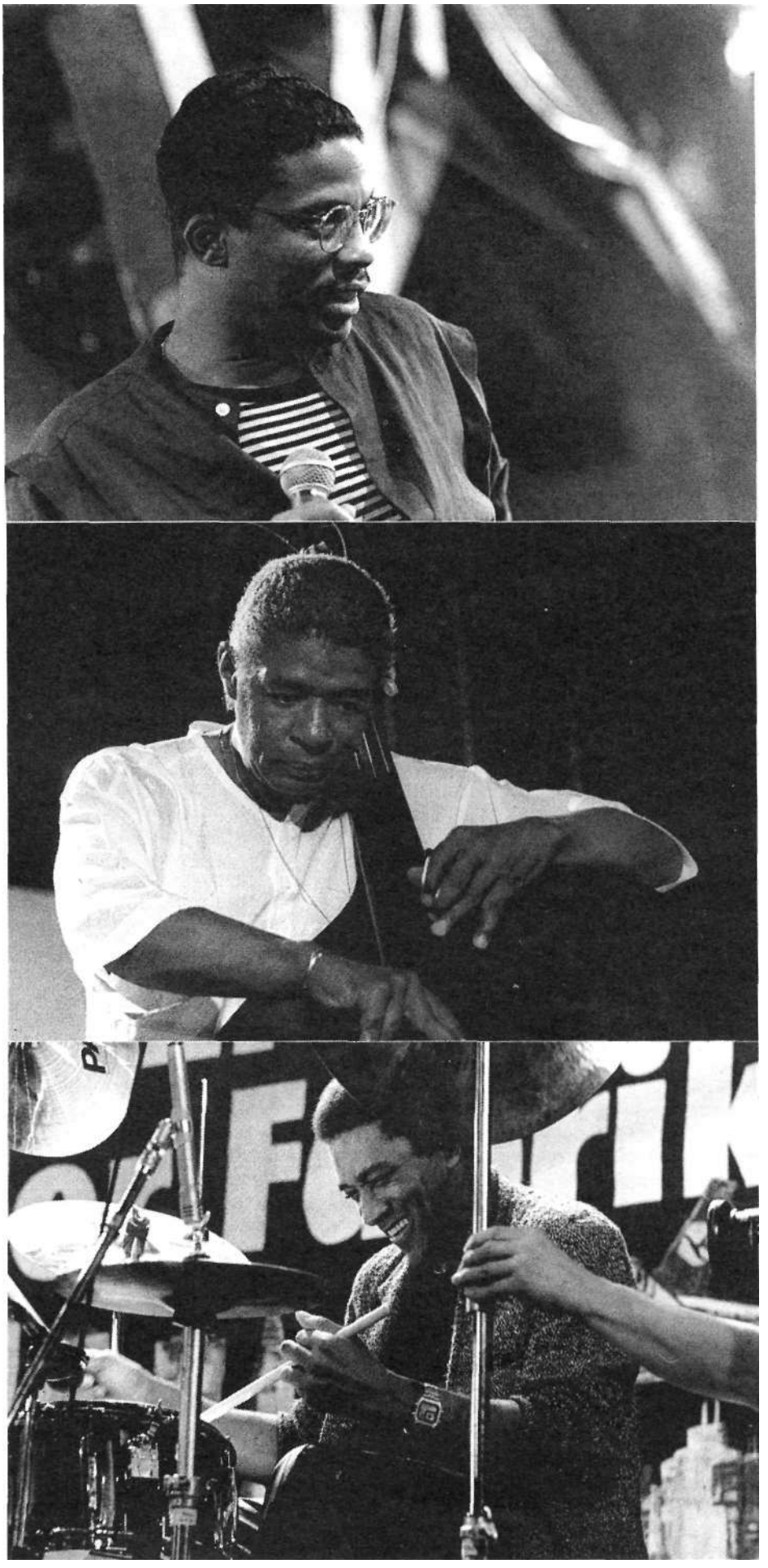
Der dritte Festivaltag erweckte endlich den Zeitgeist zum Leben in der Hamburger Fabrik: die New York Avantgarde spielte auf. Zuerst Gitarrist Arto Lindsay und die Ambitious Lovers, die aus der Noise-Szene heraus langsam zu einer Art -Musik gefunden haben, dann die Lounge Lizards mit dem Kultfilm Star John Luhe, bekannt durch Film und Fernsehen. Man sollte allerdings nicht für möglich halten, was in der Zwischenzeit aus den coolen Kultmüsikern geworden ist. Sie schafften es wahrlich ,, spielend", die Fabrik in eine schwingende Welle der Begeisterung zu verwandeln - alles, was in den letzten Tagen hier über die Bühne gegangen war, mußte hinter diesen gar nicht mehr coolen Lounge Lizards verblassen, und es war auch am darauffolgenden, letzten Abend nicht mehr möglich, ein solches Publikumsereignis annähernd zu wiederholen. Da machte Shannon Jackson mit seiner Decoding Society einen ohrenbetäubenden Krach, so daß kaum möglich ist, dazu etwas zu sagen und Steve Coleman's Five Elements und die John Scofield Band lieferten, was man von ihnen erwartete - interessante Arrangements, gute Soli und intellektuellen „Groove Jazz".

Susanne Mayer

Heißer Jazzherbst in Mannheim

Herbie Hancock, The big Carla Bley Band, Miles Davis

Für einen heißen Jazz-Herbst in Mannheim sorgten „Extra-Veranstaltungen", als sich innerhalb von zwei Wochen fünf großkalibrige Formationen die Ehre gaben. Neben Herbie Hancocks und Jan Garbareks Quartetten, sowie der New Yorker Gruppe Defunkt, waren es ,, The Big Carla Bley Band", sowie Miles Davis, wobei letztere beide zu ihrem einzigen Deutschland-Abstecher nach Mannheim kamen. Großartig war das Konzert mit Herbie Hancock, der zusammen mit Greg Osby, Buster Williams und Al Foster wieder rein akustische Pfade beschritt. Nichtsdestoweniger hat es den Anschein, als wären Hancocks federnd pointierte Läufe im Klavierdiskant, die gutklingend naive Fröhlichkeit der Melodien, die oft latininspiriert daherkommen, gerade aus der Ureigentlichkeit des Synthesizerspiels geboren. Immerhin bewahrt der Pianist den Hardbop hierdurch vor Gediegenheit



Großartig: Herbie Hancock (oben) mit Buster Williams (Mitte) und Al Foster (unten)
Fotos: Michael Steen

Stellte sich mit Herbie Hancock vor: Greg Osby

Selige Sambafröhlichkeit: Flora Purim

Fotos: Manfred Rinderspacher

und Geradlinigkeit. Ins Spiel streut er verschärfte kantige Dissonanzen ein, schafft eminente Lebendigkeit mit furiosen Parallelläufen. Und bei allem begeistert nachhaltig die klangliche Delikatesse, die raffiniert ausgearbeitete Harmonik, welche auch die romantisch weitausschwingenden Balladen („Round midnight" etwa) stets mit Spannung versorgen, zu einem unverbrauchten und wie neugeschaffenen Ereignis werden lassen. Mit großer Inspiration spielte Altsaxophonist Greg Osby seine gleißenden Läufe, die so herrlich abgeklärt und kühl waren. Immensen Ausdruck ins Spiel brachte Buster Williams mit raumfüllender, sonorer Klanglichkeit seines Kontrabasses, seine hochberedten Soli, die fundamental bluesgeladen sind und schwarz, stehen in bester Charles-Mingus-Tradition. Als Opener gab es elektrifizierten Hardbop mit dem brasilianischen Gespann Flora Purim/Airto Moreira und ihrer Band: selige Sambafröhlichkeit und süße Saudade-Balladen voller zuckriger Wehmut. Höhepunkt war hier das virtuose Tambourin-Solo von Airto Moreira.

Welche war nun die richtige? Es war wohl eher ein optischer Gag, als die Pianistin Carla Bley auch ihre Tochter Karen Mantler in ihre Big Band eingliederte: ein verblüffendes Ebenbild der Mutter. Doch die junge Dame durfte nur ein paar Vibraphontöne anperlen. Herrlich kühl gesetzte Bläser-Arrangements waren im ersten Set zu hören, klirrend vor ästhetischer Kälte, auch wenn die Rhythmusmannschaft noch so äquatorial brodelnde Tanzmetren zugrundelegte. Alle Kompositionen waren durchsetzt von raffinierten Breaks, Rhythmus- und Ausdruckswechsel, orchestraler Ernst wechselte mit verspielter Einfältigkeit und Witz (muntere Ragtime- und Walzerverschnitte), oder mit elementarer Energieveräußerung. Die Eingangskomposition jedenfalls klang so, als würde eine mexikanische Blaskapelle mit einem deftig jubelnden Trauermarsch auf dem Friedhof einherschreiten - parodistische Lakonik und immer großartige Musik. Nach der Pause wurde es rockiger, die Nummern farbiger und kraftvoller, Latino-Swing, Funk und saftiger Soul hielten Einzug in diesen intelligenten Jazz. Unter den Solisten begeisterte vor allem der Trompeter Lew Soloff mit mächtigem, gleißendem Strahl, Energie und Witz: Er bläst auch mal so imitierend echt, wie Louis Armstrong sang. Mitreißende Improvisationen lieferte der junge Trompeter Jens Winter ab, Gary Valente trumpfte mit berstend elefantösen Posaunentönen auf. Samten getönt und gefühlvoll: Frank Lacy am Waldhorn und Bob Stewart auf der Tuba. Bei den Saxophonisten überzeugte nachhaltig der Tenorist Andy Sheppard, der ideenreich und sehr avanciert blies; Schönes hörte man auch von Christoph Lauer, Wolfgang Puschnig, Roberto Ottini und Bob Magnusson.

Die elementare Kraft amerikanischer Soulmusik und schwarzafrikanischer Roots (insbesondere Rhythmus) verbindet Miles Davis mit Hilfe von gut klingender elektronischer Staffage zu brodelnder Macht. Großorchestrale Klanglichkeit wird hier inszeniert, die sich zuweilen bis zum Monumentalen hochsteigert, zwei Synthesizerleute (Joey De Francesco und Adam Holzman) bauen großartige Gewölbe, die die beiden Schlagzeuger zum Pulsieren bringen. Freilich stürzt da nichts ein, auch in den atemraubenden Generalpausen nicht. Ricky Wellman und die unermüdlich ihr Percussionsarsenal aktivierende Marilyn Mazur sorgen vielmehr für raffinierte und sehr dicht gewebte metrische Schichtungen. Über diesen breiten, farbenfrohen Rhythmusteppich schickt Miles Davis seine kühlen, amorphen Phrasen und sparsamen Partikel, die erratisch wirken, wie in archaischer Landschaft stehend. Auf der Bühne ist der schwarze Trompeter noch immer der große Diktator, der seine Mitmusiker wie devote Zöglinge behandelt. Daß er seine jungen Stars entdeckt und trainiert hat, demonstriert er mit unmißverständlicher Geste: Bevor der Gitarrist Foley McCreary, der Bassist Benny Rietveld oder der Saxophonist Rick Margitza sich solistisch profilieren dürfen, nimmt sie sich ihr Meister erstmal zur Brust, um sie (symbolisch) das aufsagen zu lassen, was sie von ihm gelernt haben. Dann stehen sie ganz dicht beisammen, call-and-response wird bis zum Exzess geübt, der Schüler muß nur darauf antworten, was der Meister vorgibt, oder es einfach nachplappern. Erst dann darf der arrivierte Star zum großen Solo schreiten. Die ließen sich dann allerdings hören.

Rainer Kohl

Playing Jazz

Herb Geller

Wo feiert ein Jazz-Musiker seinen 60. Geburtstag? Natürlich im Jazz-Club. Herb Geller, Star-Saxophonist und -flötist aus Los Angeles, machte da keine Ausnahme. Der Jazz-Jubilar, der seit 1962 in Hamburg lebt und vielgerühmter Solist der NDR-Studioband ist, stand bei der „Happy Birthday" Party im Eimsbütteler „Birdland" zusammen mit seinen Kollegen Jiggs Whigham und Ed Kroger auf der Bühne und ließ, vor vollem Haus, eine lange Jazz-Nacht hindurch Swing- und Bop-Feuer lodern.

Der sonst so herbe Herb dankte sichtlich bewegt seinen Fans, die ihn mit Wunderkerzen, einer 60kerzigen Geburtstagstorte und „Standing ovations" ehrten: „I love you ganz fürchterlich!"

Herb Geller gilt in der Szene nicht nur als einer der bekanntesten Hamburger Musiker, sondern auch als gefragter Pädagoge und Jazz-Nachwuchsförderer. Oft hat er hier im „Birdland" begabte Schüler vorgestellt. „Wenn die dann gut improvisieren und den richtigen Groove haben, ist das für mich ein phantastisches Gefühl - beinahe so, als wenn ich selbst einen guten Chorus gespielt hätte", sagt Herb. „Ich predige immer: Entwickelt einen eigenen Sound! Versucht, eine ganz individuelle Spielweise zu erreichen und eine Musikerpersönlichkeit zu werden - und jagt nicht immer den Vorbildern Coltrane, Evans und Parker nach! Nun, das zeigt jetzt langsam Erfolge."

Auf die heutige schnellebige Popmusik und ihre Breitenwirkung angesprochen, kommt die Antwort mit gezügelter Heftigkeit: „Ich versuche, immer tolerant zu sein, aber bei einigen sogenannten Pop-Hits und Tagesschlagern kann man nur von Geschmacksverirrung reden. Aber dies Business hat wohl seine eigenen Gesetze. Man muß sich nur vorstellen: Gershwin, Porter und Arien würden heute mit ihren Kompositionen gar nicht ins Geschäft kommen!"

Vor einigen Wochen war er mal wieder in New York, um originalen Jazz live zu hören - und selbst mit Kollegen wie Frank Wess zu spielen. Er nahm dort auch eine LP mit Benny Carter auf und hielt Seminare in der Manhattan School of Music. „Die New Yorker Szene lebt - es ist viel Schwung und Optimismus festzustellen", sagt Herb, der jeden Abend am Broadway durch die verschiedensten Musiklokale bummelte.

Sein neuestes Projekt ist fast unter Dach und Fach. „Playing Jazz" nennt Herb Geller sein Jazz Musical, dem er zur Zeit den letzten Schliff gibt. Er hat die Songs geschrieben, die Story erdacht („Das ist beinahe eine autobiografische Sache") und das ganze mit Swing und Pfiff arrangiert. Nun, „Playing Jazz" dürfte für Herb Geller auch weiterhin im Mittelpunkt des Lebens stehen. Der Jubel im „Birdland" war dazu die schönste Ermunterung

Klaus Berger

Dreimaldrei

Total Music Meeting 88

Das ursprüngliche Konzept der „Free Music Production" (FMP) für ihr alljährliches Total Music Meeting in Berlin lautete schlicht und Phantasie ergreifend „Dreimaldrei". Drei Schlagzeuger, unter ihnen der legendäre Milford Graves, der einst bei Albert Ayler trommelte, und drei Saxophonisten sollten in unterschiedlichen Kombinationen Möglichkeiten freien Musizierens ausloten. Doch das Meeting, das seit 1975 mit geringen öffentlichen Geldern über die Runden kommt, hatte es im Jahr der Kulturstadt Europas besonders schwer. Anfängliche finanzielle Zusagen von Seiten der Festspiel GmbH wurden nicht eingehalten, so daß, wie die FMP mitteilte, „nur der Verbundenheit der auftretenden Musiker, der vermittelnden Hilfe des Kultursenats und besonders dem bereitwilligen Entgegenkommen einiger Geschäftspartner" es zu verdanken ist, daß überhaupt im Quartier Latin ein Gegenstück zum Jazzfest stattfinden konnte. Daß aus dem erzwungenen „Notprogramm nun doch ein respektables Festivalprogramm erwachsen" ist, ist der Findigkeit des FMP-Chefs Gebers zuzuschreiben.

Zu Eckpfeilern des dreitägigen Programmes hatte er Bassisten gemacht.

Die junge Französin Joelle Leandre zeigte gleich, wo es langgeht. Ihr Solo demonstrierte eindringlich die vielseitige Präsenz des Kontrabasses, der sich mehr und mehr vom reinen Rhythmusinstrument wegentwickelt und das melodische Geschehen bestimmt. So verschränken sich denn auch rhythmische und melodische Motive unablässig. Da wird gezupft und gestrichen, werden Seiten angerissen. Zu tiefen Baßlagen setzt Joelle Leandre kontrapunktisch ihre hohe Stimme ein. Sie ist allein auf der Bühne, doch von umfassender Botschaft. Sie streichelt, liebkost, küßt ihr Instrument, eine Symbiose, die selten anzutreffen ist.

Man versteht, warum und wie sich Joelle Leandre in den letzten Jahren auf dem Feld der frei improvisierten Musik einen guten Namen geschaffen hat. Darüber muß auch bei Barre Phillips, dem Free Jazzer der sechziger Jahre, nicht nachgedacht werden. Er verarbeitet diese Erfahrungen in eigenwilligem Spiel, das anfangs schleppend, dann aber mit zunehmenden Ideen abläuft.

Eigenwilligkeit zwischen den Stilen demonstrierte Klaus Koch aus der DDR.

Er gewinnt dem Baß perkussive Seiten ab, arbeitet trickreich mit dem Bogen. Aufkommender Swing geht über in ideenreiche Improvisation. Da sind viel Virtuosität und Konzentration im Spiel, wie sie überhaupt von allen beteiligten Musikern an den Tag gelegt wurden.

Im Duo taten sich Phillips und Koch schwer, zueinanderzufinden. In absoluter Meisterschaft werden dann aber Klangfarben ausgemalt, Geräusche erforscht, wird die Idee des Ausleuchtens auf die Spitze getrieben. Plötzlich öffnet sich eine musikalische Wand und man findet von spröder Abstraktheit zu fein ziselierten Klängen der Gemeinsamkeit. Hingegen verstehen sich Phillips und Leandre auf Anhieb. Über rhythmische Grundfiguren werden unsägliche Melodien gelegt, zu welchen Leandre die große Gebärde einer Opernsängerin hinzufügt. Phillips reagiert witzig, läßt seinen Bogen tanzen. Ein Duo voller Kommunikation, dicht und ideenreich.

Das Baßmarathon wurde unterbrochen von den Holländern Willem Breuker und Han Bennink, die erstmals seit 21 Jahren wieder als Duo in unserer Stadt gastierten. In rasanter Fahrt werden die Improvisationen angegangen, die irgendwo zwischen Hardbop und Free Jazz anzusiedeln sind. Wie gewohnt klopft Bennink, der ein hartes Schlagzeug spielt und verschiedene Rhythmen durcheinanderwirbelt, den gesamten Bühnenboden ab, unternimmt Ausflüge ins Publikum. Den Bezug zum Saxophon Breukers verliert er nie. Dieser driftet gelegentlich ins Folkloristische ab und vermischt populäre Stile. Hohe Kunst des Duos im gutbesuchten Quartier Latin.

Wie wichtig Bassisten sind, sei es harmonisch, melodisch oder rhythmisch, machten Leandre, Phillips und Koch jederzeit deutlich. Sie stellten sich solistisch, in verschiedenen Duos und einem waghalsigen Trio vor, das sich ohne Absprachen dem musikalischen Augenblick hingab. Aus dem gestrichenen Gleichklang - sehr klassisch - und den tiefen Registern brechen einzelne Soloimprovisationen hervor, die alsbald dem kollektiven Fließen einverleibt werden.

Unterschiedliche Ecken des Baßspiels wurden ausgeleuchtet. Die Französin Joelle Leandre machte ihre Affinität zur Kunstmusik deutlich, nicht ohne ins Szenische zu gehen. Der Amerikaner Barre Phillips verarbeitete seine Erfahrungen mit dem Free Jazz der 60er Jahre, und Klaus Koch aus der DDR demonstrierte Eigenständigkeit zwischen den Stilen.

Reiner Kobe

Coole Kontraste

„Cool Noir"-Festival der Wiener Musik Galerie

Der Begriff „Jazz Festival" hat viel von seinem Glanz verloren. Die Hoffnung auf Besonderes, Herausragendes, die sich einst mit ihm verband, ist längst dahin. Die Inflation regionaler und überregionaler Festivals hat das Besondere zum Alltag gemacht, und die Programme werden einander immer ähnlicher: Permutationen der Reisekalender der amerikanischen Größen, mit hier und da einem Alibiplätzchen für europäisches Talent. Es sind Aktivitäten wie die der „Wiener Musik Galerie", die den Begriff wieder mit Sinn erfüllen. Die „Cool Noir"-Konzertreihe im Wiener Museum für angewandte Kunst bewies es einmal mehr: Hier wird noch konzeptuell an einem Programm gearbeitet, hier geht künstlerische Qualität vor Quantität; hier werden reale ästhetische Bezüge dokumentiert und mögliche suggeriert, und hier wird der Präsentation der Musik ebenso viel Sorgfalt gewidmet wie der Programmgestaltung selbst.

Ideen und Programme der drei „Cool Noir"-Abende waren ehrgeizig. Zwar hatte die Veranstaltung, so ihr Untertitel, auch den Charakter eines „in memoriam Chet Baker", doch war damit nicht bloße Nostalgie, Heraufbeschwören alter Cool-Tristesse gemeint. Im Gegenteil: Wenn es ein ideologisches Moment in der Programmplanung gab, so das, die Lebendigkeit eines „cool substream" von den fünfziger Jahren bis heute zu zeigen; zu demonstrieren, daß das Cool-Phänomen historisch, regional, stilistisch breiter zu fassen ist, als es in der Jazzliteratur gemeinhin geschieht, und, schließlich: deutlich zu machen, daß „cool" mehr ist als ein immanent musikalisch zu fassender Sachverhalt, nämlich eine Lebenshaltung. Dem „dunklen Element des Jazz", so der Flügelhornist und (neben Ingrid Karl) Programm-Mitgestalter Franz Kogimann, solle nachgespürt werden; dem, was Kogimann in bezug auf seine eigene Musik die „Genauigkeit in der Melancholie" nennt, wie sie sich im Film als „noir"-Haltung konkretisierte.

Gemäß der Leitidee, das Konzept einer kühlen Strömung nicht eng historisierend, nicht auf Cool und Westcoast der fünfziger Jahre einzugrenzen, war die Musikzusammenstellung ebenso heterogen wie assoziationsreich, sprich: anregend. Der Auftritt des Jimmy Giuffre Quartetts am Eröffnungsabend blieb die einzige Reverenz an die geschichtlichen Wurzeln des Cool: klug durchgearbeitete, die Standardformen umgehende Kompositionen, interpretiert von einem lebendig agierenden Quartett (neben Giuffre, Sopran- und

Genauigkeit in der Melancholie: Franz Kogimann Foto: Thomas Hirschberg

Reißende Expressivität des Saxophons, wild sich überschlagende Töne und Linien: **Anthony Braxton** Foto: Thomas Hirschberg

Dunkel-verhangener Lyrismus, beschwörend-gehaltene Töne: Bill Dixon Foto: Martin Olaf Müller-Hansson

Tenorsaxophon, Klarinette und Baßflöte, Pete Levin, Keyboards, Bob Nieske, E-Baß, und Randy Kaye, Schlagzeug), das sich weder auf die leisen Töne der legendären Giuffre Trios früherer Jahre beschränkte noch deren interaktive Dichte erreichte. ,,Remake"-Charakter im weiteren Sinn hatte allenfalls noch die Neuformierung eines Duos, das bereits vor drei Jahrzehnten, doch seit zehn Jahren nicht mehr zusammen musizierte: Jeanne Lee und Ran Blake mit einem aus Standards und (alten wie neuen) Originals schön zusammengestellten Set, das Jeanne Lees verhaltene und doch so intensive Altstimme und Blakes facettenreiche Kunst der pianistischen Re-Komposition der alten Formen ins beste Licht rückte.

Am interessantesten waren vielleicht die Kontraste, die in diesem kleinen imaginären Museum der Cool-Ästhetik aufeinanderprallten. Da gab es die strukturell wie instrumentatorisch raffinierten Partituren, die Franz Kogimann mit seinem zwölfköpfigen Pipetett (zu dem sich bei einigen Stücken Ran Blake gesellte) präsentierte: Weiterspinnungen des historischen Cool mit den Techniken der europäischen Moderne, mit offenen und verdeckten Anspielungen und Zitaten zwischen Wagner und Gerry Mulligan, mit intermediären künstlerischen Bezügen - Cool als europäische Sublimierung afroamerikanischer Impulse.

Kontrast: Der Auftritt Bill Dixons, ohne jegliche komponierte Vorgaben, mit einem ungeprobten ad-hoc-Ensemble (mit Leslie Winston, Klavier; Sidney Smart, Schlagzeug und Klaus Koch, Kontrabaß): die Offenheit, die Eruptionen des Free Jazz, doch mit jenem dunkel-verhangenen Lyrismus, den Dixons unnachahmliche Trompetenstilistik mit ihren beschwörend-gehaltenen Tönen wohl jedem Ensemble aufprägt - cool free.

Kontrast: Das Duokonzert Anthony Braxton - Marianne Schroeder. Beißende, jegliche Assoziation an „cool" verjagende Expressivität des Saxophons, wild sich überschlagende Töne und Linien; doch all dies in einem strukturellen Gerüst, das einem imaginären Lehrbuch aus dem Darmstadt der spätfünfziger Jahre entsprungen schien. So verstaubt diese neu montierten, melodischen und rhythmischen Klischees atonaler Moderne wirkten, so überraschend doch die Qualität, die sie in der Montage mit kurzen freien Episoden gewannen, mit improvisierten Einlagen, mit Unscharfen wohl auch, die aus der Unmöglichkeit der genauen Ausführung des alles andere als „pianistischen" Klavierparts herrührten. Die Baseler Pianistin Marianne Schroeder kämpfte heldenhaft und mit Verve gegen diese Notenflut, brachte sie zum Leben, gliederte sie durch dynamische Bögen und Zäsuren.

Noch ein Kontrast: die „Untitled Composition for piano and cello", die Morton Feldman 1981 schrieb: eine Absage an laute Expressionismen gleichwie an plakative Materialrevolution, ein Dokument einer distanzierten Cool-Sensibilität im Bereich der komponierenden Moderne Amerikas. Auf seine Weise ein radikales Stück, stets an der Grenze zur Stille, allenfalls zum Mezzopiano crescendierend - und damit hoffnungslos im Stuhlknarren und dem Geräuschteppich der Vielen untergehend, die sich dieser radikalen Hörerfahrung nicht über anderthalb Stunden aussetzen wollten: John Cage hätte an diesem Wettstreit der „Musiken" seine Freude gehabt, Morton Feldman wohl kaum. Die stoische Ruhe, mit der Cellist Florian Kitt und Pianist Harald Ossberger das diffizile Stück ohne Einbrüche vortrugen, war um so mehr zu bewundern.

Das Wiener Publikum wußte das anspruchsvolle Angebot der „Wiener Musik Galerie" zu schätzen; der österreichische Rundfunk verpaßte die Chance, die Konzerte zu dokumentieren. Der „hat ART"-Produzent Werner X. Uehlinger war klüger: Er nutzte die Versammlung so interessanter Musiker für Studioproduktionen des Braxton-Schroeder-Duos und des Pipetett-Ran Blake-Programms, die im Frühjahr erscheinen werden.

Peter Niklas Wilson

Das Abenteuer Klang

2. Music Unlimited Fest in Wels

Obwohl die oberösterreichische Stadt Wels nicht gerade eine Metropole ist, was neue Musik betrifft, fand dort heuer zum zweiten Mal eines der außergewöhnlichsten Musikfeste Österreichs statt. „Music unlimited" steht auf dem Plakat, und der Untertitel lautet „Festival für „improvisierte und komponierte Musik". Die Ziele Wolfgang Wasserbauers von der Welser Kulturinitiative Alter Schlachthof sind der Abbau von Barrieren, das Verschwimmen willkürlich gezogener Grenzen und das Vereinbaren von scheinbar Unvereinbarem.

Auch diesmal konnte man wieder alle leicht faßlichen, aber abgegriffenen Kategorisierungen getrost zu Hause lassen. Für das, was sich zwischen 11. und 13. November im Alten Schlachthof abspielte, brauchte man Ohren so groß wie Scheunentore, und den Willen, sich mit Klängen zu befassen, die nicht immer ein gemütliches Zurücklehnen erlauben. Trotzdem bestätigte der Publikumsandrang die Richtigkeit der Überlegungen und die Zukunftsorientierung des Konzepts.

Es begann mit der ungarischen Gruppe 180. Das 14köpfige Ensemble bewies, daß Neue Musik auch hinter dem Eisernen Vorhang durchaus floriert. Beeindruckend vor allem die Interpretation von „Coming together" des Minimalisten Frederic Rzewski. Weite Spannungsbögen wurden mühelos durchgehalten, romantische Klangschwärmereien von quäkenden Fagott- und Klarinettentönen kontrastiert. Es kann fast nur Radu Malfatti sein, wenn das halbe Küchenarsenal als Dämpfer für eine Posaune herhalten muß. Im Trio mit Barre Phillips, der seinen Baß wieder einmal ausschließlich betastete oder hinter dem Steg streichelte, und dem österreichischen Gitarristen Gunter Schneider agierte er diesmal. Vor 15 Jahren wirkte das erzeugte Gezirpe und Gezwitscher vermutlich originell und verstörend. Heute ist es etwas altvaterisch und der Bierernst, mit dem Schneider Pingpongbälle auf sein Instrument träufeln ließ, oder die Gitarrensaiten mit einer elektrischen Zahnbürste bearbeitete, wirkte deplaziert und ein wenig lächerlich. Da hatte das Klavierduo Aki Takase-Alex Schlippenbach schon anderes Kaliber. Ungeheuer kraftvoll spielte Takase Coltranes „Giant steps", Schlippis Solo gelang sensibel und nachdenklich. Das Duospiel war geprägt von den Kompositionen Thelonious Monks. Virtuos wurden die Highlights des Bebop Zampanos bearbeitet, mit Blockakkorden und Clustern verfremdet.

Der zweite Tag startete mit einem echten Publikumsknüller. Der litauische Saxophonist Vladimir Chekasin hatte außer dem Pianisten Oleg Molokoledov und dem Schlagzeuger Arvidas Joffe noch eine Schar seiner Schüler/innen der Jazzakademie Vilnius mitgebracht. Erfrischend keck musizierte das Glasnost Orchester drauflos. Nichts wirkte gedrillt, und das lockere Musikantentum der zum Großteil sehr jungen Künstler (so versuchte sich z. B. ein 8jähriger Pianist sehr erfolgreich an einem Ragtime) sprang mühelos auf das Publikum über, das sich zu Beifallsstürmen hinreißen ließ. Völlig anders geartet der Auftritt des MotusString Quartetts. Vier junge Österreicher mit klassischer Ausbildung an den klassischen Instrumenten Geige, Bratsche und Cello spannten einen musikalischen Bogen von Duke Ellington über Terry Riley bis zu Frank Zappa. Mit viel Geschick und Geschmack wurde die Gratwanderung zwischen wienerischer Melodienseligkeit und Minimal Music bewältigt. Zum Abschluß des Tages fegte zu später Stunde noch das Trio Carbon über die Bühne. Gitarrist Elliot Sharp verblüffte auch als hervorragender Baßklarinettist, Bassist Tony Maimone und der großartige Schlagzeuger Bobby Previte entfesselten einen Hexenkessel, "der kaum Zeit zum Atmen ließ. Jimmy Hendrix klang durch, Musik des New Yorker Großstadtdschungels nutzte auch das letzte Watt der Bühnenanlage. Da kamen gegen drei Uhr morgens die diensthabenden Ordnungshüter leicht ins Schwitzen.

Sonntags das Finale. Zuerst betraten vier bedächtig wirkende Herren mit vier noch bedächtiger wirkenden Instrumenten die Bühne. Das European Tuba Quartett. Der erste Eindruck täuschte. Pinguin Moschner, Larry Fishkind, Benoit Viredaz und Melvin Poore gingen mit großem Elan und viel Witz ans Werk. Die gesamte Musikgeschichte wurde durchwandert, die Klangpalette durch das Aufsetzen von Klarinettenmundstücken und das Hörbarmachen von Obertönen beträchtlich erweitert. Zwiespältig war der Eindruck, den das Trio Neue Deutsche Blasmusik hinterließ. Michael Seil bewältigte virtuos wahnwitzige Parforce-Ritte auf der Trompete, Malte Burba spielte dazu dumpfe Alphorn-Klänge und Albrecht Riermeier intonierte unterkühlte Marimba-Linien. Daraufhin zog sich Riermeier einen mit Rasseln, Glöckchen etc. behängten Overall über und warf sich auf der Bühne herum wie ein Epileptiker, und Seil blies sein Solo in einen gefüllten Wasserkübel. Alles ein Mordsspaß, obwohl den dreien auf der Bühne kein Grinser entkam.

Zum guten Schluß: Schlachthof im Schlachthof. Johannes Bauer, Posaune, Jon Rose, Cello, Violine, Peter Hollinger, Schlagzeug, und Dietmar Diesner, Saxophone, ließen die Einstürzenden Neubauten, Blurt und wie sie alle heißen, einfach vergessen. Böse, laut, zynisch und sarkastisch, jede romantische Anwandlung im Keim erstickend oder als lächerlich entlarvend, unbequem und chaotisch - und über allem schwang die Empfehlung, das Ganze doch nicht so tierisch ernst zu nehmen. Einfach hinreißend.

Christoph Haunschmid

Music of Charles Mingus

Jürgen Wuchner

Einhellig beklatschte „Music of Charles Mingus" an der Linzer Uni: Jürgen Wuchners Fünferkomitee brachte fabelhaft adaptierte Maß-Musik des bahnbrechenden Befreiers und formbewußten Traditionalisten. Die bewährten Partner des schätzenswerten Kontrabassisten Wuchner sind Trompeter und Flügelhornist Claus Stötter, Altsaxophonist und Baßklarinettist Wolfgang Puschnig, Baßposaunist und Tubaspieler Leo Gmelch und Schlagzeuger Andreas Krieger. Diesem Fünfer gelingt ein gewitztes und künstlerisch kompetentes Bekenntnis zum Erbe des janusköpfigen Mingus. Unverwechselbare Klangcharaktere werden stilsicher bewältigt, Stimmungsgehalte und typische Schattierungen der Dynamik und Tempi liebevoll ausgespielt.

Glanzstücke aus der unverwüstlichen Kollektion hochkarätiger Mingus-Kompositionen sind im ausgetüftelten Miteinander kunstfertig durchleuchtet: von „Fables of Faubus" und „Pussy Cat Dues" bis „Good bye Pork Pie Hat" und „Better git it in your Soul". Als Solist geht jeder aufs Wesen der Mingus-Melodien ein, freilich ohne die eigene Identität aufzugeben: treffsicher formulierte Statements, leidenschaftlich entflammte Reime, expressiv ausgeprägte Reflexionen. Mittendrin ein feines Duo von Puschnig und Wuchner. Und als Draufgabe: Thelonious Monks „Crepescule with Nellie".

Robert Urmann

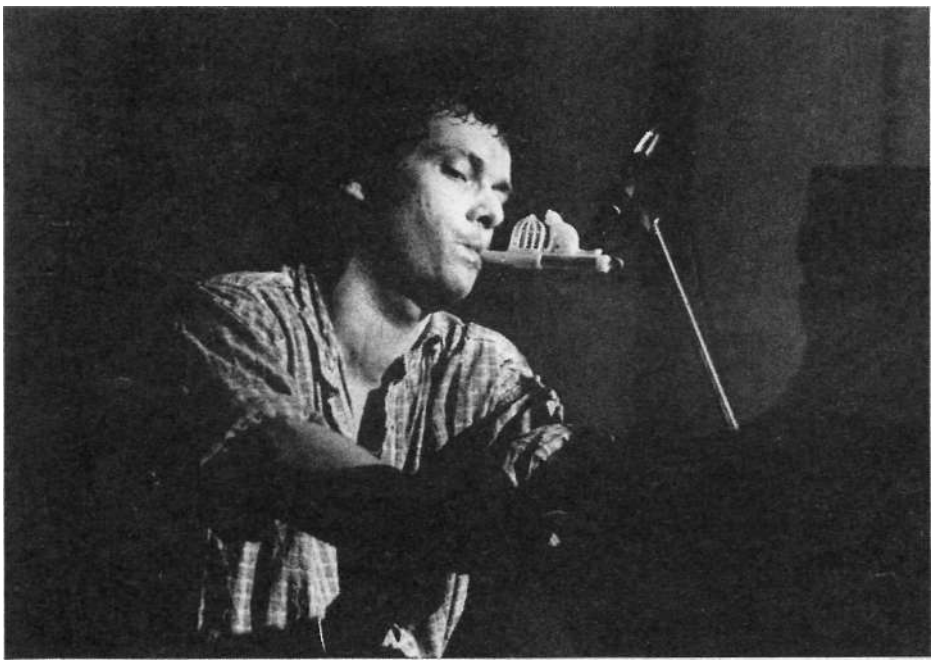
Cecil Taylor, Ornette Coleman, Heiner Goebbels

musica 88/Straßburg

Bernd Alois Zimmermanns Jazzadaptionen in seiner Oper „Die Soldaten" waren nicht die einzigen Jazztöne, die es bei „musica 88", dem Straßburger Festival für Zeitgenössische Musik, zu hören gab. Seit es das Festival gibt, gilt das Augenmerk seiner Macher auch den Freigeistern des Jazz, der Rockmusik und solchen, die sich mit ihren Klangexperimenten zwischen alle Stühle setzen. Diesmal waren es zwei Protagonisten des Free-Jazz, die aus dem Veranstaltungsprogramm herausfunkelten: Cecil Taylor und Ornette Coleman; ein Verfechter der „reinen Lehre" der eine, unbedrängt von Stiltrends aus dem Sog der elektronischen Entwicklung der beiden letzten Dekaden, gerade hierfür aufnahmebereit der andere.

In fünf zunehmend kürzer werdenden Stücken bestürmte Taylor seine Zuhörer

mit dissonanten Clustertürmen, energetisch und opulent formulierend, mit Tempo und Dynamik stets im Hochdruckbereich, zunächst für kaum länger als einen Atemzug das perkussive Spiel mit einem melodischen Single-Note-Motiv unterbrechend, gleichwohl different und transparent bleibend. Erst in den beiden letzten Improvisationen ließ er sein Spiel in melodischen, die Dynamik abrupt verändernden Linien zwischen Spannung und Entspannung treiben, verblüffte mit lyrischen Nachdenklichkeiten und klassizistischen Motiven, die er dann, als wäre er ihner überdrüssig, in hämmernden Staccati zerbersten ließ. Ein Sturmlauf durch eine komplexe, wild zerklüftete Klangwelt, in welcher es keine Pastelltöne gab, die Emotionen vielmehr ausschließlich in prallen Farben hervortraten.



Musik im Zwielicht von Art Rock und freiem Jazz mit minimalistischen Einsprengseln: Heiner Goebbels Foto: Manfred Rinderspacher

In Ornette Colemans Gruppe Prime Time war die ansonsten gewohnte Symmetrie des Doppeltrios dadurch aufgebrochen, daß es neben seinem Sohn Denardo keinen zweiten Schlagzeuger gab, sondern einen Perkussionisten: den indischen Tablaspieler Badal Roy. Doch welch eine Talentverschleuderung - Roy hätte ebensogut fehlen können, man hätte es nicht bemerkt, denn seine virtuose hochmelodische Perkussionskunst ging in der undifferenzierten, intransparenten Ensembleklangwand, die Coleman hinter sich vorbeiziehen ließ, gänzlich unter. Die nur zu erahnenden polyphonen und rhythmischen Verwebungen, in ständiger Neustrukturierung und mit wenig interaktiver Bindung, dienten ihm lediglich zur Klangkulisse für weitangelegte, egozentrisch anmutende Solozüge, hauptsächlich auf dem Altsaxophon. Hier (und nicht mit dem von Intonationsschwächen durchsetzten Trompetenspiel) konnte er mit schlankem Ton und asketischer Linienführung und damit durch eine schlicht-schöne, schnörkellose Spielästhetik überzeugen, die in wundersamem Widerspruch zum übrigen Klangballast stand.

Glanz trat in die Augen seiner Zuarbeiter, als der Meister beim Showdown endlich in den Bühnenhintergrund verschwand und jedem von ihnen (Roy, den Bassisten Al MacDowell und Chris Walker, den Gitarristen Chris Rothenberg und Ken Wessel) Raum für solistische Darstellung freigab - wenige Minuten, in denen man vor allem die Trommelkunst des Inders bestaunte. Dann war das brodelnde Getöse aus Rhythm 'n' Blues, Free Jazz, Punk und Free Funk vorüber und entließ die Zuhörer zwischen Verzückung und Ratlosigkeit.

„Fünf Minuten vor der Zeit ist die wahre Pünktlichkeit" hämmert die eherne Ordnungsformel im Kopf des Angestellten, der, zum Chef zitiert, schwitzend vor Nervosität und Aufregung im Fahrstuhl steht. Die in ihm zunehmend aufkommende Panik, im Wissen, daß er sich verspäten wird, ist Gegenstand des Textes aus Heiner Müllers Theaterstück „Der Auftrag", den der Frankfurter Komponist und Keyboardspieler Heiner Goebbels für seine Produktion „Der Mann im Fahrstuhl" herangezogen hat. Der Berliner Schauspieler Ernst Stötzner, der amerikanische Anarchogitarrist Arto Lindsay und der DDR-Autor selbst waren die Rezitatoren bei der Frankreich-Premiere des Literatur-Musik-Werkes, der Posaunist Johannes Bauer, der Saxophonist Dietmar Diesner, der Gitarrist und Bassist Fred Frith und der Schlagzeuger Charles Hayward neben Goebbels und Lindsay die ausführenden Musiker. (Zur deutschen Uraufführung beim 1. Internationalen Art Rock Festival in Frankfurt 1987 siehe JP 4/87, 28.)

Auffallend zum Ersten: Eine inhaltliche Verbindung von Text und Musik, in dem Sinne, daß die geschriebene oder improvisierte Musik auf den Inhalt und die Dramaturgie der literarischen Komponente abgestimmt ist, sie umsetzend und kommentierend in Klangsprache, war nur an vereinzelten Stellen erkennbar. Text und Musik waren vielmehr collagenartig ineinander verzahnt. Merkwürdig zum Zweiten: Die dreifache, unsynchrone Rezitation vermied es nahezu durchgehend, die dramaturgischen Akzente und Gewichtungen des Textes zu übernehmen, sondern erfolgte entweder in konstatierender Sachlichkeit (durch Müller und Lindsay) oder mit unabhängiger Akzentuierung und Dynamik (durch Stötzner), wodurch der Text geradezu austauschbar wurde.

Beeindruckend zum Dritten: Goebbels Musik im Zwielicht von Art Rock und freiem Jazz mit minimalistischen Einsprengseln, arrangiert in Weill'scher Manier nach dem Prinzip ständiger Bewegung und abruptem Wechsel. Indem Lindsay die Anmut eines brasilianischen Sambahits (übrigens eine willkürlich und aufgesetzt wirkende Zufälligkeit bei einer der spärlichen Verbindungen von Text und Musik: der Text führt in einer Traumsequenz nach Peru. Lindsay, der lange Zeit in Brasilien lebte und portugiesisch, nicht aber spanisch spricht, assoziiert kurzerhand einen brasilianischen Pop-Song und verdeutlicht damit die der Collagentechnik immanente Austauschbarkeit der Einzelteile im Gegensatz zu einer echten Synthese von Text und Musik wie beispielsweise bei Goebbels/Harths Brecht-Bearbeitung „Zeit wird knapp") in harsches, schreiendes Falsett verkehrte und die lieblichen Harmonien mit aggressiv-schrägen Gitarrenriffs verschränkte, war da auch die schrille Rotzigkeit des Punks. Eine ähnlich störfeuerartige Wirkung hatten Bauers ungestüm herauspreschende Posaunenstöße oder Diesners grelles Zirpen auf dem Sopransax. Zwar machte sich das Fehlen des Trompeters Don Cherry, der seine Mitwirkung überraschend abgesagt hatte, in der Dichte des Ablaufs nicht offenkundig bemerkbar, gleichwohl hätte sein eigenwilliger musikalischer Gestus die Attraktion dieser bunten Klang- und Sprachcollage bereichert. Als Zimmermanns „Soldaten" 1965 in Köln uraufgeführt wurde, war es das Manfred Schoof Quintett, das die Jazzparts bestritt; in der Straßburger Aufführung der Staatsoper Stuttgart, unter der Leitung von Bernhard Kontarsky, setzte sich die Jazzcombo aus Eckhart Bauer, Florian Dauner, Karo Höfler, Georg Maier und Lothar Schmitz zusammen.

Gerhard Litterst

In memoriam **Ken Colyer**

New Orleans All Star Jazzmen

Die im Jazz Podium vom Juni 1988 im Ken Colyer-Nachruf angekündigte Deutschlandtournee der New Orleans All Star Jazzmen war ein großartiger Erfolg. Obwohl es keine entsprechenden Vorankündigungen gab, kamen ca. 1500 Jazzfreunde zu den neun Veranstaltungen in Osterode, Rendsburg, Hamburg, Dortmund, Bochum, Heiligenhaus, Essen, Ennepetal und Bergkamen und voll auf ihre Kosten. Besonders bemerkenswert sind das 400köpfige Publikum in Rendsburg und das volle Haus im Hamburger Cotton Club an einem Montag.

Fünf der sieben Musiker sind ehemalige Sidemen des „Gov'nors": Geoff Cole, Leiter und Posaunist, 10 Jahre professionell bei Ken Colyer's Jazzmen, Sonny Morris, Trompete, 1949 Mitbegründer Ken Colyer's legendärer Crane River Jazz Band, Tony Pyke, Klarinette, mit Unterbrechung 10 Jahre professionell bei Ken Colyer's Jazzmen bzw. -All Star Jazzmen, Bill Cole, Schlagbaß, fünf Jahre professionell bei Ken Colyer's Jazzmen, und Colin Bowden, Schlagzeug, mit Unterbrechungen von 1955 bis 1987 bei Ken Colyer's Jazzmen bzw. -All Star Jazzmen und seit 1972 Mitglied der Crane River Jazz Band, in der er den nicht mit ihm verwandten Ron Bowden ablöste.

Mit dem Pianisten Neville Dickie, die Nr. 1 in Europa in Sachen Ragtime - Boogie Woogie - Harlem Stride, und Jim Forey, Banjo, seit 1950 (vor einigen Jahren auf Deutschlandtournee mit Terry Lightfoot und mehrfach beim Heritage Festival in New Orleans), ließ diese meine Wunschband, die es in der Zusammensetzung nur auf dieser Tournee gegeben hat, vom ersten Stück an keinen Wunsch offen. Die beiden letztgenannten Musiker, die keine Colyer-Erfahrung mitbrachten, fügten sich nahtlos ein. Sowohl im Kollektiv wie auch als Solisten bewiesen alle Musiker, daß sie zwar auf eine bis zu 40jährige Praxis zurückblicken können, ihr Spiel aber in dieser langen Zeit keineswegs in Routine abgeglitten ist, sondern jugendlich frisch klingt. Sie können die Schule des „Gov'nors" nicht verleugnen, die gekonnt lässige, gefühlvolle und entspannte Spielweise, die Dynamik, die Ausgewogenheit der Lautstärke und der Swing, der sich nach einer Anfangsphase, in der sich die Musiker warmspielten, einstellte, was sich sofort auf das Publikum übertrug, dessen Begeisterung die Band zu einer weiteren Steigerung anregte.

Die jeweilige Lokalpresse berichtete ausführlich über die Auftritte. Hier einige Zitate aus dem „Harzkurier" vom 28. 10. 88: Die Band . . . hatte in Osterode ihre Weltpremiere. Vom ersten Ton an klappte das Zusammenspiel hervorragend . . . Hier merkte man deutlich, daß sich diese Jazzer musikalisch verstanden . . . ursprünglich . . . mitreißend . .. hervorragende solistische Leistungen . . . machtvolle Posaune .. . wundervolle Trompetensoli . . . ein Feuerwerk am Klavier . . . standing ovations. Die Westfalenpost schrieb am 2. 11. 88 u. a.: New Orleans All Star Jazzmen begeisterten, ein Spitzenkonzert im Haus Ennepetal. . . Erste Sahne . . . Die technische Perfektion . . . und mehr noch die exzellente künstlerische Interpretation der traditionellen Rhythmen überzeugte . . . Jeder einzelne erwies sich als Meister seines Instruments . . . die Harmonie der „Retortenband" ließ im Zusammenspiel nichts zu wünschen übrig.

Es bestehen allerseits keine Zweifel darüber, daß diese erste Tournee dieser Band nicht die letzte sein sollte.

Udo Schneider

Wahnwitziges Musiktheater

Hank Bennink

„Vorsicht Kultur" im Welser „Schlachthof": Schlagzeuger Hank Bennink aus Holland faszinierte mit seinem famos inszenierten Solo-Trip. Die ersten, einst provokant wirkenden Modelle seines turbulenten, auch heute noch manchen perplex machenden Treibens entwarf dieser leidenschaftliche Wortführer eines Aufbruchs bereits vor zwei Jahrzehnten. Sein so jazzbewußt swingendes wie europäisches, erschlossenes Musizieren beeindruckt trotz aller Freizügigkeit durch wohlproportionierte Dimensionen und beweist unverminderte Lust am Putsch. Bennink ist ein virtuos aufstörender Gaukler der Perkussion, legt mit unbezähmbar anmutender Fabulierlust los, mischt übermütig Vergangenheit, jongliert spitzbübisch Fortschritt, stülpt alles ungestüm um.

Vieles wird zum Schlagzeug, der Bretterboden, ein abgebrochenes Ruder, eine große Schere, Glocken, Benninks Beine. Hinreißend hetzen die Rundumschläge, ein perkussiver Jux jagt den anderen. Und zwischendurch bläst Bennink bisweilen Sopransaxophon: von Bechet-Echos bis zur Free-Expressivität, vom Volkslied über Jazzstandards-Zitate bis zu Ellingtons „Mood indigo", etliches durchaus in einem Sinne Aylers.

Ein wahnwitziges Musiktheater, das Charme besitzt, Fähigkeit zur Selbstironie und nie zur Koketterie mit all dem Außergewöhnlichen verkommt.

Robert Urmann

20th International Old Time Jazz **Meeting**

Biel-Bienne

Vorab sei festgestellt, daß das 20. Meeting in Biel alle Rekorde schlug. 3500 Besucher an drei Tagen, 150 Musiker, 20 Bands und sieben Bandstands. Das war ein einsamer Höhepunkt in der Geschichte des Meetings und ein verdienter Triumph für den Organisator und Veranstalter Andre J. Racine. Er wird das Meeting ab dem nächsten Jahr nicht mehr durchführen. Darüber aber später mehr.

Der Freitagabend, 4. November 1988, brachte im ausverkauften großen Saal des Kongreßhauses zwei Bands auf die Bühne: Die Swiss Dixie Stompers und die Chris Barber Jazz and Blues Band. Es herrschte eine fast familiäre Atmosphäre und man konnte sich voll auf die Musik konzentrieren. Traditionsgemäß eröffneten die Swiss Dixie Stompers das Meeting. Andre J. Racine hat die Band seit der Umbesetzung 1986 weiter verbessert und zu einer musikalischen Einheit gemacht. Der Wechsel am Schlagzeug, jetzt David Elias, brachte neue Dynamik. Viel Spielfreude und swingende Musik sind das Kennzeichen der SDS. Das Publikum honorierte die Leistung mit sehr viel Applaus. Ein Stück verdient erwähnt zu werden: „The old rugged cross". Ein großartiges Arrangement, sehr einfühlsam gespielt.

Während des Auftritts erhielt Andre J. Racine einen gravierten Zinnteller und seine Frau Lotti einen Blumenstrauß als Dank für die 20jährige Arbeit. Minutenlanger Applaus!

Dann kam Chris Barber mit seiner Jazz and Blues Band auf die Bühne. Seit 34 Jahren begeistert Chris sein Publikum, zum vierten Mal war er in Biel dabei. Der Funke sprang schon beim ersten Titel über. Immer wieder erstaunlich, wie flexibel die Band ist, wie variabel das Programm und wie temperamentvoll gespielt wird. Ein besonderer Genuß sind auch die „Bands in the Band", egal ob Trio oder Quartett. Es sollte sich wirklich langsam herumgesprochen haben, daß „Ice cream" kein Maßstab für Chris Barber ist. Wird es vom Publikum verlangt, spielt er es eben. In Biel wollte es keiner hören.

Am Samstag begann die Musik bereits am Nachmittag. Die Firehouse Revival Dixieland Jazzband aus Bern fuhr mit einem Feuerwehr Oldtimer Baujahr 1932 durch die Stadt. Die Ambrosia Brass Band aus Mailand marschierte in der Fußgängerzone. Allerdings durften beide Bands, wenn sie in Bewegung waren, nicht spielen. Die Stadt gab dafür keine Genehmigung. Keiner weiß warum. Beide Gruppen erregten trotzdem viel Interesse und machten nochmal auf die große Abendveranstaltung aufmerksam.

Das Kongreßhaus war dann auch voll wie noch nie. Die sieben Bandstands waren über das ganze Haus verteilt, einer sogar im Schwimmbecken des Hallenbades. Leider war die Akustik dort nicht die beste. Chris Barber spielte wieder im großen Saal und der war bei seinen Auftritten total überfüllt. Auf derselben Bühne konnte man die Stage Band der 3. US Infanteriedivision aus Würzburg hören. Wie schon vor zwei Jahren swingte die Band gewaltig und bot hervorragende Arrangements und gute Solisten. Auch Rod Mason mit seiner Hot Six spielte im großen Saal. Rod ist in Biel schon lange gut bekannt und hat viele Freunde. Es ist immer wieder erstaunlich, wie frisch und lebendig die Band spielt. Rod hat nicht nur die passenden Musiker zusammengebracht, sondern versteht es auch hervorragend, sein Publikum zu fesseln. Sein Gesang ist humorvoll und einfühlsam, das Kornett erinnert wirklich an Satchmo, ohne peinlich zu wirken oder zu imitieren. Rundum ist diese Band ein Genuß.

Aus Budapest kam die Oldsmobil Dixieland Band. Die sechs Ungarn boten sehr gut swingenden Dixieland und hatten mit Gesangseinlagen bald ihr Publikum gefunden.

Eine der großen Überraschungen war die Jambalaya Six aus Italien, Insidern in Quartettbesetzung auch als Swinghera bekannt. Der Tenorsaxophonist und Klarinettist Vittorio Castelli hat es verstanden, hervorragende Musiker zusammenzubringen. Die Band spielt Swing in allen Variationen. Zeitweise gesellte sich als Gast noch ein zweiter Saxophonist dazu und dann gab es schöne jumpende Chorusse. Ein großes Aufgebot von Schweizer Bands spielte natürlich beim Meeting, allen voran die originell kostümierte und im Stil des großen Vorbildes musizierende Firehouse Revival SDJ. Die „Feuerwehrleute" hatten und machten viel Spaß. Was die Schweiz im traditionellen Jazz an Qualität zu bieten hat, zeigten die Longstreet Jazzband, Le Vieux Carre, Bowler Hats, Steppin' Stompers, Charley Planteurs, Jumpin' Seven, Old School Band, Blue Devils, New Street Band, Lemi's Dixieland Band und Jules Cerisiers N. O. Jazz Band. Natürlich waren auch die Swiss Dixie Stompers an diesem Abend auf der Bühne und bewiesen erneut ihre große Klasse.

Neu bei diesem Jubiläumsmeeting war die Piano-Bar - eine kleine Oase der Ruhe im großen Trubel. Tommy Burton, der englische Pianist und Sänger, in Biel schon bestens bekannt: ein wirklicher Entertainer. Ihm kann man unbegrenzt zuhören, ohne sich zu langweilen. Außer ihm spielten Juan Gonzales und Randy Wirz, eigentlich Klarinettist der Swiss Dixie Stompers. Er ist auch auf dem Klavier sehr begabt.

Sieben Stunden Musik und das Laufen von Bandstand zu Bandstand schaffte dann doch auch die interessiertesten und ausdauerndsten Jazzfreunde. Es war Zeit, sich endlich im Bett auszustrecken. Allerdings nicht lange, denn um 11.00 Uhr am Sonntagmorgen begann die Matinee. Dieses Jahr wurde auf zwei Bandstands gejazzt und der Besuch war für die „frühe" Stunde hervorragend.

Chris Barber, Rod Mason, die Stage Band der 3rd ID, die Swiss Dixie Stompers mit Tommy Burton, die Ambrosia Brass Band, Jambalaya Six, Firehouse Swiss Revival DJB und die Oldsmobil Dixieland Band konnte man in sehr relaxter Atmosphäre noch einmal hören und genießen.

Wie schon eingangs erwähnt, war das 20th International Old Time Jazz Meeting ein voller Erfolg und ein verdienter Abschied für Andre J. Racine als Veranstalter dieses Festivals. Das heißt aber nicht, daß es kein Meeting mehr gibt. Ab 1989 fungiert die Stadt Biel als Organisator und die musikalische Leitung liegt in bewährten Händen, nämlich bei Andre J. Racine. Sind wir also gespannt, wie das 21. IOTJM vom 3. - 5. November 1989 laufen wird. Für 20 Jahre International Old Time Jazz Meeting: Merci vielmals Andre!

Walter L. Henne

Bravourös bewältigte Saxophon-Zweistimmigkeit

Sal Nistico- Allan Praskin

Als bestens eingespielte Band beeindruckten Tenorsaxophonist Sal Nistico, Altsaxophonist Allan Praskin, Pianist Larry Porter, Bassist Marc Abrams und Schlagzeuger Paolo Pellegatti beim dritten „Meeting" der Linzer Hot Line dieses Herbstes im Funkhaus, eingeladen von ORF und Jugendreferat.

Stilistisch swingt diese famose Fünferrunde in der Mitte der Jazzmoderne mit Bebop als Basis. Forderungen, daß eine Combo mehr sein muß, als die Versammlung miteinander Jazz machender Musiker, werden vorbildlich erfüllt, bindende Gruppenideale stehen der Individualität gleichrangig zur Seite. Zu diesen gehört auch die von Nistico und Praskin mit höherem Ehrgeiz bravourös bewältigte Saxophon-Zweistimmigkeit. Deren ausgetüftelte Klangstrukturen bestechen durch Kultiviertheit, durch gefinkelt gegliederte Beweglichkeit und Farbenvielfalt.

Porter, Praskin und Nistico weisen sich auch als beschlagene Stückeschreiber aus: Kompositionen fern von modisch montierten Mischkulanzen, reich an fein verschränkten Formulierungen und Farben. Und alle fünf Profis legen sich als Improvisatoren mächtig ins Zeug, von gefühl- und gedankenvollen Balladen Gestalten bis zum atemberaubenden Ausrasen. Jeder beweist seine Faibles zwischen Sinnlichkeit und Schärfe, seine Phrasierungskünste als Poet, seine Energien als Draufgänger.

Robert Urmann

Das Jazzfest in Erlenbach

Ein Hauc h vo n urbane m Jaz z i n eine r aufstrebenden Kleinstad t

Erlenbach, ca. 25 km südlich von Aschaffenburg mainaufwärts gelegen, war am Samstag, dem 26. November, Schauplatz eines - wenn man es so ausdrücken will - zweiten untermainischen Jazzfestes, das wie ein Jahr zuvor von Peter Linhart initiiert und organisiert wurde, 1987 aber in Obernburg, auf der anderen Mainseite stattfand. Glücklicherweise erhielt der Veranstalter von der Gemeinde Erlenbach wie auch der Sparkasse Miltenberg-Obernburg verständnisvolle Unterstützung, denn ein Jazzfest mir-nichts-dir-nichts aus dem Boden zu stampfen, ist gewiß nicht so einfach. Peter Linhart kam zugute, daß er durch sein Studium in Köln auch die Musiker fand, die seine Pläne unterstützten und gerne nach Erlenbach am Main kamen, wie alle hoffen, nicht zum einzigen Male. In der dortigen Frankenhalle trat zunächst das Trio Härte 10 auf, eine seit Jahren als Kultgruppe gefeierte Avantgarde-Funk-Jazzformation aus Düsseldorf, die aus Mike Herting, Keyboards, Frank Köllges, Schlagzeug und Valerie Kohlmetz, Perkussion, besteht, bereits 3 LPs eingespielt hat, um die es aber in letzter Zeit etwas stiller geworden ist, wohl deshalb, weil ihr Jazzstil schon wieder etabliert scheint, es eigentlich aber noch nicht ist. Was diese drei Musikjongleure oder auch Musikclowns auf der Bühne an Musik abliefern, ist mal stampfender Hardrock, dann wieder eine „Electronic-Chips"-Musik oder eine gekonnte Bluespersiflage, wenn Frank Köllges beim Gesang die Töne in der Manier von Phil Minton ins Mikrophon quetscht oder in hoher Stimmlage kreischt und quietscht, Valerie Kohlmetz eine Mundharmonika durch den Mund zieht und Michael Herting sparsame Bluesakkorde auf dem Klavier beisteuert.

Oft weiß man als immer wieder angenehm überraschter Zuhörer nicht, wo Klang aufhört und Geräusch einsetzt, da in diesem Trio die kolossale Möglichkeiten bietende Elektronik rigoros genutzt wird. In einer Art Medley werden die Soundgeflechte durch die Verstärker gezogen, gelegentlich klatscht der Applaus des Publikums dazwischen, scheinbar schwerfällig kommt die Musikmaschinerie in Gang, um im nächsten Augenblick wild davonzuhüpfen, in hartem Beat oder jarrettisch verspielt oder auch tynerisch, im grandiosen Aufgreifen verschiedener Klavierspielweisen. Nach einer Umbauphase, von der sechsköpfigen Uli Jaffa's Dixie-Junction aus Köln im Oldtimestil reibungslos überbrückt, bildete das Gunter Hampel Coming Age Orchestra den zweiten Höhepunkt des Erlenbacher Jazzfestes. Mit dieser bis zu 18 Musiker starken jungen Big Band hat sich der international anerkannte Multiinstrumentalist einen nationalen Klangkörper geschaffen, der keinen Vergleich mit anderen Big Bands gleichen Kalibers wie beispielsweise denen von amerikanischen Universitäten - und davon gibt es in den Staaten hunderte - zu scheuen braucht, der für Deutschland einmalig und begrüßenswert ist. Die Band in der jetzigen Zusammensetzung ist ein Sammelbecken junger Talente, sie steht auch für das beispiellose, uneigennützig dem Nachwuchs dienende Engagement des Bandleaders, der nach der Jazz-Geschichte schreibenden „Heartplants"-Platte den Sprung über den großen Teich wagte und besonders an der Ostküste im Raum New York einen guten Namen hat, von dort auch die großen Schwierigkeiten mit Auftritten und Spielmöglichkeiten kennt.

In Erlenbach waren neben der Rhythmusgruppe (Klavier, E-Baß, Schlagzeug, Gitarre) zwei Posaunisten, drei Trompeter, 5 Saxophonisten, ein Flötist (Norbert Rothenkirchen) sowie die Sängerin Anne Hartkamp mit von der Partie, darunter auch der Festivalorganisator Peter Linhart auf dem Altsaxophon, ruhig und gelassen, von fern wie Arnett Cobb dastehend und wirkend. Bei leider nicht optimaler Aussteuerung (Baß, Klavier, Bläser) kam aber trotzdem einiges von dem herüber, was Gunter Hampel in seinen Stücken - alle zwar schon irgendeinmal gehört und eingeprägt, aber durch die verschiedenen Solisten und Gruppierungen mit neuem Reiz - an Klangspektren entfaltet, wobei er immer wieder erkennen läßt, nichts von dem Potential verloren zu haben, das den tonalen und atonalen Jazz so faszinierend und pulsierend macht. Ob ,,Waiting", „A Monk in the house", „The prowler", ,,So leicht geht's rauf" oder ,,211 E 11 Street", all' die facettenreichen Hampel-Themen, sie dienen letztendlich dazu, die Saxophonisten Frisch, Petzold, Linhart, Klüfer, den Posaunisten Strangmann oder den Trompeter Netta (an Don Ellis erinnernd) herauszustellen, auch dazu, anzudeuten, daß mit Hendrik Soll ein großartiger Pianist am Flügel sitzt. Auch der Bandleader steuert auf Baritonsaxophon, Flöte und Vibraphon das seine zum typischen Hampel-Sound bei, der manchmal leichtfüßig, dann wieder kopflastig wirkt, manchmal in den durcheinanderlaufenden Linien den Augenblick der Instrumentenprobe eines Orchesters vor der Ouvertüre in Erinnerung ruft, um im nächsten Augenblick davonzuswingen.

Als der Posaunist Ray Anderson mit seinem Quartett auftrat, war es schon fast Mitternacht, einige Zuhörer im hinteren Saal abgewandert. Für John Scofield ist nun der Gitarrist Kelvyn Bell in der Combo, der vom Funk herkommt - man denke an seine Gruppe Kelvynator, in der zuweilen auch Altsaxophonist Arthur Blythe mitspielt - von der Frisur her aber eher dem Reggae zuzuordnen ist, in der Spielweise an Kevin Eubanks erinnert, eher cool als extrovertiert agiert. Witzigerweise überließ Ray Anderson ihm gerade in dem durch einen Reggae-Rhythmus verfremdeten Standard ,,Once in a while" kein Solo, ließ ihm dafür aber in einer rockigen Eigenkomposition mehr solistischen Freiraum. Mit Pheroan Aklaff sitzt ein bekannter Mann am Schlagzeug, der die rotzige Spielweise Andersons auf der Posaune mit härteren als den sonst von ihm gewöhnten Schlägen auspendelt. Dazu steht mit Mark Dresser ein alter Weggefährte am Kontrabaß, der seinen Bogen kräftig perkussiv einzusetzen versteht. Zieht man ein Fazit dieses ersten Erlenbacher Jazzfestes, so waren Aufbau des Programms und der musikalische Inhalt und Ablauf ein Gewinn. Die Publikumsresonanz hätte noch etwas besser sein können.

Ulfert Goeman

4. Jazzfestival der

Jazzinitiative Würzburg

Beim 4. Jazz Festival der Jazzinitiative Würzburg im Grombühler Stadtteilzentrum konnte sich das Publikum an drei Abenden einen Eindruck vom hohen Niveau der einheimischen Bands verschaffen; darüber hinaus bestand die Gelegenheit, interessante Gruppen aus dem deutschsprachigen Raum kennenzulernen. Hier ein kurzes Resümee der drei Festivalabende:

Den Auftakt am Freitag bildete ein Dokumentarfilm aus den 50er Jahren über ein anderes berühmtes Jazz Festival: Das Newport Jazz Festival auf Rhode Island, Bert Sterns „Jazz On A Summer's Day", der beim Festival im Jahre 1958 gedreht wurde. Hier kamen vor allem die Fans amerikanischer Größen wie Jim Hall, Mahalia Jackson oder Sonny Stitt auf ihre Kosten. Mit den Würzburg All Stars, einer Auswahl bekannter und beliebter Lokalmatadoren, kehrte dann endlich richtige Live-Atmosphäre in das Stadtteilzentrum ein. Die Band, eigens für das Festival zusammengestellt, begeisterte die Zuhörer mit Kompositionen ihres Saxophonisten Stefan Berindei und Arrangements bewährter Standards.

Der Samstagabend bescherte dem Festival die höchste Besucherzahl. Die in Würzburg inzwischen bekannten Elefanten aus Berlin lockten die Fans in Scharen an. Trotz der Enge herrschte eine relaxte Stimmung im Saal, der von vielen als bisher bester Veranstaltungsort für das Festival bezeichnet wird.

Das Würzburger Duo Toe Jam eröffnete den Abend mit Blues-Stücken, die leicht ins Ohr und in die Beine gingen. Das Götz Tangerding Trio mit dem österreichischen Saxophonisten und Flötisten Karl-Heinz

Miklin als Gast bot Modern Jazz, der sich von den amerikanischen Vorbildern befreit hat. Die Band bewies einmal mehr, daß Musik, auch wenn sie sich fast vollständig auf das konventionelle Instrumentarium beschränkt, trotzdem spannungsreich und packend sein kann. In diesem Falle erwiesen sich Karl-Heinz Miklin als Bläser und Götz Tangerding am Flügel als Meister ihrer Instrumente.

Im Anschluß daran spielte die Big Band der Jazz-Initiative unter - gelegentlich auch neben - der Leitung von Klaus Bühre. Dieser Formation aus 19 oder 20 Musikern muß man bescheinigen, daß sie sich ein beachtliches Niveau antrainiert hat. Die Musik, vorwiegend aus der Feder amerikanischer Arrangeure wie Bob Mintzer oder Matt Harris stammend, weist einen starken Bezug zu Funk und Rock auf. Es entsteht ein Sound, der inzwischen fast zum Aushängeschild der Big Band geworden ist: ein rockiger stampfender Beat treibt die Bläser in schwindelnde Höhen. Klar, daß die Elefanten aus Berlin an diesem Samstagabend den größten Applaus einheimsten. Ihre Mischung aus perkussiven Sounds, perfekt einstudierten Themen und schrägen Improvisationen gefiel fast allen: die Elefanten, die absolute Live-Band für nachmitternächtliche Stunden!

Der Sonntag bot nach einem etwas langatmigen Einstieg durch das Würzburger B-Team schwerer verdauliche Klänge. Zwei Bands, die nicht nur den Bassisten Tim Wells gemeinsam hatten, sondern auch ein ähnliches Konzept aufwiesen, forderten vom Zuhörer ungeteilte Aufmerksamkeit, vor allem guten Willen: das Quartett des Saxophon-Mafiosi Dirk Raulf (Tome XX, ausgesprochen: tome dos exxis) und das Septett des Posaunisten Peter Herborn (Peter Herborns Acute Insights), beide aus dem Dunstkreis der Initiative Kölner Jazz-Haus stammend, einem Zusammenschluß junger Kölner Avantgardisten. Wer sich auf die eigentümlichen, oft abstrakt formulierten Themen und freien solistischen Ausflüge der Darbietenden einließ, konnte Strukturen erkennen, die keineswegs vom Zufall bestimmt waren. In punkto Eigenständigkeit waren diese Gruppen zweifellos die Höhepunkte des Festivals. So beklatsche das Publikum bei Tome XX vor allem die originellen Soli des Saxophonisten Dirk Raulf und seine Interaktionen mit dem Trompeter und Keyboarder Thomas Heberer, während bei Peter Herborns Band die „filigrane Bläserarbeit" (zit. nach Peter Wolbert) goutiert wurde.

Leider war meine Aufnahmefähigkeit nach diesen beiden Auftritten inzwischen derart eingeschränkt, daß ich auf den Genuß der letzten Band des Festivals, der Big-Band des Hermann-Zilcher-Konservatohums verzichten mußte. Sie soll aber mit modernem Jazz im Stil des Thad Jones/Mel Lewis-Orchesters für einen würdigen Abschluß gesorgt haben.

Scheint jegliche Schwere des Kontrabasses verbannt zu haben: Manfred Bründl

Insgesamt wurde dieses Festival allgemein als Erfolg gewertet, nicht zuletzt von der Organisatorin selbst, der Würzburger Jazz-Initiative. Gründe für diesen Erfolg gibt es genug: die Bands waren gut, das Stadtteilzentrum in Grombühl bot endlich einmal die adäquaten Räumlichkeiten für diese Veranstaltung, Sound, Licht und Rahmenprogramm waren sehr gut, die Zusammenarbeit mit der Stadt Würzburg klappte. Auch ein Grund genug für die Veranstalter von der Jazzinitiative, sich gleich mit Volldampf in die Arbeit für das 5. Jazzfestival im nächsten Jahr zu stürzen!

Thomas Klopfer

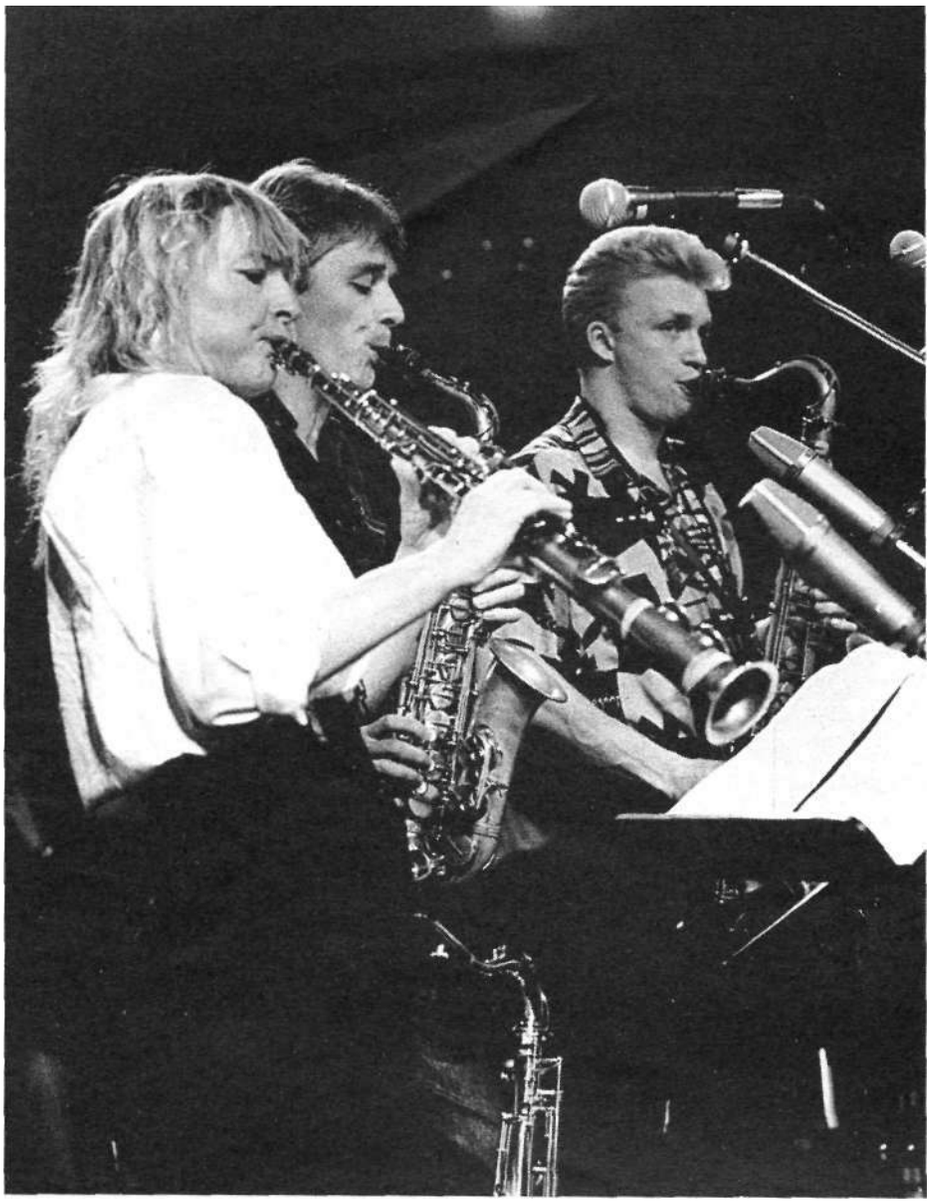
Workshop und Dozentenkonzert mit

Brüma, Brüma

Hochfrequente Geräuscheruptionen durchpulsen die Gewölbe des Heidelberger Jazzclubs Haus Buhl, sieben Schlagzeuger sitzen im Kreis und traktieren ihre Becken im Uniritmo. Der Schlagzeuger Janusz Stefanski, der in der Mitte steht und dirigiert, ist um seine Ohren nicht zu beneiden. Aber er ist stolz, daß seine Eleven hier was gelernt haben, beim 5. Workshop des Jazzclubs. Klar, die meisten der Teilnehmer haben hier eminente Fortschritte gemacht, haben Timing und Strukturierung perfektioniert, so manches über Ausdruck im Spiel erfahren, oder abwechselnd mit allen sechs Teilnehmern des (gleichzeitig stattfindenden) Baß-Lehrgangs rhythmische Basisarbeit probiert und studiert. Der Bassist Manfred Bründl lehrte seine Schüler Skalen zu beackern, formale Abläufe und Improvisationen. Am Ende präsentierte die vereinigte Rhythmusmannschaft drei einstudierte Stücke, die Bässe lassen im Unisono ihre Ostinati erdröhnen, manch einer improvisiert darüber, und die Schlagzeuger durchfegen erstaunlich synchron ihre raffinierten Wechselbeats. Sichtliche Begeisterung der Jungs, die von Lübeck und auch von München angereist kamen. Nur die Stadt Heidelberg weigert sich hartnäkkig, den Jazz als ernstzunehmende Kunst anzusehen; die profilierte Arbeit des dortigen Jazzclub wird bis heute mit keinem Pfennig bezuschußt.

Hardbop bester Güte gab es im anschließenden Dozentenkonzert mit Manfred Bründls „Brüma, Brüma": ausdrucksstark und gutklingend, verwurzelt in der großen amerikanischen Tradition. Dabei klingt diese Musik so, als wäre der Hardbop greade erst erfunden, kommt frisch und kraftvoll daher, steckt voller Überraschungen und Avanciertheit. Neu dabei ist seit diesem Jahr der Saxophonist Matthias Schubert, eine eminente Begabung, von dem noch viel zu hören sein wird. Melodien, die in Reingestalt kitschig klingen würden, läßt er durch sein nonkonformistisches Tenorspiel ungeheure Expression angedeihen, weitet gerne die Lagen aus mit seinen übergroßen Intervallsprüngen. Zusammen mit Schlagzeuger Janusz Stefanski, der nicht minder ekstatisch spielt, werden großartige expressive Verdichtungen erreicht, nicht selten hymnisch aufgeladen. Manfred Bründl begleitet sehr leichtfingrig und konturenstark, bei seinen ideenreichen und virtuosen Soli scheint jegliche Schwere des Kontrabasses verbannt. Bob Degen saß am Piano, zauberte lukullisch Impressionistisches oder verschärfte Harmonik aus den Tasten.

Rainer Kohl



Barbara Thompson mit Hugo Read (Mitte) und Fredrik Lundin

Steuerte zum SWF Jazz Meeting seine Komposition „Evolution of a pearl" bei: Tim Berne (links) mit Phil Mulford, Teodossi Stojkov und Bill Elgart Fotos : Klaus Mümpfer

Mainzer Abschlußkonzert des

SWF-New-Jazz-Meeting

Beim Hinausgehen meinte ein Mittvierziger zu zwei ihn begleitenden Damen: „Am schönsten war das Duo von Barbara Thompson mit dem jungen Bassisten. So kann man mit einfachsten Mitteln gute Musik machen." „Listen to the plants" war der Titel des so gelobten Stückes, das auf der Blockflöte und dem Tenorsaxophon sowie dem E-Baß der Natur abgelauscht zu sein scheint. Melodiös und lyrisch, leise und verhalten. In romantischer Tradition stand auch die Ballade des polnischen Pianisten Wladyslaw Sendecki mit dem sparsamen akkordialen und akzentuierten Spiel auf dem Klavier vor dem sonoren Klang des Tenorsaxophons. Sie trug den bezeichnenden Titel „Back where I belong". Ansonsten aber beherrschte die Free-Jazz-Fraktion das Abschlußkonzert des SWF-New-Jazz-Meetings 1988 im Mainzer Schloß.

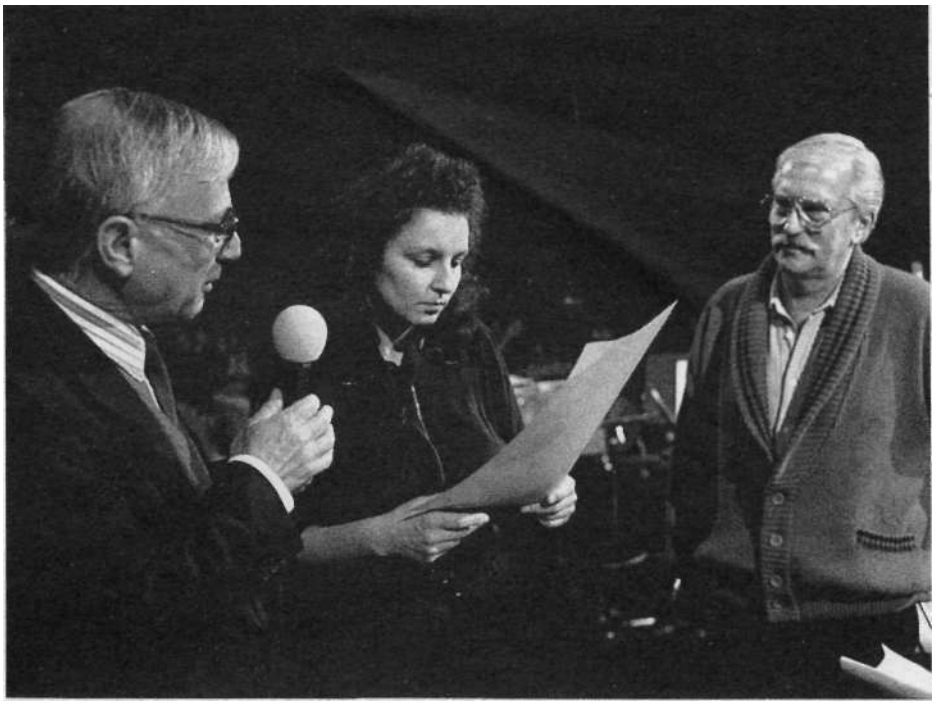
Es gibt Leute, die nehmen Anstoß an der Stilvielfalt in einem Konzert, glauben, daß da nach dem Motto „Für jeden etwas" ein Programm gestaltet werde. Doch davon dürfte beim Workshop und Konzert des Meetings wohl kaum die Rede sein. Denn frei von dem Zwang, die Musik kommerziell verwertbar zu komponieren, trugen die zumeist jungen Musiker Stücke bei, die ihrer persönlichen Prägung entsprachen. Da kann es durchaus vorkommen, daß ein Meeting zwischen Folk und Free pendelt, wie das diesjährige in Baden-Baden und Mainz. Daran ist so lange nicht Anstoß zu nehmen, als die Musiker dank kreativer und technischer Fähigkeiten ihren Rollen auch in anderen Stilrichtungen gerecht werden. Für die Amerikaner Tim Berne, Bill Elgart und Herb Robertson, die Engländer Barbara Thompson und Phil Mulford, den Franzosen Marc Ducret, den Polen Wladyslaw Sendecki, den Bulgaren Teodossi Stojkov, den Dänen Fredrik Lundin sowie die Deutschen Peter Feil, Hugo Read und Thomas Alkier trifft dies durchaus zu.

Nach diesem Konzerterlebnis im Mainzer Schloß wissen die mehr als 500 Zuhörer, wie ein modernes Märchen zu klingen hat. Der Amerikaner Herb Robertson gerät ins Schwärmen, wenn er die musikalische Umsetzung eines höfischen Festes mit viel Volk, Zeremoniemeister, Clowns, Prinzen und Prinzessin beschreibt. Es sei die Renaissance des reinen Free-Jazz, fanden einige Zuschauer die ironischen Adaptionen des Trompeters. Tänze und Träume, Völlerei und Rausch, Clownesken und Zeremonien wurden orgiastisch gefeiert. Ekstatisch klangen die Instrumente der Big Band im strukturalisierten

freien Spiel der Tutti, eruptiv die Bläser und Schlagzeuger, der Bassist und der Gitarrist. Mit viel Powerplay auf teils höchstem Energielevel verloren die Musiker dennoch nie die Basis aus den Augen. Zwischen freien Passagen war Swing ebenso eingebettet wie Bebop und Blues. So war „Jiffy Jester Jig/Lulla" eine raffiniert und spannend aufgebaute kompositorische Glanzleistung.

Gleiches galt auch für Tim Bemes „Evolution of a pearl". Vor einem eindringlich pulsierenden Spiel der Rhythmusgruppe mündete ein intensives und sich steigerndes, mechanisch klingendes Crescendo der Bläser (Berne nannte dies „industrial sound") schließlich in ein kurzes, entspannendes, melodiöses und ruhiges Posaunensolo von Peter Feil.

Der Deutsche stand übrigens mit seiner dreiteiligen „Suite" an der Schwelle zwischen Tradition und Free - wie vor allem den deutschen Musikern in diesem Meeting die Rolle des Katalysators und Vermittlers zwischen der neuen amerikanischen Großstadt-Freiheit (Berne und Robertson) und der europäischen Fusion und Romantik zukam. So bildete denn „Celebration", eine jazzrockige Komposition von Barbara Thompson, die geradezu vor Spielwitz und Humor sprühte, den logischen Abschluß eines vielgestaltigen Konzertes.



Ministerialdirigent Hans Jung verleiht Sibylle Pomorin (Mitte) den vom Südwestfunk und vom Land Rheinland-Pfalz gestifteten SWF Jazzpreis, links Werner Wunderlich, Jazz-Redakteur des SWF Foto: Klaus Mümpfer

Wenn ein Vorwurf zu erheben ist, dann der, daß bei der Dominanz der ausgedehnten und großangelegten, mächtigen Free-Jazz-Stücke die kleinen, zarten und melodiösen Kompositionen nicht so sehr in der Erinnerung hängen bleiben konnten. Zu den letztgenannten zählt auch das tänzerisch beschwingte und melodiöse „Tomorrow" des gerade 23jährigen britischen Bassisten Phil Mulford. Es betonte seine lyrischen Elemente besonders dann, wenn Barbara Thompson mit dem Sopransaxophon das Thema aufnahm. So ekstatisch und frei der Franzose Marc Ducret in Robertsons Stück agierte, so romantisch und stimmungsvoll war seine eigene Komposition „Toutes les nuits". Durchaus in der Tradition stand auch „The cycle" des Dänen Fredrik Lundin mit einem reizvollen, lyrischen Zwiegespräch zwischen der Trompete und dem Sopransaxophon Lundins.

So unterscheidet sich denn das diesjährige Meeting von den vorhergehenden vor allem durch die Wiederentdeckung eines konsequenten Free Jazz in einer ausgereiften und organisch aus der Tradition gewachsenen Form.

Ein Paradebeispiel für das Fortschreiten auf dem experimentellen Weg lieferte im Abschlußkonzert die in Berlin lebende Komponistin und Saxophonistin Sibylle Pomorin. Die Trägerin des jährlich vom Südwestfunk und Rheinland-Pfalz zu vergebenden Jazz-Preises mit 15 000 Mark nutzte alle Möglichkeiten von Saxophon und Flöte im akustischen sowie elektronisch verfremdeten Bereich. Diese natürlichen und Synthesizer Sounds verband sie mit der expressiven Ausdruckskraft ihrer instrumental eingesetzten Stimme. Klangfetzen vermischten sich mit scattenden Vokalisen und ekstatischen Aufschreien zu einer provozierenden Collage. Die Preisträgerin, so befand die Jury, beeindrucke durch „eine Art weiterentwickelten, strukturalisierten Free Jazz und durch heterogene stilistische Elemente". Nicht zuletzt stelle Sibylle Pomorin (unter anderem in ihrer Gruppe Reichlich Weiblich) „gewissermaßen eine Art Zentrum dar, in dem die Fäden des Frauen-Jazz zusammenlaufen".

Klaus Mümpfer

Große kreative und technische Fähigkeiten: Wladyslaw Sendecki Foto: Klaus Mümpfer

„Jazz ist ziemlich alte Musik, ne?"

Eine nicht ganz ernstgenommene (oder genommen wordene?) Umfrage.

Unser Anliegen ist, herauszufinden, warum die Leute eigentlich Jazz hören! Und wo bekäme man bessere Antworten, als auf einem (Amateur-)Jazz-Festival? Wir befinden uns auf dem großen Jazzfestival in der Schauburg, organisiert vom Jazzclub Karlsruhe. Wir drängen uns durch die Massen, beobachten aus den Augenwinkeln, wie manche Besucher angesichts unseres Mikrophons unauffällig das Weite suchen und steuern auf eine Frau zu, fragen: „Was ist Jazz?"

„Hektische Musik."

„Und Sie sind hier, um hektische Musik zu hören?"

„Ja." Nun, warum auch nicht.

Rechts von uns stehen drei junge Männer in Jeans und Turnschuhen, die derart professionell im Takt mitwippen, daß wir sicher sind, hier eine gute Antwort zu erhalten.

„Jazz ist die Musik überhaupt."

Sein Freund ergänzt: „Fragt jemand anderes. Dazu fällt mir nichts ein." Und der Dritte im Bunde spricht: „Ja-zzzz? Das ist freie Form von Unterhaltungs- und ernster Musik. Ich steh mehr auf Free-Jazz. Weiß nicht, woraus der sich so entwickelt hat, sagen wir mal Chick Corea oder so." Neben uns steht ein nicht mehr ganz so junger Mann. Ob er uns weiterhelfen kann? „Des kann ma net beschreibe. Des muß ma ahöre. Fühle, des muß eim g'falle, aus, amen. Jazz kann ma net übersetze, des isch mei Meinung. E gutes Bier is Jazz, en guter Küche, alles is Jazz. Du bisch Jazz, sie, ich er - des is Jazz, ne?" Und seine bevorzugte Stilrichtung? „Blonde Fraue." Ach so. Wir fragen trotzdem weiter.

„Ach Du Scheiße", schreit einer ins Mikrophon. „Seid Ihr noch sauber? Mit sowas traut Ihr Euch hier auf dem Fest rumzurennen?" Und weg ist er.

Aber jetzt sind wir sicher, die richtige Ansprechpartnerin gefunden zu haben. Sie überlegt kurz und schiebt dann ihre Brille auf den rechten Platz. „Das ist für mich so eine Art Protestmusik. Eine besondere Form von Musik, die inhaltlich was ausdrücken will - gegen Konventionen, gegen Überkommenes, gegen Althergebrachtes. So eine Art Widerstand in musikalischer Form. Das war es vielleicht mal, ich weiß nicht, ob das heute noch so ist. Irgendwie hat es heute so die Tendenz, daß es mehr oder weniger vermarktet wird, und das Eigentliche, was es mal wollte, vergessen ist."

„Sind Sie Jazzfan?"

„Nein, eigentlich nicht."

Schade. Auf der Treppe steht engumschlungen ein Pärchen. Was haben die beiden zu sagen? Sie: „Wer seid Ihr denn?" Lachen. Er: „Jazz ist: Dubidu babedudubewei - yeah!" Stimmt. Wir schlendern zum nächsten Paar. Also, was ist Jazz jetzt eigentlich? Sie: „Weiß nicht." Er: „Eine Musikrichtung, die soviel ich weiß, irgendwo aus Amerika kommt. Eigentlich aus Negermusik geboren, wird aber mittlerweile auch von Deutschen praktiziert." Und die zwei Jungs daneben, was meinen die dazu? Der Erste: „Musik, die sehr schwer zu verstehen ist, sehr vielseitig, was weiß ich. Ich bin eigentlich kein Jazzfan, aber es ist schon faszinierend."

Der Zweite: „Jazz ist technisch perfekte Musik. Man kann improvisieren und auch teilweise nach Noten spielen. Hört sich stellenweise chaotisch an. Ich glaube, meistens wissen die Musiker schon, was sie eigentlich spielen." Das beruhigt uns. Wir entfernen uns von dem Gedränge und laufen zu einem Stand. Hier riecht es verführerisch nach Bratwürsten und Steaks. Wir fragen die Dame, die für die Schupfnudeln verantwortlich ist. „Des is ziemlich alte Musik, ne? Ja, Jazz gibt's doch schon länger wie alles andere, ne? Net?" Von hinten brüllt uns ihr Chef freundlich an: „Haut ab!" Die Dame rührt weiter in ihrer Schupfnudel-Pfanne und sagt: „Ich bin kein Jazzfan. Bin hier, weil ich arbeite, und das schon seit fünfzehn Jahren! Die Musik g'fällt ma. Wenn ich mehr Zeit hätt und jünger war, dät ich mich auch noch fester dafür interessiere."

Aber jetzt! Weiter vorne sehen wir zwei junge Männer, die, über Notenblätter gebeugt, heftig diskutieren. Was haben die zu sagen?

„Geil! Ja, ich weiß net. Die geilste Musik die es gibt eben." „Ja, Liebe, ne? Nichts anderes, nichts anderes." Wir fragen den Ersten, ob ihm dazu auch Liebe einfallen würde. „Ich weiß net, ha, warum nicht?"

„Wenn Du selber spielst", meldet sich der Andere," kannst Du das, was Du da reinpackst, gar nicht mehr in Worte fassen, sonst würdest Du nämlich Literat werden."

Die Logik verblüfft. Wir beschließen, auf der Straße weiterzufragen. Ganz freundlich nähern wir uns einer alten Frau. Sie erblickt das Aufnahmegerät, schüttelt den Kopf und läuft weg. Na gut. Links von uns steht ein älterer Herr. Weiß er, was Jazz ist?„Musik halt." „Was hören Sie denn?"

„Gar nichts!"

„Gar nichts?"

„Doch auf meinen Chef." Vielen Dank. Und der nette Herr mit Hut, der gerade an uns vorbeiläuft? „Ja, mir liegt das nicht so. Da habe ich mich noch nie groß interessiert dafür. Ne, ne, ä, ä, also da bin ich kein Freund davon."

Dort stehen zwei Freunde. Offensichtlich noch unentschlossen, ob sie auf das Festival gehen sollen oder nicht.

1. Freund: „Ich will Jazz hören, und wenn er mir Spaß macht, dann hör ich ihn, und wenn net, dann geh isch. Haha."

2. Freund: „So seh isch das auch."

1. Freund: „Ein Musikstil mit afroamerikanischen Einflüssen, ja, mit europäischer Musiktradition, ja?" 2. Freund: „Ja, so seh isch das auch." Wir freuen uns, daß die beiden sich einig sind. Unverdrossen fragen wir uns weiter durch.

„Frach lieber ihn, er kennt sich bessee aus."

„Ja, Jazz isse Musik, ne, die für bestimmte Musiker zug'schnitte is, weil se sich do drin dann wohlfühle und ganz bestimmte Klangerlebnisse hawwe, die se vielleicht in annerer Musik net hawwe, weil's e bissl vielleicht zu einfach isch für se." Wir schleichen uns an die nächsten drei jungen Männer ran. „Was soll is.ch sache, was meinsch? Was meinsch Du, was Jazz isch?" Nun...

„Soll ich's rauslasse? Also: Die Musiker versuche vielleicht im Jazz sich selbscht zu verwirkliche un des dem Publikum mitzuteile. Un wenn se des gut nobringe, dann bringe se's auch fertig, die Stimmung, was de Jazz ausmacht, rüberzubringe."

„Isch doch egal, ob Rock'n'Roll oder Jazz. Jazz isch Rock'n' Roll und Rock'n' Roll isch Jazz, Hauptsache es geht nei, ne?" Jetzt kommen uns zwei Mädels entgegen. Was wissen sie über Jazz? „Saxophon und äh…",

„Klarinette...", hilft die Freundin aus. „Haja, Klarinette vielleicht. Ma kennt halt Jazz, Jazz is Jazz. Und wir suchen jetzt ne Kneipe, wo's uns gefällt und wo gute Musik läuft." Auf Wiedersehen. Wir stoppen ein Pärchen. Das Mädchen: „Das hatten wir doch mal im Musikunterricht, also wie war das? Chicago und Free Jazz und so, ne? Dixie auch."

Ihr Freund: „Das hat doch angefangen so um die Jahrhundertwende? Mit Ragtime und sowas, in New Orleans hat das angefangen. Darf ich noch was sagen? Ich strenge mich jetzt an! Also, um einen historischen Überblick zu geben: Schon mein Opa hat Jazz gehört, und damals kam der Ragtime aus Amerika und äh, genau: stark beeinflußt von der schwarzen Musik der amerikanischen Sklaven, vermischt mit Gospel-Elementen. Eigentlich bin ich mehr ein Rockfan."

Wir bedanken uns. Und machen weiter. Ob wir die beiden Herren schnell was

fragen dürften?,,Ja, aber schnell! - Ja, des kann ich net so sagen!"
„Oh, gute Frage, so. Kein Rock, keine Klassik." Da hat er irgendwie nicht unrecht. Wir befragen eine Frau, die sich in die lange Warteschlange vor der Kasse eingereiht hat. „Keine Ahnung, was das ist."
„Aber auf das Festival wollen Sie trotzdem?"
„Ja, da gibt's was zu essen."
Der Herr daneben mischt sich ein: „Wie meinen Sie das? Das ist eine sehr ausdrucksvolle Musik, die ohne Feeling nicht geht. Was wollen sie noch wissen?" Nichts, danke. Plötzlich erspähen wir einen gutgekleideten Herrn, der zielstrebig an dem Festival *vorbeigeht.*
„Das ist gute, interessante Musik, wo man sich eingeben kann. Aber ich geh da nicht rein, Jazz ist was Individuelles, und das kann man in der Masse eigentlich nicht erleben. So seh ich das."
Die Frau an seiner Seite meldet sich zu Wort: „Du lieber Himmel, was soll ich dazu sagen?" In einem Hauseingang steht ein Mädchen. Sie erzählt uns, daß ihr Freund an der Kasse ansteht. Sie wartet so lange hier, weil es regnet. Ganz schön clever! Und was kann sie uns über Jazz erzählen?
„Das stammt so aus den 60er Jahren, oder? Ist halt gute Instrumentalmusik."
Weil wir feststellen, daß es tatsächlich regnet, mischen wir uns wieder unter das Geschehen. Wir befragen den Sicherheitsdienst.
„Da bin ich völlig überfragt. Da ich nur für die Sicherheit zuständig bin, ist das für mich zweitrangig." Wir verstehen das. Wir halten gleich dem nächsten das Mikrophon unter die Nase. „Jazz ist Musik." „Richtig".
„Manche Stilrichtungen tun in den Ohren weh, manche noch wo annersch, manche kann ma ertrage. "Wir finden, es ist jetzt an derzeit, einmal *hinter* der Biertheke nachzufragen.
„Naja, das is doch diese wilde Musik, mit den Negern mit den dicken Lippen. Man muß sich das so vorstellen, das geht so zu wie in Luis Trenker seinem Rucksack, alles wild durcheinander, alles freut sich, und wir haben den Dreck hier hinten, gell, das will ich mal betonen hier, die Kameraden hier, die kämpfen wirklich für die Leute da draußen. Jazz ist also, naja, nichts für uns. Danke schön." Ansonsten fliegen uns auf unsere Frage hin von den Mitarbeiter/innen nur Satzfetzen zu, wie: „Nervt mich nicht", „Jetzt nicht", „Geht doch weg jetzt", „Ihr spinnt doch", „Was denn?"
Ob sie wohl überfordert sind? „Na, wenn dummes Zeug gebabbelt wird, schon. Weg jetzt. Ich muß hier schaffen."
Wir lassen es gut sein, für diesen Abend. Und vielleicht denken wir uns für die nächste Umfrage etwas Leichteres aus...

Katja und Marc Henkel

Jazz News

Benny Goodman gastierte am 26. März 1955 im Basin Street East Club in New York. Miäsik dieses Gastspiels, die digital aufbereitet wurde, erschien jetzt auf einer Musicmasters Platte unter dem Titel „Live At Basin Street", Volume 2. Mit dem King of Swing spielten damals der Trompeter Ruby Braff, der Posaunist Urbie Green, der Saxophonist Paul Quinichette, der Pianist Teddy Wilson, der Gitarrist Perry Lopez, der Bassist Milt Hinton und der Schlagzeuger Bobby Donaldson. Die Firma Musicmasters wird kontinuierlich Musik von Goodman veröffentlichen, die sie aus den Archiven der Yale Universität bezieht, der Goodman sein musikalisches Erbe vermachte. Kontakt: Musicmasters, 1710 Highway 35, Ocean, New Jersey 07712, Tel. 212 227 4036, USA.

Black and Blue ist der Titel eines Jazz Musicals von Claudio Segovia und Hector Orezzoli, das Anfang Januar in New York im Minskoff Theater Premiere hat. Als Tapdancer werden dabei mitwirken Bunny Briggs und Jimmy Slyde, unter den verpflichteten Musikern sind Claude Williams, Britt Woodman, Jerome Richardson, Roland Hanna, Al McKibbon und Grady Täte. Die musikalische Leitung liegt in Händen von Sy Johnson, der auch die Arrangements schrieb.

Anthony Braxton konnte kürzlich bei den Finnish National Jazz Days ein Projekt unter dem Titel „Braxtonia" verwirklichen. Der amerikanische Saxophonist und Komponist arbeitete dafür mit 7 finnischen Musikern an seinen Kompositionen, die auf einer einwöchigen Finnlandtournee vorgestellt wurden. Zum Braxtonia Ensemble gehörten u. a. die Saxophonisten Seepa „The Baron" Paakkunainen und Pentti Lahti, sowie der Posaunist Mercea Stan. Demnächst soll Musik von „Braxtonia" auf Platte vorgelegt werden Kontakt: Suomen Jazzliitto, PL 54, 00101 Helsinki 10. Tel. 64 68 79

Bradley Cunningham, der Inhaber des New Yorker Restaurants und Jazzclubs „Bradley's" starb Ende November im Alter von 63 Jahren an Krebs. 1969 hatte Bradley, ein Amateur-Pianist, den Club eröffnet, in dem im Lauf der zwei Jahrzehnte viele namhafte Pianisten, so Hank Jones, Dave McKenna, Richie Beirach, Jimmy Rowles, Teddy Wilson, Kenny Barron und Kirk Lightsey auftraten Der Club verfügt über einen von Paul Desmond gestifteten Flügel.

Freddy Wilkes, der in letzter Zeit mit der Solid Old Jazzband, der Blue Note und mit eigener Band sang, hat eine neue Gruppe mit dem Namen Tiny Mess gegründet. Dabei singt der in den Südstaaten der USA aufgewachsene, derzeit in Tübingen lebende Vokalist mit dem Gitarristen Thomas Horstmann und dem Bassisten Uwe Frenzel. Kontakt: Freddy Wilkes, Aeulestraße 42, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/8 37 52.

Ed Thigpen, der ehemalige Oscar Peterson- und Ella Fitzgerald-Schlagzeuger, wird unter dem Motto „Action Reaction East West" durch deutsche und österreichische Lande reisen. Mit dabei sind der österreichische Gitarrist Peter Havlicek und der ungarische Bassist Györgi Czvikovsky. Kontakt: Action Reaction Tours, Hubert Moser, Viechtau 5, A-4801 Traunkirchen, Tel. 0 76 17/ 26 67

Brassless arbeitet derzeit in der Besetzung Michael Arlt, Gitarre, Sebastian Altekamp, Piano, Michael Büning, Bass, und Sebastian Netter, Schlagzeug. Das Quartett wird neben Auftritten im europäischen Ausland auch regelmäßig im gesamten Bundesgebiet auf Tournee sein. Kontakt: Sebastian Altekamp, Kapelstraat 23, 1211 LXHilversum, Tel. 0031/35-28 22 64

Starb am 17. September in Brooklyn: Brenda Bell Foto: Norbert Hess

Brenda Bell erlag am 17. September in Brooklyn, New York, einem Krebsleiden. Die Sängerin stammte aus Newport News, Virginia, stellte sich 1976 bei Victoria Spivey vor, wurde durch diese und ihren Partner Len Kunstadt mit der New Yorker Bluesszene bekannt. Nach ihrem Plattendebüt mit Turner nahm sie in den folgenden Jahren mehrere LPs für Spivey auf. 1980 kam sie mit den American Blues Stars (Jack Dupree, Sonny Rhodes, Al Jones) erstmals nach Deutschland. Dupree holte sie noch mehrfach hierher und flog nach über 20 Jahren erstmals wieder in die USA zu gemeinsamen Konzerten und Plattenaufnahmen. Brenda arbeitete intensiv mit Screamin' Jay Hawkins und Louisiana Red zusammen. Gesanglich und optisch orientierte sie sich an den „klassischen" Bluessängerinnen der 20er Jahre. Sie trat noch bis kurz vor ihrem Tod auf, u. a. im Sweetwaters. Sie war erst 34 Jahre jung und hinterläßt zwei Söhne.

Washboard Doc starb am 16. September in Brooklyn, New York, an den Folgen einer langen Diabeteskrankheit. Der 1911 als Joseph Doctor in Charleston, South Carolina, geborene Waschbrettspieler begann in lokalen Stringsbands, kam 1935 nach New York, verdiente seinen Lebensunterhalt hauptsächlich als Straßenmusiker. Anfang der 50er Jahre Plattenaufnahmen mit Ralph Willis und Sonny Terry, danach arbeitete er mit Brownie McGhee, war während der Folkära am Washington Square in Greenwich Village zu finden. In den 70er Jahren war er wiederholt im Plattenstudio für Spivey Records als Begleiter von Victoria Spivey, Roosevelt Sykes, John Hammond Jr„ Eunice Davis und für eine Bluessession mit Screamin' Jay Hawkins, die in Kürze erscheinen wird. Neben einem eigenen Album für Spivey mit Cab Lukky und The Flash nahm das Trio auch eine LP für L+ R auf und kam mit dem American Folk Blues Festival 1980 nach Europa.

Yggdrasil wird vom 17. September bis zum 1. Oktober auf Tournee gehen. Begleitet wird der färöische Pianist und Komponist Kristian Blak von den Saxophonisten Anders Hagberg und John Tchicai, dem Gitarristen Lennart Kullgren, dem Bassisten Anders Jormin und dem Schlagzeuger Karin Korpelainen. Die sechste LP der Gruppe mit dem Titel „Broytinger" wird Ende Januar auf Tutl-Records erscheinen. Kontakt: OPEN DOOR, Peter Schlegel, Straßburger Str. 35, 7290 Freudenstadt, Tel. 0 74 41/14 13

Maschkinara unternimmt vom 19. März bis 15. April '89 eine Tournee durch Österreich und Deutschland. Die Gruppe spielt in folgender Besetzung: Martin Arnold, Saxophone, Peter Havlicek, Gitarre, Reinhard Ziegerhofer, Baß, Darko Stanojkovski, Schlagzeug, Kontakt: Action Reaction Tours, Hubert Moser, Viechtau 5, A-4801 Traunkirchen, Tel. 0 76 17/26 67

Götz Tangerding wird mit seinem Trio, zu dem der Bassist Christian Stock und der Schlagzeuger Heimo Wiederhof er gehören, sowie dem amerikanischen Bläser Ray Pizzi auf Deutschlandtournee gehen. Kontakt: Christian Stock, Hinterer Lech 31, 8900 Augsburg, Tel. 08 21/51 74 40.

Werner Englert, der Leiter der Free Dig Big Band, bestreitet vom 6.-8. Januar einen Big Band Workshop in Dortmund. Dabei werden rhythmische und improvisatorische Grundprobleme, sowie Arrangements des Dozenten behandelt. Ebenfalls im Dortmunder Klanghaus leiten der Saxophonist Joachim Ullrich und der Pianist Hendrik Soll vom Kölner Jazzhaus einen Kurs, der vom 13. bis 15. Januardauert. Die Arbeitsgrundlage werden dabei die Kompositionen von Joachim Ullrich sein. Stefan Bauer (Drümmele Maa) führt vom 10. bis 12. Februar einen Vibraphon- und Marimba-Workshop durch. Themen: Instrumentalunterricht, Theorie und Ensemblespiel. In Vorbereitung ist weiterhin ein umfassender Jazzworkshop, der vom 18. März bis 1. April in Umbrien/I stattfinden soll. Die Gebühren pro Kurs betragen DM 120- bzw. DM 95,- für den 1. und 2. Kurs, DM 140- für den 3. Kurs inkl. Unterkunft und Verpflegung. Kontakt: Klanghaus, Düsseldorfer Str. 37, 4600 Dortmund 1, Tel 0231/46 88 65.

Das Trio **Wierbos/van Kemenade/Kuiper** geht ab 28. März bis 1. April und ab 24. bis 30. April '89 auf Tournee. Kontakt: Herbert Jugel, Hoher Rain 6, Mimmilsdorf, Tel. 0951/3 00 37

Arvell Shaw gab kürzlich ein Benefizkonzert für Plus, eine Initiative in Nassau County, die für autistische Menschen Pflegeheime eingerichtet hat. Mit dem ehemaligen Armstrong Bassisten stellten sich in der Louis Armstrong Legacy Band vor: die Trompeter Spanky Davis und Mel Davis, der Posaunist Eddie Bert, die Saxophonisten Haywood Henry, Jerry Jerome und Joey Cavaseno, der Pianist Bross Townsend, der Gitarrist Rudy Stevenson und der Schlagzeuger Ray Mosca. Als Attraktion kam noch Lionel Hampton hinzu, zudem wirkten der Trompeter Doc Cheatham und die Sängerin Carrie Smith mit.

Jazz News

Die **Jazz & Rock Schule Freiburg** hat für das am 1. April beginnende Sommersemester ihren Lehrplan revidiert. Den Schwerpunkt im Sommersemester bildet die Studiotechnik neben der im Zentrum der Ausbildung stehenden Bandarbeit. Zu den Lehrern der Jazz & Rock Schule gehören: Frank Sikora, Arrangement, Gehörbildung, Ensemble, Gitarre, Kilian Heitzler, Ensemble, Rhythmik, Schlagzeug, Immanuel Brockhaus, Ensemble, Theorie, Piano, Thomas Heidepriem, Bass, Ensemble, Thomas Pieper, Piano, Pädagogik, Jo Koinzer, Rhythmik, Percussion, Tom Timmler, Saxophon, Jörg Niessner, Gitarre, Judy Roberts, Gesang, Bodyawareness, Rhonda Dorsey, Gesang, Chor, und Alex Perin, Studiotechnik. Bereits drei Semester des Diplomstudiengangs für Jazz- und Rockmusiker führte die Jazz & Rock Schule Freiburg durch, drei Studenten (innen) wurden bisher für herausragende Semesterleistungen gekürt: Cornelius Buchholz, Gitarre, Anke Helfrich, Piano, und Nicola Flick, Piano. Der Einsendeschluß für die Bewerbungsunterlagen ist der 24. Februar, am 4. März ist Aufnahmeprüfung, am 3. April Semesterbeginn. Kontakt: Jazz & Rock Schule Freiburg, Tullastr. 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/ 50 00 79.

Toshiko Akiyoshi konnte sich kürzlich mit ihrem Orchester bei einem einwöchigen Gastspiel im New Yorker Club „FatTuesday's" vorstellen.

Joe Williams sang kürzlich beim 11. lupus research and social Services Benefit. An dieser Wohltätigkeitsveranstaltung, die der an Lupus gestorbenen Sängerin Teddie King gewidmet war, wirkte auch George Wein mit den Newport All Stars mit.

Im **Saitensprung** in Hamburg führen jeweils freitags der Posaunist Jerry Tilitz und der Schlagzeuger Roberto Thilo Jazzabende durch, dazu stoßen bisweilen auch amerikanische Solisten, die in den Hamburger Studios zu tun haben. Kontakt: Saitensprung, Deichstraße 47, 2000 Hamburg.

Kone Neubrand zeigte anläßlich der Jubiläumsveranstaltungen ,,25 Jahre Jazz im Sauschdall in Ulm" mit spontanen Zeichnungen und Aquarellen, Live-Szenen aus lokalen und internationalen Jazzkonzerten und Sessions. Kontakt: Konrad Neubrand, Malerei & Grafik, Schellingstr. 14, 7900 Ulm/Donau, Tel. 07 31/3 11 60.

Ellington Spacemen nennt sich ein Nonett unter der Leitung des Trompeters Clark Terry, zu dem ehemalige Ellington-Gefolgsleute wie Jimmy Hamilton, Britt Woodman, Norris Turney und Aaron Bell gehören. Bei einem Auftritt der Gruppe im Carlos One in New York wurde verlautet, daß Mercer Ellington durch seine Rechtsanwältin Susan Douglas der Gruppe untersagte, den Namen Ellington weiterhin zu benutzen.

Erhielten den Förderpreis der Stadt Mannheim: Bruno Leicht (l.) und Hubert Nuß Foto : Manfred Rinderspacher

Der Förderpreis der Stadt Mannheim für junge Künstler wurde in der Sparte Jazz-Komposition, Arrangement und Interpretation an den Trompeter Bruno Leicht und den Posaunisten Hubert Nuß vergeben.

Skaienfuchs nennt Helmuth Lindlar seine farbige Tonleiter-Drehscheibe, eine Neuerscheinung aus dem Bereich Harmonielehre/Skalen/Improvisation. Auf einem drehbaren Deckblatt sind die gebräuchlichsten Skalen der Jazzimprovisation so angeordnet, daß jeder Musiker die Zusammenhänge zwischen Tonleitern, Akkorden und Akkordfolgen selbst entdekken kann. Kontakt: Helmuth Lindlar, Steinhalde 109, 7800 Freiburg.

Der 3. deutsche Chorwettbewerb wird vom 23.-27. Mai 1990 in Stuttgart stattfinden. Das bundesweite Förderungsprojekt für den Chorgesang in der Bundesrepublik Deutschland steht unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten und wird vom Bundesminister des Inneren finanziert. Zum Wettbewerb sind alle Chöre mit Sitz in der Bundesrepublik Deutschland zugelassen, deren Mitglieder Laiensänger sind. Der 3. Deutsche Chorwettbewerb ist auch ausgeschrieben für Jazz, Pop et cetera. Dazu können sich Erwachsenen- und Jugendchöre allermöglichen Besetzungsformen mit mindestens 12 Sänger(inne)n, Mindestalter 14 Jahre, melden. Kontakt: Deutscher Musikrat, Am Michaelshof 4 a, 5300 Bonn 2, Tel. 0228/36 40 89.

Führt im Hamburger „Saitensprung" Jazzabende durch: Jerry Tilitz

Jazz Giants ist der Name eines neuen Fotobandes, den K. Abe zusammenstellte. Das Buch enthält 307 Schwarz-weiß- und 52 Farbfotos von Cab Calloway bis Ornette Coleman. Die Fotos stammen von 14 verschiedenen Fotografen, bzw. fotografierenden Musikern. Nat Hentoff schrieb das Vorwort zu diesem Fotoband, der 280 Seiten stark ist, bei Billboard Books erschien zum Preis von DM 120,-beim Hannibal-Verlag in Wien angeboten wird.

Modern Jazz in Hannover nennt die Jazzmusiker-Initiative Hannover eine Konzertreihe, die seit August 1987 läuft. Die Initiative schuf damit ein Podium für die neueren Spielarten im Jazz. Die Serie wird durch das Kulturamt Hannover gefördert und garantiert eine Mindestgage von DM 100,- pro Musiker excl. Fahrtkostenerstattung. Kontakt: Jazzmusikerinitiative Hannover, Aurel Glückselig, Schaufelderstr. 30, 3000 Hannover 1.

The Jazzpar Project, das vom Danske Jazz Center initiiert wurde und durch die Scandinavian Tobacco Company finanziert wird, umfaßt einen Jazzpreis, der ca. 30 000 Dollar beträgt und alljährlich vergeben werden soll, sowie die Jazzpar Aktivitäten, mit einem Preisträgerkonzert und einer daran anschließenden Tournee. Im März, spätestens im April, soll der Preis an einen international bekannten Jazzmusiker vergeben werden, der mehr Anerkennung verdient. Die Wahl trifft eine Jury, zu der Dan Morgenstern, Gary Giddins und Erik Wiedemann gehören. Das Preisträgerkonzert wird daraufhin in Dänemark stattfinden, bei dem sich der Preisträger zusammen mit einer für diesen Anlaß zusammengestellten Gruppe dänischer Musik präsentieren wird, zudem werden zwei weitere dänische Formationen jeweils mit einem internationalen Jazzsolisten auftreten. Daran anschließend werden die drei Bands auf Tournee durch Dänemark und eventuell auch angrenzende Länder gehen, zudem Plattenaufnahmen machen. Für all diese Aktivitäten stiftete die Scandinavian Tobacco Company eine Summe von 150 000 Dollar pro Jahr. Kontakt: Det Danske Jazz Center, Borupvej 66, DK-4683 Ronnede, Dänemark.

Kulturmanagement - zur Mitarbeit in kulturpädagogischen Einrichtungen war das Thema der beruflichen Fortbildung für Künstler, Pädagogen und Sozialwissenschaftler, die im November vom Institut für Bildung und Kultur in Zusammenarbeit mit der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung im Auftrag des Fachvermittlungsdienstes des Arbeitsamtes Düsseldorf stattfand. Eine ausführliche Tagungsdokumentation ist anzufordern beim Institut für Bildung und Kultur e.V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 0 21 91/79 42 98.

Einstieg in den Jazz- und Pop-Unterricht mit Jugendlichen ist das Thema eines Seminars, das in zwei Phasen, vom 27. bis 29. Januar und vom 14. bis 16. April, in Wolfenbüttel stattfindet. Das Seminar richtet sich an alle Lehrenden, die Jazz bzw. Pop in ihren Unterricht integrieren wollen. Die erste Phase steht im Zeichen des Selbermachens und des Kennenlernens von Methoden. Am Ende dieser Phase wird Arbeitsmaterial (Buch und Kassette) angeboten, das die Teilnehmer in ihren eigenen Gruppen erproben können. In der 2. Phase, die sich vorwiegend mit der Didaktik des Jazz und Pop beschäftigt, sollen besonders die Probleme aus den Erfahrungen der Selbstlernphase zwischen den Seminaren zur Sprache kommen. Die Leitung haben Nanni Byl und Matthias Weise. Die Gebühr einschließlich Unterkunft und Verpflegung beträgt je Phase DM 125,-. Kontakt: Bundesakademie für kulturelle Bildung, Postfach 1140, 3340 Wolfenbüttel, Tel. 0 53 31/ 56 86 und 51 38.

Jazz News

Charlie Rouse starb am 30. November an Lungenkrebs in New York. Der 1924 in Washington geborene Tenorsaxophonist arbeitete in den 40er Jahren mit Billy Eckstine, Dizzy Gillespie, danach mit Duke Ellington, Fats Navarro, Count Basie, Oscar Pettiford, Tadd Dameron und Buddy Rieh. 1959 stieg er in die Thelonious Monk Gruppe ein, bei der er bis 1970 spielte. 1982 gründete Rouse mit Kenny Barron, Buster Williams und Ben Riley das Quartett Sphere, das zunächst mit Monk-Musik hervortrat, dann auch Charlie Parker Themen spielte.

Nica de Koenigswarter starb am 30. November während einer Herzoperation in New York. Die Baronin, die am 10. Dezember 75 Jahre alt geworden wäre, setzte sich zeitlebens für den Jazz und die Jazzmusiker ein, vor allem für Charlie Parker und Thelonious Monk.

Xero Slingsby starb kürzlich im Alter von 30 Jahren in seiner Heimatstadt Leeds an einem Gehirntumor. Der unter dem Namen Matthew Coe 1957 geborene Saxophonist, spielte zuerst elektrische Gitarre, griff dann aber auf das von seinem Großvater ererbte Altsaxophon zurück. Slingsby tat sich mit dem Bassisten Louis Colan und dem Schlagzeuger Gene Velocette zu seiner Gruppe The Works zusammen, die eine Mischung aus Jazz und Rock spielte. Mit seinen Works nahm Slingsby zwei Platten auf, „Shove it" und ,,Up Down".

Vet Boswell starb im Alter von 77 Jahren an einer Lungenentzündung in New York. Sie war die letzte der ehemals so berühmten Gesangsgruppe „The Boswell Sisters". Ihre Schwester Martha starb bereits 1958, Connie, die danach eine Karriere als Solosängerin machte, 1976.1980 produzierte Spencer A. Tandy ein Musical über die Boswell Sisters, das nach einem ihrer Hits „The Heebie Jeebies" heißt.

Friends and Neighbors ist ein Musik-Tanz Projekt, zu dem die Tänzerin Cheryl Banks Anfang Dezember im Forum Wuppertal verschiedene Freunde und Kollegen zusammenholte, mit denen sie seit ihrer Übersiedelung nach Europa arbeitete. Mit dabei waren der Posaunist Conny Bauer, der Pianist Curtis Clark, die Flötistin Carin Levine, Joelle Leandre und Peter Kowald an zwei Bässen, Milagros Campos, Theater, Gerlinde Lambeck, Chris Parker, Jean Sasportes, Tanz, sowie Ulle Hees mit Zeichnungen von Musiker/innen.

Severi Pyysalo wurde kürzlich von der Finnischen Jazzföderation Suomen Jazzliitto mit dem Georgie Award ausgezeichnet. Der 20jährige Vibraphonist gilt als eines der vielversprechendsten jungen Talente des Jazz in Finnland. Pyysalo, der eine eigene Gruppe namens No Hope Band leitet, stellte sich auch schon in der Tschechoslowakei, in Ungarn und Schweden vor.

Klaus Brugger, aus Ravensburg stammender und in Wien lebender Saxophonist, gründete unter dem Namen KBQ ein neues Quartett. Zu ihm gehören der Pianist Roberto Di Gioia, der Bassist Hannes Strasser und der Schlagzeuger Wolfgang Haffner. Die Formation spielt Stücke, die zum großen Teil aus der Feder von Klaus Brugger stammen. Kontakt: Klaus Brugger, Währinger Gürtel 154/25, A-1090 Wien, Tel. 0222/31 18 685.

Jan Fryderyk wird nach seiner Ostasientournee, die ihn im Frühjahr 1989 nach China und Japan führt, von Mai bis Mitte Juni in Deutschland auftreten. Kontakt: Edition Granow, Am Johannisberg 65, 5483 Bad Neuenahr, Tel. 0 26 41/2 18 55.

The Duke Ellington Orchestra unter Leitung von Mercer Ellington kehrte kürzlich von einer 5wöchigen Japantournee zurück. Am Piano der Ellington Band sitzt derzeit die japanische Pianistin Shizuko Yokoyama. Das Orchester wird Ende Februar, Anfang März wieder auf Europagastspielreise gehen.

Heiner Hank wird am 13. Januar im Museum Bochum seine Musikperformance Teil II uraufführen. Mit seiner Musikperformance Teil I gastierte er schon in Essen, Herne, Hamburg, Dortmund, Düsseldorf, Wuppertal und Paris. Kontakt: Heiner Hank, Hugo-Schultz-Str. 47, 4630 Bochum 1, Tel. 02 34/33 66 00.

Musica Jazz, Italiens seit 44 Jahren erscheinende Jazz-Zeitschrift, setzte ihre monatlich mit dem Heft zusammen ausgelieferte Jazzplatten-Reihe in Ton, Wort und Bild im November mit Charlie Parker fort. Es ist dies die 75. derartige Plattenveröffentlichung. Den letzten 5 Heften lagen LPs und Informationen zu den Themen Fletcher Henderson, Thelonious Monk, Italian Jazz Graffiti und Lennie Tristano bei. Im Dezemberheft war eine Platte mit Informationen von Charles Mingus beigefügt. Kontakt: Musica Jazz, Direktion und Redaktion, Via NapoTorriani 19, 20 124 Mailand, Italien.

Terry Lyne Carrington, die Schlagzeugerin, die in letzter Zeit mit Wayne Snorter und David Sanborn auf Tournee ging, wird im Februar ihre erste Platte unter eigenem Namen bei PolyGram veröffentlichen.

Thomas Heberer legte unter dem Titel „The heroic millepede" auf ITM Records eine LP/CD vor. Der Kölner Trompeter und Keyboarder stellt sich im Januar u. a. in der Kölner Philharmonie vor und reist mit Tome XX in den süddeutschen Raum. Im Februar und März wird er auf Einladung des Goethe-Institutes zusammen mit dem Bassisten Dieter Manderscheid nach Indien, Nepal, Pakistan, Bangladesch und Sri Lanka reisen. Im April kommt es zu einer erneuten Zusammenarbeit mit dem Globe Unity Orchestra. Kontakt: Thomas Heberer, Gladbacherstr. 43, 5000 Köln 1.

Starb in seiner Heimatstadt Leeds: Xero Slingsby
Foto: Kersti n Stelter

Das **West End Cafe** in New York schloß im November seine Pforten. Dieses ehemals so berühmte Jazzlokal wird demnächst nach der Renovierung wieder eröffnet. Art D'Lugoff, der durch das Village Gate bekannt wurde, übernimmt den Club, der in West End Gate umbenannt wird. In den letzten fünf Jahren fungierte Larry Heller als Pächter des Lokals und in jener Zeit gastierten dort Dizzy Gillespie, Jo Jones, Eddie Durham sowie Basie Alumni.

Trombones Incorporated, die Posaunengruppe von John Gordon und Fred Joiner, die durch den Gastsolisten Al Grey erweitert wurde, unternimmt aufgrund ihres großen Erfolges bei ihrer Deutschland- und Schweiz-Tournee im Oktober, im Frühjahr wieder eine derartige Gastspielreise. Termin: 6.-22. März 1989. Kontakt: Irene Leute-Reibenstein, Obere Petersbach 8, 6342 Haiger 6 (Allendorf), Tel. 0 27 73/32 41.

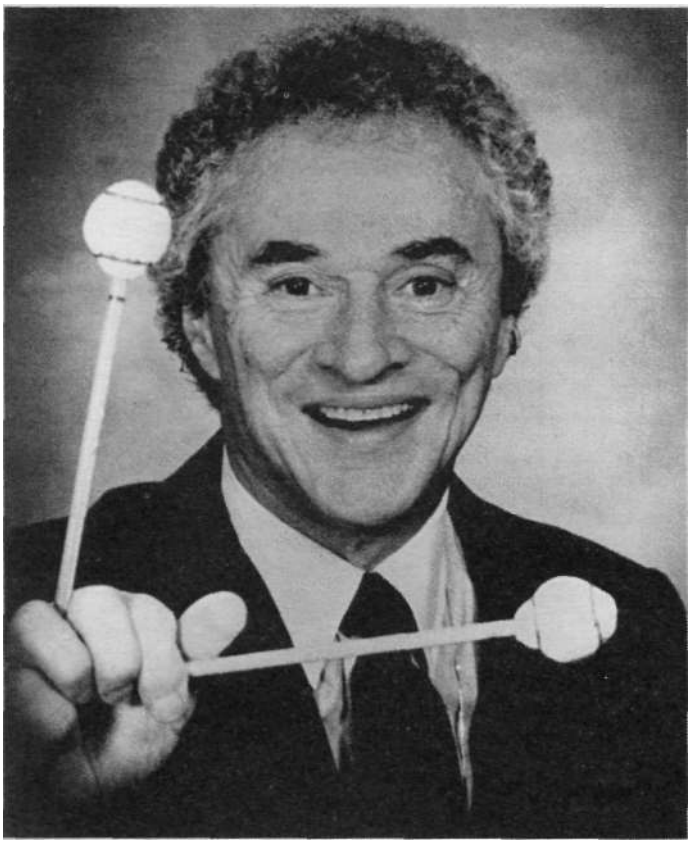
Dynamic Duos war kürzlich das Motto eines Jazzkonzertes in Jack Kleinsingers „Highlights in Jazz" Serie. Dabei stellten sich im New Yorker Loeb Student Center der Pianist Art Hodes (84) mit dem Trompeter Doc Cheatham (83) vor sowie Vater und Sohn Bucky und John Pizzarelli.

Legte unter dem Titel „The heroic millepede" eine Platte vor: Thomas Heberer Foto : Max Grönert

Blonde Mütter aus Heidelberg (Olaf Weithäuser, Saxophon, Thomas Metzger, Gitarre, Mario Fadani, Baß, Klaus Keller, Schlagzeug), die u. a. bei der SWF Jazz Session im September in Baden-Baden spielten, treten seit Oktober mit der Sängerin Sabine Zahn-Heidenreich auf. Kontakt: Possum-Musikagentur, Philosophenweg 3a, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/47 20 06.

Sunday Night ist der Name einer NBC Fernsehreihe, die von David Sanborn und Jools Holland präsentiert wird. Bei den bisherigen Shows traten auf: Milton Nascimento, Dr. John, John Zorrt, Al Jarreau und Dizzy Gillespie. Die Hausband der Show besteht neben Sanborn aus Hiram Bullock, Gitarre, Marcus Miller, Bass, und Omar Hakim, Schlagzeug.

Jazz News



Mit den Woody Herman Ali Stars im Januar auf Tournee: Terry Gibbs

Hot Jazz Meeting '89mit bis zu 8 Bands

Vom 13.-28. Januar findet das Hot Jazz Meeting '89 statt. Es hat folgende Stationen: 13. 1. Braunschweig, Stadthalle, 14. Hamburg. CCH, 15. Hannover, Funkhaus, 16. Köln, Philharmonie, 19. Mannheim, Musensaal, 21. Bremen, Stadthalle, 22. Düsseldorf, Tonhalle und 28. Januar Frankfurt, Alte Oper. Bis zu 8 Bands werden dafür zusammengefaßt. Es sind dies: Mr. Acker Bilk's Paramount Jazzband, Axel Zwingenberger-Champion Jack Dupree Mojo Blues Band, NDR Big Band mit Etta Cameron, Rod Mason, Terry Gibbs und die Woody Herman All Stars, das Jazzbandball Orchestra, Münster's Old Merry Tale Jazzband, sowie Max Collies Rhythm Aces. Kontakt: Karsten Jahnke, Hallerstr. 72, 2000 Hamburg 13, Tel. 0 40/44 54 06.

Birger Sulsbrück vom Konservatorium Kopenhagen bestreitet vom 15. bis 18. Februar in Wolfenbüttel einen Workshop zum Thema „Südamerikanische Percussion". Neben dem Erfassen südamerikanischer Rhythmen und der Spieltechnik einzelner Instrumente wird auch die Anwendung des Erlernten in einer von den Teilnehmern gebildeten Salsa-Band möglich sein. Die Gebühr beträgt incl. Unterkunft und Verpflegung DM 180,-. Kontakt: Bundesakademie für kulturelle Bildung, Postfach 1140, 3340 Wolfenbüttel, Tel. 0 53 31/56 86 und 51 38.

People in sorrow nennt sich das Projekt, das die Keyboarderin und Sängerin Viola Kramer mit dem Engländer Henrych (Bass, Treatments) und dem Elektronikspezialisten Roken gegründet hat. Im Frühjahr wird das Projekt seine erste Platte auf amf-records vorlegen. Kontakt: Viola Kramer, Weyhestr. 5, 5100 Aachen, Tel. 02 41/ 15 83 47.

Robert Jan Vermeulen, der holländische Pianist, plant mit seinem Trio, zu dem der Bassist Frans van de Hoven und der Schlagzeuger Joe Krause gehören, im Frühjahr auch auf Deutschlandtournee zu gehen. Mit dem Trio wird der Tenorsaxophonist Sal Nistico reisen. Kontakt: Rita van den Abbeelen, Hazepaterslaan 6, 2012 HP Haarlem, Holland, Tel. 31-23-318005.

Einen **Jazz-Chor-Workshop** leitet Nanni Byl vom 17.-20. März in Wolfenbüttel. Dabei geht es um Atmung, Bewegung und Improvisation als Grundlage für gutes Timing, um das Erzeugen eines homogenen Sounds durch Rhythmik, Phrasierung, Klang und Dynamik. Es werden mehrere Chorarrangements aus verschiedenen Stilrichtungen (Swing, Gospel, Latin, Pop) erarbeitet. Die Gebühr beträgt DM 180,- inkl. Verpflegung und Unterkunft. Kontakt: Bundesakademie für kulturelle Bildung, Postfach 1140, 3340 Wolfenbüttel, Tel. 0 53 31/56 86 und 51 38.

Die **George Gruntz Concert Jazz Band** wird vom 6.-11. Februar nach Kuba reisen und dort u. a. beim Habana International Jazz Festival auftreten. Vom 30. April bis 13. Mai unternimmt das Orchester dann eine Europagastspielreise mit Konzerten in Amiens, Angouleme, London, Paris, Montpellier, San Remo, Lugano, Unna und Kopenhagen, und vom 21. Juni bis 4. Juli steht eine USA/Kanada-Tournee mit Konzerten in Vancouver, Edmonton, San Francisco, Interlochen, Chicago, Dallas, New York (JVC Festival), Saratoga, Atlanta und Washington D.C. auf dem Terminkalender. Kontakt: Euromusic Association, Blumenstraße 24, CH-4106 Therwil, Tel. 73 19 91.

Sheila Jordan wird vom 14.-15. Januar unter dem Titel „Wie interpretiere ich Jazz Standards" einen Workshop im freien Musikzentrum, Ismaninger Straße 29 in München bestreiten.

The Knitting Factory, das bekannte New Yorker Jazzlokal, schloß mit A & M Records einen Vertrag ab, in dem festgelegt wurde, daß im kommenden Jahr drei CDs erscheinen werden, die „Live atthe Knitting Factory" produziert werden. Der Club entsandte im Dezember 35 Musiker zu einem Jazz Festival nach Groningen.

Das **Swing- und Musicalorchester Graz,** das 1985 von Fritz Körner gegründet wurde, hat sich zum Ziel gesetzt, beliebte Evergreens und Superhits aller weltbekannten Swingorchester, Big Bands und Musical Orchester in sein Repertoire aufzunehmen. Die Mitglieder der verschiedenen Formationen dieses Orchesters sind Professoren, Lehrer und Absolventen der Grazer Musikhochschule, sowie Direktoren und Lehrer des Steirischen Musikschulwerkes. Nach Gastspielen in der Steiermark war das Swing und Musical Orchester Graz kürzlich wieder im Österreichischen Rundfunk und Fernsehen zu hören und zu sehen. Es wurde von der Musikalischen Jugend Österreichs/Jeunesse eingeladen im Zyklus „Confrontation" in Wien, Linz, Salzburg und Eisenstadt Konzerte zu geben. Das Orchester gastiert im Januar in Wien, Konzerthaus (15.), Köflich, Volksheim (19.), Graz, Congress (25.) und Kapfenberg (26.). Zum Orchester gehören die Trompeter Manfred Brandstätter, Edi Holnthaner, Helmut Arnfelser und Gerhard Freiinger, die Posaunisten Andy Mittermayer, Rudi Zangl, Toni Hofer und Christian Kramer, die Saxophonisten Heinrich v. Kainein, Tone Jansa, Peter Straub, Sigi Feigl und Hannes Kawrza, der Pianist Andre Jeanquartier, der Synthesizerspieler Gerd Schuller, der Gitarrist Guido Jeszenszky, der Bassist Franz Kerschbaumer und der Schlagzeuger Otto Irsic. Kontakt: Dr. Fritz Körner, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz, Tel. 0316/3 15 59.

Schallplattenbesprechungen

Dan Barrett Octet

Strictly Instrumental: Old Fashioned Love - Somebody Loves Me - Quasimodo-The Minor Infraction-No Regrets - Moon Country - My Honey's Lovin' Arms - Strictly Instrumental - Sleep - Some Other Spring - There's Honey On The Moon Tonight
Dan Barrett tb, v-tb, Howard Alden g, Jack Lesberg b, Dick Wellstood p, Jakkie Williams dm, Chuck Wilson as, Ken Peplowski cl, ts, Warren Vache c
Aufg.: Juni 1987, New York
Concord CCD 4331 (Bellaphon-Vertrieb)

Daß die Swinggruppe von Peanuts Hucko im vorjährigen ZDF Jazz Club so erfolgreich war, lag nicht zuletzt an den beiden Frontline-Youngsters des Klarinettisten, an Randy Sandke und Dan Barrett. Während der Trompeter sein Plattendebüt unter eigenem Namen bereits hinter sich hat, zieht nun auch Dan Barrett gleichauf. Seine erste CD für Concord (auch als LP erhältlich, CJ-331) stellt ihn als Hauptsolisten einer pointiert arrangierten Mainstream-Gruppe heraus, die unverhohlen auf John Kirby Bezug nimmt. „Quasimodo", „Strictly instrumental" und „Sleep' wurden in Quintettstärke eingespielt (ohne die anderen Bläser) - ein Hinweis auf die reguläre Besetzung des Posaunisten, die von ihm und Howard Alden gemeinsam geleitet wird. In der Duo-Nummer „Moon Country", einer selten gespielten Hoagy-Carmichael-Komposition, sind die beiden Co-Leader ganz unter sich und wissen im Zusammenklang ihrer Instrumente ein hübsches nostalgisches Flair entstehen zu lassen. Von den Quintettstücken ist Charlie Parkers „Quasimodo" zweifellos das reizvollste. Barrett benutzt hier die Ventilposaune und erzielt im Unisono mit Aldens Gitarre einen Sound, der verblüffend an das frühe Stan Getz Quintett mit Jimmy Raney und Horace Silver erinnert.
Dan Barrett spielt eine stark auf die Teagarden-Tradition bezogene Posaune, aber gleichzeitig mit dem Wissen um die Bebop-Beweglichkeit seines Instruments: eine interessante Stilausprägung für einen Musiker seines Alters (zum Zeitpunkt dieser Aufnahmen war er gerade 31). Sein Partner Howard Alden bevorzugt einen weichen, runden Gitarrenklang - ohne Aggressionen, aber nicht bar jeder Attacca. Daß Barrett mit dem Plunger Mute umzugehen versteht, macht das alte Big-Band-Vehikel „Strictly instrumental" deutlich. Dick Wellstood, für den dies die letzte Aufnahmesitzung gewesen sein soll, glänzt hier noch einmal mit seinen unnachahmlichen Rollakkorden. Und daß bei ihm immer ein Stückchen Fats Waller aus dem Ärmel lugte, macht die Schlußnummer der CD erinnerlich . . . „No regrets" beginnt mit einem singenden Altosolo von Chuck Wilson, gefolgt von Warren Vaches hochmelodischem Kornett, das zu einem schönen Dämpfer-Ausklang des Posaunisten hinüberleitet. In „My honey's lovin' arms" sind alle Bläser mit kurztaktigen Solowechseln an der Rampe, auch Ken Peplowski, dessen frische Klarinettenstimme in „There's honey on the moon tonight" aufhorchen läßt. Nicht minder eindrucksvoll ist Peplowskis erdig entlangstiefelndes Tenorsaxsolo in „The minor infraction", einer Originalkomposition des Posaunisten, der offenkundig (aber sicher unbewußt) ein paar Anleihen bei Eddie Durhams „Topsy" gemacht hat. Mit Bedacht ist dagegen der Tribut in „Somebody loves me" eingearbeitet worden: Barrett hat hier eines der vielen schönen Bobby-Hackett-Soli für einen kurzen Ensemblebreak ausharmonisiert. Bliebe noch die auf diese Art Combo-Swing geeichte Rhythmusgruppe zu loben, mit dem unermüdlichen Jack Lesberg am Baß. Knappe CD-Laufzeit: nur 39 Minuten.

Horst Schade

Bourbon Street Jazzband

I Must Have It: Too Late - Japanese Sandman - Hobo You Can't RideThis Train - You're Driving Me Crazy - Hot Lips - Tin Roof Blues - Edna - Waiting For Robert E. Lee -1 Must Have It - Whispering - New Orleans Shout - Beedle Um Bum - Papa De Da Da - Shine
Urs Brücker tp, Walter Lang tb, lotus-fl, Erwin Bucher cl, sax, Balz Schweizer p, Alberto Tschümperlin bj, g, voc, Toni Büchler b, Röbi Keller washboard
Elite special/Swiss Jazz CDJ 76347

Mississippi, Roll On: Mississippi, Roll On - What You Want Me To Do? - Goin' ToTown-Paddlin' Madelin' Home - Struggle Buggy - Quality Shout - San - Tomorrow - Banjo Workout - Wistful And Blue - Jungle Jamboree - Buddy Bolden Blues - Limehouse Blues
Besetzung s. oben
Aufg.: 18./19. Juli 1987, Küsnacht/CH
SUISA CD 00103 (Bezug über Toni Büchler, Löwenstr. 11, CH-6004 Luzern)

„Bourbon Street bedeutet musikdurchdrungene, beschwingte Atmosphäre mit sehr vielen Menschen unterwegs bis weit über Mitternacht hinaus. Und wagt man sich dann in der Morgendämmerung auf einen der verspielten typischen Balkone hinaus, so hört man vielleicht Kettengerassel und Schiffssirenen vom nahen Mississippi herübertönen", so erlebte die Bourbon Street Jazzband aus Luzern im Oktober 1986 die Bourbon Street in New Orleans, eine der legendärsten Straßen in der Geschichte des Jazz. Die Eindrücke und die Stimmung aus der Crescent City spiegeln sich auch auf den beiden CDs wider. New Orleans Jazz ist ein nicht scharf umrissener Begriff, die Band vom Vierwaldstätter See bevorzugt die Stilrichtung, wie sie einst vom ersten „König des Jazz", King Oliver, gepflegt wurde: Einfach strukturierte Stücke, zahlreiche Kollektivpassagen mit kurzen Soli und eine kräftige Leadtrompete im mittleren Register. Nicht von ungefähr finden sich im Repertoire der Bourbon Street Jazzband einige Nummern aus dem Schatzkästlein von Joe Oliver: „Too late", „Edna", ,,I must have it" oder „New Orleans shout" gehören dazu. Die Band verzichtet auf ein Schlagzeug, Röbi Keller benutzt für sein Timekeeping ein mit Cymbals modifiziertes Waschbrett. Auf der ersten CD „I must have it" scheint mir der zweckentfremdete Haushaltsartikel indes underrecorded zu sein; denn außer ein paar Schrub-Schrub-Soli ist nicht viel davon zu hören. Auf der zweiten CD „Mississippi, roll on" ist die Waschmaschine aus Großmutters Zeiten dann vernehmlicher, allerdings zeigt sich hier die begrenzte Ausdrucksmöglichkeit, selbst wenn Röbi Keller bei „Paddlin' Madelin' home" in einem längeren Solo sämtliche Register zieht. Die Verwendung eines „richtigen" Schlagzeugs würde sicher nichts an der Authentizität ändern und für einen kraftvolleren Beat sorgen. Unüberhörbar die rhythmischen Akzente von Toni Büchlers Tuba. Alberto Tschümperlin wechselt je nach Art des Stückes zwischen der lyrischeren Gitarre und dem perkussiveren Banjo, mit dem er nicht nur bei „Banjo workout" eine beachtliche Technik verrät. Als Sänger mit Schmalz und Schmelz in der Kehle kommt er dem Vokalstil aus der goldenen Zeit der Tanzbands ziemlich nahe.
Balz Schweizer bereichert mit seiner klotzigen Akkordspielweise in bester Barrelhouse-Tradition den rhythmischen Background, als Solist hat er dagegen nur wenig Gelegenheit, auf sich aufmerksam zu machen. Geschlossen und dynamisch agiert die klassische Frontline: Urs Brückers kraftvolle Führungstrompete ist stets präsent, bei Soli benutzt er mit Vorliebe Dämpfer, mit denen er eine Tonbildung erreicht, die der menschlichen Stimme nicht unähnlich ist. Erwin Bucher setzt im Ensemblespiel zur Abwechslung gelegentlich das Saxophon ein, während er solistisch meist auf die Klarinette zurückgreift; bei „Mississippi, roll on" bläst er auch auf der Flöte. Walter Lang hat nur noch wenig mit der Generation der Tailgate-Posaunisten gemeinsam; denn seine Art der Phrasierung ist in moderneren Stilarten anzutreffen. Wie Erwin Bucher zeichnet Walter Lang für die durchweg ansprechenden Arrangements der Band verantwortlich, die die Musik vergangener Epochen in neuer Frische erklingen läßt.

Andreas Geyer

Gordon Brisker Big Band

New Beginning: New Beginning - Be My Love - No Matter Where You Are - Prince Of Darkness - Play Song - Nimbus - Just One Of Those Things - Lament - In The Land Of The Snake People - Smpke Gets In Your Eyes - Seat
Bob Summers, Steve Hüffstetter. Carl Saunders tp, flh, Eric Culver, Randall Aldcroft tb. Bob Sheppard ss, as, fl, Kim Richmond as, fl, Doug Webb ts, fl, Gordon Brisker ts, James Germann bs, b-cl. John Beasley p, Robert Bowman b, Victor Lewis dm, Dave Black perc
Aufg.: 24725. April 1987. Hollywood/Ca.
Discovery DSCD-938/Audio Int.

In den 60er Jahren spielte er neben Sal Nistico Tenorsaxophon in Woody Hermans Herd, wenig später machte er sich als Arrangeur und Komponist für Woody, Louis Bellson, die Tonight Show Band, James Brown u. a. einen Namen, seit einiger Zeit kam dazu noch die Tätigkeit des Bandleaders einer swingenden. Solisten-geladenen Großformation: Gordon Brisker. Seine vieljährige Erfahrung als Solist und „Schreiber" kommt natürlich voll und ganz dieser Band zugute, prägt ihr seinen Stempel auf, gibt ihr eigenes Profil.

So fällt zunächst die fast Combo-hafte Leichtigkeit auf, mit der die Band den Opener, zugleich Titelsong der Platte angeht. „New beginning" ist eine von vier in diesem Programm enthaltenen Gordon Brisker-Kompositionen und könnte sinngemäß für die mit dieser Band vor Jahresfrist begonnene Schaftensperiode des Musikers stehen. Die Solisten dieses Stückes - Steve Hüffstetter, Trompete und Bob Sheppard, Altsaxophon machen auch gleich unmißverständlich klar, worum es ihnen und allen Beteiligten hier geht: um swingenden modernen Big Band-Jazz. In diesem Sinne wird auch aus dem oftmals theatralisch interpretierten „Be my love" ein rasantes up tempo-Arrannement in dem Kim Richmond auf dem Altsax zu hören ist. Carl Saunders' exzellente Lead-Trompetenarbeit verdient an dieser Stelle unbedingt Erwähnung. Mit „No matter where you are" präsentiert der Bandleader ein weiteres Original aus seiner Feder. Gordon Brisker, Tenorsaxophon und Bob Summers, Trompete, sind die Solisten dieses Stückes. Wayne Shorter schrieb in den 60er Jahren für das Miles Davis Quintet „Prince of darkness", Gordon Brisker verpackte es nun in ein eindrucksvolles Big Band-Arrangement, das neben den schon erwähnten Bob Summers und Bob Sheppard den Pianisten John Beasley und den Posaunisten Randy Aldcraft solistisch herausstellt.
Überhaupt verfügt diese Band über ein schier unerschöpfliches Reservoir an profilierten Solisten: in „Play song" von Bill May sind es Carl Saunders, Flügelhorn, Doug Webb, Tenorsaxophon und Robert Bowman, Baß, in „Nimbus", Jim Germann, Baritonsaxophon und wiederum Bob Summers, der hier ein geradezu meisterhaftes Trompeten-Solo liefert. Auffallend ist auch die hervorragende Arbeit des Schlagzeugers Victor Lewis - übrigens der einzige New Yorker in dieser L.A-Mannschaft. Als exzellent swingender, harmonisch sicherer und ideenreicher Tenorsaxöphonist zeigt sich Gbrdon Brisker in Porters „Just oneof those things" und Posaunist Rick Culver bringt all die romantische Stimmung J. J. Johnsons ..Lament" zum Klingen. Hochkarätige Soli von Jim Germann. Baß Saxophon. Rick Culver, Posaune und Doug Webb. Tenorsaxophon, fetzende Ensemble-Tuttis und ein umwerfender Drive machen Gordon Briskers „In the land of the snake people[1]' zur jazzigsten Angelegenheit dieser Platte. Das kann einen schon vom Stuhl reißen und ist durchaus dazu angetan, der Big Band-Tradition der Basie, Ellington. Herman alle Ehre zu machen. Trompeter Bob Summers Riesensolo in „Smoke gets in your eyes" kühlt die Atmosphäre nicht gerade ab und auch Steve Hüffstetter. Kim Richmond und John Beasley als Solisten der Brisker-Komposition „Seat" sorgen für weitere Hochspannung, Bedenkt man bei alledem, wie schwer es Bands dieser Größenordnung heutzutage (-auch in den USA!-) haben, so kann die hier dokumentierte Arbeit Gordon Briskers und seiner hervorragenden Big Band gar nicht hoch genug bewertet werden.

Rüdiger Böttger

Dollar Brand-Abdullah Ibrahim

Voice Of Africa: Black Lightning - Linie Boy - Black And Brown Cherries - Ntyilo Ntyilo - Mannenberg - Is Where It's Happening - The Pilgrim
Abdullah Ibrahim p, Kippie Moeketsi as, Robbie Jansen as, fl, Basil Coetzee ts, fl, Sipho Gumede b, Gilbert Mathews dm u. a.
KAZRec. KAZLP101

Die vorliegende Doppel-LP ist das erste Sammelalbum mit afrikanischen Einspielungen von Dollar Brand oder Abdullah Ibrahim, wie sein islamischer Name lautet. Dem südafrikanischen Pianisten gelang es damit, einen Eindruck zu vermitteln, wie afrikanische, europäische und amerikanische Musiktraditionen auf moderne Weise miteinander verknüpft werden können, ohne sich gegenseitig auszugrenzen. Auf der Basis von afrikanischen Rhythmen verwob sich blues- und gospelähnliche Musik, teilweise begleitet von fast coolen, doch

sehr warmen und melodischen Saxophonläufen. Piano- und Schlagzeugspiel liefen überwiegend sehr sparsam mit und setzten nur hie und da besondere Akzente. Losgelöste Soloeinsätze gibt es bis auf eine Ausnahme eigentlich nicht (bei The pilgrim")
Die Doppel-LP besticht mehr durch ihre Homogenität, ihre Dichte und durch ihre zurückhaltende, aber irgendwie fesselnde Art. Langangelegte Stücke („Black lightning", „The pilgrim" und „Mannenberg" - ,,Is where it's happening") beherrschen sie. Sehnsüchte, Verlorenheit und Lebenswillen charakterisieren sie. Dies kommt gerade bei den langen Passagen besonders zum Ausdruck. „Little boy", an Blues angelehnt, ist sehr eingängig, „Black and brown cherries" swingt schon in Richtung Rhythm & Blues und „Ntyilo Ntyilo" schwebt wie eine traurige Ballade dahin. Bei „The pilgrim" glänzt Dollar Brand am Anfang mit einem subtil gespielten und immer nervöser werdenden Solopiano bis die Querflöte einsetzt. Es ist das vielleicht afrikanischste Stück, voller Suche nach dem Ende der Verlorenheit. Bei „Black Lightning" ist mehr Kraft und Optimismus vorhanden, in „Mannenberg"-,,Is where it's happening" auch, wobei das Tenorsaxophon äußerst melodisch den Ton angibt. Letzterer Titel ist übrigens mit dem „Gold Award" ausgezeichnet worden. Insgesamt ein Album mit einer Ästhetik, die unseren europäischen Ohren sehr angepaßt und damit gut verdaulich ist.

Heinz-Jürgen Rippert

in Sachen Crossover stets kreativ: Richie Cole
Foto: Paul Gerhardeker

Angela Brown

The VoiceOf The Blues: Gimme A Pigfoot - Oh Daddy - Sugar In My Bowl - Woman Be Wise - Stagger Lee - God Bless The Child - Hound Dog - 'Tain't Nobody's Business If I Do - Mourn You Mourners - Buggy Ride - Pallet On The Floor
Angela Brown voc, Erwin Helfer p
Hold Him Close
Angela Brown voc, Erwin Helfer p, Katie Webster org, voc
Aufg. 29. + 30. Nov. 1987 in Köln
Schubert Records SCH-105

Zwar ist es nicht, ,the first record of Angela Brown, the hottest girl in town" wie Herausgeber Rolf Schubert im Hüllentext schreibt (viereinhalb Jahre früher bereits wurde in Chicago für „Red Beans", in Form einer Steeplechase-Übernahme eine „Brown/Helfer"-LP aufgenommen, siehe JP 4/85), aber man freut sich trotzdem über diese zweite (?) Platte der jungen Bluessängerin mit der machtvollen Stimme. 1953 in der Windy City geboren und nach einer erfolgreichen Tournee 1983 schon als „Bessie Smith of the eighnes" gefeiert, ist diese zweite Platte von Angela Brown ungleich besser als die erste, die etwas unter einem weniger gut disponierten Erwin Helfer sowie einem amateurhaften Sopransaxophonisten litt. Helfer, mit dem die Sängerin nun schon lange zusammen ist, erweist sich hier als idealer, auf alle stimmlichen Nuancen der talentierten Blueskünstlerin eingehender Begleiter und Mitstreiter, seine rollenden Boogie-Bässe der Linken, sein ausgeprägtes Feeling stempeln ihn zu einem der sicher besten Bluespianisten von heute. Besonders ins Gemüt geht das Spiritual „Holdhim close", wozu dem Duo Brown/Helfer noch die allseits bewährte „Texas Boogie Queen" Katie Webster hinzustößt - diesmal aber per Orgel (und dabei ein paar „Stimmstöße" gegen Ende des Liedes losläßt). Angela Brown ist eine Sängerin des traditionellen („klassischen") „Woman Blues" - der Vergleich mit Bessie Smith stimmt zumindest stilistisch. Auch die Ausdrucksstärke und Wandlungsfähigkeit von Angelas „voice" ist überaus beachtlich, ja in unserer Zeit (auf „Frauenblues" bezogen) fast schon unglaublich. So geriet hier der „Bessie-Smith-Fundus" mit „Gimme a pigfoot", „Tain't nobody's business if I do", „I need sugar in my bowl", „Mourn you mourners" und „Take me for a buggy ride" besonders gut. Ebenso die Traditionais „Stagger Lee" & „Make me a pallet on the floor" sowie Sippie Wallaces „Woman be wise". Am meisten unter die Haut aber fahren das solo gesungene „God bless the child" (unvergeßlich durch Billie Holiday) und das schon erwähnte „Hold him close". Erwin Helfer ist nicht nur Begleiter, auch solistisch überzeugt er voll und ganz. Als „Boogie-Pianöhr" vor allem in „Hound dog", wo Angela mit ihren persönlichen Ausdrucksformen das allzu ausgelutschte Eingefahrene dieses Titels auf sympathische Weise durchbricht. Möge diese Platte mithelfen, die wunderbare Angela Brown ganz fest im Bewußtsein der Bluesfreaks zu verankern!

Willie Gschwendner

Richie Cole

Popbop: Overjoyed - Eddie Jefferson - On A Misty Night - L. Dorado Kaddy - La Bamba - When You Wish Upon A Star - Spanish Hartem - Star Trek I - Sonomascope - Saxophobia
Richie Cole as, Dick Hindman/Ben Sidran p, Vic Juris g, Marshall Hawkins/Eddie Howard b, Victor Jones dm, Kenneth Nash perc, Tim Hauser voc + Violins of Madness, La Bambadeers
Auf.:4.-6. Juni 19.87, Berkeley/Ca.
Milestone M-9152 (Bernhard Mikulski Schallplatten Vertriebs GmbH)

Da man den Bebop längst wieder zum Mainstream erklärt hat, die Popmusik zunehmend Versatzstücke des Jazz verwendet, ist es bloß verwunderlich, daß nicht früher schon das Wortspiel „Popbop" LP-Programm wurde, ja geradezu ein Glücksfall, daß es Richie Cole war, der hier die letzte Schranke zwischen Pop und Jazz übersprang. Denn was immer ihm vorgeworfen werden könnte - eine Virtuosität, der die Bop-Phrase leicht zum Klischee gerinnt; eine manische Zur-Schau-Stellung der eigenen Hipness, die diese eher Lügen straft; eine Naivität, der nichts Banales zu peinlich wird -: Cole bleibt doch ein Musiker mit Geschmack und Humor, als Solist eine Wucht und in Sachen Crossover stets kreativ und nie plump. Das bewies er auch schon bei seiner Begegnung mit Country-Saxophonist Boots Randolph („Yakety Madness", Palo Alto8041-N), an die auf „Popbop" nicht nur das gackernde „La-Bamba"-Sax erinnert.
Stevie Wonders „Overjoyed als Eröffnungsstück des Albums stellt schon das Extrem des Konzepts dar: die Pop-Soul-Ballade über Disco-Beat und Keyboardteppichen, altem Zeitgeist zum Trotz ein für mich doch leicht klebriger Cocktail, in dem die Rolle des Bläsers am ehesten noch an gewisse Tanzbands im Kurhotel denken läßt. Coles individuell gebaute Ballade „Eddie Jefferson", seinem langjährigen Partner gewidmet, bewegt sich da trotz elektronischer Streicher (der fiktiven „violins of madness") schon merklich zum Ernsthaften hin, und mitTadd Damerons „On a misty night" ist bereits das andere Extrem des Plattenprogramms erreicht: der Bebop, wenn auch in seiner leichtesten, volksliedhaften Form.
Der Hauptteil der Platte widmet sich dann weniger einer wegweisenden Verknüpfung von Populärem und Jazzigem als vielmehr der Chronik solcher Annäherungen in der Vergangenheit. Dazu gehört R & B, vertreten durch Coles ,,L. Dorado Kaddy" mit einem auf 16 Takte gedehnten Blues-Thema, einem monkischen Begleitmotiv am Klavier und viel Blues-Gitarre von Vic Juris; dazu gehört die Rock'n' Mambo-Richtung-„La Bamba" -, hier mit einem Schuß Salsa und Latin Brass aktualisiert; dazu gehört die gute alte Zeit, als Jazz-Standards wie der von Washington/Harline noch Hits waren; dazu gehört die „Spanish-Harlem"-Schnulze aus den 50ern im Earl-Bostic-Feeling; dazu gehört schließlich auch das technisch stupende „Saxophobia", eine Art Staccato-Ragtime für Saxophon solo, das damals im Jazz noch Stiefkind war. Außerdem gibt es auf „Popbop" auskomponierte Jazz-Chorusse fürs „Mega-Universal Saxophone Orchestra" zu hören (einen durch Playback vervielfachten Richie Cole), einen Rap von Manhattan Transfers Tim Hauser und sogar ein Statement des Außerirdischen Scumbaca, dessen Stimme freilich frappant an diejenige von R. C. persönlich erinnert. Der fröhliche Eklektizismus kennt hier keine Grenzen, und er ist- dies vor allem - hervorragend gemacht.

Hans-Jürgen Schaal

The Cunninghams

Make Me (A Sweet Potato Pie): Cottontail - But Beautiful - Make Me (A Sweet Potato Pie)- I'm Ready To Fall In Love-OurBossa Nova-Ain't Nobody Here But Us Chickens - Billy's Bounce - Cold Bay - Quicksilver - Round Midnight - Big Jake - Yardbird Suite - Two For The Blues/Everyday - The Trouble With Me Is You
Don und Alicia Cunningham voc, Doug MacDonald g, Tad Weed p, John Clayton b, Dick Berk dm
Aufg.: Juli/August 1987, Hollywood
Discovery Records DSCD-943

Es gibt so etwas wie die Arroganz der Avantgarde. Tritt eine Gruppe auf (live oder via Platte), die sich innerhalb harmonischer Strukturen und rhythmischer Gesetzmäßigkeiten bewegt und die - wie überholt! - unverblümt zu swingen versteht, ist der hämische Kommentar schnell parat: „Schon Scheiße." Wer so denkt, braucht gar nicht weiterzulesen. Die Cunninghams schwören Stein und Bein auf Bebop; mit neutönerischen Stimmerprobungen haben sie nichts am Hut, aber genauso wenig mit Disco und Fusion. Sicher fehlt ihnen das Genie von Al Jarreau und von Manhattan Transfer, wohl auch die Sophistication von Jackie Cain und Roy Kral. Aber ihr striktes Jazzengagement berührt von vornherein sympathisch, und ihre Professionalität und gute Schulung stehen außer Frage.

Die Spannweite des Gesangsduos (es scheint sich um Geschwister zu handeln, aus dem Begleittext geht das aber nicht zweifelsfrei hervor) ist umfassend; es versteht sich ebenso auf halsbrecherische Charlie-Parker-Klassiker wie auf Rhythm & Bluesiges („Ain't nobody here but us chickens") oder latinleichtes Bossa-Nova-Eingespinst. Mit ihrer selbstgeschriebenen Nummer „Make me (a sweet potato pie)" beweisen sie, daß ihr Humor ebenfalls aus der Jazztradition genährt wird - von Fats Waller und Louis Jordan bis zu Jack Sheldon und Frank Rosolino (in deren Rollen als Entertainer). Scatgesang wird großgeschrieben, aber die Cunninghams beherrschen genauso gut die textbezogene Balladeninterpretation, oder Zwölftaktiges mit Down-Home-Feeling („Two for the Blues").

Die „Begleitung" ist mehr als nur Begleitung: mit dem aus erstklassigen Westcoastmusikern bestehenden Dick Berk Quartett korrespondieren die Cunninghams hervorragend. „Integration" heißt der gemeinsame Nenner, und somit ist es selbstverständlich, daß auch die Instrumentalisten ausgiebig zu Wort (oder besser: zu Ton) kommen - vorrangig Doug MacDonald und Tad Weed, der ausschließlich akustisches Klavier spielt. In „Cold Bay" beschwört das Quartett ein geradezu greifbares Landschaftsbild herauf, mit vergleichsweise einfachen Mitteln, aber ungemein atmosphärisch und einbeziehend. Dick Berk ist ein umsichtiger und

vielseitiger Schlagzeuger - er findet sich in jedem Sattel zurecht, ob Dixie oder Free (es gibt entsprechende Plattenbeweise). Die Qualitäten von John Clayton müssen nicht extra herausgestellt werden; als häufiger Gast der WDR Big Band ist er insbesondere im westdeutschen Raum geschätzt und bekannt.

Wie schon eingangs gesagt: eine CD, die fast 72 Minuten lang boppt und swingt und auf der sich die Cunninghams mit Nerv und Verve durch die Harmonie scatten. Wem das zu wenig ist-bitte. Allen anderen aberwärmstens empfohlen.

Horst Schade

Marty Ehrlich

Plian Plaint: Celebration In Capetown - The All Told Alto Blues - After After All - Pliant Plaint - After All - Willi Whipporwill's Back Slidin' Heart Throb Two-Step - What I Know Now
Marty Ehrlich as, Ol, b-cl, fl, Stan Strickland ss, ts, fl, Anthony Cox b, Robert Previte dm
Aufg.: April 1987
Enja Records 5065

Fast haben wir vergessen, wie spannend Jazz sein kann. Denn daß sich - entgegen der hochgehandelten Renaissancen der letzten Jahre - mit den Errungenschaften der Jazz-Tradition auch Innovatives bewerkstelligen läßt, dafür ist Marty Ehrlichs Quartettplatte ein leider nur seltenes Beispiel. Befreite Melodik, klare Strukturierung kollektiver Abläufe, bopgeprägte Phrasierung und swingende, aber sehr variable Rhythmik charakterisieren Ehrlichs Kompositionen; eine eingespielte Balance zwischen zwei Multi-Instrumentalisten, die jedem Bläser-Fan rote Wangen bereiten können, und einem emanzipierten und enorm vielseitigen Rhythmusduo ist bezeichnend für deren musikalische Realisation.

Das Titelstück, Höhepunkt, aber doch nur Facette des stilistischen Ganzen, beginnt mit einer out-of-tempo-Rhapsodie von Alt- und Tenorsaxophon über dem Orgelpunkt des gestrichenen Basses; mündet in das up-tempo-Thema mit kontrapunktisch oder parallel geführten Stimmen; bringt dann eine wohlkonzipierte Folge von begleiteten Soli oder Kollektiven, deren jedes seinen spezifischen, rhythmischen und emotionellen Charakter hat; und gipfelt in der Reprise, die einem freien Kollektiv entspringt.

Zu improvisierten Duetten und kontrastiv gestalteter thematischer Zweistimmigkeit treffen sich Ehrlichs Alt und Stricklands Tenor auch in den beiden Blues-Variationen der Platte: dem handlich arrangierten Alto Blues mit Free-Bop-Thema und Double-Time-Steigerung und dem eher schematischen, stampfenden Two-Step. Eine abgewandelte Spielart vertritt der Opener, als verschämte Antizipation jenes Tages gedacht, an dem in Südafrika die Freiheit einziehen mag. Die spröde Instrumentation mit Baßklarinette und Flöte, die Drum-Breaks zwischen lakonischen Themenzeilen, wechselnde, rhythmische Akzentuierungen bei mittlerem Tempo, konzipierte Chorusschlüsse, Staccato-Phrasen und als Intermezzo ein unbegleitetes Bläserduo mit immanentem Beat besitzen die unmißverständliche Geste kritischer Coolness. Und was die Ballade „What I know now" betrifft, so hat man seit den Duetten Herbie Manns mit Sam Most oder Bobby Jaspar kaum Schöneres für zwei Flöten gehört.

Bleibt noch „After all" zu erwähnen, ein Jazz-Walzer, der aber (in Stricklands Solo auf dem Sopransax) auch einen geraden Takt wechseln kann und mit „After after all" eine durchkomponierte Variante nach sich zog: Ehrlich spielt hier mittels Playback ein Trio auf Flöte, Klarinette und Baßklarinette, Jazz-Harmonien kammermusikalisch ausdeutend. Der intellektuelle Hintergrund jedenfalls bleibt bei ihm stets erkennbar, und das ist es letztlich, was die starken Jazz-Temperamente dieser Musiker in die Bahnen künstlerischer Reife drängt.

Hans-Jürgen Schaal

Duke Ellington

The Private Collection - Volume Three - Studio Sessions New York 1962: ESP - Blue, Too - The Shepherd - Tune Up - Take It Slow - To Know You Is To Love You - Like Late - Major - Telstar-Minor-,,G" ForGroove- The Lonely Ones - Monk's Dream - Frere Monk- Cordon Bleu - New Concerto For Cootie - September 12th Blues
Duke Ellington/Billy Strayhorn p, Ray Nanie/Cat Anderson/Roy Burrows/Bill Berry/Cootie Williams tp, Britt Woodman/Buster Cooper/Chuck Conners/ Lawrence Brown tb, Johnny Hodges Russell Procope as, Paul Gonsalves ts, Jimmy Hamilton ts, cl, Harry Carney bs, Aaron Bell b, Sam Woodyard dm, Milt Grayson voc
Wea 255 400

Duke Ellington, das Genie des Jazz- ganz privat, mit einer neuen „Private Collection?" Das wohl nicht, aber die Reihe stellt wichtige Aufnahmen in einer Edition mit fünf Platten (aus den Archiven der Familie Ellingtons) vor, die Duke Ellington selber produziert und größtenteils komponiert hat.
Die Arrangements sind heute noch zeitgemäß; aus ihnen kann man die Aktualität Ellingtons erkennen. Die Stücke, aus verschiedenen Studioaufnahmen des Jahres 1962, zeigen Ellington in all seinen Fähigkeiten bestimmte Musiker so zu gruppieren, daß sie immer Überraschendes zustande bringen: Stücke in atemberaubendem Tempo für „little" Big-Bands („ESP"), ebenso wie Balladen („Blue too-the shepherd"), die durch den „samtweichen" Ton des phantastischen Tenorsaxophonisten Paul Gonsalves bestimmt sind.
Ellington, dessen Einfluß auf den modernen Jazz heute einigermaßen abzuschätzen ist, gab mit seinem musikalischen Charisma einerseits neue Impulse für Musiker, andererseits machte Ellington den Jazz einem breiten Publikum zugänglich.

Monks „Monk's dream" zeigt, daß Duke Ellington mit Monks einzigartigem Humor sehr wohl umzugehen weiß. „Frere Monk" ist dann auch eine Hommage an den großen „schrägen" Meister des Klaviers, obwohl Ellington einmal über Monk gesagt hat: „Sounds like he's-stealing my stuff". In jedem Fall eignet sich die Serie vorzüglich „The Duke" wieder-oder auch neu zu entdecken. Die Musik Ellingtons ist in ihrer Komplexität ein musikalisches Ereignis und gewissermaßen ein „Abbild' unserer heutigen Welt, die Ellington schon damals in ihrer Vielschichtigkeit, in seine Musik hat einfließen lassen. Dadurch ist die Musik Dukes auch heute noch-ja-MODERN'

Thomas Friedenberger

Robin Eubanks

Different Perspectives: Midtown- The Night Before - Taicho- You Don't Know What Love Is - Overjoyed - Walkin' - Different Perspectives
Robin Eubanks tb, keyb, perc, Slide Hampton tb, Clifton Anderson tb, Douglas Purviance b-tb, Steve Coleman as, Michael Mossman flh, Kevin Eubanks g, James Weidman keyb, Rael Wesley Grant b, Peter Washington b, Jerry Gonzales perc, Terry Lyne Carrington dm, Jeff „Tain" Watts dm
Aufg.: Juni 1988, New York
JMT 834 424

Keine Schublade, in die er sich stecken ließe - Gott sei Dank! Robin Eubanks, Posaunist. Mit seinem Debutalbum macht er neugierig, großzügig geht er über die Vorstellungen der Jazzpuristen hinweg, und das mit Bravour. Er wechselt problemlos von einer Stilrichtung in die andere, bezaubert mit dunkel-sanften Klängen, rüttelt durch rhythmisch heiße Soli auf und läßt schließlich einen zufriedenen Zuhörer zurück. Wen nimmt es Wunder, sind doch seine musikalischen Erfahrungen ebenso schillernd bunt und unterschiedlich: Die Palette reicht vom Broadway bis Sun Ra, von der McCoy Tyner Big Band bis Abdullah Ibrahim, von Geri Allen und Philly Jo Jones bis Patti La Belle und den Talking Heads, von Marvin „Smitty" Smith bis hin zu Stevie Wonder. Bekannte Musiker hat sich der Mitspieler von Art Blakey's Jazz Messengers im Studio an seine Seite gestellt: Slide Hampton, den er als seinen Lehrer und als Musiker sehr verehrt, Steve Cole-

man und seinen Bruder Kevin Eubanks. Robin Eubanks regt an mit funkig poppigen Klängen, besänftigt mit der zarten, sinnlichen Ballade „The Night Before", fasziniert mit dem der buddhistischen Weltfriedensorganisation gewidmeten Stück „Taicho", trifft mit dem Titel „You don't know what love is", den er regelmäßig bei Auftritten mit Art Blakey bläst, mitten ins Herz, lullt ein mit dem lieblichen Stevie Wonder-Song „Overjoyed", um sogleich mit „Walkin"' wieder die volle Aufmerksamkeit zu fordern und schließlich mit „Different perspectives", einem langsamen Swing in ungeradem Metrum gepaart mit heftigem Latin Groove, zu verwirren.
Der Titel der Platte trifft ins Schwarze: Hier wird tatsächlich die wunderbare Vielfalt, die die Musik bietet, aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Und das hat Robin Eubanks erreicht: Man möchte mehr hören!

Katja Henkel

Milt Jackson

Be **Bop:** Au Privave - Good Bait - Woody'n You - Now's The Time - Ornithology - Groovin'High - Birks' Works - Salt Peanuts, Milt Jackson vib, Jon Faddis tp, J. J. Johnson tb, Jimmy Heath ts, Cedar Walton p, John Clayton b, Mickey Roker dm
Aufg.: 28./30. März 1988, New York
East West Rec 790 991

Milt Jackson, nach wie vor wichtigster Mann auf seinem Instrument, hat hier mindestens drei Generationen von Bop-Musikern um sich versammelt, um - Bebop zu spielen. Bebop im Jahre 1988, mehr als vierzig Jahre „danach". An Themen wurde mehr oder weniger das Bekannteste vom Bekannten ausgewählt: viermal Gillespie, dreimal Parker, einmal Tadd Dameron. Und daß das Septet auch hundertprozentig authentisch spielt, dürfte bei der Lektüre der Besetzung allein schon klar sein (obwohl Namen manchmal Schall und Rauch sein können). Was die Musik der Platte aber so besonders anziehend macht, ist die vorherrschende Frische, Spontaneität der Improvisationen und gewisse Elemente, die „neu" sind, was andererseits der Authentizität der Musik absolut keinen Abbruch tut. Die Soli dieser illustren „Bop Society" sind hauptsächlich auf J.J., Faddis, Milt, Heath und Cedar aufgeteilt, Baß und Schlagzeug befleißigen sich ausschließlich ihren rhythmischen Aufgaben (abgesehen von „Ornithology" und „Groovin' high", wo auch Bassist Clayton solistisch zu hören ist). Am meisten ist man beeindruckt von Leader Milt Jackson - er ist unverwüstlich, eigentlich immer in guter bis bester Form, ein „all time musician" und wahrer Maestro (in „Good bait" und „Ornithology" spielt er Supersoli).

Beim „Benjamin" Jon Faddis, der die „gillespie'sche Rolle" zufriedenstellend ausfüllt, sind in punkto Phrasierung einige Abstriche zu machen (Meister und Vorbild Dizzy formuliert weitaus schärfer), sonst ist er makellos. Jay Jay hat sich erstaunlich gut gehalten und seine Form konserviert (besser jedenfalls als etwa der erheblich jüngere Curtis Füller) - Johnson ist immerhin bereits 64, und in „Ornithology", „Groovin' high" (muted) sowie „Now's the time" (hier sogar mit Growl-Effekt) präsentiert er hier seine besten Soli. Jimmy, der vom Alter her „Mittlere" des Heath-Brothers-Triumvirats, hat eigentlich seit den historischen Bebop-Zeiten laufend an Reife gewonnen, was er hier fast genüßlich ausspielt (und stellenweise wie der junge Coltrane klingt). Pianist Cedar Walton war und ist jederzeit ein Vorbild an Verläßlichkeit und pianistischer Kunst, und er ist ein formidabler, wandlungsfähiger, überall einsetzbarer Tastenkünstler, der nie enttäuscht. John Clayton & Mickey Roker swingen locker-lässig „vom Hocker", nehmen ihre Aufgabe als Rhythmiker (fast) allein besonders ernst und sind somit bestmögliche Impulsgeber und Antreiber (nur Mickey hätte manchen Akzent ein wenig dezenter setzen können). Bei den Stücken stimmt es „am meisten" im über sieben Minuten langen „Now's the time" sowie beim Dizzy-Hit „Groovin'high", wo die Vibraphon/Baß-Intro besonders reizvoll ist. Die Platte hätte ein wenig heller und lauter aufgenommen sein können, man muß den Lautstärkeregler erheblich höherdrehen. Sonst gibt es an „Bebop" nichts auszusetzen. Als alter Bopper freut man sich, wie gut mancher Veteran auch in unseren schnellebigen Zeiten noch „drauf" ist...

WillieGschwendner

Bernd Koppen

Thanks To . . . : The Mooche- Sophisticated Lady- I Got It Bad- Rhythm-A-Ning - Blue Monk - Round Midnight
Bernd Koppen p
Aufg.: 4. September 1987, Wuppertal
SE'NTI SE 05

Der Pianist Bernd Koppen ist ein Original. Er war es schon in den früheren 70er Jahren, als dieser Rezensent gelegentlich mit ihm musizierte. Seinerzeit spielte Koppen als Außenseiter auf der Wuppertaler Szene des typisch deutschen Free Jazz eine kleine Rolle, eine Nebenrolle. Ja, so war das damals: Als Musiker mit einer etwas gründlicheren Ausbildung - wie es für den „klassisch" vorbelasteten Koppen gilt- hattest du eher geringere Chancen, ernst genommen zu werden. Das sogenannt Urwüchsige galt (nicht selten übrigens musikalische Brachialgewalt, in der sich der hagere Koppen - man nannte ihn den „Schmalen" - nach Kräften, doch vergeblich bemühte). Wie kommt nun Bernd Koppen bei dieser Platte zu Duke Ellington und Thelonious Monk, denen er„Thankyou . . . ."sagt? Viel- ' leicht so: Der Klassiker führt ihn zum Duke, welcher sich mit seiner Komponisten-Attitüde aber auch seinem Werk selbst nicht ungern und unbewußt etwas außerhalb des Jazz stellte.
Der notorische Individualist führt ihn zu dem skurrilen Monk, einem durchaus verwandten Geist. Ist es ein Wunder, daß man diese Live-Platte, auf der nach jedem Stück der Beifall heftig aufrauscht, als gelungen bezeichnen kann?! Seite eins ist Duke. Bei „The Mooche" löst sich dichtes, rollendes, kraftvolles Laufwerk mehr und mehr in dicken „Clusters" auf, in den 70ern schon Köppens Markenzeichen. Doch seine gewonnene Reife beweist er in einem mit gewisser Delikatesse absolvierten Ausklang. „Sophisticated lady" gibt sich nachdenklich. Die nach dem Verständnis des hier Schreibenden schönste Ellington-Komposition hat der Wuppertaler betont „erzählend" phrasiert. In der Akzentuierung, besser: im Feeling wird gleichsam der Nachweis von Dukes Blues-Wurzeln geführt. Koppen gibt,,I got Itbad" in einer gewissermaßen dämonischen Aura einen tragischen Unterton. Seite zwei ist Monk. Mit nur punktuell andeutendem Spiel trifft der Pianist den Geist von „Rhythm-a-ning" recht präzise. „Blue Monk" wird als Blues-Ballade mit langen Phasen der Befreiung aufgefaßt. Des Saxophonisten Roland Kirks Satz von der Freiheit und den unendlichen Möglichkeiten des Zwölftakters kommt in den Sinn: „The blues is about the freest thing you can play!". Und mit einem extrem zurückgenommenen, einem ruhevollen „Round midnight" wird ein überzeugender Schlußpunkt gesetzt.

Günter Buhles

Airto Moreira/Flora Purim

The Colours Of Life: Berimbau Do Sul - Espiritual Rain Forest - Anatelio - Trema Terra - Partido Alto - Bingo - Escape-Misterios
Oscar Castro Neves/Roland Bautista/ Jose Neto g, Jorge Dalto, Tom Macmorran keyb, Alphonso Johnson/Randy Tico/Bob Harrison b, Airto Moreira voc, perc, Flora Purim voc u. a.
Aufg.: 1987, Freiburg
In + Out Records, 001

Dies ist die erste Platte von In + Out Records, einer neuen Plattenfirma in Freiburg. Wenn in and out heißt, daß das Konzept der Firma offen ist, dann kann man auf das Programm des Labels gespannt sein. Denn mit „The Colours of Life" von Airto Moreira und Flora Purim ist der Firma sofort ein (Voll-)Treffer gelungen.
Auf dieser Platte gibt es sehr schöne Musik - brasilianisch, rockig, jazzig. Dabei sind die Titel der ersten Seite eher brasilianisch. Sie wurden größtenteils schon 1980 in Santa Barbara eingespielt, und hier haben Flora und Airto auch vor allem südamerikanische Musiker um sich versammelt, von denen ich hier nur Jorge Dalto und Raul De Souza erwähnen will. Die Musik ist brasilianische Pop-Musik auf höchstem Niveau - sonnig, locker und leicht. Gute Laune überall; Musik für die schönen Stunden des Lebens.
Eine Ausnahme ist auf dieser ersten Plattenseite der Titel „Espiritual rain forest". In diesem sieben Minuten langen Percussion-Solo läßt Airto die Geräusche und die Atmosphäre eines tropischen Regenwaldes im Studio entstehen.
Dieser Titel wurde wie die ganze zweite Plattenseite 1987 in Freiburg eingespielt. Die anderen vier Titel können am ehesten als Rockjazz umschrieben werden. Hier ist auch Flora Purim mehr zu hören. Weiter gefällt mir noch der junge Saxophonist Gary Meek, der mit Bingo auch eine Komposition beigesteuert hat.

Michael Klein

Greg Osby

Mindgames: Dolemite-Mindgames - Thinking Inside You - This Is Not A Test - Excuse Not - Mirror, Mirror - Silent Attitüde - Altered Ego - All That Matters - Chin Lang
Greg Osby, as.ss, perc, voc, Geri Allen p, synth, Edward Simon p, synth, Kevin McNeal g, Lonnie Plaxico b, Paul Samuels dm, perc
Aufg.: Mai 1988, New York
JMT834 422

Der Alt- und Sopransaxophonist Greg Osby ist eine der herausragendsten und stilbildnerisch tätigsten Persönlichkeiten dessen, was man „die neue Brooklyner Richtung" nennt. Nach Kritiker Peter Watrous („The Musician") verkörpert er als Musikerpersönlichkeit die des „best ballad player of his generation". Und in der Tat, der bleibendste Eindruck, den man beim ersten Hören von Greg Osby gewinnt, ist unzweifelhaft der eines ausgeprägten Balladenspielers. Als abstrakt empfindet der Schreiber dieser Zeilen die zeitweise „kalte", Melodieführung Osbys nicht. Vielmehr sind es sehr strenge, ausgereift melodische Linien, die der Saxophonist da gegen die einerseits sphärenhaft-zeitgenössischen, andererseits wild rockenden Funky-Sounds und -Rhythmen seiner Mitmusiker in den Raum stellt und auf diese Weise Reibungspunkte erzeugt. Balladesk wie Osbys Aussagen sind auch gewisse Stellen im Spiel der Keyboarderin Geri Allen, die sich seit längerer Zeit im heutigen neuen Jazz einen verdienten Namen gemacht hat. Sie und der zweite Keyboarder Edward Simon sind neben Osby die eigentlichen Solisten der Plat-

te, während Gitarrist Kevin McNeal, Lonnie Plaxico (ausschließlich E-Baß) und Drummer-Perkussionist Paul Samuels hauptsächlich um Untermalung, Klänge und das Rhythmische bemüht sind. Grenzüberschreitend ist die Musik Greg Osbys schon deshalb nicht, weil sie viel zu melodisch geprägt und von formaler Strenge durchzogen scheint. Dazu ist alles zu komplex und durchdacht. Die neue Richtung ist sicher reizvoll, und man muß sich mit ihr auseinandersetzen, ob man nun will oder nicht.

Vielschichtig allerdings ist sie, die Ideenwelt des Greg Osby, was er hier in zehn Musikbeispielen nachdrücklich unter Beweis stellt, wovon sieben von ihm und je eines von Samuels, McNeal und Simon stammen. In „Dolemite" dominiert das balladeske Alto über elektronischen Sphären-Sounds und asymmetrischer Perkussion - auch Geri Allen (am Synthesizer) hat ein Solo (das Ausblenden scheint typisch, denn es kommt auf der LP einige Male vor). Bei „Mindgames" werden natürliche wie auch künstliche (Osby-) Stimmen hörbar, die sich zusammen mit dem Altosax zu „entrückt wirkenden Klangwelten" verdichten (am Synthesizer „werkt" Edward Simon mit entsprechendem Improvisations- und Sound-Talent). Wiederholte Behutsamkeiten in „Thinking insideyou", wo Osbys Sopran zusammen mit Plaxico (gestrichener akustischer Baß als Ausnahme) die Intro besorgt, Simon akustisches Piano spielt und der Leader in der Mitte des Stückes einen instrumentalen Alleingang absolviert. „This is not atest" stellt sich als wild rockendes Funk-Gebilde vor, wobei Osby am Alto quirlige Linien über harten Rhythmen produziert und Plaxico ein „gerissenes E-Baßsolo" vom Stapel läßt. Extrem kurz in der Spieldauer präsentiert sich die einfache E-Klangwelt von „Excusenot" mitFunky-Drums und gradlinigem, lyrischem Altosax. In „Mirror, mirror" sind diverse elektronische Sounds in monotoner wie auch melodischer Art auf- und übereinandergeschichtet - an der Spitze dieses Klanggebirges funkelt Gregs Alto, wobei auch Edward Simon am Synthesizer solistisch nicht zu kurz kommt. Das vielleicht beeindruckendste Stück liefern Osby und Geri Allen ausschließlich im Duo mit „Silent attitude", wo der Saxophonist sicher seine schönste melodische Aussage auf der Platte hat und die Keyboarderin den „modernen Part" beisteuert (die Reibungsflächen, die sich hier ergeben sind besonders eingängig weil sie unwahrscheinlich behutsam gebracht werden). „Altered ego" ist wieder rockig-funkig angelegt mit Osby als solistischem Leader, „All that matters" wird als lyrische Sopran-Ballade vorgestellt (akustisches Piano-Solo von Geri Allen), und „Chin lang" zum guten Ende entpuppt sich als wilder „Chinese rock" mit verqueren Akzenten, stark betonter Rhythmik und demokratischem Kollektiv aller. Schwierig zu hören und zu definieren diese Platte, aber sie ist jenem Publikum, das diese Musik hören will, auch ' zu empfehlen.

Willie Gschwendner

Errol Parker Tentet

Live At The Wollman Auditorium:
The Dancer - Lament - Chega De Saudade - Beobap - The Taste Of You - Three Blind Mice
Wallace Roney, Graham Haynes tp, Doug Harris ss, Steve Coleman as, Bill Saxton ts, Robin Eubanks tb, Patience Higgins bs, Rory Stuart e-g, Kevin Harris e-b, Errol Parker dm
Aufg.: 12. April 1985, Wollman Auditorium
Sahara 1014 (Sahara Records, 1143 First Avenue, New York, N.Y. 10021)

Benutzt sein vielstimmiges Schlagzeug fast wie ein Melodieinstrument: Errol Parker Foto : Gerard Jutrik

Errol Parker- der Name weckt Assoziationen mit zwei Größen des Jazz - stammt aus Algerien und hieß ursprünglich Raph Schecroun. Ende der vierziger Jahre kam er nach Paris und stieß zur dortigen Jazzszene, in der Django Reinhardt, Don Byas, Kenny Clarke und James Moody die Stars waren. Eigentlich wollte Parker Bildhauer werden, doch im Laufe der Zeit machte der Autodidakt sein Hobby zum Beruf, und neben dem Piano wurde das Schlagzeug sein zweites Instrument. 1968 wagte Errol Parker den Sprung über den großen Teich; seitdem arbeitet er in New York an verschiedenen Projekten.

Mit seinem Tentet, das sich 1982 formierte, nahm er auf dem eigenen Sahara-Label die vorliegende Live-LP auf. Dabei verzichtete er völlig auf das Piano und betätigte sich stattdessen nur als Schlagzeuger, weil seiner Meinung nach die sieben Blasinstrumente harmonisch das Piano ersetzen. Parker, der vier der Titel selbst komponiert hat, benutzt sein vielstimmiges Schlagzeug fast wie ein Melodieinstrument; zudem hat er die Snare Drum durch eine Conga ersetzt, was den afrikanischen Ursprung der Rhythmen unterstreicht.

Musikalisch ist der Wahlamerikaner nur schwer einzuordnen, auch der Terminus „African Jazz" ist kaum mehr als eine griffige Formulierung. Charakteristisch für ihn: Eine bitonale, polyrhythmische Musik, die er aus den Blues-Tonleitern entwickelt hat. Brodelnde Rhythmen seiner afrikanischen Heimat, provozierende Dissonanzen und das gleichzeitige Improvisieren in verschiedenen Tonarten lassen seine Musik bizarr und exotisch klingen; bei ihm finden sich Anklänge von Thelonious Monk über Charlie Mingus bis zu Sun Ra. Die bis ins Ekstatisch-Orgiastische gehenden Soli (etwa die Improvisationen des Tenorsaxophonisten Bill Saxton bei „Beobap") branden zyklisch gegen den Fels des Grundrhythmus. Selbst so bekannte Standards wie Jobims „Chega de saudade" und „Three blind mice" bekommen in der Interpretation des Tentets eine eigenwillige, fast karikierende Note.
Solistisch besonders hervorzuheben ist der Sopransaxophonist Doug Harris, der für den afrikanischen Touch sorgt, die Alt- und Tenorsaxophonisten Coleman und Sextus sowie der Trompeter Roney und der Posaunist Eubanks.

Andreas Geyer

Jim Pepper

The Path: Barmasso- Lullaby- Marchant Le Chemin- Habi Ba- Reflections - Witchi Tai To - Caddo Revival
Jim Pepper ts, ss, voc, Stanton Davis tp, Kirk Lightsey p, Santi DeBriano b, John Betsch dm, Arto Tuncboyaci perc, Caren Knight-Pepper voc
Aufg.:3./4. März 1988, New York
Enja 5087

Mit Verlaub: Der Rezensent meint, daß dies die bisher schönste Platte des indianischen Tenor- und Sopransaxophonisten ist. Gerade frisch aus der Plattenküche Horst Webers in den Handel gebracht, liegen allein auf dem Enja/Tutu-Label sieben Pepper-LPs vor wo Jim teils als Leader, teils als Sideman beteiligt ist („Mal Waldron - Art Of The Duo", Tutu 8006, ist davon noch in Arbeit). Zählt man noch die drei Soulnote-Scheiben mit dem Paul Motian Ensemble, Charlie Hadens „Ballad of the fallen" (ECM) und eine noch kommende, eben abgeschlossene Einspielung für Extraplatte hinzu, wären dies in Europa allein elf Platten mit Jim Pepper. Von US-LPs mit Jim sind dem Schreiber dieser Zeilen nur die für Antilles neu aufgelegte Kultplatte „Comin and going" sowie „nur visuell" eine andere bekannt, wo Jim Pepper im Türkensitz auf dem Cover abgebildet ist (kann mir hier wer helfen, Pepper sagt, das wäre eine „very rare"-Sache).

Im Hüllentext zur neuen Pepper-Platte sagt Posaunist Marty Cook von Jim, ...he is curiously under-recorded . . ."-dieser Meinung müssen wir Jim-Pepper-Freaks uns wohl alle gemeinsam anschließen. Anyway... Mit „The path" stellt der indianische Reed-Mann zum wiederholten Male seine musikalische Vielseitigkeit innerhalb der „melodiösen Sphäre" unter Beweis: Es gibt hier romantische Lyrik, Loft Music, Bebop, Blues, Reggae, Latin, Balladen und natürlich das indianische Kulturerbe. Ich selbst bin der Meinung, daß Jims Stärken außer im Blues und Bop besonders bei den Balladen zu suchen sind. Als Sopranspieler ist er dem Tenorsaxophonisten Pepper mindestens gleichwertig, davon kann man sich hier beim wunderschönen „Lullaby" überzeugen. Die Musiker, mit denen Pepper hier zusammen ist, sind untereinander vertraut und befreundet - nur Stanton Davis, Trompeter u. a. bei Lester Bowie's Brass Fantasy und Malachi Thompson's Blue Brass Fantasy, spielt hier zum ersten Mal auf Platte mit Jim. Kirk Lightsey ist einer der idealsten Begleiter und Solopianisten von heute - ideal auch die Rhythmusgruppe Santi DeBriano & John Betsch (Santi ist mit Ed Schuller jener Bassist, mit dem der großartige Drummer vielleicht am besten zusammenspielt). Den armenischen Perkussionisten Arto Tuncboyaci kennen wir mit Jim Pepper von der „Wings & Air"-LP der Gitarristin Nana Simopoulos, und Karen Knights sehr schöne Altstimme war bisher nur (?) auf „Comin' and going" zu hören (hier verzaubert sie zusammen mit ihrem Angetrauten den Hörer mit „Caddo revival", einem zu Herzen gehenden „Hallelujah" der „native americans" aus der Feder des Saxophonisten).
Gleichfalls von Pepper stammt „Bamasso", ein romantisch angehauchtes, wohlklingendes Stück mit delikaten rhythmischen Verschiebungen (Reggae-Beat), und das bereits erwähnte „Lullaby" steuerte Paul Motian als Komponist bei. John Betsch schrieb „Marchant le chemin", thematisch dem Dunstkreis der „loft music" und „Free-bop" zugeneigt (die freiesten Äußerungen darin hat Trompeter Stanton Davis), und das durch die Marty Cook Group bei deren letzten Tour/ieen sehr oft vorgestellt wurde. In „Habi ba" von Lightsey dominieren „später" Hardbop & Latin, Pepper überbläst einige Male „controlled", der „composer" schwingt überzeugend sein Tastenszepter, Stanton & Jim im (zeitweise freien) Kollektiv jubeln geradezu, und der Beckenbeat von Betsch ist exzellent und feinfühlig, desgleichen sein variantenreiches Solo. Mit Monks Klassiker „Reflections" gelingt dem Tenorman eine seiner schönsten Balladen auf Platte, und der Pepper-Allzeithit „Witchi tai to" gerät in dieser neuen Duo-Version mit Kirk Lightsey zur intimsten aller bisher bekannten Interpretationen. „The path" hat mich persönlich zu einem noch größeren Jim-Pepper-Fan als bisher gemacht, thatls all...

Willie Gschwendner

Rabold Lauser Jazz Unit

Movements: Movements - Dream Of My child - Suddenly In My Life - Bonfire - Ansia - Walk On To Me - Feeling - Emotion
Frederic Rabold, tp, flh, Michael Kratzmeier as, fl, Harald Schwer p, Christian Brinkschmitt b, Axel Lauser dm, Ilja Haag-Rabold voc
Aufg.: 6. September 1987, Stuttgart
Kontakt: Axel Lauser, Nußäckerstr. 14, 7100 Heilbronn-Horkheim, Telefon 0 7131/57 60 56

Rabolds Programm heißt stilistische Öffnung bis zu jener Vieldeutigkeit, die allen Schubladen erfolgreich entkommt. Der Plattentitel „Movements", das macht schon das Titelstück klar, meint solchen Pluralismus, die Wahl zwischen verschiedenen Ausdrucksweisen, Stilformen, „movements", wechselnden Tempi und Rubato. Selektion freilich hätte die Beliebtheit zu korrigieren, ein weniger steriles Konzept musikalischen Sinn zu schaffen. Denn wird hier der Gestus des freien Jazz zitiert, dann wie als Konzertetüde, ohne Risiko und Experiment („Bonfire"). Wird Balladenhaftes versucht, verkommt es zur banalen Hymne („Feeling"), wird Spanisches beschworen, geraten unweigerlich der Chick Corea von „La Fiesta" und der Miles Davis von „Sketches of Spain" aneinander: schon die erste Wiederholung des Themas könnte man sich sparen („Ansia"). Das Schematische, zu Tode Arrangierte, verknöchert Lehrmeisterliche gipfelt in „Dream of my child", einem verunglückten deutschen Kunstlied mit wortlosem Sirenengesang als peinlicher Einleitung.
Im interessantesten Stuck der Platte, „Emotion", einem kapriziösen Bebop-Thema über zweitaktigem Ostinato-

Walk, ist noch das organisch Fugenlose der Übergänge zwischen den unbegleiteten Soli in Wirklichkeit strikt eingeübte Stichwortgeberei. So entsteht der Eindruck, hier werde nicht gejazzt, sondern Musik ä la Jazz gemacht, nicht improvisiert, sondern ein Vorwurf des Arrangements eingelöst, wobei der Solist die klare Gestaltungslinie schon mal aus den Augen verlieren kann. Saxophonvariationen im Easy-Listening-Stil und ein klangschwacher Baßgitarrenton machen das alles nicht erfreulicher. Allein Pianist Harald Schwer fällt aus der beschworenen Jazz Unit ein wenig heraus - in positiver Weise.

Hans-Jürgen Schaal

Reichlich weiblich

Live At Moers Festival '87: Eine kommt immer zu spät in's Fichtelgebirge - Homsa's Tanz - Scandale Emotionale - Nuclear Footprints - Punk Nr. 9 - Big Mama - Der Einradtänzer und der fliegende Zwilling - Tango für eine Goldkrabbe

Dorothee Hahne, Angela Prätz tp, Iris Timmermann tp, flh, Gabriele Rosenberg, Ruth Extertb, Sibylle Pomorin as, fl, Sabine Koth as, Ilona Henz ts.ss, Sonja Griefahn ts, Christine Hörmann bs, Ulrike Haage p, synth, Barbara Buchholz e-b, Karl Godejohann dm
Aufg.: Juni 1987, live beim Jazz Festival Moers 1987
Moers Music 02064

,,... Körper wird ausgeschaltet, die untere Partie spielt überhaupt nicht mit. Anmutiges Wiegen des Köpfchens - immer schön leise und zart, daß nur kein Ton danebengeht. . ." Kein Ausschnitt aus dem Platten-PR-Text und auch nicht Beschreibung von Sibylle Pomorins durchaus konträr anmutendem Flötensolo in dem vielschichtigen, mit tanzmusikalischen und klangabenteuernden Splittern bestückten „Homsa's Tanz". Das Zitat, entnommen einer Untersuchung der Trompeterin Iris Timmermann zur geschlechtsspezifischen Situation im Jazz, ist eine wütende Attacke auf die Blockflöte als Symbol weiblicher Musikerziehung. Es steht in einem herrlich absurden Widerspruch zur ersten Platte der, bis auf den Schlagzeuger nur aus Musikerinnen bestehenden Big Band „Reichlich Weiblich" und bestätigt gerade dadurch die darin enthaltenen Aussagen über spezifische Sozialisationsbedingungen. Im Prinzip ist das zwar auch ein alter Hut - zudem überall ersichtlich - aber Timmermann belegt und analysiert diese, für die freiheitspostulierende Jazz-(mann)welt beschämenden Erkenntnisse fakten- und facettenreich. Einige Kapitel dieser Untersuchung sind als Beilage der Live-LP beigefügt und können dazu beitragen, die eigene chauvinistische Hörhaltung ein wenig zu reflektieren.
Zurück zum Album - es überzeugt und begeistert im „geronnenen" Zustand nicht weniger, als während des direkten Erlebens die Zuhörer(innen) beim 87er Jazzfestival in Moers, wie leicht nachzuhören ist. Packende rhythmische Intensität, eine oft mitreißende Spielfreude und Energie gleichermaßen in der Satzarbeit, wie bei den solistischen Leistungen, zusammen mit einem stilistisch unbekümmerten, musikalischen Witz bilden das köstliche Innere. Mal mehr, mal weniger weit von den Einflüssen Carla Bleys, Willem Breukers und des VAO entfernt, oft irgendwo dazwischen auf dem Weg zur eigenen „Stimme", sind rockige Funkrhythmen ebenso mit im Spiel, wie Latinelemente, Kollektivimprovisationen und einfallsreiche Arrangements mit Pfiff und nicht selten ironischer Schärfe. Nicht alle Kompositionen, die bis auf Timmermanns „Scandale Emotionale" von Sybille Pomorin und Ulrike Haage stammen, kommen mit dem Schwung und der Leichtigkeit von Humor und Ironie daher. Neben aggressiven und wuchtigen Passagen beeindruckt die sich sukzessiv steigernde Dichte und Dramatik von „Nuclear footprints". Von einer sturen Baßfigur unterlegt, entwickelt sich Haages Tschernobyl-Verarbeitung aus einer melodischen Linie bis zum infernalischen Wut- und Entsetzensgeheul. Der einsetzende stürmische Beifall wirkt anschließend wie das Grinsen auf einem Skelettgesicht.

Michael Scheiner

Jerry Tilitz

Trombone Tangents: Caribbean Thoroughfare - Pent Up House Blue Monk - Arid Blues - Suitcase Samba - Mood Indigo - Reeperbahn Shuttle - Coney Island Requiem

Jerry Tilitz tb, Herb Geller as, Dylan Vaughn g, Frido Ruth keyb, Rainer Vogeley b, Ken Stewart dm, Durk Schönbeck conga
Aufg.: Januar-März 1987, Hamburg
Limetree MLP 0025

Jerry Tilitz zählt zu den vielen „Americans in Europe", und die beste Empfehlung, die er mitbringt, ist sicher die, einst Protege von Curtis Füller gewesen zu sein. Er hat einen sehr persönlichen, warmen Ton, weiß viele interessante Ideen auszubauen, und er verfügt über die Mobilität, die man bei einem in der Bebop-Nachfolge stehendem Posaunisten seiner Güteklasse voraussetzt. Er klingt ein bißchen wie ein „aufgerauhter" Eddie Bert, was besagt, daß er kein Free-Spieler ist, sondern ein Modernist der Jay-Jay-Johnson-Schule, der weitergehende stilistische Grenzüberschreitungen nie mit- oder nachvollzogen hat.
So überfällig Jerry Tilitz' Debütalbum auch gewesen sein mag - es ist leider nur ein halber Erfolg geworden. Was abträgt, ist die Profilblässe der anderen Gruppenmitglieder, die entweder in elektronischer Mittelmäßigkeit verfilzt sind oder ihre Dünnschiß-Rhythmik abortieren. Das Eröffnungsstück bringt noch einen halbwegs akzeptablen Latin-Groove herüber; im nachfolgenden „Pent up house" (von Sonny Rollins) gefallen des Posaunisten Melodieverkappungen und sein durchscheinender musikalischer Humor. Tilitz' eigener „Arid Blues" - fünf der acht Stücke stammen von ihm - schwankt zwischen Bottleneck-Blähungen (Dylan Vaughn) und zahmen Rock-Mustern. „Blue Monk" nutzt Jerry Tilitz zu einem dreiminütigem a-capella Solo: da lenkt nichts von seinem schönen Spielfluß ab, und somit wird dies zum eindeutig erfreulichsten Titel des Albums. Ob es ein guter Einfall war, Tilitz' sprechende Ellingtonia-Posaune („Mood indigo") mit grausligen Jimi-Hendrix-Imitationen

Eine oft mitreißende Spielfreude: Sibylle Pomorin, reichlich weiblich

Foto: Klaus Mümpfer

seitens Dylan Vaughn zuzukleistern, wage ich zu bezweifeln. Die ironisch gestellte Frage im Covertext, ob sich der Duke hier wohl im Grabe herumdrehen würde, darf sicher mit „nein" beantwortet werden: Schon zu Lebzeiten ist er über solche Unzulänglichkeiten mit Sarkasmus hinweggegangen. Der ,,Reeperbahn Shuttle" geht mit schwachbrüstigem Gitarrengezirpe und mangels rhythmischer Durchblutung den kurzen Weg zum Exitus, und das Wurlitzer Ersatzgeorgel von Frido Ruth (keyboard sampler) beschleunigt das Begräbnis des „Coney Island Requiem". Herb Geller bläst in der „Suitcase Samba" eines seiner springlebendigen Altosoli; leider ist er nur auf diesem einen Titel dabei.
Jerry Tilitz' eigene Vorstellung gelingt immerhin so eindrucksvoll, daß man ihm für seine zweite Platte einen einfallsreicheren Arrangeur und vor allem adäquate Mitspielerwünscht. (Limetree Records, Beukenlaan 29, 6862 HS Oosterbeek, Holland.)

Horst Schade

Mel Torme - George Shearing

A Vintage Year: Whisper Not/Love Me Or Leave Me - Out Of This World - Someday I'll Find You - The Midnight Sun - New York, New York Medley: Men And My Girl/Mack The Knife/Birth Of The Blues/Send A Little Love My Way/How High The Möon/New York, New York- Folks Who Live On The Hill - Bittersweet - Since I Fell For You - The Way You Look Tonight - Anyone Can Whistle/A Tune For Humming - When Sunny Gets Blue - Little Man You've Had A Busy Day
Mel Torme voc, George Shearing p, John Leitham b, Donny Osborne dm
Aufg.: August 1987, live at Paul Masson Mountain Winery, Saratoga
Concord CCD 4341 (Bellaphon-Vertrieb)

Man hat Mel Torme früher oft mit Frank Sinatra verglichen: Beide besitzen dieselbe Leichtigkeit des Phrasierens, dieselbe Meisterschaft im blitzschnellen Erfassen harmonischer Beziehungen, und beide haben dasselbe geniale Gespür für Timing und Rhythmusbalance. Aber Torme ist weitaus stärker im Jazz verhaftet als Sinatra, ganz abgesehen davon, daß dieser über seine große Zeit hinaus ist, während Torme noch immer über fast alle Nuancen seines Könnens verfügt. Okay, mit 63 ist die Stimme etwas belegter geworden (was sich eigentlich nur bei seinen Conferencen bemerkbar macht); leichte Abnutzungserscheinungen weiß er aber höchst geschickt zu kaschieren. Somit bleibt er die Ausnahmeerscheinung, die er seit jeher gewesen ist. Mit George Shearing teilt er die Kultiviertheit, die sensible Eleganz und natürlich die Alterserfahrung - ,,a perfect couple", ist man versucht zu sagen, in Anlehnung an einen bekannten Hollywoodfilm.

Es muß wohl an dem herrlichen Auftrittsort inmitten der Natur gelegen haben (der Paul Masson Vineyard beherbergt eine der schönsten Freilichtbühnen Kaliforniens), daß die beiden auf ihrer neuesten CD in sehr besinnlicher Stimmung anzutreffen sind.
Die heißen Sachen bleiben diesmal ausgespart; Torme verzichtet ganz aufs Scatten und auf das instrumentalverwandte Vokalisieren, für das er berühmt ist. Die etwas rauchige, verhangene Diktion von einst hat inzwischen enorm an Reife und Verinnerlichung gewonnen. Abgesehen von der geradezu natürlichen Jazzphrasierung, der harmonischen Raffinesse und der geschmackssicheren Improyisationsgabe ist Tormes Gesangskunst auch im klassischen Sinne perfekt und lupenrein.

Wie großartig er den gesamten Umfang seiner Stimme kontrolliert, macht ein Titel wie „Out of this world" deutlich: dieser Cole-Porter-Song wird von Torme und Shearing schon fast zum Kunstlied umgebogen. Wunderbar, wie Mels Stimme auf den sanften Bossa-Nova-Rhythmen von „Midnight sun" dahingleitet; großartig, was der Sänger aus einem hundertmal gehörten Standard wie „The way you look tonight" macht. Einem weniger geschmackssicheren Interpreten kann der Text zu dem Wiegenlied „Little man you've had a busy day" sehr leicht zur sentimentalen Schnulze gerinnen; daß Torme mit jeder Note jenseits dieser Gefahr steht, muß sicher nicht extra erwähnt werden.

(Der einzige deutsche Sänger, der das mit dem gleichen Fingerspitzengefühl hinkriegt, ist meiner Meinung nach Paul Kuhn - ein Jammer, daß dieses Aushängeschild des Jazz made in Germany nicht auch einen Produzenten wie Carl Jefferson hat! Aber das nur nebenbei.)
Shearing ist gewissermaßen das pianistische Alter ego des Vokalisten, und es spricht Bände, welchen Kompositionen er für seine drei Instrumentalnummern den Vorzug gegeben hat: Da ist Noel Cowards melodisch hinterfragtes ..Someday I'll find you", ein sich herrlich entwickelndes Klavier-/Baß-Duo ..Bittersweet" (von dem früh gestorbenen Bassisten Sam Jones geschrieben), und die beiden stimmig zusammengefaßten Sondheim-Loesser-Songs „Anyone can whistle" und „A tune for humming".
Um beim Albumtitel und den Rebenhängen des Aufnahmeorts zu bleiben: Shearing & Torme, das ist wie ein Jahrhundertwein, der mit zunehmendem Alter immer besser wird. Ein Gemeinplatz, der aber hier mal seine Berechtigung hat. (CD-Laufzeit 58:32 Minuten).

Horst Schade

Derek Watkins

tncreased Demand: Rainbow Birdies Kindergarden - He-Man - High Tech - Camel Walk - Song For Michi
Derek Watkins tp, flh, Stan Sulzmann ts, ss, fl, Tony Hamas, keyb, p, Peter Tiehuis g, Paul Westwood b, Harald Fisher dm, Frank Ricotti perc
M A Music A 705-2

Der auf zahlreichen Einspielungen als Lead-Trompeter zu hörende Derek Watkins konnte nunmehr auf dem vielversprechenden Label M. A. Music International sein erstes Solo-Album vorlegen. Gleichzeitig setzten damit die Produzenten Marion Kämpfert und Allan Botschinsky die Serie hervorragender Veröffentlichungen fort, die sich allesamt durchweg auf höchstem Level bewegen.
Es sei vorweggenommen, daß auch Derek Watkins' „Increased Demand" diesbezüglich keine Ausnahme macht. Hervorstechendes Merkmal dieser Aufnahmen ist zunächst das technisch und tonlich brillante Trompeten-Spiel des Derek Watkins. Die Leichtigkeit und Souveränität, mit denen er sich im höchsten Register bewegen kann, die Sicherheit und Präzision seiner Phrasierung sind Eigenschaften, die keinen Geringeren als Dizzy Gillespie dazu veranlaßten, ihm den Titel „Mr. Lead Trumpet" zu verleihen.
Die Auswahl der an dieser Produktion beteiligten Musiker kann man getrost als handverlesen bezeichnen. Saxophonist/Flötist Stan Sulzmann und Gitarrist Peter Tiehuis zeigen sich sowohl in der Ensemble-Arbeit als auch in ihren Soli als ideale Partner, ebenso die exzellente Rhythmusgruppe, die für jedes Stück und jedes Tempo die richtige Groove entwickelt. Das rockt und funkt im „Kindergarden", daß es nur so eine Lust ist, erreicht in „He-Man" äußerste

Härte, kann aber auch luftig (in „High tech") oder leicht verhalten (in „Rainbow birdies" und „Song for Michi") klingen, eben wie es der Charakter eines jeden Stückes erfordert.
Ein weiteres Qualitätsmerkmal dieser Produktion sind zweifellos die verarbeiteten Kompositionen, für die ausnahmslos Dereks Trompeter-Kollege und Produzent Allan Botschinsky verantwortlich zeichnet. Jedes dieser Stücke ist hörenswert, hat seinen eigenen Reiz und Charme, so daß es schwerfällt, eines zu favorisieren. Rein subjektiv könnte man vielleicht „Song for Michi" als besonders gelungen bezeichnen - eine Rock-Ballade von lyrischer Schönheit, in der Derek ein beseeltes Flügelhorn-Solo spielt, gefolgt von Peter Tiehuis delikatem Gitarrenspiel. Objektiv hingegen muß man auch allen anderen Stücken dieser Produktion ausnahmslos hinreichend spannende und auch klangschöne Momente zubilligen. Es ist eben rundherum eine hervorragende Platte, zu der man Derek Watkins, Allan Botschinsky, Marion Kämpfen und allen Beteiligten nur gratulieren kann.

Rüdiger Böttger

Cassandra Wilson

Blue **Skies:** Shall We Dance - Polka Dots And Moonbeams - I've Grown Accustomed To His Face - I Didn't Know What Time It Was - I'm Old Fashioned - Sweet Lorraine - My One And Only Love - Autumn Nocturne - Blue Skies
Mulgrew Miller p, Lonnie Plaxico b, Terri Lyne Carrington dm, Cassandra Wilson voc
Aufg.: Februar 1988, New York City
JMT834 419/Polydor

Jazz-Sängerinnen - eine aussterbende Gattung? Ella ist nur noch ein Schatten ihrer selbst, Sarah Vaughan und Carmen McRae sind Mitte 60, ihre Stimmen haben etwas verloren, aber ihre Ausdruckskraft ist stärker denn je. Und die vierte Grande Dame, Betty Carter, Ende 50, erlebt gerade den lang verdienten Höhepunkt ihrer Karriere, singt freier, „jünger" und, seit sie ihren Plattenvertrieb endlich einem weltweit operierenden Label (Verve) übergab, erfolgreicher als je zuvor. In der mittleren Generation dann einige wenige hervorragende Sängerinnen, Nancy Wilson, Marlena Shaw, Dee Dee Bridgewater. Wenn man die Qualität einer Jazz-Sängerin neben ihren stimmlichen Fähigkeiten hauptsächlich daran mißt, wie sie auf sehr persönliche Art Gefühle von „himmelhoch jauchzend" bis „zu Tode betrübt" überzeugend in ihrem Gesang auszudrücken vermag, dann konnte man bis vor wenigen Jahren den genannten Damen nicht mehr allzu viele (lebende) hinzufügen. Doch in jüngster Zeit gibt es Nachwuchs auf der Szene, so die von Herbie Hancock geförderte Dianne Reeves oder Carmen Lundy. Und es gibt Cassandra Wilson, die aus der Gruppe um den Saxophonisten Steve Coleman kommt.

Mit „Blue Skies" hat Cassandra Wilson ihr drittes Album unter eigenem Namen vorgelegt. Waren die beiden vorangegangenen Alben noch stark geprägt vom Sound der Coleman Gruppe, so hat dieses Album klassische Züge. Sie singt Standards begleitet von einem Trio mit dem Pianisten Mulgrew Miller, dem Bassisten Lonnie Plaxico und der Schlagzeugerin Terry Lyne Carrington, die eindrucksvoll demonstrieren, warum sie derzeit zu den gefragtesten Sidemen gehören. Leider kann Cassandra Wilson an die Leitsung des Trios nicht anknüpfen. Ihre Ausdrucksfähigkeit ist einfach zu begrenzt. Alles klingt bei ihr zutiefst melancholisch. Beim ersten Titel „Shall we dance" mag man das noch für eine originelle Interpretation halten, die Vorahnung des Endes der sich gerade anbahnenden Beziehung, die im Text beschrieben wird. Doch über eine ganze Platte wirkt diese Melancholie eher langweilig, ja bei Titeln wie „Polka dots and moonbeams" oder „Blue skies" ziemlich unangebracht und albern. Der Vergleich mit Betty Carter ist vielleicht unfair, aber er drängt sich auf, da Cassandras Stimme in den unteren Lagen Ähnlichkeit mit der von Betty hat. Doch die mehr als doppelt so alte Betty Carter ist insgesamt die musikalisch jüngere, lebhaftere. Außerdem läßt sie nie einen Zweifel daran aufkommen, wer die Leiterin der Gruppe ist, wogegen Cassandra Wilson diese Rolle Mulgrew Miller überläßt und in der Musik des Trios nur mitschwimmt. Immerhin - es gibt Hoffnung für die Gattung der Jazz-Sängerinnen. „Zu Tode betrübt" beherrscht Cassandra Wilson schon, „himmelhoch jauchzend" muß sie noch lernen. Die großen Damen des Jazz-Gesangs erreichten ihre volle Ausdruckskraft schließlich auch erst mit weit über 40.

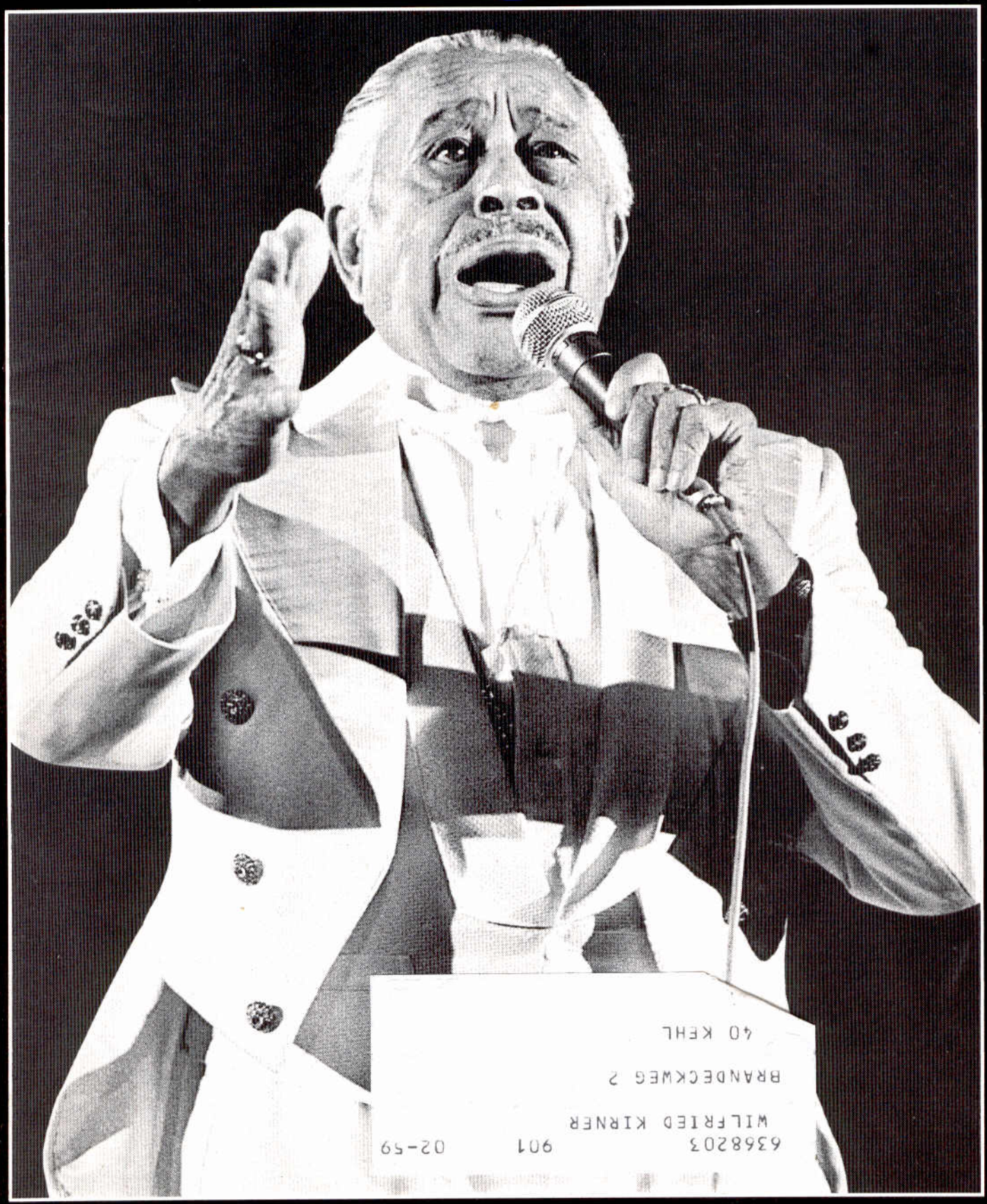
Hans-Bernd Kittlaus

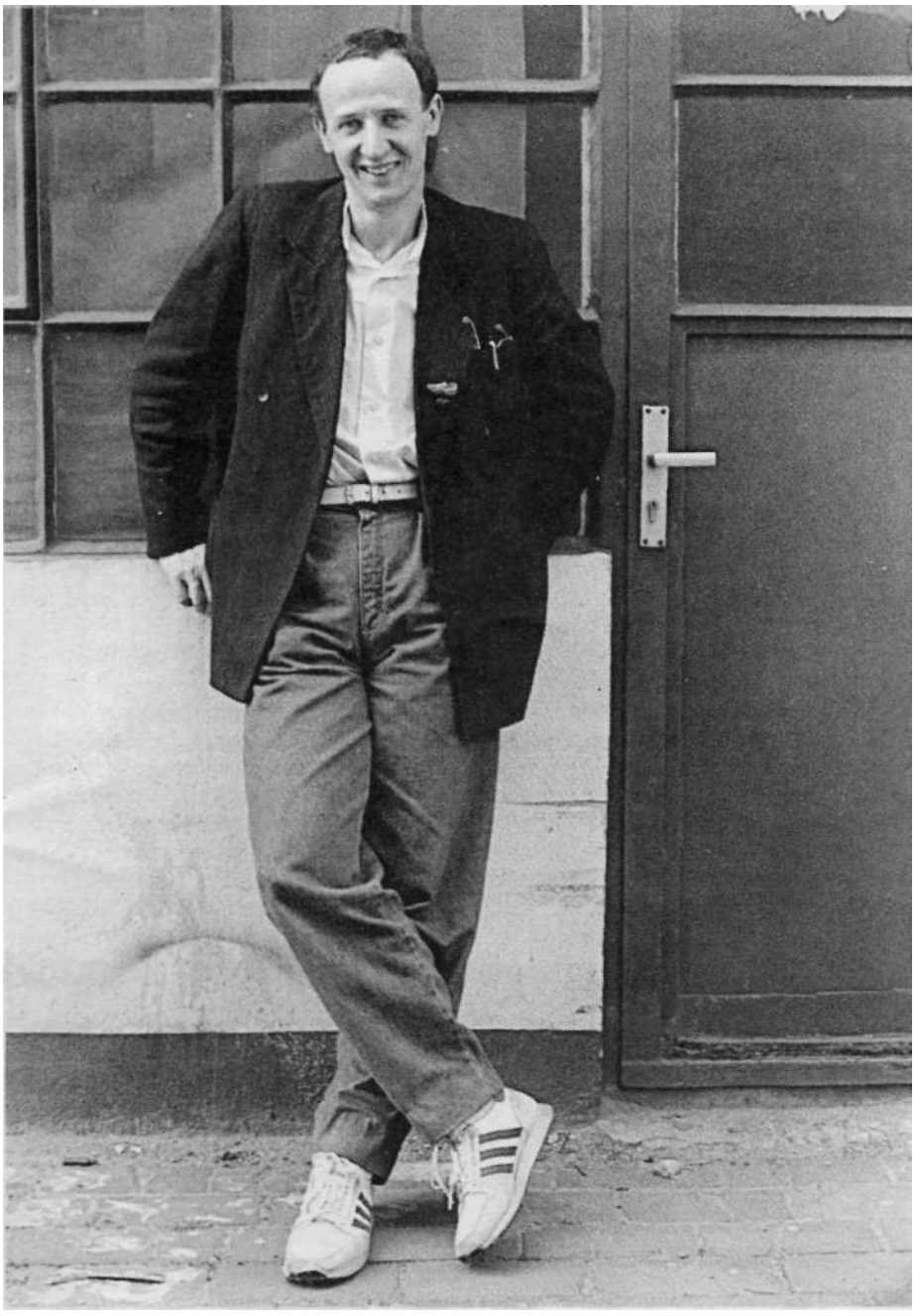
E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 2/XXXVIII Februar 1989
ISSN 0021–5686
DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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





Eine neue Jazz-Stimme

Norbert Gottschalk

In den letzten Jahren tauchten erstaunlicherweise mehrere beachtliche Sängerinnen auf der deutschen Jazz-Szene auf: Gabriele Hasler, Silvia Droste, Monika Linges. Jetzt hat sich auch ein Sänger etabliert: Norbert Gottschalk. ,,A voice in Jazz" nennt sich der Vokalist, der kürzlich seine erste Platte unter dem Titel „Light, Weight, Sight" vorlegte. Bis es zu dieser ersten Plattenaufnahme kam, gingen Jahre harter Arbeit voraus, in denen sich Gottschalk erst langsam einen Namen machen konnte. In einem Gespräch äußerte sich der Sänger kürzlich über seine in Eigenregie aufgenommene Platte, seinen musikalischen Werdegang, seine Konzeption und seine Zukunftspläne.

Gudrun Endress

„Wir waren bestrebt, auf unserer Platte auch eigene Stücke zu machen, es ist jedoch nicht ausschließlich eigenes Material. Die eigenen Stücke brauchen natürlich am meisten Zeit, Vorbereitungszeit. Sie müssen geschrieben werden - Musik und Texte - und alles muß ja irgendwie zusammenpassen. Die Platte ist eine Eigenproduktion, alles ist von uns vorfinanziert, Peter Baumgärtner, unser Schlagzeuger, hat das zusammen mit mir gemacht. Der Tritonus Verlag kümmert sich um die Bemusterung, um die Verschikkung der Platten an die Sendeanstalten und ist letzten Endes auch die Kontaktadresse."

„Die Platte wurde bereits im Februar und März 1988 aufgenommen, inzwischen ist schon wieder einige Zeit vergangen. Sind Sie aus heutiger Sicht noch zufrieden mit dem Resultat oder haben Sie sich bereits weiterentwickelt?"

„Wir haben uns sicherlich weiterentwikkelt; ein lieber Kollege von uns, der Schlagzeuger Peter Weiss aus Düsseldorf, sagt immer: ‚Jede Platte ist nur ein Zeitdokument, klar, nach einem halben Jahr erkennt man, was man hätte besser machen können oder sollen, oder sogar müssen.' Aber in diesem Fall muß ich sagen, daß es immer noch ein paar Stükke auf der Platte gibt, die ich selbst noch gut hören kann."

„Was sind Ihre Favoriten unter den Stücken?"

„Mein Favorit ist wohl das .Leaving', das Richie-Beirach-Stück, zu dem ich den Text geschrieben habe, und der ‚Tum-around bossa' auf der ersten Seite, ein eigenes Stück von mir - Musik und Text stammen von mir. Ebenso der ‚Two theme Blues', das ist ein Stück, das quasi im Studio entstanden ist. Wir hatten eine Vorstellung, aber noch keine Arrangement-Idee. Es hat sich alles spontan ergeben, und die Frische oder Lockerheit, die hört man."

„So ein spontanes Stück kann man wohl nur mit einer festeingespielten Gruppe machen?"

„Ja, und jedem Musiker, der sich entschieden hat, eine eigene Platte zu machen, sie selbst zu produzieren, dem sei gesagt: Man muß vorbereitet ins Studio gehen. Am besten, man hat vorher eine kleine Tour, auf der man mit den Stücken Spielerfahrung sammelt, dann spart man viel Zeit und Geld."

„Ihnen kommt gewiß zugute, daß es nicht allzu viele Jazzsänger gibt. Sicherlich haben auch Sie den Wunsch, Ihre Musik ganz eigenständig und unverwechselbar zu gestalten. Wie weit sind Sie dabei gekommen?"

„Grundsätzlich ist es ja so - und das gilt für alle Musiker -, daß sie immer an jemandem gemessen werden, der etwas geschafft hat. In meinem Fall ist es so, daß viele von Al Jarreau sprechen oder mit Bobby McFerrin ankommen und nach

einem Konzept fragen. Es gibt sogar manche, die sagen: ‚Du solltest mal etwas machen wie . . .' Das finde ich nicht so gut, denn jeder sollte schon versuchen, einen eigenen Stil zu finden, etwas zu machen, hinter dem man wirklich steht. Es gibt Kollegen, die können singen wie dieser oder jener, beispielsweise wie Al Jarreau, und denen wird das dann vorgeworfen. Da heißt es dann ‚Das habe ich schon gehört'. Das, finde ich, ist eine sehr böse Art zu kritisieren."

„Wie vollzog sich bei Ihnen dieser Wachstumsprozeß zu immer mehr Eigenem?"

„Ich komme vom Instrument her, ich habe nicht, als ich in die Musik einstieg, gesagt: Jetzt werde ich Sänger. Ich hatte Gitarre als Hauptfach, habe auch Lehrmusik studiert, spiele ein bißchen Trompete und bin dann erst so nach und nach an den Gesang gekommen, weil ich merkte, ich kann mich da am besten in die Musik einfinden, mich letzten Endes auch am besten ausdrücken. Deswegen habe ich diesen ganzen Prozeß des Musizierens zunächst einmal von einer ganz anderen Seite kennengelernt. Und das steht auch in meinem Info drin, daß ich mich nicht unbedingt von der Gesangsseite an den Jazz herangepirscht habe, sondern immer über ein Instrument, über Instrumente und Instrumentalisten. Ich werde oft nach Vorbildern gefragt, und dann stelle ich fest, daß ich immer die großen Instrumentalisten des Bebop zitiere."

„Da Sie vom Instrument herkommen, haben Sie auch ein besonders geschultes rhythmisches Gespür. Ist Ihnen dadurch das instrumentelle Phrasieren in Fleisch und Blut übergegangen?"

„Die Phrasierung ist ganz wichtig, gerade im Bebop. Und das spürt man auch. Auf der Platte sind beispielsweise zwei Titel ohne Text enthalten, das sind gescattete Themen, das sind quasi Instrumentals."

„Werden Sie sich noch stärker in diese Richtung bewegen oder ist zunächst einmal alles offen?"

„Das kann man schlecht sagen an so einem Punkt. Sicherlich wird meine nächste Platte vom Sound anders werden müssen. Ich persönlich tendiere gerade sehr zu einem akustischen Konzept. Wir haben auf der Platte ein bißchen Synthesizer drin, Elektro-Baß und Schlagzeug. Ich würde gerne kammermusikalischer arbeiten, mit Kontrabaß und Saxophon, vielleicht auch ganz ohne Harmonieinstrument und auch mehr improvisieren."

„Haben Sie sich schon einmal mit dem Gedanken befaßt, ganz alleine zu singen?"

„Da habe ich schon daran gedacht. Es ist natürlich sehr schwer, aber es gibt große Vorbilder, Leute, die es vorgemacht haben. Bobby McFerrin ist meines Erachtens der Überflieger in dieser Hinsicht. Das ist Vokalartistik, die ein Exempel statuiert, und jeder, der so etwas macht, wird daran gemessen. Und da irgendwie etwas

„Ich komme vom Instrument her, ich habe nicht, als ich in die Musik einstieg, gesagt: Jetzt werde ich Sänger. Ich bin erst so nach und nach an den Gesang herangekommen, weil ich merkte, ich kann mich da auch am besten ausdrücken."

Neues zu machen, wäre zur Zeit nicht möglich."

„Bobby McFerrin ist zwar ein Naturtalent, doch kostete es ihn bestimmt harte Arbeit, diese Vokalartistik zu erreichen."

„Es war mit Sicherheit harte Arbeit, und es ist vor allem eine Frage der Musikalität. Was er macht, hört sich teilweise so an, als wären es verschiedene Instrumente gleichzeitig. Er singt etwa eine Baßlinie und mischt dann das Thema hinein. Er kann natürlich nicht zwei Töne gleichzeitig singen, das geht nicht, aber er vermittelt durch geschickten stimmlichen Einsatz doch diesen Eindruck. Dazu muß man ungeheuer musikalisch sein und muß an jeder Stelle genau wissen, wo man innerhalb des Stückes ist. Das ist grandios."

„Er hat sich im Lauf der Jahre enorm entwickelt."

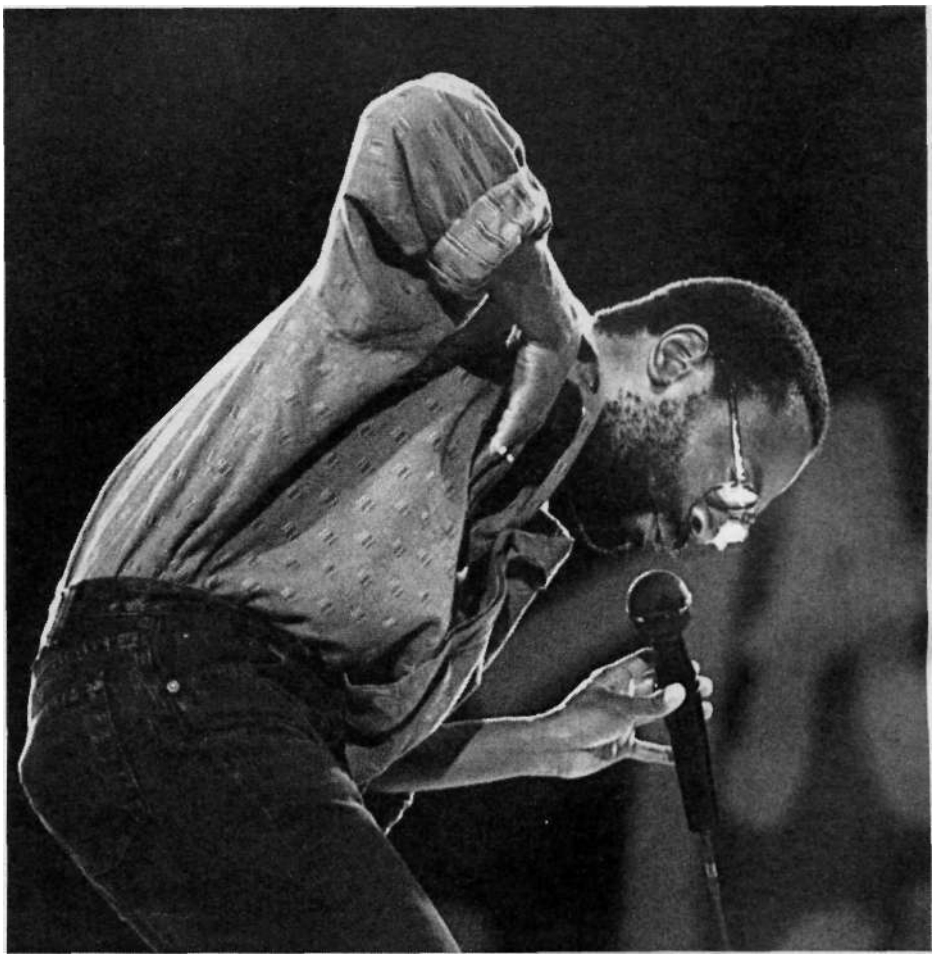
„Ja, unwahrscheinlich. Seine erste Platte war noch mit Band, da hat er auch noch Standards gesungen und gescattet, und dann hat er plötzlich alleine dagestanden. Ich habe ihn vor ungefähr drei Jahren in Hamburg alleine live gehört, es war immens, was er da gemacht hat."

„Er hat auch mittlerweile enorm gelernt, das Publikum miteinzubeziehen, das ist für jemand, der alleine auf der Bühne steht, besonders wichtig."

„Das ist richtig. Das ist überhaupt das Problem eines jeden Musikers, das Publikum so anzusprechen, daß es merkt, was oben auf der Bühne passiert. Es soll ja nicht nur ein reines Konsumverhalten sein, da steht einer oben und unten sitzen viele und warten darauf ‚Jetzt mach' mal was'."

„Was haben Sie für Mittel und Wege, das Publikum anzusprechen?"

„Es kommt immer auf das Publikum an. Wenn man vor Fachpublikum spielt, etwa in Jazzclubs, dann ist schon einmal eine räumliche Nähe da, eine bestimmte Atmosphäre, und das kann sehr hilfreich sein. Sobald es um größere Säle geht, dann



Norbert Gottschalk: „Bobby McFerrin (Bild) besitzt eine Vokalartistik, die ein **Exempel statuiert"** **Foto: Susanne Mayer**

wird es schwieriger. Da ist schon eine Bühne da, auf der man gut einen Meter höher steht. Das kann auch von Vorteil sein, wenn eine gute Beleuchtung da ist, ein guter Sound. Manche Leute im Publikum stehen nicht so auf Jazzmusik, die wollen halt mehr etwas Poppigeres haben. Der Begriff Jazz ist ja auch so breit gefächert, er geht bis zum - sagen wir einmal zum Club Jazz mit Pop Jazz ä la Sade und Working Week. Zwar ist das letzten Endes mehr Popmusik, doch hat das alles seine Wurzeln im Jazz. Es spielen sehr viele Latin-Elemente hinein. Bei den ersten Platten von Matt Bianco höre ich dauernd Stan Getz und Charlie Byrd heraus und auch viel Stevie Wonder."

„Welche Erfahrungen machten Sie in Clubs mit dem Publikum, schlug der Funke gleich über?"

„Das Publikum, das in die Jazzclubs geht, will Jazzvocals hören, es hat natürlich eine Vorahnung, was da wohl kommt. Was ich bemerkt habe, ist, daß es sehr gut ankommt, wenn ich scatte."

„Singen Sie dann schon gleich zu Anfang Seat, vor allem wenn die Atmosphäre noch zu wünschen übrig läßt?"

„Ja, auf jeden Fall, das erste Stück, das gespielt wird, ist eine Scat-Feature-Nummer. Damit jeder gleich weiß, hier geht's lang, und dann muß man halt sehen, daß man das Programm so gestaltet, daß für jeden etwas dabei ist. Meine Erfahrung mit dem Publikum ist die, daß mittlerweile viele auf Bebop stehen, auf Bebop-Vocals; sie stehen nicht mehr so darauf, einfach ein Thema zu hören, dann spielt der Saxophonist einen Chorus, dann der Pianist, dann der Bassist und dann wird noch einmal 4-4 oder 8-8 gemacht und dann kommt wieder das Thema und damit ist's vorbei. Das Publikum möchte schon ganz gerne, wenn es um ein Vocal-Projekt geht, dementsprechend etwas geboten kriegen."

„Wenn Sie mit einer Seat-Nummer Ihr Programm beginnen, wie geht es dann derzeit weiter?"

„Derzeit spielen wir das Programm von unserer neuen Platte, und damit es abwechslungsreich wird und damit sich die Solisten auch nicht ständig wiederholen, achtet man schon drauf, daß beim nächsten Stück erst einmal der Pianist ein Solo macht, nach mir, der Saxophonist ein Arrangement mitspielt, im nächsten Stück wird er dann herausgestellt, mit dem Schlagzeuger zusammen, dann kommt ein Baß-Solo, also so, daß es abwechslungsreich wird."

„Sie sind jetzt nach Köln übersiedelt, haben Sie schon einen Eindruck von der dortigen Szene?"

„Ich bin erst seit vier Wochen Kölner und kann mich da noch nicht so zur Szene äußern. Köln hat eine Jazz-Initiative, das Jazzhaus, und die arbeiten im Stadtgarten, das ist ihr Domizil."

„Haben Sie da schon gesungen?"

„Ein guter Text muß meines Erachtens nach etwas beinhalten, mit dem der Zuhörer sich vielleicht identifizieren kann, oder den er zumindest versteht, dessen Stimmung er spürt."

„Nein, es ist auch ziemlich schwer, da reinzukommen. Sie haben, so behaupten sie zumindest, eine ganz bestimmte Richtung, von der sie nicht abweichen wollen. Aber irgendwann wird es mal werden, denke ich."

„Warum sind Sie nach Köln übersiedelt?"

„Ich habe dort mehr zu tun, meine Musiker wohnen auch dort, oder teilweise angrenzend an Köln, also in Düsseldorf, Neuss. Und ich habe in Frankfurt zu tun, durch meinen Unterrichtsjob an der Frankfurter Musikwerkstatt. Da ist es von Köln nach Frankfurt auch etwas günstiger als vorher von Essen. Ich habe bis vor kurzem in Essen gewohnt."

„Köln hat bestimmt die derzeit am besten organisierte Jazz-Szene."

„Das mag sein. In Köln ist viel los, es gibt den Sender, auch Privatsender, eine ziemlich renommierte Musikhochschule, die auch eine gute Jazzabteilung hat. Es gibt eine Big Band, in der viele ausländische Stars sitzen, die wiederum, wenn sie dort sind, Workshops geben, unterrichten. Also es ist ein großes Lehrangebot dort, und viele Musiker, die Jazz studieren möchten, kommen nach Köln. Viele süddeutsche Musiker sind da, das fällt mir immer auf. Dementsprechend tummelt sich da alles, von Hamburg bis München, und auch aus dem Ausland sind Studenten da, die können sich gegenseitig günstig beeinflussen."

„War es für Sie immer leicht, die passenden Musiker zu finden, mit denen Sie arbeiten konnten, oder mußten Sie längere Zeit suchen?"

„Es ging relativ einfach, denn die Musiker, mit denen ich gearbeitet habe, hatten die gleichen Interessen wie ich, sie wollten unbedingt mit einem Sänger arbeiten. Da auch ich genau mit diesen Instrumentalisten arbeiten wollte, ergab das eine das andere. Wir haben ein Programm gemacht, uns dann fürs Jazz Festival in Leverkusen 1984 beworben und hatten das große Glück, mit dabei zu sein. Da fing es dann so richtig an."

„Und was war dann der nächste Schritt nach Leverkusen für Sie?"

„Der nächste Schritt war die Überlegung, wie kann ich mit diesem Beruf leben, über die Runden kommen. Denn zu singen oder zu musizieren, das reicht ja nicht, man muß Auftrittsmöglichkeiten haben."

„Leben Sie momentan ganz von der Musik?"

„Ja, momentan ernähre ich mich ausschließlich von der Musik, in verschiedenen Formen, aber man kriegt nicht so viele Jobs, daß man davon gut leben kann. Man muß schließlich seine Krankenversicherung bezahlen, braucht ein Auto, eine Wohnung, Instrumente. Wenn man sich dazu entschlossen hat, die Musik zu seinem Beruf zu machen, muß man feststellen, daß es nicht so einfach ist, ausschließlich mit dem Geld zu verdienen, was man im Bereich Musik am liebsten macht. Da muß man sich Gedanken machen, will man unterrichten, kann man überhaupt unterrichten, wo unterrichtet man, findet man Schüler, findet man überhaupt die Zeit dazu."

„Was unterrichten Sie an der Frankfurter Musikwerkstatt?"

„Ich unterrichte Gesang mit allem Drum und Dran, mit Anleitung zur Improvisation."

„Und wieviele Stunden sind das in der Woche?"

„Ich bin alle 14 Tage zwei Tage da, Montag und Dienstag. Ich habe 17 Schüler. Und das gibt mir eine kleine finanzielle Basis; die großen Sommerlöcher kennt man ja, da ist dann gar nichts zu spielen. Man arbeitet zwar, man muß neue Stücke schaffen oder zumindest bearbeiten, Texte schreiben und proben, und dafür kriegt man kein Geld."

„Haben Sie sich irgend ein Ziel dahingehend gesetzt, daß Sie - wenn Sie es beispielsweise in drei Jahren nicht geschafft haben, vom Jazz-Singen zu leben - etwas anderes machen werden?"

„Nein, ich habe mir das Singen ausgesucht, und ich werde auf jeden Fall dabei bleiben. Ich werde in irgendeiner Form immer als Musiker tätig sein. Ich hoffe, daß ich das mit Singen schaffen kann, aber das ist ja offen."

„Es ist ja denkbar, daß Sie zudem noch ein Instrument spielen, auch Arrangements fertigen."

„Das tue ich jetzt, ich schreibe Musik, Kabarett-Musik, und spiele sie auch teilweise selbst auf der Gitarre im Studio ein."

„Wenn Sie ein Stück schreiben, wie schnell geht das? Haben Sie zuvor irgendeine Idee im Kopf, die Sie dann zu Papier bringen?"

„Ein Auftrag kann mühselige Knochenarbeit sein, es ist immer gut, wenn man Gefühl entwickeln kann für das Thema, das man gerade bearbeitet. Bleiben wir jetzt einmal beim Jazz: das ist für mich immer eine Stimmungssache, also ich muß irgendwie immer gut drauf sein oder

alte Aufnahmen von 1958, da hat er auch schon so genuschelt. Ich stehe total darauf, das war sein Charakter eben, er hat auch teilweise wie eine gestopfte Trompete gesungen, das meine ich mit dem Nuscheln. Er hat nie so, sagen wir einmal in Jon Hendricks Manier, alles genau ausgesprochen, das hätte er nie gekonnt. Das war halt anders. Jeder so, wie er kann."

„Derart natürlich singende Jazzer wären durch ein Gesangsstudium sicherlich total verbildet worden."

,,Ja, das meine ich ja auch immer. Es wäre vermessen zu sagen, Chet Baker hätte eine schlechte Stimme. Das sagt jedoch jeder, der von Gesangstechnik etwas versteht, denn Chet hat im Grunde genommen überhaupt keine Gesangsstimme gehabt, aber was er mit dem, was seine Stimme war, gemacht hat, das ist unerreicht."

„Welche Ausbildung hatten Sie in bezug auf Stimmschulung?"

„Ich habe Gesang studiert und habe natürlich alles das mitgemacht und mitmachen müssen, was man so eine klassische Gesangsausbildung nennt. Ich spreche jetzt nur für mich: Diese Ausbildung war nicht unbedingt dienlich für das, was ich jetzt mache. Es ist sehr gut und sehr wichtig, richtig zu atmen, die Gesangstechniken zu beherrschen, und zwar allein aus dem Grund, um da auch hinzukommen, wo man hin will."

„Es gibt bestimmt einen Punkt in der Gesangsausbildung, an dem man dann im Jazz vor lauter Anspannung, es richtig zu machen, sich nicht fallen lassen kann."

„Erstens das, und vor allen Dingen gibt es einfach Stücke, bei denen ein gutes Timbre, das man von der klassischen Stimmausbildung hat, fehl am Platz ist. Das hört man dann, wenn Opern- oder Operettensänger plötzlich ein Musical singen, etwa von Gershwin oder Bernstein, bei dem wirklich jazzige Arrangements zugrunde liegen, dann wird es manchmal peinlich. Das heißt aber nicht, daß sie schlecht singen."

„Was bekamen Sie bei dem Modellversuch für Jazz- und Popularmusik in Hamburg in puncto Jazzgesang vermittelt?"

„Es waren zweimal drei Wochen, und man hat eine Menge gelernt. Es wurde auch über Stimmtechnik und Stimmbildung gesprochen, und wir haben vor dem Spiegel Übungen machen müssen. Diese Selbstbeobachtungen sind ganz wichtig. Es gab noch andere Kurse, etwa Rhythmikkurse. Da ist ein ganz toller Rhythmikkurs gelaufen, den fand ich sehr, sehr gut, der war mit Bewegung und Klatschen, und dabei ging es um die Erfahrung ‚wie schreibe ich ganz vertrackte Rhythmen auf und wie empfinde ich sie' - und das alles körperbezogen. Diesen Kurs bestritten Anselm Kluge und Peter Weihe, das sind mehr Rockmusiker, aber sie machten es phantastisch, und ich habe dabei sehr viel gelernt."

„Man muß erst einmal Musiker werden, um sich überhaupt improvisatorisch über Harmonien entfalten zu können. Musik ist letzten Endes immer Nachahmung. Ich höre etwas, das gefällt mir, und weil es mir gefällt, deshalb höre ich erst richtig hin."

„Der Europäer, nicht zuletzt der Deutsche, tendiert dazu - vor allem wenn er eine klassische Gesangsausbildung hat - zu kopflastig beim Jazzgesang zu sein. Es muß mehr aus dem Bauch kommen."

„Das ist das A und O letzten Endes, die Pausen sind im Bebop entscheidend - sage ich immer. Und Pausen kann man nur dann machen, wenn man den Beat irgendwie fühlt, man kann nicht ständig die Viertel durchschlagen oder auf zwo und vier schnippen."

„Es fragt sich, wieweit man das vermittelt bekommen kann, oder ob man es selbst fühlen können muß."

„Man muß es erfahren, und das kann man gut durch Übungen, bei denen es darum geht, wie man sich bewegt, bei denen man Viertel stampft und dazu klatscht oder am besten auch vor dem Spiegel singt. Außerdem gab es in Hamburg noch Theorieunterricht, dazu wurden renommierte deutsche Jazzmusiker als Lehrkräfte engagiert; Arrangement wurde auch gemacht, das war nicht schlecht. Es ist kein Studium im eigentlichen Sinne, es ist letzten Endes ein Heranführen an die Materie, um den Anfängern oder Studenten zu zeigen, das und das mußt du können, das mußt du machen, um das zu können, und dafür bekommst du eine Anleitung."

„Gabriele Hasler etwa meinte, daß sie selbst von ihrem Besuch an der Berklee School of Music in Boston nicht allzu viel für ihre Gesangsentwicklung profitiert hätte."

„Ich war selbst in Berklee, zwar nur 14 Tage und als Gast. Ein Freund von mir, ein Bassist, hat dort ein Stipendium, und wir haben ihn besucht. Und ich habe dort ein paar Kurse besucht, hier und dort reingehört, sogar ein Konzert mit einer Band gegeben. Man lernt in Berklee, gerade was Gesang angeht, nicht so viel. Die Lehrer sind auch sehr auf Stimmbildung getrimmt, und die machen halt alles, was man hier auch vermittelt bekommen kann. Und wenn man an die Improvisation heran will, dann muß man - das hat die Gabriele auch schon einmal in einem Interview gesagt - sich jemanden suchen, eine Menge Geld bezahlen, damit man dann darüber etwas erfährt. Es kostet alles viel Geld in Amerika. Scatten kann man oder konnte man meines Erachtens gar nicht lernen. Es gab niemanden, der einem sagen konnte, so und so wird's gemacht, weil es noch nicht didaktisch, methodisch aufgearbeitet worden ist und weil es auch sehr schwierig ist. Man muß erst einmal Musiker werden, um sich überhaupt improvisatorisch über Harmonien entfalten zu können. Musik ist letzten Endes immer Nachahmung. Ich höre etwas, das gefällt mir, und weil es mir gefällt, deshalb höre ich erst richtig hin. Eine Musik, die irgendwo im Radio läuft und die mir nicht gefällt, die nehme ich gar nicht richtig wahr, oder wenn sie so schlimm ist, daß sie mir auf die Nerven geht, schalte ich sie ab. Aber wenn mich irgendetwas interessiert, dann höre ich zu und habe eine Hörerfahrung gemacht, die irgendwann wieder einmal herauskommt."

„Im Gegensatz zu den großen amerikanischen Sängerinnen, die mit den Musikern gemeinsam wuchsen, ist es hierzulande doch wohl schwerer, sich im Jazzgesang zu entwickeln."

„Das will ich nicht unbedingt sagen."

„Haben Sie immer genügend Leute gefunden, mit denen Sie arbeiten, experimentieren konnten?"

„Ich habe niemanden gehabt, durch den ich lernen konnte."

„Ihnen blieben also nur die Platten?"

„Platten, hören, nachmachen, schauen, wie macht der oder die das. Und bei mir war es so, daß ich mich hauptsächlich an Instrumentalisten gehalten habe."

„Seit wann hat es sich bei Ihnen gedreht vom Instrumentalisten zum Sänger?"

„Das sind schon ein paar Jahre her. Jetzt bin ich 34. Ich habe mit Swingmusik als Gitarrist angefangen, so mit Zigeunerswing, mit Geige, und dann kam Django Reinhardt, und der hat ja auch schon hinterher mit der Jazzgitarre etwas Neues gemacht, er hat dann moderner gespielt. Von der Gitarre aus gesehen gefiel mir Wes Montgomery, ich wurde immer moderner, immer boppiger. Und so habe ich mich dann langsam durch die Plattengeschichte gekämpft, zunächst einmal gitaristisch. Und weil ich immer gerne gesungen habe - meine Mutter singt sehr gut, ihre Schwester war eine phantastische Sängerin - da bin ich dann immer mehr zum Singen gekommen und habe gemerkt, daß es mir Spaß macht. Und jetzt singe ich hauptsächlich."

Platte

Norbert Gottschalk: A Voice In Jazz - Vondue Records V 018803

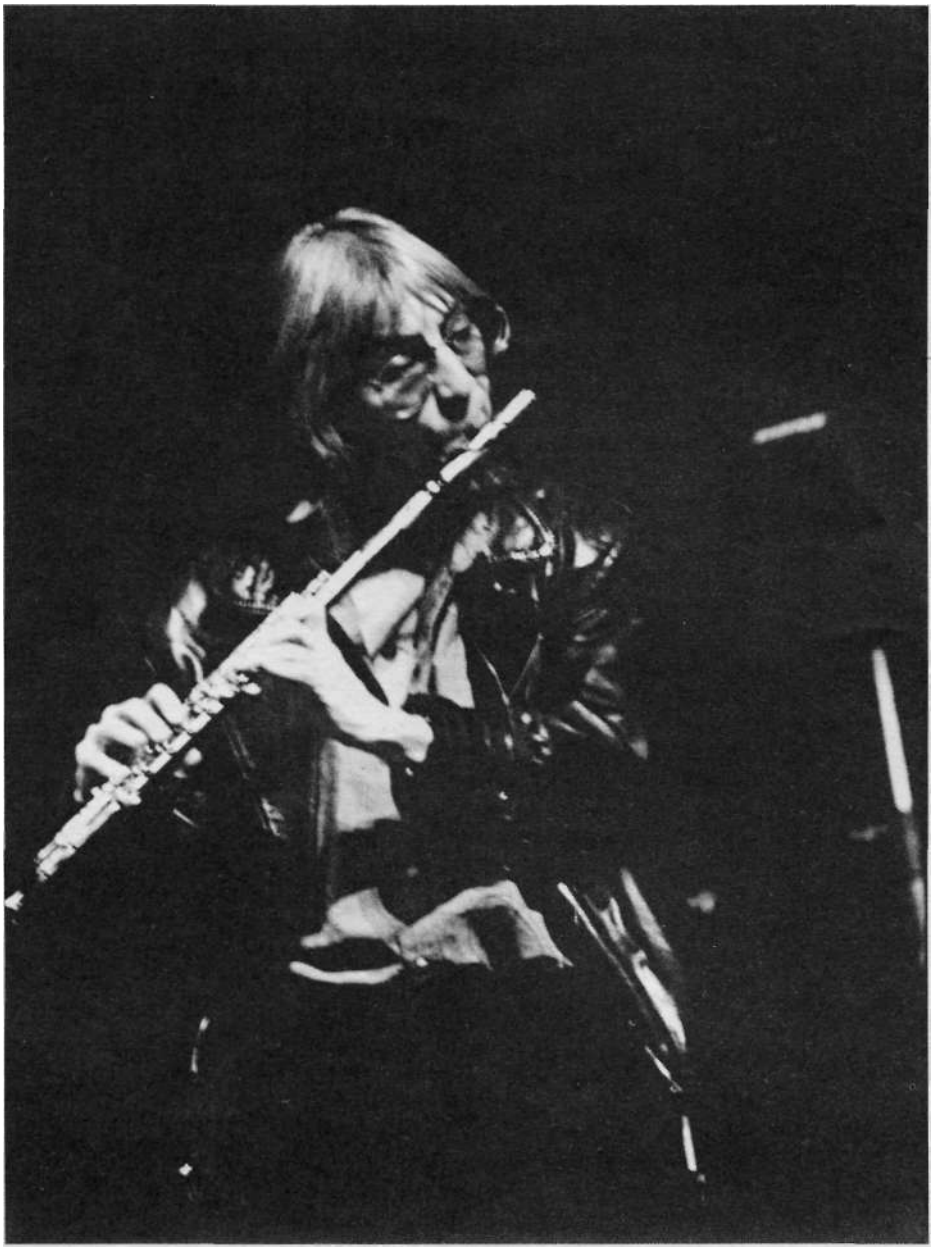


Foto: Keytone Prod./Mug

Weltmusik mit einem Mann von Welt

Chris Hinze

Ist der Saal auch nicht voll besetzt, so ist doch ein großes Publikum an diesem Abend in den Jazzclub Karlsruhe gekommen. Zu Beginn des ersten Stückes ist Chris Hinze noch nicht auf der Bühne. Die Zuhörer sitzen gespannt auf ihren Stühlen, schauen erwartungsvoll und neugierig. Das ändert sich während des ganzen Konzertes nicht. Und vielleicht liegt darin das Verdienst von Chris Hinzes Musik: Das Publikum wird von der ersten bis zur letzten Note miteinbezogen. So singt zum Beispiel der aus Armenien stammende Perkussionist und Sänger Arto Tunboyaci ein Lied für die Opfer der Katastrophe in Armenien und hält dabei ein kleines Mädchen aus dem Publikum an der Hand. Auch ein angegrauter Herr, der mit bewundernswerter Ausdauer während des ganzen Konzerts vor dem Lautsprecher herumtanzt, wird auf die Bühne gebeten. Nach zwei Zugaben sind die Zuhörer noch immer nicht bereit, nach Hause zu gehen. Einer von ihnen setzt sich also an den Flügel und klimpert alte Schlager, gesanglich kräftig unterstützt von den Musikern. Währenddessen ziehen Chris Hinze und ich uns an einen hinteren Tisch zurück, um bei einer Flasche Rotwein über sein Musikerdasein zu sprechen.

Katja Henkel

„Meistens spielen Saxophonisten Flöte und setzen sie nur als Zweitinstrument ein. Warum hast Du zur Flöte gegriffen?"

„Weil ich auf dem Klavier nicht weiterkam."

„Du hast am Anfang Deiner Laufbahn in Nachtclubs Klavier gespielt."

„Ja. Und die Flöte kam dann einfach in mein Leben wie eine Frau, auf einmal, ah, da war es passiert. Wirklich wahr. Man kann fragen: Warum nicht eher? Aber das ist nunmal wie mit einer Frau, manch mal kennt man sie auch schon jahrelang."

„Auf der Bühne stehen ja ungeheuer viele technische Geräte rum. Was ist zum Beispiel das, das aussieht wie ein PC?"

„Das ist ein Computer mit Steinberg Programm, man kann sagen, er funktioniert wie eine 24-Spur-Maschine. Mein Interesse an der Technik wird immer größer. Die Geschichte ist eigentlich so: Ich komponiere und arrangiere für mein Leben gerne. Für mich ist die Musik, die wir machen, wichtig. Und nicht an erster Stelle, daß ich Flötist bin. Auf der Bühne bin ich es dann, ich spiele gerne, aber es ist nicht so, daß ich den ganzen Abend nur Flöte spielen muß. Das Konzept der Gruppe ist für mich mindestens genauso wichtig. Ich suche mir meine Musiker gut aus, und jeder einzelne wird auch gefeatured, damit er seine Chance bekommt. Warum? Meine Musik ist eine Einheit. Und dazu gehört eben auch das Klangbild. Für dieses Klangbild braucht ein Komponist oder Arrangeur eine Big Band oder Streicher oder was auch immer. Das ist erstens nicht zu bezahlen, man kann damit nicht auf Tour gehen. Zweitens: Wenn man den Auftrag hat, etwas zu schreiben, dann ist der Auftrag vielleicht in Ordnung, aber die Möglichkeiten, es in Europa auch aufzuführen, sind völlig beschissen. Du schreibst also ein Werk, Du arbeitest meinetwegen drei oder sechs Monate daran, Dein Rücken, Deine Arme und Beine, einfach alles tut weh, Du hast ein riesiges Werk geschrieben, und dann darfst Du ein paar Tage proben und höchstens ein Konzert geben. Das ist alles. Ich habe ein paar große Werke in diesem Sinne geschrieben, habe zum Beispiel einmal den Beethoven-Preis in Bonn dafür bekommen. Das war ja ganz schön, aber dann wurde zwei Jahre darüber gestritten, wer das denn eigentlich bezahlen würde, damit es zu einer Aufführung in Deutschland kommt. Drei Parteien waren da, zwei wollten bezahlen, eine nicht, und nach zwei Jahren war die ganze Sache vergessen. Das ist die Realität für Jazzmusiker. Bei den Klassikern läuft das anders. Da kommt ein neuer Komponist, schreibt ein Werk und reist dann sieben- oder achtmal mit einem Sinfonieorchester durch das Land. Bei uns geht das so nicht. Wenn Du die Idee hast, die Klangwelt zu erweitern, dann bleibt Dir nichts anderes übrig, als nachzudenken: Ja, die Welt ist natürlich inzwischen so fortgeschritten technisch, daß es wirklich der Mühe Wert

ist, sich zu peinigen und einmal wieder etwas zu lernen. Für mich war es sehr schwer, die Technik zu begreifen, ich habe gelitten. Mit der Hilfe von Freunden kam das Know-how dann allmählich. Und durch dieses Know-how ist es erst möglich, Kompositionen wie ‚Lost traces' ‚The hunter' oder Stücke der LP ‚Seas of Innocence' live zu spielen."

„Wenn ich mir den Bühnenaufbau so anschaue: Das müssen doch wahnsinnige Kosten sein?"

„Richtig. Eigentlich kann ich es mir überhaupt nicht leisten, hier zu spielen! Aber ernsthaft: Ich mache auch keine einzelnen Gigs, ich gehe nur auf Tourneen, die Tag für Tag ausgefüllt sind."

„Aber im großen und ganzen trägt sich die Sache?"

„Ja, dafür sorge ich schon."

„Nebenbei bist Du auch Plattenproduzent."

„Ich produziere immer weniger Platten, weil, wie der Amerikaner zu sagen pflegt: ‚1 paid my dues for it.' Wenn Du als Musiker auch Plattenproduzent bist, kommen erst einmal alle Musiker auf Dich zu. Wenn sie nichts haben und ich ihnen eine Chance gebe, sind sie zunächst sehr, sehr froh. Und solange ich nichts daran verdiene, sondern nur verliere, ist jeder glücklich, weil Chris Hinze ihnen eine Chance gibt. Schaffe ich aber nach Jahren mit einem Musiker vielleicht den Durchbruch, dann hört sich die Sache ganz anders an. Es heißt plötzlich: ‚Ja, der Chris Hinze ist eigentlich sehr geschäftstüchtig, weil er jetzt Kohle verdient, und das ist ja nicht die Absicht! Er soll leiden, er ist doch hier der Plattenproduzent!' So ist eben das Verhalten vieler Musiker gegenüber Schallplattenfirmen. Haben sie plötzlich Erfolg, dann vergessen sie ganz schnell, daß ja nur durch Teamwork etwas entstehen konnte. Große Musiker werden zwar geboren, aber das Glück darf einfach nicht fehlen, das vergessen viele. Ist das Glück da, denken sie: ‚Ich bin der größte!' Ich habe das einige Male mitgemacht, und ich habe keine Lust mehr."

„Unter anderem hast Du auch eine Platte mit Toots Thielemans produziert. Er ist doch wohl bekannt genug, um auch Geld einzuspielen?"

„Nun ja, aber ich habe die Platte 1974 gemacht. Toots war zwar damals schon bekannt, aber die meisten Musiker, die bei mir waren, hat kein Mensch gekannt! Sie wurden erst später erfolgreich. Mit meiner Schallplattenfirma Keytone produziere ich nur noch vereinzelte Sachen, die ich wichtig finde, und meine eigenen. Meine Berater haben mir ganz schön auf den Deckel gegeben, sie sagten: ‚Wenn Du so weitermachst, gehst Du baden.' Du kannst nicht mehr sagen, okay, die Platte kostet 20 000 oder 80 000 DM, das bringe ich ein. Nein, eines Tages mußt Du mindestens 35 Prozent mehr herausholen, um wenigstens die Kosten zu decken. Ich habe gelernt und keine Lust mehr. Meine eigenen Sachen gehen allerdings erstaunlich gut. Ich habe versucht, wirklich versucht, eine große Plattenfirma als Partner zu finden, weil ich mir inzwischen viel Wissen angeeignet habe, ich kenne meinen Weg. Ich habe eine gute Nase bei der Entdeckung erfrischender Talente bewiesen. Ich kann produzieren, und zwar so produzieren, daß es sich noch einigermaßen lohnt. Nun, es ist mir nicht gelungen, eine entsprechende Firma zu finden, und irgendwann mußt Du einen Schlußpunkt setzen. Den setzte ich vor einem Jahr!"

„Es ist eine weitverbreitete Meinung, daß ein wirklicher Künstler nicht auch gleichzeitig ein guter Geschäftsmann sein könne."

„Die Leute sollen doch gar nicht so viel nachdenken, sie sollen einfach hören, was ich mache! Dann können sie ja beurteilen, ob ich ein Musiker oder ein Geschäftsmann bin. Sie können sich aber auch mit dem Veranstalter hier unterhalten, dann wissen sie sofort, daß ich kein Geschäftsmann bin."

„Wieviel bedeutet Dir das Publikum?"

„Es ist wichtig, überhaupt vor einem Publikum zu spielen, vor einem Publikum, das hinterher auch froh nach Hause geht. Ich war noch nie der Meinung: Ich stehe auf der Bühne, ich bin der Musiker, und die, die vor der Bühne stehen oder sitzen, haben keine Ahnung! Das ist sicher auch eine Haltung - ich habe sie nicht gehabt, nie haben wollen! Ich denke, man macht das doch irgendwie zusammen, man redet ein bißchen. Ich finde es heuchlerisch, zu sagen: ‚Das Publikum ist mir egal.' Wenn es kein Publikum gäbe, auch keine Leute, die Steuern zahlen - letztendlich kommen Subventionen schließlich da her - dann würde es auch keine professionellen Musiker mehr geben. Das Publikum braucht nicht so sehr eine sogenannte Ahnung zu haben. Wichtig ist es, daß es mit Gefühl und spontan reagiert."

„Kann Dein Konzert beeinflußt werden, wie heute Abend von den Kindern oder dem ‚Tän2er'?"

„Weißt Du, in früherer Zeit - daran mußte ich heute Abend denken - hatte jedes Dorf seine Verrückten, und das war auch gut so. Heute werden alle Verrückten eingewiesen, gell? Wenn also einer wirklich lieb tanzt und keinen Stunk macht oder rumschreit, ist das okay."

„Verläuft dadurch ein Konzert anders, als am Vorabend?"

„Ich finde es gut, daß Kinder da waren. So etwas wie heute Abend, daß ein Kind mit Arto (Tunboyaci) auf der Bühne steht, gab es bei uns noch nicht."

„Kommen wir vom Publikum zu den Kritikern."

„(Nach einer sehr, sehr langen Pause). Ja, natürlich habe ich eine Meinung dazu. Was soll ich sagen? Ich hatte einmal eine Operation, hier irgendwo da oben (er zeigt in Richtung seines Kiefers), eine sehr schwere Operation. Aber nach ein paar Tagen mußte ich spielen, und ich habe so furchtbar gespielt! Am nächsten Tag bekam ich eine wahnsinnig gute Kritik."

„Das sagt eigentlich alles."

„(Schulterzucken). Und umgekehrt: Auch wenn es ein fantastischer Abend war mit sehr viel Publikum, sagt man: ‚Guck Dir mal an, wieviel Geld die verdienen!' Die Kritik ist dann entsprechend schlecht. Ist es aber ganz leer, dann war das Konzert auf einmal gut! Was soll ich davon halten? Ich rege mich selten darüber auf. Nur dann, wenn die Leute zu persönlich werden. Es gibt ein oder zwei Kritiker, von denen bekannt ist, daß sie 90 Prozent der Musik, die sie hören, verreißen. Nur 10 Prozent ist ihre Musik! In Holland gibt es so einen Mann, der einfach über alles in schändlichster Weise schreibt. So etwas ist nur durch die gute ökonomische Situation in Holland möglich. Dieser Mann wird dafür auch noch bezahlt und kann gar nicht entlassen werden! Das sind Parasiten. Ein wirklich guter Kritiker beginnt erst einmal mit: ‚Ich war dann und dann auf dem und dem Konzert, es waren viele oder wenige Leute da.'"

„Also erst ein sachlicher Bericht."

„Ja. Und dann kann er schreiben: ‚Ich persönlich habe es so empfunden, aber das Publikum hat anders reagiert."

„Ist es überhaupt sinnvoll, über Musik zu schreiben?"

„Nein, das kann man auch weglassen. Aber leider lesen die Leute und glauben auch, was sie lesen. Das ist ja die Gemeinheit an der Sache! Wenn eine Kritik schlecht ist, kann es passieren, daß beim nächsten Konzert weniger Zuhörer kommen. Die andere Seite ist natürlich, daß ein Musiker gute Kritiken braucht. Du bist also abhängig - aber von wem? Das ist doch sehr fragwürdig."

„Woher nimmst Du eigentlich die Ideen für Deine unzähligen Kompositionen?"

„Wenn ich Dich in der ersten Reihe sehe, zum Beispiel. Nun, ich habe ein sehr hektisches Leben, darum muß ich Aufträge haben, entweder von mir selbst oder von anderen. Und dann brauche ich wirkliche deadlines. Ich werde immer auf den letzten Drücker fertig."

„Also bist Du unter Druck am kreativsten."

„Genau. Und ich hasse es, das kommt noch dazu. Dieses Jahr habe ich wahnsinnig viel Musik geschrieben. Ich habe die eine Meditation-Platte fertig gemacht. Dann kam gleich meine neueste Platte, die ‚Seas of Innocence'. Ich schrieb auch etwas ganz Kommerzielles, weil mir auch das Spaß macht, und weil ich dafür sorgen mußte, daß mal wieder Geld reinkommt. Das war das Ludwig-Projekt, es wird vom Fernsehen unterstützt. Dann mußte ich natürlich das Programm für meine Combination zusammenstellen und komponierte auch noch Stücke für die Tour mit The Karnataka College of Percussion im November. Außerdem schrieb ich in einem

Zug zehn Stücke für die NDR Big Band."

„Wie kommst Du mit Deinen Mitmusikern während einer so langen Tournee aus?"

„Mit der Besetzung bin ich und sind wir alle sehr zufrieden. Wir haben jeden Abend Spaß, aber auf der Bühne sind wir absolut seriös, oder? Arto habe ich bei den Aufnahmen der ‚Seas of Innocence'-Platte kennengelernt und wollte ihn sofort bei mir haben."

„Die Besetzung der Combination hat sich bis auf Ramesh Shotham (Perkussionist) völlig geändert."

„Irgendwann muß etwas aufhören, man muß etwas Neues beginnen. Die richtigen Leute zu finden - das ist sehr schwierig."

„Welche Projekte hast Du in nächster Zeit vor?"

„Ich habe eigentlich so viele Sachen machen können, daß ich inzwischen sehr verwöhnt bin.

Es machte sehr viel Spaß, damals mit Peter Tosh zu arbeiten. Ich bin sehr stolz darauf, daß ich so viel unterschiedliche Musik mache. Ich arbeite zum Beispiel auch mal mit den Londoner Philharmonikern. Alles ist gleich viel wert, nur gibt es Dinge, die man eine Zeitlang jeden Tag gerne macht, andere möchte man eben nicht immer machen. Ich habe nun mal keine Lust, Tag für Tag, Note für Note eine klassische Geschichte zu spielen. Aber es gelegentlich zu machen, um die Klassik mal wieder zu studieren, das ist gut!"

„Es ist wohl auch nicht sehr sinnvoll, immer die gleiche Musik zu präsentieren."

„Aber genau das erwartet das Publikum von mir."

„Der berühmte Wiedererkennungs-Effekt?"

„Eben. Sie wollen sagen können: ‚Aah, da ist die neue Platte von Chris Hinze', wollen die Augen zumachen, die Platte aus dem Regal nehmen, zahlen und nach Hause gehen. Nur funktioniert das bei mir nicht. Bei mir fragen sich die Hörer: ‚Oh, was passiert denn jetzt?' Deswegen kaufen die Leute meine Platten nicht mehr blind, weißt Du. Sie hören sich das erst mal an oder fragen nach. Und das gefällt mir."

„Welche Musik hörst Du?"

„Nun, ich kann Dir nur ein Beispiel geben: Wir saßen heute fünf Stunden im Auto und hörten indische Musik, armenische Kirchenmusik, dann kubanische Musik. Alles mögliche. Ich höre Bach genauso gerne. Herrlich. Kirchenmusik mag ich fast am liebsten - Chöre! Der bulgarische Frauenchor zum Beispiel (er greift sich ans Herz), fantastisch. Also, ob das jetzt Popmusik ist oder so, ich höre mir einfach Musik aus der ganzen Welt an, und das ist letztendlich auch die Quelle meiner Musik.

Ich habe eine Tournee mit ‚The Karnataka College of Percussion' hinter mir, das ist ganz interessant, weil sie auch mit Charlie Mariano spielen. Ich wollte schon lange mit ihnen arbeiten, aber die nicht mit mir! Als ich dann einen Kompositionsauftrag für den Prix D'Italie bekam - das ist eine Art von Kompositions-Wettbewerb, der von sämtlichen europäischen Rundfunkanstalten durchgeführt wird - lud ich The Karnataka College of Percussion ein, bei einigen Teilen dieser Komposition mitzumachen. Diese Zusammenarbeit dauerte ein paar Tage und war hervorragend. Auf einmal haben sie mich dann angerufen und wollten mit mir spielen. Gut. Bloß hat es nicht geklappt. Ein Jahr später meldeten sie sich wieder. Nach einem weiteren Jahr konnten wir dann eine Tour machen. Ich sagte, daß ich mit ihnen etwas ganz anderes machen wolle, als Charlie, daß es keinen Zweck habe, wenn ich die Flöte wie ein Saxophon einsetze! Ich wollte also mit Computern und ähnlichem mit ihnen spielen. Sie waren bei mir, ich hatte einige Stücke geschrieben - und es ist fantastisch, wirklich fantastisch geworden. Wir nahmen für meine Firma eine Platte auf. So etwas hatten sie noch nie gemacht, und am Anfang war ich auch etwas schüchtern, habe mich immer gefragt: Kann ich das wohl so machen? Aber es ging großartig, wir hatten eine sehr schöne Tour. 1990 werden wir fünf Wochen lang wieder gemeinsam Konzerte geben. Da ist ein Leben für mich! So will ich musizieren! Vielleicht nicht mein ganzes Leben lang, aber es ist ein Teil davon - mehr will ich gar nicht erreichen. Natürlich möchte ich nicht völlig verarmt durch die Gegend laufen, ich kaufe mir auch gerne was zum Anziehen."

„Hast Du es irgendwann, wenigstens für einen Augenblick, bereut, Musiker geworden zu sein?"

„Nein, hätte ich etwas anderes gewählt - und es gibt noch genug Sachen, die mich interessieren - dann hätte ich dabei doch immer Musik gemacht und wäre nie zufrieden gewesen. Das weiß ich einfach."

Chris Hinze (Bild): „Ich bin sehr stolz darauf, daß ich soviel unterschiedliche Musik mache." Im Vordergrund: Siggi Schwab **Foto: Jochen Richter**

Verbindung von europäischer Musizierweise mit jazziger Spannung

Chick Corea

10. Mai 1985: Nach einem Konzert mit seiner Elektric Band versichert Chick Corea, daß er sich in diesem Bereich der Musik heimisch fühle. „Deshalb werde ich wohl mit dem akustischen Klavierspiel aufhören." Am 6. Dezember 1988 warder 47jährige Pianist im Mainzer Kulturzentrum nicht nur solo, sondern auch auf einem mächtigen Yamaha-Flügel rein akustisch zu hören und zu erleben. Das fast 500köpfige Publikum zeigte sich fasziniert und begeistert.

Coreas Kompositionen sind zumeist genau notiert und formal streng strukturiert. Obgleich die Zuhörer eine Fülle von Improvisationen zu hören bekamen, ist die Musik Coreas kaum mit den Maßstäben des Jazz zu messen. So hat denn auch nach dem Konzert einer der Zuhörer im Gespräch mit dem Mainzer Jazz-Pianisten und Komponisten, Bernd Reichow, in Zweifel gestellt, ob denn überhaupt von Jazz gesprochen werden kann. Er vermisse die Sinnlichkeit des Jazz, die aus dem Blues rührt.

Doch gerade hierin unterscheidet sich Chick Corea von seinem fast bekannteren Kollegen, dem Piano-Star Keith Jarrett. Wo jener in seinen ausgedehnten Solo-Improvisationen der hymnischen Verklärtheit (manchmal fast dem Bombastischen) huldigt, da herrscht bei ihm verspielte Sinnlichkeit vor. Corea sei ein verbindlicher Musiker mit einer Tendenz zum Kindlich-Märchenhaften, befand einst der Jazzkritiker Joachim-Ernst Berendt. Das kommt nirgendwo besser zum Ausdruck, als in seinen bezeichnenden, 1971 entstandenen „Children's Songs", die er in Mainz nach der Pause servierte. Es sind kleine Stücke und Miniaturen in Liedform, für Kinder und aus der Welt der Kinder. In einer verblüffenden Schlichtheit könnten sie als Muster und Übungsmodelle für eine praktische Harmonielehre dienen, in denen der Pianist mit relativ einfachen Strukturen und Techniken Brillanz und Virtuosität erreicht. Assoziationen zu Bela Bartöks „Mikrokosmos" stellen sich ein - wie überhaupt Corea sich Bartök musikalisch stark verbunden fühlt.

Andererseits werden neben dem europäischen Spiel die lateinamerikanischen Einflüsse deutlich: Etwa in „Brasilia" (das er an diesem Abend in Mainz aus einem Duo-Stück mit dem Vibraphonisten transponierte) oder in „Fiesta" (einer der drei Zugaben, die sich die begeisterten Zuhörer zur mitternächtlichen Stunde mit anhaltendem Beifall erzwangen).

Im allgemeinen aber herrscht der Eindruck der romantischen und spätimpressionistischen europäischen Musik vor. Diese Spielweise verbindet sich mit ausgereiftem Free-Jazz. Der Beat ist nicht offensichtlich. Spürbar bleibt aber immer ein immanenter, spannungserzeugender „pulse", der sich hin und wieder- etwa in ostinaten Figuren auf gedämpften Saiten - freie Bahn schafft. Am deutlichsten wird wohl die Verbindung oder Füllung von europäischer Musizierweise mit jazziger Spannung in seinen Interpretationen bekannter Standards. Im Kulturzentrum waren in einem Dreier-Set Duke Ellingtons balladeskes Thema „Sophisticated lady", Monks lyrische Komposition „Round about midnight" sowie das träumerische „All in love" zu hören - und zu genießen. Am trefflichsten kommt dabei in der Monk-Komposition die ironisch verspielte Improvisationstechnik Coreas zum Ausdruck - wenn er etwa in der Einleitung die Skurrilität des Komponisten in Single-Note-Läufen mit Akkordabschlüssen persifliert. In Ellington's „Sophisticated lady" verliert er sich geradezu in Improvisationen über das Thema, schiebt swingende, hingehauchte und perlende Läufe ein, um dann souverän zum Thema zurückzukehren. Das zeugt von angespannter Konzentration, die aber nie verbissen wirkt. Flinkfingrig, mal mit zartem, mal mit immens hartem Anschlag, präsentiert Corea irrwitzige Läufe ebenso wie Kaskaden von Akkordvariationen und Cluster.

Seiner Frau widmet der Pianist an diesem Abend die erste Zugabe: „My one and only love" ist ein leises und lyrisches Stück. Hier zeigt sich ein Pianist, makellos in der Technik, mit einem Spiel, das fast zu entrückt und zu schön ist, um wahr zu sein.

Klaus Mümpfer

Interview

Nach einem Solokonzert des Pianisten am 7. Dezember 1988 in Hildesheim nutzte Johannes Klose die Gelegenheit zu einem kurzen Interview:

„Wie sehen Ihre nächsten Pläne aus?"

„Nach einigen Solokonzerten in Essen, Berlin und Stuttgart werde ich in die USA zurückkehren, wo ich zusätzliches musikalisches Material für mein Trio zusammenstellen werde. Komponierte Musik. Im Mai geben wir eine Woche lang Konzerte, und danach geht es sofort ins Studio. Im Herbst steht eine sehr große Tournee auf dem Plan, die durch Rußland führt, durch ganz Südamerika und durch die USA. Ich komme dann 1990 wieder nach Deutschland. Mein Manager wagt es nicht, die Elektric Band des öfteren in Deutschland zu präsentieren, da mich die Leute hier als akustischen Pianisten kennen, etwa von Veranstaltungen wie dem Münchner Klaviersommer usw. Ich spiele gern mit meinem Trio. Ein Solokonzert ist viel anstrengender. Hier in Hildesheim habe ich Freude an dem Publikum. Ich bekam mehr als nur den Applaus nach jedem Stück. Manchmal waren die Leute ziemlich ruhig. Manchmal gibt man sehr viel vom Klavier aus an das Publikum, aber es kommt nichts zurück. In einem Trio hat man den Bassisten und den Schlagzeuger für die Interaktionen. Ein Solokonzert ist schrecklich."

„Warum haben Sie für das heutige Konzert den Flügel ausgetauscht?"

„Das war ein Mißverständnis. Der Bösendorf er, der zuerst bereitstand, hatte zwar einen brillanten Klang, doch ich konnte nicht so flüssig darauf spielen. Daher wechselten wir auf ein Yamaha Grand Piano über, das besser auf den Anschlag reagiert. Die Finger laufen besser, und es fühlt sich weicher an."

„Ist es nun wirklich als Affront gegen die Klassik gedacht, wenn Sie den Zuhörern mitteilen: ‚Nun beginnt der ernste Teil des Konzerts; bitte nicht mehr atmen, nicht mehr klatschen, nicht mit den Fingern schnippen, nicht singen, nicht denken!'?"

„Da kommt es auf das Verhalten des Publikums an. Ich möchte, daß die Leute in ihrem Denken, Handeln und Reagieren auf die Musik frei sind, auf eine positive Art mit einem gemeinsamen Feeling."

„Ich bin Klavierlehrer und habe Schüler, die teilweise sehr jung sind, bis zum Erwachsenenalter. Manchmal verwende ich Musik von Chick Corea . . ."

„Ich versuche, meine Musik so zu schreiben, daß sie leicht verkauft werden kann, sozusagen, daß sie leicht verstanden werden kann. Einige der Transkriptionen von meinen Schallplatten oder Tonbändern geben die Piano-Läufe Note für Note wieder. Dies könnte für junge Musiker zu schwer sein. Ihnen muß man Kompositionen möglichst einfach niederschreiben und nur die harte Essenz der Akkorde. Sie

sind also ein Klavierlehrer?! Vor ein paar Wochen unterrichtete ich den Sohn meines Freundes, drei Jahre jung. Obwohl die Finger einer Hand nicht fünf Tasten weit greifen konnten, versuchte er, kleine Melodien zu spielen. Ich gab ihm einen Rhythmus vor, und er antwortete, indem er mit den Händen auf die Tasten drückte. Nach einigen Minuten hatten wir gemeinsam eine kleine Melodie entwickelt mit einer rhythmischen Variation. Wenn Sie Schüler bekommen, die zuvor Klassik gelernt haben und die nicht gleich mit freier Improvisation oder mit Leadsheet Songs wie in einer Jazz-Stunde beginnen können - da kann ich Ihnen einen guten Tip geben: Lassen Sie sie erst einmal eines ihrer liebsten klassischen Stücke spielen, und greifen Sie eine typische Phrase heraus, so etwa zwei bis vier Takte. Diese Takte sollen sie dann als eine wiederkehrende Figur oder eine Improvisation spielen und Variationen dazu finden, oder sie behalten sie in der Begleitfunktion der linken Hand bei und entwerfen mit der rechten Hand neue Melodien dazu. Auf diese Art finden sie den Weg zu ihren improvisatorischen Fähigkeiten."

„Ich sah Sie mit Bobby McFerrin in einer Session beim Stuttgarter Jazzgipfel. Kommen Sie oft mit Bobby zusammen?"

„Nein, das war ein einmaliges Treffen. Das nächste, was ich von Bobby hörte, war sein Hit ‚Don't worry, be happy'."

„Viele Leute glauben, daß der Rhythmus bei ihm von einem elektronischen Schlagzeug kommen muß. Doch Bobby McFerrin verwendet so etwas nicht; er benutzt.seine Brust und seine Knie . . ."

„Ich mag diese Art von Musik sehr gern. Sie ist menschlich und natürlich. Es ist eine lebende One-Man-Band. Man kann all die musikalischen Einzelheiten heraushören, weil sie absolut pur in die Musik eingebracht werden. Hits von solch natürlicher musikalischer Qualität und Einfachheit gibt es nur alle zehn bis fünfzehn Jahre."

„Ich schrieb meine Examensarbeit über einen Vergleich von Bill Evans und Chick Corea.. ."

„Und was haben Sie herausgefunden?"

„Natürlich eine Menge - Rhythmik, Harmonik, Latin, Swing, Balladen -, aber die drei Monate Zeit waren zu kurz, um all die nennenswerten Unterschiede und Ähnlichkeiten herauszuarbeiten. Einer der offensichtlichsten Unterschiede war die Körperhaltung am Klavier: Chick Corea wirft seine Hände in die Richtung des Publikums, Bill Evans liegt schon fast mit dem Kopf auf den Tasten. Der extrovertierte Corea, der introvertierte Evans."

„Ja, Bill Evans war ein großartiger Pianist. Die Art, wie er den Liedern, die er aufschnappte, eine individuelle, harmonische Struktur verlieh, war wichtig für alle späteren Pianisten. Ich finde sein Feeling und seinen orchestralen Klang auf dem Piano wunderbar. Wenn Sie sich einmal einen bemerkenswerten jungen Pianisten aus Los Angeles anhören möchten, dann sollten Sie nach Billy Childs Ausschau halten und nach seiner neuesten Platte ‚Take for example this'. Er ist erst etwa dreißig Jahre alt und spielt wundervoll. Seine Musik liegt zwischen Bartök und Hancock. Dies ist seine erste und einzige Platte."

„Mögen Sie Michel Camilo?"

„Oh, er hat mehr und mehr Erfolg. Wir teilen die Liebe zur lateinamerikanisch inspirierten Musik."

Chick Corea (Bild): „Ich möchte, daß die Leute in ihrem Denken, Handeln und Reagieren auf die Musik frei sind, auf eine positive Art mit einem gemeinsamen Feeling." Foto: Klaus Mümpfer

Swing s his thing

Christian Plattner

„Scott Hamilton, Dein amerikanisches Pendant, sagte einmal auf die Frage, wie er denn darauf käme in einem Stil zu spielen, der schon etwa 40 Jahre alt ist: ‚Was heißt hier alt, alle Welt spielte heute wie Coltrane und das liegt auch schon 25 Jahre zurück!' Christian, wie siehst Du diese verschiedenen Spielweisen? Meinst Du die Swingmusik ist zeitlos gültig?"

„Da muß ich Scott Hamilton zustimmen, das ist ein berechtigtes Argument, die ganze Sache, die die Saxophonisten heute spielen, wurde vor 20, ja fast 30 Jahren hervorgebracht, und das kann kein Kriterium für Aktualität sein. Außerdem ist die Stilneuheit oder die Innovativität ein Kriterium der europäischen Kunsttheorie, die man auf die amerikanische Kunst, den Jazz, nicht anwenden kann. Jeder Jazzmusiker hat immer nur das gespielt, was in ihm ist, ohne Rücksicht auf das, was gerade modern oder aktuell war und ob es das schon einmal gegeben hat, oder ob er der erste war - das hat für einen Jazzmusiker nie Bedeutung."

„Vorausgesetzt, man findet seinen eigenen Stil, seine eigene Spielweise und ist darin kreativ."

„Natürlich, nur imitieren, das ist das andere Extrem. Man muß innerhalb des Bereichs, den man sich gewählt hat - besser gesagt, in den man hineintendiert - schon schauen, daß man seinen eigenen Stil findet. Obwohl es auch geht, wenn man nur jemanden nachspielt."

„Ab wann hast Du das Gefühl gehabt: Das ist jetzt etwas ganz Eigenes, was aus Dir herauskommt?"

„Das ist kein ganz klarer Zeitpunkt, das sind fließende Übergänge."

„Du bist aber auch der Ansicht, daß sich das Eigenständige bei Dir ganz klar herauskristallisiert hat, trotzdem es noch weiter im Werden und Wachsen ist?"

„Ja, es ist noch im Werden und ich will gar nicht behaupten, daß ich jetzt schon einen eigenen Stil habe."

„Du warst vor kurzem in Amerika, was sagen da so die älteren, erfahrenen Musiker, wenn Sie Dich spielen hören? Es ist schon etwas Sensationelles, wenn da ein junger Europäer kommt, der spielt wie ein alter Amerikaner."

„Es ist schwer, das objektiv zu sehen. Ich war bei einem dieser amerikanischen Festivals der einzige Europäer überhaupt und bei einem weiteren Festival gab es noch einen europäischen Kollegen, den englischen Posaunisten Roy Williams. Dadurch war uns schon eine höhere Aufmerksamkeit gesichert. Und es ist schwer zu trennen, was jetzt wirklich nur aus dieser Exotenrolle herkommt und was wirklich unabhängig davon ist."

„Hast Du noch irgendwelche Musikerausprüche im Kopf?"

„Sie waren z. T. recht erstaunt, daß ein Europäer - vor allem ein Wiener - so etwas spielt, zumal für sie Wien als Hauptstadt der klassischen Musik gilt. Nun, es gibt auch in den USA Jazzmusiker aus Tennessee, dem Zentrum der Country Music."

„Und welche Erfahrungen hast Du mit älteren Kollegen gemacht? Sind die besonders kollegial oder haben sie Dich herausgefordert, um zu sehen, ob Du Dich wirklich in ihrem Kreis behaupten kannst?"

„Es ist ein bißchen das Kompetitive dabei, das war in der Jazzmusik immer so, ich denke an Lester Young und Hershai Evans im Basie Orchester, oder noch früher bei Louis Armstrong und King Oliver. Aber all das ist freundschaftlich gemeint und alle wirklich guten Musiker, die ich getroffen habe, sind bescheidene, höfliche Kollegen. Das ist nur eine statistische Aussage, es gibt immer mal Ausnahmen."

„Illinois Jacquet sagte einmal, daß das Dasein des Jazzmusikers das schwierigste sei, denn einmal brauche der Jazzmusiker die gleiche Schulung wie der klassische, doch bedeute zudem das Spielen in jedem Moment ein spontanes Komponieren. Wie empfindest Du den Improvisationsprozeß?"

„Es ist etwas sehr Persönliches und Intimes und es hängt so viel von den Stimmungsschwankungen ab, wie man sich fühlt, aufgelegt ist. Das geht schon sehr ins Persönliche. Bei der klassischen Musik ist das nicht so - Ausnahmen sind da freilich große Solisten wie Glenn Gould oder so, aber als Durchschnittsklassiker, der eher eine reproduzierende Rolle hat, da man das wiedergibt, was der Komponist irgendwann einmal gedacht hat, und man die Aufgabe hat, das möglichst exakt zu vermitteln. Im Jazz ist es so, daß man im Moment im Wesentlichen der Komponist ist."

„Was machst Du in den Momenten, in denen der Improvisationsprozeß nicht so intuitiv ins Rollen kommt, es etwas mechanischer wird?"

„Das kennt jeder Musiker, ‚run for cover' sagt man im Englischen dazu, dabei zieht man sich auf schon Improvisiertes zurück, wenn man nicht so kreativ in Stimmung ist, man spielt Sachen, die man irgendwie schon von früher in Erinnerung hat. Es ist so eine Art Entblößen; man merkt es oft nach längeren Tourneen, da ist dann eine gewisse Erschöpfung auszumachen, nicht im physischen, sondern im psychischen Sinne, weil man sehr viel von sich hergibt."

„Du hast wahrscheinlich schon früh erkannt, nicht zuletzt weil Dein Vater auch Musiker ist, daß diese Anforderung an den Jazzmusiker gestellt wird."

„Bei uns hat das in der Familie wirklich ganz im Jazz-Sinne angefangen, daß man unabhängig von Noten und von analytischen Details, gelernt hat. Mein Vater ist am Klavier gesessen, wir haben zugeschaut und dann haben wir beiden Söhne probiert, das auch zu spielen. Wir haben immer wieder getauscht, einer von uns hat Klavier gespielt, der andere hat auf der Trompete geblasen. Das war eine Wechselwirkung."

„Sicherlich bringt eine solche Anleitung zur Musik den kreativen Prozeß viel stärker in Gang als die herkömmliche."

„Zumindest in bezug auf Jazzmusik. In der klassischen Musik bin ich mir nicht so sicher, weil ich da nicht den Einblick habe. Bei Glenn Gould etwa weiß man ziemlich genau, daß er, bevor er Noten lesen gelernt und nach Noten gespielt hat, bei seiner Mutter, einer Pianistin, immer unter dem Klavier lag, wenn sie spielte. Wenn seine Mutter dann vom Klavierstuhl aufstand, ging er ans Klavier und probierte es nachzuspielen. Diese spielerische Art an die Musik heranzugehen fördert sehr stark das Finden eines eigenen Weges. Das Abblocken des Kreativen ist sicher ein Problem bei unserer Form der Ausbildung."

„Wahrscheinlich wäre Dein Lebensweg ohne Deinen jazzbegeisterten Vater anders verlaufen, insofern bist Du schon privilegiert."

„Ja, das ist sicher zum großen Teil der Familie und dem Aufwachsen in dieser musikalischen Atmosphäre zu verdanken."

„Mit Deiner ersten Platte unter eigenem Namen wolltest Du Dich einmal ausgiebig vorstellen."

„Es geht mir darum, mich auf dem Tenorsaxophon vorzustellen. Zwar spiele ich meine Instrumente halbwegs gleichwertig, oder ich versuche es zumindest, aber in letzter Zeit merke ich, daß ich mich auf dem Tenorsaxophon am besten ausdrükken kann. Weil ich bisher aber nicht viel Gelegenheit gehabt habe, das auf Schallplatten zu machen, lege ich da den Schwerpunkt darauf."

„Wie kam Dir die Einsicht, daß Du Dich auf dem Tenorsaxophon am besten ausdrücken kannst?"

„Das merkt man halt im Lauf der Zeit, welches Instrument einem am besten liegt. Ich spiele genauso gerne Klarinette und Baritonsaxophon, aber Tenorsaxophon ist das, was ich im Moment am liebsten blase. In Besetzungen, die ich mir selbst aussuche, auch zusammenstelle, spiele ich hauptsächlich Tenorsaxophon."

„Ist es für Dich einfach, in einem Konzert von einem Instrument zum anderen überzuwechseln?"

„Es ist ein gewisses handwerkliches Grundproblem, aber das kann man genauso bewältigen wie ein Klassiker, der Klarinette und Flöte spielt. D. h. ein richtiger Klassiker spielt ja wieder nur ein Instrument, aber ein Musiker im semi-klassischen Bereich, in den Operetten und Opern usw., da spielt oftmals ein und derselbe Klarinette, Flöte und Oboe. Das kann man handwerklich schon eher bewältigen, vom Spielgefühl her ist es allerdings ein großer Unterschied, weil die Instrumente eben verschieden gehandhabt werden, oder weil unterschiedliche Instrumente eine verschiedene Spielweise induzieren, wird man oft selbst in Richtungen gedrängt, die man gar nicht gehen will. Das klingt übertrieben, aber man könnte das Phänomen so beschreiben."

„Das eine hat bestimmt das andere befruchtet, oder gibt es nicht gewisse Dinge, die Du von der Klarinette auf das Tenorsaxophon übertragen hast?"

„Wenn man sich des Problems bewußt ist, versucht man von Anfang an, einiges dabei zu verhindern. Als sich das Saxophon früher im Jazz entwickelt hat, haben alle klarinettenartig gespielt: Heutzutage ist es fast umgekehrt. Schon in den 50er Jahren hat die Wende begonnen, als Jimmy Giuffre die Klarinette vom Ansatz, der Spielweise, auch von der Phrasierung saxophonartig geblasen hat. Vielleicht hat es aber schon zuvor bei Lester Young angefangen."

Christian Plattner (Bild): „Jeder Jazzmusiker hat immer nur das gespielt, was in ihm ist, ohne Rücksicht auf das, was gerade modern oder aktuell war."

„War die Klarinette Dein erstes Instrument oder das Saxophon?"

„Ich habe zuerst einmal mit Klavier angefangen, später dann Klarinette und schließlich Saxophon gespielt."

„Du standest sicherlich auch anfänglich unter dem Einfluß der Swingklarinettisten, unter dem Einfluß von Benny Goodman?"

„Mir haben immer die schwarzen Swingklarinettisten besser gefallen als Goodman, obwohl ich ihn genauso verehre, aber Ed Hall oder Buster Bailey haben mir mehr gesagt."

„Was bewirkte dann, daß Du das Saxophon dazu nahmst?"

„Ich habe lange Zeit Altsaxophon gespielt, da habe ich sehr viel Benny Carter gehört, Johnny Hodges natürlich und dann habe ich mit Charlie Parker angefangen. Ich höre heute jede Art von Jazzmusik, mir gefällt Branford Marsalis genauso wie Coleman Hawkins oder Chico Freeman genauso wie Ben Webster, nur der Bereich, den man selbst abdeckt ist naturgemäß kleiner als der, den man sich anhört. Rein vom Handwerklichen her muß man sich auf eine gewisse Richtung spezialisieren, denn wenn, man dieses und jenes Stück in einer anderen Tonart spielen muß, ist dafür ein anderes Mundstück erforderlich. Das sagt aber nichts darüber aus, daß einem nur noch diese Musik gefallen kann, die man selbst spielt, sondern man kann immer alles hören, doch selbst deckt man nur einen kleinen Ausschnitt des Spektrums ab."

„Als Du zum Tenorsaxophon übergewechselt bist, war da irgendein starker Einfluß eines Musikers ausschlaggebend?"

„Na ja, ich habe alles durchprobiert, habe das Sopransaxophon probiert und lange Zeit das Tenorsaxophon und habe dann gemerkt, daß es mir am meisten liegt, daß das meiner Ausdrucksweise am zuträglichsten ist."

„Und was waren und sind so Deine Tenorsaxophon-Idole?"

„Ben Webster, Lester Young, Coleman Hawkins, Don Byas, Gene Ammons, Sonny Rollins vor allem von der Rhythmik her - das sind sie im wesentlichen."

„Meinst Du, daß es gut ist, sich auf eine Richtung zu beschränken, mit der die Hörer den Musiker identifizieren können, wenn es darum geht, sich einen Namen aufzubauen? Es ist doch wohl schwieriger, ein klares Profil zu zeigen, wenn man Tenorsaxophon, Klarinette und Baritonsaxophon spielt."

„Das Problem liegt gar nicht so sehr in der Instrumentenauswahl, sondern eher im Stil. Ich habe längere Zeit in sehr modernen Bands in Österreich gespielt, etwa mit Charlie Ratzer oder mit Funk-Bands, auch im Studio bei Rock- und Pop-Produktionen ein Saxophonsolo beigesteuert und da liegt das Problem eher bei den handwerklichen Details, man also immer wieder nur ein bestimmtes Mundstück oder

ein bestimmtes Blatt verwenden muß, um den erforderlichen Ton zu kriegen. Der Wechsel der Instrumente ist nicht so schwierig, denn gerade dadurch, daß man jedes Instrument entsprechend spielt, ist man ja nicht so hin- und hergerissen."

„Ist bei Dir für das Musikerdasein eine ganz klare Entscheidung gefallen oder kann es sein, Du stößt diesen Entschluß mal wieder um?"

„Das hängt von so vielen äußeren Umständen ab, das kann ich noch nicht sagen. Bevor ich eine Kommerzmusik spielen müßte, oder Tanzmusik, würde ich lieber einen anderen Beruf ausüben."

„Du bleibst aber sicherlich bei der Musik, wenn Du weiterhin die Möglichkeit hast, Jazz zu spielen, die Freiheit der Improvisation auskosten kannst?"

„Ja und das ist es, was mich wirklich interessiert."

„Meinst Du auch, daß man ein Leben lang so weitermachen, sich immer weiter schulen und verbessern kann, dabei aber immer wieder selbst daran Freude haben kann?"

„Es gibt genügend Beispiele von Musikern, die sich ihr ganzes Leben lang weiterentwickelt haben. Angefangen von Ellington, der oberflächlich gesehen zwar immer wieder seine alten Erfolge wiederholt hat, einfach auf Publikumswunsch, der sich aber bis an sein Lebensende in der Musik, die ihm am Herzen lag, weiterentwickelt hat - bis zur Sacred Music. Genau das Gleiche gilt für Ben Webster, in dessen Brust zwei Seelen wohnten. Bei den alten Aufnahmen spielte er sehr röhrend und extrovertiert, dann hat er bei den späteren Aufnahmen - das fing schon in den 50er Jahren an, danach hört man es noch extremer - Balladen und sanfte Töne bevorzugt. Ich glaube, er hatte von der Veranlagung her schon beides in sich gehabt, nur kam das Zweite in den letzten Lebensjahren immer stärker heraus. Wenn man sich so ganz späte Ben Webster Sachen anhört, die aus den 60er und 70er Jahren stammen, die sind von der Reife und Erfahrung her wie ein spätes Beethoven-Streichquartett. Das hängt natürlich sehr stark mit der persönlichen Entwicklung und den Lebensumständen von Webster zusammen."

„Bei der Ballade kristallisiert sich überhaupt das Wesentliche des Spiels stärker heraus, in schnellen Stücken kannst Du Dich sicherlich mit vielen Tönen über einiges retten."

„Ja, das ist ein bißchen die Gefahr, daß man das in schnellen Stücken macht. Das Ziel ist, daß man auch in schnellen Stükken den Charakter des Instruments durch lange Töne und gewisse Variationen in der Phrasierung herausbringt. Es ist ja auch kein Zufall, daß die Bläser in der Swingmusik etwa nie so extrem schnell gespielt haben wie dann Charlie Parker. Das hängt auch sehr viel mit den Maßstäben zusammen, daß man in der Swingmusik der Tonkultur einen höheren Anteil in der* Wertigkeit beimaß."

„Das Ziel ist, daß man auch in schnellen Stücken den Charakter des Instruments durch lange Töne und gewisse Variationen in der Phrasierung herausbringt. Es ist ja auch kein Zufall, daß die Bläser in der Swingmusik etwa nie so extrem schnell gespielt haben wie dann Charlie Parker."

„Hast Du auch eine Phase in Deiner Entwicklung gehabt, in der Du zu viele Töne gespielt hast?"

„Ich will gar nicht sagen, daß diese Phase schon vorbei ist, aber ich bin mir dieses Problems mehr denn je bewußt. Ganz am Anfang hat das jeder Musiker, wenn er merkt, daß er vom Technischen her gewisse Stellen bewältigen kann und dadurch wird zu wenig Wert auf Tonbildung und Tonkultur gelegt."

„Doch wenn dieser Prozeß ins Bewußtsein dringt, dann steuert man dagegen."

„Dann kann man dagegensteuern. Das klingt jetzt sehr intellektuell und überlegt, aber es ist eher eine gefühlsmäßige Sache, denn man spürt, das ist nicht der richtige Weg."

„Meinst Du, Du kannst gültig beurteilen, ob Du an diesem oder jenem Abend gut gespielt hast, sehr gut oder weniger gut?"

„Das kann man nicht hundertprozentig sagen. Zum Teil kriegt man schon mit, wie man selber gespielt hat, ist zum Teil aber durch äußere Umstände in dieser Beurteilung beeinflußt. Wenn die Kommunikation mit den Mitmusikern sehr gut funktioniert, dann kommt einem der ganze Abend sehr viel besser vor, als er war, da bei dieser gegenseitigen Inspiration das kommunikative Spiel irgendwie einen größeren Anteil an der Musik hat. Doch um sich wirklich zu beurteilen, kommt man nicht umhin, daß man von Band anhört, was man gespielt hat, erst dann kann man handwerkliche Details verbessern oder schlechte Angewohnheiten ausmerzen."

„Was ist für Dich wichtiger, daß Du beim Publikum gut ankommst, oder daß Deine Mitmusiker Dir Komplimente machen und sagen .heute hast Du toll gespielt!'"

„Eigentlich die Musiker. Meiner Meinung nach korreliert das Urteilsvermögen mit der Ausübung des Instrumentes oder des eigenen Spiels. Ich schätze es, wenn mir jemand vom Publikum sagt, ich habe gut gespielt, aber von den Mitmusikern hat es ein anderes Gewicht."

„Stößt es Dir nicht sauer auf, daß Dir, obwohl Du Dir schon einen Namen gemacht hast, niemand angeboten hat, eine Platte mit Dir aufzunehmen, und Du sie als eigene Produktion dann selbst machen mußtest?"

„Nun, man muß realistisch sein, der Jazz macht im Marktbereich der gesamten Musikbranche nur einen kleinen Teil aus. Natürlich könnte man sehr viel mehr Geld verdienen, wenn man in der Popmusik daheim wäre, oder wenn man in Musicals und so spielen würde, aber daran habe ich kein Interesse."

„Die Familienband Plattner & Plattner hat ja auch itire Platten selbst produziert."

„Das haben wir als Band produziert, jeder zu einem Sechstel, weil es sechs Musiker sind. Bisher liegen zwei Schallplatten vor. Dann habe ich auch eine mit Oskar Klein gemacht, dem ich musikalisch sehr viel zu verdanken habe, er hat ein sehr umfangreiches Wissen, nicht nur über traditionelle Stile im Jazz, obwohl er das hauptsächlich spielt, auch über Bebop und Modernes. Er hat mir sehr viele Ratschläge gegeben und mich sehr gefördert. Dann gibt es ja noch die Platte mit der Jazz Mail Special von Werner Lener und Woody Shaw als Gastsolisten."

„Hast Du noch irgendso eine Wunschvorstellung für eine Plattenproduktion, vielleicht etwas mit Streichern?"

„Nein, das eigentlich nicht. Streicher haben mich nie so interessiert. In Amerika haben die Aufnahmen mit Streichern bei den Jazzmusikern eine andere Bedeutung. Der Jazz ist zwar die einzige originale Kunstform, die Amerika hervorgebracht hat, doch wird er nicht so anerkannt, wie das sein sollte und da hat bei den Jazzmusikern das Streben nach mehr Anerkennung bestanden, nach einer Aufwertung der Jazzmusik durch klassische Elemente. Wobei die Streicher ja nicht wirklich klassisch spielen, es waren relativ simple Streicherarrangements, die zu Armstrong, Parker oder Clifford Browns Instrumentenstimmen dazugeschrieben worden sind. Das war eher eine Modeerscheinung und wenn man Interviews aus dieser Zeit liest, in denen Musiker über die Hintergründe dieser Streicheraufnahmen befragt worden sind, dann beugten sie sich dieser Mode oder den Forderungen der Plattenproduzenten. Die wirklich genialen Musiker haben dann immer noch die Fähigkeit, auch aus dieser Umgebung heraus noch ihr eigenes Wesen zur Geltung zu bringen. Bei Charlie Parker oder Clifford Brown mit Strings ist deren Eigenpersönlichkeit hörbar, trotz dieser etwas aufgesetzten Umgebung."

„Vermißt Du in Europa genügend Musiker, an denen Du Dich künstlerisch reiben kannst, und hast Du schon deshalb Deinen Aktionsradius bis in die USA ausgeweitet?"

„Das ist ja das Problem, daß es in Europa in diesem Stilbereich - nennen wir es einmal Mainstream, modernen Swing oder was man darunter verstehen kann - weit weniger Musiker gibt, die das spielen und wirklich gut spielen, wie in Amerika."

„Was ist für Dich so die ideale Besetzung einer Gruppe, mit der Du spielen willst? Wünschst Du Dir einen zweiten Bläser als Partner?"

„Das kann ich gar nicht so sagen, natürlich hat man als Bläser mit einem Quartett immer die größte Chance. Aber da der kommunikative Aspekt, das Miteinanderspielen, genauso wichtig ist, spiele ich genauso gern in Besetzungen mit einem zweiten Bläser oder drei Bläsern, das hängt dann wieder vom Stil ab. Im traditionellen Bereich gefällt mir eine Dreierfront sehr gut, weil sich das dann mischt von den Klängen, den Instrumenten und deren Tonumfang. Bei Mainstream-Sachen habe ich gerne eine Besetzung mit zwei Bläsern, also entweder mit einem Trompeter oder einem Posaunisten. Ich spiele auch gerne mit meinem Bruder zusammen, also dann mit Posaune und Rhythmusgruppe. Aber ich kann nicht sagen, ich will jetzt nur noch das machen, oder wenn ich es mir aussuchen könnte, würde ich nur noch jenes machen; es ist doch die Vielseitigkeit und Abwechslung, die den Reiz ausmacht!"

„Hast Du manchmal den Wunsch, eine feste Gruppe zu haben?"

„Das ist heute schwer zu verwirklichen. Wenn man höhere Qualitätsmaßstäbe setzt, dann gibt es nur wenig Musiker, die dafür in Frage kommen. Und die wohnen so weit auseinander, daß man gar nicht sagen kann, jetzt spiele ich nur noch mit denen. Wenn ich Konzerte oder größere Tourneen habe, versuche ich, mir eine Idealbesetzung zusammenzustellen, aber dazwischen im Alltag muß man auch immer wieder schauen, daß man mit den Musikern, die unmittelbar zur Verfügung stehen, Arbeitsmöglichkeiten schafft."

„Durch Deinen Anschluß an die amerikanische Jazz-Szene steht Dir ein größerer Musikerkreis zur Verfügung, auf den Du zurückgreifen kannst."

„Natürlich, in Amerika gibt es tausendmal mehr Musiker - nicht nur aufgrund der Größe dieses Kontinents, sondern auch im Verhältnis zur Bevölkerungszahl, denn die Tradition des Jazz ist in ihrem Mutterland stärker verwurzelt. In den USA könnte man sich eher vorstellen, daß man eine fixe Besetzung hat, mit der man nur noch spielt. Doch ich strebe das gar nicht so an, mich auf eine bestimmte Besetzung festzulegen, weil ich dadurch auch wieder in gewisse Bahnen gedrängt werde, ich versuche, da sehr viel Abwechslung zu schaffen."

„Du meinst, Du bleibst damit offener, wirst mehr gefordert?"

„Ja, wobei ich das gar nicht stilistisch meine, sondern von der Musizierweise her. Wenn man hin und wieder mit mehreren Bläsern spielt oder mit einer kleineren Besetzung, etwa nur mit einem Pianisten im Duo, kann man da andere Aspekte des Musizierens forcieren."

„Du strebst jetzt stark die internationale Ebene an."

„Natürlich strebt man das Internationale an, aber ich würde nicht so weit gehen, daß ich dem meinen Lebensstil opfere. In Amerika will ich nicht leben, weil mir der ‚american way of life' grundsätzlich nicht behagt. Obwohl alles, was mit Musik zu tun hat, dort zigmal besser ist. Aber dieser Verlust an Lebensstil, der damit verbunden ist, wenn man drüben lebt, ist mir das nicht wert."

„Du willst in Wien bleiben und von da aus überall hin reisen, um zu spielen?"

„Auf jeden Fall, Amerika ist zu kompetitiv, es herrscht diese Wettbewerbsatmosphäre vor - das klingt jetzt sehr klischeehaft, aber es stimmt halt."

„Willst Du noch etwas zu Deinem jetzigen musikalischen Standort sagen?"

„Ich bin wahrscheinlich zu sehr in der täglichen Arbeit verhaftet, als daß ich da einen objektiven Überblick geben könnte, sagen könnte, ich möchte in fünf Jahren dies und in 10 Jahren jenes erreicht haben. Ich könnte es mir auch gar nicht so langfristig vornehmen."

„Du hast Freude am Spiel, genießt den Moment und hoffst, daß andere- auch Freude daran haben."

„Ganz genau."

Röhrend und extrovertiert, aber auch Balladen und sanfte Töne: Ben **Webster**
Foto: Jan Persson

Plattentip: Christian Plattner Jazz-Party - Groove Records CD 48.812

Norbert Hess:

Einsatz in Manhattan

Oft schon hörte ich Amerikaner in Berlin behaupten, daß die Halbstadt viele Ähnlichkeiten mit New York habe - und wer von New York spricht, meint natürlich die Insel Manhattan, wo Telly Savalas seine Einsätze hatte und wo unzählige Spielfilme gedreht wurden, wo der berühmte Laden von Tiffany's zum Schaufenstergukken einlädt, wo der Fußgänger beim Hinaufschauen entlang der Fassaden der Wolkenkratzer fast nach hinten überkippt und schwindlig wird, wo sich in der Rushhour die Leute beinahe zertrampeln, Menschen aller Hautfarben, Nationalitäten, Religionen. Weder bei diesen Allgemeinheiten hält ein Vergleich stand noch speziell auf Musik, oder gar nur auf Jazz und Blues bezogen. Allenfalls die in Berlin nicht existente Polizeistunde erlaubt Einheimischen wie Besuchern, rund um die Uhr essen und trinken zu können. Allerdings sei bemerkt, daß der Broadway in Midtown nachts ab ein Uhr genauso „tot" ist wie der Ku'damm - die Stadt lebt in den Seitenstraßen. Nachtvögel müssen schon wissen, wohin zu später Stunde.

Ein Vorurteil muß ich gleich zu Anfang abbauen, nämlich, daß „die Amis" sich nur von Steaks und Hamburgern, wahlweise McDonald's oder Burgerking, ernähren, das natürlich genausowenig zutrifft wie das über die Deutschen, deren Lieblingsgericht angeblich Sauerkraut pur ist. Es gibt dort in Manhattan aufgrund des ethnischen und nationalen Zusammenlebens verschiedenster Bevölkerungsgruppen auf kleinstem Raum entsprechend viele Restaurants, in denen oft sehr authentische Gerichte serviert werden, sei es koreanisch oder thailändisch, kubanisch, mexikanisch, indisch, marrokanisch und so weiter. In Chinatown und dem angrenzenden Little Italy in Downtown Manhattan schmeckt es auch viel besser als in unseren Chinarestaurants und Pizzerias.

Das musikalische Angebot ist riesig und zeitlich wie finanziell kaum zu bewältigen. Ein Blick in die Mittwoch früh ab zwei Uhr erhältliche Village Voice (vordatiert auf den folgenden Dienstag) zeigt, daß keine Stadt, und vor allem nicht Berlin, einem Vergleich mit Manhattan standhält in bezug auf Live-Musik. In dem einen Monat, den ich wieder einmal dort im Betondschungel verbrachte, wurde an Jazz, Blues, Soul und Roots-Musik angeboten: Odetta, Dave Van Ronk, Roomful Of Blues, Junior Mance, die Dirty Dozen Brass Band, Hank Crawford & Jimmy McGriff und Houston Person & Etta Jones als Doppel-Sonderangebot im Blue Note, Queen Ida, George Benson mit Diane Reeves, Henry Butler & Alvin Batiste, Johnny Winter, David „Fathead" Newman, Illinois Jacquet, und und und - das alles nur in einer Woche!!! In guter Erinnerung bleibt Robert Cray vor viertausend Yuppies am Pier 84 (ein Open-Air-Konzert am Hudson River Nähe 43rd Street) mit Titeln seiner neuen LP „Don't be afraid of the Dark"; als Vorprogramm fungierten Little Charlie & The Nightcats (eine jener mittlerweile zahllosen weißen Revival-Bluesbands) mit „special guest" John Hammond Jr. Bei der anschließenden Backstage-Party waren prominente Gäste wie Don Covay zu sichten. Den Countrysänger Jerry Jeff Walker im Lone Star Road House (52nd Street, eine neue Filiale des etablierten Lone Star Cafe) ließ ich mir nicht entgehen, ich wollte „Mr. Bojangles" doch auch einmal von dem Mann, der dieses Tribut verfaßte, hören. Er war nüchtern, trat ohne Band auf und begleitete sich nur auf einer akustischen Gitarre, seine Nuschelstimme aber erschwerte den Genuß. (Über Bill Robinson erschien im Herbst eine Biografie von Jim Haskins.) Im engen Lone Star Cafe brachten Terrance Simien & The Mallet Playboys mit modernem Cajun-Rock die Gemüter in Bewegung, Platz zum Tanzen war nicht. Gatemouth Brown mißfiel mir erstmals, zu lange verzettelte er sich in zusammenhanglosen Fingerübungen, erst nach über einer halben Stunde kam er in Schwung. Draußen vor dem Eingang wurde derweil ein Video gedreht mit dem blinden Stevie Wonder, der einen Chauffeur mimte für Diane Reeves - unzählige Wiederholungen, da er doch ständig den Türgriff der Limousine verfehlte. Dr. John & his Luminoids im Village Gate gefielen mit ihrem ansteckenden New Orleans Groove, obwohl das Repertoire des Doctors nun schon seit zehn Jahren dasselbe ist und einmal einige Veränderungen wünschenswert sind. Den launischen Otis Rush erlebte ich zum zweiten Mal im Tramps mit einer New Yorker Pick-Up-Band, diesmal war es aber nicht zum Weglaufen wie vor ein paar Jahren, wenngleich „Mojo working" unter seinem Niveau ist. Besonders gefielen mir die von ihm ungewohnten balladesken Töne bei Percy Mayfield's ,,My jug and I". Rushs Auftritt am 27. August war der letzte im Tramps, das nach jahrelangem Streit mit dem Hausbesitzer schließen mußte und zum Jahreswechsel an der Varrick Street ein neues Lokal eröffnen wollte.

Diesmal suchte ich in der „Voice" auch unter den Rubriken „Choices" und „Cheap Thrills" nach weiteren Veranstaltungen. Flaco Jimenez, der Tex-Mex-König, sollte umsonst und draußen im Central Park seine Conjuntoklänge erstmals in New York vorstellen, wegen eines starken Dauerregens fiel dies jedoch ins Wasser. Da ich ganz in der Nähe wohnte, ging ich trotzdem zum Bandshell, vorbei an ein paar unermüdlichen Joggern, um den alternativen Veranstaltungsort im Trockenen ausfindig zu machen. Dies war dann, unter Ausschluß der Öffentlichkeit allerdings, der Sender WNYC, wo während Peter Garlands Sendung „Spinning On Air" Flacos Ziehharmonika und zischende Kronenkorken lebhafte Partystimmung über den Äther schickten.

Eine kleine Notiz wies auf den „Celebrate Brooklyn" im dortigen Prospect Park hin, eine zweimonatige Serie mit kostenlosen Wochenendkonzerten von Jazz über Latin und Afro-Caribbean bis Klassik - alle umsonst. Einen der Bluestage ließ ich mir nicht entgehen. Vor einem Publikum mit etwa zweitausend gemischtrassigen Leuten brachte die Black Rock Coalition um Sänger/Gitarrist Michael Hill Jimi-Hendrix-beeinflußten Bluesrock mit kritischen Themen wie „No peace without justice". Johnny Copeland attackierte in gewohnter Weise seine Stimmbänder und die Gitarre, mittlerweile mit dem Emblem der Brauerei verziert, die viele Bluesleute sponsort. Das West Indian-American Day Parade & Carnival Festival schaffte ich aus zeitlichen Gründen nicht, den Fotos in einer Tageszeitung nach zu urteilen aber ein Ereignis, das sich lohnt.

Dieses Jahr quälte ich mich durch die bürokratische Prozedur, um einen Fotopaß für das 2nd Annual Blues & Gospel Festival im Damrosch Park hinter dem Lincoln Center in Midtown Manhattan zu erhalten, das von dem blinden Gitarristen und Sänger Little Buster eröffnet wurde. Über Buster hatte ich schon seit Jahren nur Positives gehört und war nicht enttäuscht: kraftvoller Soul-Blues, eine Synthese aus B. B. King- und Otis Redding-Einflüssen. Die rundliche Daryle Ryce, die wechselweise sich an Klavier oder Gitarre begleitete, war mir bislang unbekannt. Ihre einfallsreichen Texte ließen oft schmunzeln und auf eine baldige Platte hoffen. Auf den Countryblues-Gitarristen Richard „Big Boy" Henry aus North Carolina mit „Mr. President", adressiert an den Ex-Filmschauspieler, und der kalifornischen Chris Cain Blues Band, die sich stark an Eddie Vinson und B. B. King orientierte, folgte das hierzulande bestens bekannte Duo John Cephas & Phil Wiggins. Festival-Höhepunkt war sicherlich das A-cappella-Quintett The Persuasions, die nahtlos traditionellen Ruf-und-Antwort-Gesang mit weltlichem Doowop-Rhythm & Blues verband. Es reichte von Sam Cookes „Chain Gang" über obskures Doowop-Material wie „Besame mu-

cho" von den Ray-O-Vacs bis zu einer Version von dem Motown-Klassiker „Papa was a Rolling Stone" der Temptations - die Persuasions bestachen durch ihre flexiblen Stimmen, ließen jeden solistisch hervortreten und ernteten schon tosenden Beifall vor publikumswirksamen Stücken wie ,,Amen" und ,,1'm gonna study war no more". Nach Johnny Copeland mit neuer Besetzung und ohne Bläser kam der 71jährige John Lee Hooker, der seinen düsteren Blues mit Murmelstimme vortrug und sich auf seine alten Tage mit hellem Hut und Sonnenbrille zu nächtlicher Stunde besonders hip vorkam. Auch dieses Festival wurde zum Nulltarif angeboten.

Diese Auswahl für nur eine Woche mag vielleicht auch für New Yorker kaum zu bewältigen sein, lief doch im September auch noch das vom Village Gate und Sweet Basil gemeinsam organisierte Hennessy Village Jazz Festival an verschiedenen Spielorten mit Ron Carter, Ahmad Jamal, Chico Hamilton, Don Cherry und drei dutzend weiteren Formationen - allerdings war hier nur das Programmheft umsonst, die Eintrittspreise betrugen meist 10 bis 15 Dollar. New York ist jedenfalls einmalig auf dem Gebiet der Quantität, da können auch andere amerikanische Städte nicht mithalten.

Als hauptsächliche Infomationsquelle kann ich weiterhin die Village Voice empfehlen, wenngleich etwas unübersichtlich geordnet. Die Tageszeitungen New York Times, Daily News und New York Post bringen das Kulturangebot komprimiert nach Themen (Klassik, Theater, Pop, Jazz etc.) auf ein bis zwei Seiten, alphabetisch nach Veranstaltungsorten sortiert, mit Adressen und Telefonnummern. Ein Anruf vorab, ob die angekündigte Gruppe überhaupt auftritt, Auskunft über eine genaue Anfangszeit und vor allem den Eintrittspreis können lange Anfahrtzeiten und noch längere Gesichter ersparen. Die Daily News listen freitags auch die Casinos in Atlantic City auf, allerdings nur Stars wie Leslie Uggams und Lou Rawls. Über Johnny Otis erfuhr ich nur über meine privaten Kontakte. In den meisten Lokalen mit Live-Musik stehen auf den vorwiegend winzigen Tischen unübersehbare Schilder mit dem Hinweis, daß ein bestimmtes Dollar-Minimum pro Set verzehrt werden soll. Im Zinno, einem noblen italienischen Restaurant mit Kammermusikjazz (oft Milt Hilton mit der Pianistin Jane Jarvis) kostet es zwar überhaupt keinen Eintritt, aber es werden mindestens 15 Dollar für Essen und Getränke berechnet. Mit dieser amerikanischen Unsitte nimmt es allerdings außer Carlos 1 und im Angry Squire niemand so ganz genau. Da die meisten Gruppen ja an verschiedenen Orten auftreten, wird aus schlechter Erfahrung solch ein geldgieriger Club eben zukünftig gemieden. Im Angry Squire waren fünfzehn Leute anwesend, als Dakota Staton dort zwanzig Minuten lang ihrer Vertragserfüllung nachkam und das Trio gar zum Duo zusammengekürzt wurde. Bei Carlos 1 nahm mir ein selten unfähiger Kellner fast die Laune, als ich dorthin die Sängerin Jean DuShon einlud, um die von Dinah Washington beeinflußte Irene Reid zu hören. Ich hätte die Werbung für sie (zugegeben) beinahe übersehen, wäre ich nicht in einem der vor mir ständig heimgesuchten Oldieläden auf ein paar Singles von ihr gestoßen auf Old Town, Sylvia Robinsons Astroscope und eine von Leiber & Stoller produzierte auf Verve. Ihr Programm hier gestaltete die Ex-Basie-Sängerin vollkommen anders als die Woche zuvor, wo ich zu den sieben (!) Gästen im West End Cafe zählte. Es reichte von Standards, etwa „Satin doli" und „Alexanders Ragtime Band", bis zu kraftvollem Blues, oft mit witzigen Bemerkungen gewürzt. Der größte Beifall galt „I'll take you back".

In der Cathedral of St. John The Divine, New York: The Persuasions Foto: Norbert Hess

Eine andere Variante von Blues, stark durchwachsen mit Southern Soul und gespickt mit mehr als eindeutigen Bemerkungen zu zwischenmenschlichen Beziehungen, bot Denise LaSalle während einer romantischen Schiffahrt um das nächtliche Süd-Manhattan. Die Steamboat Music Cruises beginnen und enden am South Street Seaport Museum: riesiger Restaurationsbetrieb und Souvenirladen, also Touristennepp. Der Eintritt zum Konzert auf dem Wasser war mit 22,50 Dollar ziemlich hoch, die alkoholfreien Getränke kamen für nur einen Dollar über den Tresen. Nach einer viel zu kurzen Kostprobe ihres Proteges Bill Coday kam Miss LaSalle zur provisorischen Bühne und ließ ziemlich unmißverständ-

Bob Porter mit Denise LaSalle auf einer Seaport Line Schiffahrt um Süd-Manhattan
Foto: Norbert Hess

lieh ihren Blues über die Männer los - nicht ganz so vulgär wie Millie Jackson, aber sehr plastisch und mit viel Lachern und Zwischenbeifall bedacht. Ihre Hitversion von ,,Toot Toot" konnte natürlich nicht fehlen, aber das bemerkenswerte an dieser Frau ist, daß sie fast alle ihre Songs selbst verfaßt und so nebenbei auch noch Hits für andere. Mit dem „Down home Blues" für Z. Z. Hill schuf sie einen der bestverkauften Bluestitel aller Zeiten. Mit der von ihr ins Leben gerufenen „National Association for the Preservation of the Blues" bemüht sie sich um eine weitere Popularisierung dieser Musikart. Dieses Ereignis wurde unterstützt von WBGO (88,3 FM), einem Sender aus New Jersey, der 24 Stunden lang nur Jazz ausstrahlt. Als Ansager fungierte Produzent und DJ Bob Porter. Ebenfalls in New York zu empfangen ist WJAZ (96,7 FM) aus Stanford, Connecticut, der fast ausschließlich Jazz bietet. Black Contemporary Music bringt WBLS (107,5 FM), ein Sender in schwarzem Besitz, der auch Anteile am Apollo Theater hat. Oldies am laufenden Band gibt es auf CBS (101,1 FM), „A Taste of the Blues" von Tom Pomposello montags ab 21 Uhr auf WBIA (99,5 FM).

Das Bottom Line präsentiert Konzerte in der Größenordnung von Nancy Wilson, Branford Marsalis und Robben Ford. Mit meinem Wunsch nach Pressekarten verwies mich das Management an die Plattenfirma CBS. Meine telefonische Anfrage beim Pressebüro des Konzernmonsters für Lonnie Mack wurde erst einmal schroff abgewiesen: „Dieser Künstler ist nicht bei uns." Bevor die unfreundliche Dame aufhängen konnte, rief ich schnell noch in den Hörer: „Aber in der laufenden Ausgabe der Village Voice ist auf Seite 72 doch die neue LP besprochen!" Schweigen, dann war die Leitung unterbrochen, nach ein paar Minuten meldete sich die Dame wieder und wollte wissen, was ich nun von oder mit Lonnie Mack möchte. Nach Wiederholung meines bescheidenen Wunsches wurde ich dann belehrt: der Künstler sei national, ich als Journalist international, das ginge nicht. . . mehrmals wurde ich dann von einem zuständigen Mitarbeiter zum nächsten zwischen national und international hin- und herverbunden - ich kam mir vor wie Karl Valentins „Buchbinder Wanninger". Zu guter Letzt wurden Karten an der Abendkasse reserviert - Presseinfo und Rezensionsexemplare von „Roadhouse Dance Halls" (Epic/ IRS) bekam ich bis heute nicht. Nach all dem Frust gab es im Bottom Line dann sogar Freigetränke auf Kosten der Firma CBS. Insgesamt waren aber gerade einmal dreißig Leute in dem großräumigen Club verteilt, als Lonnie Mack seine Flying-V-Gitarre anstöpselte und eine Stunde energischen Bluesrock, zwischen Grand Old Opry und Bobby Blue Bland angesiedelt, mit einer Spielfreude für dreißigtausend Festivalbesucher darbot. (Die Sitzreihen vor der Bühne sind strikt Nichtrauchern vorbehalten, auch viele Restaurants bieten mittlerweile „no smoking area" an.)

An Sehenswürdigkeiten ist in Harlem nicht mehr viel übriggeblieben. Die legendenumwobenen Clubs und Theater aus der Harlem-Renaissance und der Swing-Ära wurden fast alle abgerissen und durch Neubauten ersetzt.

Eine ähnliche Telefonprozedur mußte ich noch einmal über mich ergehen lassen, um Einlaß in das ausverkaufte Konzert der Gadd Gang im Bottom Line zu bekommen. Immerhin mußte ich meinem unbekannten Gesprächspartner nicht erst wieder die Bestellnummer des CBS-Produktes als Beweis vorbuchstabieren.

Das Konzert des Quintetts um den Schlagzeuger Steve Gadd, das vom japanischen Fernsehen aufgezeichnet wurde, wird mir noch lange als einer der wenigen wirklichen Höhepunkte dieser Visite in Erinnerung bleiben. Richard Tee, Piano, Orgel, und Cornell Dupree, Gitarre, kannte ich als Studiomusiker von vielen Atlantic-Soulplatten mit King Curtis, Aretha Franklin, David „Fathead" Newman, Etta James, Esther Phillips und so weiter, und sie beeindruckten mich hier mit instrumentalem Blues ohne Elektronik und gigantische Boxen, direkt aus den 70er Jahren in die Jetztzeit transplantiert: contemporary, wie es oft so schön unverbindlich heißt. Das war keine verstaubte Nostalgie und auch nicht der verkrampfte Versuch einiger „Veteranen", poppig zu klingen, sondern perfektes Gruppenzusammenspiel mit aufregenden Soli und enorm viel Drive. Es ist kaum zu glauben, daß es so etwas noch gibt!

Aufgrund der guten Resonanz auf meinen letztjährigen Jazz Podium-Artikel (2/88) und davon ausgehend, daß die Jazztouristen nicht nur Konzerte besuchen wollen, möchte ich noch ein paar Erfahrungen und Beobachtungen mit den Lesern teilen. Aus den vielen Reiseführern empfehle ich zum „Einlesen" und Mitnehmen Werner Willes „Anders reisen" (rororo) und „New York selbst entdecken" von Fatima Igrahan (Regenbogen Verlag). Erst einmal dort in den Clubs und Läden ist es leicht, Gleichgesinnte kennenzulernen.

Durch eine neue Zufallsbekanntschaft namens Daria, wohnhaft am mittelständischen Riverside Drive westlich von Harlem, lernte ich etliche gute Restaurants kennen, die ich alleine wahrscheinlich nicht entdeckt hätte. Im „Red Sea" (Broadway, zwei Blocks südlich von der 125th Street in Harlem) werden äthiopische Gerichte ohne Besteck serviert - gegessen wird mit den Fingern. An „The Famous Ray's Pizza" (6th Ave. Ecke 11 th St.) wäre ich bestimmt vorbeigegangen, später behaupteten mehrere meiner Bekannten, daß es dort „die beste Pizza in New York" gibt. Dem „Sizzler" hatte ich in den letzten Jahren nie Bedeutung geschenkt, aber wer ein „typisches" amerikanisches Steak (das Rindfleisch dort schmeckt einfach anders!) will, ist dort bestens und preisgünstig bedient und sitzt außerdem noch in einem musikhistorisch wichtigen Gebäude, dem 1650 Broadway (Ecke 51 st Street, schräg gegenüber dem Brill Building). In den beiden Häusern hatten seit den 50er Jahren zahlreiche Komponisten, Konzertagenturen und Plattenfirmen ihre Büros. Kubanische Delikatessen wie Kokosnuß-Eiercreme genoß ich bei „Victor's" (Columbus Ave. Ecke 71 st St.), ein paar Blocks nördlich gibt es zwei gute mexikanische Restaurants, einen Inder und an der Ecke 73rd Street „Half Pound Burger" mit den dicksten und saftigsten Hamburgern, die ich je (außer bei Johnny Otis) aß - ein Unterschied zu Burgerking wie zwischen einem Mercedes und einem Fahrrad. Jambalaya, Gumbo, Hummer und sonstige kreolische Küche, unterlegt mit traditionellem New Orleans Jazz, bietet das „Cajun Restaurant New Orleans" (8th Ave. Ecke 16th Street) zu fairen Preisen an. New Yorker zahlen übrigens selten die in Reiseführern angegebenen 15% Trinkgeld, sondern meist weniger. Bei einem Essen und normaler Bedienung hinterließ ich in der Regel zwei Dollar und sah nie böse Blicke der Kellner, ganz im Gegenteil.

Wo es gutes „Soul Food" gibt, fragte ich im Sommer schon einige der Teilnehmer von Andre Hellers „Body & Soul" bei einer Stadtbesichtigung in Ost-Berlin in einem nicht so sehr gemütlichen Restaurant. Clent Bowers gab mir ein paar Adressen, die offenlichtlich erheblich zu seiner fülligen Fats-Waller-Figur beitrugen. „Sylvia's" (Lenox Ave. zwischen 126th und 127th Street in Harlem) war während meines Besuchs wegen Betriebsurlaub geschlossen, das in vielen Reiseführern gelobte „Joe Wells Restaurant" existiert gar nicht mehr und „Lucy's" (8th Ave./Frederick Douglass Blvd. Ecke 124th St.) konnte ich aus Zeitgründen nicht ausprobieren. Anläßlich einer ausgedehnten „Foto-Safari" durch Harlem in sachkundiger Begleitung von Daria machten wir Pause bei „Wilson's Bakery & Restaurant" (Amsterdam Ave. und 157th St. am nördlichen Rand von Harlem). Auf der Speisekarte stehen Barbecue Ribs, Southern Fried Chicken, Cornbread, Candy Jam, Sweet Potato Pie und andere leckere Sachen, die Harlemiten stehen einen halben Häuserblock Schlange! Der hausgebackene Schokoladenkuchen machte uns zu such-

Ruth Brown im Baby Grand Club in Harlem Foto: Norbert Hess

tigen Stammkunden, bis auf einen Tag, als ein ganzer Bus voll weißer und asiatischer Touristen vorfuhr und wir schnell die Flucht ergriffen. (Kurz darauf las ich in der „Voice", daß in den Häuserblocks dort einer der Hauptumschlagplätze für Kokain und Crack ist.)

An Sehenswürdigkeiten ist in Harlem nicht mehr viel übrig geblieben. Die legendenumwobenen Clubs und Theater aus der Harlem Renaissance und der Swing-Ära wurden fast alle abgerissen und durch Neubauten ersetzt. Erst in den letzten Jahren wurden sich die verantwortlichen Politiker der geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedeutung Harlems wieder etwas mehr bewußt, was sich hauptsächlich in vielen Renovierungsprojekten zeigt. Aber die schlimmen Schäden durch Bauspekulation, Verfall und Abriß besonders in den sechziger Jahren sind natürlich nicht mehr gutzumachen. Selbst das weltberühmte Apollo Theater an der 125th Street, „Harlem's Broadway", war jahrelang geschlossen und wurde erst nach umfangreichen Umbauten 1985 mit einem großen TV-Spektakel wieder eröffnet. Fotos hingen in den Schaukästen, doch bei genauer Betrachtung mußten wir feststellen, daß für das Fernsehen offensichtlich eine Fassade aufgebaut worden war. Eine Straßenparade mit schwarzen Marschkapellen gehört nicht zum alltäglichen Erlebnis, aber entlang der 125th Street verkaufen an den Wochenenden fliegende Händler (viele davon aus Afrika und der Karibik) Bücher und Platten, T-Shirts und afrikanische Gewänder, Buttons, Räucherstäbchen, Wassermelonen, Schnitzereien, Vasen und andere Flohmarktkunst. Allerlei Düfte exotischer Lebensmittel zogen sich über die in Dr. Martin Luther King Jr. Boulevard umbenannte Straße, ich probierte bei dieser Gelegenheit Curry-Ziege mit Reis und hörte dann Satan,

Zugenagelte Fenster und Türen: The New Small's Paradise in Harlem Foto: Norbert Hess

einem graubärtigen Blues-Sänger mit Gitarre und Hi-Hat, zu, der hier neben dem Studio Museum schon seit Jahren zum Straßenbild gehört. Unweit des Apollo liegt Bobby's Happy House, wo sonntags der immer emsige Bobby Robinson selbst Platten verkauft. Im selben Häuserblock ist der Baby Grand Club zu finden, eines der wenigen Überbleibsel vergangener Zeiten. Ein kleines Plakat warb für den „Harlem Prince" Lonnie Youngblood als „New York's No. 1 Entertainer". Der Saxophonist und Sänger präsentierte mit seinem Quartett vorwiegend souligen Instrumental-Rhythm & Blues in der Art von King Curtis und erzählte mir, daß er außer seiner Zusammenarbeit mit Jimi Hendrix ursprünglich als Bandleader für Faye Adams arbeitete und mittlerweile sieben LPs unter eigenem Namen vorzuweisen hat. Auf dem nächtlichen Heimweg hatte Daria es dann allerdings ziemlich eilig zur Bushaltestelle mit der Begründung, jetzt wäre es auch für sie gefährlich in Harlem: einigen der herumstreunenden schwarzen Männer könnte es aus purem Neid mißfallen, daß ein Weißer mit einer schwarzen Frau zusammen ist.

Ohne jegliche Werbung, nur mit Mund-zu-Mund-Propaganda, tritt gelegentlich auch Ruth Brown im Baby Grand auf (übrigens ohne „cover Charge", also eintrittsfrei), und ich ließ mir die Gelegenheit nicht entgehen, diese wichtige Sängerin in solch einer intimen Atmosphäre zu erleben. In der ersten Hälfte der 50er Jahre war sie die verkaufsstärkste Interpretin bei Atlantic Records und hat kein bißchen von ihrem Stimmvolumen eingebüßt. Sie hatte vor einem Jahr eine kleine Rolle in dem Film „Hairspray", moderiert gelegentlich in New Jersey R & B-Rundfunksendungen für WBGO und ließ das Publikum wissen, daß sie lieber in Harlem im Baby Grand für wenig Geld auftritt als in einer großen Halle im weißen „Midtown" Manhattan. In Clubs und Theatern in schwarzen Gegenden ist der weiße Musiktourist übrigens absolut sicher und wird auch zuvorkommend bedient- „Bleichgesichter" sind hier zwar nur wenige zu sichten, aber auch keine Fremdkörper, schließlich kamen in den 40er und 50er Jahren die Talentsucher der Plattenfirmen in Scharen, und es sei erinnert, daß in einigen Clubs, etwa dem nicht mehr existierenden Cotton Club, überhaupt nur Weiße Einlaß fanden.

Von den historischen Stätten ist, wie gesagt, kaum noch etwas übrig geblieben. An der zum Adam Clayton Powell Boulevard umbenannten 7th Avenue ist die Fassade von Connie's Inn noch zu erkennen, sind die Fenster und Tür des New Small's Paradise mit Brettern zugenagelt,

dient das Lafayette Theater als Methodistenkirche, während das elfstöckige ehemalige Theresa Hotel (bekannt durch Malcolm X und Fidel Castro) nicht mehr die Künstler des in Sichtweite liegenden Apollo Theaters beherbergt, sondern zum Bürohaus umfunktioniert wurde. Das RKO Regent Theater steht seit Jahren leer, unten haben sich ein paar Kleinkrämer eingenistet. Als wir nach der Gedenktafel für den „Tree of Hope" fragten, konnte niemand unsere Frage beantworten, aber eine Frau schickte uns in die außen unscheinbare Lenox Lounge an der Lenox Avenue, die jetzt zusätzlich Malcolm X Blvd. heißt. Sie versprach nicht zuviel: die Innenräume waren noch im originalen Art-Deco-Stil vollkommen erhalten mit runden Sitzecken, an den Wochenenden wird Live-Jazz geboten. Diese Sehenswürdigkeit steht in keinem Reiseführer, die Bardame gehört ebenso zum Inventar und erzählt gerne von der „guten alten Zeit". Die Redaktion der Amsterdam News, Harlems eigener schwarzer Wochenzeitung, liegt um die Ecke von Bobby Robinsons Plattenladen, alte Jahrgänge befinden sich in der Schomburg Collection (135th Street Ecke Lenox Ave.), einer städtischen Bücherei, die als die größte Sammlung schwarzer Literatur in den USA gilt und in der ich gut und gerne einen ganzen Urlaub verbringen könnte!

Kirchen verschiedenster Sekten gibt es jede Menge in Harlem. Ein sonntäglicher Besuch in der riesigen Adam Clayton Powell Jr. Allyssinium Baptist Church (137th St. Ecke Lenox Ave.) oder im United House of Prayer for all People des legendären Bishop ,,Daddy" Grace (125th St. Ecke Douglass Blvd. im ersten Stock) rentiert sich mit Sicherheit, aber diesbezüglich soll sich jeder von seinen eigenen Bekanntschaften etwas empfehlen lassen.

Einmal mußte ich aus einem traurigen Anlaß in eine Kirche gehen: Len Kunstadt von „Record Research" und Spivey Records teilte mir telefonisch mit, daß innerhalb von zwei Tagen zwei seiner Künstler, Washboard Doc und die erst 34jährige Brenda Bell, verstorben waren (s. JP 1/89, S. 46). Der „Home Going Funeral Service" für Brenda, deren erste Tournee nach Europa ich 1980 organisiert hatte, fand in einer kleinen Kirche an der Fulton Street in Brooklyn gegenüber dem Billie Holiday Theater statt. Außer mir und Kunstadt war nur noch ein Weißer anwesend, der Pianist Eric Lesseibaum, und obwohl ich Brendas Familie seit Jahren kannte, hatte ich dann doch Hemmungen, von den tränenreichen Szenen vor dem offenen Sarg Fotos zu machen. Der Raum selbst war etwa 20x20 Meter groß und niedrig wie ein normales Wohnzimmer, in der Mitte war so etwas ähnliches wie ein Altar sowie mehrere Mikrofone, durch die eine Reihe von Predigern und Familienangehörigen Ansprachen hielten. Immer wieder begann eine zehnköpfige Brassband einen langsamen Trauermarsch zu spielen, der sich in Tempo und Lautstärke langsam steigerte und in einer für unsere Ohren ungewohnten Fröhlichkeit endete, „from sadness to happiness", wie Kunstadt diese akustische Erlösung kommentierte. Immer wieder standen einzelne Frauen in der zahlreichen Gemeinde auf, tanzten schluchzend nach vorne und steigerten sich zur Musik oder den gesungenen Hymnen in eine Art Trancezustand, bis sie schweißgebadet und zuckend und völlig abwesend von anderen Trauergästen wieder an ihren Sitzplatz fast gewaltsam zurückgeführt werden mußten, wo sie noch mehrmals aufkreischten und hochsprangen - ihrem äußeren Erscheinungsbild nach hätte das niemand diesen Damen zugetraut, die zum Teil modisch gekleidet aussahen, als kämen sie gerade von ihrer Arbeitsstelle in einer Bank oder einer Computerfirma. Ein unvergeßliches Erlebnis.

Wer also ganz sicher nach Harlem möchte, um die wichtigsten historischen Stätten der Geschichte zu Gesicht zu bekommen, sollte eine der speziellen Harlem-Besichtigungs-Busfahrten mitmachen.

Noch einmal zurück nach Harlem. An der Südwest-Ecke, westlich vom Momingside Drive, liegt die Cathedral of St. John the. Divine (die größte gotische Kirche der USA, wo gelegentlich auch Konzerte abgehalten werden oder Jesse Jackson Ansprachen hält), und die Columbia University. Dieser gegenüber am Broadway Ekke 114th Street das West End Cafe mit Restaurant und einem täglichen Angebot an Mainstream Jazz und Blues. Ein paar Blocks weiter südlich über die 106th Street, zusätzlich Duke Ellington Boulevard genannt, bietet das neue Birdland vorwiegend zeitgenössischen Jazz. Beide Clubs werden hauptsächlich von Weißen frequentiert und gelten als sicher. Belästigt wird der Fußgänger und U-Bahn-Fahrer nur von den zahllosen Bettlern und Obdachlosen, die meist den ethnischen Minderheiten angehören und allerdings über ganz Manhattan verteilt sind. Es scheint sich mittlerweile um ein nationales Problem zu handeln, denn sogar die Time widmete diesem unübersehbaren Mißstand eine Titelgeschichte. Eine allgemeingültige Verhaltensweise gegenüber diesen Leuten, die einem selbst am Broadway in jedem Block begegnen, kann ich nicht geben; ich ignorierte sie nicht, wenn ich wortlos weiterging. An zwei Zwischenfälle erinnere ich mich, als ich mit meiner Begleiterin unterwegs war. Einmal lagen zwei solcher Gestalten in einem Hauseingang und bettelten um Quarters für Futter für einen abgemagerten Hund - wahrscheinlich nur ein Vorwand. Daria ging in den nächsten „grocery störe" und kaufte eine Dose Hundefutter, für die sich die zwei dann wohl oder übel bedanken mußten. Als wir an einem anderen Tag am Broadway den Film „Betrayed" (über den Ku Klux Klan in den 80er Jahren) ansehen wollten, pöbelte mich ein offensichtlich nicht nüchterner mittelalterlicher Schwarzer an, als wir ihm keinen Quarter gaben: daß ich als Weißer doch vor zwanzig Jahren mit keiner schwarzen Frau öffentlich auf der Straße herumgelaufen wäre und so weiter. Nur zwei weitere solcher Verbalangriffe, beide in Harlem, erlebte ich, wobei ich mich nicht auf Diskussionen einließ, die dann gar als Provokation mißverstanden werden könnten, und verzog mich mit einem möglichst freundlichen Gesicht. Es empfiehlt sich nicht nur in Harlem, sondern überall in Manhattan, sich möglichst unauffällig zu kleiden, ohne Schmuck und verführerische Handtaschen, und mit wenig Bargeld herumzulaufen. Meine Kameras hing ich mir nie um den Hals, sondern trug ich in unscheinbaren Einkaufstüten herum, wo ich sie nach kurzem Gebrauch auch schnell wieder verschwinden ließ.

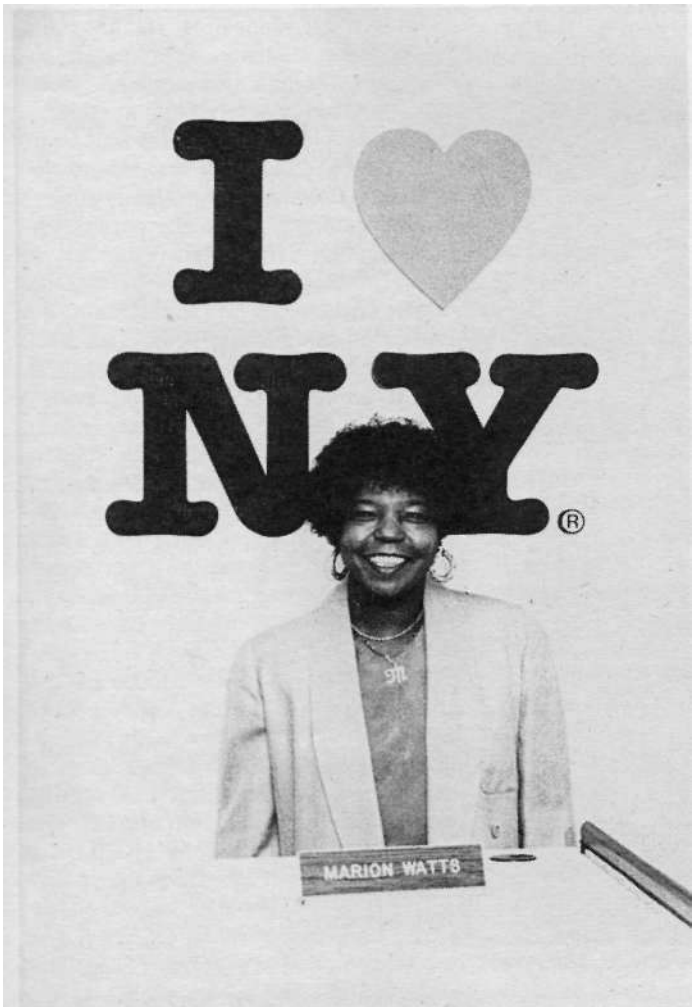
Harlem wird theoretisch im Süden von der 110th Street, im Norden von der 155th Street begrenzt, reicht vom Harlem River im Osten bis Momingside Ave./St. Nicholas Avenue im Westen, obwohl sich die schwarze Bevölkerung nach Norden und nach Westen bis Riverside Drive rund um das City College weiter ausdehnt. An der 144th Street Ecke Riverside Drive hörte ich auch einmal eine Schießerei und Schreie, aber ich unterdrückte meine Neugier nach Details. Vom Hügel des City College bietet sich Richtung Südosten ein Blick auf Central Harlem, zuvorderst aber erst einmal ein paar Ruinen an der St. Nicholas Avenue. „Da wohnen die Nigger", kommentierte die schwarze Daria abfällig. Zwei Häuserblocks weiter zeigte sie mir in der Hamilton Terrace die schöne Seite von Harlem: alte „brownstone" Häuser mit gepflegten Fassaden wie im Bilderbuch. Die einfache Erklärung: die Besitzer bewohnen selbst diese zweistöckigen Häuser der Jahrhundertwende. Ebenso hübsch ist die „Striver's Row" (137th und 138th St. zwischen Douglass & Powell Blvd.) und die Sylvan Terrace Ecke Jumel Terrace an der 160th Street nörd-

lieh des Sugar Hill, in den 30er Jahren Wohngegend für die schwarze Bougeoisie. Aber auch dorthin sollte man möglichst nur in Begleitung von Einheimischen, „Mut" könnte leicht zum tödlichen Leichtsinn werden: in den ersten zehn Monaten 1988 starben in Harlem 52 Menschen einen gewaltsamen Tod, wurden 668 Raubüberfälle mit Körperverletzung gezählt.

Wer also ganz sicher nach Harlem möchte, um die wichtigsten historischen Stätten zu Gesicht zu bekommen, sollte eine der speziellen Harlem-Besichtigungs-Busfahrten mitmachen. „Harlem Spirituals" (Tel.: 302-2594) etwa offeriert vier verschiedene Trips: Harlem on Sunday, Harlem on a Weekday, Gospel on a Weekday und Harlem by Night. Weitere derartige Rundfahrten bieten „Harlem Renaissance Tours" (Tel.: 722-9534) und „Harlem, Your Way!" (Tel.: 690-1687). Auf diese Adressen stieß ich zufällig bei meiner Suche nach Rhythm & Blues-Künstlern der 50er Jahre. Besonders interessieren mich die wenigen Schwarzen, die in New York einmal eigene Plattenlabels hatten: Paul Winley (Winley, Big Chance), Henry „Juggy" Murray (Sue, Symbol) Lloyd Price (Turntable, KRC, Double L), Jack Taylor (Rojac), Zell Saunders und Johnnie Louis Richardson (J&S, Tuff), Thomas Robinson (Atlas, Angle Tone), das Ehepaar Joe & Sylvia Robinson (Willow, in den 70er Jahren All Platinum, Stang, Vibration, Sugar Hill) und vor allem die Brüder Danny & Bobby Robinson (Red Robin, Fury, Fire, Enjoy, Everlast) sowie die Sänger und Sängerinnen, die für diese Firmen Platten aufnahmen. Über Bobby Robinson (dessen Laden 200 Meter westlich des Apollo Theaters liegt) fand ich schon manchen obskuren Musiker und dieses Mal endlich die Sängerin June Bateman, die natürlich nicht im Telefonbuch zu finden war, da sie seit ihrer Ehe mit dem Saxophonisten Noble „Thin Man" Watts sich nun Marion Watts nennt. Sie arbeitet als Empfangsdame bei dem Touristikbüro „I Love NY" (1515 Broadway, das Astor Plaza Building am Times Square, 51. Stock) und nach dem Interview suchte sie für mich einige Prospekte heraus und telefonierte wegen Jazzclubs und Soul Food-Restaurants in Harlem herum. Sie kennt sich ganz gut aus und zeigte sich sehr hilfsbereit. Nur ein paar Häuser weiter an der 42nd Street Ecke 8th Ave. (nachts wegen der Drogendealer, Pimps und Prostituierten zu vermeiden!) hat Teddy McRae sein Büro. Der rüstige Achtzigjährige, ehemals Saxophonist bei Chick Webb, Ella Fitzgerald, Cab Calloway und Louis Armstrong, ist ein weiterer Schwarzer, der seit den 60er Jahren zwei Plattenfirmen leitet: Rae Cox und Enrica. Mein Interesse galt in erster Linie seiner kurzen Blueskarriere als Sänger unter dem Pseudonym „Mr. Bear" in Zusammenarbeit mit „Champion" Jack Dupree. McRae bestätigte, daß „Penny's Harlem-as-it-is-sightseeing", das im selben Haus ein Büro hatte und in einigen deutschsprachigen Reiseführern als Reiseleiter durch Harlem empfohlen wurde, nicht mehr existiert: „Die haben so viel Geld verdient, daß sich das Ehepaar Penelope & Claude Ruffin zur Ruhe gesetzt haben."

Da in Kürze wieder die Reisesaison beginnt, möchte ich noch kurz auf ein paar Musicals hinweisen, die im Herbst liefen und wahrscheinlich noch auf dem Spielplan stehen.

„Blues in the Night" kehrte nach einem erfolgreichen Gastspiel in London zurück nach New York. Das Szenarium ist einfach: in drei stilisierten Hotelzimmern sinnieren drei Frauen singend über vergangene Liebe, gegenwärtige Einsamkeit und eine aus Hoffnung und Zweifeln gemischten Zukunft. Carol Woods in der Hauptrolle als verlotterte Bluessängerin erhielt bei der Premiere wiederholten Zwischenapp-



Die Sängerin June Bateman arbeitet als Marion Watts als Empfangsdame bei dem Touristikbüro „I love N. Y."

One Man Blues Band Satan in Harlem

Fotos: Norbert Hess

laus. (Minetta Lane Theater, Tel.: 420-8000)

„Mama, I WantToSing" ist die Lebensgeschichte der Sängerin Doris Troy, ihres Weges von der streng behüteten Teenagerin, die aus der kirchlichen weltfremden Erziehung ausbricht und ihre Mutter mit der Alternative konfrontiert: „Ich will eine Rhythm & Blues-Sängerin werden. Entweder gibst du mir deinen Segen oder kehrst mir den Rücken, aber ich gehe!" Mit „Just one look" (1963) blieb Doris Troy eines jener „One-Hot-Wonder" und kehrte dann wieder zu ihren Wurzeln, der Kirchenmusik, zurück. Dieses stark Gospel-akzentuierte Stück, das 1980 aus der Taufe gehoben wurde, rühmt sich, die am längsten laufende schwarze Show zu sein. Zwar spielt Doris Troy selbst nicht mehr mit, aber die Darsteller der 1624. Vorstellung (wie stolz verkündet wurde) waren ausnahmslos Spitzenklasse. Ein paar zum Klischee erstarrte Szenen waren da und dort zwar zu entdecken, die taten dem anspruchsvollen Unterhaltungswert keinerlei Abbruch: Allemal besser als Andre Hellers durcheinandergewürfelte Parade der Oberflächlichkeiten namens „Body & Soul". In New York kann das Publikum wenigstens selbst bei unbekannten Liedern richtig im Takt mitklatschen. (Heckscher Theater, Tel.: 534-2804.)

„Ain't Misbehavin'" eröffnete eine neue Saison in der Originalbesetzung mit Neil Carter, die nach einer schlagzeilenträchtigen Kokainsucht nun laut Time die Songs von Fats Waller aus dem Alkohol- und Drogenmilieu besonders überzeugend interpretiert. (Ambassador Theater, Tel.: 239-6262)

Zwei schwarze Theaterstücke sind sehenswert: „From the Mississippi Delta" über eine junge Frau im ländlichen Süden, die in der Bürgerrechtsbewegung erwachsen wird und in den urbanen Norden will, produziert von der Negro Ensemble Company - ein Anruf lohnt! (Tel.: 575-5860) „Checkmates" zeigt den Generationskonflikt anhand zweier schwarzer Ehepaare im selben Haus auf und sorgte zusätzlich für Schlagzeilen, weil einige Kritiker angeblich anti-homosexuelle Bemerkungen überbewerteten. Trotz mittelmäßiger Rezensionen weißer Kritiker ist die Komödie ständig ausverkauft. (46th Street Theater, Tel.: 221-1211)

Eine ziemlich vollständige Übersicht über die New Yorker Bühnen bietet die wöchentlich erscheinende Zeitschrift Theater Week, die es seit 1987 gibt und im hinteren Teil übersichtlich die nicht gerade billigen Plays und Musicals mit genauem Spielplan und Adressen aufführt. Neben den oben aufgeführten liefen während desselben Monats noch „Sarafina" (The Musicof Liberation), „Suds" (The Rocking 60's Musical Soap Opera), „Paul Robeson", „Godspell" (Gospel according to St. Matthew), „The Legacy" (Gospel Musical), „Rose in Spanish Harlem", „Heat" (mit den Urban Bush Women) und „Dark Cowgirls and Prairie Queens". Die Zeit reichte einfach nicht aus, dieses reichhaltige Programm auszukosten.

Teddy McRae, ehemals Saxophonist bei Chick Webb, Cab Calloway u. a., leitet seit den 60er Jahren zwei Plattenfirmen Foto: Norbert Hess

An Büchern gab es nicht viel neues: Alan Govenars „Meeting The Blues", Erinnerungen an die „Temptations" von deren Leadsänger Otis Williams, „Black Pearls" (Untertitel „Blues Queens of the 1920s") von Daphne Duval Harrison, Nelson Georges Blick hinter die Kulissen auf die Vermarktung schwarzer Musik in „The Death of Rhythm & Blues", und „Mr. Bojangles" von Jim Haskins & N. R. Mitgang mit vielen Fotos von J. J. Kriegsmann. Der gebürtige Wiener eröffnete 1935 sein Fotostudio am Times Square und etablierte sich schnell als der Theaterfotograf schlechthin, nachdem er für den zweiten Cotton Club an der 48th Street exklusiv die Entertainer auf Platte bannte. Seither waren fast alle Größen bei ihm, von Cab Calloway über Stevie Wonder, Ike & Tina Turner, Sarah Vaughan bis B. B. King. Alte Fotos hat er keine mehr, da die Restbestände nach einem Hochwasserschaden an die Michael Ochs Archives verkauft wurden.

Neben Coliseum Books (Broadway & 57th St.) sind die besten Läden für Musikbücher Doubleday's (724 Fifth Ave., gegenüber schnell ein Blick in die Schaufenster von Tiffany), B. Dalton (666 Fifth Ave.), Barnes & Noble (105 Fifth Ave.) und Saint Mark's Bookshop (13 St. Mark's Place, inmitten eines Flohmarkts). Zwei Block weiter führt See Hear (59 E. 7th St.) Musikzeitschriften wie Jazz Times, Jazziz, Whiskey, Women And Living Blues, Goldmine, das neue Gospelmagazin Rejoice! Wavelength und Juke Blues. Alte Ausgaben von Downbeat, Guitar Player, Ebony und so weiter findet der Sammler bei A & S Book Company (40th St. gegenüber dem Bus Terminal).

Die Uhren scheinen in Manhattan doppelt so schnell zu ticken als anderswo, so schnell verfliegt die Zeit. Vorbei an Plakaten des Benson & Hedges Blues Festivals (mit B. B. King, John Lee Hooker, Albert Collins, Albert King, Irma Thomas, Little Milton, Katie Webster, Koko Taylor, James Son Thomas und anderen, einige davon endlich wieder einmal in Harlem!) chauffierte mich meine schwarze Gastgeberin Joyce durch das vorwiegend von Hispanics bewohnte Spanish Harlem und von Jamaikanern bevölkerte nordöstliche Harlem über den Harlem River in die South Bronx Richtung Flughafen. Wie tote Augen blickten die ausgebrannten Fensterhöhlen ganzer Häuserblocks als stumme Zeugen einer urbanen Katastrophe. „Ich will ja keine Rassistin sein", deutete Joyce auf die leerstehenden Ruinen, „aber das waren hauptsächlich Puertorikaner, die hier einen ganzen Stadtteil zur Geisterstadt herunterwirtschafteten." Viele Pauschalitäten über New York treffen vielleicht nicht ganz zu, aber mit Sicherheit diese: eine Stadt voller Widersprüche und Kontraste. Wo viel Licht ist, ist auch viel Schatten.

Bleibt zum Schluß noch ein Tip für den Anfang: Wie kommt der von Flugstreß Entnervte vom Flughafen nach Manhattan? Im September wurden zwei Dutzend Taxifahrer verhaftet, nachdem sie ihre Uhren schneller gestellt hatten und für Fahrten zum World Trade Center 110 (!) Dollar verlangten. Es gibt aber auch Busse nonstop zur Grand Central Station an der 42nd Street in Manhattan für fünf Dollar, das Taxi von dort ist bestimmt billiger. Das ersparte Geld zerfließt in den Clubs und Theatern, Platten- und Buchläden sowieso schneller als die Niagara-Fälle.

Sunnymoon mit v. l. n. r.: Paul Lovens, Martin Schütz, Stephan Wittwer, Hans Koch und **Werner Lüdi** **Foto: Andreas Bellasi**

Sunnymoon, nasdarowje!

Reisetagebuch des Saxophonisten und Bandleaders Werner Lüdi

Leningrad

gilt als das Venedig des Nordens: halb so groß wie Moskau, auf 200 Inseln erbaut. Im Zentrum die Pracht- und Prunkbauten der Zaren. Stadt der Künste. „Alles nur Illusion, Zeugen vergangener Glücksmomente auf Kosten der Geknechteten ..." wie Mati Brauer, Radiomann in Tallinn, drei Tage später auf meine begeisterte Schilderung hin, vehement antworten wird. Und in der Tat: Irgendwann trifft auch mich der harte Schlag der Gegenwart: Leningrad ist Rußland. Kaum Autos auf den Straßen, halbleere Trams während der Stoßzeiten, Kastentransporter in Konvois. Einer fährt plötzlich aufs Trottoir. Klappe runter. Egal, was es gibt, es kann sich nur lohnen. Die Schlange bildet sich in Sekunden. Diesmal sind es Wassermelonen Herangekarrt aus dem Süden des Riesenreichs, aus Tiflis oder aus Taschkent.

Das Jazzfestival „Herbstliche Rhythmen" - treffender wäre wohl „Herbstliche Blätter" - ist so buntfarbig wie es sich darstellt. In den fünf Tagen dieses Festivals im Maxim Gorki Kulturpalast kommt jede Stilrichtung zum Zuge. Und dieses Jahr nun, zum ersten Mal seit den Schüssen der „Aurora" auf das Winterpalais 1917, freiimprovisierte Musik aus der Schweiz. Dieser historischen Tatsache kaum bewußt, geben wir dennoch unser Bestes. Und zwar die ganzen 35 Minuten, die uns der wieselflinke Wladimir Feyertag, Enthusiast der synkopierten Note und umtriebiger Organisator, zur Verfügung stellt. „Morgen spielen Sie 60 Minuten, denn dann sind Sie Schlußpunkt (Höhepunkt?) unseres intellektuellen Nachmittagsprogramms." Karascho!

Etwas länger, wenn auch nicht unbedingt bedächtiger, geht es später im Leningrader Fernsehstudio zu. Wir sind regelrecht eingeladen, die Sylvester-Show für das Jugendprogramm zu produzieren. Zwei Stunden hochkonzentriertes Musikmachen. Aufgenommen mit allen erdenklichen Kameratricks, Maskenüberblendungen, Blinklichtern, Trockeneisnebeln. Danach Einzelinterviews in Englisch mit Dolmetscher. Ich, ehrliche Haut oder einfach nur naiv, höre mich sagen: „Eine Musiksendung wie diese und in dieser Länge, das ist bei unserem Fernsehen undenkbar." Es wird so aufgefaßt, wie's gemeint ist: als Kompliment.

Wir feiern. Im Kuppelsaal des Intourist Hotel Pribaltiskaija. Zu unseren Gästen gehören Alexander, unser Leningrader Betreuer, Tatjana vom Fernsehen, Susanna Tanner, die hierhergekommen ist, um mögliche musikalische Entdeckungen für das Züricher Jazzfestival zu machen, Anita, meine Frau, und Andreas Bellasi, Journalist und Begleiter unserer Tour.

„Wir haben soviel Zeit verschlafen, wir müssen aufholen, wir sind ausgehungert nach Informationen, Kicks, Ideen. Wir haben jahrzehntelang ärmlich gelebt, wie die Tiere geschuftet. Es ist Zeit, auch Wein auf den Tisch zu stellen." Und Alexander erzählt und erzählt. Von den nächtelangen Wanderungen von Wohnung zu Atelier zu Lagerschuppen zu Wohnung. Er erzählt vom „schöpferischen Laboratorium" und von der Absicht, eine „Akademie für schwierige Kunst" zu eröffnen und von der Suche nach privaten Sponsoren. „Der Zug der Perestroika fährt, kein Rückwärtsgang ist mehr möglich." Etwas später zeigt er sich wieder eher pessimistisch. Aber dann wieder, vom Wodka beflügelt: „In der Kunst ist Perestroika zuerst zu sehen."

Später in der Nacht, Alexander, Tatjana und Susanna haben sich verabschiedet, genehmigen wir uns noch einen Schlummerbecher Westbier in der Valutabar im 25. Stockwerk. Die „Wodka-Touristen" aus Finnland - sie fallen jedes Wochenende über Leningrad her und saufen es leer - sind vollzählig und vor allem voll da. Vorschlag an die Innenarchitekten: Tische, Stühle, Wände, Böden mit reichlich

Schaumgummi auszustatten.
Montag mittag auf dem nationalen Flughafen Leningrad, Halle für Westtouristen. Der Flug nach Tallinn (55 Minuten, 18 Rubel) ist auf unbestimmte Zeit verschoben. Wie übrigens sämtliche anderen Flüge auch. Kurz: Der Flughafen ist wegen Nebels geschlossen. Unsere zwei Dutzend Gepäckstücke (Gesamtgewicht 250 Kilo) können wir nicht einchecken, da heißt es in der Halle bleiben und aufpassen. Ab und zu wird eine kleine Kaffeebar auf- und dann wieder zugemacht. Gegen 7 Uhr abends erste Anzeichen, daß sich etwas tut. Man weiß jetzt mit Sicherheit, daß an einen Flug vor 2 Uhr in der Früh nicht zu denken ist. Unser erster Auftritt in Tallinn scheint gefährdet. Während Sunnymoon geschlossen über dem fünften Kaffee und der dritten Packung Mango-Juice (aus Angola) brütet, beginnt im fernen Tallinn die lokale Gruppe Tunnetus Uktus (The Perception Unit) ihren ersten Set. Ein Architekt aus Düsseldorf gesellt sich zu uns. „Ich warte jetzt seit 30 Stunden auf meinen Weiterflug nach Alma Ata. Gehen Sie mal rüber in die Halle, wo die Russen warten, das müssen Sie gesehen haben." Die Halle, wo die Russen warten, erweist sich als riesig, von immensen Lichtkuppeln überdacht. Darunter stehen, liegen, lehnen sich an die 2000 Menschen, viele davon sitzen im Halbkreis vor ausgebreiteten Eßpaketen. Die absolute Stille ist geradezu grandios. Ist das jetzt die Abgeklärtheit der neuen Friedfertigen. Oder vielleicht doch das Resultat alten Sklavendenkens?

Gegen 9 Uhr abends meldet sich definitiv der Hunger. Das Flughafenrestaurant ist seit einer Stunde geschlossen. Die Band in Tallinn spielt jetzt ihren dritten Set. Wir beschließen, in die Stadt zu fahren. Paul erklärt sich bereit, lesenderweise auf das Gepäck zu achten. Bedingung: eine Flasche Krimsekt vom Feinsten. Klar, Paul, kein Problem. Der Taxifahrer bekommt als erstes eine kleine Aufmunterungsprämie und schon blocht er los wie die berühmte gesengte Sau. Drei Kilometer später wird unser Taxi von der Polizei angehalten. Scherzend steigt der Taxifahrer aus, die Polizei scherzt mit. Aber Bußе muß sein. Wir übernehmen die Bußе wortlos. Als erstes geht's nun zum internationalen Flughafen. Denn dort vermute ich meine Frau, die genauso vergeblich auf ihren Rückflug in die Schweiz wartet. Wir bekommen sie zwar nicht mehr zu sehen, sie hat bereits alle Sicherheits- und Kontrollstellen hinter sich, aber eine Grußbotschaft könne noch ausgehändigt werden, muntert die Frau am Schalter auf. Es wird mein erster Liebesbrief seit langem.
Jetzt aber nichts wie los. Das erste Restaurant ist ausgebucht. Das zweite ist zu. Das dritte wegen Umbau geschlossen. Das vierte ist überfüllt. Das fünfte hat keine sechs freien Plätze. Und so weiter und so weiter. Und so kommen wir unverhofft zu einer ausufernden Stadtrundfahrt durch das glanzvoll erleuchtete Leningrad, schöner könnten wir es gar nicht treffen. „Alles nur Illusion", denke ich erst an Mati Brauer und dann an die Band, die jetzt wahrscheinlich ihre zweite und definitiv letzte Zugabe spielt.
Es gelingt uns schließlich, auf einem zum Restaurant umfunktionierten Flußschiff Platz zu finden. Es gibt nur Kaviar und halbsüßen Sekt. Und Leningrader Fräuleins, die sich nach einladendem Blickkontakt zu uns setzen. Russinnen (Russen überhaupt) haben wunderschöne Augen, und sie schenken sie dir. ,,In fünf Minuten mach ich dich für ein Leben lang glücklich." Darauf wollen wir anstoßen. Es zeigt sich, daß die Sektbestände alle sind. Wir wollen das nicht wahrhaben, versuchen mit einem Schein etwas nachzuhelfen. Umsonst. Und wie stehen wir dann vor Paul da, ohne Sekt vom Feinsten? Der Kellner beginnt zu begreifen, bespricht sich mit dem Taxichauffeur, auf geht's. Großes daswidanja, der Familientisch hält für einen Moment mit seinen schwermütigen Weisen aus der kirgisischen Tiefebene inne - und weg sind wir. Bei der Peter und Paul Festung geraten wir in ein Lokal, in dem stattfindet, was Alexander meint, wenn er sagt: „Wir probieren aus, was wir selber wollen." Die erstandene Flasche ist zwar nicht vom Feinsten und lauwarm ist sie auch, aber was für eine Beute nach eines langen Tages Reise in die Nacht.

Tallinn,

Dienstag morgen in aller Herrgottsfrühe. Diana vom Intourist Hotel Viru hat uns abgeholt, beim Einchecken geholfen, das Gepäck ist verstaut. Wir liegen in unseren Betten, Mati Brauer klingelt mich aus dem Schlaf. Er versucht, seine Enttäuschung mit einem Scherz zu überspielen. „Ich wußte ja, daß ihr um 6 Uhr ankommt, dachte allerdings am Nachmittag." Bitter für ihn. Wir haben nicht nur das erste Konzert im größten Kino der Stadt nicht geschafft, wir schaffen auch nur einen Bruchteil seines Besichtigungsprogramms. Doch für die Stätte nationaler Bedeutung reicht es - die große Waldbühne. „Wir Esten, jedenfalls das Drittel, das übrigblieb, also die, die nicht umgebracht, deportiert wurden oder fliehen konnten, sind große Sänger. Hierhin kommen wir und singen unsere Lieder." Mein Maul muß offen stehen, ich mein', die Bühne ist riesig, und gegen die Musikmuschel hier ist die Hollywood Bowl eine Eierschale. „Ja, die Anlage hat sich als notwendig erwiesen, denn wir Esten sind zwar ein kleines Volk, haben aber zum Ausgleich (haha) den weltgrößten Chor. Hier, mein freiimprovisierender Freund, singen manchmal - an großen Tagen - 25 000 zusammen ein Lied."
Am Abend findet das statt, was Mati als das bisher wichtigste Free-Jazz-Konzert Estlands bezeichnet. Wir verzichten auf Zugaben zugunsten einer Session mit unseren neuen musikalischen Freunden, die uns am Abend zuvor so tapfer vertreten haben. Die Begeisterung ist riesig und endet mit dem Vorschlag, doch den nächsten Sommer in ihrem Häuschen an der Ostsee zu verbringen - sie möchten von uns lernen. Was sagt man da, was nicht allzu blöd klingt?
Am nächsten Morgen nochmals Stadtgang mit Mati. Im besten Uhrengeschäft kaufe ich zwei Uhren. Die eine ist für Pius Knüsel, der mir sehr beim Zustandekommen dieser Tour geholfen hat. Mati staunt, ein Schweizer kauft russische Uhren. „Das Gras ist immer grüner auf der anderen Seite." Großer Abschied. Die Bekräftigung, sich zu schreiben, zu telefonieren, wiederzukommen. Wässrige Augen. Arrividerci Mati.

Riga

ist ein Flip. Vom Zimmer im Intourist Hotel Latvia sind die Zwiebeltürme der russisch-orthodoxen Kirche, die Kuppeln der Synagoge, die Kirchtürme aus der Hansevergangenheit der Stadt und der monströse Bau aus der Stalinzeit zu sehen. Und zu sehen bekomme ich endlich den Mann, dem ich so oft geschrieben und telefoniert habe: Antoni Marhell. Wir umarmen uns wie alte Bekannte. Ich übergebe die Geschenke. Das Wichtigste: ein Walkman von Pius. Damit ist Antoni der erste und wahrscheinlich für lange Zeit der einzige Besitzer eines solchen Geräts in Lettland. Wir fahren zu dem großräumigen Jugendstil-Kaffeehaus in der Altstadt. Hier soll heute abend die Session mit einheimischen Musikern stattfinden. Das Zusammenspiel mit Egil Straume, Saxophon und Klarinette, und Ivar Galeniek, Baß, will nicht so recht klappen. Doch die Stimmung ist und bleibt prächtig.
Stunden später finden wir uns in einer Kleinstwohnung in einem der trostlosen Sozialbauten in der Außenstadt wieder. Hier wohnen Janis Spikan und seine Frau Galina. Sie malt surreal-esoterische Bilder und arbeitet mit Bioenergetik. Er beschäftigt sich mit experimenteller elektronischer Musik. Der winzige Wohnraum ist mit Eisen-, Stahl- und Blechteilen überstellt. „Damit erzeuge ich meine Klanglandschaften." Er spielt uns seine Bänder vor. Zwischendurch - vielleicht zum Vergleich - holt er aus dem Regal Beispiele aus dem Westen. Namen fallen, „Einstürzende Neubauten" ist sozusagen der einzige mir bekannte, nur Stephan kann hier noch mithalten. „Meine Zeit ist zwischen 3 und 5 Uhr nachts, wenn der Westberliner Sender ungestört nach Riga durchdringt." Ich sitze in der Kochnische mit Antoni, der seinen Walkman an mir ausprobiert. Langes Interview.

Sunnymoon auf dem Roten Platz mit v. l. n. r.: Stephan Wittwer, Werner Lüdi, Hans Koch, Martin Schütz und Paul Lovens

Foto: Andreas Bellasi

Der nächste Abend gehört ganz Sunnymoon. Wir spielen im Saal des Jazzclubs Riga, just da, wo auch schon das Rova Saxophone Quartet seine mittlerweile berühmten Aufnahmen gemacht hat. Es ist der 18. November, Lettlands Nationalfeiertag. Auf den Straßen vor dem Lenindenkmal singen seit dem Morgen Hunderte das gleiche Lied. Dennoch ist unser Konzert bestens besucht. Die erwartungsvolle Stimmung im Saal („Wir freuen uns schon seit Wochen auf diesen Anlaß", Orig. Ton Antoni) läßt uns im freien Fall abdüsen. Es wird ein gutes Konzert.

Am andern Tag gegen Mittag. Es ist schon wie eine Wiederholung. Alle, die wir näher kennengelernt haben, sind da, stehen um unseren Minibus, der uns nach Vilnius bringen soll. Antoni hat Plattengeschenke mitgebracht. Anstecknadeln, Badges, Kleber werden überreicht und - bitte sehr - ein Diplom vom Jazzclub Riga für jeden von uns. Im nächsten Sommer ist wieder großes Riga Jazzfestival. Kommt wieder. Wir wollen sehen. Es ist zum Heulen.

Vilnius,

älteste Universität des Ostens, größte geschlossene Altstadt der UdSSR, eine größere religiöse Toleranz ist kaum woanders je verwirklicht worden, intelligente Gesichter auf Schritt und Tritt. Es wundert nicht, daß sich viele Künstler und Gelehrte hier niederlassen. Das Ganelin Trio war hier zu Hause, Vladimir Tarasov und Petras Vyschniauskas leben hier. Und warum das sensationelle Duo Vjaceslav Gaivoronski und Vladimir Volkov noch nicht hier wohnen . . . aber das kommt sicher noch. Im Intourist Hotel Lituvia erwarten uns Antahas Gustys und Alexander Philatov. Antanas organisiert das Festival von Vilnius, Alexander jenes von Kiew. Zeitlich etwas knapp dran, fahren wir gleich zum Lokal. Welche Überraschung: Antanas hat für Sunnymoon den mittelgroßen Barocksaal der Musikakademie organisiert. Für Hans und Martin, die klassische Konzertsäle gewohnt sind, nichts Außergewöhnliches. Aber mich haut's fast aus den Socken. Herrliche Akustik, große Bühne, wunderbare Bestuhlung, sensible Beleuchtung. Und in den Korridoren und Seitengängen stehen Trauben von Menschen. Schauen uns lange und intensiv an und lächeln. Freude schöner Götterfunken! Nach zehn Tagen und Nächten intensiver Lebensführung ist der Adrenalinspiegel da, wo er für inspiriertes Musikmachen dienlich ist, sein muß: ganz oben. Der Saal ist rammelvoll, Zuhörer in den Seitengängen. Nach gut 100 Minuten setzen wir ab. Das Beben deutet an, daß eine Zugabe erwünscht ist. Vladimir Tarasov winkt auffordernd aus der Seitenbühne. Der unermüdliche Paul setzt nochmals an. Zweite Zugabe. Als es wieder etwas ruhiger wird, kommt Antanas, um die Leute auf Litauisch zu verabschieden. Er kommt nicht dazu. Ich ergreife aus einem inneren Zwang heraus sein Mikrofon: ..Sehr verehrte Damen und Herren, wir sind heute abend bei Ihnen, am Ende einer kaum faßbaren Reise. Sie hat uns von Leningrad über Tallinn, Riga nach Vilnius geführt. Wir haben viel Wärme, Liebe und tiefes Empfinden erfahren dürfen und haben überall deutlich gespürt: daß unsere Vorstellung, Musik zu machen, bei Ihnen gut aufgehoben ist. Weil Sie spüren, daß es um Freiheit geht, die Freiheit, die jedem gestattet, das zu tun, was er kann und für richtig hält, dies mit der Absicht, gemeinsam etwas Starkes und Schönes zu schaffen. Wir danken Ihnen von Herzen." Als der Beifall verebbt, kommt eine junge Frau zum Bühnenrand und überreicht mir einen kleinen Strauß Trockenblumen. Eine Premiere.

Dank:

Dank an Paul Adler von der Pro Helvetia, Susanna Tanner von der Präsidialabteilung der Stadt Zürich und Fritz Peter von der Industrie-Leasing für die großzügige finanzielle Unterstützung unseres Projekts.

Dank an Pius Knüsel für seine rege Vermittlungstätigkeit. Dank an Andreas Bellasi für die tollen Fotos. Dank an die stets hilfreichen Frauen vom Reisebüro Cosmos.

Dank auch an Bert Noglik, Alexander Kahn, Wladimir Feyertag, Mati Brauer, Antoni Marhell, Antanas Gustys, Galina Poltorak, Leonid Nidbalsky, Tatjana Eigus, Sabirjan Kurmayev, Vladimir Tarasov, Arkadij Shilkloper, Violeta Putriute, György Czabän und Andreas Fülöp.

16. Forum der UDJ in Mannheim

In Mannheim brodelt es derzeit innerhalb der Jazzszene. Die Arbeit der IG Jazz gewinnt zunehmend an Profil, davon zeugen die „Mannheimer Jazztage", die Jazz-Workshops und einige Konzerte, in denen vorwiegend nicht-kommerzielle Strömungen berücksichtigt werden. Um nun die beruflichen Möglichkeiten der hier ansässigen Jazzmusiker und die Ausbildung des Nachwuchses verbessern zu helfen, traf sich die Union Deutscher Jazz-Musiker (UDJ) zu ihrem 16. Forum in Mannheim. Die Stadt Mannheim zog nach und vergab dieses Jahr zum ersten Mal den Förderpreis für junge Künstler in der Sparte Jazz. In dem landesweit ausgeschriebenen Wettbewerb waren herausragende Leistungen auf dem Gebiet der Komposition, Arrangement und Interpretation gefragt; als Preisträger wurden die Musiker Bruno Leicht und Hubert Nuß nominiert, beide sind Studierende des Jazz an der Musikhochschule Köln.

Beim Preisträgerkonzert in der Alten Hauptfeuerwache präsentierte zunächst der 26jährige Trompeter Bruno Leicht seine siebenköpfige Combo Blue 7: kühle, klangschön gesetzte Bläserarrangements fließen aus zwei Tenor-, einem Baritonsaxophon und Trompete, die Rhythmusmannschaft muntert auf zu unverstaubtem, leichtgewichtigem Hardbop, welchem vor allem Bruno Leicht - attackengeladen und innovativ - solistische Glanzlichter aufsetzt. War das Spiel hier stellenweise noch einigermaßen unausgegoren (mitbedingt durch die umfangreiche Besetzung), wenn nicht gar blutarm, so schmiedete das Hubert Nuß Quartett einen spannenden Modern-Jazz aus einem Guß. Wobei der Mut, Formen und Metren aufzubrechen, Traditionelles zu erweitern, dem Spiel große Durchschlagskraft verlieh. Hubert Nuß, 24jähriger Pianist (und Mitglied des Bundesjazzorchesters), ist genauso geschmackvoller Klangästhet, der Ravelschen Impressionismus einzubeziehen weiß, wie intelligenter Tüftler, was die rhythmischen oder die avancierten harmonischen Schachtelungen angeht. Seine Soli sind so kraftvoll, gerade weil sie den virtuosen Glanz weitgehend meiden und stattdessen in kühnen miniaturistischen Ausreizungen ihr Eruptionsvermögen erreichen. Raffinierte Unisono-Läufe gab es mit dem fulminanten Tenoristen Peter Weniger, der expressiv und von innerer Spannung schier berstend blies.

Es war eine sehr begrüßenswerte Geste der Veranstalter, das Axel Donner Quartett aus der DDR eingeladen zu haben. Pianist Axel Donner ist ein glänzender Improvisator, spielt aberwitzig virtuos, wobei die Geschwindigkeitsexzesse keineswegs einer circensischen Schaustellung dienen, sondern elementare Ausdrucksbekundung sind. Er kann einen schon schwindlig spielen, unerschöpflich ist das Reservoir an Ideen, seine Läufe sind irrlichternd und eher hart, kantig, denn glatt poliert. Das strenge, zupackende und aufmüpfige Spiel des Quartetts verbannt jeglichen Akademismus und auch jene Gefühligkeit, die hier oft aus Lateinamerika importiert wurde. Dafür sorgen auch der kraftvoll und expressiv blasende Tenorist Thomas Klemm, der wuchtig und knorrig seine Kontrabaßläufe herausmeißelnde Wolfgang Musick und der energetisch spielende Schlagzeuger Mario Würzebesser.

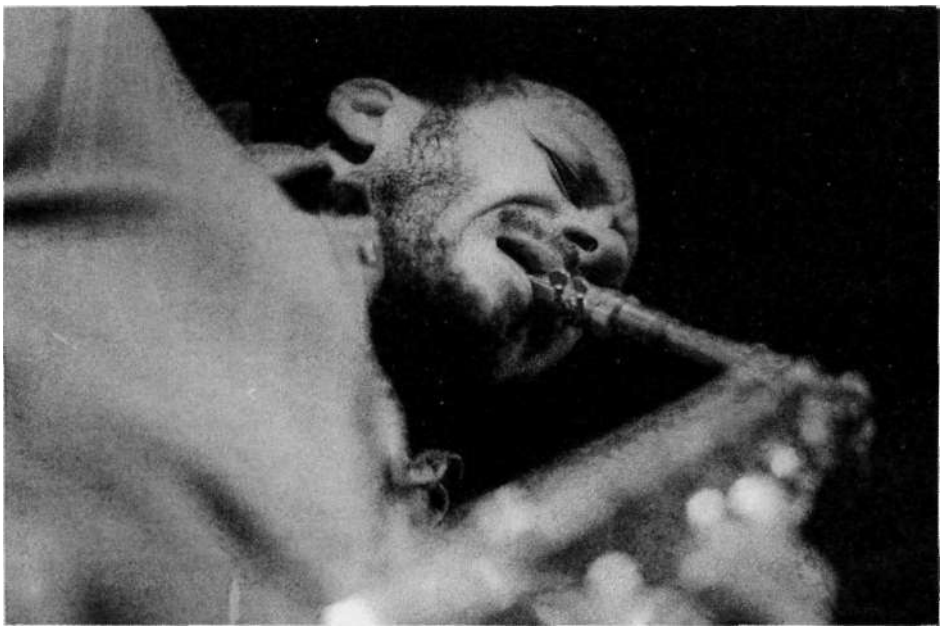
Hätte Gustav Mahler die siebenköpfige Band Pinguin Liquid je hören können, er hätte bestimmt seine heimliche Freude daran gehabt: Heftige Geschwindmärsche ä la Kurt Weill, schräge Walzer und Trauermärsche von perfidem Hintersinn werden mit saftiger Impertinenz zusammengeschneidert. Nicht selten gibt auch rotziger New Orleans, smarter Chicago-Stil und Ragtime ein ruchloses Konglomerat, das Reiner Winterschiaden, Trompete, Frank Gratkowski, Altsaxophon, Flöte, Matthias Schubert, Tenorsaxophon und Oboe, Klaus König, Posaune, Tim Wells am Baß und Frank Köllges am Schlagzeug hervorbringen. (Baßklarinettist Michel Pilz war in Mannheim nicht dabei). Ein heilloses Miteinander und gekonntes Durcheinander komponierte und arrangierte Klaus König, freche, pointierte Sequenzen, Tanznummern und Rockriffs zäsurieren die Soli. Für diese nimmt man sich dann Zeit, da wird locker gequakt und persiflierend gequatscht, genörgelt oder geröhrt, immer mit naturalistischer und witziger Eloquenz. Schön dreckig wird hier geblasen (was nicht nur den Klostampfer auf dem Schalltrichter meint), Phrasen werden oft wie Strumpfhalter gezogen, darüber schwebende, schöne Bläserchöre heucheln Ernst.

Die Band bestritt den konzertanten Abschluß bei diesem 16. Forum. Einer der Musiker bekam nach dem Konzert, nachts um eins noch Lust, irgendwo zu jammen. Aber wo geht das schon? Auf dem Forum wurde unter anderem auch über das Problem der mangelnden Auftrittsmöglichkeiten diskutiert, ferner über die geringe Bereitschaft junger Musiker, sich gewerkschaftlich zu organisieren und berufliche Probleme gemeinsam zu bewältigen. Professor Dr. Ekkehart Jost schilderte in einem Vortrag die Schwierigkeiten, die New Yorker Avantgardisten vor zwölf Jahren hatten, die dort die ..Loft-Szene" gründeten. Das Projekt scheiterte am Konkurrenzdenken der Musiker. Im Mittelpunkt der Diskussionen stand das von der Mannheimer IG-Jazz geplante „Europäische Zentrum für Jazz und Popularmusik", das in Europa einzigartig wäre mit seinen Nutzungsmöglichkeiten (unter andere.m wegen seines umfangreichen Ton- und Notenarchivs) und einer gesamteuropäischen Konzeption Rechnung tragen würde. Im Augenblick wird ernsthaft erwogen, einen privaten Sponsor für das Projekt und die Räumlichkeiten zu gewinnen. Erörtert wurde ferner noch das Konzept für das im Mai nächsten Jahres in Mannheim stattfindende Europäische Symposion, das unter dem Generalthema „Beruf: Jazz-Musiker in Europa" stehen wird, und wo Referenten aus ganz Europa über die spezifische Jazz-Situation in ihrem Land berichten werden.

Rainer Kohl

Aberwitzig virtuos: Axel Donner

Foto: Manfred Rinderspacher



Arbeitet mit expressiven Kontrasten: Vladimir Chekasin **Foto: Hans Kumpf**

Bisweilen schrill und drastisch

Vladimir Chekasin Quartett

Vor zehn Jahren hatten wir in Nürnberg zum erstenmal eine Jazzgruppe aus der DDR. Die Überraschung war gelungen. Dergleichen frischen, modernen, eigenständigen, kreativen Jazz hatte man von „drüben" nicht erwartet. Nun passiert uns ähnliches mit der UdSSR. Was Vladimir Chekasin mit seinem Quartett - im Duo mit dem Tschechen Rudolf Dasek hatten wir ihn schon bei Jazz Ost-West gehört - auf die Kellerbühne des Nürnberger Jazzstudios brachte, könnte genauso gut in New York, Chicago, Oslo, Kopenhagen, Berlin oder Amsterdam konzipiert sein. Wer Betuliches, Brav-Angelerntes oder gar abgeschmackte Ladenhüter erwartet hatte, lag völlig falsch. Das hatte Weltgeltung. Und wieder einmal wurde uns bewußt, daß Vorurteile nirgends so üppig ranken wie entlang des Eisernen Vorhangs. Der Jazz ist international, nur unser westliches Denken ist - nicht nur wehrpolitisch - eng befangen im selbstauferlegten Blockdenken, gepaart mit einem höchst überflüssigen Überlegenheitsdünkel.

Der 1947 in Swerdlowsk geborene Vladimir Chekasin zählt zu den Kultfiguren des modernen russischen Jazz. Über die Violine und Klarinette kam er schließlich zum Altsaxophon. Berühmt über die Landesgrenzen hinaus wurde der Multiinstrumentalist durch seine Mitarbeit im Trio des inzwischen nach Israel ausgewanderten Pianisten Vyacheslav Ganelin. Chekasin lebt heute in Vilnius (Litauen) und ist dort Dozent am staatlichen Konservatorium. Den hier angestauten Lehrerfrust versucht er offensichtlich auf seinen Jazztourneen vehement abzuschütteln, denn da geht's nun alles andere als akademisch zu.

Hier schlüpft der Allround-Jazzer dann in die Rolle des genialen Musik-Clowns und alles geht rund. Der Mann mit dem roten Herzen auf dem schwarzen T-Shirt arbeitet mit expressiven Kontrasten: Jazz und Marschmusik, Rock 'n' Roll und Mazurkas, Funk und Blues, Zirkusmusik und Folklore, Pantomime und theatralische Tanzeinlagen, alles wird für ihn zur Inspiration. Noch aus den Ansagen der Musiker, aus einem in der Lautsprecheranlage widerhallenden Laut, aus dem beiläufigsten rhythmischen Motiv wird Musik. Chekasin könnte wohl noch aus Mist Gold machen. Er hat das Herz auf dem rechten Fleck und überbrückt kompromiß- und hemmungslos die Kluft zwischen Podium und Publikum, zwischen Kunst und Klamauk.

Der immer etwas nervös und aufgedreht wirkende Bandleader sucht die Reibungsflächen, die Brüche und Kanten, wo er sie nur finden kann. Schrill und drastisch geht es bisweilen zu. Nix russische Seele! Jahrmarktmusik, das schon eher. Wie auf einer fränkisch-russischen Kirchweih ging's manchmal zu. Und noch eins drauf. Noch schneller, noch hektischer, noch lauter. Schwindelerregend dreht sich alles im Kreis. Die Collage ist perfekt.

Das erinnert an den Holländer Willem Breuker oder an das New Yorker 29th Street Saxophone Quartet, an den Finnen Edward Vesala oder an den blinden Simultansaxophonisten Roland Kirk und hat doch seine ganz eigene Handschrift. Nicht das Was, das Gemisch macht die Brisanz. Und dafür ist die Hexenküche auch bestens ausgerüstet: zwei Altsaxophone, ein Tenor, ein Sopran, Flöten, fünf Tastenbretter, zusätzlich ein Klavier, ein Schlagzeug, Stimmen und Körpergeräusche. Der Baß läuft über die Tastenapparaturen. Chekasins Begleitcrew - Vitas Labutis, Saxophon, Keyboards, Oleg Molokoedov, Piano, und Arvidas Joffe, Schlagzeug - bewältigt das alles mit lässiger Souveränität. Der einzige, der nur ein Instrument spielt, ist der Schlagzeuger. Doch dies gleicht er durch seinen kraftvollen, flexiblen Ganzkörpereinsatz wieder aus.

Die Zugaben waren bald nicht mehr zu zählen, man spielte bis zur Erschöpfung, eigentlich schon ein neues Konzert, jedenfalls das ausgelassenste und lustigste seit langem. Wir hoffen auf ein Wiedersehen schon im Februar, dann vielleicht mit Vladimir Tarasov, dem berühmten Schlagzeuger des Ganelin-Thos.

Bernd Ogan

Musik ohne Grenzen

Creativ - East - West - Meetings

Kaum waren die letzten Töne des musikalischen Treffens von Rumäniens wagemutigstem Avantgarde-Jazz-Projekt Creativ (Harry Tavitian, Piano, Stimme, Percussion, Corneliu Stroe, Drums, Percussion) mit den westdeutschen Musikern (Hans Kumpf, Klarinette, und Reinhart Hammerschmidt, Kontrabass) beim Costinesti Jazz Festival 88 verklungen, da hatte sich der Promoter Mihai Hristu bereits zu einem beherzten Schritt entschlossen. Endlich, nach zehn Jahren Maßstäbe setzender Innovationsarbeit von Creativ auf rumänischem Jazzboden, machte er es möglich die erste LP der Gruppe in ihrem Heimatland als ebenfalls erste Veröffentlichung des neuen Leader Jazz Records - Labels zu produzieren (Leo Records, das auf Jazz aus dem Osten spezialisierte Londoner New-Jazz-Label hatte die beiden vorangegangenen Alben der Formation herausgebracht: „Horizonts" LR 124 und Transylvanien Suite, LR 132).

Der Veröffentlichung haftet ein kleiner Hauch Historie an, ist es doch gleichzeitig auch die erste rumänische New Jazz-Produktion überhaupt. „East-West-Creativ-Combinations" so der Titel der Platte, mit einem von der bekannten rumänischen Graphikerin Clara Tamas Blaier gestalteten Cover ist der Mitschnitt von oben erwähntem Festival in Costinesti (LJR/ST 7001).

Das Konzert, eine feurige Mischung musikalischer und szenischer Elemente, hatte bei den über 3000 Zuhörern im Open-Air Theater des Küstenorts großen Anklang gefunden. Es bleibt abzuwarten, ob die Vinyl-Version in der Lage sein wird, zumindest teilweise die außerordentliche Spannung der audio-visuellen Performance zu vermitteln.

Zwei musikalische Welten standen sich in der spontan auf der Bühne erkomponierten Suite gegenüber: Die westliche postseriale Tradition, hauptsächlich repräsen-

tiert in den abstrakten Klanglinien des Klarinettisten Hans Kumpf und die osteuropäischen ,,Roots", die vor allem der Pianist Harry Tavitian ins Spiel bringt. Im Nachhinein betrachtet erscheint es mir, daß die Begegnung leicht in ein unkommunikatives Miteinander hätte zerfallen können. Die nicht immer leichte Aufgabe, die konträren Positionen miteinander zu einer künstlerisch sinnvollen Gesamtaussage zu verbinden, wurde dann aber doch immer wieder auf sehr spannende und originelle Weise, nicht zuletzt durch zündende Ideen des sehr einfühlsam agierenden und zugleich Impulse gebenden Schlagzeug-Bass Gespanns Corneliu Stroe und Reinhart Hammerschmidt, gelöst.

Diese Plattenproduktion sollte allerdings erst der Auftakt zum bisher geschäftigsten Herbst in der Geschichte von Creativ werden. Bereits im Oktober trafen sich Tavitian und Stroe wieder mit Hammerschmidt, diesmal in Bremen, um von dort aus auf Tour in Westdeutschland zu gehen. Hammerschmidts große Affinität zur Musik von Creativ, seit letztem Jahr arbeiten die drei fast schon regelmäßig zusammen, hatte ihn zu der Idee gebracht, ein rumänisch-deutsches Quartett zusammenzustellen, vierter Mann dabei war diesmal der Multi-Instrumentalist Martin Verborg (Alto-, Tenor, Baritonsax, Geige). Die beiden ehemaligen Mitglieder von Arts Praxis, einer exzellenten Avantgarde-Jazz-Gruppe, die 1986 in Rumänien auf Tournee war, spielen heute zusammen bei Sprinx! Mit dieser Formation hatten sie im letzten Jahr bei der European Jazz Competition den zweiten Platz belegt.

Im kulturellen „Beiprogramm" zurCreativ-Tour lud der Bassist und Zeichner Hammerschmidt seine rumänischen Kollegen auch zum Besuch des Leverkusener Jazzfestivals ein, in dessen Rahmen er gerade ein paar Tage zuvor eine Ausstellung seiner Jazz-Zeichnungen eröffnet hatte. Neben dem Besuch der Konzerte ergab sich dort auch immer wieder die Chance zu unerwarteten Begegnungen. So kam es unter anderem zu einem erstmaligen Treffen mit Leo Feigin, dem Produzenten von „Horizonts" und „Transylvanian Suite".

Szenenwechsel, zweiter Teil der Creativ-East-West-Tour 88. Die alte Oper von Cluj-Napoca, Transylvanien, ist ein architektonisches Glanzstück, das in vielem an seine „Schwester" in Wien erinnert. Obwohl das Konzert des Quartetts dort durch organisatorische Pannen erst zwei Tage im voraus angekündigt wurde, waren die 800 Sitzplätze binnen kürzester Zeit ausverkauft, zahlreiche Zuspätgekommene fanden sich vor bereits verschlossenen Türen.

Es stellte sich sofort heraus, daß die akustischen Verhältnisse auch für eine Jazzveranstaltung hervorragend geeignet waren und das Ambiente des alten Konzertsaals inspirierte zu etlichen Possen auf der Bühne. Die Überraschung des Abends kam von Corneliu Stroe, dessen sehr eindrucksvolles Solo durch atmosphärische Dichte und Sensibilität überzeugte. Neben ihm bewies vor allem Verborg seine starke persönliche Ausdruckskraft auf Tenor-, Bariton- und Altsaxophon. Am nächsten Tag, beim Konzert in Targu-Mures, zu dem ich die Gruppe begleitete, hatte ich die Chance, ihn auch als sehr originellen Violinisten zu erleben. Dabei stellte ich auch fest, daß die Konzerte des Quartetts jeweils neue Schattierungen und Nuancen der von der Gruppe vorher abgesprochenen musikalischen Strukturen freilegten und beleuchteten.

Creativ mit Corneliu Stroe (l.) und Harry Tavitian Foto: Reinhart Hammerschmidt

Von geringfügigen Mißverständnissen abgesehen, gelang es diesem neuen East-West „Jazz-Venture" den unterschiedlichen kulturellen Hintergrund der vier so eng zu einer gemeinschaftlichen, eindringlichen Aussage zu verschmelzen, daß auch der Hunger der anspruchsvollsten, ständig nach neuen „Kicks" begierigen New Jazz Fans gestillt werden konnte, und natürlich nicht nur ihrer. Die suitenartigen, locker strukturierten Stücke reflektierten kontrastierende Stimmungen: vom scherzhaften Dialog zwischen Stroe auf einer winzigen Okarina, einem alten Hirteninstrument, und Verborg, der seinen reifen Sound auf dem Bariton geschickt einzusetzen weiß, zu Tavitians percussiven Attacken auf die Klaviatur des Konzertflügels; von lyrisch verträumten Momenten, die gelegentlich sogar den harmonischen ECM-Garbarek Sound heraufbeschworen bis hin zu den verschiedenen parodistisch inspirierten Instrumental-Theater-Passagen. Die vier gehen im wahrsten Sinn des Wortes aufs Ganze.

Die Tour wurde fortgesetzt mit Konzerten in Miercurea Ciuc und Sfantu Gheorge, zwei Städten mitten im großen Karpatenbogen, der kältesten Region des Landes (die Temperaturen waren dann auch wirklich fürchterlich tief). Daran schlössen sich Auftritte im großen „Sala Polivalente" in Bukarest vor 4000 Besuchern und Constanta, der Heimatstadt von Creativ. Überall, von Cluj-Napoca bis Constanta waren die Konzerte ausverkauft, und immer wieder bekamen zahlreiche Jazzfreunde keine Plätze mehr.

Eine Videoaufzeichnung des Konzerts in Rumäniens Hauptstadt Bukarest zeigt das Creativ-Quartett in Bestform: Tavitian, der mit seiner im Gestus gleichermaßen an Monk und Taylor erinnernden Behandlung von angestammten rumänischem und armenischem Material immer wieder harmonische Anstöße und Reibungsflächen liefert; Hammerschmidt, der geschickt eine beeindruckende, leicht romantisch gefärbte Balance zwischen der Reinheit des klassischen Kontrabassklangs und gründlicher Reflexionen zeitgenössischer, freier Spieltechniken aufzubauen vermag; Stroe, übersprudelnd wie eh und je inmitten seines sich ständig vermehrenden Percussionsarsenals, entwickelt eine immer reifere und eigenständigere Schlagzeugkonzeption; Verborg, dessen vielfältige und bisweilen unorthodoxe Spieltechniken auf Saxophon und Violine niemals einem selbstverliebten höher-schneller-weiter-Motto dienen, sondern immer nur als Mittel eingesetzt werden um seine oft sehr gewitzten musikalischen Ideen in adäquatester Form und voller Temperament zu formulieren.

Es soll an dieser Stelle nicht vergessen werden auf Sorin Muresian hinzuweisen, einen jungen rumänischen Lichtkünstler, der das zum Teil sehr turbulente musikalische und szenische Geschehen auf der Bühne durch seine geschickte Lichtregie während der gesamten Rumänientournee auch zu einem äußerst spannenden visuellen Erlebnis werden ließ. Alles in allem ein Experiment, das bald fortgesetzt werden sollte.

Virgil Mihaiu

Jazz live im Unterricht mit den

Bop Cats

Zum 20. Geburtstag des Martin-Schleyer-Gymnasiums in Lauda gab es ein besonderes „Präsentle": Jazz-Unterricht live mit den aus Hamburg angereisten Bop Cats. „Jazz in der Schule", „Jazz am Strand" machen die Bop Cats schon seit Jahren - und das mit großem Erfolg, denn zahlreiche Rundfunkaufnahmen und Fernsehauftritte, Tourneen durch die Bundesrepublik, nach Dänemark und in die DDR machen deutlich, daß diese Gruppe wohl nicht umsonst „Deutschlands Modern Jazz Group Nr. 1" genannt wird.

Die eigentlich aus sechs Solisten bestehende Band spielte in Lauda mit nur vier Musikern: Klaus Berger, Piano, Sten Linneberg, E-Baß, Frank Gratkowski, Saxophone, Flöte, und Arno Engelhard, Schlagzeug. Sie sind seit 1968 zusammen und bieten vor allem Bebop, Hardbop, Cool-Jazz, Rockjazz und Latin Jazz - Jazz einmal anders, als er bisher in der Aula des Gymnasiums zu hören war.

Und das machte den Schülern, vor allem den älteren, sichtlich Spaß. Nicht nur, was die Bop Cats spielten, sondern besonders auch, wie es rüberkam. Das war eine Lehrstunde in Jazz, Jazz zum Kennenlernen und Anfassen. So kann man beginnen sich in diese Musik hineinzuhören und Schwellenängste bei Jazz-Konzerten abzubauen. Die Bop Cats - ihr Kopf, Sten Linneberg, ist Mathematiklehrer und moderierte auch das Jazz-Bonbon in der Aula - geben spielend und musizierend eine Einführung in die Jazz-Geschichte, stellen Instrumente, Interpreten, Literatur und Schallplatten vor, erklären was die Begriffe Improvisation, Blues, Jazz oder Rockjazz bedeuten, und sind anschließend gerne zur Diskussion bereit.

Wenn auch in Lauda das Programm ein wenig gestrafft wurde, so erfuhren die Schüler und Lehrer doch einiges über den Anfang des Jazz mit dem New-Orleans-Stil am Beispiel des bekannten „Royal Garden Blues" über den Swing mit dem „C-Jam-Blues", über den Two-Beat im Jazz, Voraussetzung auch für richtiges Mitklatschen, und über das Improvisieren im Jazz durch das Stück „Comin' home baby".

Mit Begeisterung nahmen die Schüler dann eine kleine Jam-Session auf, die mit den Profis der Bop Cats und Solisten der Big Band des Martin-Schleyer-Gymnasiums eine „nord-süd-deutsche Kooperation in Sachen Jazz" zustande brachte. Ein Experiment, das gelang und von Sten Linneberg mit dem Satz kommentiert wurde: „Beim Jazz können eben alle möglichen Leute mitmachen, auch dann, wenn sie noch nie miteinander gespielt haben." Und das hat die Jam Session gezeigt, denn Ellen Walther, Saxophon, Peter Martin, Posaune, Rolf Fröhlich, Trompete, und Jochen Wobser, Schlagzeug, hatten zuvor mit den Bop Cats nie geübt.

Verstärkung erhielten die Big-Band-Mitglieder durch Schulleiter Wolfgang Görike selbst, der am Klavier kräftig mit in die Tasten griff.

G. Kerschkowsky

Vor dem Gewerkschaftspalast am Stadthang von Vilnius: Plakat des Jazz Forum
Foto: Hermann F. Schmidtendorf

Auch Musiker aus dem Westen beim

1. Int. Jazz Forum Vilnius

Ein Raunen kam im Saale auf, dann humorvolles Gelächter - und anerkennender Beifall. Gerade hatte Saxophonist Vysniauskas sein Sopransaxophon in einen Eimer Wasser gehalten und mit elegisch sprudelndem Atem erst eigenartige Blubbertöne erzeugt, um dann das Wasser auf die Bühne zu prusten. Pianist Lusas spann derweil feinädrige Harmonien mit zwinkerndem Unterton.

Drei Tage lang stand der „Kulturpalast der Gewerkschaften" in Vilnius/Wilna, der Hauptstadt der Sowjetrepublik Litauen, im Zeichen des Jazzfestivals „Jazz Forum". Die Aufbruchstimmung ganz im Zeichen von Glasnost und Perestrojka war deutlich spürbar. Erstmalig nahmen an dem Jazz-Festival nicht nur Musiker aus den sozialistischen Nachbarländern, sondern auch aus dem Westen teil. Der in Vilnius ansässige Starschlagzeuger Vladimir Tarasov bewies sogar im Duett mit dem amerikanischen Avantgarde-Pianisten John Fischer ideale musikalische „friedliche Koexistenz".

Das Erstarken der kulturellen Autonomie verdanken die Musikfreunde in der baltischen Republik Litauen ganz direkt den Veränderungen unter Generalsekretär Gorbatschow, berichtete Antanas Gustys von der Litauischen Jazzgesellschaft. „Bis 1985 war die Mitarbeit im kommunistischen Jugendverband Komsomol für viele eher formal. Inzwischen haben wir hier authentische Möglichkeiten zur Organisierung des kulturellen Lebens - es gibt den Jugendmusikclub, der sich der Rockmusik widmet, das Jugendzentrum für Unterhaltung und, als erste in der Sowjetunion, die Jazzgesellschaft."

Daß die litauische Musikszene stark avantgardistisch geprägt ist, erwies sich nicht nur beim Auftritt des wasserspeienden Duos Vysniauskas-Lusas. Auch ihr musikalischer Ziehvater Vladimir Chekassin zeigte sich in glänzender Laune. Zusammen mit seinem Freund Tarasov hatte er die holländische Sängerin Joan Truman auf die Bühne gebeten. Gemeinsam führten sie mal verhalten, mal explosiv frei improvisierte Kabinettstückchen auf, einen saxophonspielenden Sprung auf einen Stuhl und das Blasen eines Alphorns inbegriffen.

Unterschiedlichen Genres waren die Auftritte der anderen ausländischen Gäste. Stand der West-Berliner Pianist Alexander von Schlippenbach für eine aufgeklärte, reife Improvisation mit Wurzeln in der Tradition, so erhielten die westdeutschen Gäste, der Flötist und Saxophonist Gerd Dudek und der Bassist Ali Haurand mit ihrem holländischen Pianokollegen Rob van den Broeck viel Beifall für ihre intensive, inspiriert melodische Form des New Jazz. Die frische Unbekümmertheit des polnischen Trios „Big Cork and the Priest" um den Mentor der jungen Polen-Szene, den Flötisten Krzysztof Popek und das polnische Blues-Duo Szprot/Szukalski wurden ebenso gefeiert wie der stärker jazz-rock-orientierte Elektro-Gitarrist Jürgen Heckel aus der DDR. Das Publikum im Kulturpalast von Vilnius erwies sich als zugleich informiert, kultiviert und tolerant, ein nicht häufig anzutreffender Dreiklang. Doch die eigentlichen Überraschungen, zumindest für den Gast aus dem Westen, waren vor allem die jungen Vertreter der Sowjetszene. Besonders bei dem Trio Diskomfort aus der sowjetischen Hauptstadt Riga kam man aus dem Staunen nicht heraus. Mit rauhen Vokalisen stellte sich Gruppenchef Erik Balodis zunächst als veritabler Rock'n'Roll-Sänger vor, unterstützte sein Singen durch behende Töne am Elektro-Bass. Doch unter dem Einsatz von Saxophonist Albert Keklja und Drummer Ilmar Purinsh werden klammheimlich die Tiefen des alten und neuen Jazz vermessen. Sänger Balodis hängt sich eine weitere, bundlose Bassgitarre über die erstbenutzte, steigt in ausgiebige Free-Funk-Passagen ein, singt gegen Ende des Auftritts minutenlang in der Position einer olympiareifen Kerze, den Kopf am Boden und die Beine gerade in die Höhe - eine Mischung aus Musikstilen und Akrobatik, die ob ihrer tiefen Musikalität und Spontaneität den Atem raubte.

Hermann F. Schmidtendorf

Einheimische Gruppen und Stars aus den USA

14. Jazztage Bratislava

Obwohl das Festival in der slowakischen Hauptstadt nun schon seit 14 Jahren veranstaltet wird, dürfte es in Ost und West noch recht unbekannt sein. Ich habe die lange Reise nun zum fünften Mal angetreten, und Bratislava ist eine (Jazz-)Reise wert!

Schwerpunkte der Konzerte des dreitägigen Festivals waren Gruppen aus der CSSR und weltbekannte, meist amerikanische Musiker.

So traten am ersten Abend Steve Coleman and Five Elements auf. Nach den ersten beiden balladenhaften, ruhigen Stücken legte die Band ganz locker und leicht ein hervorragendes Funk-Jazz-Konzert hin. Besonders beeindruckend war dabei die Rhythmusgruppe (Kevin Bruce Harris, Baß, und Larry Banks, Schlagzeug). Leider fehlte Cassandra Wilson, deshalb wurden die Gesangspärts von Steve Coleman übernommen. Die Musik war mitreißend, harmonisch und tanzbar. So gab es folgerichtig ,,standing ovations".

Eingerahmt wurde das Konzert von zwei Piano/Baß/Schlagzeug-Trios, dem Brus Trio aus Schweden und dem Michel Camilo Trio aus der Dominikanischen Republik. Erstgenanntes bot leider nur gefühllosen und zu konventionell gespielten Jazz. Das Camilo Trio hatte es nach dem stürmisch umjubelten Konzert von Steve Colemans Gruppe natürlich sehr schwer, das Publikum noch einmal zum konzentrierten Zuhören zu bringen. Mit fast unglaublicher Geschwindigkeit rasten Camilos Finger über die Tasten; eine wahrhaft brillante Technik! Die Jazzfans reagierten mit Bewunderung und spendeten tosenden Applaus.

Talisker nennt Ken Hyder (Schlagzeug, Perkussion, Gesang) seine Bands nun schon seit den 70er Jahren. In Bratislava spielte er mit dem Saxophonisten und Flötisten Pete McPhal und dem Gitarristen Don Paterson. Die Musik war eine sehr interessante Mischung aus keltischer Folklore und (Free) Jazz. Hin und wieder gab Hyder mit A-cappella-Gesang Folksongs zum besten, dazwischen bot er einige politisch angehauchte „Statements" in slowakischer Sprache, was vom Publikum mit viel Beifall belohnt wurde.

Neben Talisker war das Igor Nazarjuk Trio die einzige Band, die sich in freiere Jazzgefilde wagte. Modern Jazz mit teilweise lyrischen Stücken und freier Improvisation ließ diese sowjetische Formation hören.

Um einen möglichst perfekten Klang zu erreichen, mußte beim Soundcheck des Herbie Hancock Quartetts das Publikum den Saal verlassen. Ich hielt mich zu diesem Zeitpunkt hinter der Bühne auf und konnte beobachten, wie die von Hancock mitgebrachte Schar von Technikern über eine halbe Stunde am Sound bastelte. Als der Saal schließlich wieder (über-)voll war, ließ der Meister noch einige Minuten auf sich warten. Er mußte sich noch ,,ganz stark aufs Konzert konzentrieren" - so zumindest lautete die Begründung, die dem wartenden Publikum gegeben wurde. Und dann folgte ein Konzert mit Kompositionen von Monk, Cole Porter und hauptsächlich von dem Bassisten der Band, Buster Williams. Herbie Hancock hielt sich zurück und gab dem jungen Saxophonisten Greg Osby immer wieder Gelegenheit, sich durch hervorragende Soli auszuzeichnen. Hinter dem Schlagzeug des Quartetts saß kein Geringerer als Al Foster.

Am letzten Tag kam mit der Band Fervert Opus Jazz aus Kuba. Die temperamentvolle Sängerin M. C. Valdes benutzte nebenbei ein krugähnliches Percussions-Instrument, das sie zwischen sich und dem Publikum hin und her warf.

Und endlich konnte ich einmal Courtney Pine live erleben! Seine Musik steht ganz in der Tradition von John Coltrane und Sonny Rollins. So begann er auch seinen mitreißenden Auftritt mit „Trane's" und „Giant steps". Der 24jährige hat eine ganz erstaunliche Technik auf seinem Saxophon entwickelt.

„Rausschmeißer" des Festivals war das Phil Woods Quintett. Über Woods und seine Musik an dieser Stelle zu schreiben, würde bedeuten, Eulen nach Athen tragen zu wollen. Zumindest sei gesagt, daß Tom Harrells Soli und Kompositionen die Glanzlichter dieses Konzerts darstellten.

Die ganze Atmosphäre des Festivals war (von den langen Umbaupausen abgesehen) sehr locker, frei und angenehm, die Versorgung der Besucher mit Speis und Trank für Ostblockverhältnisse hervorragend. Der Ansager und Cheforganisator des Festivals, Peter Lipa, ein in der CSSR populärer Blues- und Jazz-Sänger, verstand es, geschickt mit Worten die Umbaupausen zu überbrücken oder das tobende Publikum zu beruhigen. Fazit: Ich freue mich schon auf ein weiteres Festival 1989!

Mario Beder

Mitreißende, tanzbare Musik: Steve Coleman Foto: Manfred Rinderspacher

Die Jazzer auf dem Tanztrip

Albert Mangelsdorff und die Free Dig Big Band

Es ist wie in der Abschieds-Sinfonie - nur umgekehrt. Die ehrenwerten Musici verlassen nicht einer hinter dem anderen das Podest, um am Schluß nur noch einen Kollegen zurückzulassen, nein, in der Emmendinger Steinhalle schleichen die Musikanten in Abständen auf die Bühne, um einem Solisten, der schon seit geraumem musiziert, Gesellschaft zu leisten. Und so pendelt sich schließlich eine ganze Big Band in ein getragen und schön dahinschwingendes Pastoralstück hinein.

Der Solist ist Albert Mangelsdorff, Deutschlands bekanntester Jazzmusiker, der nun abermals seine Sympathie für ein südbadisches Amateur-Ensemble bekundet, für Werner Englerts Free Dig Big Band. Gekonnt und famos, was diese Formation im ersten Set des Konzerts aus ihrem neuen ,,Tanzmusik"-Programm hören läßt. Nicht Imitationen von Heulern und Hits, sondern Experimente mit tänzerischen Bewegungsimpulsen, Umformungen, Verfremdungen von rasanten Latinrhythmen bis hin zum frech geschnatterten Rap. Tanzmusik als Experiment mit Witz und ohne Verzicht auf die volle Kanne des Sounds.

Auch Albert Mangelsdorff, der heuer 60 geworden ist, scheint sich auf einem ähnlichen jugendlichen Tanztrip zu befinden. Denn sein Set für Soloposaune zeigt ihn in Emmendingen nur zweimal als den großen Grübler, der den mehrstimmigen Zaubertönen der Posaune nachlauscht. Was überwiegt, das sind kauzig growlende Bluesphrasen, verquere rhythmische Figuren und auch ein ganz griffiger und quicker Shufflerhythmus, gespielt das alles freilich mit der gewohnten Meisterschaft.

Der Großvirtuose und die Amateure schließlich zusammen, eine vergnügliche Kumpanei, vertrakte Variationen über Tanzmusik, die Albert Mangelsdorff so mitvollzog, als wären ihm die Arrangements auf den Zug der Posaune geschrieben.

Klaus Robert Bachmann

Fest für Fans und Flaneure

Jazztage Klosterstraße

Was vor kurzem noch wie eine neudeutschwellige Wortkombination anmutete, reicht weiter zurück, in die Aufbaujahre der DDR nämlich, und war durchaus kulturprogrammatisch gemeint: „Haus der jungen Talente". Das Haus in der Klosterstraße, eines der aktivsten Jugendkulturzentren, hat die Bezeichnung beibehalten, auch wenn sich das Assoziationsfeld dessen, was man sich als jung-talentiert vorstellt, erheblich wandelte. Offen für die sogenannten neuen bzw. „anderen" Bands, kommen die dem Namen des Hauses neue Ehren wie neue Fragwürdigkeiten bescherenden jungen Talente längst nicht mehr aus der heilen Welt des Schlagers, nur noch selten aus der Gefolgschaft des funktional-engagierten Liedes, häufiger schon aus den skeptisch-suchenden Dämmerungen des Post-Punk. Jazz, könnte man annehmen, sei demgegenüber bereits in den Bereich der klassischen Moderne abgerückt. Weit gefehlt, angesichts der allmontaglichen Jazzabende und des wieder und scheinbar immer jungen Publikums für diese Musik, vor allem angesichts der vitalen Resonanz der - traditionsgemäß spät im Jahr - veranstalteten Jazztage. Für zwei lange Abende verwandelt sich dann das weiträumig angelegte Anwesen in ein vom Keller bis unters Dach vibrierendes Jazz-Haus. Zum Leidwesen der wenigen, die vieles und möglichst alles konzentriert hören wollen, verleitet die Simultaneität des musikalischen Geschehens zu einer zerstreuenden Kreislaufbewegung. Auch die Jazztage '88 führten - die Ambiente-Konzeption sei gepriesen und gleichermaßen getadelt - zur Musik hin wie an ihr vorbei. Gleich am Anfang gab es Musik zu hören, die die Aufmerksamkeit an sich zog, auf diffizile Weise den Nerv des Publikums traf, ohne sich im mindesten anzubiedern. Das Trio mit Bernd Konrad, Hannes Zerbe an Klavier und Synthesizer sowie dem Schlagzeuger und Perkussionisten Dodo Sosoka formte Stücke aus Energie, vermochte Spielkonventionen aufzusprengen, führte in dichter Interaktion melodische Linien, Sounds und pulsierende Rhythmen, nicht zuletzt drei unterschiedliche Mentalitäten zusammen. In Konrads Spiel sind die aufmüpfigen Untertöne des Free Jazz der sechziger Jahre noch immer virulent, angereichert durch all die inzwischen hinzugekommenen Erfahrungen und verstärkt durch eine eingehende Beschäftigung mit der Jazztradition.

Hannes Zerbes Umgang mit dem Synthesizer widerlegte das Vorurteil, solches Instrumentarium tendiere zwangsläufig zu den im Rockjazz wuchernden Klischees; und Dodo Sosoka leistete Beachtliches im Sinne einer klanglich-rhythmischen Integration: doppelstrategisch Power und feinstrukturelle Perkussivität einsetzend und zusammenführend. Mag die Beschäftigung von Konrad wie auch Zerbe mit Übergangsbereichen zwischen Jazz und Neuer Musik die Basis des Zusammenspiels vertiefen - das Trio ließ bei allen Exkursionen in die dementsprechenden musikalischen Grenzgebiete keinerlei Zweifel an einer letztlich jazzmusikalisch fundierten Identität.

Pianistin Pamela Scheiner, Sängerin Uschi Brüning, Phil Wachsmann, Violine, und Ernst-Ludwig Petrowsky, Saxophone, bescherten dem Publikum wie auch sich selber ein ganz und gar abenteuerliches Zusammentreffen. Die auseinanderstrebenden Temperamente mit kompositorischem Material bündeln zu wollen, erwies sich als schwierig. Im frei Improvisatorischen hingegen ergab sich allmählich wie von selbst eine lockere musikalische Assoziation. Beachtlich auch, daß Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky kaum auf Bausteine ihres Duo-Repertoires zurückgriffen, sondern sich vorbehaltlos der neuen Erfahrung öffneten. Nicht Fertiges vorzustellen, sondern den Prozeß des Auseinanderstrebens und Zueinanderfinr dens musikalisch sinnfällig auf die Bühne zu bringen - das war es, was das Spiel dieses Quartetts spannend geraten ließ. Heinz Sauer muß das ähnlich empfunden haben, kam in die Musikergarderobe, fand feine Worte der Anerkennung. Selten, daß so etwas geschieht, vor allem zwischen stilistisch unterschiedlich orientierten Bereichen. Doch es wäre Unsinn, da irgendwelche Trennwände bauen zu wollen, wo doch tatsächlich alles fließend ist.

Heinz Sauer gab am gleichen Ort zwei das Publikum mitreißende Konzerte - die Jazztradition durchdringend, vertiefend, erweiternd. Wunderbar integriert im Quartett mit Larry Porter, Piano, Günter Lenz, Baß, und Thomas Cremer ist es die Tiefendimension, die diese Gruppe um Heinz Sauer vom Höher, Schneller und Weiter der nach Berklee schielenden Coltrane-Epigonen unterscheidet. - Verglichen mit Heinz Sauer wird man Volker Schiott vielleicht noch ein junges Talent nennen dürfen - ein Talent allerdings, das sich durch individuelles Profil vom noch umhertastenden Nachwuchs deutlich abhebt. Im Duo mit dem Pianisten Simon Nabatov entstanden schöne, dennoch nicht ganz reibungslose Klänge, fließend ausgewogene Dialoge. Das Duo Albrecht Riermeier, Drums, Percussion, Vibraphon, und Friedemann Graef, Baß-, Bariton-, Sopransaxophon, ließ sich demgegenüber auf eruptiv herausbrechende Geschichten ein. Die langjährige Zusammenarbeit wieder aufnehmend, gelang eine Musik, die die gemeinsam erlebte und gestaltete Zeit reflektiert, dabei zweifellos auf Gegenwärtiges, wohl auch auf den Lebenstopos Berlin Bezug nimmt. Musikalische Geschichten, das Wort scheint nicht aus der Luft gegriffen, erzählt in der ersten und zweiten Person.

Frei improvisierende Gruppen gab es - unfreiwillig auf deren Platz im etablierten Jazzgebäude anspielend - im Keller zu hören. Sehr dicht und inspiriert agierten dort u. a. zwei Musiker aus dem Leipziger Raum: der Gitarrist Gert Unger und der Pianist Erwin Stäche im Duo. Faszinierend auch ein Trio: Phil Wachsmann mit Johannes Bauer, Posaune, und Helmut „Joe" Sachse, Gitarre. Immer wieder begegnete man im Haus Gitarristen: Sachse, Edwin Sadowski und Wolfgang Schmiedt im Solo, letzterer auch im Duo mit dem Posaunisten Jörg Huke. Schließlich, im Schnittbereich von Rock, Noise und Improvisationsmusik: der österreichische Sänger und Gitarrist Hans Platzgumer im Duo mit dem Schlagzeuger Peter Hollinger. Swingenden modernen Jazz steuerten u. a. Gruppen um den Tenorsaxophonisten Helmut Forsthoff und den Pianisten Reinhardt Walter bei. Alles zusammen vergnüglich, wenn auch fast schon zu viel zum Zuhören. Doch wer der Musik wegen kam, konnte ja auswählen. Ein Treffpunkt für Fans und ein Ambiente für Flaneure bleiben die Jazztage im Ost-Berliner Haus der jungen Talente allemal. Für notorisch Bewegungshungrige gab es gar eine Disco, in der der Jazzberichterstatter irgendwo im Niemandsland zwischen Miles Davis, Frank Sinatra und Tom Waits seine Pflicht vergaß.

Bert Noglik

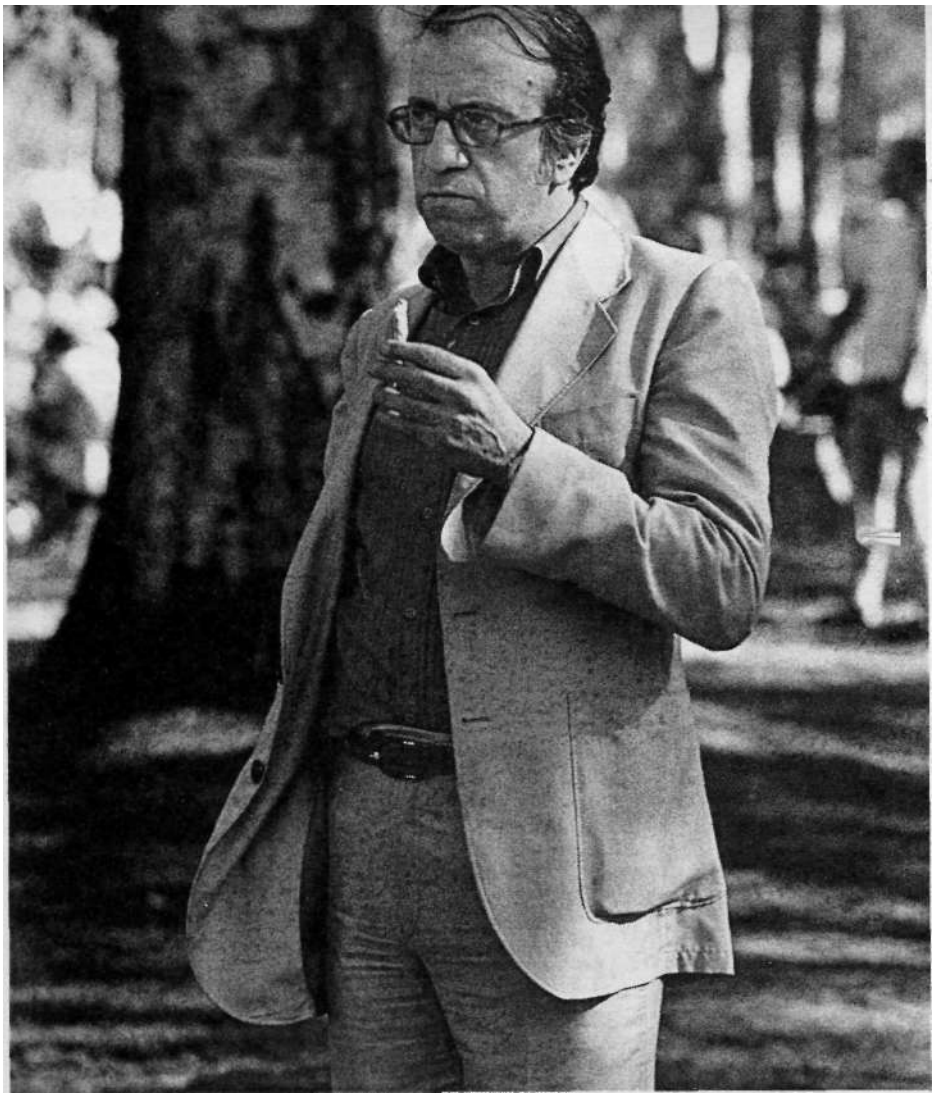
Die kleine Freiheit

Daniel Humair und Martial Solal

Frankreich ist nicht gerade der Mittelpunkt der aktuellen Jazz-Szene. Das ist bekannt, die Zeiten des „Hot Club de France" sind längst passe. Und doch durfte man gespannt sein auf die „Französische Jazznacht", die von der IG-Jazz im Erlanger E-Werk als Highlight der laufenden Saison angekündigt wurde. Immerhin stand ein Wiedersehen mit zwei Aushängeschildern auf dem Programm: Einerseits Daniel Humair, das Energiebündel am Schlagzeug und Ex-Partner Jack DeJohnettes, und andererseits Martial Solal, der altbekannte Piano-Improvisator früherer Jazz Ost-West-Tage. Als Dritter im Bunde wollte Gitarrist Barthelemy Free-Jazz präsentieren. Wollte. Aber greifen wir nicht vor.

Weitschweifig und schemenhaft

Er ist schon eine imposante Erscheinung, dieser Daniel Humair. Mit Catcher-Appeal sitzt der stämmige Schlagzeuger hinter seinen Trommeln und treibt seine Mitspieler kraftvoll-sensibel nach vorne. Da muß Baß-Dame Helene Labarriere aufpassen,



Altbekannter Piano-Improvisator: Martial Solal **Foto: Paul Gerhard Deker**

bei ihrer elastischen Basisarbeit nicht zugedeckt zu werden. Dennoch waren es gerade die Momente, in denen Humair das Heft in die Hand nahm und den Groove-Gürtel enger schnallte, wenn im Quartett einmal die Funken flogen. Ob aus Ab- oder Rücksicht sei dahingestellt, die meiste Zeit beschränkte sich Humair jedoch auf das Pulsgeben und ließ den jungen Solisten Eric Barret, Saxophon, und Marc Ducret, Gitarre, freien Lauf. Ein Fehler. Denn die beiden wußten mit dem Freiraum nicht allzuviel anzufangen, sie verloren sich im offenmaschigen Modern-Jazz-Netz in Weitschweifigkeiten.

Fünfzehnminuten-Stücke, die von, moderaten Tenor-Linien und rasenden Griffbrettläufen geprägt werden, "langweilen unausweichlich, wenn die Musiker nicht auf Effizienz achten. Schemenhaft wurde' gearbeitet: Unisonopassagen kontra ausgedehnte Soli und da capo. Bebop, Hardbop, ein Jazz-Walzer und ein angenehmes „Helas", nur: heiß wurde es nie, und - trotz Humair - auch selten witzig. Bleibt die Frage, warum das Quartett erst bei der Zugabe innerhalb von drei Minuten all das beherzigte, was vorher in die Breite getre» ten wurde.

Ähnliches ließe sich von Martial Solal sagen. Erst im letzten Moment kam er zur Sache, packte sich das Thema vom kleinen Segelschiffchen und verfremdete, verspielte, verwurstelte die Melodie mit sprödem Charme und feinen Entgleisungen. Endlich war da etwas, woran man (und er) sich festhalten konnte. Vorher improvisierte der legere Pianist dagegen ziellos im luftleeren Raum beliebiger Tastenakrobatik. Fadenscheinige Melodiefloskeln führten zu kurzen Akkordschichten, dann ein paar Glissandi, perfekt natürlich, darauf Tonartwechsel, Kehrtwendungen, ein paar hingewischte Floskeln. Beethovens Neunte kurz zitiert, das meiste blieb aber konturenlos. Austauschbar. Und so nahm Solal auf seinem Steinway-Flügel den Swing rein und raus. Egal ob in d-Moll oder anderswo. Der Virtuose sonnte sich wie ein Kind im Sandkasten. Meisterhafte Fingerübungen!

Jazz-Rock statt Free Jazz

Die rund 400 Besucher im E-Werk verhielten sich wohlwollend. Lediglich beim Claude Barthelemy Trio riß einigen Frankophilen der Geduldsfaden. Free-Jazz der eigenen Form hatte es geheißen, doch was der Gitarrist mit seinen soliden Begleitern auftischte, war eine gewiß nicht freie Mixtur aus abgehangenem Jazz-Rock und steifem Hardbop. Ein Skalenreiter avancierte zur öden Nervensäge. Wie tausend Töne nur so nichtssagend sein können.

Jo Seuss

„Nachdenkend über die Hölle"

Hannes Zerbe Quartett

Auch in der Hölle gibt es üppige Gärten, Blumen und Bäume, freilich verwelkend, endlose Züge, schimmernde Fahrzeuge und rosige Leute, die, von nirgendher kommend, nirgendhin fahren. So sinnierte Bert Brecht 1941 im kalifornischen Exil. Und Hannes Zerbe, der Blech-Band-Jazzer aus Berlin/Ost machte sich auf die Spur, jenem armen B. B. auf neue, geflügelte musikalische Beine zu verhelfen.

,,Nachdenkend über die Hölle" spannten die vier DDR-Mannen mit Piano, Keyboards, Tuba und Gitarre im Nürnberger Jazzstudio einen weiten Bogen durch das Brechtsche Text- und Songmaterial: vom Soldatenlied zu den Musikern, die auf den Strich gehen, von den Jagdfliegern in den Höhen zu den Witwen und Waisen, von den Plattköpfen zu den Selbstmördern bis hin zur belebenden Wirkung des Geldes, von Hollywood über Mahagonny bis zum Mond von Alabama. Und sie brachten da auch so manchen überraschenden, übersehenen Fund zu Tage. Dissonanzen, Free-Jazz- und Vorweihnachtsklänge sind da mit eingeplant.

Der Reiz der Darbietung lag jedoch in erster Linie im Musikalischen, weniger in der Eröffnung neuer Gedanken. Zerbe versteht es, dem alten „Liedgut" neue, jazzige Seiten und Zwischentöne abzugewinnen. Ein frischer, frecher tonal-atonaler Wind weht Brecht um die Nase und diese Blutauffrischung kann den patinaverzierten Songs nur gut tun.

Zerbe studierte Klavier und Komposition an den Musikhochschulen Dresden und Berlin. Wie bei DDR-Künstlern die Regel, beherrscht er sein Handwerk überproportional und so vielseitig, daß er es sich nicht leisten kann, nur auf einem Gebiet zu Hause zu sein. Es geht ihm darum, Berührungs- und Bezugspunkte zwischen der zeitgenössischen ernsten Musik und dem Jazz aufzuspüren. Hanns Eisler und Paul Dessau, die Gründungspatrone, stehen ihm dabei zur Seite. In seinen diversen Jazzformationen vereinigt der ehemalige Elektrotechniker Jazzer mit Musikern aus Sinfonieorchestern. Dietrich Unkrodt z. B. arbeitet als Solotubist an der Komischen Oper in Berlin. Im Zerbe Quartett sorgt er für markige Linien und artistische Blaseinlagen.

Bernd Weisig, Gesang und Gitarre, erwies sich als kraftvoller, zeitgerechter Brechtinterpret. Christian Steyer, der für den verunglückten Hans-Jochen Franck eingesprungen war, hatte die undankbare Aufgabe, die leisen Parts vom Blatt zu lesen. Anschließend durfte noch ein wenig vierstimmig gejazzt werden - frei von der Leber weg und ohne Textvorlage.

Bernd Ogan

Vertrautes von gestern in heutiger Verpackung

Post this - Neo that in Köln

Eine clevere Programm-Idee brachte zum Jahresbeginn die Jazz-Avantgarde unter das postmodern verschnörkelte Dach der Kölner Philharmonie. „Post this - Neo that": Was sich so exklusiv und eher kopflastig ankündigte, erwies sich nicht nur als überraschender Publikumsrenner (drei nahezu ausverkaufte Abende mit jeweils fast 1500 Zuhörern). Die Musiker, die eigens aus den derzeitigen „Scene"-Metropolen London und New York (ergänzt durch Kölner Lokal-Matadore) eingeflogen worden waren, hatten auch überwiegend leicht zugängliches Material im Gepäck. Vertrautes von gestern in heutiger Verpackung - oder neuer Kern in aufpolierter Harmonie-Hülle. Egal wie: Traditionelles sollte sich mit dem musikalischen Geist der 80er kreativ reiben . . .

Insofern bündelte das Konzept (Untertitel: „Jazz Classics By Today's Improvisers") geschickt einen Trend, der schon seit einiger Zeit auf breitester Front zu beobachten ist: Die allerjüngste Avantgarde blickt nicht mehr ungezügelten Zorns auf frühere Epochen zurück. Vergangenes - ob nun der mit Glanz und viel Film-Glorie wiederbelebte Bebop („Bird") oder der nunmehr dritte Gesangsfrühling vieler Evergreens (verkörpert etwa durch die junge Cassandra Wilson) - wird individuell interpretiert oder mit inspirierenden Zitaten für ganz Neues vereinnahmt.

Alles ist möglich. In diesem Sinne wurde unter den exzellenten akustischen wie organisatorischen Möglichkeiten der neuen Philharmonie der reiche Fundus 100jähriger Jazzgeschichte (einschließlich Artverwandtem) in Ausschnitten neu gemischt - und mit einigen echten Uraufführungen betont fröhlich durcheinandergewirbelt.

Beispiel London: Die drei Multiinstrumentalisten Steve Beresford, Lol Coxhill und Tony Coe („The Melody Four") gehören längst zu den Veteranen der dort besonders ausgeprägten ,,Fun"-Scene. Vielleicht drohen deshalb ihre Auftritte mittlerweile zu eingeschliffenen Ritualen abzustumpfen. Dabei haben diese drei Zauberlehrlinge der anarchistischen Marx Brothers (die sie in verschachtelten Filmmelodien auch mit Vorliebe zitieren) für die Sonderausgabe ihres laufenden Programms „Shopping For Melodies" durchaus wieder variantenreich und ehrfurchtslos zusammengeklaut. Mit einem nachweihnachtlichen „Stille Nacht" - schaurig schräg intoniert und mit zynischer Text-Zugabe - verbuchen sie den Überraschungseffekt auf ihrer Seite. Doch schon beim Abstecher ins französische Chanson-Fach wirkt ihr zelebrierter Nicht-Gesang etwas ermüdend. Unterhaltsamer ist das Trio, wenn ihr Warenlager aus den verschiedensten Unterhaltungsgenres (etwa- ein uriger Pubsong oder ironisierte Swing-Seligkeit) in quirligen Bläser-Schüben und ausgelassenen Piano-Läufen überquellt. Doch diesmal zerstückeln sie mit beiläufig vorgetragenem, aber letztlich doch voraussehbarem Nonsens ein ohnehin sehr kurz angelegtes Programm noch unnötig.

Wie britischer Humor und subtiler Spielwitz wesentlich stimmiger zusammenlaufen können, demonstrieren die Itchy (krächzigen) Fingers mit geballter Kraft an diversen Blasinstrumenten. Dabei benutzen Mike Mower, John Graham, Nigel Hitchcock und Howard Turner (für ihre Debut-LP 1988 mit dem „Jahrespreis der dt. Schallplattenkritik" ausgezeichnet) vertraute Standards von Duke Ellington bis Charlie Parker - verbiegen diese virtuos bis zur Unkenntlichkeit oder gewinnen den frei fliegenden Elementen ganz neue Seiten ab. Ihre Satire auf den akademischen Ernst einer Konservatoriumsstunde untermauert nicht nur ihre gesamtkünstlerische Darstellungsqualität. Sie ironisieren damit auch auf köstliche Weise ihren eigenen Werdegang. Denn: Die Brillanz, mit der sie im munteren Saxophon-Wechsel die Klangfülle der verschiedenen Klassiker hervorzaubern, zeugt von allerbester Schule. Ihre humorvollen Wendungen und kauzigen Intermezzi wirken präzise durchdacht - und versprühen trotzdem große Leichtigkeit. Dieser augenzwinkernde Charme ließ die Itchy Fingers unangefochten zu den umjubelten Publikumslieblingen aufsteigen.

Django Bates - mit seinen knapp 30 Jahren bereits das „Enfant terrible" der neuen britischen Scene (u. a. Loose Tubes und Bill Bruford's Earthwork) - hat eher mit umgekehrten Vorzeichen zu kämpfen. Seine „Miniatures Of Jazz History" müssen große Vorschußlorbeeren einlösen. Gemäß des Titels nimmt er sich mit Stuart Hall, Baß, und Martin France, Drums, kleinste Zitat-Einheiten aus einem sehr weit gefaßten Standard-Repertoire vor. Augenfällig steht der große Flügel weit hinten auf der Bühne. Wie aus der historischen Versenkung dringt lediglich ein kurzes Klimperkasten - Zitat nach vorne. War das nicht ein alter Song von...? Im gleichen Moment sitzt der jungenhaft wirkende Tastenmagier schon wieder an seinen Keyboards. Die angekündigte Gerry Mulligan Komposition verflüchtigt sich schnell in einer ausufernden Calypso-Heiterkeit. Bates streichelt an diesem Abend mit Vorliebe die Hammond-Orgel. Für einen Ulk sind seine dahinfließenden Arrangements - nur spärlich durch rhythmische Kontrapunkte variiert - einfach zu langatmig angelegt. Ist die zeitweilig vorgeführte kammermusikalische Innerlichkeit am Ende doch ernst gemeint? Dann gibt's sogar einen kurzen Rock'n' Roll-Einschub. Doch auch ein solcher Reibungspunkt mit der jüngsten Musikgeschichte wird nicht konsequent weitergeführt. Viele Zitate bleiben beliebig, der Gesamteindruck eher zwiespältig.

Szenenwechsel New York: Hier beherrscht eine andere Geschichtsauffassung die derzeitige Trendlage. Die nach Köln verpflichteten Formationen von Cassandra Wilson, Herb Robertson und John Zorn verbindet vor allem eines: auf ihren aktuellen Alben (die zum Teil ihre Europa-Premiere erleben) setzen sie sich eher mit verborgenen Klangseiten aus dem Schattenreich ruhmreicher Jazz-Größen auseinander. Cassandra Wilson entfaltet mit einem vorzüglichen Trio (Rod Williams, Piano, Kevin Harris, Baß, und Mark Johnson, Drums) die Songs ihrer Platte „Blue Skies". Hier handelt es sich um Evergreens, die es noch zu entdecken gilt. Zumal die Wahl-New Yorkerin (Jahrgang 1955) mit dem so gereift klingendem dunklen Timbre diese ohne Spur nostalgischer Verklärung interpretiert. Die Arrangements, vor allem in den frei angelegten Vokal-Passagen, verbreiten ihr ganz individuelles Flair. Cassandra Wilson lautmalt feinste Klangschattierungen, ihre sichtbar fortgeschrittene Schwangerschaft scheint ihre Atemtechnik in keinster Weise zu beeinträchtigen. Ihre vorangegangenen, eher Pop-orientierten Fusion-Experimente erweisen sich nunmehr als gute Schule, das „alte" Material um entscheidende Ausdrucksfacetten zu bereichern.

Der Trompeter Herb Robertson, der als einer der Integrationsfiguren der jüngeren New Yorker Szene gilt, hat sich mit einem der wichtigsten Impulsgeber des Bebop auseinandergesetzt. Seine „Shades Of Bud Powell" rücken vor allem die enorme kompositorische Fülle dieses in seiner Exzessivität mit Charlie Parker vergleichbaren Pianisten wieder ins Gedächtnis. Viele Musiker hätten bislang ausschließlich Powells revolutionäres, perkussiv-nervöses Tastenspiel adaptiert, erklärt Robertson. In seinen Arrangements - ganz ohne Piano, mit Bläser-Übermacht und originell eingesetztem Schlagzeug - werden auch die harmonischen Seiten nicht vernachlässigt. Powells Klassiker „Un Poco Loco" wird auf spannende Weise neu dramatisiert. Joe Daleys Tuba brummelt eigensinnig melodisch. Robertson weitet die wohl gesetzten Dissonanzen zu solistischen Höhenflügen auf seiner Trompete aus, während es immer wieder zu spannenden Zwiegesprächen zwischen den übrigen Bläsern kommt. Hierbei glückt die Umsetzung traditionellen Jazz-Erbes („Post this") in neue, erweiternde Zusammenhänge („Neo that") gemäß des Festival-Mottos vielleicht am überzeugendsten.

Kein Avantgarde-Festival ohne John Zorn - dem erklärten Star innerhalb der neuen

Schule der radikalen Klangabenteurer. Doch die mit seinem Namen verbundene „Sonny Clark Memorial Band" muß diesmal kurzfristig ohne ihn auskommen - John Zorn blieb kränklich daheim in Manhattan. Allerdings ist das Quartett, das an den weitgehend vergessenen Bop-Komponisten und Pianisten Sonny Clark (1931 - 1961) erinnert, homogen genug, um auch mit Marty Ehrlich - einem Tenorsaxophonisten aus gleichem Umfeld - die respektvolle Rehabilitation auf höchstem Niveau zu vollführen. Wayne Horwitz, bekannt als unermüdlicher Experimentierer am Synthesizer, nimmt daher neben Bassist David Hofstra und Schlagzeuger Bobby Previte am Flügel die tragende Rolle im Ausführen von Clarks eher sanften, bluesgetränkten Linien ein. Verblüffend sein feinsinniger Instikt - mit überraschenden Akzentverschiebungen schafft Horwitz im Quartett eine fesselnde, knisternde Präsenz. Keine Ausschweifungen oder Fremd-Anleihen: alles entwickelt sich aus einer geschlossenen inneren Dynamik. Die sonstigen Hexenmeister im Umgang mit Jazz-fremder Zitaten-Fülle konzentrieren sich voll und ganz auf das Ausbalancieren einmal gefundener Interpretationsansätze; in diesem Fall ein unbedingter Gewinn. Das Konzert gipfelt im betörend schönen Zauber des LP-Titelstückes „Voodoo". Fast zu schön für überzeugte Avantgardisten!?

Und die bundesdeutsche Szene? Da die mitveranstaltende Kölner ,,Jazzhaus"-Initiative (verantwortlich: Rainer Michalke) ausschließlich drei eigene Gewächse im Glanz der großen Metropolen aufgehen ließ, konnte der Diskurs natürlich nicht repräsentativ sein. Auffallend aber: Bei aller musikalischen Reife und demonstrierten Qualität fiel die Kölner Vergangenheitsbewältigung im Gegensatz zu den witzigen Raubzügen der Briten oder der neuen ästhetischen Eleganz aus New York doch wesentlich sperriger aus.

Die quirlig aufbrausende Kölner Saxophon Mafia schlägt die Brücken zu ihren „Personal Roots". Jeder entfaltet seine persönlichen Einflüsse von Count Basie, über Charles Mingus, Herbie Hancock, Jan Garbarek, bis hin zu den Beatles auf kunstvoll verschlungenen Pfaden. In den solistischen Ausbrüchen blitzt immer wieder der unruhige Geist einer ambivalenten Haß-Liebe zu den vermeintlichen Vorbildern auf. Das ist spannend mitzuverfolgen. Nur wenn sich die fünf Mafiosi Roger Hanschel, Wollie Kaiser, Dirk Raulf, Joachim Ullrich und Gerhard Veeck unterwegs treffen wollen, tritt ihre „Suite" einfach zu schemenhaft auf der Stelle. Soli-Kollektiv-Rhythmus-wieder Soli . . . (Hier führten gerade die Itchy Fingers vor, mit welch originellen Dialogen die fehlenden Rhythmusfarben ersetzt werden können.) Einer, der vor Selbstbewußtsein nur so strotzt, erhält trotz Heimvorteil einen merklichen Dämpfer. Thomas Heberer (Jahrgang 1965), der erklärte Hoffnungsträger der deutschen Jazz-Trompete, bewegt sich mit seinem Quintett in allzu konventionellem Mainstream-Fahrwasser. Seine „Bop Reflections" legen die Strukturen des Bebop in präziser Gruppen-Dynamik offen. Heberers Ton wirkt bestechend sicher, doch seine glasklaren Phrasierungen erzeugen dabei erstaunlicherweise kaum atmosphärischen Widerhall. Natürlich: Die fiebrige Anspannung im Bebop ist kein reproduzierbarer Gestus. Doch hier wird sie gänzlich außer acht gelassen, ohne daß andere Inspirationsquellen (Reibungspunkte?!) hörbar an ihre Stelle treten.

Eine solche Unentschiedenheit zwischen Tradition und neuer Ästhetik ist zweifelsohne auch eine Antwort auf das vorgegebene Festival-Motto. Georg Ruby, vielseitiger Pianist und Arrangeur aus dem Talentschuppen der Kölner Musikschule, bewegt sich mit seinem eigens konzipierten Solo-Programm „From Ellington To Coleman" ebenso konsequent, manchmal zu streng zwischen diesen Polen. Doch entwickelt sich in seiner virtuosen Spieltechnik gleichsam ein neuer, eigensinniger Reiz; so in Rubys Einfühlungsvermögen, die rhythmisch-eckigen Fragmente eines Ornette Coleman von dessen Altsaxophon auf das Piano zu übersetzen.

Unterm Strich: Etwas weniger Lokal-Patriotismus hätte es wohl auch getan. Aber letztlich ermöglichte dieser Tribut an die finanzkräftigen philharmonischen Veranstalter eines der interessantesten (und zudem Zuhörer-freundlichsten) Festivals der letzten Zeit. Neo that! Eine Fortführung kann nur spannend werden.

Uwe Killing

Ganz individuelles Flair: Cassandra Wilson Foto: Uwe Killing

Keine regionale Monopolstellung

Jazz Fest Saar

Das Jazz Fest Saar, das der Förderverein im abgelaufenen Jahr zum fünften Mal veranstaltet hat, ist mittlerweile zu einer festen Institution im Kulturleben Saarbrükkens geworden; es ist auf dem Weg, neben dem Ophüls-Wettbewerb und den „perspectives du theätre" zum dritten Pfeiler der alljährlichen Renommierveranstaltungen der Landeshauptstadt zu werden.

Umso erstaunlicher ist die Tatsache, daß der Zuhörerboom der vorangegangenen Jahre beim Jazz Fest '88 jäh endete; finanziell gesehen war dieses nämlich ein Fiasko, das ein neues, großes Loch in die Kasse des ohnehin angeschlagenen Fördervereins riß. Ein Grund für den mangelnden Besucherzuspruch war sicher der Veranstaltungsort; die Alte Feuerwache, die sich in den vergangenen Jahren als optimales Podium für die dreitägige Selbstdarstellung der hiesigen Jazzszene erwiesen hatte, war aus organisatorischen Gründen nicht zu haben. Man mußte in den kleinen Saal der Kongreßhalle (nomen est omen) ausweichen, der mit seiner unpersönlichen Atmosphäre - besonders im Foyer- ein denkbar ungeeigneter Rahmen für Jazzmusik ist, die doch in ganz besonderem Maß von ihrem Umfeld beeinflußt wird. Ob es auch noch andere Ursachen für das finanzielle Desaster gab, etwa mangelnde Werbearbeit (was von den Organisatoren nachdrücklich bestritten wird), der ungünstige Dezembertermin oder die mangelnde Unterstützung durch lokale und regionale Medien, läßt sich im Nachhinein nicht mehr endgültig klären; erfreulich ist jedenfalls, daß sich die widrigen Umstände nicht auf die Qualität der Musik auswirkten, von der im folgenden einige Eindrücke wiedergegeben werden sollen.

Der musikalische Höhepunkt stand - leider - bereits am Anfang des letztjährigen Festivals, und es handelte sich, wie bei so vielen anderen Gruppen, um alte Bekannte: Das Trio um den Schlagzeuger Bertrand Renaudin aus der Saarbrücker Partnerstadt Nantes hatte die Zuhörer schon im Jahr davor begeistert. Daß es jedoch auch mit der undankbaren Aufgabe des „openers" glänzend fertig wurde und auf diese Weise die unterkühlte Atmosphäre im Saal doch beträchtlich aufheizte, ist besonders bemerkenswert. Die Zuhörer dankten es den drei Franzosen mit anhaltendem Applaus.

Die Musik des Pianisten William Lecomte und seiner Kollegen Renaudin und Jean Frangois Berce orientiert sich stilistisch am klassischen Vorbild Bill Evans, noch mehr vielleicht an dessen moderner Variante, dem Keith Jarrett Trio. Wie die drei etwa einem netten, aber doch leicht angestaubten Standard wie Jerome Kerns „The song is you" wieder neues Leben einhauchten, war schlichtweg meisterhaft. Die Eigenkompositionen von Lecomte fügten sich nahtlos in das Programm ein, das alles bot, was guten Piano-Trio-Jazz auszeichnet: Dynamik, Zusammenspiel, unaufdringliche Virtuosität und schlichte, musikalische Schönheit.

Ebenfalls aus einer Partnerstadt Saarbrückens, kam das Tbilissi Quartett. Die Georgier spielten hauptsächlich Standards aus dem Bereich des modernen Mainstream, etwas derb, aber mit viel Spaß und handwerklichem Können, und sie klangen streckenweise so amerikanisch, daß man sich fast hätte fragen können, welches „Georgia" Ray Charles denn eigentlich seinerzeit besungen hat.

Zum ersten Mal im Rahmen des Saarländischen Jazzfestes trat der Gitarrist Frank Nimsgem mit seiner Gruppe Large auf; der ehrgeizige Youngster aus St. Ingbert, der durch seine Zusammenarbeit mit Christoph Spendel bereits zu überregionalen Ehren gekommen ist, und sicher auch in der Zukunft seinen Weg machen wird, betreibt sein Projekt mit einem enormen Aufwand an elektronischem Instrumentarium; der erforderliche Soundcheck jedenfalls stellte die Zuhörer am Ende des ersten Tages auf eine harte Geduldsprobe. Wer dennoch blieb, bekam saubere Fusionmusik mit starkem amerikanischem Westcoast-Einschlag zu hören, intelligent komponiert und arrangiert, perfekt gespielt und mit sehr guten solistischen Beiträgen (vor allem vom Bandleader selbst), für meinen Geschmack aber zu glatt und prätentiös, um auch ins Herz und nicht nur in den Kopf zu gehen.

Nichts für (Jazz-)Puristen war auch der Auftritt der mittlerweile ebenfalls über die Landesgrenzen hinaus bekannten Susan Weinert Band. Zwar hat das Verarbeiten von Material aus dem Bereich der populären Musik bei dieser Gruppe schon lange Tradition - im vorletzten Jahr hatte sie beispielsweise Michael Jacksons „Liberian girl" auseinandergenommen -, aber so rockig wie bei diesem Auftritt hatte man die vier selten gehört. Im Mittelpunkt standen aber auch diesmal, neben originellen Arrangements, die Improvisationen der Musiker, und die rechtfertigen einen Auftritt beim Jazzfestival allemal - auch wenn es an der einen oder anderen Stelle doch ein wenig zu hart und laut zur Sache ging.

Ebenso kontrastreich wie das musikalische Spektrum der Band scheinen auch die Charaktere der Musiker, deren Darstellung auf der Bühne ganz sicher zum cleveren Gruppenkonzept gehört; da ist auf der einen Seite der wild gestikulierende und fast exhibitionistische Peter Weniger, auf der anderen Seite die charmante Gitarristin Susan Weinert und ihr immer stillvergnügt wirkender Ehemann Martin am Baß, deren eher zurückhaltendes Auftreten so gar nicht zu den Posen ihres Saxophonisten zu passen scheint.

Auf ihre Kosten kamen aber auch diejenigen Zuhörer, denen mehr der mainstreamorientierte Jazz am Herzen liegt, am meisten wohl bei einer neuformierten Gruppe namens „Rebop", deren Auftritt dem Festival einen zweiten, großen Höhepunkt bescherte.

Wenn es jemals des Beweises bedurfte, daß der Satz „Tradition ist Schlamperei" keine uneingeschränkte Gültigkeit besitzen kann, dann hat diese Band ihn erfolgreich angetreten; denn was der Saxophonist Peter Decker für die Band an Kompositionen, Reharmonisationen und Arrangements geschrieben hat, hat mit dem Herunterspielen alter Bop-Klischees ebensowenig zu tun wie mit dem bloßen Ausschlachten des derzeitigen Charlie Parker-Booms (was der Name der Band vielleicht vermuten lassen könnte). Das Quartett spielt Musik, die zweifellos in der Tradition von Bird, Bud und Diz verankert ist, die aber - und das macht ihren Reiz aus - neuere Entwicklungen miteinbezieht; der zweite stilistische Eckpfeiler, der weniger offensichtlich, aber doch unverkennbar ist, heißt John Coltrane. Und so hatte es sicher programmatische Bedeutung, daß die Gruppe ein von Decker arrangiertes und mit tollen Breaks gespicktes Medley aus Parkers „Confirmation" und dem harmonisch darauf basierenden Stück Coltranes „26-2" spielte.

Neben den perfekt einstudierten Arrangements konnten die vier Musiker auch solistische Glanzpunkte setzen; wen wundert's, denn „Rebop" ist mit Co-Leader Christoph Mudrich am Klavier, Florian Döling am Baß und Oliver Strauch am Schlagzeug eine regelrechte lokale „All-Star-Band".

Das Festivalprogramm enthielt neben den elf festen Formationen auch drei sogenannte „Projekte"; zwei dieser Projekte waren dem gemeinsamen Musizieren saarländischer Jazzer mit den Gästen aus Nantes und Tbilissi gewidmet; im Gegensatz zum Renaudin Trio, das schon komplett erarbeitete Arrangements für die Zusammenarbeit mit den einheimischen Musikern mitgebracht hatte und wenigstens noch Zeit für eine Probe fand, war die Kooperation mit den Georgiern im wahrsten Sinne des Wortes völlig improvisiert. Wenn unter diesen Umständen auch zwei durchaus akzeptable Konzerte zustandekamen, so muß man sich doch fragen, ob solchen Unternehmungen auch in Zukunft noch ein Platz im ohnehin überfüllten Festivalprogramm eingeräumt werden sollte, oder ob dem berechtigten Interesse an grenzübergreifendem Zusammenspiel nicht schon - wie geschehen - bei der Eröffnungs-Jam-Session in ausreichendem Maß Rechnung getragen werden kann.

Das dritte Projekt hätte man allerdings ohne Frage nicht missen wollen; zum Ab-

Schluß des Festivals spielte nämlich das ausschließlich für diesen Anlaß wiedervereinigte Landesjugend Jazz Orchester der ersten Generation unter der Leitung von Bruno Piroth und Christoph Mudrich. Und die verzichteten zur allgemeinen Überraschung und Freude des Auditoriums darauf, die alten Arrangements einfach wieder aufzufrischen und eine Art „Oldie-Abend" zu veranstalten, was man dem Orchester angesichts der ebenfalls recht kurzen Vorbereitungszeit nicht einmal hätte verdenken können; es wurden nicht nur ausschließlich neuerarbeitete Stücke gespielt, sondern alle Arragements und ein Teil der Kompositionen stammten auch noch von den Mitgliedern der Band. Auf diese Weise wurde das musikalische Potential der Big Band gleich doppelt demonstriert.

Die Tatsache, daß das Saarbrücker Jazz Fest keine regionale Monopolstellung mehr hat - St. Ingbert wird in diesem Jahr sein drittes Jazzfestival veranstalten, St. Wendel sein erstes - hat sich auf die Musik sicher nicht negativ ausgewirkt. Konkurrenz belebt das Geschäft, heißt es. Es bleibt zu hoffen, daß dieser Satz beim nächsten Mal auch wieder für die Besucherzahlen gilt.

Frank Schmidt

Joe Malingas Southern African Force

Malinga: „Nur wahre Musik ist politisch"

Vor rund eineinhalb Jahrzehnten aus Swaziland emigriert, mitgetragen von der stürmischen Entwicklung des Jazz, einge^ bettet in eine Umgebung in Graz, die Impuls und Ausgangspunkt für erste Ansätze einer eigenständigen, europäischen Musikkultur bildete, ist Joe Malinga seinen musikalischen Wurzeln treu geblieben. Politisch hat er sich internationalisiert: Die Völkerrechtsfrage an der Südspitze des schwarzen Kontinents ist in seiner Musik, seinem Denken nicht mehr deutlich nachzuempfinden. Viel stärker sind die Einflüsse seiner Wahlheimat.

„Meine Musik ist politisch. Musik ist immer politisch, wenn sie die Wahrheit sagt. Und eben diese Wahrheit", so Malinga, „hat sich mit mir im Laufe der Emigrationsjahre verändert." Doch Politik hat bei Malinga nichts mit Schlagwörtern oder Stimmungsmacherei zu tun. Politik bedeutet für ihn Botschaft in Form von Lebensfreude, Spielfreude oder auch Traurigkeit, die Verständnis weckt, nachdenklich macht und mehr aussagt als viele unnötige Worte. Viel stärker in die Apartheidproblematik Südafrikas verstrickt ist der Pianist Marven Africa, der mit der gebetsähnlichen Ballade „Nelson Mandela" direkt anspricht und Leiden hörbar macht. Beide, Malinga und Africa, beweisen Ehrlichkeit und machen die Musik der Southern African Force wahr.

International, grenz- und mentalitätsüberschreitend zu denken, ist für den Saxophonisten zu einem Lebensbedürfnis geworden. Nach langen Jahren in Österreich, der Schweiz und Deutschland lebt Malinga nun in Amsterdam. „Es ist die beste Stadt Europas. Ich fühle mich dort zuhause, weil man als Schwarzer nicht auffällt. Zudem trifft sich in der Amstelstadt eine internationale Musikergilde, mit der sich sehr gut musizieren und improvisieren läßt. Der Einfluß der Schwarzen auf das Musikgeschehen ist viel größer als anderswo in Europa, das musikalische Niveau liegt wohl deshalb höher als in anderen Städten."

Amsterdam ist zur zweiten Heimat des Südafrikaners geworden, weil sich musikalisch viel tut und wieder Beziehungen zu anderen Schwarzen entstehen können. Hier liegt die Verknüpfung von Heimat, schwarzen Freunden und afrikanischer Musik mit internationalen Musikern und europäischer Denkweise begründet. Dieses Zusammenspiel findet seine Vollendung in Malingas Afro-Jazz.

Wurzeln afrikanischer Kultur werden mit Blüten amerikanischer Jazzmusik vermischt: Afro-Jazz nach Malingas Art, Musik, die an den Zuhörer keine hohen Anforderungen stellt, die Gefühle direkt zur Seele und in die Beine weiterleitet. Sanftes Abheben auf einer Welle von Tönen, unterlegt mit einem Rhythmusteppich stilisierter Trommelsynkopen mit der Betonung auf dem letzten Achtel des Taktes: Ein Fluß, der warm um runde Steine spült, im Urrhythmus der Natur, die kein Ende absehen läßt.

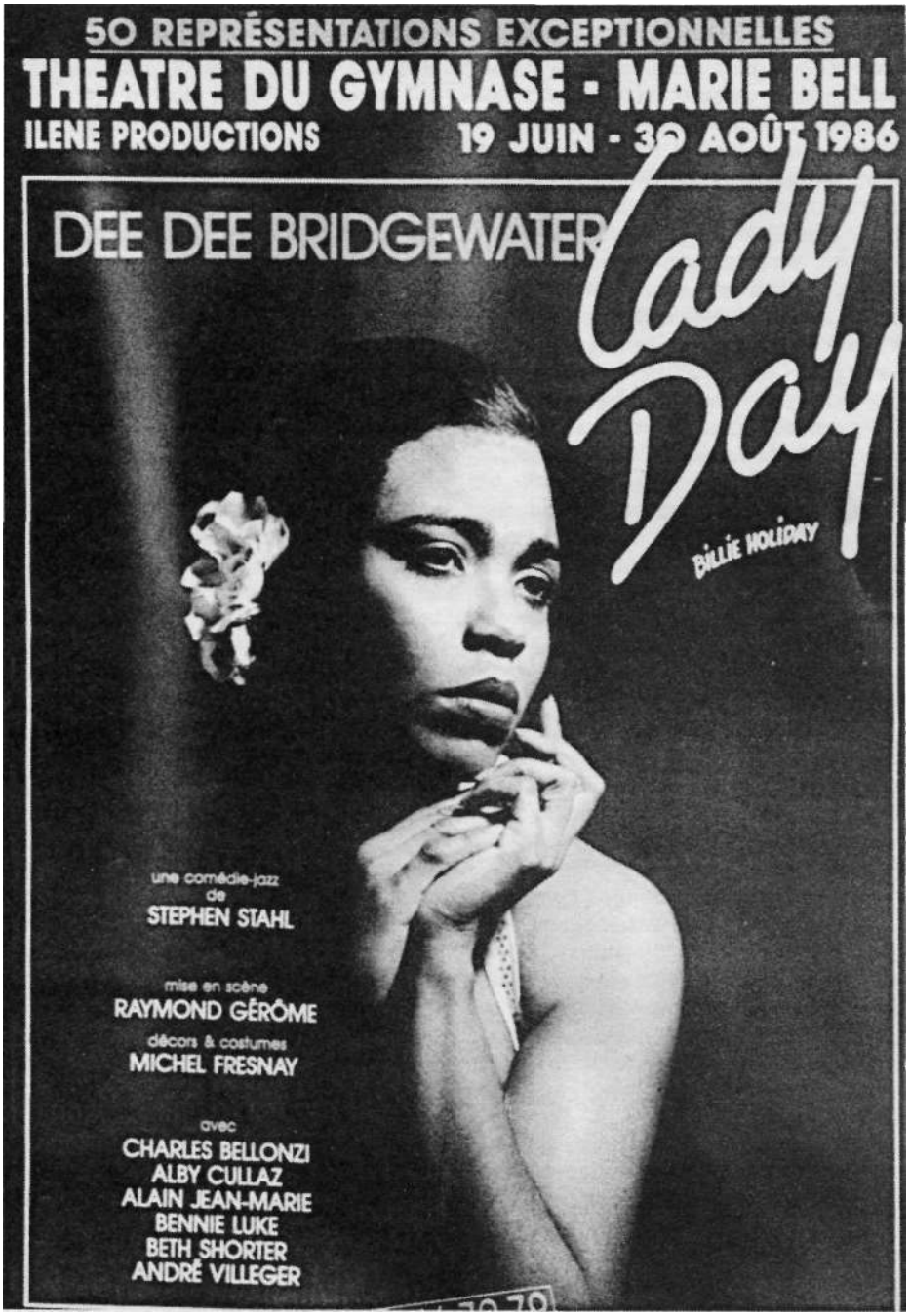
Die Hälfte der Gruppenmitglieder stammt aus den Staaten. Der kraftvoll intonierende, an Archie Shepp erinnernde Saxophonist Paul Stocker, Posaunist Steve Galloway und Schlagzeuger Clarence Becton auf der einen, Pianist Marven Africa und Bassist Pablo Nahar, ein gebürtiger Surinamer sowie der Bandleader auf der anderen Seite, lassen Kontraste aufkommen und bilden Spannungspole, die der Gruppe einen ganz persönlichen Anstrich geben.

Der Reiz, auf improvisatorischem Wege Spannungen zu vergrößern oder Gemeinsamkeiten verschiedener Musikkulturen zu entdecken und so immer neu zu verändern, wird zum Spiel mit Instrumentaltechnik und Gefühlen. Es kann vorkommen, daß der virtuose Stocker oder der ideenreiche Galloway die beiden Südafrikaner in den Schatten stellen. Umgekehrt, wenn sich Malinga und Africa auf einer wiedergefundenen Rootsphrase ausleben, lassen die Amerikaner ihre Hände von den Instrumentknöpfen.

Der Versuch, mit einer Musikgruppe, deren Mitglieder aus verschiedenen Ländern stammen, zu improvisieren, bringt herrliche Momente des Erlebens. Dabei muß aber auch in Kauf genommen werden, daß sich Musiker nicht finden, daß Minuten von Leere entstehen. Die von Malinga angesprochene Internationalisierung äußert sich zudem in einer gewissen Tendenz zur Anpassung. So hätte der reiche Schatz, die Vielfalt an afrikanischen Rhythmen stärker ausgeschöpft werden können. Trotz allem: Joe Malingas Southern African Forces lassen sich auch durch Turbulenzen und Abwinde nicht von ihrem Kurs abhalten. Die Reise wird abwechslungsreich, weil der Zielort zu Beginn nicht genau umschrieben wird. Das Publikum jedenfalls läßt es sich auf den Wolken gefallen.

Gusti Berchtold

Vermischt Wurzeln afrikanischer Kultur mit Blüten amerikanischer Jazzmusik: Joe Malinga
Foto: Hänny



Excitement in Jazz

Dee Dee Bridgewater

In einem Jazzclub in der französischen Stadt Rouen wurde das Publikum kürzlich Zeuge eines merkwürdigen Vorgangs: es kam gleich zweimal in den Genuß desselben Jazzstandards. Der Vorgang beruhte auf der Entscheidung der amerikanischen Sängerin Dee Dee Bridgewater, die über das eigenmächtige Vorgehen ihres Bassisten verärgert war, der das Stück früher als geplant beendet hatte. Dies ist nur eine von den vielen kleinen gewissen Unterschieden, die Dee Dee Bridgewater seit ihrer Ankunft in Europa im Januar 1986 bemerkt hat.

Dee Dee Bridgewater ist in Deutschland vor allem durch ihren Part in der Jazzoper „Cosmopolitan Greetings" bekannt geworden. Die Oper ist im Sommer 1988 zum Abschied des Intendanten in Hamburg, Rolf Liebermann, uraufgeführt und danach auch in München, Berlin und Freiburg gezeigt worden. Der Komponist George Gruntz hatte die Jazzsängerin allerdings schon viel früher entdeckt. 1980 stellte er sie den Zuhörern auf dem Berliner Jazzfestival als ein „Phänomen vor, um das man die Amerikaner beneiden muß". Ihren ersten Auftritt in Deutschland bestritt Dee Dee Bridgewater bereits 1974 im Münchner Jazzclub „Domicile" mit der Thad Jones Mel Lewis Big Band. Als eine „merkwürdige Liebesaffäre" bezeichnet sie ihr Verhältnis zu dem 1986 verstorbenen Trompeter und Big Band-Leader Thad Jones. Vier Jahre lang tingelte sie mit ihm durch New Yorker Jazzclubs und ließ sich von „Vater" Jones in die Tiefen des Jazz hinabführen. Die Sache hatte nur einen Haken: Dee Dee durfte nur zwei Nummern pro Abend singen. Zu wenig für eine Jazzerin, auf die die Bühne wie ein Magnet wirkt. Mal zärtlich, mal peitschend oder gar rotzig wühlt sie mit ihrer Stimme die Musik auf. Ihre Auftritte spickt sie mit Showeinlagen und Soul, „excitement in Jazz" nennt sie diese Art der Präsentation.

Nach fast 20 Jahren Erfahrung im Showbusiness besteht die Mitdreißigerin auf ihrer eigenwilligen Interpretation. „I am good", sagt sie ernst. Es klingt wie ein Vorwurf an ihre ehemaligen amerikanischen Plattenfirmen, die sie ausschließlich als Soul- und Broadwaysängerin vermarktet hatten. Die bittere Erfahrung, daß es ihr erst in Europa gelang, ein Jazzalbum aufzunehmen, sitzt tief.

Zu ihrem jetzigen Erfolg hat ihr indirekt die legendäre Billie Holiday verholten. Weil sie in die Haut der Sängerin schlüpfen sollte, kam Dee Dee Bridgewater im Januar 1986 nach Paris und lernte das in französischer Sprache abgefaßte Manuskript der Jazzkomödie „Lady Day" von Stephen Stahl auswendig. 50 Mal sang und spielte sie für das begeisterte Pariser Publikum die Rolle Billie Holidays. Jetzt bastelt sie an ihrer eigenen Legende, darunter an einer neuen Schallplatte, für die ein Duett mit Ray Charles geplant ist. Als schwarze Musikerin fühlt sich Dee Dee Bridgewater in Europa gut aufgehoben. Der Respekt und die Anerkennung als Original-Stimme des Jazz hat ihr bereits neidische Blicke weißer Musikerkollegen eingebracht, die sich zuweilen bei der Vergabe von Auftrittsmöglichkeiten benachteiligt fühlen . . . Daß europäische

Dee Dee Bridgewater Foto: Harald Dayot

Jazzmusiker zuweilen eine andere Arbeitsauffassung haben als ihre amerikanischen Kollegen, damit hat sich Dee Dee mittlerweile abgefunden. „Die Musiker hier sind nicht daran gewöhnt, regelmäßig zu proben und außerdem sehr stark an einen bestimmten Stil gebunden", bemängelt sie. Zwei Minuten später jedoch scheint die Kritik bereits vergessen: „Ich hätte nie gedacht, daß soviele Afrikaner in Paris leben, ich möchte unbedingt ihre Musik kennenlernen", schwärmt Dee Dee über ihre Wahlheimat.

Doch nicht nur Zufriedenheit über ihre musikalischen Erfolge seit ihrer Ankunft in Paris, auch Stolz, Kinder und Karriere miteinander vereinbart zu haben, empfindet die Sängerin. Für ihre zwei Kinder hat Dee Dee Bridgewater ein kleines Haus in einem Pariser Vorort gekauft, und weil ein paar Konzerte im Monat ausreichen, um den Lebensunterhalt zu finanzieren, hat die geschiedene Mutter Zeit, sich um ihre beiden Mädchen zu kümmern. Ihretwegen hat sich Dee Dee Bridgewater nie ins schummrige Barmilieu begeben, sie war darauf angewiesen, statt Bars die Bühne zu erobern. Sie sang in Broadway-Musicals, produzierte Fernsehshows und tummelte sich in der Popbranche. „I love Pop", verkündet sie strahlend, und auf einmal werden Erinnerungen an ihre Jugendzeit in Detroit wach. „Wir sangen Elvis Presley und die Supremes, Nina Simone und Harry Belafonte", beschreibt Dee Dee Bridgewater ihre musikalischen lole. und auf einmal erscheint das Gesicht der Mitdreißigerin um zehn Jahre jünger.

Merkwürdigerweise gerät ihr Selbstverständnis als Jazzsängerin durch die Liebeserklärung an den Pop nicht ins Wanken. Jazz, der in die Knochen fährt und anregt, verschmilzt in ihrer Person zu einem neuen Stil. Allein der Name fehlt.

„Ich fühle mich verpflichtet, Jazz populär zu machen", hat sich Dee Dee Bridgewater vorgenommen. Sie ist ihrem Ziel schon näher als vermutet: Nach dem Erfolg des Dexter Gordon Films „Round Midnight' vor Jahren scheint die nächste Hymne ans Saxophon, die Legende Charlie Parkers, die unter dem Titel „Bird" gezeigt wird, ebenfalls ein Kassenschlager zu werden. Das nächste Projekt ist bereits unter Dach und Fach: Eine Rückblende auf das heroinabhängige Leben des sanften Trompeters Chet Baker, der im Mai 1988 in Amsterdam aus dem Fenster gestürzt ist, ist der nächste Jazzfilm. Auch wenn Dee Dee Bridgewater diese neue Welle der Jazzfilme skeptisch als bloße amerikanische Version geschickter Vermarktung betrachtet - ihr amerikanischer Traum vom eigenen großen Durchbruch ist ebenfalls noch nicht ausgeträumt. „Es gibt momentan keine weibliche Jazzsängerin", behauptet sie entschieden. Selbstredend hat sie vergessen, sich selbst zu erwähnen.

Astrid Prange

Jazz in Freiburg '88

Ein Jahr Jazzhaus Freiburg

„Wir sind sehr, sehr zufrieden!" zieht Waldi Heidepriem, Chef der mittlerweile auf über 600 Mitglieder angewachsenen Vereinigung Freiburger Jazzhaus und Lokalmatador der Szene, Fazit von einem Jahr Jazzhaus. Und: „Es gibt inzwischen keine Probleme mehr." Tatsächlich hat sich der „schönste Jazzkeller Europas", wie ihn Joachim Ernst Berendt bei der Eröffnung im Oktober 1987 nannte, zu einer festen Konzertstätte in der Südwestecke der Republik entwickelt. Aus dem 200 Jahre alten Kellergewölbe, in dem einst erlesene Rotweine lagerten, ist eine respektable Jazz-Katakombe geworden. Keine Probleme? Das im Sanierungsgebiet gelegene Politikum Jazzhaus, von Oberbürgermeister und Stadtrat rasch befürwortet, hat seinen friedenstiftenden Zweck erfüllt: Es ist Ruhe eingekehrt.

Und das Geld? „Die Finanzlage" - ist zu hören - „hat sich stabilisiert; die Einnahmen decken die laufenden Kosten von monatlich 15 000 DM." Aus der Gastronomie fließt eine Pachtsumme von 10 000 DM zusätzlich. Kein Wunder bei gestreckter Sperrstunde, die das Jazzhaus zur Anlaufstelle für Nachtschwärmer werden ließ. Keine Probleme, wenn unterschiedliche Interessen, die der Zecher und die der Hörer, aufeinanderprallen?

Für die Lokalszene hat sich das Jazzhaus weniger belebend ausgewirkt, da kleinere Veranstalter meist das Nachsehen haben. So wird die Begeisterung für die Bereicherung der Musikszene in Freiburg nicht überall geteilt. In Musikkneipen fürchten die Wirte die staatlich subventionierte Konkurrenz. Wettbewerbsverzerrung ist ihr Argument. Dabei ist, bei Lichte besehen, Konkurrenz für den Jazz nur bedingt gegeben. Denn die Programmkonzeption des Jazzhauses - jeden Tag ein anderer Musikstil, wobei die breit gefächerte Palette vom aufgewärmten Dixieland über Rock, Funk, Folk, Blues und letztendlich auch modernen Jazz, der schon fast Stiefkind ist, reicht - verhindert es, ein interessiertes Stammpublikum zu schaffen. Hier liegt z. B. die Chance für das „Gasthaus am Waldsee", das seit 1984 die aktuellen Spielweisen des Jazz präsentiert. Für Wirt Heiner Hörnchen ist das Jazzhaus-Programm zu populär, Experimentelles bleibt ausgeschlossen.

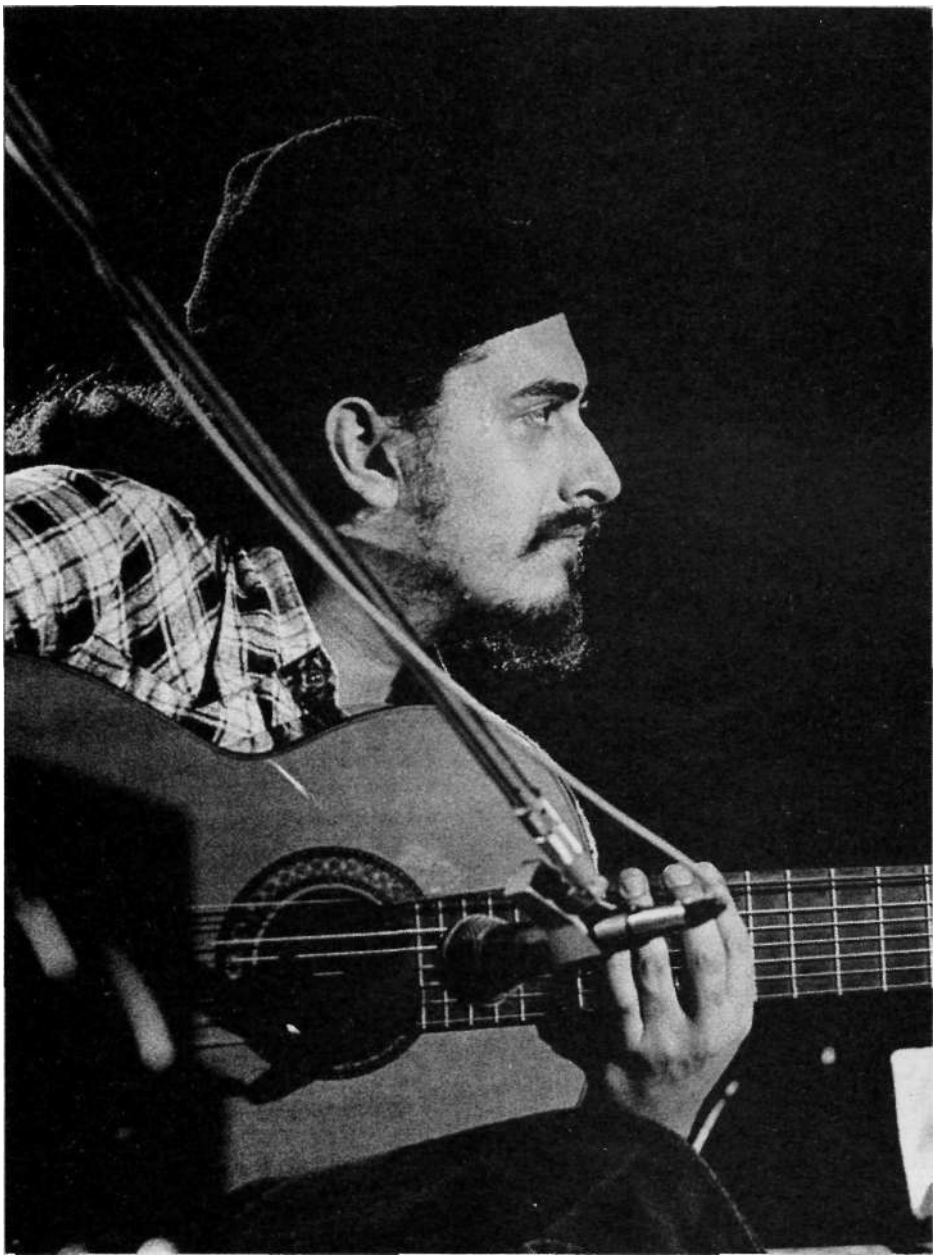
Dies gilt - mit einer Ausnahme - auch für die Feierlichkeit zum einjährigen Bestehen, die sich schlicht „Jazz in Freiburg '88" nannte. „Ein Programm der Vielfalt" sollte es dem Vernehmen nach bieten, doch durch Beliebigkeit fiel es auf. Risiken wurden gescheut, Randbereiche ausgeklammert.

Erstaunlich aber an dem dreiwöchigen Konzertreigen war die Zusammenarbeit mit dem konkurrierenden „Zeltmusikverein" (ZMF), der alljährlich das große Zeltmusik-Festival veranstaltet. Sofort war auch von einer Elefantenhochzeit die Rede. Dabei erstreckte sich die Kooperation bloß auf Organisatorisches und Terminabsprachen, um sich nicht gegenseitig, wie oft geschehen, das Publikum auszuspannen. Eine inhaltliche Koordination gab es weitgehend nicht, auch blieben die Finanzen strikt getrennt. Um diese war es schlecht bestellt. Denn - so ZMF-Chef Alexander Heisler: „Die Zuhörer blieben zum Teil aus, weil unser Konzept mit den zwei Veranstaltern und der Vielzahl der Aufführungsorte für das Publikum vielleicht zu verwirrend war." Nicht nur das - die Musik war auch danach.

Stimmungsvoll begann das Festival im Jazzhaus mit dem Klarinettisten Peanuts Hucko. Leider zeigte sich der ehemalige Armstrong-Musiker gesundheitlich nicht von seiner besten Seite, was aber der Stimmung im Publikum keinen Abbruch tat. Anderntags Fortsetzung wie gehabt: Die Barrelhouse Jazzband gab sich die Ehre. Im Audimax der Universität, dem Geburtsort der ZMF-Konzerte, spielte die Gruppe Oregon vor lichten Reihen. Als ob das weggebliebene Publikum geahnt hätte, was auf es zukommt.

Wo sie einst weltmusikalische Akzente setzten mit ihrer munteren Melange aus Jazz, kammermusikalischem Ausdruck und ethnischen Bezügen, dominieren heute Schönklang und einfache Melodien. Die Elektronik hat zugenommen, mit ihr Waberndes und üppig Schwellendes. Selten habe ich das Ensemble so flach und uninspiriert gehört wie hier. Lediglich der Perkussionist Trilok Gurtu gefällt mit virtuosem Instrumentarium. Ein Lichtblick, der schnell verwischt wird.

In seine eigenen Räumlichkeiten, die sich



Bot nach kammermusikalischem Anfang vertrackte Blues-Sequenzen: Egberto Gismonti
Foto: Paul Gerhard Deker

als Konzertstätte völlig ungeeignet erwiesen, lud der ZMF-Verein, um den Festival-Schwerpunkt „Gitarre" einzuleiten.

Joe Pass zuerst. Er ist immer noch hörenswert. Verblüffend, wie er die Walking-bass-Linien mit Harmonien und Melodienparts vereint. Pass ist ein wunderbarer Interpret und Improvisator. Warum - um alles in der Welt - er im zweiten Teil des Konzerts mit Freiburger Lokal-Größen zusammentreffen mußte, bleibt Geheimnis der Veranstalter.

Glänzend disponiert zeigte sich ein weiterer Gitarrist: der Brasilianer Egberto Gismonti; nach kammermusikalischem Anfang vertrackte Blues-Sequenzen. Die „Badische Zeitung" schrieb: „Ein lautmalerisches Feuerwerk auf minimalen, fast statischen melodischen Grundlagen. Akkordische Reihungen mit Oberton-Kieksern wechseln mit perkussiv geschlagenen Trommelwirbeln, polyphon-gegenläufige Klangstrukturen stehen neben lyrisch modulierten Passagen. Zusammen: Klangbilder von höchster musikalischer Delikatesse."

Dem Publikum haben sie offensichtlich nicht geschmeckt; es war zu sehr mit sich selbst beschäftigt. Der Geräuschpegel in der Scheune des Jesuitenschlosses war unerträglich, so unerträglich wie die Scheune selber als Veranstaltungsort. Für den Tanz in den Mai mag sie ja angehen - aber für ein internationales Festival?

Zwei Großformationen: einmal neu - einmal alt. Das Vienna Art Orchestra mit dem gewohnten Gemisch aus Abendland und Amerika, Tradition und Moderne, E und U. Und doch wirkte alles vorausschaubar und geplant. Der Zug der Postmoderne ist ohne die Wiener abgefahren. Über Peter Herbolzheimer, die zweite Großformation im behäbigen Bigband-Stil, brauche ich mich wohl nicht auszulassen. Scharfe Bläsersätze - und dazwischen lieferte jeder brav sein Solo ab. Das war's.

Bleibt einzig die Avantgarde, die frischen Wind nach Freiburg brachte. Rova, das Saxophon-Quartett der US-Westküste - immer interessant, spannend, ideenreich. Auch im zwölften Jahr seines Bestehens wird komplex arrangiert, wirkt nichts gefällig. Traumwandlerisch sicher wird improvisiert, imponierend gelingt das eng verzahnte Zusammenspiel. Aus vertrackten Unisono-Passagen lösen sich expressive Soli. Kompositorische Strenge und freies Spiel sind geschickt integriert.

Neben dem quirligen, technisch perfekten Michel Petrucciani, der sich mit seinem Trio (Andy McKee, Baß, Steve Ellington, Schlagzeug) in swingenden Balladen ohne Kanten und Ecken aufhielt, war Cecil Taylor der Glanzpunkt des Pianisten-Schwerpunkts und überhaupt der Höhepunkt bei einem insgesamt recht müden „Jazz in Freiburg '88". Taylor ist und bleibt die zentrale Figur des Avantgardespiels. Mit unglaublicher Intensität und behender Beharrlichkeit - davon hat er seit den sechziger Jahren nichts eingebüßt - rast er über die gesamte Tastatur. Ostinate Figuren und kürzelhafte Motive werden in einer wahren Klangflut nur gelegentlich gebremst und zurückgenommen, um frischen Atem zu schöpfen. Während der Bassist das erstaunliche Tempo mithält, ruhelos und vibrierend mitspielt, ist Schlagzeuger Tony Oxley mit seinem Beat nicht immer so geschwind zur Stelle.

Reiner Kobe

Country-Blues-Spektakel mit

Archie Edwards und Dr. Ross

Einen Blues-Leckerbissen „vom Feinsten" erlebten am 3. Dezember die Zuhörer im bis zum letzten Platz gefüllten Gewölbekeller im alten Rathaus in Weil. „Back to the roots" (zurück zu den Wurzeln) hieß auch das Motto dieses 7. Konzerts in der Reihe von „Jazz in Weil". Isajah „Dr." Ross, geb. 1925, Archie Edwards, geb. 1918, zwei der letzten Vertreter aus der Geburtsstunde des Blues, gaben sich die Ehre. Archie Edwards, der den Abend eröffnete, schöpfte gleich aus dem vollen. Nebst eigenen Songs sang und zupfte er auch schon manch vergessenen Blues-Standard aus alten Tagen. Nummern von Blind Boy Füller, Blind Lemon Jefferson und seinem längst zur Legende gewordenen Freund, Mississippi John Hurt, erklangen. Und plötzlich wähnte man sogar, der Geist Robert Johnsons schwebe im alten ehrwürdigen Gewölbekeller. Leider jedoch spielte Edwards an diesem Abend keine Slide-Gitarre, die er auch bestens beherrscht. Nach Zugabe und kurzer Pause war man gespannt auf Dr. Ross und dessen „One man band". Auf dem „Mississippi Saxophone", der Mundharmonika, spielte und sang er zu Beginn einige Sonny Boy Williamson-Stücke, so z. B. „Checkin' on my baby". Deutlich der Einfluß von Sonny Boy beim Song „Mama".

Wie sein Vorbild, so läßt auch Dr. Ross die Harmonika sprechen und weinen wie ein kleines Kind, dies mit einem Bluesfeeling und einer persönlichen Ausstrahlung, die bei der heutigen Generation von Bluesmusikern leider nur allzu oft durch reine Technik ersetzt wird und jegliches Gefühl für die Materie vermissen läßt. Aber gerade dieses sogenannte Bluesfeeling ist es eben, das den alten authentischen Blues einzigartig macht. Nach dem „Train-Song", wo, wie auch schon der Titel verrät, ein Zug auf der Harmonika imitiert wird, greift Dr. Ross zur Gitarre und später kommen noch Pauke und Hi-Hat dazu, dies, wohlverstanden, alles auf einmal und nur von ihm selbst gespielt. Wer es nicht selbst sah, wird es kaum glauben! Als Kuriosum sei noch seine Gitarren-Technik erwähnt, er spielt auf normal bespannter Gitarre linkshändig, was so manchen anwesenden Musiker in Erstaunen versetzte. „Memphis Boogie" und „Dr. Ross Breakdown", dies nur zwei Titel, die er schon 1951 auf Platte aufnahm und auch heute noch Stützpfeiler in seinem Repertoire bilden. Unter einem Riesenapplaus und selbstverständlich mit Zugabe verließen die beiden Ur-Blueser mit vielem Händeschütteln den Raum. Ein besonderes Lob an dieser Stelle auch den Organisatoren von Jazz in Weil, insbesondere dem Initianten Dieter Brunow, der an diesem Tage sein 50stes Wiegenfest beging.

Klaus Scholz

Jazz News

6. Coesfelder Jazzworkshop

Vom 28. März bis 2. April findet in der Kolping-Bildungsstätte in Coesfeld ein Workshop für Jazzmusiker mit ersten Erfahrungen statt. Das Unterrichtsprogramm umfaßt Musiktheorie, Gehörbildung, Rhythmik, Instrumentalunterricht und Combospiel. Als Dozenten wurden verpflichtet: Ansgar Eisner, Saxophon, Detlev Poppenburg, Gitarre, Heiner Kleinjohann, Piano, Hartmut Kracht, Baß, Wolfgang Ekholt, Schlagzeug, Ed Kroger, Posaune, Trompete, und Norbert Gottschalk, Gesang. Die Kosten für den Workshop inkl. Unterkunft und Verpflegung betragen DM 280- bzw. DM 230- für Schüler und Studenten. Kontakt: Kolping-Bildungsstätte, Gerlever Weg 1,4420 Coesfeld, Tel. 0 25 41/51 95.

KölnProjekt

Mit dem KölnProjekt initiiert die Hochschule für Musik in Köln in Verbindung mit der GEMA-Stiftung, dem WDR und der Landesmusikakademie NRW eine Maßnahme zur Förderung der Popularmusik. Dieses international ausgeschriebene Projekt schafft in Europa ein in seiner Form einmaliges Forum der Begegnung und des Austausches. Der Workshop bietet fortgeschrittenen Musikern, die sowohl kompositorisch als auch improvisatorisch tätig sind, die Gelegenheit, mit führenden Persönlichkeiten und Innovatoren komponierter und improvisierter Musik zusammenzuarbeiten. Der Termin für diesen Jazzworkshop für Komposition und Improvisation ist der 11 -30. September. Als Dozenten konnten bisher verpflichtet werden: Bill Dobbins, Mathias Rüegg, David Liebman, Uli Beckerhoff, Vinko Globokar, John Taylor, Barre Phillips, Wolfgang Mitterer, Joachim Ullrich und Jiggs Whigham. Kontakt: Hochschule für Musik Köln, Rainer Linke, Dagobertstr. 38, 5000 Köln 1.

Portraits in Jazz ist der Name der Jazz-Filmtage, die vom 22.-26. Februar im Ufer-Palast Fürth stattfinden. Dabei werden rund 10 Stunden Jazz-Filme mit einzigartigen Dokumenten aus der Jazz-Geschichte täglich von 17.00-1.00 Uhr gezeigt. Es sind dies: Stop For Bud (Bud Powell, 1963), Bird Now (Dokumentarfilm von M. Huraux, 1987), Jazz from Studio '61 (Ahmad Jamal, Ben Webster, 1959), After Hours (Coleman Hawkins, 1961), Big Ben (Ben Webster, 1967), Archie Shepp: I am Jazz (1984), Sonny Rollins live (1973), Art Pepper: Notes from a Jazz Survivor (1982), Jazz in Exile (1978), Dexter Gordon (1971), Imagine the sound (1981), Cecil Taylor (1967), Chefs romance (Chet Baker, 1987), Jazz on a summer's day (Newport Jazz Festival 1958). Zudem findet eine Ausstellung mit Bildern von Marion Brown statt und bei einer Jazznacht am 25. Februar spielen Blue Box, Tottis Leben und das Schuhmann Trio. Kontakt: Jochen Menzel, Rieterstr. 3, 8500 Nürnberg 90, Tel. 09 11/33 27 91.

11.Jazz-/Jazz-Rock Kurs Ibbenbüren

Vom 18.-23. März findet in Ibbenbüren der 11. Jazz-/Jazzrock Kurs statt. Als Dozenten wurden dafür verpflichtet: Maria Joao, Gesang, Uli Beckerhoff, Trompete, Otto Wolters, Klavier, Michael Küttner, Percussion, Andreas Böther, Saxophon, Flöte, Mike Dietz, Gitarre, Gunnar Plümer, Bass, und Peter Weiß, Schlagzeug. Kontakt: Volkshochschule Ibbenbüren, Alte Sparkasse, Oststraße 28,4530 Ibbenbüren, Tel. 0 54 51/ 5 37 61.

Das **Jazzpodium Niedersachsen** wird in diesem Jahr zum fünften Mal durchgeführt. Dafür stellt das Land Niedersachsen auch 1989 wieder DM 40 000- zur Verfügung. Niedersächsische Jazzgruppen werden mit dieser Unterstützung zum 5. Mal Konzerte bei verschiedenen Veranstaltern in ganz Niedersachsen geben können und pro Gruppenmitglied eine garantierte Mindestgage von DM 300- erhalten. Darüber hinaus sind zusätzliche Mittel aus dem Programm „Musikland Niedersachsen" zu erwarten, mit denen dann erstmalig auch Konzerte in anderen Bundesländern und im Ausland finanziert werden können. Bewerbungsunterlagen können bis zum 25. Februar angefordert werden bei LAG Jazz Niedersachsen, Brabeckstr. 106 c, 3000 Hannover 72, Tel. 05 11/52 20 75.

Den **17. International** Competition **for Jazz Themes** führt die Prince Rainier III Musikakademie in Monaco durch. Jazzmusiker/innen, ganz gleich welcher Nationalität, können daran teilnehmen. Jedoch dürfen die zum Wettbewerb eingereichten Kompositionen bislang nicht veröffentlicht, dem Publikum auch nicht bekannt sein. Außer den niedergeschriebenen Kompositionen sollte noch ein Tonband mit der Musik beigelegt werden. Drei Preise sind ausgesetzt in Höhe von 6000 francs bzw. 4000 und 2000. In früheren Jahren waren unter den Preisträgern: Martial Solal, Rudi Wilfer, Jan Wallgren, Peter Herbolzheimer, Emil Viklicki, Slide Hampton, Eric Kloss, Pedro Itturralde, Monika Linges und Jens Winther. Die Kompositionen sollten bis zum 28. Februar geschickt werden an die Academie de Musique Prince Rainier III, 17 rue Princesse Florestine, Principality of Monaco.

Jazz-Feeling und -Improvisation unter diesem Titel veranstaltet die Kirchenmusikalische Fortbildungsstätte Schlüchtern vom 13.-15. Oktober einen Musiklehrgang. Die Leitung des Kurses haben Friedwart Goebels und Claus Letter, der Ansprechkreis sind Klavierspieler, die Jazz mögen, aber nicht so recht wissen, wie sie es anstellen sollen, kurz: Für Jazzfreunde des Anfangsstadium. Der Lehrbeitrag beträgt DM 150-, Unterkunft und Verpflegung kosten DM 75,-. Kontakt: Internationaler Arbeitskreis für Musik e. V., Heinrich-Schütz-Allee 29, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Tel. 05 61/3 79 27.

Music Loft-die Freie Musikschule Aachen - hat es sich zum Ziel gesetzt, Musikinteressierten eine Möglichkeit zur Weiterentwicklung musikalischer Fähigkeiten und zum Zusammenspiel mit anderen zu bieten. Kinder, Jugendliche und Erwachsene sollen zu kreativer Entfaltung und zu einem selbstverantwortlichen Umgang mit Musik angeregt werden. Hierzu bietet Music Loft ab Februar 1989 eine Reihe von Kursen und Workshops zu verschiedenen musikalischen Bereichen und Zielsetzungen an. Kontakt: Werner Hüsgen, Auf Vogelsang 19, 5100 Aachen, Tel. 02 41/60 16 32.

Brassworkshop mit Malte Burba in Freiburg

Vom 4.-5. März wird Malte Burba an der Jazz & Rock Schule Freiburg unter dem Titel „Teach your body to blow" einen Brassworkshop geben. Er beeinhaltet Training des Atmungsapparates, der mimischen Muskulatur, der Zunge, des Unterkiefers und der Stimmlippen sowie deren Koordination, Synchronisation und Übertragung

Musik Workshops veranstaltet das Frauenbildungs- und Ferienhaus Osteresch in Hopsten-Schale in den nächsten Monaten. Einen Jazz- und Rockgitarren-Workshop gibt Deirdre Cartwright vom 12.-17. Februar. Dabei werden sich etwa 10 Gitaristinnen, die schon Grundkenntnisse in Sachen Akkorde und Improvisation haben, mit den Elementen des modernen Jazz beschäftigen. „Fire de Body" nennt Doris Wawrauschek ihren Workshop, in dem es um afrikanisches Trommeln und Tanzen geht, und der vom 24.-31. März stattfindet. Der Kurs richtet sich an fortgeschrittene Trommel-Anfängerinnen, die bereits über praktische Rhythmuserfahrungen verfügen und die Grundanschlagtechniken kennen sollten. „Mit Stimme spielen" ist das Thema des Workshops, den Maria Freund vom 2.-7. April leitet. In diesem Seminar wird die Bandbreite eigener stimmlicher Ausdrucksmöglichkeit erfahren und erweitert. Der Gitarren-Workshop kostet DM 290-, der Trommel- und Tanzkurs DM 330- und der Stimmkurs DM 250,-jeweils incl. Unterkunft und Verpflegung. Kontakt: Frauenbildungshaus Osteresch, Zum Osteresch 1,4447 Hopsten-Schale, Tel. 0 54 57/15 13.

3 Jazz Workshops werden im Rahmen der 43. Hauptarbeitstagung, die vom 29. März bis 3. April dauert, in Darmstadt stattfinden. Es sind dies: Kontrabass: „Improvisation und Jazz" mit Dieter Manderscheid, „Schlagzeug und Perkussion: Improvisation und Jazz" mit Günter Sommer, sowie „Gruppenimprovisation - Kollektives Komponieren" mit Prof. Dr. Ekkehard Jost. Kontakt: Sekretariat des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung, Grafenstr. 35, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/2 30 62.

aufs Instrument. Zielgruppe sind vor allem die Blechbläser, aber auch für Holzbläser werden sich ganz neue Möglichkeiten der Tonschulung auftun. Die Kosten betragen DM 150- bzw. DM 120,-für Schüler und Studenten. Kontakt: Jazz & Rock Schule Freiburg, Tullastr. 50, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/50 00 79.

European Music Production ist der Name einer neuen Jazzschallplattenfirma, die ihren Sitz in Montpellier hat. EMP hat bereits mit dem Bassisten Ray Brown eine Platte produziert, bei der der Bassist Pierre Boussaguet und der Pianist Dado Maroni die Partner sind und die im März unter dem Titel „Two Bass Hits" erscheinen wird. Zudem hat EMP das junge französische Quintett Gibraltar aufgenommen, zu dem der Geiger Frederic Tari, der Pianist Stephane Kochoyan, der Bassist Michel Altier, der Schlagzeuger Stephane Beuvelet und der Percussionist Oscar Hammel gehören. Kontakt: European Music Production, 6, rue Marcel Arnoye, F-34 000 Montpellier, Tel. 67 58 40 67.

Jazz Szene München ist der Name einer Broschüre, die vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München herausgegeben wurde. Sie erschien in einer Erstauflage von 5000 Stück und wird, solange Vorrat reicht, kostenlos abgegeben beim Rathaus-Pförtner und in der städt. Musikbibliothek im Gasteig. Die Broschüre enthält Auflistungen der Münchner Jazzbands, der Clubs und Livebühnen, Jazzveranstalter, -agenturen und -Institutionen, informiert ferner über Unterrichtsmöglichkeiten in öffentlichen und privaten Schulen, über das Jazzangebot und die Berichterstattung in Presse und Rundfunk sowie über die wesentlichen Jazz-Labels und Wissenswertes zum Thema Gesetze und Verordnungen für den Betrieb eines Musikclubs. Ein Kapitel befaßt sich auch mit der Förderung des Jazz in München, mit den privaten Initiativen und Vereinen und mit den Förderungsmöglichkeiten des Kulturreferates.

Jazz News

Two Continents, One Music, das Projekt der Kölner Saxophon Mafia mit der Zairischen Trommlergruppe Elima und dem Dortmunder Trio Drümmele Maa, wird nach dem großen Erfolg beim JazzFest Berlin '88 vom 15. Juni bis Mitte Juli wieder Konzerte geben. Kontakt: Carmen Veeck, Humboldtstr. 25, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/ 23 21 88.

Oriental Connection nennen die beteiligten Musiker, der Oud-Spieler und Perkussionist Mesut Ali, der Perkussionist Tom Nicholas, der Saxophonist Tony Lakatos, der Bassist Toni Gassen und der Gitarrist Michael Dilly, ihr neuestes Projekt, bei dem jeder seine vielfältigen musikalischen Erfahrungen auf der Basis orientalischer-Melodien und Rhythmen einfließen lassen kann. Die Connection stellt sich vom 12.-31. Mai 89 bei einer Gastspielreise vor. Kontakt: Jürgen Markwirth, Schwabacher Str. 86,8500 Nürnberg 70, Tel. 09 11/ 6 58 92 57.

Barbara Thompson's Paraphernalia geht im Frühjahr nach 2jähriger Pause wieder auf Tournee, nachdem ihre neue LP/CD „Live in London" auf veraBra erschienen ist. Kontakt: Human Production, Elke Hiel, Robert-Koch-Str. 2, 5000 Köln 71, Tel. 02 21/ 5 90 63 04-05.

Mesut Ali & Brücke/Köprü beendete Mitte Dezember ihre erfolgreiche 23-Städte-Tournee. Derzeit bereiten der Oud-Spieler und Perkussionist Mesut Ali, der Bassist Toni Gassen, der Schlagzeuger Kalle Mews, die Saxophonisten Tobias Delius und Michael Gebracht sowie der Gitarrist Michael Dilly ihre erste LP vor. Die nächsten Konzerte der Gruppe mit türkischem Ethno-Jazz sind für Ende Februar/Anfang März im süddeutschen Raum sowie für Ende April geplant. Kontakt: Jürgen Markwirth, Schwabacher Str. 86, 8500 Nürnberg 70, Tel. 09 11/ 6 58 92 57.

Archie Shepp & The European Connection ist ein neues Projekt, das ab Herbst '89 Konzerte geben wird. Die European Connection besteht aus Tomasz Stanko, Jasper van't Hof, Vitold E. Rek und Peter Giger. Kontakt: Bremme-Hohensee, Hauptstr. 25, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/2 56 72.

Gabriele Hasler & Foolish Heart arbeiten in Zukunft mit dem Kölner Pianisten Achim Kaufmann zusammen. Kontakt: Foolish Music, Gabriele Hasler, Pfarrstr. 5, 6301 Staufenberg 2, Tel. 0 64 06/ 7 37 25.

Charles Davis, australischer Flötist, und sein Partner, der Gitarrist Andreas Piesch, haben unter Mitwirkung des Bassisten Heiner Merk ihre neue Platte „Captured moments" bei Chef Records herausgebracht. Die Platte wird in Deutschland von ARIS vertrieben. Kontakt: Charles Davis, Brauneggerstr. 50, 7750 Konstanz, Tel. 0 75 31/88 28 11 oder 2 03 93.

Jutta Brandl hat zusammen mit den Mitgliedern ihrer Band, der Gitarristin Susan Weinert, dem Schlagzeuger Hardy Fischotter und dem Bassisten Martin Weinert, ein neues Repertoire erarbeitet, welches die Sängerin auf ihrer Tour im Frühjahr dem Publikum vorstellen wird.

Alte Leidenschaften, die Gruppe, die soeben auf Aris/Ariola ihre erste Platte zusammen mit dem Posaunisten Ray Anderson vorlegte, wird im März auf Tournee durch Deutschland und die Schweiz gehen. Kontakt: Andreas Kaling, Turnerstr. 61,4800 Bielefeld 1, Tel. 05 21/17 19 75.

Das **Zweite«** plant vom 1.-15. Mai 89 Gastspiele in Deutschland und Frankreich. Kontakt: Thomas Horstmann, Heinrichsweg 4/45, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/ 2 64 68.

Martin Müller gibt in den nächsten Wochen wieder einige Workshops Bossa Nova für Gitarre. So am 25V26. Februar in Heilbronn, am 4./5. März in Köln, Gitarren-Viertmann, am 1.*12.* April in Mannheim, Alte Feuerwache, am 8./9. April in Ulm und am 22723. April in München. Kontakt: Musik Verlag Harald Burger, Martin Müller, Jollystraße 10, 7500 Karlsruhe, Tel. 07 21/81 64 84.

Hat seine Gruppe Trombone Jazz neu formiert: Ed Kröger
Foto: Lolo Dinne

Ed Kroger, Bremer Posaunist, hat seine Gruppe Trombone Jazz neu formiert. Mit ihm spielen jetzt Frank Wunsch, Piano, Hartmut Kracht, Bass, und Wolfgang Ekholt, Schlagzeug. Kontakt: Ed Kroger, Rutenstr. 24, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/7 48 38.

Das **Lauren Newton Trio** wird in der Zeit vom 14.-19. März und vom 8.-16. April Konzerte in Deutschland, in Österreich und der Schweiz geben. Kontakt: Thomas Horstmann, Heinrichsweg 4/45, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 71/ 2 64 68.

Hirson-Goodman sind im März als Quartett auf Süddeutschland-Tournee. Mit dem Sopransaxophonisten Chris Hirson und dem Gitarristen Geoff Goodman werden der Bassist Chris Lachotta und der Schlagzeuger Jurek Bezucha reisen. Im April geht das Hirson-Goodman Duo für zwei Wochen auf Gastspielreise nach Polen. Das Duo wurde für dieses Jahr nach Riga (23.-25. Juni) sowie nach Krakau (4.-6. September) eingeladen. Kontakt: Geoff Goodman, Rosenheimer Str. 98, 8000 München 80, Tel. 0 89/ 48 41 50.

Von **Wolfgang Lackerschmid** stammt die Musik des Ballettmärchens „Schneewittchen tanzt", das am 12. November im Stadttheater in Augsburg uraufgeführt wurde und noch bis 4. Februar gezeigt wird. Lackerschmid legte dabei der Trauerszene mit dem vergifteten Schneewittchen eine Aufnahme zugrunde, die der im letzten Jahr verstorbene Trompeter Chet Baker mit dem Vibraphonisten machte. Lackerschmid spielt bei „Schneewittchen tanzt", das Leonard Salaz choreographierte und inszenierte, auch Piano, Synthesizer, Percussion, Mundharmonika, Bass, Marimba und Schlagzeug.

Freddie Cole, der jüngste Bruder des 1965 im Alter von 45 Jahren verstorbenen Nat King Cole, arbeitet kontinuierlich als Sänger. Platten von sich legt er auf seinem eigenen Label „Dinky" vor, so benannt nach seinem Spitznamen, den ihm einst sein größerer Bruder gab.

Lena Hörne legte unter dem Titel „The men in my life" eine neue Platte auf Three Cherries vor. Dabei singt Lena auch zwei Stücke mit Sammy Davis Jr. bzw. Joe Williams.

Dorothy Parks sang kürzlich mit dem York College Jazz Workshop im Atrium des York College in Jamaica, Queens. Der York College Jazz Workshop stellte sich mit Stücken von Woody Shaw, Bobby Hutcherson, McCoy Tyner, Wayne Shorter und Sam Jones vor.

Rabih Abou-Khalil wird im Juni mit seiner Gruppe um den Saxophonisten Sonny Fortune, den Perkussionisten Glen Velez und Ramesh Shotham sowie dem Bassisten Glen Moore auf einigen Festivals in Deutschland gastieren. In der zweiten Julihälfte geht das Quintett auf Europareise. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/ 53 84.

Die **Müller-Braig Jazz Unit** wird vom 11. Februar - 5. März in Griechenland auftreten. Die Gastspielreise wurde in Zusammenarbeit mit dem Jazz Club Athen und dem Goethe-Institut organisiert. Die Jazz Unit wird in Quartett-Besetzung nach Griechenland reisen mit Helmut Müller, Saxophon, Reinhold Braig, Piano, Uwe Frenzel, Bass, und Dieter Schumacher, Schlagzeug. Kontakt: Helmut Müller, Gartenstr. 143, 7400 Tübingen.

Das **David Asarjan Trio** aus Armenien begann im Januar mit einer Benefiz-Tournee für die Erdbebenopfer. Das Trio wurde von der Hessischen Gesellschaft zur Förderung der Beziehungen zur Sowjetunion eingeladen und begann die Gastspielreise durch Deutschland, die bis Ende Februar fortgesetzt wird, mit einem Auftritt beim ZDF-Jazz Club am 16. 1. Kontakt: Ursula Hanag, Tel. 0 61 31/8 22 21.

Jazz News

Maggie Kaiser stellt im Rahmen des multimedialen, interdisziplinären Themenprojektes „Die Bonnerinnen" des Bonner Frauenmuseums anläßlich der 2000-Jahrfeier der Stadt Bonn ihr Projekt „Wieverfastelovend" vor. Das Werk, das eine Hommage an die Beueler Wäscherinnen und ihre berühmt gewordene Weiberfastnacht darstellt, ist eine Verbindung von zeitgenössischer improvisierter Musik, Maschinenklängen und Texten. Mit Maggie Kaiser arbeiten an diesem Projekt noch Irene Schweizer, Lindsay Cooper, Joelle Leandre, Annemarie Roelofs und die Schauspielerin Gisela Claudius-Sur. Die eingesetzten Klangobjekte wurden von der Bildhauerin Gerda Nettesheim gebaut. Konzerttermine in Bonn sind: 2. März Pantheon, WDR-Mitschnitt und 3. März Frauenmuseum. Kontakt: Frauenmuseum, Im Krausfeld 10, 5300 Köln 1, Tel. 0 22 08/69 13 44.
Alvin Ailey konnte kürzlich das 30jährige Bestehen seines American Dance Theater feiern. Im Lauf der Jahrzehnte hat das Ballett oftmals zu Spirituals, Blues und Jazz getanzt. So choreographierte Ailey u. a. „Opus McShann" zur Musik des Kansas City Pianisten Jay McShann. Mitte Dezember etwa hatte „Teil It Like It Is" in New York Premiere, ein Ballett, in dem Gary DeLoatch „For Bird With Love" tanzte.

James Newton unternimmt im März/April mit dem Pianisten Kai Akagi, dem Bassisten Anthony Cox und dem Schlagzeuger Billy Hart eine Europatournee. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Von Kammermusik bis Jazz geht von Mitte bis Ende April auf Tournee durch Deutschland und Österreich. Abschlußkonzerte finden in Salzburg (ORF) und Wien, Konzerthaus, am 27. und 28. April statt. Das Programm umfaßt einen dramaturgisch durchgearbeiteten spannungsreichen Bogen mit Kompositionen von Claude Debussy, John Lurie, Art Tatum, Alban Berg, Louis Sclavis, Steve Reich, Weather Report und Maurice Ravel. Kontakt: Von Kammermusik bis Jazz, Spreinswinkel 10, 3016Seelze4, Tel.0 51 37/62 32.

Marion Brown wird im März mit den drei jungen deutschen Musikern Tobias Netta, Trompete, Kalli Gerhards, Bass, und Hartmut Fischotter, Schlagzeug, auf Tournee gehen. Das Quartett wird dabei Eigenkompositionen und Standards spielen. Kontakt: Tobias Netta, Bahrenfelderstr. 261, 2000 Hamburg 50, Tel. 0 40/39 55 54.

Peter Giger hat nach Auflösung seiner Frankfurt Connection ein neues Quartett gegründet. Mit dem Schlagzeuger spielen jetzt der Trompeter Tomasz Stanko, der Keyboarder Jasper van't Hof und der Bassist Viold E. Rek. Kontakt: Giga-Music, Eisenbahnstr. 21, 6093 Flörsheim, Tel. 0 61 45/ 88 99.

Stainless heißt das Quartett, das sich im Mai 1988 formiert hat und inzwischen eine Reihe von Clubgastspielen sowie eine Aufnahme beim Bayerischen Rundfunk absolviert hat. Stainless besteht aus dem Saxophonisten Felix Sapo, dem Gitarristen Helmut Kagerer, dem Bassisten Christian Lachotta aus München und dem Schlagzeuger Hans-Günter Brodmann aus Nürnberg. Kontakt: H.-G. Brodmann, Roonstr. 3, 8500 Nürnberg, Tel. 09 11/26 76 15.
Paul Schwingenschlögl beginnt Anfang Mai mit Alfred Polansky auf Norddeutschlandtournee zu gehen. Der in Berlin lebende Trompeter und Flügelhornist aus Wien wird dabei mit seinem Wiener Gitarrenkollegen ausschließlich eigene Kompositionen aus dem Grenzgebiet zwischen Jazz und Neuer Musik spielen, Kontakt: Paul Schwingenschlögl, Hauptstr. 108,1000 Berlin 62, Tel. 0 30/ 7 82 69 07.

Die **Boogie Woogie Company** aus Köln konzertiert wieder in ihrer Originalbesetzung von 1964. Mit dabei sind der Pianist Leopold von Knobelsdorff, der Gitarrist Ali Claudi, der Bassist Heinz Grah und der Schlagzeuger Kalle Hoffmeister. Kontakt: Ali Claudi, Am Flugfeld 42, 4000 Düsseldorf 31, Tel. 02 11/40 42 78.
Aki Takase wird im April zunächst solo, im Juni dann mit Cecil McBee und Ed Thigpen Konzerte geben. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Miles Davis bestritt vom 16.-18. Dezember 6 Shows im „Indigo Blues" in New York. Kürzlich erschien eine Box mit 5 LPs bzw. 4 CDs unter dem Titel „Miles Davis: The Columbia Years 1955-1985". Insgesamt 35 Aufnahmen von Miles Davis sind darin enthalten, 6 davon sind bislang noch nicht erschienen bzw. alternate takes. Die Platten sind unterteilt in „Blues", „Standards", „Originals", „Moods" und „Electric".
Jorge Varona, der Lead-Trompeter von Irakere, starb im Alter von 57 Jahren in La Habana, Kuba. Viele Musikerkollegen erwiesen Varona auf dem Friedhof von La Habana die letzte Ehre, auch Arturo Sandoval spielte am Grab seines verstorbenen Kollegen.
Argile & African Heat nennt sich die neue Argile-Formation, die sich erstmals zu Proben und einer Pilot-Tour im November '88 zusammengefunden hat. Nachdem diese erfolgreich verlaufen ist, sind in der gleichen Besetzung mit Sourakata Koite (Senegal), Gert Kilian (BRD/F), Dieter Weberpals (BRD), Barry Sangara (Mali) sowie Robert Hofmann (BRD) für 1989 die Produktion der 3. Argile-LP, Festivalauftritte im Juni, Juli und August sowie eine BRD-Tournee vom 28. 9.-22. 10. 89 und eine Frankreich-Tournee vom 22. 10.-5. 11. 89 geplant. Kontakt: B. B.-Konzerts, Wasserturmstr. 14, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/ 2 25 00.

Bernd Konrad, der im November und Dezember mit Hannes Zerbe und Dodo Sosoka Konzerte in der DDR, der CSSR und der Bundesrepublik gab, wurde von der Deutschen Botschaft in Djakarta zu Gastspielen in Indonesien und Bali eingeladen. Die Bernd Konrad-Unit war die erste deutsche Jazzgruppe, die offiziell auf Bali Konzerte und Workshops durchführen konnte. Vom 5.-17. Dezember spielte die Formation, zu der der Keyboardspieler Paul Schwarz, der Gitarrist Frank Kuruc, der Bassist Dirk Ritz und der Schlagzeuger Michael Kersting gehören, auch in Djakarta, Bandung und Kuta. Kontakt: Bernd Konrad, Beutelsbacher Str. 24, 7000 Stuttgart 60, Tel. 07 11/33 29 46.

Vladimir Chekasin wird seit langer Zeit in der Sowjetunion zum „Jazzmusiker des Jahres" gewählt. Nachdem sich der vielseitige Saxophonist im Dezember mit eigenem Quartett vorstellte, geht er jetzt zusammen mit dem Schlagzeuger Vladimir Tarasov, mit dem er einst im international so erfolgreichen Ganelin-Trio gespielt hatte, auf Tour durch die BRD. Im Mittelpunkt steht dabei die Teilnahme an der Veranstaltungsreihe „Russisches Erbe- sowjetische Gegenwart", wo das Duo am 15. Februar im Freiburger Theater mit einheimischen Jazzern eine Session bestreiten wird. Es folgen Konzerte in Würzburg, Nürnberg und Stuttgart. Kontakt: Hans Kumpf, Benninger Weg 16, 7141 Murr, Tel. 0 71 44/2 18 14.

Jugend jazzt, der 2. Rheinland-pfälzische Landeswettbewerb, wird vom 30. April bis 1. Mai in Mainz durchgeführt. Er ist ausgeschrieben für alle jazztypischen Instrumente und Gesang. Bewerben können sich Solisten bis einschließlich 21 Jahre und Gruppen (bis zu 10 Musikern) mit dem Durchschnittsalter von max. 22 Jahren. Anmeldesehluß ist der 18. März. Kontakt: Landesjugend-Big-Band, c/o Ulrich Adomeit, Rudolf-Breitscheid-Str. 5, 5400 Koblenz.

Buschi Niebergall und Wolfgang Wüsteney wirkten zusammen mit dem Frankfurter Dichter, Schriftsteller, Performer und Raper Hadayatullah Hübsch bei der „literarisch-musikalischen Performance in free words und Jazz" am 18. Januar im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt mit.

Bei **Neglige,** der Elektronikgruppe, hat Karl Friedrich Gerber nach langjährigem Experimentieren mit Live-Computermusik auch sein Jazzinstrument Kontrabaß eingebracht. Dabei werden die Audiosignale des Instruments dekodiert und zur Steuerung des Computers verwendet. Das Quartett mit Wolfgang Foag, Günter Schroth und Fenko spielt am 25. Februar im Freien Musikzentrum München. Kontakt: K. F. Gerber, Postfach 95 02 12, 8000 München 90, Tel. 0 89/6 51 94 37.

Die **Allotria Jazz Band** hat mit Colin Kid Dawson einen neuen Trompeter. Er ersetzt Dieter Lauterbach, der sich intensiver seinen Aufgaben in der Veterinary Street Jazz Band widmen will. Mit der neuen Frontline sind mehrere große Tourneen durch Kanada (April 89), Kalifornien (Juli 89) und die Bundesrepublik Deutschland (Oktober/November 89) geplant. Kontakt: Allotria Jazz Band, Dr. Rainer Sander, Adalbertstr. 12, 8000 München 40, Tel. 0 89/33 33 10.

Kirchner-Weiss-Giesler-Drese haben unter dem Titel „Odysseus Dream" bei Drops Records eine neue Platte vorgelegt. Das Quartett hat in der Besetzung Tenor-, Sopransaxophon, Keyboards, Baß und Schlagzeug, ausschließlich eigene Fusionkompositionen dafür aufgenommen. Die Platte erschien in limitierter Auflage mit einzeln angefertigten Siebdrucken und ist erhältlich von Rolf Drese, Im Weichserhof 11 b, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 66 35.

Ernie Price starb Anfang Oktober. Er war Bassist der Paramount Jazzband von Acker Bilk, die ab 1958 weltbekannt wurde. Am 16. November fand im 100 Club in London in der Oxford Street eine Benefiz-Veranstaltung für die Hinterbliebenen von Price statt, bei der der Klarinettist Acker Bilk, der Trompeter Ken Sims, der Posaunist John Mortimer, der Banjospieler Roy James, der Bassist Ken Arnes und der Schlagzeuger Ron McKay auftraten.

Norbert Gottschalk, der vor kurzem seine Debutplatte unter dem Titel „A voice in Jazz" vorlegte, wird im April und Mai mit seiner Band auf Tournee gehen. Kontakt: Concert Büro Rolf Schubert, Postfach 25 01 44, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/32 27 29.

Lee Konitz wird vom 9.-16. April '89 mit dem „Streichquartett", bestehend aus Martin Verborg und Harald Kimmig, Violinen, Ralf Werner, Cello, und Klaus Wilmanns, Kontrabaß, unterwegs sein. Kontakt: Harald Kimmig, Goethestr. 49, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/7 85 48.

Attila Zoller wird vom 2.-14. März mit dem Vibraphonisten Wolfgang Lackerschmid und dem Bassisten Günter Lenz auf Tournee gehen. Kontakt: Künstlersekretariat, Am Hetzling 17, 7930 Nasgenstadt, Tel. 0 73 91/32 43.

Barry Harris und seine Gruppe spielten am 11. Dezember beim Gedenkgottesdienst für die am 30. November verstorbene Baronin Nica de Koenigwarter in der Saint Peter's Church auf der Lexington Avenue in New York. Die Predigt hielt John Garcia Gensei.

Peter Deuchar hat sich vor einigen Wochen das Leben genommen. Er warf sich unter einen Zug. Der englische Banjospieler und Bandleader war in der zweiten Hälfte der 50er Jahre auch häufig in Deutschland zu hören.

Jazz News

Jazzfreunde Diepholz nennt sich eine Interessengemeinschaft, die sich in Diepholz gebildet hat, um den Oldtime Jazz zu fördern. Die Jazzfreunde Diepholz veranstalten auch Konzerte, so gastierte kürzlich im Hotel Lohaus das Jazz Band Ball Orchestra. Kontakt: H. + B. Kaufmann, Postdamm 5, 2840 Diepholz, Tel. 0 54 41/13 29.

Bending Towards the Light: A Jazz Nativity ist der Name des swingenden Weihnachtsspiels, das Anne Phillips zusammen mit dem Tenorsaxophonisten Bob Kindred schrieb und das in der Weihnachtszeit in der St. Bartholomew Kirche in New York uraufgeführt wurde. Als die drei Könige wirkten dabei der Trompeter Clark Terry, der Sänger und Tänzer Harald Nicholas und der TimbalesspielerTito Puente mit.

Meet me at Jim & Andy's: „Jazz musicians and their world" ist der Titel eines neuen Buches, das Gene Lees bei Oxford vorlegte. Der Band gibt die Geschichte des legendären Clubs „Jim & Andy's" wieder, der 1956 in New York eröffnet und für viele Musikerbis Ende der 60er Jahre zu einer zweiten Heimat wurde.

Die Saint Peter's Church auf der Lexington Avenue in New York führt regelmäßig Jazz Vespers und Konzerte durch. Im Februar werden sich dort vorstellen: Eddie Bonnemere, Charles Duke James, das Ruth Brisbane Duo, das Sol Yaged Quartet, das Harlem Renaissance Orchestra und JoAnn Lorenzo.

Jazz im Zentrum findet in diesem Jahr zum 10. Mal im Rhein Ruhr Zentrum in Mülheim/Essen statt. In den Vorjahren hat diese Veranstaltungsreihe bis zu 8000 Besucher angelockt. Zu Jazz im Zentrum, „Swing in den Mai", das am 30. April stattfindet, wurden eingeladen: das Dizzy Gillespie Quintett, Chris Barber, Supercharge, das Mainstream Quintett, die Camellia Jazzband, Rod Mason und seine Big Band, die Chicagoans, das Jazzbandball Orchestra, die Greentown Jazzband, Bernard Berkhout's Swingmates u. a. Kontakt: Hans A. Pitzke, Essener Straße 62 b, 4330 Mülheim/Ruhr, Tel. 02 08/3 10 63/64.

Rock/Jazz Info ist der Name eines Katalogs, in dem aktuelle Aus-, Fort- und Weiterbildungsangebote in den Bereichen Rock, Pop, Jazz aus dem ganzen Bundesgebiet erfaßt werden. Der Katalog richtet sich an alle, die Kurse, Workshops oder auch einen laufenden Unterricht besuchen wollen und Infos brauchen, wo was lauft. Der Katalog kann bis Ende Februar zum Vorzugspreis von DM 10,- bestellt werden beim Institut für Musikalische Bildung, Schlüterstraße 14, 2000 Hamburg 13.

Carmen McRae, das Mel Lewis Orchestra und Patti Bown waren die Attraktionen der Silvester-Veranstaltung im Vista International Hotel in New York. Der Abend wurde von WBGO aufgezeichnet.

Eine **Glenn Miller Bronzetafel** wurde kürzlich an Glenn Millers letztem Wohnort in den USA in Tenafly, New Jersey, angebracht. In einer Gedenkansprache würdigte Joseph Murphy den vor 45 Jahren über dem Ärmelkanal verschollenen Bandleader. Bei den Feierlichkeiten war auch Harold „Doc" Winter zugegen, der im Zweiten Weltkrieg in der Glenn Miller Army Band spielte und die Air Force Band Society betreibt. 1989 soll wahrscheinlich in den USA eine Glenn Miller Gedenkbriefmarke erscheinen.

Jazz '84 - Highlights from the IXth Moscow Jazz Festival ist die erste Platte einer Serie mit sowjetischem Jazz, die in den USA auf Mobile Fidelity erschien. Die nächste Platte der „USSR Jazz Showcase Series" wird ein Mitschnitt des Igor Bril Quartett aus dem New Yorker Village Gate sein.

Rhythm is my business- Fifty Years in Jazz ist das Buch überschrieben, das der Gitarrist Steve Jordan mit Hilfe von Tom Scanlan verfaßte. Es ist 220 Seiten stark, enthält 20 schwarz-weiß Fotos, kostet Dollar 9.95 und erschien bei Quinlan Press Boston.

Biograph Records haben nach den 3 CDs mit Musik von Scott Joplin, die ursprünglich auf Piano Walzen gespielt worden war, jetzt weitere historische Piano-Aufnahmen auf CDs vorgelegt. Es sind dies: Thomas „Fats" Waller „Classic Jazz From Rare Piano Rolls", James P. Johnson „Carolina Shout" und George Gershwin „Rhapsody in Blue".

Antifonale, ein weiteres Projekt des in Thörshavn (Färöer-Inseln) lebenden Pianisten Kristian Blak, geht vom 10. bis 19. November auf Konzerttour. Dem Leader stehen dabei die Saxophonisten Morten Carlsen und Anders Hagberg, die Gitarristen Pierre Doerge und Eydun Hausen, die Keyboarderin Irene Becker sowie die Perkussionisten Kolbein Simonsen und David Soundby zur Seite. Die gleichnamige Platte der Band ist wie auch der Gesamtkatalog des Tutl-Verlages, Thörshavn, ab sofort über OPEN DOOR erhältlich. Kontakt: OPEN DOOR, Peter Schlegel, Straßburger Str. 35, 7290 Freudenstadt, Tel. 14 13

Eine **Louis Armstrong Gedenkbriefmarke** soll in absehbarer Zeit in Amerika vom U. S. Postal Service herausgegeben werden. Die Stadt Corona, in der Armstrong fast 30 Jahre bis zu seinem Tod lebte, reichte den entsprechenden Vorschlag ein.

The Alumni Tribute to Stan Kenton ist der Name einer Platte, die bei Happy Hour music erschien und Musik ehemaliger Kenton-Gefolgsleute wie Jack Sheldon, Bob Cooper, Carl Fontana, Shorty Rogers, Lee Konitz und June Christy bringt.

Jonas Hellborg ist im März solo unterwegs. Dabei gibt der Bassist auch einige Workshops. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

The Classic Hoagy Carmichael heißt eine Plattenkassette, die die schönsten Stücke von Carmichael, gespieltund gesungen von den Großen des Jazz, bringt. U. a. sind Kompositionen wie „Stardust", „Skylark", „Georgia on my mind" enthalten, die von Frankie Trumbauer, Mildred Bailey, Sheila Jordan, Artie Shaw, Louis Armstrong, Art Pepper, Wynton Marsalis u. a. zu hören sind. Die Plattenbox wurde von der Indiana Historical Society in Verbindung mit der Smithsonian Collection of Recordings vorgelegt.

In + Out Records heißt eine neue Schallplattenfirma, die ihren Sitz in Freiburg hat. Sie hat bisher zwei Platten vorgelegt: eine mit Airto/ Flora und eine weitere mit Grant Calvin Weston. Im Januar wird eine neue Platte von Woody Shaw erscheinen. Die In + Out Platten bzw. CDs sind in der Bundesrepublik Deutschland über den Bellaphon Import Service, in Österreich über Polygram und in der Schweiz über Plainisphare erhältlich. Kontakt: In + Out Records, Unterdorf 56, 7800 Freiburg 34, Tel. 0 76 64/5 93 80.

Frank Steffen Müller, der u. a. als Gitarrist bei der Frederic Rabold Crew mitwirkt, hat mit dem Posaunisten Johannes Herrlich ein neues Quartett zusammengestellt. Es plant im Frühjahr seine erste Tournee. Kontakt: Frank Steffen Müller, Landstr. 72, NL-1401 ER Bussum, Tel. 00 31/2159-3 02 58.

Lady sings the Blues nennt sich der musikalische Tribut an Billie Holiday, der 1987 für das Birmingham International Jazz Festival formiert wurde. Im Mittelpunkt dabei steht die englische Sängerin Val Wiseman, für die der Posaunist Pete Strange Arrangements schrieb, die eng an die Musik der Billie Holiday Begleitgruppen angelehnt ist. Aufgrund des großen Erfolges wurde „Lady sings the Blues" 1988 wiederholt und soll jetzt auch auf Tournee geschickt werden. Mit Val Wiseman wird eine siebenköpfige Combo reisen, für die zur Auswahl stehen: die Trompeter Digby Fairweather, Alan Eisdon oder Colin Smith, die Posaunisten John Mumford, Pete Strange oder Roy Williams, die Saxophonisten Al Gay, Dick Morrissey oder Bill Skeat, die Pianisten Brian Lemon, Martin Litton oder Brian Lee, die Gitarristen Paul Sealey, Jim Douglas oder Dave Cliff, die Bassisten Jeff Clyne, Len Skeat oder Spike Heatley und die Schlagzeuger Bobby Orr, Martin Drew oder Eddie Taylor, Kontakt: Big Bear Music. P.O. Box 944, Edgbaston, Birmingham B 16, 8ÜT, England.

Das **Percussions Orchestra** mit dem Schweizer Reto Weber und dem Ghanesen NanaTwum Nketia, das jm Oktober bei den Jazztagen Leverkusen auftrat, ist im April '89 wieder in Deutschland unterwegs. Kontakt: Werner Oberender, P.O. Box 1926, 5450 Neuwied, Tel. 0 67 42/53 84

Portrait Masters nennt der Produzent Bob Thiele die Epic Plattenserie, auf der historische Aufnahmen, die ehemals auf Okeh, Vocalion und Brunswick erschienen, neu aufgelegt werden. Bisher erschienen „Back Room Stomp" mit einer kleinen Ellington Gruppierung aus den Jahren 1936-1939, „Stardust" mit Aufnahmen von Louis Armstrong aus den frühen 30er Jahren, „Free for all", eine 1937er Sitzung mit Artie Shaw, „This is the moment" mit Dave McKenna aus dem Jahr 1959 und „Big Bill's Blues" mit Aufnahmen von Big Bill Broonzy aus den Jahren 1936 - 1939. Die Serie wird fortgesetzt mit Aufnahmen von Phil Woods, Horace Silver, Ruby Braff, Bobby Hackett, Artie Shaw mit Streichern, Memphis Minnie, Leroy Carr und Speckled Red, sowie „Braggin' in Brass" mit Aufnahmen der Ellington Band aus dem Jahr 1938. Die Portrait Masters Serie bringt auch bisher unveröffentlichte Aufnahmen, die digital aufbereitet wurden.

Berichtigung

Im vierten Abschnitt der Artikelserie von Günter Buhles- „Über das musikalische Umfeld von Charlie Parker" im Januarheft-wurden bei der Montage versehentlich Absätze am Ende (Seiten 10 und 11) stark sinnstörend vertauscht. Die Passage „Wie Schulz-Köhn erzählt, . . ." bis „Blues in exemplarischer und konzentriertester Form." auf Seite 10 ist der Schluß.

Schallplattenbesprechungen

Alte Leidenschaften

Special Guest Ray Anderson: Inevitable - Schweine im Weltall - Liebeslied für einen Bumerang - Infinity - Doo Wop - Rush Hour - Night People - Albert (dedicated to Albert Preisfeld) - What?-Magic
Ray Anderson tb, Andreas Kaling ts, ss, voc, keyb, Uwe Niepel g, Karl Godejohann dm, perc
Aufg.: Juni/Juli 1988, Spenge Lenzinghausen
Carsten Hormes Musikverlag, Postfach 18, 4791 Altenbeken

„Alte Leidenschaften" ist der Name einer recht neuen Band aus Bielefeld, obwohl Leidenschaften, was Computer angeht, gar nicht so alt sein können. Auf den Einsatz von Computern, sprich programmgerechte Steuerung der Instrumente, setzt nämlich die Formation, was (manche würden sagen, Gott sei Dank) noch ziemlich selten ist.
Durch diese, ihre erste LP wollen Andreas Kaling, Uwe Niepel und Karl Godejohann sich einem breiteren Publikum vorstellen und aufzeigen, daß durchtechnisierte Jazz-Musik noch genügend Raum für kreative musikalische Ideen läßt und daß „elektronische Bandmitglieder" nur eine Hilfe sein sollen. Aufmerksamkeit erregt dieses Album jedenfalls durch die Verpflichtung eines New Yorker Posaunen-Newcomers, der sich in der internationalen Jazz-Szene schon einen guten Namen gemacht hat, nämlich Ray Anderson. Die erste Seite bzw. die ersten fünf Stücke geraten besonders bizarr, verspielt und kalt-künstlich. Gefälliger ist die zweite Seite des Albums, da kommt mehr musikalische Seele in die Musik, die Strukturen werden deutlicher und klarer. Es kommt da zum Vorschein, daß es sich um virtuose Musik handelt. Insgesamt herrscht die Lust am Spielerischen und Experimentieren vor. Man mag nun darüber streiten, ob elektronisches Instrumentarium etwas positives bewirken kann. Blickt man auf Herbie Hancock, Chick Corea oder Wayne Shorter, die immer wieder Computer eingesetzt hatten, so fällt doch die zwischendurch aufflammende Lust an puristischer, akustischer Musik auf. Ob nun „Alte Leidenschaften" mit ihrer Leidenschaft, in elektronischer Hinsicht, alt werden, bleibt abzuwarten. Einen Preis haben sie für ihre Musik allerdings schon bekommen, den des „Stadtmusik-Wettbewerbs" des Westdeutschen Rundfunks 1986.

Heinz-Jürgen Rippert

Chet Baker

It Could Happen To You: Do It The Hard Way - I'm Old Fashioned - You're Driving Me Crazy - It Could Happen To You - My Heart Stood Still - The More I See You - Everything Happens To Me - Dancing On The Ceiling - How Long Has This Been Going On - Old Devil Moon
Chet Baker tp, voc, Kenny Drew p, George Morrow/Sam Jones b, Philly Joe Jones/Dannie Richmond dm
Aufg.: 1958, New York
Riverside RLP-1120

So unvergleichbar Louis Armstrong und Chet Baker stilistisch waren, hatten sie doch neben dem Hauptinstrument eines gemeinsam: Beide konnten wie sonst niemand im Jazz als Instrumentalisten und Vokalisten gleichermaßen überzeugen. Die Persönlichkeit wurde sowohl im Trompetenspiel als auch im Gesang völlig repräsentiert. Chet Baker hat eine weiche, ja samtweiche Stimme. Die kerzengerade, makellose Intonation schwingt lediglich am Ende eines Tones in leichtem, unaufdringlichem Vibrato aus. Seine Phrasenbildungen und Spannungsbögen, auch über Pausen hinweg, sind vorbildlich und wurden von kaum einem anderen Jazzsänger erreicht. Chets Gesang nähert sich klangideal seinem Trompetenspiel und umgekehrt. Er scheint zu singen, wenn er bläst, und verliert nicht an Ausdruck, wenn er mit nur einer Seat-Silbe seine exzellenten, überzeugenden Improvisationslinien singt. Wärme und Intimität strahlen aus seinem musikalischen Ausdruck, nicht weil er laute Stellen meidet oder weil die Titel der Schallplatte eher dem romantischen Standardrepertoire zugerechnet werden - ohne daß eine Stelle peinlich sein müßte - nein, seine lyrische Art zu blasen und zu singen, die klare aber unaufdringliche Tongebung, die doch soviel Spannung enthält, vermitteln diese überzeugende Ästhetik. Chet Baker war (auch) ein Jazzsänger, der diese Bezeichnung uneingeschränkt verdiente. Auf dieser Schallplatte, ein remake aus dem Jahre 1958, kann man sich davon überzeugen. Chet Baker sings!

Matthias Becker

Chet Baker

Upon A Summertime: Tidal Breeze-Shifting Down - ESP - The Song Is You - Once Upon A Summertime
Chet Baker tp, Gregory Herbert ts, Harald Danko p, Ron Carter b, Mel Lewis dm
Aufg.: Februar 1977, New York
GalaxyGXY5150

Mit dem leider auch viel zu früh verstorbenen Tenorsaxophonisten Gregory Herbert, dem vorzüglichen jungen Pianisten Harald Danko, Super-Bassist Ron Carter und dem sensiblen Mel Lewis am Schlagzeug nahm Chet Baker 1977 in New York vorliegende Platte auf, die allein hinsichtlich dieser Traumbesetzung bemerkenswert wäre. Weitaus wesentlicher ist jedoch die zu größten Hoffnungen Anlaß gebende Hochform, in der sich der Trompeter damals, wenige Jahre nach seinem sensationellen Comeback auf der Jazzszene, befand. Alles um Chet Baker schien zu jener Zeit positiv. Optimismus ausstrahlend. Selten hatte man ihn so selbstbewußt erlebt, so voluminös und sicher intonieren und phrasieren gehört. Der verloren geglaubte Sohn war wieder zurückgekehrt, war einfach wieder da und - was das eigentlich Überraschende daran"war - besser als je zuvor! Anhand dieser Aufnahmen, die ursprünglich auf dem Label Artists House (AH 9411) - so auch in der Baker-Discographie von Lerfeldt/Sjogren verzeichnet - veröffentlicht wurden, kann man die damaligen Eindrücke sehr gut nachvollziehen. Chet spielte hier mit jener etwas härteren, kristallklaren Tongebung, die ihn nach seinem Comeback auszeichnete. Seine Phrasierungen und harmonischen Ideen sind wesentlich bop- bzw. hardbop-orientierter, als bei vielen vorhergegangenen Einspielungen. Natürlich hatte hierzu die Rhythmusgruppe mit dem großartigen Ron Carter am Baß und dem Allerweltsdrummer Mel Lewis (- Super-Solo in „Thesong isyou"-) wesentlich beigetragen. Doch auch die Improvisationen von Gregory Herbert und Harald Danko bewirkten eine Atmosphäre, die Chet hörbar wohltuend beeinflußte.
Schließlich klang Chet Baker selten so Miles Davis-verpflichtet, wie in der mit Dämpfer geblasenen Michel Legrand-Ballade „Once upon a summertime", die dem Album auch den Namen gab. Mag die Ähnlichkeit im Sound durch Verwendung des gleichen Dämpfers auch vorgegeben sein - die der Phrasierung, der melodischen und harmonischen Wendungen waren zweifellos das Resultat eines Feeling auf gleicher Wellenlänge!
Chet selbst hat nie ein Hehl daraus gemacht: „Alles was ich habe, habe ich von Miles!" - Ein Zitat Chet Bakers, dessen Wahrhaftigkeit mit dieser Platte eindrucksvoll belegt wird.

Rüdiger Böttger

Carla Bley/Steve Swallow

Duets: Baby Baby - Walking Batteriewoman - Utviklingssang - Reactionary Tango, Parts 1,2,3 - Romantic Notions #3, Remember-Ups & Downs - Ladies In Mercedes
Carla Bley p, Steve Swallow b
Aufg.: Sommer 1988, New York
Watt/20

Carla Bleys musikalisches Umfeld schrumpft. Waren es früher Orchester und größere Bands, die sie um sich herum versammelte, so sind es jetzt kleinste Besetzungen, mit denen sie ihre Musik zu verwirklichen sucht: Duette mit Steve Swallow, ihrem langjährigen Bassisten und jetzigen Lebensgefährten. Begonnen hatten sie mit der LP „Carla". Nun setzten beide ihre Arbeit mit dem Album „Duets" fort. Piano und Baß produzieren dabei suitenhafte Vorstellungen, intime Sequenzen, mit Sanftheit und - Carla hat es nicht verlernt, einem Schuß Ironie. Witz, Ironie und sanfte Verspieltheit, manchmal etwas verquirlt, erzeugen eine gewisse Spannung, die die Produktion durchaus hörenswert macht.
Carla Bley und Steve Swallow versuchen, etwas zum Vorschein zu bringen, was sie nicht nur durch ihre kompositorischen Fähigkeiten ausdrücken können, sondern durch ihre facettenreiche Einstellung zur Musik und zu sich selbst. Alles auf der Basis gemeinsamer Empfindungen und Phantasien, die sich fruchtbar als feinsinnige Pianoakkorde und sanfte Baßlinien auswirken: Leicht angetippt und verspielt etwa bei „Baby, Baby" quirlig bei „Walking Battehewoman", zum Tanzen auffordernd bei „Reactionary Tango, Parts 1,2,3" Wichtig dabei ist vor allem, daß Emotionalität und Empfindungen nicht schmalzig kommerziell, zu transparent werden, daß es dem Zuhörer dadurch auch nicht einfach gemacht wird. Er bekommt vielmehr vermittelt, wichtig sind die leisen Töne in einer manchmal viel zu lauten Welt. Selbst wenn man sich dann doch nach der vielstimmigen, oftmals so humorvollen und originellen Weltmusik der früheren Carla Bley sehnt.

Heinz-Jürgen Rippert

Paul Bley

Solo Piano: Tin Tin Deo - Mariona - Lady Of Chet - Peace Pipe - Blues Reconstruction - Slipping - Gee Baby Ain't I Good To You - And Now The Queen - You Go To My Head - Carla - Clopin-Clopan - Finale
Paul Bley p
Aufg.: 2. April 1988
Steeple Chase SCS 1236

„Was ist das?" - „Das ist der größte lebende Jazzpianist. Das ist Paul Bley." - „Ach, ist das der Mann von der Carla?" - Soweit die kurze Unterhaltung im Hause dieses Schallplattenrezensenten zwischen dem Schreiber und seiner Tochter. - Tatsächlich, was da so spontan hingesagt wurde, das meint der Rezensent. Das meine ich. Denn, hat nicht der zweifellos pianistisch „genialere" oder sollte man sagen „genialischere"? - Keith Jarrett - eigentlich Paul Bleys zuvor doch ganz einmaligen Klavier-Sound übernommen, Bleys Konzept für sich genutzt? Doch auch ohne solche Gedanken bleibt Paul Bley ein Meister. Der Ernst seiner Musik - bar jeder Trivialität - und ihr sensibler emotionaler Ausdruck bewegen immer wieder neu. Bleys Musikalität fasziniert ohne Grenzen.
Im folgenden die zwölf Titel der 1988 vorzüglich aufgenommenen Soloplatte in kurzer Charakteristik: „Tin Tin Deo" -jazzig und bluesig. „Mariona" von Paul Bley - elegant und sophisticated wie ein guter Standard. „Lady of Chet", ebenfalls Bleys eigene Komposition - lyrisch und beredtsam. „Peace Pipe" - zart und doch nicht süßlich. Pauls „Blues reconstruction" - eindringlich und ausdrucksstark. Sein „Slipping" - ein freier linearer Flug. „Gee baby" - saftig „romping". „And nowthequeen" - Carlas Klassiker, versehen mit einem ganz zu „sound" geformten Vorspiel. - „You go to my head" - eine Balladeninterpretation von herb-elegischem Mattglanz. „Carla" - des Ex-Gatten schön melancholisches Gegenstück zu „Queen". Und vor dem aphoristisch knappen „Finale" beweist der Pianist anhand des schlagermäßigen „Clopin-Clopan", daß er als einer jener ganz großen Jazz-Individualisten zu gelten hat, die in ihrer Interpretation auch jedes fremde (und gar noch so unsignifikante) Stück zu einem eigenen machen. Wie hätte man früher gesagt: Fünf Sterne, alle Sterne!

Günter Buhles

Uli Bögershausen & Mohammad Tahmassebi

Live: Don'tLetMe BeMisunderstood-Holland - Rushhour - Weißt Du noch? - Montpellier - Afssane - Baman Bia - You Are The Sunshine Of My Life — Frühling, Sommer, Herbst-On Tour-Gegen die Zeit - Magic Energy
Ulli Bögershausen g, Mohammad Tahmassebi dombac
Aufg.: 10. Mai 1988, Stadthalle Lübbecke
Musikiste 63-6-734

Auf seiner vierten Platte hat sich der deutsche Gitarrist zum zweiten Mal einen Duopartner gesucht - diesmal den persischen Percussionisten und Dombacspieler Mohammad Tahmassebi. Und so gilt der erste Anspieltip auch dessen Solonummer „Afssane", die die stupende Fingerfertigkeit und das rhythmische Gefühl des Persers auf seinem Nationalinstrument unter Beweis stellt. Die ideale Ergänzung für das nach wie vor dynamisch - kraftvolle Gitarrenspiel Bögershausens, bei dem stilistisch der amerikanische Folkgitarrist Leo Kottke kräftig grüßen läßt. Einziger Einwand zu dieser live und in passabler Tonqualität aufgenommenen LP: bei der Wahl der Fremdtitel blieb man arg an der Oberfläche. Sowohl „Don't let me be misunderstood" als auch „You are the sunshine of my life" klingen halt gefällig - mehr aber auch nicht. Verglichen damit haben die Eigenkompositionen Bögershausens sehr viel mehr musikalisches Gewicht.

Heinz Klusch

Wolfgang Dauner/Charlie Mariano/Dino Saluzzi

One Night In '88: Drachenburg - Tempos De Ausencia - Gemma Cara - Orpheus
Charlie Mariano ss, as, Wolfgang Dau-

ner p, Dirto Saluzzi bandoneon
Aufg.: 8. April 1988, Ludwigsburg
Mood Records 28.663

Treffend der Titel, spielt doch neben der Jahreszahl der Einspielung ein Instrument eine Rolle, das etwa 88 Töne hervorbringt: Das Bandoneon, eine Art Ziehharmonika mit Knöpfen. Der Argentinier Dino Saluzzi spielt es und mit ihm agieren Wolfgang Dauner/Piano und Charlie Mariano/Sopran-/Altsaxophon. Sie spielen also ohne Rhythmusgruppe. Und erinnern ein weiteres Mal, daß Jazz auch mit anderen instrumentalen Zusammensetzungen gemacht werden kann - wie einige Formationen beim letzten JazzFest in Berlin.
Bei dem vorliegenden Album stehen dennoch Harmonien im Vordergrund, etwas verträumt und balladenhaft, klar und weitläufig. Dies zieht sich als roter Faden durch alle vier Stücke, die jeweils immer einer der drei Beteiligten komponiert hat. Zeitlosigkeit hatten sie dabei auf das Etikett geschrieben, ausgedrückt durch den typischen Saxophonsound Marianos, mit der ihm eigenen Beweglichkeit und Wärme, Dauners Piano-Akkordperlen und den ergänzenden Klangmöglichkeiten durch Saluzzis romantische, leidenschaftlich gestaltete Musikmalerei auf dem Bandoneon.
„One Night in 88" ist eine Platte zum Träumen, etwas für die Phantasie und vielleicht auch zum Nachdenken. Schlicht im musikalischen Aufbau - aber schön.

Heinz-Jürgen Rippert

DFTh + HB-W

... **Beyond The Blue:** Old Mc. No. 4 - Silent Cat - One Song Long
Helmut Dinkel ss, ts, Helmut Bieler-Wendt vi, p, Johannes Frisch b, Rudolf Theilmann dm
Aufg.: 1988
KM 010 (Vertrieb: Recommended no man's land, D-8700 Würzburg)

Seit ihrer Gründung vor fünf Jahren ist die Karlsruher Formation DFTh + HB-W ein überaus bemerkenswerter Geheimtip in Sachen frei improvisierter Musik. Der Bekanntheitsgrad wuchs durch Auftritte im Ausland, beim Jazzfestival in Viersen 1987, bei der Ausstellung „That's Jazz" in Darmstadt, sowie durch Rundfunkmitschnitte. Besonderen Reiz gewinnt die Musik durch die unterschiedliche musikalische Herkunft der Mitglieder: Helmut Dinkel kam vom Bebop zum Free Jazz, Johannes Frisch und Helmut Bieler-Wendt haben hinreichende Erfahrung mit Avantgarderock, Neuer Musik und Improvisation bei polymedialen Projekten, während Rudolf Theilmann schon zur ersten Generation des europäischen Free Jazz gehörte. Diese Vielschichtigkeit wissen die Klasse-Musiker zu einem spannungsvollen Ganzen zu vereinen, das Spiel bringt das Disparate auf intelligente und gut ausgehörte Weise zusammen. Expressive Linien des Sopransaxophonisten Helmut Dinkel gehen neben den kühlen, ausgeklügelt modernen Klangkombinationen des Pianisten Helmut Bieler-Wendt einher, zwingend zusammengehalten von den raffinierten Klangerzeugnissen der beiden Rhythmusleute. Jede der drei gemeinsam er-improvisierten Nummern geht aus irrationalen Klangschichtungen hervor, aus mystisch-amorphen Partikeln, Diffuses gewinnt dabei allmählich Gestalt.
So auch in „Old Mc. No. 4", wo sich das Sopransaxophon exzessiv vermischt mit dem brodelnden Klangteppich der Restmannschaft, mit den repetitiven Eruptionen und rhythmisch gedrillten Clustern des Klaviers. Nach dem Verebben formiert sich erneutes Kraftholen, Spielformen durchdringen sich gegenseitig, wie das drohend durchgehaltene Baßostinato, das kaleidoskopisch Farbveränderungen eingeht und überlagert wird von einem surreal-naiven Marsch, der aber alsbald seine Freundlichkeit verliert und eine Fratze aufzieht. Eine fesselnd suggestive Klangstudie ist „Silent cat", wobei die hallig eingedeckte Violine Bieler-Wendts in hoher Lage traumatisch wirkende, langsame Bahnen zieht über klangvoll gestrichenem Kontrabaß, mit spannend atmosphärischen Hinzufügungen von Saxophon und Schlagzeug. Verfremdete Spielweise, die ohne elektronischen Firlefanz auskommt und gerade deshalb so eindringlich wirkt.
In der letzten Nummer, „One song long", entfalten die Musiker die ganze Bandbreite intensiven Kommunizierens und vielschichtiger Zusammenführungen. Momente von Poesie, balladesker Entspanntheit und Offenheit wechseln mit Sprödem, sperrig Atonalem und trocken Intellektuellem, ferner mit verdichteten Klang- und Geräuscheruptionen, heftigen Free-Entladungen, oder aber mit Abschnitten, die sehr ideenreich Freude am Spielerischen bekunden. Sei dies ein herzhafter Free-Bop oder sonstiges Faßbares, über „konkrete" Rhythmen. Denn mit vielschichtig Geräuschhaftem und experimentell Klanglichem leisten Bassist Johannes Frisch und Schlagzeuger Rudolf Theilmann Außerordentliches.
Immer wieder kommt es Im Spiel von DFTh + HB-W zu überraschenden Momenten; ein ungeahnter Impuls, eine Idee oder nur eine Nuance kann dabei aufscheinen und ist imstande, den gesamten Verlauf über den Haufen zu werfen, um etwas Neues zu initiieren. Diese packenden, abrupten Wechsel gehören mit zum Erregendsten an diesem Musizieren.

Rainer Kohl

Duke Ellington

The Private Collection - Volume Four - Studio Sessions New York 1963: Bad Woman - Jeep's Blues - Stoona - Serenade To Sweden - Harmony In Hartem - Action In Alexandria - Tajm - Isfahan - Killian's Lick - Blousons Noir - Elysee - Butter And Oleo - Got Nobody Now - M. G. - Blue Rose - July 18th Blues
Ray Nance c, Cat Anderson/Cootie Williams/Rolf Ericson/Eddie Preston tp, Lawrence Brown/Buster Cooper/Chuck Conners tb, Johnny Hodges/Russell Procope as, Jimmy Hamilton ts, 61, Paul Gonsalves ts, Harry Carney bs, Duke Ellington p, Ernte Shepard b, Sam Woodyard dm
WEA255401

Es ist doch erstaunlich, wie die eigentlich stark in den 20er Jahren - also der tiefen Tradition - verwurzelte Musik Duke Ellingtons und seines Orchesters stets zeitlos, ja bis heute modern bleibt. Woher kommt das? Antwort: vom Format des ganzen Konzepts, von der Qualität der Kompositionen und der Arrangements, von der Individualität der Solisten. Bei dieser Platte drückt sich (relativ früh eben) etwas vom polyglott-kosmopolitischen Gestus des Duke der „Afro-Eurasian Eclipse" schon in den Titeln aus: in der lyrisch bis sentimental getönten „Serenade to Sweden", der lebendig „bouncenden" Wiederaufnahme „Harmony in Hartem" - neben dem guten alten „Jeep's Blues" eines der wenigen überkommenen Stücke der Platte-, in der kraftvollen, locker swingenden „Action in Alexandria", dem elegant-balladesken „Isfahan" oder dem urban-kontrastreichen „Elysee". Fast alle Bandmitglieder treten ans Solistenmikrophon, doch die improvisatorischen Hauptanteile haben die Asse Johnny Hodges, Paul Gonsalves und Ray Nance an Alt- sowie Tenorsaxophon und Trompete. Ein besonders schönes Stück ist das sophisticated erzählend-variierende „Blue rose".

Günter Buhles

Jenny Evans

Whisper Not: In The Name Of Love - Whisper Not - Easy (Soul Batocada) - Somewhere Over The Rainbow - Secret Love - Hi-Fly - Almost Like Being In Love - Here's That Rainy Day - Come Rain Or Come Shine - Moonlight In Vermont - Wide Open - Love's A Symphony
Jenny Evans voc, Lee Harper tp, flh, Roland Bankel g, Fritz Pauer p, Paulo Cardoso b, Aldo Caviglia dm
Aufg.: Oktober 1987
Koala Records 16/IRS 941.336

Jenny Evans, Vokalistin - ja, Jazzsängerin? „Whisper not" ist offensichtlich ihre erste Platte unter eigenem Namen. Sie hat sich fünf herausragende Musiker ins Studio geholt, die ebenso dezent wie zuverlässig begleiten und die Chorusse spielen. Fritz Pauer sei stellvertretend genannt für sein souveränes Klavierspiel und seine guten, soliden Improvisationen. Die Einzeltitel der Platte wurden direkt-digital aufgenommen und hinterher ausdrücklich nicht mehr mit Schnitten und anderen Studiotechniken nachbearbeitet. Diese Betonung auf dem Plattencover könnte man auch als Entschuldigung für einige „klappernde" Einsätze und doch allzu „heiße" und „blaue" Intonationen der Sängerin deuten (z. B. „Come „Love's . . .").
Jenny Evans hat ein warmes Timbre, leicht nasale Tongebung, eine tiefe Altstimme, die sie differenziert einzusetzen vermag: kerzengerade gehaltene Töne werden von einem (für meinen Geschmack) viel zu starken Vibrato abgelöst, leise ziselierte Töne („Somewhere . . .", „Moonlight. . .") wechseln mit forscher Tongebung („Come . . . "). Jenny Evans vermag überzeugend zu phrasieren, gerade in Swingnummern. Bei der Gestaltung von musikalischen Bögen wünscht man sich auf den Höhepunkten etwas mehr Kraft, die Stimme wirkt dort oft forciert, „der Geist ist willig . . .". Die vokalen Improvisationen („Here's . . .", „Almost. . .") halten sich stilistisch eng an das Original, sind eher Paraphrasen der Themen. Das ist ja immer so eine Sache mit dem Seat-Gesang. Populär ist er nicht, auf Platte schon gar nicht, es sei denn auf einem Level, der nur von einer Hand voll Sänger/-innen erreicht wurde. Jenny Evans gestaltet die Kompositionen und läßt eben von Instrumentalisten improvisieren, warum nicht?

Matthias Becker

Ella Fitzgerald/Oscar Peterson

Ella And Oscar: Mean To Me - How Long Has This Been Going On - When Your Lover Has Gone - More Than You Ever Know - There's A Lull In My Life - Midnight Sun -1 Hear Music - Street Of Dreams - April in Paris
Ella Fitzgerald voc, Oscar Peterson p, Ray Brown b (nur auf Seite B)
Aufg.: 19. Mai 1975, Los Angeles
Pablo CD 2310-759

Ella Fitzgerald und Oscar Peterson, zwei Musiker, zwei Künstler, die abseits von jeweiligen modischen Strömungen längst zu Klassikern des Jazz geworden sind, schlagen mit dem 1975 aufgenommenen (und jetzt auch als CD erhältlichen) Album eine weitere Seite in dem nahezu unerschöpflichen „American Songbook" auf. Wer könnte die bekannten und weniger bekannten Melodien und Texte, ein nicht zu unterschätzender Beitrag zur amerikanischen Kultur, besser interpretieren als eben Ella und Oscar.
Ella Fitzgeralds unglaubliche Musikalität und Ausdrucksvielfalt gibt jedem dieser Lieder unvergleichliche Persönlichkeit und Tiefe, ob nun die Lady of Jazz mit dem überschäumenden Temperament eines Teenagers „I hear music" intoniert, bei „When your lover has gone" und „April in Paris" unnachahmlich „scattet" oder die Melancholie der Ballade „There's a Lull in my life" greifbar werden läßt. Und immer ist es Oscar Peterson, der mit seiner brillanten, adäquaten Begleitung, mit der er den Gesang von Ella umrankt, dem Ganzen die Vollendung gibt. In seinen Solopassagen schafft Peterson als musikalischer Stichwortgeber und Verwerter stets die passende Ergänzung und Spannung zu Ellas Gesang. Allerdings wird er in seiner Virtuosität nie erdrükkend oder dominant, selbst wenn er bei „April in Paris" gewaltige Tongebilde aufeinander schichtet und bei „How long has this been going on" seinen Fingern freien Lauf läßt. Oscar ist eben, was oft bei seiner Virtuosität übersehen wird, einer der begnadetsten Begleiter im Jazz, eine Rolle, die bei vier Titeln auch der Ex-Ehemann von Ella, Ray Brown, meisterhaft ausfüllt.
Ella und Oscar, eine CD, bei der man sich unversehensauf der „Street of Dreams" befindet.

Andreas Geyer

Dusko Goykovich

Celebration: Celebration - Inga - Nella - Blues In The Closet - New Bop Theme - Doboy - Recado Bossa Nova - Easy Living
Dusko Goykovich tp, flh, Kenny Drew p, Jimmy Woode b, Al Levitt dm
Aufg.: 18. August 1987, London
Hot House Records HH 1003

Schön, daß es solche Platten immer noch gibt: Eine klar und ehrlich gespielte Trompete, eine schlicht und einfach besetzte Rhythmusgruppe (Piano, Baß, Schlagzeug), kein Dazwischenpfuschen elektronischer Zauberlehrlinge, die sich bereitwillig den herbeigerufenen Computergeistern opfern. „Celebration" verzichtet auf kompromißlerische Abstriche für den Teenie-Markt, dient nicht als Sprachrohr für den letzten Modeschrei, schielt nicht nach irgendwelchen Charts-Klischees („Bin ich hip? Bin ich in?"). Hier sind vier gestandene Jazzer im kreuzsoliden Bebop-Milieu am Werke, mit einer Handvoll Standards, ein paar Originals (vom Leader); mit viel Inspiration und profundem Können. Der Trompeter führt all das ins Feld, das wir an ihm schätzen und bewundern: schnörkellose Offenheit, die sich voll auf die musikalische Substanz konzentriert, Verzicht auf Streckhülsen und theatralische Gesten. Bei ihm ist jede Note wohlüberlegt und keine überflüssig; Gestaltung und Improvisationsvermögen bewegen sich auf hohem erzählerischem Niveau.
Im Trio oder als Solist auf sich allein gestellt, hat Kenny Drew Schwierigkeiten, über zwei Plattenseiten das Interesse des Zuhörers wachzuhalten, aber als einfühlsamer Partner, der die Fundamente legt und Hintergrund und Zwischenräume formt, ist er voll und ganz in seinem Element: der geborene Sideman. „Celebration" ist eine seiner besten Platten - das unprätentiöse, schlackenlose Grundkonzept von Dusko Goykovich muß ihm gelegen haben. Mit seinen Landsleuten Jimmy Woode und Al Levitt versteht er sich aus dem Effeff, wenngleich der Schlagzeuger durch den etwas trockenen Klangmix mitunter ein bißchen steif wirkt.
Das „Hot-House"-Label wird übrigens von den Inhabern des Londoner Plat-

tengeschäfts „Mole Jazz" betrieben, einem kleinen Spezialistenladen an der Kings Cross Station. Fertigung und Pressung sind von erfreulicher Qualität, die Plattentasche (mit einem ausführlichen Begleittext von Mark Gardner) ist vorbildlich. Auch die Laufzeit stimmt: runde 46 Minuten.

Horst Schade

Jonas Hellborg

Bass: Song For You - No Place To Go - Moby Dick - Choui - Moon - Jaco - Blues For LW - Woke Up With A Train In My Garden-Zakir
Jonas Hellborg b, Robert Blennerhed g, Bernie Worrell keyb, Ginger Baker dm, perc, Bernard Fowler voc, Kader voc, claydrum
Aufg.: July-August 1987, London
DEM 009 TS

Kollektiv

Feat. Jonas Hellborg: Bold - Kong For A Day - As Times Go By - Electric Lady - Following You - Go East - 15 Steps To Heaven - Lady B (Good) - Count The Blues - Following Me
Klaus Dapper ss, ts, bs, fl, Thomas Bettermann keyb, p, Jochen Schrumpf g, Jonas Hellborg b, Waldo Karpenkiel dm
ITM Rec. 942 434

Zwei Platten mit dem Schweden Jonas Hellborg, der, seit er von John McLaughlin 1985 vorgestellt wurde, im Rockjazz schon so etwas wie Superstar-Status genießt - eine Einschätzung, die auch und gerade nach diesen beiden Platten nur mit Einschränkungen gerechtfertigt scheint. Zwei Platten, bei denen schon Cover und Titel aussagekräftig genug sind. „Jonas Hellborg, BASS" mit goldener Schrift auf dunklem Untergrund deutet schon an: Der Meister und sein Instrument stehen bei dieser Produktion aus dem Jahre 1987 im Vordergrund. Um seine Ideen und Kompositionen umzusetzen, hat sich Hellborg illustre Kollegen eingeladen: den Gitarristen Robert Blennerhed, den Sänger Bernard Fowler und den ,,Cream"-Schlagzeuger Ginger Baker. Heraus kamen ganz unterschiedliche Stücke, obwohl Hellborg viel selbst macht-den „Blues for LW", ein Titel seines Übericbs McLaughlin spielt er gar im Alleingang. Ansonsten reicht die Bandbreite vom konventionellen Duett Baß/Stimme als Blues über eine funky Rockjazznummer bis zur elektronisch gesteuerten Kakophonie. Dabei werden häufig-wie beim Eröffnungsstück „Moon", die Drums von Ginger Baker heruntergemischt zugunsten des Basses. Und ganz im Zeitgeist zaubern die Keyboarder häufig den zukünftigen Hammondsound aus ihren Geräten.

Plattenwechsel: Rotes Cover **Kollektiv feat. Jonas Hellborg** - die westdeutsche Rockjazzband hat sich den prominenten Kollegen für ihre neueste Produktion verpflichtet. Und bei einem Solo - im Duett mit den Keyboards von Thomas Bettermann hört man das auch. Ansonsten spielt Hellborg seinen Part brav herunter und die despektierliche Äußerung sei erlaubt: Ein solcher Funk-Bass wie bei zwei, drei schnellen Stükken zupft hierzulande so mancher Musiker. So setzen die musikalischen Akzente vor allem Klaus Dapper mit diversen Saxophonen und der Drummer Waldo Karpenkiel, der gelegentlich richtig freche Synkopen trommelt. Das Ganze ist elektronisch unterlegter Rockjazz, wie er heutzutage wohl üblich ist - und fast schon resigniert man beim Hören. Und dann kommt „Count the Blues" (ohne Hellborg) - ein Kabinettstück in Sachen musikalischer Ironie. Wie die Jungs von Kollektiv da haarscharf neben dem Metrum herspielen, das ist witzig und souverän. Und kreativ.

Heinz Klusch

Dave Holland Trio

Tripllcate: Games - Quiet Fire - Take The Coltrane- Rivers Run - Four Winds - Triple Dance - Blue - African Lullaby- Segment
Dave Holland b, Steve Coleman as, Jack DeJohnette dm
Aufg.: März 1988, New York
ECM1373

Dave Holland und Jack DeJohnette kennen sich fast schon ihr halbes Leben: Ende der sechziger Jahre spielten sie, damals Anfang 20, zusammen in verschiedenen Gruppen von Miles Davis. Dadurch wurden die jungen und unbekannten Musiker geadelt, seitdem sind sie sowas wie Stars, die hier wieder mal zusammenspielen. Und das musikalische Ergebnis ist wieder gut, ja großartig.

Das liegt vor allem daran, daß die beiden nicht in den seligen alten Zeiten schwelgen, sondern daß es jung gebliebene, fortschrittliche Musiker sind. Sie haben zwar mit Punk nichts im Sinn, dafür aber um so mehr mit einem zeitgenössischen Hardbop, den sie mit den Erfahrungen des Freejazz konsequent zu immer neuen, perfekteren Formen entwickelt haben.

Mit dem vielbeschäftigten jungen Altsaxophonisten Steve Coleman haben sie sich zudem einen Mitmusiker geholt, der ihnen zwar noch nicht ganz gewachsen ist, der aber neue Ideen in das Trio einbringt. Wie gesagt, eine sehr schöne, abwechslungsreiche Trioplatte.

Michael Klein

J. M. Rhythm Four

Dizzy Spells: Dizzy Spells- Gee, Baby - Chattanooga Choo Choo - So Danco Samba - St. Louis Blues - Waltz For Sue - Rebecca - Cheek To Cheek - Good Morning Heartache -1 Found A New Baby
Jürg Morgenthaler as, cl, fl, Vince Benedetti p, synth, Vincenz Kummer b, Hans Brunner dm, Marianne Racine voc
Aufg.: 4. Mai 1987, Maur/Schweiz
Elite Special SJLP 6349

In der immer größer werdenden Flut von Jazzplatten geht sicher so manche bemerkenswerte Produktion unter. Beachtung sollte aber das vorliegende Album des unter dem recht unauffälligen Namen J. M. Rhythm Four firmierenden Quartetts aus der Schweiz finden. Die von dem Zürcher Reedspieler Jürg Morgenthaler 1984 gegründete Kleinformation ist inzwischen mehr als nur ein Geheimtip. Das Spielideal der vier Berufsmusiker ist eine möglichst perfekte Combo zwischen Swing und Bebop. Konzentriertes, technisch perfektes Spiel, das trotz seiner Leichtigkeit nie oberflächlich wirkt, und eine nuancenreiche Interpretation eröffnen selbst bei den Standards aus Swing, Bebop und Bossa Nova neue Hördimensionen.
Daneben überzeugen zwei Eigenkompositionen von Jürg Morgenthaler, wobei vor allem das im Tangorhythmus gehaltene „Rebecca" durch seine Originalität auffällt. Jürg Morgenthaler, der schon mit vielen amerikanischen Jazzgrößen zusammenarbeitete, ist ebenso auf dem Altsaxophon wie auf der Klarinette („St. Louis Blues") und als Flötist („So Danco Samba", „Waltz for Sue") ein ideenreicher, sensibler Improvisator. Vince Benedetti setzt neben dem Piano effektvoll die Klangfarben des Synthesizers ein. Die vollbauchigen Baßtöne des Pragers Vincenz Kummer bilden das ideale rhythmische Rückgrat und der dezent swingende Hans Brunner ist ein Schlagzeuger von erstaunlichem Einfühlungsvermögen. Nicht vergessen werden sollte die schwedische Sängerin Marianne Racine (sie ist bei vier Titeln zu hören), die mit ihrer ausdrucksvollen Stimme und ihren Scatphrasen hervorragend zum Stil des Quartetts paßt. Ein Schweizer Kritiker hat einmal die J. M. Rhythm Four so skizziert: „Sie stechen nicht durch ekstatisches, überschwengliches Spiel heraus. Ihnen ist ein relativ kühler Stil zu eigen, der aber gerade ihren Charakter ausmacht und aus dem die Freude am Musizieren, am Jazz überhaupt, immer klar herauskommt".

Andreas Geyer

Christine Jones

Trinity: Well -1 Don't Believe - Well - I Don't Believe - Grüß Gott
Christine Jones voc, Peter Schrammel keyb, Peter Paul Skrepek g, Berti Pistracher b, Tommy Böröcz dm
Aufg.: 1988, Guntramsdorf
Yedermann Productions 150 0441 1 (Vertrieb: Extraplatte, A 1094 Wien, Fach 2)

Ein Appetithappen erster Güte, aber leider auch (noch) nicht mehr bietet diese Maxi-Single der Österreicherin Christine Jones. „Well I don't believe" heißt das Opus, das anläßlich des Papstbesuches geplant war, aber dann doch verspätet herauskam. Wie der Heilige Vater reagiert hätte, bleibt so unbekannt, aber die Bluesfans haben Grund zur Freude: Christine Jones hat eine tolle Stimme und die Begleitung, darunter der Keyboarder Peter Schrammel - ein Urenkel des legendären Wiener Musikers Schrammel - sorgt für das nötige Tempo. Aber damit hat es sich auch schon. Denn die B-Seite bietet mit einer „extended Version" des erwähnten Titels und einer kärglichen „Bonus"-Nummer keinen gesteigerten Lustgewinn. Aber von Frau Jones wollen wir mehr hören.

Heinz Klusch

Kölner Saxophon Mafia, Drümmele Maa, Elima Percussion de Zaire

Baboma: Drei, Vier... - Bass ist in I - Thirteen Ways Of Looking At A Blackbird - Datjibbetdojahnit - Mapasä - El Otro Dia
Roger Hanschel as, ss, fl, voc, Wollie Kaiser ts, ss, bs, bei, cbcl, pfl, afl, voc, Dirk Raulf ts, ss, bs, voc, Joachim Ullrich ts, ss, cl, bei, voc, Gerhard Veeck as, ss, bs, afl, voc, Stefan Bauer vib, mar, synth, voc, Christoph Haberer dm, perc, voc, Michael Peters dm, perc, voc, Manzanza Tsakala, Pelo Yika, Monzali Yabusele, Ikonola Ika-Ja, Desa Jose, perc, voc
Aufg.: 1988
JHM33

Nachdem die Kölner Saxophon Mafia Stadtklänge in ihrer Musik verarbeiteten, beschreiten sie jetzt den Weg der World Music. Unter dem Motto „Two Continents-OneMusic" entstand im August '88 in Köln diese Platte. Gastgeber war die Kölner Saxophon Mafia, aus Dortmund kam Drümmele Maa und aus Paris reisten die fünf Zairer Elima Trommler an. Hinter Drümmele Maa

verbergen sich drei Percussionisten mit dem bekannten Christoph Haberer als Kopf der Truppe. Die Fusion der afrikanischen Musik im Jazz ist der KSM sehr gut gelungen. Sie haben keinen Einheitsbrei sondern eine stilistische Vollwertkost gekocht. Trommel-Groove wechselt mit Jazz-Arrangement und die Eigenständigkeit wechselt mit der Anpassung. So wechseln eigenständige afrikanische Rhythmen über die Fusion zu eigenständigen Jazzphrasen und umgekehrt. Für Leute mit einem offenem Ohr für Ethno-Jazz ist dies eine sehr interessante Aufnahme.

Hans-Jürgen Vennemann

Werner Lüdi/Burhan Öcal

Grand Bazar: Grand Bazar- Dance, Belly, Dance- Ich bin Wind und du bist Feuer - Diwan for Deniz - Little Luca Ridin' Camel - House Of Mewlewi - Occident Express
Werner Lüdi as, Burhan Öcal dm, perc
Aufg.: Januar 1988, Luzern/CH
Creative Works Rec. 1012

Es ist noch gar nicht so lange her (JP 8/88), daß wir eine LP Werner Lüdis, ebenfalls auf Creative Works Records, vorstellten, auf der er mit einem Quintett auf eine Reise der Klangentdeckungen ging, die ihn in den Okzident führte. Dazu ist auf seiner neuen Duo-Platte „Grand Bazar" der letzte Titel, „Occident Express", ein Bindeglied, vielleicht aber auch ein Aufbruch zu neuen Erfahrungen. Gleichsam ein „Orient-Express" in umgekehrter Richtung, ein auf- und abbrandendes Powerplay zwischen Werner Lüdis Altsaxophon und Burhan Öcals Darbuka-Drumset, ein Füllhorn puren Sounds, mit Schreien, Überblasungen, Quietschern, ein Fanal, ein Finale oder ein Ausblick des Kommenden.

Dazwischen liegt nun auf „Grand Bazar" die denkwürdige Reise Werner Lüdis in den Orient, bei der er in dem türkischen Perkussionisten Burhan Öcal einen kongenialen Partner gefunden hat. Überraschendes von einem der innovativsten, schöpferischsten Jazzmusiker der Schweiz, der sich von einem einmaligen Perkussionsinstrumentarium inspirieren läßt!
In „Grand Bazar", dem Titelstück, wird eine Kesselpauke aus handgeschmiedetem Kupfer eingesetzt, klanglich unheimlich fein abgestuft und immens transparent, die Werner Lüdis Altsaxophon zu rauhen Improvisationen herausfordert. Nicht nur hier muß man dem aufnehmenden Ingenieur, Rene J. Zingg, ein großes Lob zollen, welche Liebe und Sorgfalt er aufwandte, um den herrlichen natürlichen Klang dieses Instruments auf die Platte zu übertragen. Leider hält da die Pressung nicht mit, denn häufig sind gerade an leisen Stellen Knistergeräusche nicht zu überhören.

In Anspielung auf die beliebten orientalischen Bauchtänze wurde „Dance, Belly, Dance" als Titel gewählt, in dem zunächst nur Werner Lüdis Altsaxophon zu hören ist, dessen Klänge sich im Winde wiegendes Schilfrohr assozieren, ehe sie auf einem Perkussionsteppich von Glöckchen und Darbuka-Klängen schärfer und rauher werden. Die Darbuka ist einmal die sogenannte Rahmentrommel aus dem nördlichen Afrika, aber auch die tönerne Kesselpauke aus der Türkei, schließlich aber die Kupferpauke mit dem Ziegenfell, auf der Burhan Öcal eine verwirrende Fülle von Klängen erzeugt, diese mit einer eigenen Finger-, Hand- und Stocktechnik entwickelt. In diesem Stück wird auch noch die alte Hängepauke, die • sogenannte Dawul, eingesetzt, die früher die türkischen Janitscharen benutzten, ein Ziegenfell auf einem Holzrahmen mit zwei Öffnungen, deren eine (die linke) mit einem dünnen, während die rechte mit einem dicken Stock bearbeitet wird, im Klang eher einer Baßtrommel gleicht.
In „Ich bin Wind und du bist Feuer" ist dann wieder Öcals Kesselpauke vom Eröffnungstitel zu hören, die mit ihrer beinahe luftigen Transparenz und bei ihrer enorm differenzierten Handhabung überaus inspirierend auf Lüdis Improvisationen wirkt, die orientalisch, ornettisch (Ornette Coleman), meditativ, spirituell, heiser, dann wieder geglättet heraussprudeln verwehen
„Diwan for Deniz" - als Bild prägen sich mir die weißen Sinterterrassen von Pamukkale bei Denizli ein - beginnt mit einer langen Einleitung Öcals auf der alten, siebensaitigen Tanbur, einer Art Laute mit langem Hals und beweglichen Bünden, die der Spieler entsprechend dem verwendeten Modalsystem, dem sogenannten Makam (hier dem Makam Nihavent), verschieben kann. Jeder Modus wird dabei durch eine Tonleiter, deren einzelne Stufen aufgrund einer Skala von 25 Tönen in der Oktave festgelegt wurde, sowie durch zwei Noten besonderer Bedeutung, der Tonika und einem Hauptton, bestimmt. Werner Lüdis Altsaxophon stößt hymnisch-predigend hinzu, eine Synthese, die hier gelingt, während sie John Coltrane anstrebte.
In „Little Luca ridin' camel" erinnert die von Öcal eingesetzte kleine Darbuka klanglich an die Tabla; Lüdis Altsaxophon zitiert einmal John Coltrane, dann bekannte Themenfetzen; im Aufeinander-Eingehen der beiden Improvisatoren ist das verwirklicht, was Herbie Mann vor beinahe zwanzig Jahren anstrebte.
Da ist es auch nicht mehr weit zu „House of Mewlewi" - man denkt an die Mewlana Konyas -, in dem Burhan Öcal mit diversen Gongs flirrende Sounds erzeugt, denen Werner Lüdi auf dem Altsaxophon schichtige, im Raum schwebende Klangebenen hinzufügt.
In „Grand Bazar" ist Werner Lüdi und Burhan Öcal eine beeindruckende Synthese von Jazz und orientalischer Musik gelungen. Schade nur, daß mir diese LP nicht ein halbes Jahr früher für meinen Volkshochschulkurs „Jazz im Mittelmeerraum" zur Verfügung stand.

Ulfert Goeman

Passport

Talk Back: Intro - Dancing In The Wind - Fire Walking - City Blue - Sahara - Up Front- Nico's Dream- Todo Legal -Talk Back
Klaus Doldingerss, as, ts, keyb, Brian Auger keyb, Hermann Weindorf keyb, Roykey Whydh g, Jochen Schmidt b, Alphonse Mouzon dm
Aufg: 1988
WEA 243 871 1

Alle Jahre wieder kommen nicht nur die diversen Feiertage, sondern auch jeweils ein neues Album mit Klaus Doldingers Passport. 19 Alben entstanden so in den letzten fünfzehn Jahren, und wennauch die Musiker gelegentlich wechseln, der Stil bleibt doch weitgehend derselbe: Rockjazz mit starker Saxophondominanz - logo, wenn der Meister selbst fast alle Titel schreibt - und immer stärker werdendem Elektronikanteil. Nun also „Talk back" mit bewährten und neuen Kräften: Der alte Passport-Kämpe Hermann Weindorf drückt nur bei einem Titel die Keyboards, bei allen anderen agiert ein guter alter Bekannter. Brian Auger, einst Organist bei Trinity und diversen anderen Formationen, beweist auch hier, daß ihn die Elektronik eingeholt hat - man kann es natürlich auch als „künstlerische Weiterentwicklung" bezeichnen. Was mich an dem Album stört, ist die geradezu stromlinienförmige Glätte - wer einen Titel hört, kennt fast den gesamten Rest-, und die Freude am kräftigen Funkbaß Jochen Schmidts und den eingängigen Saxophonklängen Doldingers hält nicht lange vor. Es klingt ein bißchen so wie der Soundtrack zu längst gesehenen Filmen - mit einer wichtigen Ausnahme: „Fire Walking", von Schmidt und Doldinger allein eingespielt, verläßt etwas gewohntes Terrain; hier macht auch Elektronikeinsatz Sinn.
Doldinger selbst ist mit dem Album sehr zufrieden: „Die eingeladenen Musiker mögen sich auf Anhieb", meldet die Plattenfirma. „Hinzu kam die Stimmung eines herrlichen Sommermonats Juli, als wir im Studio waren und zwischendurch im Garten Kaffee trinken konnten." Fans seiner Musik und vielleicht auch die Ohrenzeugen eines Live-Auftritts von Passport werden das genießen - dem Rest fällt vielleicht die Assoziation „kalter Kaffee" ein.

Heinz Klusch

Pata Trio

Lucy und der Ball: Der Berg-Dr. Raschauer - Nackter - Abstrakter - Tiruli (der finnische Vogel) - Norden - Namen - Rumänische Erzählung - Line - Der Neck - Aus den Stillen Tagebüchern - Lucy und der Ball - Josebas Traum
Norbert Stein ts, ss, Hennes Hehn ts, ss, cl, Reinhard Kobialka dm 5
JHM34

Seit Sommer '87 ist die Kölner Jazz-Szene um eine Musikgattung reicher geworden. Pata Musik wird diese Gattung von Norbert Stein genannt. Norbert Stein ist der Kopf der zwei „Pata" Projekte: Dem Pata Orchester und dem Pata Trio. Auf seinem neuesten Werk stammen von den 12 Kompositionen, 11 aus seiner Feder. Aber ist dies wirklich eine neue Richtung im Jazz? Was allenfalls etwas ungewöhnlich an diesem Trio ist, ist die außergewöhnliche Instrumentierung, zwei Saxophone und ein Schlagzeug. In einigen Titelangaben dieser LP verbergen sich Richtungsangaben für den Hörer, die Assoziationen zu den verschiedenen Klangbildern und Stimmungen entstehen lassen. Z. B. bei dem Stück „Norden" drückt Norbert Stein in seiner Affinität zu Skandinavien, die Ruhe und Weite dieser Region aus. Im Gegensatz dazu denkt man bei „Dr. Raschauer" an das quirlige Treiben einer Rush Hour. „Tiruli, der finnische Vogel" genießt bei seinem Flug die schöne Landschaft. Aber auch in dieser schönen Landschaft hat Tiruli aufregende Erlebnisse. Genug mit diesen Träumereien. Die vorher abgesteckten Rahmen lassen den Musikern noch genug Freiraum für Improvisationen, so daß die Spontaneität der Musik nicht verloren geht.

Hans-Jürgen Vennemann

Diane Schuur

Talkin' bout You: Talkin' 'bout You - Funny (But I Still Love You)- Louisiana Sunday Afternoon - For Your Love - Hearts Take Time - Somethin' Real - Hard Drivin' Mama II - Nothing In The World (Can Make Me Love You More Than I Do) - Ain't That Love - Cry Me A River
Tom Scott ss, ts, Lenny Pickett ts, Ronnie Cuber bs, Mitchel Forman synth, p, Richard Tee p, org, Steve Khan g, Will Lee b, Steve Gadd dm, Diane Schuur voc u. a.
GRP Records A 9567

Man möchte es kaum glauben, aber sie ist tatsächlich eine Weiße! Ihre Stimme steht im Hinblick auf Volumen, Intonation und Phrasierung denen der großen „black mamas" wirklich in nichts nach. Okay, schwergewichtig und sicherlich keine Feder ist auch Diane Schuur; aber wie sie da, mit dem absoluten Feeling für Soul, Blues und Jazz ausgestattet, in der Titel-Nummer mit den Edwin Hawkins Singers shouted und röhrt- sie muß einfach während eines ekstatischen Gospel-Gottesdienstes im schwärzesten Teil Harlems auf diese Welt gekommen sein. Denise LaSalle, Dakota Staton, Ann Peebles, allesamt großartige Sängerinnen, sind Flüsterinnen im Vergleich mit Diane Schuur.
Den Jazz-Blues „Funny, but I still love you" gestaltet sie mit göttlicher Inbrunst, jede Silbe nimmt man ihr als die reine Wahrheit ab. Sie kann aber auch anders: Dezent-zurückhaltend gibt sie sich in „Louisiana Sunday afternoon", und lässig-lasziv gestaltet sie den Titel „Ain't that love". Diese Nummer bestreitet sie übrigens auch mit den fantastischen Edwin Hawkins Singers.
Hier noch ein Wort über ihre genialen Mitmusiker zu verlieren, erscheint mir in Anbetracht deren Bekanntheitsgrades überflüssig. Herrlich breit abgesteckt ist das auf dem vorliegenden Album vertretene Repertoire, und wer sich diese LP nicht besorgt, der verpaßt wirklich eine Menge. Ehrlich!

Thomas Tang

Barbara Thompson's Paraphernalia

A Cry From The Heart: Joyride - L'Extreme Jonction - A Cry From The Heart - Entre Les Trous De La Memoire - Out To Lunch - Close To The Edge - Voices Behind Locked Doors - Eastern Western Promise Part I - Eastern Western Promise Part II
Barbara Thompson ts, as, ss, afl, pfl, Paul Dünne g, Phil Mulford b, Peter Lemer p, Jon Hiseman dm
Aufg.: 7./8. November 1987, London
VerabraRec. No. 21/22

Lang tönt er, dieser „Herzensschrei" von Barbara Thompson und ihrer Truppe „Paraphernalia" - über 76 (!) Minuten enthält die live mitgeschnittene CD, und das ersetzt wirklich ein Konzert, übrigens bei vorzüglicher Tonqualität. Ein zutiefst demokratisches Album, denn jeder der fünf Akteure erhält ausgiebig solistischen Auslauf. Pianist Peter Lemer etwa zitiert im zweiten Stück fast alles, was ihm einfällt, bis hin zu zickigen Rag-Anklängen.
Bassist Phil Mulford und Gitarrist Paul Dünne wechseln virtuos zwischen rhythmischer Grundierung und rasanten Läufen. Und Jon Hiseman wird einmal mehr seinem Ruf gerecht, einer der melodiösesten Drummer der aktuellen Szene zu sein; sein Solo im abschließenden 20minütigen Trip-Stück „Eastern Western promise" ist kein krachendes Zugeständnis an das ohnehin begeisterte Publikum, sondern „richtige" Musik. Und Barbara Thompson? Auch bei ihr geht's demokratisch zu - Saxophon, große Flöte oder Piccolo werden in den einzelnen Stücken schön paritätisch vorgestellt. Musikalisch bieten die acht Titel, der letzte zweigeteilt, die gewohnt melodische Rockjazz-Mixtur, die Paraphernalia und die Ton-Führung von Barbara Thompson schon jeher auszeichnet. Kenner der Band dürften auch von der Tatsache nicht überrascht werden, daß trotz der durchweg langen Live-Versionen älterer und neuer Titel kaum eine langweilige Sequenz zu hören ist: dazu sind die Musiker einfach zu gut. Insofern ist für alle Rockjazzer der erste Titel programmatisch. Das ist wirklich einmal ein „joyride", eine Spritztour.

Heinz Klusch

Tome XX

Natura Morta: Yanomani - Natura Morta- Fräulein Einhäuser- D.C. - TTT - Uma San - Der Zweitier - Black Sheet-Tango
Dirk Raulf ts, ss, bs, Fritz Wittekdm, Thomas Heberer tp, p, Tim Wells b JHM32

Der Gruppenname mag Verwunderung auslösen. Er ist aber rein literarischen Ursprungs: „Tome XX" ist der Name einer mexikanischen Biermarke. Was allerdings nicht heißen soll, daß man diese Musik nur nach einigen Bieren ertragen kann, sondern ganz im Gegenteil. Man braucht schon einen klaren Kopf um die Vielfältigkeit der musikalischen Stile zu genießen. In dem recht jungen Quartett, das sich erst 87 zusammenfand, steckt soviel lebendige Kreativität, daß ihre Stücke oft so verschieden voneinander sind, als würden sie von mehreren Ensembles gespielt. So stehen bei dem Stück „D.C." die Kürzel für den Trompeter Don Cherry, dessen afrikanische Visionen bei diesem Stück durchschimmern, der Bezug zuTheloniousMonkwird in „Umasan" deutlich. Im ersten Stück „Yanomani" wird im einleitenden Trommelwirbel die Wildheit der brasilianischen Yanomani Indianer ausgedrückt. Den immer mehr schrumpfenden Lebensraum dieser Menschen versinnbildlicht nach dieser Einleitung eine Art hymnischer Trauergesang. Es ist eine wirklich abwechslungsreiche und somit interessante Platte.

Hans-Jürgen Vennemann

Steve Turre

Viewpoint: Lament- In A Sentimental Mood - All Blues - Viewpoint - Mercury - Midnight Montuno- Who's Kiddin'?
Jon Faddis tp, Steve Turre tb, Muscheln, Haywood Henry cl, Bob Stewart tu, Akua Dixon cel, Mulgrew Miller p, Peter Washington b, Andy Gonzales e-b, Idris Muhammed dm, Jerry Gonzalez congas, Manny Oquendo timb, Charlie Santiago güiro
Stash Records ST 270 (P.O. Box 390, Brooklyn, N.Y. 11215)

Mit dieser seiner ersten Platte will Steve Turre offensichtlich vorführen, was er alles (und daß er fast alles) kann. Er ist hörbar ein spieltechnisch absolut hervorragender Posaunist, der von den großen Stilbildnern dieses Instruments seine Lektionen mehr als nur angelernt hat. Die Bearbeitung der Standards und die vier eigenen Stücke weisen ihn außerdem als kompetenten Arrangeur und Komponisten aus - einzig der im Playbackverfahren mehrstimmig auf Muschel-Hörnern geblasene und geschichtete „All Blues" scheint mir da etwas verunglückt, und insgesamt die formalen Anlagen der Turre-Nummern recht konventionell. Unterstützt von je nach Stück wechselnden Begleitmusikern - Jon Faddis darunter besonders herausragend - geht's im Schnellzugtempo (fast alle Stücke haben einen extra up-kick) durch die Posaunenabteilungen der Jazzgeschichte: New-Orleans-Tailgate, Salsa, Bebop, Ellington, Free-Form, Tricky Sam Nanton grüßt, und natürlich Quentin Jackson und Jay Jay . .. überall scheint Steve Turre versiert, perfekt, „zu Hause"-doch wo, wer ist er wirklich? Das sollte er auf seiner zweiten Platte vorführen.

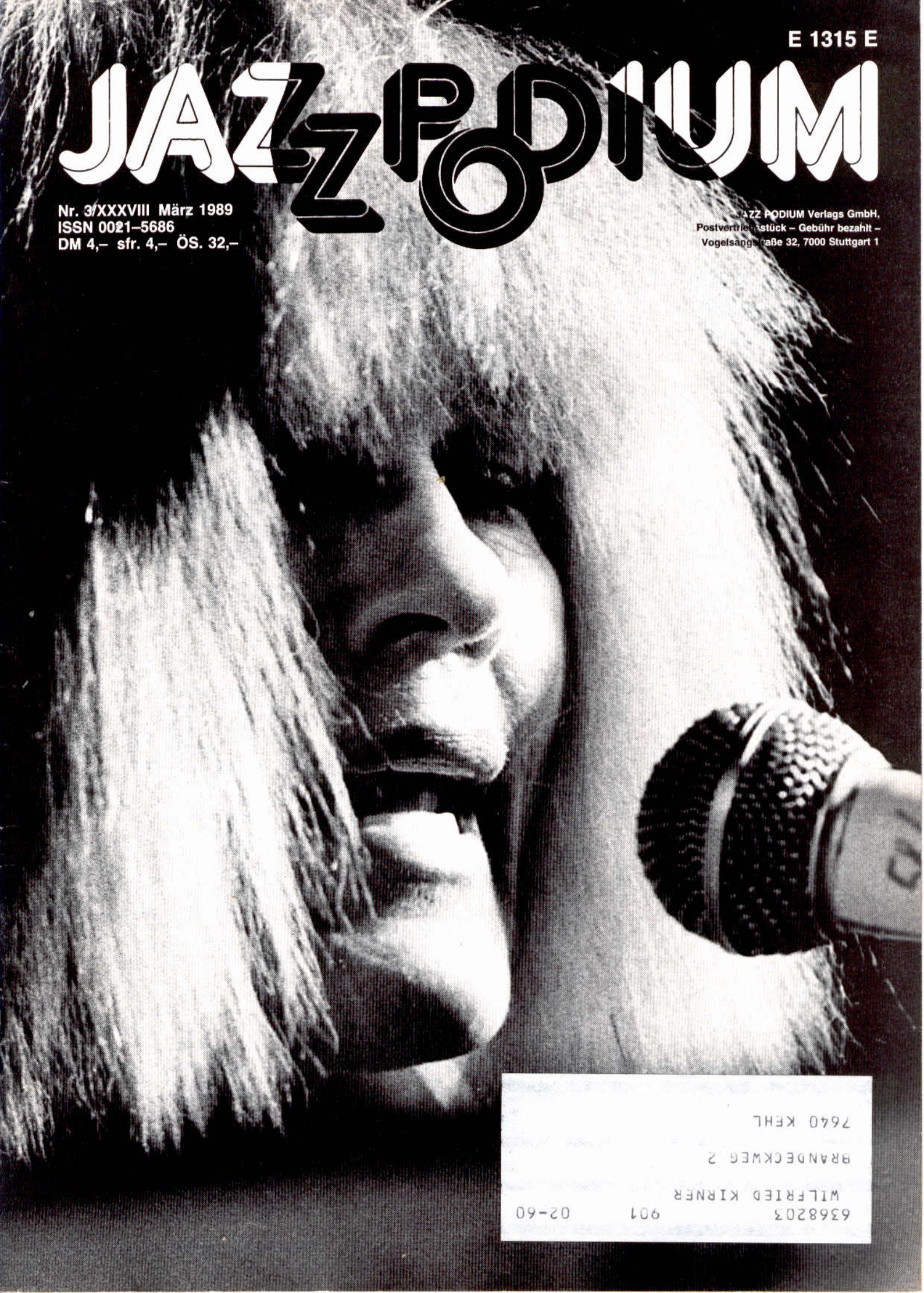
H. Lukas Lindenmaier

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 3/XXXVIII März 1989
ISSN 0021–5686
DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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



7640 KEHL
BRANDECKWEG 2
WILFRIED KIRNER
6368203 901 02-60

„Die siebziger Jahre waren tatsächlich der Tiefpunkt im Jazzgeschehen der österreichischen Hauptstadt. Lediglich Erich Kleinschuster sorgte mit seinem Sextett und mit der ORF-Big Band für gelegentliche Höhepunkte. Das waren Konzerte im Amerikahaus und viele Studioproduktionen. Hans Koller trat gelegentlich mit seinen Free-Sound-Combos hervor, doch das war selten genug. Die Veranstalter ignorierten diese Art Musik völlig. Der traditionelle Jazz hatte seine Heimstätte im .Jazzland', ansonsten war wirklich nicht viel zu hören. Es besserte sich erst in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Aber jetzt zu etwas anderem. Bei der Vergabe des Bundespreises für improvisierte Musik, 1987, - den Preis bekam Franz Koglmann - äußerte sich eine Jurorin über Dich dahingehend, daß Du zu anpassungsfähig wärst und daß Du mit zu vielen unterschiedlichen Stilisten spieltest und überhaupt ein musikalisches Chamäleon seiest. Was sagst Du zu diesem Vorwurf?"

„Das stimmt überhaupt nicht. Ich spiele wohl in verschiedenen Formationen, mit den Pat-Brothers, mit Carla Bley oder im Duo mit Hans Koller, aber ich selbst spiele eigentlich immer gleich. Das Umfeld ist von Mal zu Mal anders, aber ich versuche immer, ich selbst zu sein. Möglicherweise hat diese Dame ihren Eindruck noch aus meiner Anfangszeit. Natürlich versucht man da, zu imitieren, und ist auch schnell abgestempelt."

„Ich glaube eher, daß diese Dame Deine Aufnahmen der letzten Jahre gar nicht richtig gehört hat. Sie urteilte nur aufgrund der unterschiedlichen personellen Zusammensetzungen."

„Mir war die Stilistik streng genommen immer egal. Ich war nie ein Free-Fanatiker oder ein Bebop-Fanatiker. Ich wollte immer nur gut spielen und mir war immer die Musik das Wichtigste. Und wenn die .groove' mit meinen Mitspielern ‚leinwand' ist, dann spiele ich einfach gerne. Mir ist es egal, wenn einer sagt, man dürfe nur so oder nur anders spielen."

„Ich glaube, daß Du gefestigt genug bist, um Deine Eigenständigkeit überall einbringen zu können. Egal ob das jetzt das Vienna Art Orchestra ist oder Deine Gruppe Pat-Brothers oder irgend ein Duo."

„Natürlich, wenn man irgendein intellektuelles Konzept von mir erwartet, so eines wie es der Franz Koglmann hat, der seine Musik mit einer philosophischen Erklärung untermauert, dann muß ich sagen: Ich habe das nicht. Mir ist es in erster Linie immer um das instrumentale Spielen gegangen und ich habe auch schon Jobs nicht bekommen, weil ich mich nicht anpassen wollte. Vielleicht bin ich eher ein Musikant. Musikantentum ist vielleicht kulturell nicht gefragt, aber das ist mir egal. Ein typisches Beispiel für eine ähnliche Einstellung war ein Leben lang Hans Koller. Er hat mit fast allen und fast überall gespielt und ist sich trotzdem immer selbst treu geblieben. Er hat sich nie um Meinungen gekümmert. Jetzt merkt man bei uns so langsam, wie bedeutend er ist, und ist er einmal gestorben, wird man ihn bis in den Himmel hinauf loben."

„Mir war die Stilistik streng genommen immer egal. Ich war nie ein Free-Fanatiker oder ein Bebop-Fanatiker. Ich wollte immer nur gut spielen und mir war immer die Musik das wichtigste. Und wenn die ‚groove' mit meinen Mitspielern ‚leinwand' ist, dann spiele ich einfach gerne."

„Gibst Du etwas auf Kritikermeinungen?"

„Das kommt darauf an, wie gut ich beisammen bin. Ich will die Kritiker nicht heruntermachen. Sie sind Bestandteil eines Systems, das auf seine gewisse Art und Weise läuft, aber insgesamt sollten die Kritiker sich mehr dessen bewußt sein, welche Position sie haben. Sie können viel zerstören. Mir persönlich macht es nichts aus, wenn über mich schlecht geschrieben wird. Das ist die Meinung dieses Kritikers und dem gefällt meine Musik eben nicht. O. K."

„Oft entsteht der Eindruck, daß viele Kritiker gar nicht beurteilen können, ob ein Musiker gut oder schlecht ist. Es kommt nämlich oft auch umgekehrt vor, daß ein Musiker hochgelobt wird und er selbst sich an diesem Abend ganz schlecht fühlt. Zeigt da so ein Kritiker nicht auch seine Inkompetenz?"

„Das stimmt genau. Es ist schwer. Es kommt auf den persönlichen Geschmack an, auch auf den persönlichen Background. Viele Kritiker waren auch selbst einmal Musiker oder wollten welche werden, die können sich dann nicht so distanzieren. Viele von ihnen sind auch involviert in Cliquen oder in den ganzen Veranstaltermechanismus. Ich ärgere mich oft über österreichische Kritiker. Die sind sich ihrer unterstützenden Funktion nicht immer bewußt."

„Meinst Du, daß die jährlichen Großveranstaltungen, die Festivals mit den vielen glanzvollen Namen von B. B. King bis Miles Davis, richtig liegen?"

„Das gefällt mir überhaupt nicht."

„Sollte man nicht vielmehr das Potential unseres Landes in verschiedenen Teilprojekten vor großer Zuhörerschaft präsentieren, ohne dabei natürlich chauvinistisch zu sein?"

„Das sollte man schon machen, nur wird dem jeder Veranstalter entgegenhalten, daß es dafür nicht genug Publikumsinteresse gibt. Und so wie die Mechanismen momentan funktionieren, hat so ein Veranstalter sogar recht. Es ist sicher schwierig, diese Minderheitenmusik aus einem abgeschlossenen, nicht sehr großen Bereich wie Österreich umfassend zu präsentieren."

„Kannst Du als freischaffender Jazzmusiker von Deiner Kunst in Österreich leben?"

„Ich beiße nicht mehr auf Granit so wie vor einigen Jahren. Ich komm' über die Runden und dafür bin ich schon dankbar. Die Situation ist total hektisch. Du mußt immer schauen, daß irgendetwas läuft. Mit der Zeit gewöhnt man sich aber daran. Mit den Umständen, in denen man sich befindet, mit denen muß man dann auch arbeiten."

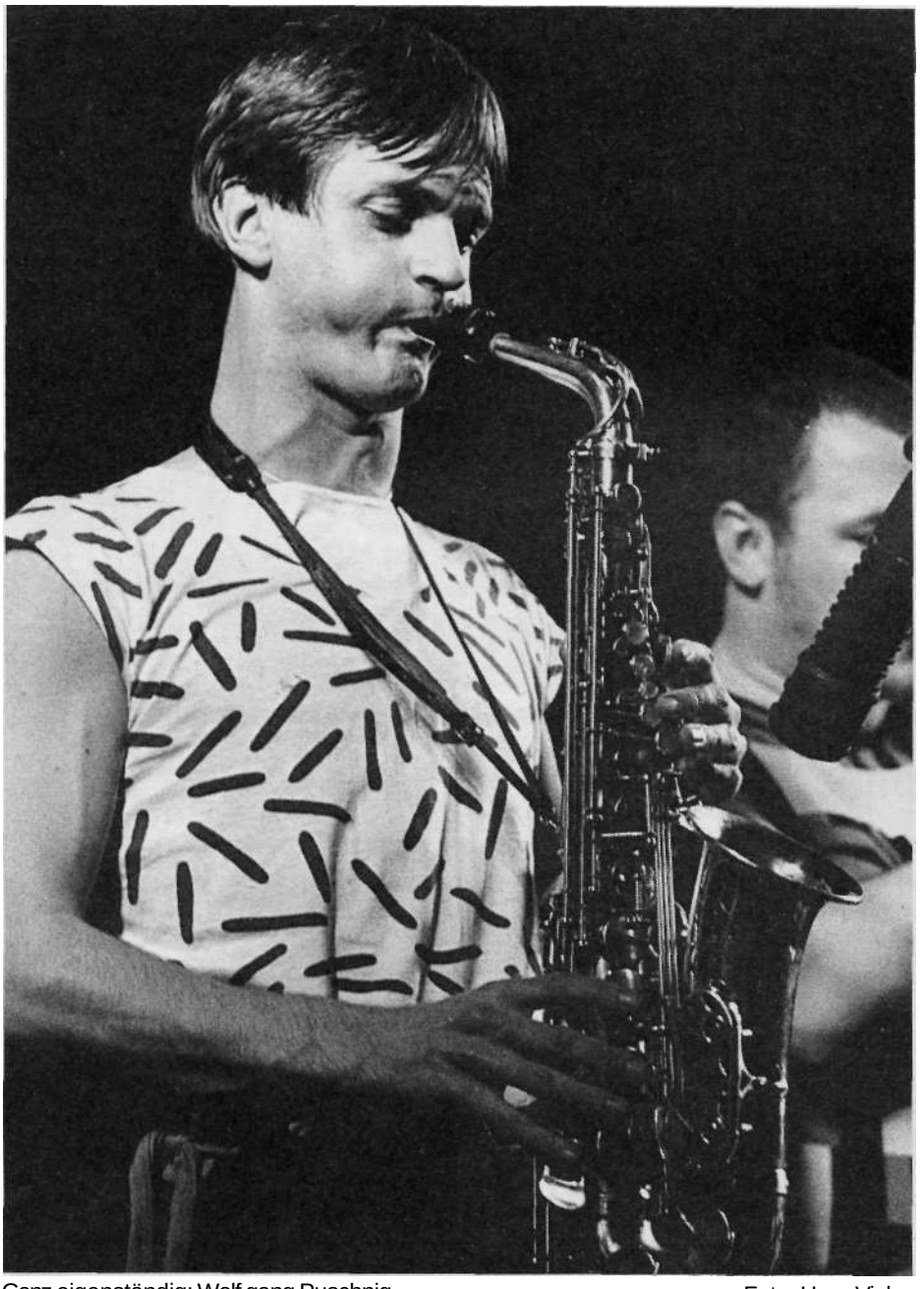
„Hast Du irgendeinmal von irgendwem Subventionen bekommen?"

„Ein einziges Mal habe ich vom Unterrichtsministerium zehntausend Schilling (das sind 1500- DM, d. V.) Unterstützung bekommen. Eine Projektförderung oder einen Kompositionsauftrag habe ich nie bekommen."

„Glaubst Du nicht, daß da ein eklatantes Mißverhältnis in der Förderung der sogenannten Hochkultur und dem, was Du und deinesgleichen machen, besteht?"

„Auf jeden Fall. Aber die Befinder über Subventionsvergaben kennen sich ja überhaupt nicht aus. Die wissen nicht, was ich mache oder warum ich etwas mache. Die haben einen vorgefaßten Kulturbegriff und alles andere ist für sie obskur. Andererseits habe ich deshalb keinen Frust. Ich habe mich ohnehin nie darum gekümmert. Ich habe dafür nicht dieses Talent wie etwa der Mathias Rüegg. Ich kann auch nicht diplomatisch sein. Mir liegt an solchen Sachen nichts. Wenn jemand eine Subvention bekommt, heißt das noch lange nicht, daß er sie auch verdient, daß sein Produkt gut ist."

„Du hast gerade Mathias Rüegg erwähnt. Er hat die Ausdauer aufgebracht, staatliche Förderungsmittel für seine diversen Projekte mit dem Vienna Art Orchestra zu bekommen. Vor mehr als elf Jahren hat das Vienna Art Orchestra begonnen und Du warst schon immer dabei. Wann hast Du angefangen, außerhalb des Art Orchestras mit anderen Gruppen aufzutreten, beziehungsweise mit namhaften Exponenten der Jazzszene zusammenzuarbeiten?"



Ganz eigenständig: Wolf gang Puschnig Foto: Hyou Vielz

„Mit eigenen Gruppen habe ich schon immer gespielt, seit den Tagen der ersten Band in Kärnten. Ich hatte sie auch während meiner Zeit im Vienna Art Orchestra, aber natürlich hatte das Art Orchestra von der Präsenz her ein Übergewicht bekommen. Das Vienna Art Orchestra ist eine Band, die immer funktioniert hat und die nach und nach international bekannt geworden ist. Dazwischen gab's Part of Art mit Herbert Joos und Jürgen Wuchner, später die Band mit Harry Pepl, Air Mail. Die Arbeit mit Air Mail begann etwa 1984. In diesem Jahr hatten wir beim Jazz Jamboree in Warschau großen Erfolg. Im Anschluß an Air Mail oder eigentlich wieder parallel dazu kam dann die Gründung der Pat-Brothers. Um diese Zeit stellte Carla Bley ihre All American Big Band zusammen und suchte dafür noch Bläser. Bob Stewart empfahl ihr einige Musiker aus dem Vienna Art Orchestra und nachdem sie Platten von uns gehört hatte, engagierte sie mich. Mit Carla trat ich auch in Saalfelden auf. Man hat mich damals noch kaum gekannt. Ich habe auf diesem Festival eine Ballade gespielt, ein Stück von Kurt Weill, und die hat der Carla so gut gefallen, daß wir in näherem Kontakt blieben. 1986 hat sie mich das erste Mal in die USA geholt, zu einer Produktion, für die sie die Band zusammengestellt hat. Die Musik dafür schrieb Steve Weisberg. Die meisten Musiker gehörten zum Stamm der Carla Bley Band: Steve Swallow, Gerry Valente, Howard Johnson und all die anderen. Ich hatte keine allzu großen Erwartungen, doch die amerikanischen Musiker, vor allem Steve Swallow, haben mich sofort akzeptiert."

„Welche Erfahrungen hast Du mit dem amerikanischen Publikum machen können?"

„Erstmals war ich 1984 in den Staaten. Es wurden damals einige österreichische Musikprojekte dorthin entsandt, quasi als offizielle Vertretung Österreichs in Sachen Kultur. Die Jazzgruppe hieß Austrian Project und bestand aus dem Saxophonisten Harry Sokal, dem Bassisten Wayne Darling, dem Drummer Wolfgang Reisinger und mir. Als weitere Jazzgruppe machte das Zwio Harry Pepl, Gitarre, und Werner Pirchner, Vibraphon, die Reise mit. Bereits damals fiel mir auf, daß das amerikanische Publikum weit begeisterungsfähiger ist als jenes in unseren Breiten. Besonders Wien ist diesbezüglich ein hartes Pflaster."

„Hast Du irgendwelche Vorbilder?"

„Ich habe nie probiert, jemanden zu kopieren. Ich habe auch nie einen bestimmten Stil nachgespielt. Aber natürlich gibt es Musiker, die mir gut gefallen. Zum Beispiel Hans Koller, mit ihm habe ich 1980 zum ersten Mal gespielt. Bei den Altsaxophonisten finde ich Arthur Blythe phantastisch. Er spielt total unspektakulär, hat aber wirklich eine eigene Musik-Sprache gefunden. Trotzdem ist er nicht sehr berühmt. Auch als Mensch ist er ein guter Typ. Er gehört zu denen, die sagen, ich möchte etwas machen und dabei einfach ehrlich sind. Solche Musiker nehmen gewisse Konsequenzen auf sich, um ihre Vorhaben verwirklichen zu können. Hans Koller und Arthur Blythe sind solche Typen und da stehe ich d'rauf. Es läuft ja selbst in unserer Musik so vieles .halbseiden'. Natürlich haben mir immer gewisse Musiker wahnsinnig gut gefallen, aber effektiv zum Vorbild habe ich mir nie jemanden genommen."

„Wolfgang, Du bist erst vor kurzem aus Fernost zurückgekommen."

„Ich war im Dezember in Japan und Korea und habe dort mit vier koreanischen Musikern, Percussionisten, gearbeitet. Das sind ethnische Musiker, die spielen keine Touristen-Folklore. Ihre Musik kommt aus der schamanistischen Tradition. Ich habe dazu Saxophon gespielt. Schon 1987 habe ich mit diesen Musikern im Rahmen des Ethnic Percussion Project zusammengearbeitet. Die Idee dazu stammt vom österreichischen Percussionisten Flatischler. Auch in Moers trat ich 1988 mit den Koreanern auf und dabei entstand der Wunsch, daß ich und Linda (Sharrock) nach Fernost kommen sollen. Ich versuche, mich mit meiner Musik den Percussionisten anzunähern, einfach auf der Basis des Zusammenspielens. Das ist gar nicht so einfach. Wenn man so etwas in Europa macht, wissen die Leute diese Arbeit oft nicht zu schätzen. Vor allem die Kritiker. Die sagen sofort: .Naja, Weltmusik und Fusion, das kennen wir schon, das haben wir schon gehabt, so etwas haut nie hin'."

„Aber auf diesem Gebiet ist wirklich schon vieles danebengegangen."

„Da hast Du schon recht. Es ist - wie gesagt - nicht einfach. Aber ich finde es

toll, daß solche Musiker, die viel mehr in der eigenen Tradition verhaftet sind und grundsätzlich gar nicht die Möglichkeiten haben, etwas aufzubrechen, daß die hergehen und so ein Projekt machen wollen, ganz von sich aus. Sie wollen es zumindest versuchen. So etwas geht ohnehin nicht von heute auf morgen. In Moers haben wir ganz unterschiedliche Kritiken bekommen, von .sehrgut' bis .schlecht"

„Du hast vorhin Linda erwähnt."

„Ich bin seit zwei Jahren mit Linda Sharrock verheiratet. Sie hat in den siebziger Jahren in New York unheimlich viel gesungen und gespielt und war ein Bestandteil der Avantgardebewegung mit Pharoah Sanders und Ornette Coleman. Auch heute kennt man sie dort noch und hat zum großen Teil Respekt vor ihr. Als Frau, noch dazu als schwarze, hatte sie es nicht einfach. Wenn sie damals nicht Sonny Sharrock geheiratet hätte, wäre sie vielleicht untergegangen. Ich bewundere an Linda die Konsequenz, die sie stets hatte. Sie hat lieber nichts gegessen als daß sie sich verleugnet oder künstlerisch etwas gemacht hätte, das sie nicht vertreten hätte können. Gerade sie hätte es leicht als hübsche, schwarze Sängerin im Kommerzbetrieb unterzukommen, aber das wollte sie nie. Deshalb bewundere ich sie.

„Ich habe nie probiert, jemanden zu kopieren. Ich habe auch nie einen bestimmten Stil nachgespielt. Aber natürlich gibt es Musiker, die mir gut gefallen. Zum Beispiel Hans Koller, mit ihm habe ich 1980 zum ersten Mal gespielt."

Sie war jemand, der für die Musik gehungert hat und sie hat es viel schwerer gehabt als beispielsweise ich. In die österreichische Szene kam sie vor ca. sechs Jahren durch Fritz Pauer. Bei einem Konzert mit Fritz, Hans Koller und Jürgen Wuchner habe ich sie kennengelernt."

„Was gibt es außerhalb der Musik, das Dich bewegt?"

„Da könnten wir noch sehr viel reden. Mich bewegt eigentlich alles in der Zeit, in der wir leben. Ich habe das Gefühl, daß die nächsten zehn, zwanzig Jahre eine ganz entscheidende Zeit werden für das, was hinterher passieren wird. Entweder wird es funktionieren oder nicht. Ich bin da jetzt mittendrin und muß das vertreten, was ich mache. Ich bin umweltpolitisch und politisch interessiert. Die Tagespolitik frustriert mich natürlich. Das Denken der Politiker ist so kleinlich und kurzsichtig. Sie denken überall nur bis zu den nächsten Wahlen. Keiner hat die Kraft oder die Persönlichkeit, um momentan unpopuläre, für die Zukunft aber hochwichtige Markierungspunkte zu setzen. Das kann sich keiner erlauben. Es ist wie eine Walze, die so dahinrollt und uns vielleicht eines Tages alle überrollt."

Plattenhinweis

Wolfgang Puschnig mit Carla Bley, Jamaaladeen Tacuma, Steve Swallow, Hans Koller, Harry Pepl, Linda Sharrock u. a.
„Pieces of Dream"
Polygram 837 322-2/1

Die amerikanischen Musiker haben ihn sofort akzeptiert: Wolfgang **Puschnig** **Foto: Klaus B.** Paul

Theo Jörgensmann/Rolf-Dieter Weyer

Das Sein bestimmt das Bewußtsein

Anmerkungen zum neuerlichen Totengedenken des Free Jazz

„Ist der Free Jazz tot?", fragt beherzt Ekkehard Jost in der Januar-Nummer des Jazz-Podiums. Natürlich ist der Free Jazz nicht tot. Zu dieser Erkenntnis kommt auch Jost. Weniger beherzt allerdings ist sein Begründungszusammenhang, in dem er die Ausgangsfrage zu beantworten versucht. Man mache einmal text-improvisatorisch die Probe aufs Exempel und streiche das Wörtchen ‚free' aus der Frage heraus. An der von Jost mitgeteilten Argumentationslinie ändert sich inhaltlich überhaupt nichts.

Denn es geht nicht um modische Attitüden, auch nicht um materialkundliche und stilistische Slalomläufe, auch nicht um seminaristische Rhetorik, ob nun ein Stilbegriff stimmig ist oder nicht, und es geht auch nicht um letzte Platzkämpfe für einen noch so geringen Marktanteil für Free Jazz oder Jazz ganz allgemein. Die Jost-'schen Hinweise auf den sogenannten dekadischen Hürdenlauf der Jazzstilistik, auf ein tatsächliches oder bloß vermutetes Demokratieverständnis in der (free-)jazzmusikalischen Praxis und auf die Sehnsucht nach Genie und angemessenen Leitfiguren treffen ins Leere, wenn die heutigen Ursachen solcher Sehnsüchte nicht bloßgelegt werden; zumal dann, wenn im Bildteil der Jost'schen Veröffentlichung wiederum die alte Mär erneut beschworen wird.

Das, was Mode ist, akkultureli und reakkulturell, haben ja unlängst die bunten Abende beim Berliner Jazzfest gezeigt. Auch da drehten sich die Musiker im Kreise (lachend, so wurde in kritischen Stellungnahmen berichtet, wobei allerdings den Zuhörern allmählich das Lachen verging), fand keine Innovation statt. War das Fest von vornherein ein Irrtum, weil es die musikalische Idee Jazz negiert hat und an den ästhetischen Bedürfnissen eines mit der Idee Jazz vertrauten Publikums vorbeiging?

Worum es geht, ist ganz einfach zu sagen, aber schwierig im einzelnen auszuführen: Es geht um die Idee Jazz, um die Musiker, die sie praktizieren, um deren menschlich-künstlerische Existenz, um ihr Selbstverständnis und um die gesellschaftspolitische Akzeptanz des kreativen, improvisierenden Jazzmusikers hierzulande in den kommenden neunziger Jahren.

Jost nennt zwei Aspekte, von denen er ausgehend zum bereits angedeuteten Kern seiner Frage hätte vorstoßen können, um die musikästhetische und gesellschaftspolitische Rolle des Free Jazz aufzuzeigen. Dies unterblieb. Es lohnt sich aber, die von Jost angedeuteten Aspekte aufzunehmen und sie in Diskussion weiterzuführen. Daß dies nun wiederum zwei Leute unternehmen, ein Musiker und ein Musikpädagoge, hat damit zu tun, daß sich beide zur Zeit mit einem Buchprojekt zur .Ästhetik der Improvisation' beschäftigen.

Als einen wichtigen Aspekt für die Stagnation der Jazzentwicklung nennt Jost zum einen die „unheilvolle Rolle der akademischen Jazzpädagogik". Worin diese unheilvolle Rolle tatsächlich besteht, hat Jost nicht weiter ausgeführt. Aber sie besteht in der Tat. Denn die gegenwärtige Jazzpädagogik (übrigens nicht nur die akademische) hat sich in ein Refugium von diversen Rezeptologien eingerichtet, entgegen aller bisherigen Be- und Erkenntnisse zu Kreativität, und sie wird sich, folgt man ihren Programmabsichten, auch weiterhin darin einrichten. Auf diese Weise bekennt sich Jazzpädagogik eben nicht zur Idee des Jazz, zu seinem zutiefst schöpferischen Subjektivismus, allenfalls zur textlichen Regelung eines funktionellen und funktionalen Spielmobil-Prinzips.

Zum anderen verweist Jost darauf, daß die Tradition des Jazz „weniger in seinen Harmonieschemata und in seinen durch ausgiebigen Gebrauch verschlissener Spielfiguren und ‚licks," liegt, sondern „vielmehr im Mut, mit Normen zu brechen, sich auf musikalische Abenteuer einzulassen'". Soll das nur ein Jazzcharakteristikum sein? Auch hier führt Jost keineswegs weiter, zu sehr bleiben seine Gedanken vordergründig. Es gehört jedoch zum Wesen von Kunst, auch im Jazz, sofern sie schöpferisch tätig sein will, daß sie stets mit überkommenen Normen brechen muß. Dies bedeutet keineswegs Innovation um der Innovation willen, sondern entspringt dem Bedürfnis des einzelnen Menschen, schöpferisch tätig sein zu wollen, dabei Visionen und Zukunftsmodelle zu entwerfen, wie sie keine Generation vorher zu .denken' vermochte. Authentizität und Begrenzung des Schöpferischen liegen dann nur im Rahmen der eigenen Wahrnehmung und ihrer Übereinstimmung mit dem musikalischen Denken und Handeln. Kunst, die das Vorgenannte nicht will, auch im Jazz, gerät zum Dekor, gewiß unterhaltsam und gesellig, schafft auch neue Gehäuse der Schönheit, aber verbleibt trotzdem in der Spontaneität des Konformismus (im Jazz z. B. in der Spontaneität der Alsob-Improvisation) und führt zu keinen neuen Erkenntnissen.

Wie kaum ein anderer europäischer Musiker hat die beiden vorgenannten Aspekte Franz Koglmann, Improvisationskünstler mit Free Jazz als Ausgangspunkt, fokussierend zur Einsicht gebracht.

Bei einem Festakt in Wien am 15. Februar 1988 wurde ihm der Musikförderungspreis für Improvisation verliehen. Bei seiner Dankesrede sagte Koglmann u. a. (Zitate gemäß dem Abdruck in: Jazz-thetik, Jahr 2, Heft 4, April 1988, S. 28): „Von allen Künsten ist heute der Jazz vielleicht am meisten der Gefahr einer kunstgewerblichen Glätte ausgesetzt. Ich meine, daß der spontane Anteil dieser Musik sehr dazu verleitet, primär das Angeübte, Angelernte wiederzugeben. (...) Doch genau damit befinden wir uns im Zentrum der Schwierigkeiten heutigen Improvisierens. Es handelt sich um die Dimension einer vorgetäuschten Improvisation, welche mittlerweile den Rang einer Spezialdisziplin einzunehmen scheint und der es meiner Auffassung nach zu entkommen gilt.

(...) Improvisation heute, Improvisation also in einer Zeit, in der die Revolutionen des Free Jazz zu einem zweitrangigen Akademismus zu verkommen drohen, scheint mir die Lösung eines Widerspruchs zu beinhalten: Demonstration von Angelerntem einerseits und Erfindung im Augenblick andererseits. Wem es gelingt, diese beiden Elemente zunächst auseinanderzuhalten, so daß die augenblickliche Erfindung nicht das Angeeignete beinhaltet, sie im zweiten Durchgang jedoch auf einen sinnvollen Nenner bringt, der ist wenigstens phasenweise ein Improvisator. Um den Jazz weiterzubringen, sollte man nicht zu viel mit ihm zu tun haben."

Erfindung im Augenblick: Improvisator Peter Kowald **Foto: Monika Rittershaus**

Spätestens hier entdeckt man, daß pure Material- und Stilkunde nicht ausreichend sind, sie in der Tat musikästhetische und gesellschaftspolitische Probleme des aktuellen Jazz und seiner grenzüberschreitenden Formen nicht beantworten kann. Bisher wurde und wird noch immer Jazz über das verwendete musikalische Material definiert, nicht nur von der akademischen Jazzpädagogik her gesehen, sondern auch von der Jazzwissenschaft und auch von der jazzmusikalischen Imitationspraxis, so, als sei der richtige Gebrauch einer Tonleiter oder das Fortschreiten von einem Septimen- zu einem Nonenakkord ein jazzspezifisches Charakteristikum.

Aber spätestens mit dem Aufkommen des Free Jazz läßt sich Jazz nicht mehr pur über Material definieren, sondern nur über das; was seinem (dem Jazz) tiefen künstlerischen Subjektivismus anhängig ist: über die spezielle Behandlung und Ausformung der musikalischen Zeit und der unmittelbaren musikalischen Kommunikation. Es ist ja sowieso das veränderte Verständnis von Zeit (das man allgemein als Swing-Feeling bezeichnet), welches den Jazz zu einer besonderen Musik werden läßt und nicht das Material oder die Improvisation, die auch in anderen Musikformen vorkommen. Die große ästhetische Katalysator-Rolle des Free Jazz besteht nun darin, den Mainstream des Jazz (von New Orleans bis Bebop) mit seiner funktionellen und funktionalen Betrachtungsweise von Improvisation und deren künstlerischer Wertschätzung, aufgebrochen zu haben in die Richtung einer ganzheitlichen Musik. Jost bestätigt das mit Beobachtungen während eines Peter Kowald-Konzertes (s. JP S. 18, linke Spalte).

Rhythmus, Melodie, Harmonie und Klang sind zu souverän handhabbaren Parametern einer Kommunikation zwischen autonomen Musikern geworden. (Koglmann) ,,In der Entwicklung des Materials haben die Musikwelten nun (fast) gleichgezogen, weshalb es dem Jazzmusiker, im besonderen dem europäischen Jazzmusiker nicht schwer fallen sollte, sozusagen aus der Rolle zu fallen, um seine Musik aus der Perspektive des .Anderen', der Perspektive der europäischen Musikgeschichte zu betrachten. Er würde dann außerhalb des Jazz stehend - also ohne allzuviel mit ihm zu tun zu haben - Jazz gewissermaßen gegen die Jazzszene produzieren und vielleicht gerade dadurch" Entwicklungen in Gang setzen. Die augenblicklichen Rituale des vielgestaltigen Collagierens sind der zur Zeit letzte Versuch, die angestammte Funktionalität

Das Sein bestimmt das Bewußtsein: Theo Jörgensmann (Mitte), dahinter Lajos Oudas, im Vordergrund Dieter Kühr **Foto: Reiner Haebler**

der Improvisation zu retten, deren Taschenspielertricks allerdings in dem Augenblick hörend wahrnehmbar werden, wenn authentische Improvisation gewagt wird. Daher wird die nächste Entwicklung des Jazz, die ja bereits im Gange ist, nicht in der Veränderung über Material bestehen, sondern über eine Veränderung der Kommunikationsstrukturen, wobei der Gebrauch von Zeit - nicht als Distanz oder bewegter Raum wie im Free Jazz - jener innovative Aspekt' ist, der über die Idee des Free Jazz hinausführt (Pulsation). Dessen Vision und damit auch dessen gesellschaftliche Subversivität liegen genau darin, daß freie und autonome Musiker nicht mehr die überkommenen Funktionalkrücken brauchen.

Die bundesrepublikanische Gesellschaft (und nicht nur sie) entfernt sich dagegen trotz des Ausbaus der Kommunikationssysteme immer mehr von der unmittelbaren Kommunikation. Die Wahrnehmung der Realität wird durch die sogenannte Medienvielfalt erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht. Wie also kann ein junger Mensch eine eigenständige Persönlichkeit erringen, wenn ihm verwehrt wird, die Wirklichkeit direkt wahrzunehmen und nicht nur deren Abbild. Hinzu kommt, daß gute Arbeit leisten in der Gesellschaft heute anscheinend nur noch bedeutet, gut zu funktionieren. Da man seine Wünsche und Bedürfnisse in einem Arbeitsprozeß oft nicht mehr richtig ausleben kann, weil das den reibungslosen Ablauf stören könnte, verlagert man die dadurch entstandenen emotionalen Defizite in den Privatbereich.

Hier kommt es dann zu Verzerrungen in der Persönlichkeitsstruktur. Wer kennt nicht den vielbeschäftigten Zwanzigjährigen mit dem Terminkalender eines Generalmanagers. Es ist ein Wunder, daß all diese .wichtigen' jungen Leute noch die Zeit haben, eine musikalische Probe zu organisieren. Und tatsächlich wird denn auch heute weniger in der Gruppe geprobt als noch etwa vor zwanzig Jahren. Die Profis haben daraus schon längst die Konsequenzen gezogen (nicht zuletzt auch aus ökonomischen Gründen). Seit einigen Jahren gibt es den Typus des reisenden Jazzsolisten, der, ausgerüstet mit Terminkalender und Instrument, von Workshop zu Projekt eilt. Daß bei diesem Verhalten kaum noch Zeit bleibt, länger an einem Musikkonzept zu arbeiten, versteht sich von selbst. Wie weit erlaubt die Gesellschaft also dem improvisierenden Musiker, seiner Kunst nachzugehen?

Scheinbar hat es den Eindruck, als spalte sich die Kunstszene in zwei Lager. Hier die offizielle, geförderte und auch durch die Massenmedien im großen Stil verwertete Kunst (nach der die meisten Veranstalter und Medienfreaks suchen) und dort die inoffizielle, kaum beachtete. Eine Situation, wie wir sie z. B. auch im 19. Jahrhundert in der Malerei vorfanden, als die geförderten, akademischen und etablierten Maler die Szene und den Markt beherrschten; innovative Maler aber (wie die Impressionisten) Jahrzehnte brauchten, um sich durchzusetzen. Heute aber im Zeitalter der Massenmedien und -Vielfalt ist es noch genau so schwierig, eine visionäre Idee in das Bewußtsein der Gesellschaft zu transportieren wie damals. „Das erkennt der Pöbel nicht, der, so gierig er auf Neuigkeiten ist, das Neue höchst verabscheut, das ihn aus seinen Gleisen leiten will, und wenn er sich noch so sehr dadurch verbessert" (J. W. von Goethe im ‚Götz von Berlichingen'). Es hat sich also nichts geändert.

Deshalb müßte an dieser Stelle jedes Plädoyer und jedes Nachdenken für Jazz, Free Jazz und für freie improvisierte Musik und für jede künstlerische Entäußerung einsetzen. Dies ist dann keine Frage mehr von Amerika und/oder Europa, keine von Schwarz oder Weiß, auch keine von Muttersprache oder Zöglingssprache, sondern die Bemühung um den sozialen Status des improvisierenden Musikers in einer humaneren Gesellschaft, die von der Tagelöhner-Funktion einer sozialen Unfreiheit zur echten musikalisch-künstlerischen Freiheit führen könnte. Erst dann ist Jazz und ist Improvisation ein gesellschaftlicher Anreiz für den nachwachsenden begabten Menschen. Diese Position zu analysieren, sie als Option offen zu halten, um sie gesellschaftlich zu streiten und für sie zu kämpfen, wäre das eigentliche Erfordernis dieser Tage.

Anschriften:
(1) Theo Jörgensmann
4200 Oberhausen 12
Emsstr. 23
Tel.: 0208/89 86 52
(2) Dr. R.-D. Weyer
5060 Bergisch Gladbach 2
Grüner Weg 7
Tel.: 02202/3 62 72 (13-18 Uhr)

Anthony Braxton **Foto: Karlheinz Bechholz**

Disziplin der Improvisation

Anthony Braxton undRova

Im Herbst waren Anthony Braxton und das ROVA Saxophone Quartet auf Europatournee. Vor einem Konzertauftritt in Karlsruhe hatte **Georg Kleinen** die Gelegenheit, in einem Gespräch mit den fünf Musikern einiges über deren Musik und deren Stellung dazu und darin zu erfahren. Es ging dabei um Weltmusik, Jazz, Tradition, Erziehung, Vorbilder, Improvisation, Perspektiven und vieles mehr. Teilnehmer waren Anthony Braxton (AB), Larry Ochs (LO), Jon Raskin (JR), Bruce Ackley (BA) und Steve Adams.

GK: Anthony Braxton, wie ist Ihre Auffassung von „Weltmusik"?

AB: Wenn ich den Ausdruck Weltmusik gebrauche, beziehe ich mich auf diejenigen musikalischen Mittel, die ein weites Spektrum von Zielpunkten und ästhetischen Grundsätzen in sich vereinigen, nicht notwendigerweise auf eine bestimmte Musik, wie sie etwa in einem Konzert mit Musikern aus verschiedenen Kulturen oft geboten wird; so kann man's machen, aber daran bin ich nicht sehr interessiert; Weltmusik ist für mich eher das Gleichgewicht der Integration eigener Ästhetik in die improvisierte Musik eines weiten Rahmens. Das ist nichts Neues, glaube ich, das ist eher ein Teil der Norm; so etwa alle 150 Jahre haben wir eine Restrukturierung der Musik im Bereich des westlichen „Kontinuums" (etwa: Zeitströmung) und dieser Wandel bezieht immer Information vom großen, weiten Planeten ein, weil Menschen schon immer interessiert waren an Musikformen aus anderen Kulturen, sie sind schon immer angezogen worden von Unterschieden. Deshalb ist Weltmusik ein Teil der grundlegenden Gegebenheiten, die die Menschheit und die Kulturen vereinen.

GK: Würden Sie dem Begriff Weltmusik eine politische Dimension zuschreiben?

AB: Ja, ich würde sagen, jede Form hat eine politische Bedeutung. Wir haben gerade neulich darüber diskutiert. Die Gelegenheit, mit dem ROVA Saxophone Quartet zu spielen, vermittelt mir einige Einsicht in den nächsten Zeit-Zyklus dessen, was es sein könnte, in allen Bereichen einschließlich der politischen Dynamik, wenn Form und politische Zufriedenheit eins sind und so die Eigenart der Interaktionsdynamik berühren oder sogar entstehen lassen, oder auch die der Wertsysteme. Ich behaupte, daß die Bedeutung der Restrukturierung der Musik in dieser Zeitphase vielschichtig ist, mit Sicherheit berührt sie die politischen Dimensionen.

GK: Glauben Sie, daß die Einbeziehung neuer Ideen aus der Dritten Welt in der sogenannten Weltmusik die Vorherrschaft der europäisch orientierten Musikstile brechen wird, und ist das nicht eine politische Gewichtsverlagerung .. .?

AB: . . . aber dabei verändert man die Dritte Welt auch! Ich meine, durch Veränderung wird alles und jedermann betroffen. Westliche Musik wird verändert, brasiliani-

sehe Musik, asiatische Musik. Betrachte es mal unter dem Gesichtspunkt von Rasse, oder auch als Entwicklungslinie der einfachsten Überlegungen, die Tendenzen oder Schwingungstendenzen bestimmen, und es stimmt tatsächlich, wenn auch nur auf einer Ebene, es gibt jedoch viele verschiedene Ebenen und Beziehungen. Die Leute z. B., die diese Musik hören, sind eine große Familie, die vereint ist durch eine hochsensible Empfindungsfähigkeit für Schwingungen; im selben Sinne könnte man sie als Rasse sehen, wobei natürlich klar sein muß, daß die Begriffe von Rasse, die wir benutzen in unserer Zeit, neu und sehr verschieden sind von den Auffassungen von Rasse bei den alten Griechen oder in der frühen Zeit...

GK: Ist Jazz eine Rassenangelegenheit?

AB: Ich behaupte, Jazz ist eine Geschäftsangelegenheit, ein Geschäft. Jazz ist ein Begriff, der in Amerika entwickelt wurde.

GK: Und das bedeutet, er ist weiß? Wenn Sie von Geschäft reden . . .?

AB: Ich würde sagen, es ist komplex, aber was immer es sein mag, das Wort Jazz beschränkt die Kreativität, die sich in diesem Bereich entwickelt hat; ich sehe es als einen Teil der kommerziellen Kräfte an, die die Musik irgendwie kontrollieren und manipulieren.

GK: Ich habe gelesen, daß Sie Ihre Musik nicht gern Jazz nennen, ist das richtig?

AB: Ich bin interessiert an Kreativität, bin daran interessiert, zu leben und zu wachsen als Mensch, ich interessiere mich für die Welt der Musik und der Klänge, und ich weiß mich einig mit Duke Ellington, der es nicht mochte, wenn man seine Musik Jazz nannte.

GK: Miles mag es auch nicht.

AB: Fast alle Musiker mögen es nicht, es gibt aber auch jüngere Musiker, die ihre Musik Jazz nennen, das respektiere ich natürlich.

GK: Sie haben Ihr gerüttelt Maß an Schwierigkeiten gehabt, Anerkennung zu finden und voranzukommen.

AB: Und ich hab' immer noch zu kämpfen! Hab' keinen Pfennig Geld!

GK: Wer hat das schon! Hier sitzen ja auch noch vier weiße Musiker, deren Kampf um Anerkennung und Respekt etwas kürzer zu sein scheint. Ist es von Vorteil, ein Weißer zu sein . ..?

LO: Yeah, vielleicht gibt es einen Vorteil, aber ich weiß nicht, wo. Nein. Wenn du Musik machst, die wirtschaftlich nicht gangbar ist, oder die Musikindustrie mag deine Musik nicht, dann ist es ein Kampf, denn du mußt alles selber machen, du kriegst keine Hilfe, gerade weil du ihnen keine Kohle bringst, es spielt keine Rolle, was du für eine Hautfarbe hast, wenn deine Musik kein Geld bringt, sind sie an deiner Musik nicht interessiert. Das hat aber nicht viel zu tun mit Jazz. Ich glaube sogar, daß die Tatsache, daß wir weiß sind, uns in vielfacher Weise eher schadet in der sogenannten Jazz-Welt, deshalb . ..

Anthony Braxton: „Was wir meiner Meinung nach brauchen, ist eine neue Form, in der wir anfangen könnten, kreative Musik mit neuen Augen zu betrachten, jenseits der Beziehungs- und Abhängigkeitskräfte, und dadurch besser verstehen könnten, was sie eigentlich ist, während wir uns auf ein neues Jahrhundert vorbereiten."

GK: Ja, Euer Gegenstück, das World Saxophone Quartet, sind vier schwarze Burschen, und die haben's ja ganz schön geschafft.

JR: Nun, die kriegen zum Beispiel viel höhere Gagen in Europa, und sie haben viel mehr Jobs als wir. Das heißt natürlich, daß sie das nicht verdienen, natürlich tun sie das, ich will nur ausdrücken, daß die Behauptung, wir wären privilegiert, ziemlich ungenau ist.

AB: Ich glaube, dem kann ich zustimmen. Ich würde sagen, als Europäer oder Euro-Amerikaner in dieser Zeitperiode muß man ein nationales Gleichgewicht, einen Schwebezustand haben wegen der politischen Schubkräfte. Ihr Burschen habt einen der wenigen Berufe gewählt, in dem ihr gegenüber den Kräften, die diese Musik bestimmen, im Nachteil seid. Das ist falsch, das ist Manipulation.

LO: Natürlich! Sie versuchen ihn total zu institutionalisieren, diesen Jazz! Was ist Jazz? Verstehst du, Mann, was ist es? Es gibt einen Haufen Leute, die versuchen möchten, ihn (den Jazz) einzuzementieren, verstehst du, so an einem bestimmten Datum hörte der Jazz auf, und alles danach ist so 'ne Art Band-Variante, und ich meine, wir dürfen nicht zulassen, daß sie ihn so institutionalisieren. Ein paar von den berühmten Musikern, die so zu Institutionen geworden sind, wie Thelonious Monk oder so jemand, tun mir leid, seine Musik, der Geist der Musik, hat nichts zu tun mit dem, was da so läuft mit der Kanonisierung. Die Typen, die meinen, sie hätten die Jazzwelt im Sack, wollen, daß der Jazz an einem Tag X mit einer Komposition Y aufgehört hat; Coltrane, zu schräg, das ist kein Jazz, schmeiß all die Platten weg! Vielleicht wäre es hilfreich, wenn viele von uns einfach sagen würden, o. k., das ist Jazz, wie nennen wir jetzt den anderen Kram seit damals?

AB: Oh, da bin ich anderer Meinung, weil wir meiner Ansicht nach zum einen einen Zeitabschnitt betreten haben, in dem die europäische technische Tradition, getrennt von der europäischen mystischen Tradition, an einem Punkt angekommen ist, wo Jazz die Errungenschaften der restrukturellen Meister, sagen wir seit dem Zweiten Weltkrieg, miteinander verbunden, eingebaut und gelehrt hat in dem Geist, der die Krise der westlichen Kunstmusik hervorgerufen werden, zusammen mit dem Triumph eines Prozesses über die Kreativität; deshalb ist einer der Gründe, warum ich mit Larry nicht übereinstimme, der, daß irgendwie die Sachwirklichkeit und die dynamische Implikation von dieser Musik ignoriert wird. Heutzutage kann man John Coltrane spielen - wie ich - es getan habe - aber diese Musik auf der Ebene ihres eigenen Wertsystems zu betrachten, ist eine Sache, und sehr verschieden davon, wie man heute darüber spricht. Dieses Problem ist auch ein Teil meiner Vielschichtigkeit; ich habe immer versucht, für das Recht zu kämpfen, meine eigene Musik zu entwickeln aus meinen Wertsystemen heraus, Wertsystemen, in denen ich, wie ich glaube, nicht allzuweit entfernt bin von denen der New Orleans Restrukturalisten (Erneuerern). Was wir meiner Meinung nach brauchen, ist eine neue Form, in der wir anfangen könnten, kreative Musik mit neuen Augen zu betrachten, jenseits der Beziehungs- und Abhängigkeitskräfte, und dadurch besser verstehen könnten, was sie eigentlich ist, während wir uns auf ein neues Jahrhundert vorbereiten. Das bedeutet aber auch einen viel größeren Zusammenhang der Wertsysteme, des Verständnisses für Wertsysteme zu entwikkeln; einschließen würde ich auf jeden Fall all die großen Frauen, die zur Entwicklung unseres Planeten beigetragen haben, zur Entwicklung der Kreativität, der Wertsysteme und ästhetischen Grundlagen; das würde auch die Einbeziehung der Leistungen der Afrikaner, Europäer oder Asiaten einschließen, überhaupt aller Menschen, die kreativ tätig sind, und deshalb würde ich einen großen Unterschied machen zwischen der Art, wie Jazz unterrichtet wird heutzutage, und der Sachrealität jener Musikinformation in ihren eigenen Begriffen.

LO: Dann wäre es doch eigentlich von großem Nutzen für Leute wie dich, den Unterricht in den Schulen tatsächlich zu übernehmen, denn du bist doch der, der das System entwickelt hat. ..

AB: Solange ich keine dämlichen Kompositionen anhören muß ...

JR: Ich glaube, da gibt es doch ein ziemliches Problem mit der Tatsache, daß man eine bestimmte Struktur entwickeln muß, um etwas lehren zu können. Ich kenne kein Unterrichtswerk für Musik, das so strukturiert wäre, daß Schulen es dazu benützen könnten, Kreativität zu lehren;

ich meine, Menschen, von denen man Kreativität lernen kann, die die Gabe haben, auf viel direktere Weise als durch Strukturen sie zu vermitteln, müßten Beispiele sein, einfach kreative Individuen.

AB: Einverstanden; ich würde noch hinzufügen, hätten wir die richtigen Voraussetzungen, würden die einzelnen Schüler nicht erstarren unter dem Gewicht der technischen Begriffe, die sowieso nichts bedeuten. So haben wir die Situation, daß Leute aus den Colleges kommen, die alles wissen über Pädagogik, aber nichts über kreative Musik, weil sie nie drin waren. Sie sind unterrichtet worden von Leuten, die ausschließlich auf Abläufe hin orientiert sind, auf Prozesse. Leute, die nie so richtig verstanden haben, daß Strukturgesetze zwar real existieren, aber - wenn ich an afrikanische Ästhetiklehren oder europäische mystische Ästhetik denke - der Satz gilt, ein Gesetz ist ein Gesetz - aber nicht immer, denn es kommt sehr darauf an, unter welchen Umständen man es sieht. Was wir bekommen, sind europäisch-technische Werte, die den Vorgang selbst in solche Höhen erheben, daß er ungesund wird; ich habe großen Respekt gegenüber der Musikwissenschaft und der Form, und ich glaube, wir müssen Wege finden, über diese Fragen zu reden, ohne die Leute auszuschließen, die ihre eigenen individuellen dynamischen Kräfte noch nicht finden können.

GK: Sie meinen also, daß die Ausbildung der Kreativität im Wege steht?

AB: Das ist schon seit hundert Jahren das Problem. Ohne ästhetische Spitzfindigkeiten ist der Inbegriff der Technik doch der, zu wissen, wie man das, was man spielt, macht; aber in unserer Zeitperiode haben wir stattdessen ein Konzept von Technik, das existenziell ist, und dem sich der einzelne völlig zu unterwerfen hat. Das ist nicht evolutionär und hängt zusammen mit der schrittweisen Unterdrückung der persönlichen Dynamik im Zuge des transeuropäischen Fortschritts; so sind wir soweit gekommen, daß wir große Virtuosen haben, aber nimm ihnen mal die Noten weg, die können keinen Ton mehr spielen...

GK: Ist die klassische Ausbildung schuld daran?

BA: Im 19. Jahrhundert gehörte das nicht zur Ausbildung. Die Musiker und Komponisten des 19. Jahrhunderts konnten improvisieren und verstanden die Formen, die sie spielten. Die großen Pianisten von damals, Chopin, Liszt, Schubert, Schumann, waren alles Leute, die die „Form" drauf hatten . ..

GK: Aber er meint hauptsächlich das 20. Jahrhundert.

JR: Deswegen kann man dasselbe auch über den Jazz sagen, weil, da er so institutionalisiert worden ist, die Leute nicht wirklich improvisieren und sich selbst darstellen, sondern einfach die Form nachspielen.

Anthony Braxton: „In unserer Zeitperiode haben wir ein Konzept von Technik, das existenziell ist, und dem sich der einzelne völlig zu unterwerfen hat. Das ist nicht evolutionär und hängt zusammen mit der schrittweisen Unterdrückung der persönlichen Dynamik im Zuge des transeuropäischen Fortschritts …"

GK: Darauf wollte ich gerade kommen. Gibt es eigentlich noch irgendetwas zu improvisieren? Für einen Laien ist doch schon alles gespielt, was zu spielen ist. **Aus** unzähligen Lehrbüchern werden Charlie Parker-Licks gelernt und nachgespielt; und doch kommt es manchmal vor, wenn auch nur eine Sekunde lang, daß eine neue Struktur, ein neuer Klang plötzlich hörbar wird. Wie ist das, „macht" man so etwas in der Improvisation, oder „geschieht" das sozusagen von alleine?

AB: Es gibt zu allem eine Wissenschaft, und eine der schönsten Sachen für mich ist die Gelegenheit, mit ROVA zu spielen, die Musik zu studieren und die Natur der dynamischen Interaktion. In den 60er- und 70er Jahren sind wir unter dem Einfluß der politischen und sozialen Wirkungskräfte dahin gekommen, daß Improvisation und Energieansprüche die Randbedingungen definiert haben von Konzeptionen wie Free Jazz, aber es gab noch mehr als das, das waren die dynamischen Folgerungen des post-Cage'schen Zeitkontinuums oder auch des post-New Orleans Kontinuums. Wir sind dabei, die fundamentale Ästhetik der Musik und die entsprechende Architektur dazu zu enwickeln; ein Teil des Spaßes ist, mit diesen Burschen zusammenzuspielen, weil sie verstehen, was sie machen.

LO: Ich möchte noch was erwähnen, was du neulich in der Diskussion gesagt hast. Anthony war nicht auf der Suche nach Sternstundenshows, sondern er versuchte, so gut zu sein wie nur irgend möglich und ehrlich zu sein; ich glaube, das hängt zusammen, denn wenn du improvisierst, dann ist ein großer Teil davon Selbstbeschreibung auf eine ehrliche Art. Ich glaube nämlich, wenn Leute sich den Hilfsbüchern über Jazz zuwenden, daß sie dann ein fremdes System suchen, das ihnen sagt, wie sie selbst (über sich) spielen sollten. Und da ist doch eine kleine Unaufrichtigkeit drin, wenn du sagst, der Buchmensch da weiß genau, was ich eigentlich tun sollte, verstehst du; ein Teil der ganzen Improvisation ist, daß sie eine selbstkritische Disziplin ist: wer bist du, wie bist du die Person geworden, die du bist, was sind die Einflüsse, die dich am meisten berührt haben; wenn du solche Fragen stellst, dann kommst du zu etwas, das du spielen wirst, und es sind diese Art Fragen, die die neue Musik entstehen lassen in den Augenblicken, die noch nie jemand gehört hat, weil irgend jemand ehrlich war. ..

Alle: Yeah, genau!

LO: Und dann hast du plötzlich etwas sehr Einzigartiges, denn jeder ist auf seine Weise einzigartig im Rahmen seiner eigenen Welt.

AB: Das ist ein Verbindungswert, der die Weltkultur zusammenführt. Dabei sind wir schon bei Postulaten aus meinem Zyklus-Theoriesystem: „Das Postulat des dritten Grades" stellt das Individuum im optimalen Stadium der Selbstverwirklichung dar. „Das Postulat des zweiten Grades" wäre die Bestätigung der Gemeinschaft, der Familie der Musiker, was bedeutet, Musik zu erfinden, die die Eigenart der jeweiligen Gruppe respektiert. Der „erste Grad" wäre etwas im Hinblick auf die Überzeugungen und Glaubensgrundsätze, das heißt, Musik zu schöpfen, die die Hierarchie des Daseins, Leitsysteme und einen Ehrenkodex unter den Menschen bestätigt. Das alles verstand man schon vor über 200C Jahren, wir haben einen langen Weg hinter uns.

JR: Wir sind herabgestiegen! (Gelächter)

BA: Um auf das Thema Improvisation zurückzukommen, würde ich die Frage angehen unter dem Aspekt von Sprache, weißt du, wenn wir sie übersetzen in die Begriffe von Sprache. Nun, es gibt ja Sprachen wie Deutsch, Englisch und so viele mehr, und die Idee, daß eine Sprache „erschöpft" sein könnte, kommt einem doch überhaupt nie! Es ist einfach etwas, in dem sich Menschen verständigen, wie, wie . ..

GK: Das ist ein interessanter Gesichtspunkt!

JR: Es ist eine Art, Gedanken vorzutragen, so daß man mit anderen Leuten spricht, es ist eine ewig faszinierende Sache!

GK: Noch eine Frage: Wie seid ihr zusammengekommen? Wer hat wen entdeckt?

LO: Wir wußten mit Sicherheit über ihn Bescheid, bevor er uns kannte, einfach weil es uns noch nicht gab.

BA: Der Anthony ist unser Haupteinfluß, und deshalb sind wir zusammengekommen, würde ich sagen.

AB: Und die vier sind zum Teil der Grund,, warum ich weitermache!

JR: Also ich meine, wir haben Anthony in den frühen 70er Jahren gehört mit dem Saxophonquartett, mit dem er Aufnahmen gemacht hat, das 74er Album war wahnsinnig, das war's, dachte ich, ein Saxo-

Rova Saxophone Quartet John Raskin, Larry Ochs, Bruce Ackley, Andrew Voigt

Foto: Manfred Rinderspacher

phonquartett, bis ich noch die Idee hatte, es mit Anthony zu machen.
AB: Larry und ich hatten einen regen Briefwechsel in der Anfangsphase.
LO: Weißt du, ich habe ihm einfach geschrieben (Imitiert B.s Kommentare)
AB: Haben wir nicht auch ein paarmal telefoniert?
LO: Ja, doch.
AB: Dann hatte ich die Gelegenheit, das Ensemble endlich live in Nickelsdorf in Österreich zu hören, 85 war das.
GK: Wie lange spielt ihr Rova-Leute schon zusammen?
JR: Elf Jahre, seit 77. Steve hier ist ganz neu in der Gruppe.
LO: Um noch mal auf die Improvisationsgeschichte zurückzukommen, die Frage, ob es einfach passiert oder ob du es machst. Was eigentlich geschieht, ist, daß man hin und her pendelt zwischen neu gefundenen Dingen und der analysierenden Untersuchung, was sie wohl hergeben, so werden sie mit der Zeit zu Werkzeugen.
AB: Eine Disziplin, Improvisation hat Disziplin, wir sprechen hier über disziplinierte Musik.
JR: Selbstverständlich ist geschriebene Musik viel einfacher; man schreibt sie auf, und der nächste Typ kann sie glatt spielen.
LO: Einmal kam jemand nach einem Konzert zu mir und fragte, ob das improvisiert gewesen sei, und ich hab gesagt, wir wollten das schon, aber wir hätten nicht die Zeit gehabt, es richtig vorzubereiten. Mann, alles glaubt, ja, improvisiert, das heißt, man latscht da einfach rauf und legt los, weißt du.
AB: Ich glaube, das ist der Unterschied zwischen Rova und vielen irrigen Auffassungen über freie Improvisation, daß Rova eines der evolutionären Ensembles ist, die die Disziplin der Improvisation mit Disziplin angegangen haben und so in der Lage waren, in die neuen fundamentalen Überlegungen einzudringen. Wir befinden uns im Zeit-Raum ausgedehntester Technologie, der Computermusik etc.; was die Zusammensetzung von Logik und Wissenschaft im nächsten Zyklus angeht, so glaube ich, daß die Arbeit der letzten 20 Jahre, evolutionäre Arbeit, klären wird, was die neuen Grundlagen sein werden, und diese Grundlagen enthalten: Improvisation, notierte veränderbare „Logiks", feste „Logiks", und ,,Beziehungslogiks". Das war eine der Eigenschaften, die Rova von Gruppen oder Musikern unterschieden haben, die auf den Free Jazz-Zug aufgesprungen und aus den 60er Jahren gerollt sind. Viele von denen spielen jetzt mit Bossas oder Bebop herum, und in zehn Jahren spielen sie Polkas, vielleicht, wobei ich wirklich nichts gegen Polkas habe. Ich meine nur, es gibt einen künstlerischen und einen stilistischen Annäherungsweg, und die künstlerische Arbeitsweise ist das Konzept der Selbstverwirklichung. Deshalb arbeite ich so gerne mit diesen Musikern hier.
GK: Komponiert Ihr kollektiv oder steuert jeder einzelne Beiträge bei?
LO: Rova hat individuelle Kompositionen.
JR: Wir haben auch verschiedene Gruppenarrangements, einige werden auch improvisiert. Wir haben da verschiedene Serien, wir haben eine, die heißt „Sport"-Serie und hat zu tun mit Rhythmus und „groove", zur Zeit arbeiten wir an einem neuen Stück, das etwas zu tun hat mit Improvisationsspielen, so mit visuellen Signalen, die die Musik verändern, sogar ein ganz neues Stück einleiten können.
Darüber hinaus geben wir auch Werke in Auftrag, an Terry Riley zum Beispiel, an Ornette Coleman, Henry Threadgill; und wir unternehmen selbst Projekte verschiedenster Art, so wie dieses hier, dieses Konzept mit Anthony als Quintett.
GK: Darauf freue ich mich. Vielen Dank für dieses Gespräch.

Aus Liebe zu den Menschen Musik machen

Andy Lumpp

Out Of Darkness nennt der Pianist Andy Lumpp seine neue Gruppe, zu der der Bassist Detlev Beier und der Schlagzeuger Wolfgang Ekholt gehören. Dieses Trio wird im Dezember auf ausgedehnte Tournee gehen, zusammen mit dem Tenorsaxophonisten Wolfgang Engstfeld, in Zukunft werden dann wechselnde Solisten mit der Formation auftreten. Out Of Darkness - dieser Begriff steht für Andy Lumpps Weg aus dem Dunkeln. Er äußerte sich dazu in einem Gespräch, bei dem er auch über seine weiteren Aktivitäten, seinen Lernprozeß und seine Motivation berichtete.

Gudrun Endress

„Ich habe eine längere Pause hinter mir, eine Pause von ein paar Jahren, ich war sehr schwer krank. Und diese Krankheit habe ich wie eine Dunkelheit empfunden. Out Of Darkness - das bedeutet für mich, aus dieser Dunkelheit wieder herauszukommen und es steht auch programmatisch für meine Musik, mit der ich so viel Licht in die Welt bringen möchte, wie es geht. So ist das zu verstehen, diese beiden Aspekte hat es."

„Hat sich Deine Musik verändert, machst Du jetzt mit einem anderen Bewußtsein Musik?"

„Ich habe das Gefühl, daß ich reifer geworden bin, aber auch besser. Ich habe in den Jahren, in denen ich nicht so viel gespielt habe, sehr viel geübt und mich ganz schön weiterentwickelt - auch durch dieses Üben. In den letzten Jahren gab ich relativ wenige Konzerte."

„War bei Dir schon vor Deiner Krankheit die Motivation Musik zu machen die, um damit den anderen etwas zu geben?"

„Ja. Ich erinnere mich noch genau an meinen ersten Auftritt mit Uli Beckerhoff in Bremen, im alten Jazzclub am Ostertorer Steinweg. Da spürte ich eine unheimliche Energie bei diesem Auftritt, eine unerhörte Power, die ich daraus genommen habe, daß ich das Gefühl hatte, für die Leute, die da sitzen, so etwas wie Liebe zu empfinden. Und da spürte ich zum ersten Mal dieses Gefühl ganz intensiv, daß ich eben aus Liebe zu den Menschen Musik machen möchte."

„Oftmals wird so argumentiert, daß diejenigen Menschen, die keinen Sinn im Leben sehen, besonders drogengefährdet sind. Doch für Dich lag wohl immer der Sinn Deines Lebens im Musikmachen."

„Du sprichst jetzt auf die Pause an. Das ist eine Sache, die mir sehr am Herzen liegt und deswegen bin ich überhaupt bereit, darüber zu sprechen. Jemand, der sehr früh mit Jazzmusik anfängt, kommt irgendwann einmal mit Drogen in Berührung. Ich kam damit in Berührung und habe es übertrieben. Mir ging's eigentlich gut und ich war in meiner Musik auch glücklich, beruflich lief alles gut, vielleicht ging's mir zu gut. Ich habe die Droge so als ein Genußmittel genommen, so wie man eine Zigarette raucht oder wie man Alkohol trinkt und ich bin davon ganz schwer krank geworden. Ich rate jedem Musiker, der in dem Alter ist, in dem ich damals war - also so 24, 25 - davon ab, es überhaupt zu probieren, weil es sehr gefährlich sein kann."

„Viele Musiker klagen über den Leistungsdruck, den Sie vor den Auftritten empfinden, sie wollen immer das Beste geben, was sie können. Ist dieser Druck nicht eine Gefahr..."

. . . . .nein. Ich habe früher die Auftritte nie als Belastung empfunden. Und ich würde aus so einem Grund nie Drogen nehmen, weil man abhängig wird. Das heißt, abhängig war ich nie. Als ich jetzt wieder so meine ersten Auftritte hatte, war ich schon ein bißchen nervös, das ist klar, wenn man eine längere Pause gemacht hat."

Die Energie, die Krankheit zu bewältigen

„Wie lange war die Pause?"

„Zwei Jahre konnte ich fast überhaupt nicht spielen. Ich habe in der Zeit auch schon Platten gemacht, z. B. die „Midnight sun" mit Read und Küttner und auch die „Songing" mit Monika Linges. Und in dieser Zeit ging es mir ganz, ganz schlecht. Ich konnte nicht mehr üben und ich lag nur noch zu Hause im Bett, konnte nichts mehr tun. Doch irgendwie konnte ich bei den Aufnahmen doch noch spielen, ich glaube nicht, daß man den Aufnahmen meinen Zustand unbedingt anhört. Ich spüre, wenn ich mir das heute anhöre, doch noch eine gewisse Power."

„Die Krankheit wurde ausgelöst durch Drogenkonsum ..."

„... es war eine psychische Krankheit, die ich durch die Drogen bekommen habe. Sie ist mit der zu vergleichen, an der Jaco Pastorius litt, soweit ich informiert bin. Ich habe auch zwei Momente erlebt, in denen ich fast gestorben wäre."

„Hattest Du Selbstmordabsichten?"

„Es ist sehr schwer zu erklären und dazu müßte ich zu weit ausholen. Jedenfalls war es so, daß ich zwei Mal fast tot gewesen wäre und ich bin sehr dankbar, daß es nicht geschah. Während meiner Krankheit erlebte ich einen Augenblick, der ganz wichtig für mich war. Als es mir ganz drekkig ging, fing ich in einer Kapelle an zu beten und dabei bekam ich die Gewißheit, daß ich es schaffen würde, da heraus zu kommen. Durch das Beten hatte ich plötzlich diese Überzeugung. Und seit jenem Erlebnis war ich glücklich, obwohl es mir zwar immer noch schlecht ging, doch seit jenem Augenblick hatte ich die Energie, die Krankheit zu bewältigen."

„Meinst Du, das war die Kraft, die aus Dir herauskam. Du hast wohl auch viel Hilfe von anderen Menschen erfahren."

„Ich denke ja. Vor allem hatte ich Hilfe von meiner Freundin, mit der ich zu jener Zeit zusammenlebte. Sie hat drei Jahre enorm viel für mich getan, es war schon fast nicht mehr menschenmöglich. Meine Eltern haben mir auch sehr geholfen, ebenso Musikerkollegen. Da bin ich besonders Hugo Read und Michael Küttner dankbar, die haben alles mittragen geholfen und es gab da so einige schwierige Situationen, in denen sie mich nicht hängen ließen. Wer sich besonders um mich gekümmert hat, war Monika Linges. Sie hat mich immer wieder angerufen, ich solle mit ihr Musik machen. Und es war auch ganz gut so, daß mich die Leute nicht total vergessen haben."

„Es war einige Zeit recht ruhig um Dich geworden, nach dem vielversprechenden Start - 1979 jubelte die Presse „der sensationelle deutsche Newcomer" - hättest Du- sicherlich schnell Karriere machen können."

„Sicher, aber ich glaube, es hätte auch möglich sein können, daß ich damals in die falsche Richtung gegangen wäre. Das habe ich mir damals schon gedacht, denn ich fing an, leicht arrogant zu werden. Ich bin trotz allem dankbar, daß mir das passiert ist."

„Meinst Du, der Erfolg kam damals zu schnell für Dich?"

„Es bleibt nicht aus, wenn man so viel Resonanz und so viel Erfolg hat, wie ich am Anfang, also praktisch in den ersten 6, 7 Jahren, daß das einem in den Kopf steigt. Ich fühle mich jetzt erst reif dazu, so etwas zu verarbeiten."

„Meinst Du, daß diese arrogante Haltung den Willen, Dich weiterzuentwickeln, etwas abgeblockt hätte?"

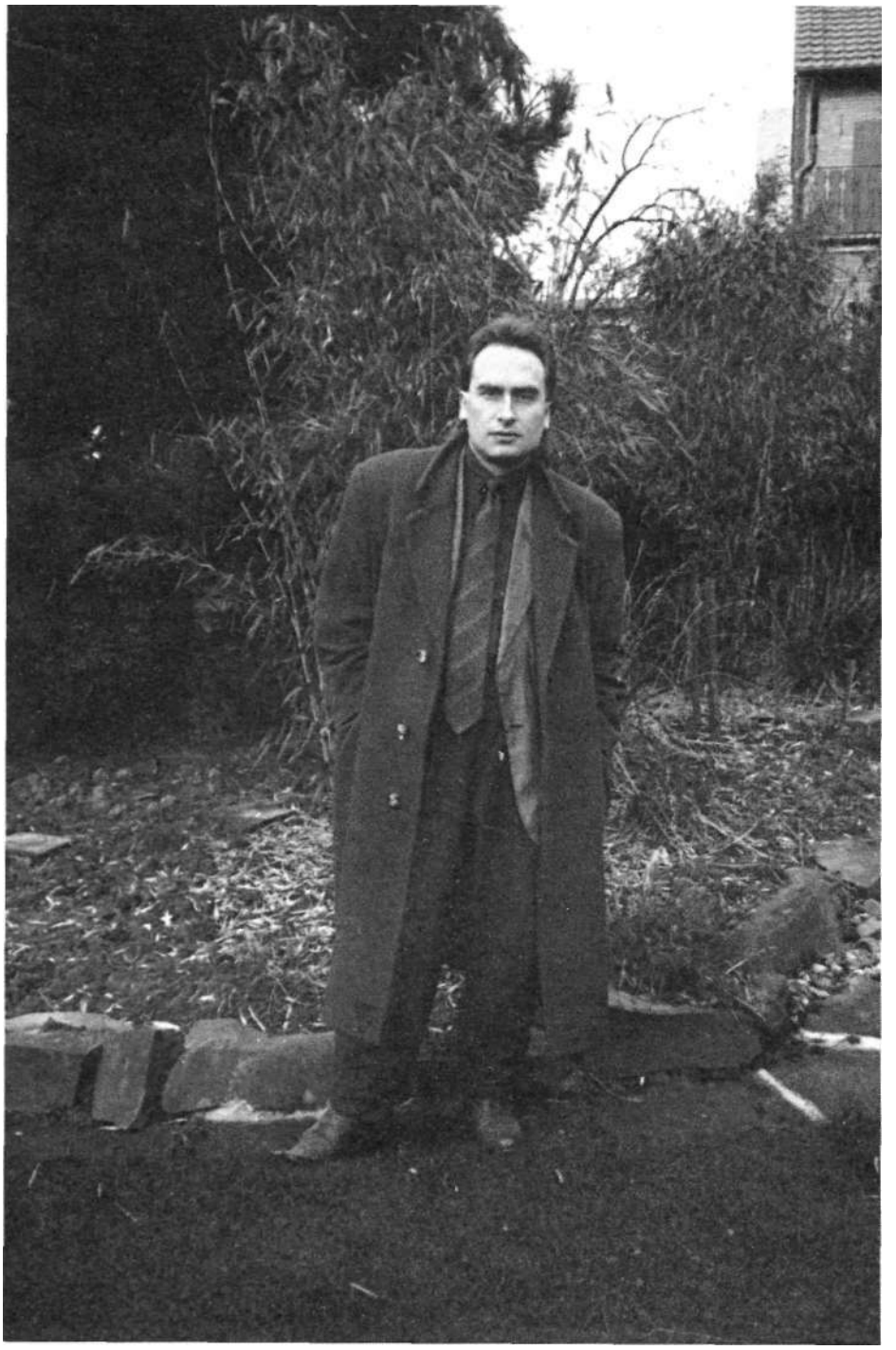
„Ich glaube ja. Ich hatte damals ganz fest

eine Tournee mit Alphonse Mouzon und Alan Holdsworth geplant, das war so eine Art Traumband für mich. Es war noch nicht ganz klar, wer da noch hätte mitspielen sollen. Und dabei hätte ich auch Keyboards gespielt. Ich habe mich jetzt eigentlich in den letzten zwei, drei Jahren dazu entschlossen, zunächst einmal nur akustisch zu spielen. Ich hätte zwar die Möglichkeit, eine Funk-Platte zu machen, ich stehe auch sehr auf Funk-Sachen, doch ich möchte mich zumindest in den nächsten ein, zwei Jahren auf das akustische Klavier konzentrieren. Ich habe vor, da weiter viel zu lernen, mich damit intensiv zu beschäftigen."

„Was mich interessiert, ist, das Klavier in allen klanglichen Möglichkeiten auszunutzen, wie das in der Klassik teilweise getan wurde."

Interesse am Natur-Streicherklang

„Kannst Du die Richtung, in die Du da gehen willst, etwas näher erklären?"
„Das ist die Richtung, in der ich eigentlich schon drin bin. Was mich interessiert, ist, das Klavier in allen klanglichen Möglichkeiten auszunutzen, wie das in der Klassik teilweise getan wurde. Es ist für mich eine ganz wichtige Sache, das Klavier in dieser Hinsicht noch mehr auszuschöpfen. In den Anfangsjahren habe ich mich sehr viel mit Melodien beschäftigt, in der rechten Hand, auch mit Akkord-Voicings, weil das für die Gruppen, in denen ich gespielt habe, gepaßt hat und es sich aus dem Kontext heraus so ergab. Das reicht mir aber jetzt nicht mehr. Ich möchte jetzt wieder klassischen Klavierunterricht nehmen, um da einiges zu lernen, um meinen Anschlag noch weiter zu verbessern, um einfach Literatur zu spielen, sie kennen zu lernen und ich analysiere sie dann teilweise auch harmonisch. Das ist so die Richtung, in der mein Klavierspiel gehen wird."
„Es gibt Beispiele von Musikern, die genau so gut akustisch spielen wie mit elektronischen Keyboards, beides nebeneinander her tun können, das eine schließt das andere nicht aus."
„Es schließt sich nicht aus. Und ich möchte auch nicht ganz ausschließen, daß ich es irgendwann mal wieder tun werde, nur ist eben das Problem, daß wenn man es einmal angefangen hat, es mit unheimlich großem Zeitaufwand verbunden ist. Und ich habe immer ein schlechtes Gewissen, wenn ich so etwas mache, weil es mir dann an der Arbeit am Klavier fehlt und daran liegt mir derzeit am meisten. Zum akustischen Klavier habe ich ein ganz besonderes Verhältnis."
„Wenn man heute Aufnahmen hört, die vor vielen Jahren mit elektrischen Keyboards gemacht wurden, dann klingen sie teilweise unheimlich altmodisch, ja richtig häßlich im Sound. Die Klangmöglichkeiten von damals sind längst überholt, wer garantiert, daß es in ein paar Jahren nicht genau so ist mit den heutigen Keyboards?"



Will sich in den nächsten ein, zwei Jahren auf **das akustische Klavier konzentrieren: Andy Lumpp**

„Das könnte sein, aber ich kann nicht allzu viel dazu sagen, denn ich beschäftige mich nicht damit. Ich höre unheimlich viel klassische Musik. Mich interessiert etwa der Natur-Streicherklang sehr, deshalb möchte ich auch noch klassischen Kompositionsunterricht nehmen, um auch für Streicher schreiben zu können."
„Wo wohnst Du und wo willst Du diesen Unterricht nehmen?"
„Ich wohne in Dormagen, zwischen Düsseldorf und Köln. Ich werde wahrscheinlich privat in Köln studieren, es gibt da mehrere Möglichkeiten. Ich muß erst einmal schauen, wie ich es zeitlich machen kann, vielleicht geht es erst im nächsten Jahr, denn ich habe in diesem Jahr noch einiges vor. In der zweiten Jahreshälfte bin ich so gut wie nie zu Hause. Von Oktober bis Weihnachten habe ich keine Zeit mehr zum Üben, da werde ich ständig unterwegs sein. Da kommt zuerst eine Afrikatournee mit Read und Küttner, im Auftrag des Goethe Instituts. Fünf Wochen soll sie dauern. Danach sind wir in der DDR für ein, zwei Wochen. Die Initiative dazu geht vom Land Nordrhein-West-

falen aus, Hugo Read bekam da einen Förderpreis und wir werden deshalb ein paar Konzerte in Leipzig spielen, es kann sein, daß noch mehr dazu kommen, im Dezember reist dann Out Of Darkness mit Wolfgang Engstfeld, Anfang nächsten Jahres möchte ich endlich einmal mit Bob Malach spielen, den ich seit 10 Jahren kenne. Wir planen dann für Ende nächsten Jahres eine Tournee mit einem sehr bekannten Tenorsaxophonisten. Den Namen möchte ich noch nicht nennen, weil ich noch nicht entschieden habe, wer das sein wird, es stehen zwei zur Auswahl."

Seine Identität gefunden

„Gleichen sich Deine beiden Trioformationen stilistisch? Oder sind sie schon aufgrund der verschiedenen Instrumentzusammensetzung anders?"

„Es sind verschiedene Konzepte, das ist schon von der Besetzung her bedingt. Mit Read und Küttner wird viel mit Sequenzern und Synthesizer gespielt, das macht alles Hugo Read, ich spiele nur akustisches Klavier. Und Michael Küttner hat ein Riesenarsenal an Percussionsinstrumenten. Wir bemühen uns im Augenblick darum, eine Platte bei ECM machen zu können und das geht auch ungefähr in diese Richtung, in der diese ECM Platten gehen - wenn ich das so sagen kann. Bei Out Of Darkness sind mehr Hardbop-Elemente darin. Wir spielen Uptempi, die Musik ist von der Art her zu vergleichen mit dem Keith Jarrett-Jan Garbarek Quartett, das mich, das uns alle, beeinflußt hat. Ich habe genau in der Zeit angefangen, zu spielen, als es dieses Quartett gab und für mich gehört die Keith Jarrett-Jan Garbarek Platte auch zu den wichtigsten Alben der 70er Jahre, ebenso die ‚Gnu high' von Kenny Wheeler."

„Out Of Darkness - ist das nur der Name dieser Formation oder gibt es auch ein Stück dieses Titels?"

„Zufälligerweise ja."

„Wer schreibt neben Dir noch Musik für Out Of Darkness?"

„Ich habe in den letzten drei, vier Jahren sehr viele Stücke selbst geschrieben, aber wenn wir mit Wolfgang Engstfeld spielen, dann greifen wir selbstverständlich auch Stücke von ihm auf. Wir sind da relativ offen, es könnte auch sein, daß wir dann auch Bob Malachs Stücke spielen, wenn er mit uns arbeitet. Festgelegt sind wir da nicht."

„Out Of Darkness ist eine Formation, die viel kompositorisches Material mit einbezieht - oder?"

„Ja, eigene Kompositionen. Wir spielen zusammen mit Wolfgang Engstfeld auch ein, zwei Standards, weil er sich damit besonders wohl fühlt. Doch im Grunde spielen wir eigene Kompositionen."

„Hast Du sonst noch öfter Lust Standards zu spielen?"

„Oh ja, doch, ich spiele gerne Standards. Was mir besonders gefallen hat - und das geht den meisten Musikern wahrscheinlich so - das sind diese Keith Jarrett Standards-Platten. Sie sind so gut, daß ich mich im Augenblick nicht trauen würde eine Standards-Trio-Platte zu machen. Doch man sollte auch Standards spielen können, ein möglichst großes Repertoire an Standards haben, das ist eine Herausforderung. Ich versuche Standards so zu spielen, wie ich sie empfinde, ich versuche meine eigenen Sachen damit zu machen und nicht irgendwelche Platten zu spielen. Es klingt, wenn ich ein Standard spiele, genau so, wie wenn ich über andere Stücke spiele, es ist eben nur so, daß die Changes andere sind."

„Manche Musiker sagen, man müsse die Lyrics kennen, um Standards richtig spielen zu können, deren Gehalt ganz ausloten zu können."

„Mit Lyrics habe ich mich bisher noch nicht allzu viel beschäftigt, weil sie ja in Deutschland auch sehr schwer zu bekommen sind. Bei amerikanischen Musikern ist das auch etwas anderes. Und ich finde es auch wichtig, daß man sich mit Standards beschäftigt, doch unsere Kultur hier in Europa ist ja doch eine andere. Wir haben andere Wurzeln, es ist ja auch eine Tatsache, daß europäische Musiker anders klingen als amerikanische. Und ich habe schon meine Identität gefunden, wir haben es auch nicht nötig alles nachzumachen, was aus Amerika kommt."

„Du hast als Pianist die ganze europäische Klaviertradition, aus der Du schöpfen kannst. Meinst Du, daß der Europäer im Schnitt kopflastiger an die Musik herangeht als der Afro-Amerikaner?"

„Was heißt kopflastig?! Ich glaube, daß er ein anderes Empfinden für die Musik hat. Daß Europäer etwa genau so afrikanische Rhythmen empfinden können und daß in ihnen das Gleiche ausgelöst werden kann wie bei den Afrikanern und umgekehrt, ist sicher. Wir waren letztes Jahr in Afrika, im Senegal, auch im Auftrag des Goethe Instituts. Und die Afrikaner waren irgendwie total begeistert von der Musik von Lumpp-Read-Küttner."

„Habt Ihr da mit irgendwelchen Trommlern zusammengespielt?"

„Leider nein, es ist noch nicht zustandegekommen, aber das nächste Mal bestimmt und da freue ich mich auch schon darauf."

„Habt Ihr für Afrika ein spezielles Programm erarbeitet, mit der Betonung auf dem Perkussiven?"

„Nein, wir werden genau das spielen, was wir sonst auch spielen. Wir sind aber auch so weit offen und in der Lage, mit Afrikanern zusammen Musik machen zu können. Ich habe noch keine Ahnung, wenn eine Zusammenarbeit zustande kommt, wie sie sein wird. Es könnte auch sein, wir machen einfach Sessions und das läuft dann sowieso von selbst."

„Was machst Du in den nächsten Monaten bis zum Anfang der erwähnten Tourneen?"

„Im Mai und Juni wollen wir bei ein paar Festivals spielen und Konzerte geben mit Kenny Wheeler. Ich habe mit ihm schon vor 10 Jahren zusammen gespielt und ich glaube, daß er sehr gut in die Band paßt. Dann werde ich mit Monika Linges eine Produktion machen, eine ganz ausgeflippte, mit einem türkischen Flötenspieler, das wird im Juni sein. Monika konzipiert, schreibt dafür die Musik. Im April haben wir eine WDR-Produktion mit Düsseldorfer Musikern, also mit Musikern aus der Gegend, das hat Peter Weiss organisiert und dafür werde ich auch Arrangements schreiben."

Richtungsweisend in Bezug auf Kreativität

„Wer zählt heute zu den Pianisten, die Dich am meisten interessieren und welche hältst Du für wegweisend?"

„Der kreativste der Pianisten ist zweifellos Keith Jarrett. Es ist nicht so, daß ich bewußt versuche, ihn zu kopieren, sondern ich sehe ihn einfach als richtungsweisend in bezug auf Kreativität. Er hat eine Möglichkeit gefunden, auf der Bühne immer wirklich zu improvisieren. Es ist ganz wichtig, nicht irgendwelche auswendig gelernten Sachen zu wiederholen, sondern aus dem Augenblick heraus zu improvisieren."

„Wie weit ist bei Dir dieser Prozeß vorangeschritten?"

„Der war eigentlich von Anfang an da - sicher gab und gibt es immer Momente, in denen man Sachen spielt, die man schon einmal gespielt hat, doch ich glaube, für mich auch so einen Weg gefunden zu haben, so kreativ sein zu können."

„Wer von den Pianisten interessiert Dich noch besonders?"

„Als ich angefangen habe zu spielen, orientierte ich mich an den Pianisten der moderneren Generation, an Chick Corea, Herbie Hancock. Ein ganz wichtiger, jedoch viel zu unterbewerteter Pianist ist Richie Beirach, der nur in Musikerkreisen seinem Format nach bekannt ist. Zusammen mit Dave Liebman hat er etwas gemacht, was ich ganz toll finde, nämlich die Harmonik des Jazz erweitert. Und das sehe ich auch für mich so ein bißchen als Aufgabe an, mitzuhelfen, das zu tun. Bei den Standards gab es eben die Funktionsharmonik, Leute wie Keith Jarrett und Kenny Wheeler haben als Komponisten freitonal gearbeitet, die Akkorde oder Klänge einfach frei hintereinander gesetzt. Ich meine, daß es noch unheimlich viele Möglichkeiten gibt, wahnsinnig viele Möglichkeiten, die improvisierte Musik noch harmonisch zu erweitern. Man kann in die Richtung von Richie Beirach gehen und das tun, was er gemacht hat, er hat sich.

vor allem mit der Komposition des 20. Jahrhunderts beschäftigt, ich habe mich sehr viel mit Skrjabin, Ravel und Debussy auseinandergesetzt."

„Die ganze Musik wird dadurch hochintellektuell und für das Publikum immer schwerer verständlich."

„Das ist klar, und speziell bei Liebman und Beirach trifft das auch zu. Ich glaube, man kann das machen und trotzdem noch gefühlvoll spielen."

„Darauf versteht sich das Quartett mit Liebman und Beirach auch . . ."

„. . . ja genau, eben das meine ich ja. Es ist natürlich so, daß sogar manche Musiker sagen, das ist mir zu intellektuell. Aber ich finde es ganz toll, was Liebman und Beirach machen und wie sie zusammenspielen. Die Frage ist nicht einfach oder kompliziert, das Wichtige ist das Gefühl, das rüberkommt. Dann ist es vollkommen egal, was für Tonleitern man benutzt, wie es harmonisch ist oder so."

„Sicherlich ist es auch immer wieder einmal für Dich ein Problem, daß das Gefühl beim Spielen sich den Zuhörern mitteilt. Manchmal ist der Funke zum Publikum nur schwer zu schlagen."

„Das kommt schon vor, es ist ja auch schwierig, denn man muß praktisch immer fit sein. Man muß nach einer fünf-, sechsstündigen Autofahrt noch immer so fit sein, daß man das Beste geben kann und das will man ja auch immer. Doch das ist oft ein Problem. Ich hatte früher schon einen Punkt gefunden, an dem ich immer gleich gut drauf war. Den erreicht man eben durch Routine. Obwohl es immer mal wieder einen Abend nicht so gut läuft, aber das ist auch okay. Mit entscheidend ist auch die Kommunikation, was zwischen den Musikern abläuft, ob sie sich gut verstehen. In den Bands, in denen ich spiele, ist das überhaupt kein Problem. Wenn die akustischen Bedingungen gut sind - und das sind sie nicht immer- dann ist es für eine eingespielte Band möglich, wirklich jeden Abend gut zu sein. Ich finde es nicht so schlimm, wenn es mal nicht so ist, dann muß man das auch akzeptieren können. Wir sind eben Menschen und ich werde es nie mehr tun, mich mit Drogen vollzupumpen, um diesen Punkt zu erreichen."

„Waren während Deiner Krankheit die Momente, in denen Du musiziert hast, die einzigen, in denen Du unbelastet warst?"

„Nein, das war ganz schlimm, ich weiß nicht, was da in mir noch gespielt hat. Ich habe mich auch beim Spielen ganz schlecht gefühlt, was man nicht unbedingt hört. Über die erste Lumpp-Read-Küttner Platte kam eine Kritik, in der stand, daß da noch so ein Gefühl der Wärme rübergekommen ist - trotz allem! Musik ist ja auch ein ganz wichtiger Punkt, um aus so einer Krankheit herauszukommen. Die Ärztin, die mich damals behandelt hat, gestand mir später, daß sie in dem Augenblick, in dem sie mich spielen hörte, wußte, daß ich wieder gesund werden würde."

„Hattest Du Ärzte, die mit diesem Krankheitsbild schon vertraut waren?"

„Ja, und diese Krankheit ist ein Phänomen, das viel bei Musikern, bei Künstlern auftaucht. Die Fälle sind ja bekannt, wie gerade in den letzten Jahren bei Jaco Pastorius, der an etwas Ähnlichem litt, oder bei Charlie Parker, der schizophren war und dessen Krankheit immer weiter fortschritt, der also viel schwerer krank war als ich und trotzdem noch spielen konnte. Es scheint, daß vor allem sensiblere Menschen von dieser Krankheit betroffen sind. Bei mir wurde eine Stoffwechselstörung der Nerven durch Kokain nachgewiesen."

Hört mehr auf die deutschen Musiker

„Gibt es noch etwas, was Du gerne sagen möchtest?"

„Was mir noch am Herzen liegt und was ich dem Publikum sagen möchte, ist: ‚Hört doch ein bißchen mehr auf die deutschen Musiker, die in Deutschland unterwegs sind!' Ich glaube ganz einfach, daß es eine ganze Reihe von deutschen Musikern gibt, die mittlerweile international sehr gut mithalten können, das ist überhaupt kein Problem. Nur, die meisten Leute wissen es nicht oder glauben es nicht. Das ist auch ein typisch deutsches Phänomen. Wenn man Saxophonisten wie Wolfgang Engstfeld oder Christof Lauer hört - ich möchte jetzt nicht mehr Namen nennen -, dann haben die durchaus internationales Niveau. Ich würde Wolfgang Engstfeld oder jetzt auch Hugo Read durchaus vergleichen mit Leuten wie Mike Brecker. Es liegt mir sehr am Herzen, daß das Publikum doch ein bißchen mehr auf uns hört. Die Musiker in Deutschland müßten da auch mehr zusammenhalten, die Veranstalter müßten es endlich zur Kenntnis nehmen."

„Es hat sich wiederholt gezeigt, daß eine gute deutsche Gruppe bei einem Festival, bei dem zuvor oder danach eine amerikanische Formation auftrat, die gleiche begeisterte Publikumsresonanz verbuchen konnte wie ihre amerikanischen Kollegen. Wenn die Leute da sind, wissen sie meist gute Musik zu schätzen, aber sie kommen zumeist gar nicht, wenn eine deutsche Gruppe angesagt ist."

„Das ist das Problem, das Publikum sollte mehr auf die deutschen Musiker achten, überhaupt auf die europäischen Musiker. Es ist wirklich so, daß wir international mithalten können, das wird jedoch von den meisten Leuten noch nicht genügend gewürdigt."

Ein Gefühl der Wärme durch die Musik rüberbringen: Andy Lumpp

Diskographie

Riot: Green And Blue (nagara LC 4561), Black Hill (Edition Interphon)
Lifeforce: Devil Dance (Nabel 8001), 3000 worlds (Nabel 8104), Dreams, Illusions, Nightmares (Nabel 8311)
Reinhard Glöder: The Glass Blower (Trion 3201)
Monika Linges Quartett: Songing (Nabel 8415)
Andy Lumpp solo: 17. 6., Köln 1 (Nabel 8208)
Trio Lumpp/Read/Küttner: Midnight Sun (Nabel 8312), Lonely Passengers (Nabel 8625)

Jazz im Film V

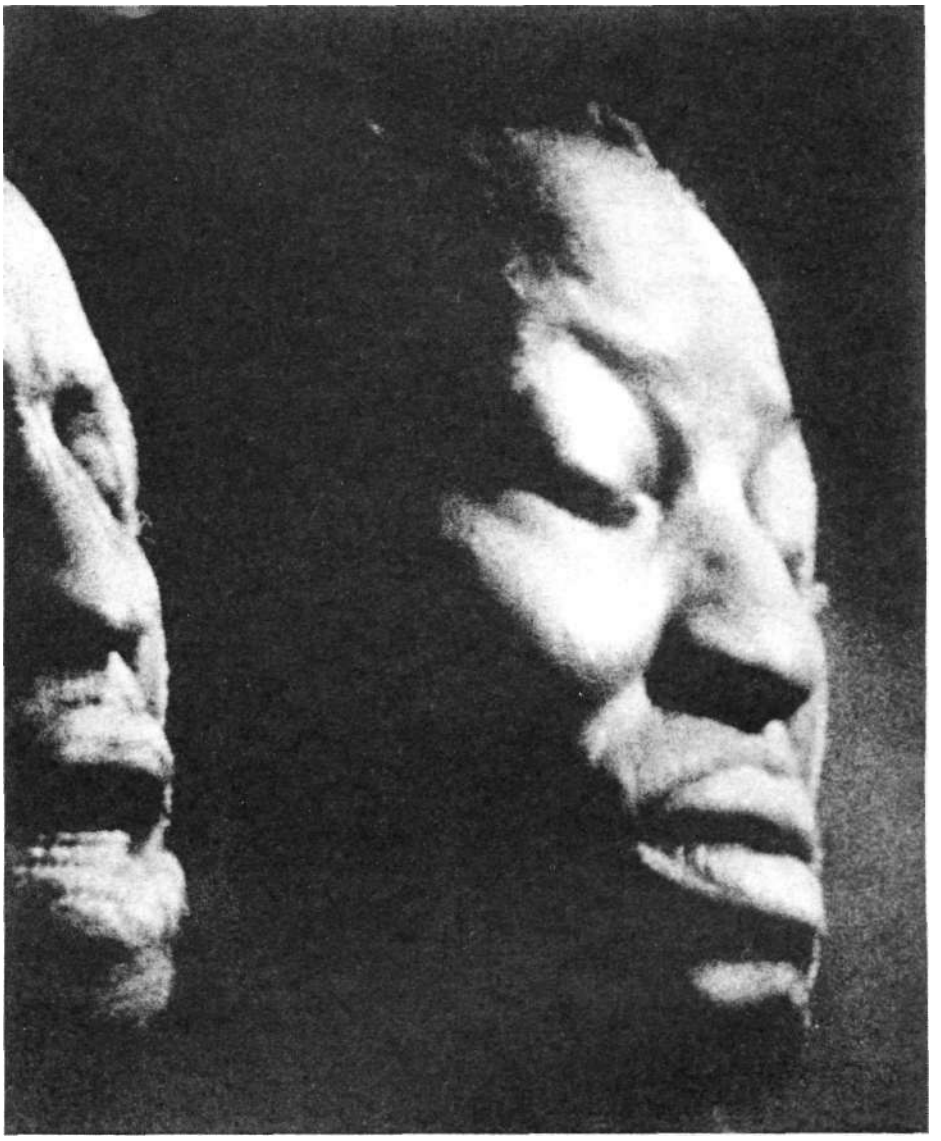
Cine Jazz II

Jazz als ernstzunehmender kultureller und sozialhistorischer Faktor kristallisierte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg heraus, nachdem die Jazzforschung bereits eine solide wissenschaftliche Infrastruktur entwickelt hatte, ehe die Filmgestalter in ihm sozialpädagogische, künstlerische und ästhetische Möglichkeiten zu entdekken begannen. Dem Jazz als Thema oder Vorlage für einen Film wurde seit den späten 50er Jahren auch in Europa stärkere Aufmerksamkeit geschenkt. Bezeichnenderweise kam der entscheidende Impuls aus Frankreich. In der intellektuell äußerst fruchtbaren französischen Nachkriegszeit, der Zeit des Existentialismus, dem Aufleben des Surrealismus und des Bebop, der Zeit des Nouveau Roman und der wiedergewonnenen künstlerischen Freiheiten, entstand auch eine neue, radikale Konzeption des Films, insbesondere des Kurzfilms, dem gerade von den jungen Filmemachern eine innovative Funktion zugesprochen wird. Der Geist dieser „Jugendbewegung" konnte nicht am Interesse der jungen Nachkriegsgeneration für den Jazz, an den überfüllten Jazzkellern in Saint-Germain-des-Pres oder im Quartier Latin vorübergehen. Henri Gautier zufolge war es ein französischer Regisseur, Jean Painleve (*1902), der als erster Jazz als Begleitmusik verwendete: LE VAMPIRE (1945). Der wissenschaftliche Film wurde von Duke Ellingtons „Black & Tan Fantasy" illustriert. Auch Jacques Guillon benutzte bei ETOILES EN CROISETTE (1955), einem kurzen Filmbericht über das Filmfestival in Cannes, eine Einspielung von Sidney Bechet als Filmmusik. [1]

Erwähnt seien die bewegenden Filmporträts der damals in Paris ansässigen bzw. gastierenden Jazzmusiker Kid Ory (TAILGATE MAN FROM NEW ORLEANS), Albert Nicholas, Bill Coleman, Roy Eldridge (AUTOR D'UN TROMPETTE), Bud Powell etc. [2] Auch abendfüllende Spielfilme, in denen beliebte Jazzmusiker zu „Filmschauspielern" gemacht wurden, etwa Sidney Bechet und Claude Luter in L'INSPECTEUR CONNAIT LA MUSIQUE (1955), Rex Stewart in RENDEZVOUS DE JUILLET (1949) und Sacha Distel in ZAZIE DANS LE METRO (1960), waren beliebt und hatten bestimmt andere Ursachen als solche rein geschäftlicher Natur.

Die Reihe solcher Beispiele ließe sich beliebig fortsetzen. Fast gleichzeitig zu diesen Filmen in Frankreich entstanden in Belgien Dokumentationen über die Bluesmusiker MEMPHIS SLIM (1960) und ROOSEVELT SYKES (1961), beide von Yannick Bruynoghe. Anschließend filmte Bruynoghe COLEMAN HAWKINS (1962) in einem Brüsseler Studio mit Micky Baker, George Arvanitas, Jimmy Woode und „Kansas" Fields. Der etwas zu romantisch gezeichnete, in einem Brüsseler Jazzkeller geschaffene dokumentarische Kurzfilm BIG BILL BLUES (1956) - mit dem Blues- und Folksänger Big Bill Broonzy - von dem Belgier Jean Delire (ebenfalls von Bruynoghe produziert) bemühte sich, die Welt des Blues optisch als „Film noir" zu gestalten.

Aber zu den interessantesten Filmen dieser Zeit mit den neuen Stilmitteln des Dokumentarismus zählt der außerordentliche Kurzfilm DJANGO REINHARDT (1959) von Paul Paviot über den 1953 verstorbenen Jazz-Gitarristen, zu dem der spätere Regisseur und Filmtheoretiker Chris Marker (*1921) den poetisch-schlichten Kommentar schrieb. Der Film wird häufig als Beispiel des Cinema verite zitiert und enthält in seinen Interview-Passagen zweifellos Elemente dieser Filmform. Dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den Filmen der französischen Hauptvertreter des Genres, Jean Rouch und Edgar Mohn, die, zumindest zu dieser Zeit, jeder Art von Eingriff des Filmemachers in den Prozeß des Filmens oder in die „Handlung" eine völlige Absage erteilten. Paviot/Mar-



Aus Jean Delires Film „Big Bill Blues" (1956): Big Bill Broonzy

ker hingegen suchen vor allem eine erzählerische Bildsprache (ohne jedoch die Aussage der Musik oder des Musikers zu verfälschen oder in eine bestimmte dogmatische Richtung drängen zu wollen), die aber mit den Methoden des Cinema verite bereits nichts mehr zu tun hat.
In der BR Deutschland versuchte sich Joachim-Ernst Berendt (*1922) auch als Filmregisseur (!) an drei Kurzfilmen über Jazz. JAZZ - GESTERN UND HEUTE (1953) zeigt - wie der Titel bereits verheißungsvoll andeutet - die Traditional Jazzband Two Beat Stompers in Kontrast mit dem vielgerühmten Hans Koller-Quintett, u. a. mit Jutta Hipp und Albert Mangelsdorff; bei JAZZ-RHYTHMUS DER ZEIT (1956) wird George Maycock mittels einer interessanten „Bewegungsstudie" gezeigt, und schließlich wirken in PRÄLUDIUM IN JAZZ (1957) Albert Mangelsdorff/Joki Freund und Wolfgang Lauth mit. Hans W. Geißendörfer (*1941) wiederum machte mit dem leider verschollenen Film FREE JAZZ (1965) eine Kamera-Ton-Studie eines Musikstücks des Manfred Schoof/Alexander von Schlippenbach Quintetts.

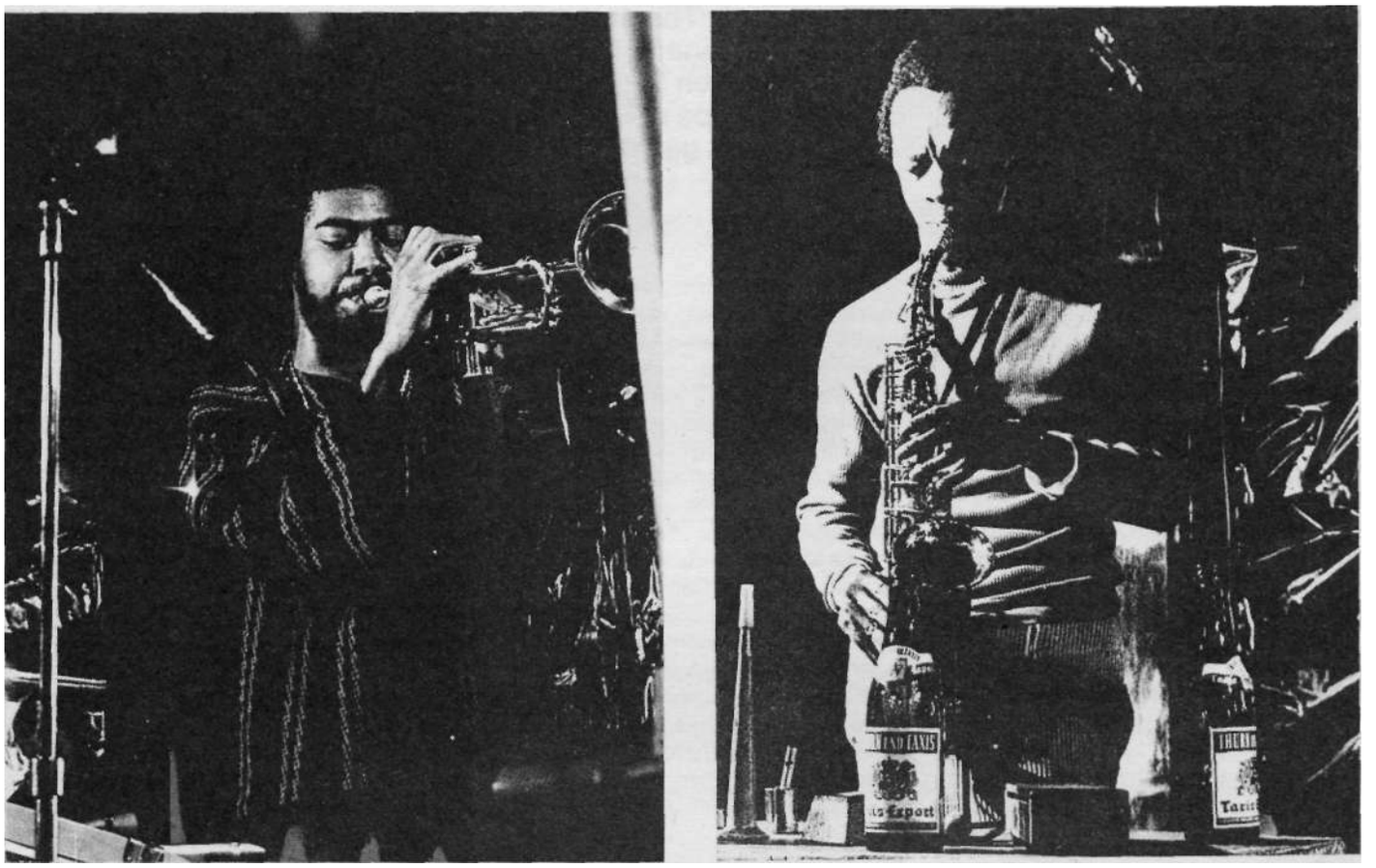
Unzufrieden mit der herkömmlichen, technisch aufwendigen und ästhetischen Art des Filmemachens, gelang es - eine nordische Parallelbewegung zur französischen Nouvelle vague -, einen dramaturgischen Dokumentarstil zu entwickeln, der teilweise andere Intentionen als das Cinema verite hatte, aber dennoch „realistisch" war. Die Rede ist von den dänischen Filmstudenten Jens Jörgen Thorsen, Ole John, Niels Holt und Henning Carlsen. Bereits vor STILLE TAGE IN CLICHY (1969) mit der berühmten Sequenz mit Ben Webster und zwei Nymphomaninnen im Badezimmer, drehte Jens Jörgen Thorsen (*1932) ein „Home Movie" über den melancholischen Pianisten Bud Powell: STOP FOR BUD (1963), aufgenommen in Kopenhagen während eines Gigs mit Niels Henning 0rsted Pedersen, und als Spaziergänger im Tivoli-Garten. Niels Holt hingegen machte Filme in der Art der Fernsehberichterstattung: FUTURE ONE (1963) ist eine filmische Aufzeichnung eines Konzertes der New York Contemporary Five (mit Don Cherry, Archie Shepp, John Tchicai, Don Moore, J. C. Moses) im Jazzhus Montmartre; PORTRAIT OF A BUSHMAN (1966) ist ein TV-Feature über den südafrikanischen Pianisten Abdullah Ibrahim (alias Dollar Brand). Ein Film von außerordentlichem historischen Stellenwert - als frühe Anklage gegen die Apartheid-Politik in Südafrika - ist DILEMMA/A WORLD OF STRANGERS (1962) von Henning Carlsen (*1927) zu der Soundtrack-Musik von Max Roach. Diese Verfilmung eines Romans von Nadine Gordimer stellte die engagierte Musik in den Kontext politischer Aussagen im Sinne des afro-amerikanischen und afrikanischen Befreiungskampfes.

Dem Jazz als Thema oder Vorlage für einen Film wurde seit den späten 50er Jahren auch in Europa stärkere Aufmerksamkeit geschenkt.

Auch in England war etwas dem Cinema verite Vergleichbares entstanden, wenn auch teilweise mit anderen Intentionen. Der Begriff „Free Cinema" wurde für die Werke der „zornigen jungen Männer" verwendet. MOMMA DONT ALLOW (1956) von Karel Reisz (*1926) und Tony Richardson (*1929) ist einer der ersten Filme des britischen „Free Cinema", eine Studie über Jugendliche in einem Londoner Jazzclub. Die Band in diesem Film ist Chris Barber's Dixieland Jazzband.
Die Filme des Cinema verite waren vor allem fürs Kino gedacht; den Durchbruch des dokumentarischen Jazzfilms schaffte jedoch der fernseh-spezifische Reportage-Film. Der TV-Redakteur in der Abteilung „Zeitgeschehen" des NDR, Klaus Wildenhahn (*1930), bildete mit seinen wegweisenden Musikdokumentationen über Komponisten und Porträts über Musiker, etwa JIMMY SMITH, ORGANIST (1965/66) und JOHN CAGE (1966), jenen hohen Maßstab, der zwar für diese Art der Gattung richtungsweisend wäre, seitdem aber leider von keiner TV-Produktion mehr erreicht wurde. Die zweiteilige Fernsehproduktion JIMMY SMITH beleuchtet die Stationen eines amerikanischen Musikers auf einer erfolgreichen Europa-Tournee (mit dem Dizzy Gillespie-Quintett als Vorgruppe!) und seine Ansichten zum Musikgeschäft.

Der erste Teil zeigt Ausschnitte aus Konzerten in Frankfurt, Kopenhagen, Stockholm, Helsinki, London etc., mit Blick hinter die Bühne und vielen Statements. Der zweite Teil ist als Kontrast konzipiert; zu sehen ist, wo Jimmy Smith, der Aufsteiger und enorm populäre Jazzmusiker, herkommt (aus einem Ghetto in der Nähe von Philadelphia), und sein nunmehr komfortables Heim in einem kleinbürgerlichen, weißen Vorort von New York. Dieser Teil ist die visuelle Ergänzung zum ersten Teil, in dem die Musik ganz im Vordergrund steht. Nun zeigen die Bilder den Alltag in Amerika: das Büro seines Managers, Gespräch mit seinem Chauffeur, Plattenaufnahmen im MGM-Studio (mit Ron Carter, Kenny Burrell, Grady Täte), Lebenserinnerungen, Familienbilder etc. War im ersten Teil zu beobachten, wie Musik gemacht wird, so ist im zweiten Teil zu sehen, wie die Musik in das Leben eingeht.
Eine ebenso bemerkenswerte Filmstudie über einen Musiker privat und öffentlich ist BIG BEN (1967) von dem Holländer Johan van der Keuken (*1938), gedreht anläßlich Ben Websters langjährigem Aufenthalt in Amsterdam. Man sieht „Big Ben" in häuslicher Umgebung mit seiner Haushälterin, dann bei improvisierten Proben mit Don Byas. In impressionistischen Bildern wird versucht, die Legende des großen Ben nachzuzeichnen; doch auf ein „Porträt" dieses großen Jazzmusikers wird wohlweislich verzichtet. Zu umfangreich wären die Fakten, um sie erklären zu wollen, und die musikalischen Stationen dieses legendären Tenorsaxophonisten, der in den 30er und 40er Jahren in fast jeder bedeutenden Band und Gruppe spielte. Der Film beschränkt sich lieber auf Atmosphärisches und setzt einfache Metaphern ein.
Ein thematisch ähnlicher, jedoch von seinen Intentionen her gänzlich anderer Film ist SEE THE MUSIC (1971) von Theodor Kotulla (*1928). Dieser mit einem extrem niedrigen Etat gedrehte Autorenfilm präsentiert die kurzfristig im Münchner „Exil" lebenden schwarzen Free Jazz-Musiker Marion Brown und Leo Smith; sie werden interviewt, bei Proben und in der Freizeit gezeigt. „Der Film", so der Regisseur, „ist der Versuch, über Marion Brown und seine Musik zu berichten - oder besser selber über sich und seine Musik berichten zu lassen. Wenn man verfolgt, wie die Musiker (es sind Leo Smith, Manfred Eicher, Thomas Stöwsand, Fred Braceful, Anmk.) um Brown im Spiel der atonalen, polyrhythmischen Strukturen, zerhackten Phrasen, Geräusche und schwebenden Klänge aufeinander reagieren, so wird deutlich, was ihr Ziel ist: eine musikalische und menschliche Kommunikation zu erreichen, die so intensiv wie möglich ist und von der man überdies hofft, daß sie sich - so hoch der künstlerische Anspruch auch sein mag - schließlich bis hinein ins Publikum fortsetze." [3]

Diese Analyse des Jazzmusiker-Lebens aus der Sicht der Betroffenen findet ihre Fortsetzung in JAZZ IS OUR RELIGION (1972) des Engländers John Jeremy (*1940). Zu den hervorragenden und atmosphärischen Standfotos der englischen Fotografin Valerie Wilmer spielen das Johnny Griffin-Dizzy Reece Quartett mit Jon Hendricks, Gesang. Jazzmusik mit Bildern, Stimmen (u. a. Sunny Murray, Bill Evans, Marion Brown, Andrew Cyrille, Dizzy Gillespie), Dichtung (von Langston Hughes, LeRoi Jones, rezitiert von Ted Joans). Zweifellos einer der wenigen „totalen" Jazzfilme. Es wird ein Bogen gespannt von den Wurzeln des Gospel bis zum damals aktuellen Free Jazz. Gezeigt wird das Entstehen der Musik in Bildern - auf der Bühne, im Dressing Room, im Alltag . . . Verbindendes Element zwischen den breitgefächerten Arten der Musiker, sich mit ihren Tönen und Klanggebilden auszudrücken, ist die Jazzlyrik von Ted Joans, der aus Worten Musik macht (dessen Rhythmus/Melodik der Worte mit Jazz sehr viel gemein hat). Geblasen auf



Aus Theodor Kotullas Film „Seethe Music" (1971): Leo Smith (l.) und Marion Brown (r.) Foto: Klaus Arno Berger

dem Hörn wie ein Charlie Parker-Solo sagt er: ,,Jazz ist meine Religion, und - hör gut zu: Wir hatten keine andere Wahl, weil die Weißen aus einem verdammt guten Grund es geschafft haben, ihn als Waffe gegen unsere eigene Depression einzusetzen als Ventil für unseren aggressiv-revolutionären Haß." [4] Dieser Querschnittsfilm ist einer der wenigen sogenannten „Lehrfilme" über Jazz, bei dem die Musik selbst bzw. deren Vertreter das eigentliche filmische Motiv ist.

Ein anderer, konzeptioneller „Querschnittsfilm" über mehrere Jazzmusiker, der in einer Summe von verschiedenen Aufnahmen eine elliptische Erzählstruktur aufweist, ist CINE JAZZ (1967) von Prancois Ledoux. In dieser Cinema verite-Dokumentation über einen mehrwöchigen Aufenthalt von Max Roach/Abbey Lincoln (mit Johnny Griffin, Maurice Vander, Gilbert Rovere) in Paris entstehen durch die Montage mehrerer Dokumentaraufnahmen und Überblendungsarten „Querschnittseffekte". Der Film weist folgende Elemente auf: rund ein halbes Dutzend Konzerttermine und eine Studioaufnahme in vielen Einstellungen, ein Interview mit einem Kritiker und die Off-Stimme des Kommentators. Zur Musik der FREEDOM NOW SUITE (1965) wurde eine zweiteilige Verfilmung von Gianni Amico geschaffen. Der italienische Kurzfilm NOI INSISTIAMO / WE INSIST (1965), ebenfalls von Gianni Amico, zog als Folgeprojekt nach. Mit dem Texter Oscar Brown jr. schrieb Max Roach diese „Befreiungs-Suite", die vor allem durch seine Frau, Abbey Lincoln, zur Berühmtheit gelangte.

Zwei (in zwei Teilen) persönliche und eigenwillige, spannende Berichte über Person und Musik des Free Jazz-Pianisten/ Komponisten Cecil Taylor sind L'INVENTION und DE LAUTRE CÖTE DU CHEMIN DE FER (1967) von Luc Ferrari (*1929) und Georges Patris. Man erlebt Taylor mit Gruppe - bestehend aus Jimmy Lyons, Alan Silva, Andrew Cyrille - bei phantastischen Proben in merkwürdiger Umgebung (ein unbewohntes Palais am Place de Vosges, Paris) und Bildfolgen, die als „Einstellungen" gegliedert sind. Auch Taylors Gedichte und Gedanken - die im Film wirkungsvoll zu Gehör gebracht werden - machen den hochkünstlerischen Streifen des Musique concrete-Komponisten Luc Ferrari zu einem sehr wichtigen Zeitdokument und -Statement des Meisters der „klassischen schwarzen Musik" (Eigendefinition).

Der zweiteilige Film NOON IN TUNESIA (1969/70) von Peter Lilienthal (*1929) basiert auf der gleichnamigen, von Joachim-Ernst Berendt produzierten Schallplatte *(SABA SB-15135ST).* In einer Art „musical traveloque" (musikalischer Reisebericht) werden authentische Musiker des arabisch-nordafrikanischen Raumes mit Jazzmusikern zusammengeführt. Der Regisseur Peter Lilienthal und ein Fernsehteam des SWF unter Berendt sind mit fünf Jazzmusikern (Don Cherry, Sahib Shihab, George Gruntz, Henri Texier, Daniel Humair) und vier Beduinenmusikern (Salah el Mahdi, Jelloul Osman, Moktar Slama und Hattab Jouini) kreuz und quer durch Tunesien gefahren. Der Film gab - inspiriert von musikalischen Vorgaben des Schweizers George Gruntz - die Begegnung dieser beiden Musikkulturen wieder. In mehreren Sätzen hat George Gruntz die klassische arabische Musik verarbeitet. Jedem Satz der Musik liegt ein originaler Beduinen-Tanz oder Maqam zugrunde. Diese Tänze stammen aus Tunis, Sidi Bou Said, aus der Höhlenstadt Matmat und aus der Oase Nefta im Wüstengebiet an der algerisch-tunesischen Grenze. Der Film bietet eine Reihe von musikalischen wie optischen Höhepunkten: „Immer wieder trafen Musiker und Fernsehleute auf Folklore-Musikanten, Tänzer und anonyme Sänger. Man hört und sieht im Film den Chor der alten Weiber von Nabeul, einen Sänger aus Sidi Bou Said, einen Oud-Spieler und Sänger aus Bizerta, beobachtet den Unterricht im Konservatorium in Tunis und die Atmosphäre in einem Studentenzirkel. All das ist aufs engste mit der Musik des Jazz-Quintetts und des Beduinen-Quartetts verwoben. [. . .] Der erste Satz der Gruntz-Komposition ist die klassische „Is Tikhbar" (dieser Satz wurde in dem alten Medina-Viertel von Tunis gefilmt, Anmk.). Im Satz „Djerbi" kommt es zu einem Flöten-Trio, das von Jelloul Osman auf der arabischen Nai-Flöte, Don Cherry auf der indischen

Flöte, und Sahib Shihab auf der C-Querflöte gespielt wird." [5] Der Satz ,,Nemeit", in dem Sahib Shihab in einem urkomischen ,,Mumblin' Vocal" singt, wurde in einem Garten in Sidi Bou Said gedreht; der Schluß-Satz, der auf ,,Fazani" basiert, wurde in Nefta gefilmt. Dort hat Peter Lilienthal auch die Aufnahmen zum letzten Teil des Films gedreht.

Auch bei anderer Gelegenheit haben arabische Beduinen- und Jazzmusiker im Film zusammengespielt; dies passierte bei der Begegnung von Archie Shepp und den Tuaregs anläßlich des Pan-Afrikanischen Festivals in Algier 1969. Neben William Kleins (* 1928) vollständigerer Dokumentation des Festes in FESTIVAL PAN-AFRICAN D'ALGIER (1969/70) als schlichter Chronikbericht ist Theo Robichets Kurzfilm ARCHIE SHEPP CHEZ LES TOUAREGS (1971) bemerkenswert, weil beide in ähnlicher Weise ihre kulturellen Möglichkeiten nützen. Die Interaktion zweier Welten, das Zusammentreffen zweier Kulturen auf musikalischer Ebene, die „Ineinander-Verzahntheit der Rhythmen, die mit einem Mal in kunstvollem Geflecht ein überzeugendes Ganzes bilden" (Berendt), gehen hier voll auf.

Archie Shepp als unentwegt politisch engagierter Wortführer und musikalischer Repräsentant der Black Power-Tradition ist - wegen seiner charismatischen Ausstrahlung und prägnanten Haltung - ein beliebtes Filmthema. Shepp, der seit den 70er Jahren an eine Popularisierung seiner Musik glaubt, ohne deren Grundprinzipien aufzugeben oder historisierend zu wirken, arbeitet aus seinen Wurzeln heraus: Blues, Gospel, Afrikanismen. Nicht zufällig benutzt er auch die Medien Literatur, Theater, Film, um seine „Botschaft" zu vermitteln. Ein Versuch, Shepps Wirken und Gedanken und seine musikalische Rückkehr zur Tradition zu porträtieren, ist der ausgezeichnete Dokumentarfilm ARCHIE SHEPP: JE SUIS JAZZ - C'EST MA VIE (1984) des Franko-Amerikaners Frank Cassenti (*1945). Gedreht während eines herbstlichen Paris-Aufenthalts anläßlich eines Festivals im „New Morning" Jazzlokal, resümiert Shepp über den ästhetischen und politischen Kampf der Afro-Amerikaner. Bestechend sind poetische Aussagen wie: „Wir Schwarzen sind nun befreit; wir haben zwar die Ketten von unserem Körper abgelegt, aber sie nicht aus unserem Bewußtsein verdrängt." [6]

Zwischendurch rezitiert Shepp Rimbaud *(Le Negres)* im Taxi, gibt ein Straßenkonzert am Pigalle und legt seine Philosophie einer politisierten Black Music dar. Statements wie „Wir müssen die Musik des Volkes spielen, sonst sind wir nichts als bourgeoise Snobs" oder „Musik ist ein Instrument im politischen Kampf" oder „Musik muß nicht nur ästhetisch, sondern auch gesellschaftlich Ordnung in unser Leben bringen" [7] betonen letztlich Shepps Konsequenz und Anliegen einer kulturellen Revolution; die Kritik warf Shepp zwar gelegentlich „Berechnung" in diesem Punkt vor, konnte ihm jedoch letztlich nichts konkret Negatives oder Spekulatives vorwerfen. Seiner in Paris gastierenden Band gehörte damals (1983) Siegfried Kessler, Wilbur Little, Don Mumford, Clifford Jarvis und Cheikh Tidiane Fall an. Bei den Aufnahmen mit Shepp ist der schwarze Bebop-Lyriker Hart Leroy Bibbs kurz als Bühnengast zu sehen.

Aus der Menge von neueren Jazzproduktionen möchte ich LOL COXHILL'S FROG DANCE (1985) von Richard White (*1938) herausstreichen, nicht weil er so bedeutend wäre, sondern weil er liebenswürdig ist. Das Filmporträt des exzentrischen Saxophonisten Lol Coxhill zeigt auch die einzigartige Persönlichkeit Coxhills - von der Sammlung bizarrer Gegenstände und Instrumente, die er in einem höhlenartigen Raum unter seinem Bett aufbewahrt, seinen Experimenten, in denen er natürliche Töne der Umwelt durch spezielle Aufnahmetechniken verfremdet bis hin zur abschließenden Performance in der Tradition des mittelalterlichen Mummenschanzes. Ohne Kommentar gibt der Film eine Fülle von - oftmals widersprechenden - Eindrücken: wie er solo an ungewöhnlichen Schauplätzen (in einem Swimming Pool, in U-Bahn-Unterführungen etc.) Saxophon spielt, wie er mit anderen Musikern kommuniziert, wie er bei sich zu Hause übt, wie er in einer Führung durch sein Zimmer sein sehr ernst gemeintes, jedoch leicht schlampiges Museum-Heiligtum vorstellt - ähnlich Kurt Schwitters „Merzbau" etc. „In gleicher Weise Performance-Künstler wie .reiner' Jazzmusiker, ist Coxhill oftmals allzu schnell ins Fach des schillernden Exzentrikers gelegt worden, einem Aspekt seines Charakters, dem FROG DANCE nicht immer zu widerstehen weiß - verständlich vielleicht, wenn man das reiche visuelle Material des Lebensstils Coxhills bedenkt." [8]

Die genannten Filme sind weder inhaltlich noch stilistisch einheitlich zusammenhängend; was sie jedoch verbindet, ist ihr Charakter, Jazzmusiker in situ und in natura zu zeigen. Die Musiker vor der Kamera sind für alle hier beschriebenen Filmemacher immer Partner, Mitarbeiter am Film, und nicht bloß Objekt, denn sie sind in den Prozeß des Filmemachens integriert. Ohne sie wären die Filme gar nicht entstanden.

Helmut Weihsmann

Aus John Jeremys Film „Jazz is our religion" (1972): Sam Woodyard Foto:TCB-Releasing

Anmerkungen

[1] Henri Gautier: Jazz au cinema, in: Premier Plan Nr. 11, Hommes, CEuvres, Problemes du cinema, Lyon 1. Jg. (o. J.)
[2] Vgl. Francis Paudras' Amateuraufnahmen in 8-mm-Format von Bud Powell, Charlie Parker und anderen illustren Gästen des Jazzlokals „Blue Note", wie man spätestens aus dem Spielfilm 'ROUND MIDNIGHT (1986) erfahren hat
[3] Theo Kotulla, in: JAZZ PODIUM Nr. 1/XX (Januar 1972)
[4] Ted Joans, zit. in: „Jazz im Avantgarde-Film", Programm 85a des Wiener Stadtkinos (31.1. bis 23. 2. 1986); Redaktion: Helmut Weihsmann
[5] Joachim-Ernst Berendts Bemerkungen zum Film sind in: JAZZ PODIUM Nr. 9/XVIII (September 1969), pp. 297-299, nachzulesen
[6] Zitate aus dem Film
[7] Filmzitate
[8] Julian Petley: Viennale Katalog, Wien 1988

Im März auf Tournee: Mihaly Dresch Quartett

Hat in Ungarn seine künstlerische Identität gefunden

Mihaly Dresch

Der in Budapest lebende Multiinstrumentalist - er spielt Tenorsaxophon, Baßklarinette und verschiedene Flöten - zählt mit seinem Quartett zu den hervorragendsten Vertretern des Jazz der ungarischen Avantgarde. Im März macht er mit seiner seit etwa 4 Jahren bestehenden Formation wieder eine Tournee durch die Bundesrepublik.

Die Musik von Mihaly Dresch überrascht immer wieder durch einen ständigen Wechsel von Stimmung und Tempo, von komponierten Teilen, Kollektivimprovisationen und Solovorträgen oder durch unerwartete Drehungen und Wendungen der Motive. Er gehört wie seine Landsleute György Szabados und Karoly Binder zur verschworenen Clique einer Avantgarde, die zwischen ungarischer Tradition und den modernsten Erscheinungsformen des Jazz eigene Wege zu gehen versucht. Diese zahlenmäßig kleine aber sehr kreative Randgruppe der ungarischen Jazzszene verarbeitet in ihren Kompositionen und Improvisationen mit Vorliebe Themen aus der Folklore ihres Heimatlandes.

Dies mag vielleicht ein Versuch sein, den Nonkonformismus und die Freiheitsidee des Jazz in nationale Bahnen zu lenken. Wichtig in einem Land mit immer noch eingeengten Freiheitsspielräumen, durch diese Vereinnahmung der Tradition den Totalitätsanspruch, den der Jazz als moderne Kunst in sich trägt, in seiner Konkurrenz mit dem staatlichen Kulturmonopol abzuschwächen. Aber in solchen Verfahrensweisen artikuliert sich auch der beinahe fanatische Wille, sich bewußt vom Vorbild USA und den negativen Folgen eines sich langsam in Ungarn ausbreitenden kommerzialisierten Musiklebens abzugrenzen. In seiner Wohnung in der Garibaldistraße in Budapest bot sich die Gelegenheit zu einem kleinen Gespräch mit Mihaly Dresch.

Peter Wolfgang Emter

„Woher nimmst Du eigentlich die Energie und von wo kommt die Inspiration für eine so engagierte Musik, wie Du sie spielst?"

,,Da muß ich erst einmal etwas nachdenken. Ich bin es, glaube ich, eher gewohnt, mich musikalisch auszudrücken als in Worten. Aber ich denke das könnte vielleicht daran liegen, daß ich mit meinen Instrumenten immer direkt das sagen möchte, was mich gerade bewegt, aber im Rahmen unseres Gruppenfeelings und unserer gemeinsamen Formvorstellungen. Vor allem kommerzielle Zugeständnisse und Anpassung an Modeerscheinungen wären für mich Verrat an meinen musikalischen Idealen. Ich lebe für meine Musik, jedes Konzert gibt mir Gelegenheit zur spontanen Wiedergabe von Erinnerungen, zum intuitiven Reagieren auf die Anderen, zum künstlerischen Verarbeiten von Emotionen und Stimmungen, die nach außen mitgeteilt werden müssen."

,,Es ist wirklich erstaunlich, wie sehr sich Deine Musik in den letzten 2 Jahren ständig weiterentwickelt hat. In einem kleinen Land wie Ungarn, wo die Auftrittsmöglichkeiten beschränkt und die Kontakte zur internationalen Jazzszene begrenzt sind, wie läuft da für Dich der Prozeß des Suchens und Findens eines eigenen Stils ab?"

„Obwohl ich mich für amerikanische Musiker wie Albert Ayler, Archie Shepp, John Coltrane oder das Art Ensemble of Chicago begeistern kann, habe ich von Anfang an das Gefühl gehabt später nicht unbedingt amerikanischen Jazz zu machen. Ich habe zwar diese Art von Musikausübung am Budapester Konservatorium erlernt und sie auch eine Weile praktiziert. Aber dann haben innerer Anspruch und äußere Einflüsse meinen weiteren musikalischen Weg bestimmt, das heißt ich wollte mir einen eigenen Stil durch Kontakt mit der alten, immer noch lebendigen ungarischen Kultur aufbauen."

„Ist das Aufspüren und Wiederfinden der ungarischen Tradition nicht mit großen Schwierigkeiten verbunden? Ich denke daran, daß Ungarn nach dem zweiten Weltkrieg politisch, geographisch und kulturell zerstückelt wurde. Und ich weiß, daß Siebenbürgen mit seiner ausgeprägten

Geht eigene Wege zwischen ungarischer Tradition und den modernsten Erscheinungsformen des Jazz: Mihaly Dresch

Musiktradition und andere ehemalige Gebiete Ungarns jetzt zu Rumänien, Jugoslawien oder der Tschechoslowakei gehören und die dort noch in großer Zahl lebenden Ungarn starker kultureller Unterdrückung und Isolation ausgesetzt sind."

„Ich war schon dreimal in Siebenbürgen, die Volksmusik, die hier meistens in der Besetzung mit zwei Geigen und Baß im Tanzhaus gespielt wird, hat mich fasziniert. Diese Musik sollte am Leben erhalten bleiben und nicht nur für die Nachwelt in Büchern gesammelt werden. Ich lebte als Kind einige Zeit bei meinen Großeltern in einem Dorf in der ungarischen Tiefebene. Hier ist Volksmusik ein fester Bestandteil des täglichen Lebens. Sie ist ursprünglich und mitreißend, mit Wurzeln in den alten östlichen Kulturen Ungarns. Tonbildung, Harmonie und Rhythmik dieser Musik klingen etwas fremd in westeuropäischen Ohren, aber das ist nur eine Frage der Gewöhnung."

„Aber irgendwann kamst Du doch auch einmal mit dem Jazz in Berührung?"

„Der Jazz ist für mich die aufregendste Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Er beinhaltet eine Art Freiheit der gestalterischen Phantasie um den realen Bedrohungen der technischen Zivilisation auszuweichen, sie zu ertragen oder zu negieren. Diese Grundidee habe ich mir zu eigen gemacht, aber der amerikanische Jazz ist nicht meine Musik. Mit 18 Jahren habe ich mir mein erstes Saxophon gekauft und dann mit einem Studium am Bela Bartok Konservatorium begonnen, das ich später abschließen konnte. Mein großes Vorbild war und ist noch immer György Szabados, seiner Ausstrahlung kann man sich in Ungarn kaum entziehen, mit ihm spielte ich in letzter Zeit öfters im Duo, wir waren auch mal in Deutschland, beim Daxberger Festival."

„Könntest Du Dir vorstellen irgendwann einmal, wenn es auch finanziell 1ür Dich attraktiv wäre, einige Zeit oder für immer im Westen zu leben?"

„Ich war schon einige Male in Deutschland wie gesagt, aber manches hier, besonders die allgegenwärtige Aufforderung zum Konsumieren und das spürbare Schwinden des Gemeinschaftsgefühls haben mich etwas irritiert. Aber es gibt auch viele offene und kritische Menschen, die mit der augenblicklichen Situation unzufrieden sind und ihre eigenen Überzeugungen von Lebensqualität gegen den großen Trend verwirklichen wollen. Ich weiß, ich möchte in Ungarn leben, natürlich so oft wie möglich im Westen spielen und die Leute, die Jazz lieben, mit unserer Musik vertraut machen. In Ungarn habe ich meine künstlerische Identität gefunden, habe meine persönlichen Bindungen und Verpflichtungen und kann meine Ideale trotz mancher Schwierigkeiten ausleben."

Itchy Fingers Foto: Hans Kumpf

Pluralität als Zeichen der Stärke

Das 2. Int. Art Rock Festival in Frankfurt

Im Editorial zum 2. Internationalen Art Rock Festival in der Frankfurter Kongreßhalle am 27. und 28. Januar schrieben die Veranstalter, daß es ihnen wie schon 1987 darum ging, die aufregende Pluralität, die friedliche Koexistenz unterschiedlicher Spiel- und Stilarten dieser Grenzmusik zwischen Rock, Jazz und Neuer Musik zu dokumentieren. Und wahrhaftig, die sechs an den beiden Abenden auftretenden Gruppen schienen weiter voneinander entfernt als mehrere Lichtjahre. Doch was frappierte und sich erst nach dem Genuß des gesamten Musikmenus herausstellte, war, daß der meisterhaft im Programm ausgeklügelte Ablauf die Hoffnungen, Erwartungen, die Wertigkeiten geradezu umkehrte. Denn was wie Caspar Brötzmanns Massaker in der Mitte des ersten und ebenso Bill Frisells-Wayne Horwitz' Elektronikspielereien, aber auch Akustiksequenzen ebenfalls in der Mitte des zweiten Abends - unmittelbar gehört - **so** provokant machte, erwies sich jeweils zu Konzertende am folgenden Morgen als geradezu normal und beinahe friedlich, während scheinbar harmlose „Kaffeehausspielereien" des englischen Penguin Cafe Orchestras oder „Kurhausorchestermelodien" der ebenfalls britischen Michael Nyman Band die eigentliche Provokation darstellten. Denn, um mit dem letzten Programmpunkt zu beginnen, in den wie Wellen hin- und herwogenden, sich ständig wiederholenden Streicher- und Bläserklängen tobt sich mit Michael Nyman am Klavier ein Verfechter der Minimalmusik aus, der offenbar nur mit den notwendigsten musikalischen Bausteinen hantiert, diese aber so schattiert einzusetzen weiß, daß nach den Empfindungen Neugier, Monotonie, Aggression und Apathie ganz zum Schluß beinahe so etwas wie ein therapeutischer Effekt eintritt. Dies erweist sich fast als eine Parallele zu Simon Jeffes Penguin Cafe Orchestra mit seiner „imaginären Volksmusik", einer akustischen Farbbonbontüte irischer Volksmusik, Blue Grass und Hillbilly, mit südafrikanischen Ostinati und mit Barockmusik oder einfach heilenden Klängen, die ganz sanft irgendwo beginnen und ebenso sacht irgendwann wieder verschwinden.

Welch' ein Kontrast zu Caspar Brötzmanns schrillem Heavy Metal-Rock, einer zupackenden Musik zwischen Hendrix und James Blood Ulmer, dem Geheul einer Fliegerbombe, einem krachenden Blechhaufen, einem Gitarren-Masochisten, manchmal verkrampft, aber ungeheuer ehrlich, wobei Frank Neumeier die harten rhythmischen Akzente setzt. Und Elektronik, Computer sind weder für Wayne Horwitz noch Bill Frisell Reizworte, wenn jener seine Synthesizer Musik spielen, speichern, zurückgeben, zerhacken läßt, Klänge wieder herauszieht oder traumverloren stehen läßt, über denen die komplexen Gitarrenlinien Bill Frisells gleich flirrenden Wolken schweben.
Esoterisch oder auch akademisch könnte man die Musik der Gruppe Motor Totemist Guild/5 UU's um den Elektrobassisten James Grisby und den Schlagzeuger David Kerman bezeichnen, da alle Werte wie altertümlich, innovativ, artifiziell, organisch, banal, subtil in ihrer Vermischung von Rock und klassischem Barock durcheinanderlaufen. Dreh- und Angelpunkt ihrer Frankfurter Musikparade war aber die kabarettistisch, stimmlich wie instrumental begabte Emily Hay. Hier ergaben sich gewisse Parallelen zum vorjährigen Auftritt der Gruppe um die englische Fagottistin Lindsay Cooper.

Bleibt als kräftigster Bezug zur Jazzszene die Kombination Saxophonquartett + Rhythmusgruppe der Itchy Fingers Two Band um den Tenorsaxophonisten Mike Mower, die - eigentlich gut so - als Digitalband nicht auftreten konnte, weil sie ihre Disketten im Londoner Flughafen vergessen hatte, die aber in Nigel Hitchcock einen neuen 18jährigen Altsaxophonisten besitzt, der Paquito d'Rivera fast in den Schatten stellt, und die in Verknüpfung von auf dem Punkt stimmender viersätziger Saxophonakrobatik mit hartem Beat eine kräftige Verbindungslinie zum Jazz zieht. Einen Einblick in die brodelnde Küche des Art Rock hat diese zweite Frankfurter Veranstaltung gegeben. Die Namen der auftretenden Künstler waren vielleicht nicht so elitär, ihre spezifischen Aussagen wirkten dafür um so nachhaltiger. Man muß glauben, daß die Veranstalter auf dem richtigen Weg sind, dieser Grenzmusik zum Jazz zu einem stabilen Tableau zu verhelfen.

Ulfert Goeman

Zu nebenstehenden Fotos:
Dreh- und Angelpunkt der Gruppe Motor Totemist: Emily Hay Foto: Pat Meise
Ein Verfechter der Minimalmusik: Michael Nyman (Mitte) Foto: Manfred Rinderspacher
Speichert, zerhackt Klänge oder läßt sie traumverloren stehen: Wayne Horwitz (unten) Foto: Uwe Killing

Erstaunlich dichtes Klanggewebe

Tim Berne-Urs Leimgruber Quartett

Vier gute Solisten können ein ebenso gutes Quartett bilden. Hank Roberts, Cello, und Tim Berne, Altsaxophon, sowie Urs Leimgruber, Saxophone, und Bobby Burri, Baß, haben alle Voraussetzungen dafür. Trotzdem konnte ihr Konzert im Podium des Ulmer Theaters nicht so recht begeistern, denn die Kompositionen ließen ihnen kaum Raum zur Entfaltung. Da kam keine Freude auf.

Gibt's was Neues? Dies wird sich mancher erwartungsvoll gefragt haben angesichts der ungewöhnlichen Instrumentierung dieses Quartetts mit zwei Saxophonisten, einem Cellisten und einem Bassisten. Fehlt da nicht der Schlagzeuger? Er fehlte nicht. Ebensowenig wie die Notenständer auf der Bühne. Das Quartett, von dem Schweizer Bassisten Bobby Burri erstmals zusammengestellt, spielte ausschließlich Kompositionen von ihm, minutiös vom Blatt. Sicher, der Anspruch war hoch, auch an das Aufnahmevermögen der Zuschauer, aber die Spontaneität blieb auf der Strecke. Für freie Improvisationen war kein Platz mehr.

Bobby Burris Kompositionen waren meistens aufgebaut auf immer wiederkehrenden Motiven, vorgestellt von den beiden Saxophonen oder vom Cello. Da alle vier Musiker gleichberechtigt waren, ergab sich ein erstaunlich dichtes Klanggewebe. Aber von Spielwitz keine Spur. Längen waren unüberhörbar, die Musiker klebten an ihren Notenblättern fest, hangelten sich gequält von Takt zu Takt.

Im zweiten Teil des recht kurzen Konzertes löste sich endlich die dadurch entstandene Verkrampfung wenigstens teilweise auf in kurzen, frei angelegten Sequenzen. Jetzt wurde deutlich, welch glänzende Musiker auf der Bühne standen: Besonders hervorzuheben ist Hank Roberts auf dem Cello, der sein Instrument virtuos beherrscht. Er gehört ebenso wie der Saxophonist Tim Berne zur Gruppe der jungen Avantgarde-Jazzer aus der New Yorker Szene. Der Schweizer Urs Leimgruber ist kein Unbekannter mehr; seinen Landsmann Bobby Burri möchte man öfter hören. Nur wenige Bassisten spielen so souverän mit dem Bogen.

Gibt's was Neues? Zum einen erstmals putzige Bistro-Tischchen im Podium. Zum anderen die Erkenntnis, daß wie Kammermusik angelegter Jazz mehr erfordert als ausgezeichnete Musiker, wenn er begeistern und nicht nur gut gemeint sein soll.

Thomas Zehender

Organisch und spannungsgeladen

Christoph Spendel-Frank Nimsgern Group

Die Christoph Spendel Group vorzustellen, hieße, Eulen nach Athen zu tragen. Sie hat sich ohne Zweifel durch langausgedehnte Tourneen durch viele Länder der Welt und mehrere Plattenaufnahmen zu einem der Rock-Jazz-Topacts Europas entwickelt. Christoph Spendel und das langbewährte, sensible wie auch kraftvolle Rhythmusgespann mit dem Bassisten Stefan Rademacher und dem Schlagzeuger Kurt Billker dürfte wohl jedem Jazzhörer in positiver Erinnerung sein.

Der neue Gitarrist Frank Nimsgern fungiert nun auch als Co-Leader, da einige Kompositionen des vorgestellten Programms aus seiner Feder stammen. Auch durch dieses Konzert in Nürnberg wurde das Gerücht bestätigt, daß der erst neunzehnjährige Primaner schon jetzt als Geheimtip in der Fusionszene gilt, denn was Nimsgern solistisch wie auch kompositorisch lieferte, hielt sich konstant auf dem professionellen Niveau seiner weitaus älteren Kollegen.

War bei Christoph Spendeis Spiel leider eine gewisse Überdominanz feststellbar, so machte sich trotzdem die langjährige Zusammenarbeit zwischen Spendel, Billker und Rademacher äußerst positiv bemerkbar. Reagierte Kurt Billker verblüffend auf das so kraftvolle, wie auch rhythmisch diffizile Spiel beider Hauptsolisten, so hielt Stefan Rademacher hervorragend den Groove zusammen.

Kompositionen von Frank Nimsgern wie der vituose Bebop-Blues ,,Time up" und das wunderschön melodiöse ,,Way to your heart", eingebettet in komplizierten ryhthmischen, wie auch harmonischen Gerüsten, ergänzten sich wunderbar zu den mehr groove-orientierten Kompositionen von Spendel. Solistisch bzw. improvisatorisch gesehen dürfte es wohl in Deutschland wenige Bands geben, die so organisch und spannungsgeladen Soli gestalten. Christoph Spendel überzeugte, ganz gleich ob im Stehen oder Sitzen, durch sein kraftvolles, interessantes und technisch exzellentes Spiel. Mit akustischer, elektrischer oder Synthie-Gitarre glich Frank Nimsgern flexibel, jeweils dem Stil entsprechend, seine Soli an.

Sei es mit agressivem oder wunderschön warmem Ton, seine gefühlvollen Melodien verbunden mit an Pät Martino erinnernden Beboplinien, konnte er hervorragend mit den typischen Rock-Klischees vortragen. Obwohl Nimsgern an manchen Stellen einfach noch zu „viel" spielt, zeigt er doch jetzt schon mit seinen erst neunzehn Jahren weitaus mehr Reife und Identität als viele der damals in Deutschland gehandelten Gitarrenwunderkinder. Frank Nimsgern und seine eigene Band LARGE seien an dieser Stelle wärmstens dem Anhören auf Tour oder Platte empfohlen.

Die Spendel-Nimsgern Group bot dem begeisterten Publikum ein facettenreiches Programm, das auch bedingt war durch die virtuosakrobatischen Solopianopassagen von Christoph Spendel und dem fantasievollen Zusammenspiel seiner Mitmusiker. Im Februar und März ist die Band wieder auf Deutschland-Tournee und wird dabei unter anderem auch ihr neues LIVE-Video vorstellen.

Heiko Wallauer

Die „Jazz Society" feierte in der Kölner Philharmonie

Jerry van Rooyen wurde 60

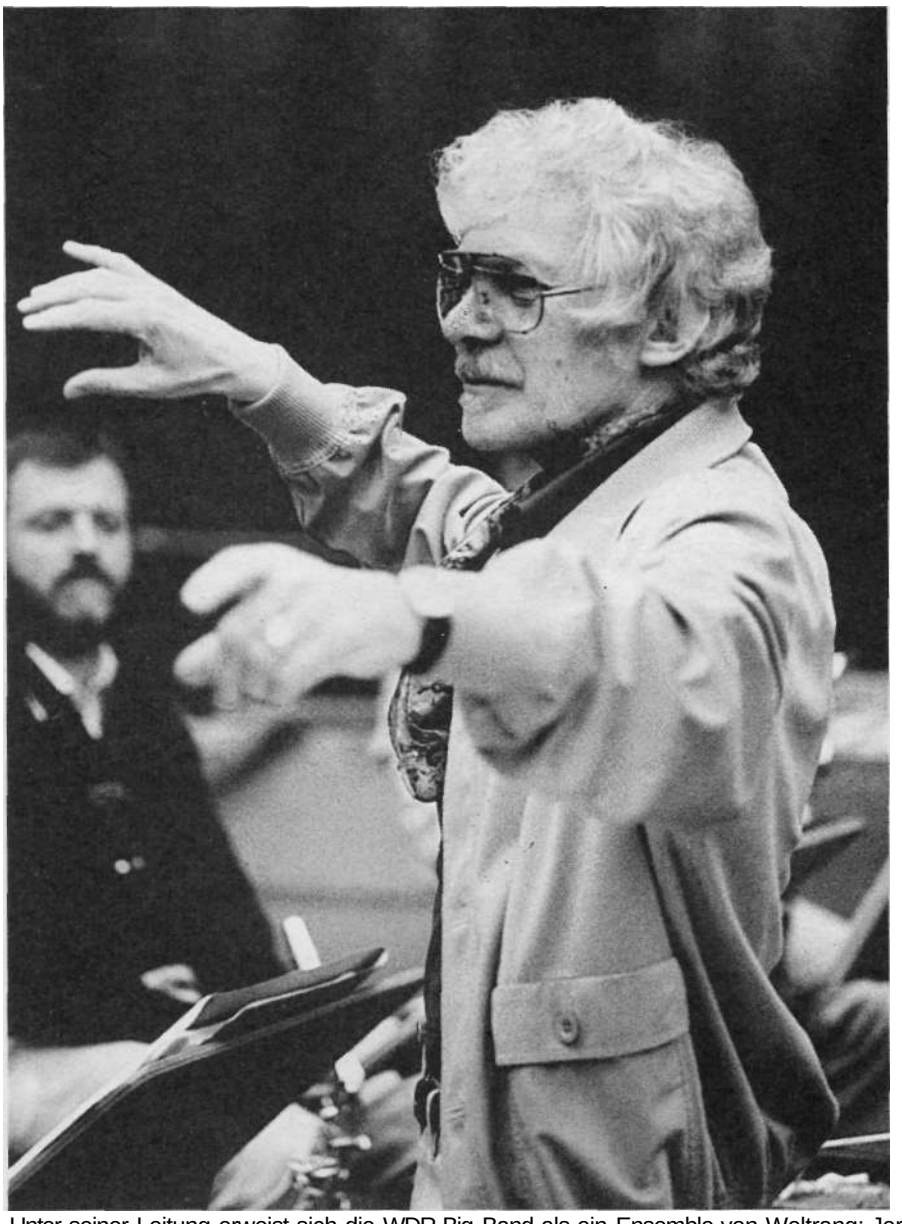
Der profilierte Komponist, Arrangeur, Orchesterleiter, seit September 1985 Chefdirigent der WDR-Big Band, Jerry van Rooyen, konnte am 31. 12. 1988 seinen 60. Geburtstag feiern. Der WDR nahm dieses Ereignis zum Anlaß, zu Ehren des Geburtstagskindes am 25. Januar d. J. einen Konzertabend mit der WDR-Big Band und einer illustren Schar prominenter Gastsolisten in der Kölner Philharmonie zu veranstalten. Unter dem verheißungsvollen Namen „The Jazz Society" hatte sich Jazzprominenz, wie der Pianist Monty Alexander, der den Percussionisten Robert Thomas jr. und den Steel Drummer Othello Molineaux mitbrachte, die Vocalistin Dee Daniels, Drummer Jeff Hamilton und natürlich die WDR-Big Band, zunächst unter der Leitung von John Clayton, zusammengeschlossen, um der nachträglichen Geburtstagsparty den entsprechenden musikalischen Rahmen zu verleihen.

Der Ex-Basie-Bassist John Clayton hatte speziell für diesen Abend sämtliche Arrangements geschrieben und somit die beste Voraussetzung, die inzwischen zu den führenden europäischen Jazz-Orchestern zählende WDR-Big-Band souverän zu leiten. Das Programm war durch den aus Jamaica stammenden Monty Alexander und den Einsatz von Steel Drums und Percussion weitgehendst in Richtung karibische Calypso-Folklore vorgegeben, was dem Abend eine gewisse fröhliche Unbeschwertheit verlieh. Natürlich konnte Monty Alexander als hervorragender Jazz-Pianist auch die Freunde des swingenden Jazz zu Beifallsstürmen hinreißen. Dazu war auch die Jazz-Sängerin Dee Daniels durchaus in der Lage. Frühere Zusammenarbeit mit John Clayton und der WDR-Big Band gaben ihr gewiß jenes Maß an Sicherheit, das ihr ermöglichte, die ganze Bandbreite ihres Könnens souverän und überzeugend zu demonstrieren. Ungewöhnlicher Stimmumfang und hochmusikalische Ausdrucksstärke, gepaart mit Blues- und Jazzfeeling ermöglichen ihr sowohl den Vortrag lyrischer Balladen als auch erdig-swingender Blues- und Seat-Improvisationen. Begeisterte Ovationen der vollbesetzten Philharmonie honorierten ihre Auftritte.

Als dann schließlich das Geburtstagskind Jerry van Rooyen auf die Bühne kam und die Leitung der Band übernahm, wollte der Beifall verständlicherweise kein Ende nehmen. Das Kölner Publikum, die WDR-Big Band, die prominenten Gast-Solisten - alle feierten ihren Jerry van Rooyen. Es gab Blumen - überreicht vom Orchestersprecher Klaus Osterloh, der sich bei dieser Gelegenheit überraschend als Entertainer besonderer Art entpuppte - und immer wieder Applaus. Dieser galt natürlich auch der WDR-Big Band und ihren hervorragenden Solisten: den Trompetern Jon Eardley, Rick Kiefer, Andy Haderer, Rob Bruynen, Klaus Osterloh, den Posaunisten Dave Horler, Henning Berg, Bernd Laukamp, Roy Deuvall, den Saxophonisten Heiner Wiberny, Olivier Peters, Rolf Römer, Harald Rosenstein, Paul Peucker, Gitarrist Milan Lulic, Pianist Bora Rokovic, Bassist Jean Warland und nicht zuletzt Gast-Drummer Jeff Hamilton.

Ein überglücklicher, fast gerührter Jerry van Rooyen gestand dem Publikum, soviele Geburtstagsgäste noch nie gehabt zu haben - und zu den Musikern der Big Band gewandt: „Ich bin sehr stolz auf Euch, Jungs!"

Der gebürtige Holländer Jerry van Rooyen kam schon sehr früh mit Musik in Berührung. Gemeinsam mit seinem ebenfalls zur europäischen Jazz-Elite zählenden Bruder Ack van Rooyen erhielt er Trompetenunterricht, spielte später nächtelang Sessions in Jazz-Clubs, bis er schließlich seine Leidenschaft fürs Schreiben entdeckte. Von da an gab es den Arrangeur und Komponisten Jerry van Rooyen, dessen Arbeiten gar bald bei den führenden Big Bands des Kontinents gefragt waren. Gemeinsam mit Peter Herbolzheimer und Dieter Reith schrieb er 1972 für Kurt Edelhagens Orchester die Eröffnungsmusik zu den Olympischen Spielen in München, was ihm neben dem Bundesverdienstkreuz zunehmende Popularität einbrachte. Auch als Orchesterleiter wurde Jerry van Rooyen immer bekannter. 1984 unternahm er als Gastdirigent mit der WDR-Big Band eine Südostasien-Tournee, die zu einem großen internationalen Erfolg wurde. Über ein Konzert beim Jazzfestival in Bombay schrieb der bekannte amerikanische Jazzkritiker Ira Gitler in der in Wa-



Unter seiner Leitung erweist sich die WDR-Big Band als ein Ensemble von Weltrang: Jerry van Rooyen, 60

shington erscheinenden „Jazz Times": „Unter der Leitung von Jerry van Rooyen erwies sich die WDR-Big Band als ein Ensemble von Weltrang."
Sicherlich trug solch internationale Anerkennung nicht unwesentlich dazu bei, daß man dem sympathischen Holländer 1985 das Chefdirigat dieser Band übertrug. Seither hat die WDR-Big Band entschieden an Jazz-Interesse gewonnen. In gewissem Sinne könnte man durchaus von einer direkten Fortführung der Kölner Big Band-Tradition - für die Namen wie Kurt Edelhagen, Kenny Clarke und Francy Boland stehen - sprechen. Eine Tradition, an deren Begründung auch Jerry van Rooyen mit seinen Arrangements, die er u. a. für Kurt Edelhagens Orchester schrieb, maßgeblich beteiligt war.
Zweifellos stellt die WDR-Big Band mit ihrem Potential an profilierten Jazzsolisten, zu denen sich ständig für Konzerte und Studioproduktionen attraktive Gast-Solisten gesellen, eine gewisse Herausforderung dar. Jerry van Rooyen zeigt sich dieser nicht nur in jeder Weise gewachsen, sondern versteht es darüber hinaus hervorragend, mit Souveränität und Charme, Musikalität und komödiantischem Talent die Band und deren auf sehr hohem Niveau angesiedelte Musik zu verkaufen. Vollbesetzte, oftmals ausverkaufte Konzerte sind der sichtbare Beweis für die so erreichte Popularität der Band und eben ihres sympathischen Dirigenten.
Neben der WDR-Big Band leitet Jerry van Rooyen noch in Holland das Metropol-Orchester, arrangiert und komponiert nach wie vor für diverse Ensembles, lehrt an der Jazz-Schule in Hilversum Arrangement und Komposition - ein vielbeschäftigter, quicklebendiger junger Mann von 60 Jahren! Ein stets freundlicher, liebenswerter Mann, der glücklich ist, in seiner Arbeit, seiner Musik voll und ganz aufgehen zu können, und dem man zum Geburtstag eigentlich nur wünschen kann, daß das noch recht lange so bleibt!
Happy Birthday, Jerry, and keep swinging!

Rüdiger Böttger

Gleichberechtigte musikalische Kommunikation

Dieter Hg Trio

Etwas Angenehmeres gibt es kaum: eiskalte Nebelschwaden wabern durch die Straßen, aber Du sitzt in einem gemütlichen, westfälischen Fachwerkhaus mit einer Flasche Bier in der Hand und lauscht einem ziemlich gelungenen Jazz-Konzert. So geschehen beim Auftritt des Dieter Hg Trios am 19. Januar im „Brokhof" zu Hamm. Den Gig hatte die örtliche Kunst- und Kultur-Kooperative organisiert. Es lag wohl mehr am Publikum als an dem Kontrabassisten und seinen Kollegen, dem Gitarristen John Schröder und dem Schlagzeuger Wolfgang Haffner, daß sich vor der Pause nicht die rechte Begeisterung im gut gefüllten Saal einstellen wollte. Der Applaus blieb höflich, Jauchzer aus dem Innern der Jazzfan-Seele fehlten. Vielleicht präsentierten die Drei zunächst auch nicht so eingängige Klassiker-Versionen und eigene Kompositionen: „Falling in love with love" etwa war ob des schnellen Tempos nur noch zu erahnen. Doch im zweiten Teil des Konzertes kam die Mischung aus Bebop, Modern-Swing und einem Schuß Rock besser an. Dieter Ilgs Stück „Figs and dates", dessen Thema an Melodien von Pat Metheny erinnert, nutzte das Trio zu gleichberechtigter, musikalischer Kommunikation: kein stures „Walken", kein gleichförmiges Becken-Schlagen, sondern die Spannung vor dem Start der Swing-Maschine.
Höhepunkt des Abends war zweifellos „I fall in love too easily" mit einem wunderbaren Bass-Solo. Ilg ist mittlerweile auf der Bühne jene Entspanntheit eigen, die man braucht, um per Instrument eine Geschichte erzählen zu können. Leider gingen einige der Obertöne, deren Einsatz er meisterhaft beherrscht, durch die mäßige Akustik im „Brokhof" verloren. John Schröder wußte vor allem bei Up-Tempo Nummern zu überzeugen. Dabei kommen seine großartigen, rasenden Linien, die aus purer Energie zu bestehen scheinen, am besten zur Geltung. Doch wirkt er auf der Bühne manchmal verkrampft. Zudem überschreitet er bisweilen die Grenzen seiner handwerklichen Fähigkeiten, einige schnelle Phrasen erklangen deshalb unsauber. Wolfgang Haffner bedient die Becken seines Schlagzeugs ebenso herzerfrischend, wie er während des Spielens lacht. Was soll man noch schreiben über einen 23jährigen, der „schon mit Gott und der Welt" (John Schröder) musiziert hat.
Nach rund zweieinhalb Stunden trollte sich das Publikum zufrieden nach Hause - durch kalte Nebelschwaden hindurch.

Hans-Bernhard Henkel

Posaunen-Stimmen: sprechend, singend, schreiend.

Esslinger Posaunen Projekt

„Jazz in der Dieselstraße" im Kultur- und Kommunikationszentrum in Esslingen ist inzwischen weit über die Stadtgrenze hinaus eine gute Adresse für Musiker und Jazzliebhaber. Avantgarde-, New Jazz und Improvisierte Musik deckt das Programm ab und ist in dieser Art für den Mittleren Neckarraum eine Ausnahmeerscheinung.

Zusätzlich zur regelmäßigen Jazzreihe stellten die ehrenamtlichen Veranstalter letztes Jahr „Esslinger Piano Tage" auf die Beine. Dieses Jahr stand die Solo-Posaune bei einem „Esslinger Posaunen Projekt" im Mittelpunkt.

Spieltechnisch hat sich seit den 70er Jahren bei der Posaune viel getan. Das Esslinger Projekt bot davon eine Zusammenfassung und den aktuellen Stand einiger europäischer Spitzenposaunisten. Albert Mangelsdorff, in den 70er Jahren Pionier und Wegbereiter sowohl des mehrstimmigen Spiels als auch der Solokonzerte mit der Posaune, durfte bei einer solchen Posaunen-„Dokumentation" nicht fehlen.

Kaum auf der Bühne, fesselte Mangelsdorff das Publikum mit seiner Musik und seiner Persönlichkeit. Einige seiner bekannten Titel benützte er thematisch als Grundlage für Improvisationen. Sein mehrstimmiges Spiel, präzise und klar, kam bei den Balladen am schönsten zur Geltung. Trotz unterschiedlicher Stimmungen der Stücke strahlte der Solovortrag von Mangelsdorff Ruhe und Ausgewogenheit aus. Sein swingendes Spiel läßt die Wurzeln der Jazztradition durchscheinen. Albert Mangelsdorff ist der zeitgenössische Klassiker auf der Jazzposaune.

Ganz anders dagegen der musikalische Charakter der Musik des Briten Alan Tomlinson. Bausteine seines Solovortrages sind Klangeffekte. Ohne spürbaren Puls reiht er diese assoziativ aneinander. Er reizt das Spiel mit und um die Posaune plus allerlei Dämpfer und Schläuche britisch humorvoll aus. Schnatternde Zwiegespräche und ein fröhliches Jahrmarkttreiben machte er hörbar. Alan Tomlinson präsentierte sich als eigenwillige Posaunenstimme, die die Zuhörer erheiterte.

Trotz technischer Virtuosität wirkte der Solovortrag der Niederländerin Annemarie Roelofs im Vergleich zu Mangelsdorff und Tomlinson farblos. Roelofs baute in ihren Solovortrag im Gegensatz zu Tomlinson melodische Motive ein. Das mehrstimmige Spiel war oft verbindendes Element zwischen einzelnen Passagen. Dabei spielt sie ihre Posaune nicht gesangsähnlich wie Mangelsdorff, sondern sprechend.

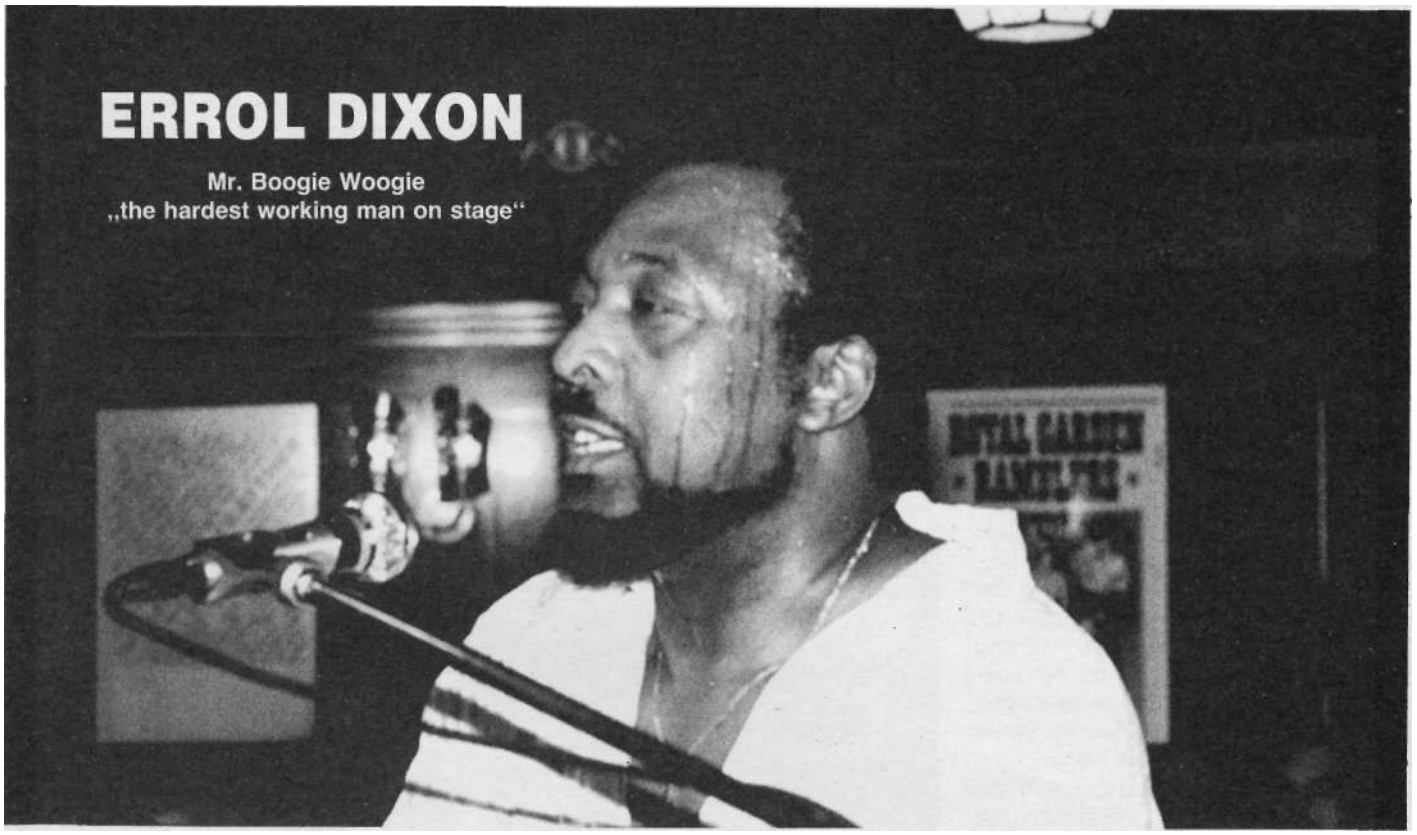
Farblos war auch der Abschluß des ersten Abends. Mangelsdorff auf der einen und TomJinson und Roelofs auf der anderen Seite sind doch zu unterschiedlich. Eine spontane gemeinsame Kommunikation im Trio wurde nicht möglich.

Eine Grippeerkrankung des Niederländers Wolter Wierbos machte für den zweiten Abend des „Posaunen Projektes" eine Programmänderung notwendig. Der Münchner Posaunist Hermann Breuer sprang kurzfristig ein. Er gab sein Bestes und trieb das den Abend abschließende Duo- und Triospiel auch mit eigenen Initiativen weiter. Breuer konnte aber spieltechnisch und kompositorisch das Niveau der übrigen Teilnehmer bei weitem nicht erreichen.

„Stars" des zweiten Abends waren die Brüder Johannes und Conny Bauer (DDR). Beide betreiben ausschließlich „instant composing" auf der Bühne. Und dies meisterhaft. Johannes Bauer, der jüngere der beiden Brüder, baut systematisch Strukturen auf. Als Tonmaterial benützt er unterschiedliche Vokaltechniken

Höhepunkt des Esslinger Posaunen Projektes: Conny Bauers Solo-**vortrag** Foto: Jörg Becker

Strahlte im Solovortrag Ruhe und Ausgewogenheit aus: Albert Mangelsdorff Foto: Michael Steen



Neues Management:

Ingeborg Seitz (Pers.-Management)
Walter-Koch-Straße 15, 7102 Weinsberg, Tel. 0 71 34/1 79 99

und verknüpft diese mit herkömmlicher Posaunenspielweise. Eine klanglich ungewöhnliche, expressive Musik entsteht. Höhepunkt des ,,Esslinger Posaunen Projektes", der Solovortrag des 46jährigen Conny Bauer. Mit Hilfe der Zirkularatmung und nicht wahrnehmbaren Übergängen produzierte er ein Endlossolo aus einem Guß. Mit instinktivem Gespür für Spannung und Höhepunkte verknüpfte er assoziativ alles, vom swingenden Marsch bis zum mehrstimmigen Powerplay. Mit diesem spannenden Gemisch lieferte Conny Bauer einen herausragenden Beitrag der europäischen Jazzposaune der späten 80er Jahre.

Christa Wörner

Im Hamburger Birdland

Lembit Saarsalu und das Tallinn-Jazz Quintett

Neben Moskau und Leningrad als eigentliche Jazz-Zentren der UdSSR sind es vor allem die baltischen Republiken, die noch aus der Vorkriegszeit eine eigenständige Jazz-Tradition hinterließen, die nachwirkt. Einer, der sich diesem Erbe verpflichtet fühlt und es in diesem Sinne weiterentwikkelt hat, ist der Tenorsaxophonist Lembit Saarsalu aus Tallinn/Estland, einer der sowjetischen Jazz-Stars. Kürzlich absolvierte er mit seinem Tallinn-Jazz Quintett eine kleine Tournee durch Norddeutschland. Seine letzte Station war der Hamburger Jazz-Club Birdland.

Hier bewies er mit einer eigenwilligen Präsentation aus Swing und Bebop, daß er keinen Vergleich mit seinen westlichen Kollegen zu scheuen braucht. Von Hause aus ein expressiver Cool-Saxophonist, konnte er bei Bedarf fließende Balladen zaubern, besonders gelungen im Duett mit dem Pianisten Tonu Naisso, dessen Akkorde wunderschön perlten. Naisso beschwor die behende Leichtigkeit.

Dagegen wirkten die beiden Rhythmiker Taivo Sillari, Baß, und Peep Ojavere, Schlagzeug, etwas hausbacken, allzu solide. Virtuose Rhythmiker läßt die Sowjetunion bekanntlich im allgemeinen noch vermissen. Ein weiterer Höhepunkt war allerdings der Auftritt der Sängerin Silvi Vrait, die mit elastischer, leicht angerauhter Stimme Traditional-Standards sang, angereichert durch nordischen Charme, verbunden mit einer gewissen Kühle und Reife. Die Nachbarschaft zu Finnland ließ hier grüßen.

Heinz-Jürgen Rippert

Von Haus aus ein expressiver Cool-Saxophonist: Lembit Saarsalu
Foto: Heinz-Jürgen Rippert

7000 Fans jubelten beim

Hot Jazz Meeting in Hamburg

Hamburger Jazzfans sind treu und achten auf Tradition. Alle Jahre wieder strömen sie zum Hot Jazz Meeting im CCH zusammen und jubeln den Stars der New-Orleans-, Dixieland- und Swing-Musik zu - ein Phänomen in Zeiten des kulturellen Überangebots.

Diesmal füllten rund 7000 Besucher die Säle 1, 2 und 3; in den von Louis-Armstrong-Klängen durchfluteten Foyers herrschte ein Gedränge wie bei der Londoner Rush-hour, und auch die Säle 4 und 5 wurden nach Mitternacht noch für einen wildbewegten Jazzband-Ball hergerichtet. Und so sehr hielten die Hanseaten bei diesem Hot-Jazz-Fest an ihrem Hot Jazz fest, daß die letzten beswingten Gäste erst zur Frühstückszeit wieder zu Hause waren.

Mehr als 80 internationale Spitzenmusikanten waren aufgeboten, den richtigen musikalischen Kurs zwischen Traditional Jazz und Mainstream zu steuern. Das gelang vorzüglich. Etta Cameron, die mit erlesenem Soulgefühl ausgestattete Vokalistin, die Woody Herman All Stars unter der Leitung von Terry Gibbs, Star-Trompeter Nat Adderley, Blues-Buffo und Handkanten-Pianist Champion Jack Dupree, die NDR-Big-Band, Mr. Acker Bilk, Rod Mason, Axel Zwingenberger, Münster's Old Merry Tale Jazzband und viele andere sorgten für ein unterhaltsames Musikprogramm rund um die Uhr.

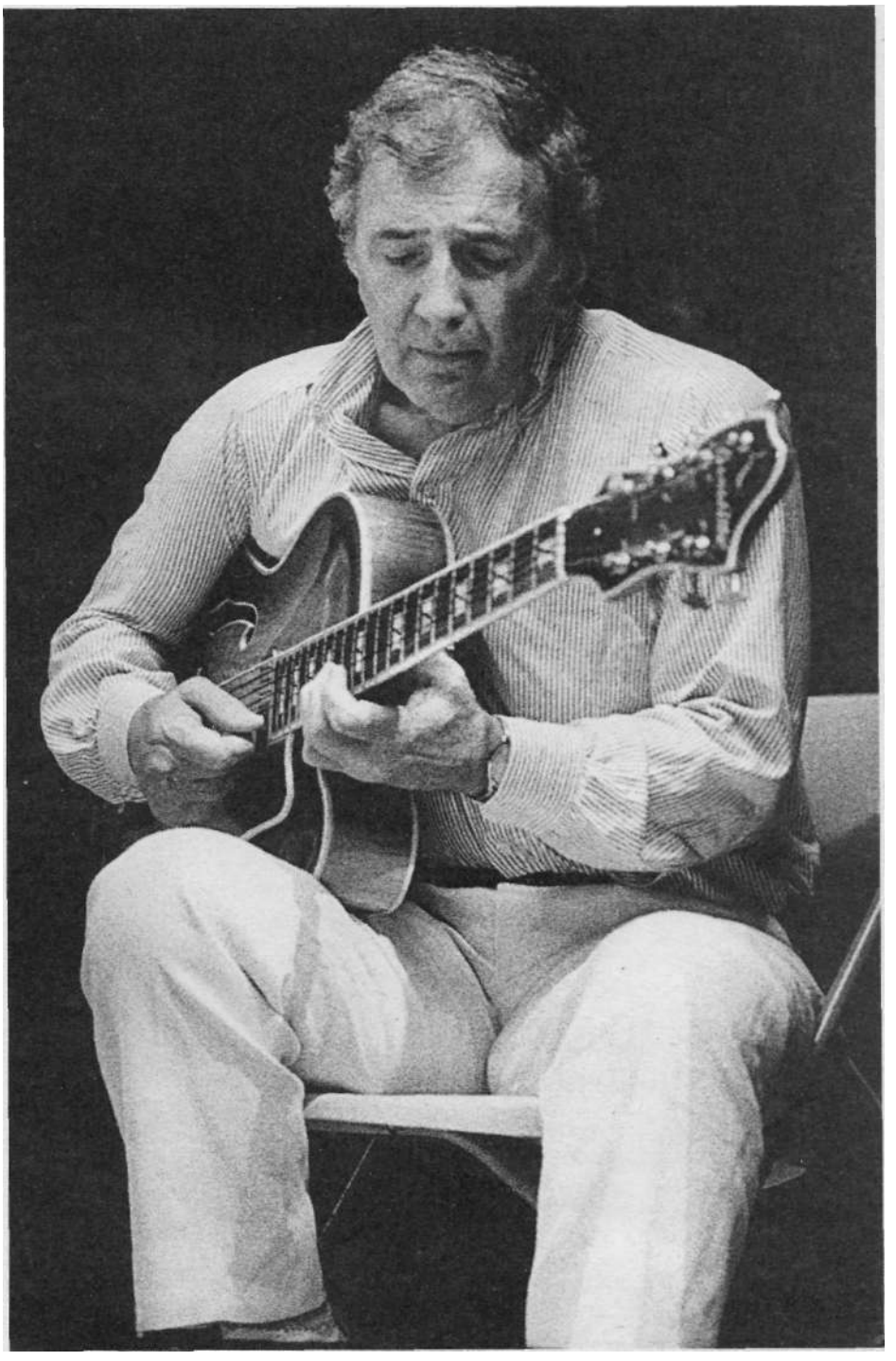
„Take the A-Train", „In a mellow tone", „Oh, Lord!", „Lester leaps in" - vom Evergreen-Potpourri über Mississippi-Blues-Fahrten bis hin zum übermütigen Scat-Vocal „Lemon drop" war die gesamte Skala des frühen Jazz vertreten. Und Nat Adderleys Fassung des Standards „Autumn leaves" und Bucky Pizzarellis Version von Django Reinhardts „Nuages" dürfte wohl niemand so schnell vergessen.

Musik, Show und Entertainment lösten sich bei den kurzweiligen 25-Minuten-Auftritten ab: Dem Krakauer Jazz Band Ball Orchestra war kein Jazz-Jux fremd, die österreichische Mojo Blues Band spielte mit Wiener Blut manchen Wiener Blues, Pianist Axel Zwingenberger drückte Boogie Woogie- und Rhythm & Blues-Gassenhauer in die Tasten, und Mr. „Acker" Bilk - gerade 60 geworden - spielte mit seiner Band frisch und fröhlich wie zu den besten Harlemer „Cotton-Club"-Zeiten.

Spät nachts, nach Schluß des Bühnenprogramms, quirlte das Publikum durch das gesamte CCH, um hautnah bekannten Hamburger Dixieland-Combos zu lauschen, die in Foyer-Nischen, Cafe-Ecken, an Treppenaufgängen und zwischen Bier- und Brötchen-Büfetts postiert waren. Auch Terry Gibbs und seine Woody-Herman All Stars jammten da noch einmal mit, von „Yeah"- und „Juchhu"-Rufen umtost.

Hier im CCH gab's, man sah es den Mienen der Zuhörer an, nicht nur „Jazz for fun"; hier wurde ein Glücksgefühl vermittelt. Und das wollen sich viele Fans natürlich erhalten: Die ersten 250 Kartenbestellungen für das Hot Jazz Meeting 1990 wurden gleich nach Mitternacht bei Konzertveranstalter Karsten Jahnke aufgegeben.

Klaus Berger



Mitglied der Woody Herman All Stars: Bucky Pizzarelli Foto: Karlheinz Bechholz

Ein paar Tangozitate im Hintergrund

Saluzzi - Dauner - Mariano

Der ganze massive Körper ist Musik. Der Kopf mit dem konzentriert verkniffenen Lippen liegt fast auf dem Bandoneon, aus dem stakkatohaft die hohen Töne und wuchtig die Baßakkorde quellen. Dann wirft Dino Saluzzi den massigen Schädel abrupt nach hinten, ein erlöstes Lächeln auf dem geöffneten Mund. Ein nur noch pulsierender Takt verrät den südamerikanischen Tango im Untergrund der floskelhaften Melodie, die sich in jazziger Improvisation und Harmoniebildung aufzulösen scheint. Plötzlicher Stimmungswechsel: Zart und gehaucht perlt eine Melodielinie aus dem Instrument. Das Altsaxophon Charlie Marianos greift das Thema auf, variiert es und ergeht sich in Lyrismen. Wolfgang Dauner legt mit dem Piano eine lange Reihe ostinater Rhythmusfiguren unter, erzeugt Spannung mit forcierter Dynamik und Intensität. Weite Spannungsbögen werden von Dynamikausbrüchen unterbrochen, freie Sequenzen akzentuieren wehmütige Passagen. Ein faszinierendes, oftmals unisono angelegtes, Klanggebilde wird aufgebaut. Die Ideen verfestigen sich im gemeinsamen Atmen der Musiker und der Instrumente.

Das Zusammenspiel ist traumhaft sicher. Im siebten von neun Konzerten einer Tournee haben Saluzzi, Mariano und Dauner nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich zueinandergefunden. Alle drei komponierten sie neue Themen für dieses Trio, schrieben bekannte Stücke wie „Trans-Tanz", „Plum-Island" oder „Randy" um. Dauner, Romantiker und Avantgardist zugleich, schwelgt elegisch zwischen seinen explosiven freien Improvisationen. Charlie Marianos Alt- und Tenorsaxophonspiel birst selbst in den zarten, fernöstlich inspirierten Soli vor Energie, die sich in Überblastechnik und expressiver Harmoniebildung Luft verschafft. Und dazu jauchzt und jubiliert Dino Saluzzis Bandoneon, seufzt melancholisch, flüstert verzückt. Bis dann die kraftvollen und doch sensiblen Finger rein percussiv auf den Knöpfen klopfen.

Die durchaus strengen Kompositionen schlagen immer wieder Haken, warten mit Überraschungen vor allem in den teils ausgedehnten Soli auf. Die Themen, die so einfach, fast kinderliedhaft, klingen, verschachteln sich zu komplizierten Gebilden, die dann in einem warmklingenden Strom zusammenfließen. Trotz aller Ausflüge in den modernen und freien Jazz dominiert das Gefühl des Wohlklangs und der Harmonie. Manchmal klingt's fast ein bißchen zu schön, um Jazz zu sein.

Es ist eine Stimmung, die durchgängig schon in der Duo-Platte „Meditation on a landscape - Tagore" von Dauner und Mariano vorherrscht. Manche Kritiker finden sie unverbindlich, wenig spannungsreich und esoterisch - was auch auf das Trio mit Saluzzi abfärbe. Ich gestehe meine Befangenheit, denn diese Musik spricht mich direkt emotional an - weshalb ein gewisses Maß an Distanz und Objektivität fehlt. Ähnlich muß auch das Publikum in Mainz gefühlt haben. Es spendete begeisterten Applaus und erzwang mehrere Zugaben.

Klaus Mümpfer

Traumhaft sicheres Zusammenspie!: Dino Saluzzi (links) mit Charlie Mariano
Foto: Klaus Mümpfer

Jazz News

Cab Calloway brach am 21. Dezember während eines Auftritts in Tokio zusammen. Nach einem einwöchigen Krankenhausaufenthalt wurde der 81jährige Bandleader und „King of Hi-de-ho" in seinen Heimatort White Plains geflogen, wo er sich einer Operation unterziehen mußte. Calloway war auf einer Welttournee, die abgesagt werden mußte.

Das **Henner Urff Quintett** wurde zum Festival „Jazz an der Wolga" in Jaroslaw, das vom 15.-19. März dauert, eingeladen. Am 14. März wird das Quintett, das neben dem Pianisten und Vibraphonisten Urff noch aus dem Klarinettisten und Saxophonisten Helmut Schäfer, dem Pianisten Klaus Wenderoth, dem Bassisten Michael Rosenthal und dem Schlagzeuger Reinhold Brundig besteht, in Moskau auftreten. Kontakt: Henner Urff Quintett, Lahnweg 6,3501 Habichtswald-Kassel, Tel. 0 56 06/79 71.

Teddy Stauffer Originalaufnahmen für Telefunken sowie seine besten Swingnummern für Elite-Special liegen jetzt auf 5 Kassetten vor. Sie erschienen unter den Titeln „There's a small hotel" 1936, „Plaisird'amour" 1936-1937, „Some of these days" 1937-1938, „Jeepers creepers" 1938-1939 und „South of the border" 1939-1941. Zu allen Stücken gibt es Informationen über Aufnahmedaten, Matrizen- und Bestellnummern der Erstveröffentlichung. Stauffer, der in Acapulco lebt, kann am 2. Mai seinen 80. Geburtstag feiern. Kontakt: Bob's Music, Robert Hertwig, Steendammswisch 7, 2000 Hamburg 61, Tel. 0 40/5 55 32 79.

X-Communication, das Oktett, das der Kornettist Butch Morris und der Cellist Martin Schütz auf Einladung zum Jazz Festival Willisau 1988 gründeten, soll zu einer regulären Gruppe werden. Die Formation, die neben Morris und Schütz noch aus dem Saxophonisten und Klarinettisten Hans Koch, dem Posaunisten und Synthesizerspieler J. A. Deane, der Vokalistin Shelly Hirsch, dem Gitarristen und Dachsophonspieler Hans Reichel, dem Geiger Jason Hwang und dem Schlagzeuger Paul Lovens besteht, wird demnächst Aufnahmen für eine CD machen. Kontakt: Uli Armbruster, Am Elend 13, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/ 74 52 76.

Lunx nennt sich das 1986 gegründete Trio mit dem Pianisten Uwe Oberg, dem Kontrabassisten Jörg Mühlhaus und dem Schlagzeuger Wolfgang Schliemann. Der Name steht für frei atmende zeitgenössische Musik im Geiste des Jazz. Neben oft strengen Themen bleibt bei der Musik des Trios sehr viel Raum zur kollektiven und solistischen Improvisation. Kontakt: Uwe Oberg, Westendstr. 21, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/ 40 69 41.

Billie Holiday Retrospektive

Aus Anlaß des 30. Todestages von Billie Holiday (17. 7.1959) führt die Volkshochschule Stuttgart im Mai eine Hommage an die Sängerin durch. Am 2. Mai wird Annette Hauber über Leben und Werk von Billie Holiday sprechen, am 3. Mai präsentiert Rosetta Reitz im Amerikahaus „Women in Jazz and Blues on Film", eine Anthologie seltener Bild- und Tonaufnahmen mit Bessie Smith, Billie Holiday, Josephine Baker u. a. Am 5. Mai zeigt das Theaterhaus um 20 Uhr den Videofilm „Billie Holiday in Brown Sugar" und um 21.00 „Black music in America - from then tili now" mit Billie Holiday, Bessie Smith, Mahalia Jackson, Nina Simone, Louis Armstrong, Duke Elllington, B. B. King u. a. Um 21.30 beginnt dann im Theaterhaus das Konzert mit Özay und Band. Am 6. 5. gibt es im Theaterhaus „Eine lange Nacht für Lady Day" mit dem Videofilm „The long Night of Lady Day" und um 21 Uhr beginnt der Pianist Mal Waldron seinen „Personal Tribute to Billie Holiday". Parallel zu den Veranstaltungen im Theaterhaus wird eine Foto-Ausstellung mit Bildern von Tony Scott gezeigt.

Bob Degen wird im Frühjahr wieder Konzerte mit seinem Trio geben. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 069/51 54 92.

Bijoux Indiscrets so heißt die Formation der vier Saxophonisten Christian Hartmut, Ala Heiler, Hendrik Huber und Michael Rokoß, des Gitarristen Christoph Schultheiß, des Bassisten Martin Klüber sowie des Schlagzeugers Tobias Kästle, die eine Mischung von Tango, Samba, Bebop, Punk und Funk bietet, die die Musiker Jazzmassacre nennen. Kontakt: Bijoux Indiscrets, c/o Christoph Schultheiß, Kreittmayrstr. 1, 8000 München 2, Tel. 0 89/52 73 61 oder Tobias Kästle, Tel. 0 89/ 3 29 14 95.

Ella Fitzgerald nahm, während sie bei Verve in den 50er und 60er Jahren unter Vertrag war, 8 Songbook Alben auf. Es sind die Songs von Cole Porter, Rodgers/Hart, Irving Berlin, George und Ira Gershwin, Harald Arien, Johnny Mercer und Jerome Kern sowie von Duke Ellington. All diese Aufnahmen liegen jetzt auf CDs vor. „Ella Fitzgerald sings the Duke Ellington Songbook" aus dem Jahr 1957 erschien auf einer 3 CD umfassenden Kassette.

Gabi Braun und Michael Heise haben ihr Gesangs-Bass Duo um den Percussionisten Christian Münzberg erweitert. Das Repertoire der Gruppe umfaßt speziell für diese Besetzung bearbeitete Standards. Kontakt: Gabi Braun, Possenhofener Str. 8, 8130 Starnberg, Tel. 0 81 51/8 96 29.

Wird mit kxutrio im April auftreten: Karen Borca
Foto: H. Lukas Lindenmaier

Karen Borca kommt nach längerer Pause wieder nach Europa. Die amerikanische Fagottistin trat erstmals vor 10 Jahren u. a. in Moers, in den 80er Jahren wiederholt mit dem Saxophonisten Jimmy Lyons (1932-1986) auf. Außerdem war Karen Borca 1984 Solistin in Cecil Taylor's Music-From-Two-Continents-Orchester. Vom 19.-28. April wird die Fagottistin mit kxutrio - dem Geiger Harald Kimmig, dem Bassisten Uwe Martin und dem Schlagzeuger H. Lukas Lindenmaier-spielen. Kontakt: H. L. Lindenmaier, Wilhelmstr. 32, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/3 75 82.

Andy Lumpp wird im Mai und Juni in Trioformation mit Hugo Read, Saxophon und Flöte, sowie Michael Küttner, Perkussion, zeitweilig auch mit dem Trompeter Kenny Wheeler als Gast auf Tournee gehen und ab 8. Dezember mit der Gruppe Out Of Darkness, zu der außer dem Pianisten noch der Bassist Detlev Beier und der Schlagzeuger Wolfgang Ekholt gehören, mit dem Saxophonisten Wolfgang Engstfeld. Kontakt: Kurt Lumpp, Dieplinghof 3, 4047 Dormagen, Tel. 0 21 06/47 08 85 o. 4 20 18, oder Lisa Boulton, Adlerring 7, 7730 VS-Villingen, Tel. 0 77 21/6 22 63.

Florian Poser Group heißt das neue Sextett des in Oldenburg lebenden Vibraphonisten Florian Poser. Die Band spielt Mainstream-Jazz in der Stilistik Bebop/ Hardbop und zwar sowohl Eigenkompositionen als auch für die Band arrangierte Standards. Das Sextett, das neben Poser aus dem Trompeter Jörn Anders, dem Saxophonisten Vlatko Kucan, dem Pianisten Buggy Braune, dem Bassisten Thomas Biller und dem Schlagzeuger Heinrich Köbberling besteht, geht im März und April auf Deutschlandtournee. Im Anschluß an diese Gastspielreise nimmt die Band ihre erste LP auf. Die nächste Tournee ist für September/Oktober/November vorgesehen. Kontakt: Florian Poser, Acordialstr. 24, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/5 73 53.

Brändl's Brüma Brüma! wird vom 25. 9.-15. 10. 89 Konzerte mit dem polnischen Trompeter Tomasz Stanko in der Besetzung, Manfred Bründl, Baß, Janusz Stefanski, Schlagzeug, und Matthias Schubert, Tenorsaxophon, geben. Ab Oktober spielt das Quartett dann wieder mit dem Pianisten Bob Degen. Kontakt: Brüma-Musik, Manfred Bründl, Wartestr. 12, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/ 56 01 42, oder Real Music, Rolf Klöckner, Siemensstr. 8, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/7 77 19.

Das **European Jazz Ensemble** mit Philip Catherine, Tony Oxley, Manfred Schoof, Enrico Rava, Allan Botschinsky, Ernst-Ludwig Petrowsky, Gerd Dudek, Stan Sulzman, Ali Haurand, Rob van den Broeck und Uschi Brüning kommt nach einigen Auftritten im April wieder im Juni/Juli und im Oktober dieses Jahres zusammen. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

David Peaston, der sich auch in Europa als Sänger mit Lester Bowies „From the roots to the source" einen Namen machte, tritt regelmäßig im Greene Street Cafe im Greenwich Village auf. Peaston, Sohn der Gospelsängerin Martha Bass, wirkte bei „On Stage, Brooklyn" in der Alice Tully Hall mit und wird im Februar seine erste Platte unter eigenem Namen bei Geffen Records vorlegen.

The International, das Trio mit dem Pianisten Matthias Horndasch, dem Bassisten Laurent Fradelizi und dem Schlagzeuger Joe DiCarlo, ist von Ende März bis Mitte April auf seiner zweiten Tournee durch deutsche Jazzclubs. Zum Repertoire der Fusionband gehören Live-Versionen des von Horndasch komponierten Ballettwerks „Die Odyssee des Tracko-Hommage ä Jean-Paul Sartre". Die Tournee ist begleitet von einer Bilderausstellung mit Motiven des Balletts, gemalt von Nicola Märker. Zum Abschluß der Gastspielreise ist eine Plattenaufnahme vor geladenen Gästen geplant. Kontakt: Künstlersekretariat M. Horndasch, Tel. 0 55 11/45 34 92.

Einen **Workshop** mit Musikern der Bands Gabriele Hasler & Foolish Heart und „dAs prOjekT" wird der Jazzclub Darmstadt vom 13.-15. Mai in der Akademie für Tonkunst durchführen. Die stilistische Bandbreite reicht von den Standardspielweisen des Jazz über Rock, freie Musik bis hin zu zeitgenössischen Soundexperimenten. Die Dozenten sind: Gabriele Hasler, Gesang, Hugo Read, Alt- und Sopransaxophon, Andreas Willers, Gitarre, Achim Kaufmann, Klavier, Manfred Bründl, Kontrabass, E-Bass, und Jörn Schipper, Schlagzeug. Bei Bedarf kann noch ein Dozent für Trompete/Posaune hinzugenommen werden. Kontakt: Helmut Stütz, Lauteschläger Str. 44, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/ 7 65 02.

Instrumentalworkshops bietet das Klanghaus Dortmund von März bis Juni an. Dabei werden unterrichten: die Saxophonisten Wolfgang Engstfeld, Joachim Ullrich und Matthias Nadolny, die Schlagzeuger und Percussionisten Christoph Haberer und Michael Peters sowie der Vibraphonist Stefan Bauer. Das Kursangebot gilt für Anfänger wie für fortgeschrittene Instrumentalisten. Darüberhinaus besteht für Combos und Big Bands die Möglichkeit, mit den genannten Dozenten 2-3tägige Probephasen durchzuführen. Klanghaus Dortmund c/o Wolfgang Michalski, Düsseldorfer Str. 37/39, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31 /52 12 58 oder 46 88 65.

Beim **1989 Banff Jazz Workshop** werden der Bassist Dave Holland, der Pianist Muhal Richard Abrams, der Saxophonist Steve Coleman, der Gitarrist Kevin Eubanks, der Arrangeur Hugh Fräser, der Saxophonist Roscoe Mitchell, der Posaunist Julian Priester, der Trompeter Kenny Wheeler, der Pianist Don Thompson und der Schlagzeuger Marvin „Smitty" Smith unterrichten. Bei diesem Workshop, der für Spieler mit professionellem Niveau gedacht ist, wird der Schwerpunkt auf der individuellen Kreativität in der Komposition und Improvisation liegen. Zudem haben die Teilnehmer die Gelegenheit, sich über neue Musiktechnologien zu informieren. Anmeldeschluß ist der 1. März. Kontakt: The Banff Centre School of Fine Arts, Box 1020, Banff, AB TOL OCO, Tel. (403) 762-6180, Kanada.

Der **Naxos Workshop** findet vom 3.-12. Mai statt. Bei diesem Workshop auf der griechischen Insel sind Bernd Dallmann, Bernd Hempel, Martin Lillich und Nikolaus Schäuble die Dozenten. Die Gebühren für diesen Kurs, der zum sechsten und letzten Mal stattfindet und von der Volkshochschule Tempelhof unterstützt wird, betragen DM 350.-. Kontakt: Bernd Hempel, Tel. 030/7 85 61 75 oder Nikolaus Schäuble, Tel. 030/ **3 04 21 01.**

Im März: 6 Sonderkurse in Burghausen

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik führt im März wieder 6 Sonderkurse durch. Vom 20.-22. März finden statt:
Sonderkurs 8 für E-Bass, für Anfänger im Jazz. Allgemeine Grundkenntnisse des E-Bass-Spiels werden vorausgesetzt. Dozenten: Wolfgang Ruß, E-Bass, und Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.
Sonderkurs 22 für Klavier, für Anfänger im Jazz. Allgemeine Grundkenntnisse des Klavierspiels werden vorausgesetzt. Der Kurs behandelt die Grundlagen von Harmonik, Melodik und Rhythmik im Jazz mit Beispielen am Klavier, zudem wird auf das Repertoire im Jazz eingegangen. Dozenten: Peter Ortmann, Klavier, und Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.
Sonderkurs 14 für Schlagzeug, für Anfänger im Jazz. Allgemeine Grundkenntnisse des Schlagzeugspiels werden vorausgesetzt. Dozenten: Gerhard Laber, Schlagzeug, und Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.

Vom 22.-24. März stehen folgende Kurse auf dem Programm:

Sonderkurs 46 für Gitarre, für Anfänger im Jazz. Allgemeine Grundkenntnisse des Gitarrenspiels werden vorausgesetzt. Dozenten Wolfgang Ruß, Gitarre, und Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.
Sonderkurs 23 für Klavier. Dieser Kurs baut auf dem ersten (20.-22. 3.) auf. Es sollten fortgeschrittene praktische Fähigkeiten auf dem Klavier vorhanden sein, sowie das Interesse an der Musik stilbildender Pianisten (Bill Evans, McCoyTyner). Dozenten: Peter Ortmann, Klavier, und Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.
Sonderkurs 44 für Perkussion, vor allem für Anfänger. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.
Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 70,- Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40. Gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716/BLZ 71093000 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Bestreitet in Burghausen einen Meisterkurs: Ernie Wilkins
Foto: Hans Harzheim

Kurse für Jazzgruppen führt die Volkshochschule Beckum-Wadersloh vom 28. April bis 1. Mai durch. Prof. Joe Viera leitet den Kurs Saxophonquintett, Karl Heinz Buhne den Kurs Big Band, Werner Jede den Kurs Saxophoaquartett, Wolfgang Ruß den Kurs Gitarrenquartett und Gerhard Laberden Kurs Perkussionsensemble. Neben aktiven Teilnehmern, also Spielern mit Erfahrung im Jazz, sind auch passive Teilnehmer zugelassen. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 100,- bzw. für passive Teilnehmer DM 50,-. Anmeldeschluß ist der 1. April. Kontakt: VHS-Beckum-Wadersloh, Paterweg 10, 4720 Beckum.

Die **European Jazz Competition 1989** wird vom 12.-13. Oktober in Leverkusen ausgetragen. Anmelden dazu können sich Jazzgruppen aus ganz Europa, deren Musiker unter 30 Jahre alt sind. Anhand der eingesandten Musikbeispiele sucht eine internationale Jury höchstens 6 Gruppen aus, die dann am Wettbewerbskonzert im Rahmen der 10. Leverkusener Jazztage teilnehmen werden. Die Siegerformation erhält den Titel „European Young Artists 1989" und einen Geldpreis in Höhe von DM 5000,-. Für den herausragenden Solisten ist ein Geldpreis von DM 1000-ausgesetzt. Die Konzerte der Teilnehmer werden aufgenommen. Anmeldungen sind bis zum 31. Mai zu richten an: Leverkusener Jazztage c/o Udo Gerling, Geschwister-Scholl-Str. 62, 5090 Leverkusen 1.

Beruf: Jazzmusiker in Europa ist das Thema eines europäischen Symposions, das vom 17.-21. Mai 1989 in Mannheim stattfinden soll. Es wurde beim 16. Jazz-Forum der Union Deutscher Jazz-Musiker in Mannheim diskutiert.
Die Musikwerkstatt nennt sich eine Dokumentation, die die Tagungsergebnisse des Erfahrungsaustausches von Musikwerkstätten und ähnlichen Einrichtungen aus dem gesamten Bundesgebiet im Oktober in der Akademie Remscheid zusammenfaßt. Die ca. 25 Einrichtungen siedeln sich außerhalb etablierter und tradierter Strukturen der Musikpädagogik an und werden oft von Musikern der Szene selbst getragen. Das Spektrum reicht von der Jugend- und Sozialarbeit bis hin zum Diplom-Studiengang auf entsprechend hohem Niveau. Kontakt: Dr. Peter Ortmann, Stichwort: Die Musikwerkstatt, Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheid.

Meisterkurs mit Ernie Wilkins

Vom 14.-15. März veranstaltet das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen einen Meisterkurs mit Ernie Wilkins für Saxophonisten, Klarinettisten und Flötisten. Es können fortgeschrittene Saxophonisten an diesem Kurs teilnehmen, dessen Teilnehmerzahl begrenzt ist. Nach dem Kurs wird Wilkins mit seiner Gruppe am 15. März bei der 20. Internationalen Jazz-Woche Burghausen spielen. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 130,- inkl. freiem Eintritt für das Konzert, bei dem neben der Wilkins Gruppe noch Quartett and Brass sowie Tony Scott mit dem Joe Haider Trio spielen werden. 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. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Jazz News

European Young Jazz Artists 1988 wurden der 23jährige Pianist Rob van Bavel, der 27jährige Bassist Marc van Rooij und der 23jährige Schlagzeuger Hans Oosterhout bei der 7th European Jazz Competition in Leverkusen. Das Rob van Bavel Trio bekam damit einen Preis von DM 5000,-, den die Agfa-Gevaert Company stiftete. Als bester Musiker ging der 23jährige dänische Saxophonist Hans Ulrik aus dem Wettbewerb hervor, der sich als Mitglied des Doky-Ulrik Quartett vorstellte. Bei der European Jazz Competition, die von der Jazz Lev e. V. in Verbindung mit der International Jazz Federation durchgeführt wird, kamen folgende sechs Gruppen in die Endwertung: das Rob van Bavel Trio aus Holland, das Klaus Brugger Quartet aus Österreich, das Erwin Vann Quartett aus Belgien, das Wolfgang Schmiedt-Jörg Huke-Duo aus der DDR, die Grossi-Keller-Cetto-Sanguinetti-Group aus der BRD und das Doky/Ulrik Quartett aus Dänemark.

Die **Apollo Amateur Nights** finden nach wie vor mittwochs im Apollo Theater in Harlem statt. Verantwortlich für diese Amateur-Wettbewerbe, bei denen Ella Fitzgerald und Sarah Vaughan vor Jahrzehnten als Gewinnerinnen hervorgingen, ist immer noch Ralph Cooper, der jetzt über 80 Jahre alt ist.

Den **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** bekam in der Vierteljahresliste 1/89 in der Kategorie Jazz: „Conjure - Cab Calloway Stands in forthe moon", American Clave, Norbert Gottschalk „Light-Weight-Sight", Vondue, Coleman Hawkins „Body and soul", West Wind, Itchy Fingers „Tarango", Virgin, und Frank Morgan „Yardbird Suite", Contemporary.

Im **Count Basie Theater** in Red Bank, New Jersey, werden in nächster Zeit folgende Jazzformationen auftreten: 18. 3. Billy Taylor Trio und 8. 4. World Saxophone Quartet.

Senden Sie uns Ihr bestes Jazzfoto. Unter diesem Motto ruft das ZDF Hobbyfotografen auf, das für sie gelungenste Jazzfoto einzusenden. Der Appell dazu erging bereits in der ersten Magazin-Sendung des ZDF JazzClubs am 16. Januar und wird am 17. April und 20. November wiederholt werden. Die drei besten Bilder pro Sendung werden ausgezeichnet: 1. Preis: ein Wochenende in einem Jazzclub, 2. Preis: ein entsprechendes Jazzbuch, 3. Preis: eine CD oder LP einer im Jazz-Club vorgestellten Musikformation. Von den prämierten Bildern soll am Jahresende ein Jazzkalender zusammengestellt werden, dessen Verkaufserlös bedürftigen Jazzmusikern zugute kommen soll. Kontakt: ZDF, Redaktion Musik, Essenheimer Straße, 6500 Mainz-Lerchenberg.

Für das **Jazzstudium an der Hamburger Musikhochschule** ist der letzte Termin für die Anmeldung zur Aufnahmeprüfung für das Wintersemester 1989/90 der 15. April. Derzeit erteilen dort Unterricht: Lennart Axelsson, Trompete, Stephan Diez, Gitarre, Günter Fuhlisch, Posaune, Herb Geller, Saxophon, Dieter Glawischnig, Klavier, Theorie, Ekkehard Jost, Jazzgeschichte, Lucas Lindholm, Bass, Wolfgang Schlüter, Vibraphon. Schlagzeugunterricht geben Bruno Castellucci, John Marshall, Alex Riel oder andere Gastmusiker der NDR-Studioband. Kontakt: Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, Fachbereich 6, Harvestehuder Weg 12, 2000 Hamburg 13.

Jazz in Choir ist der Name eines neuen Notenheftes, das vom Gustav Bosse Verlag, Regensburg, vorgelegt wurde. Es enthält Arrangements von Christoph Schönherr über „Lullaby of Birdland", „On Green Dolphin Street", „Hold on" und „Black Orpheus." Dazu gibt es ein Instrumental-Paket mit Klavier-, Baß- und Schlagzeugstimme.

Chet Bakers last recording as quartet unter diesem Titel er- •> scheint zum einjährigen Todestag des Trompeters am 13. Mai bei Timeless Records eine LP/CD/MC. Darauf enthalten sind die Live-Aufnahmen, die Chet Baker am 17. April 1988 bei den 5. Rosenheimer Jazz Liv(f)e Tagen in der Rosenheimer Stadthalle gemacht hat. Dabei spielte Baker mit dem Gitarristen und Flötisten Nicola Stilo, dem Bassisten Marc Abrams und dem Pianisten Luca Flores. Der Rosenheimer Jazz liv(f)e Club wird diese Platte in einer Feierstunde am 13. März in der Stadthalle um 20 Uhr präsentieren. Dabei wird Chet Bakers Lebenswerk durch einen Vortrag und einen Auftritt einer lokalen Band gewürdigt. Kontakt: Hans Kopplin, Eichenweg 19, 8201 Raubling 2, Tel. 0 80 35/21 27.

Jack Kleinsingers „Highlights in Jazz"-Konzertreihe konnte am 2. Februar im New Yorker Loeb Student Center ihr 16jähriges Bestehen feiern. Bei diesem Jubiläumskonzert haben sich vorgestellt: der Trompeter Clark Terry, der Saxophonist Frank Wess, der Gitarrist Barney Kessel, der Pianist Niels LanDoky und der Bassist Major Holley.

Five British Indepent Labels 1968-1987 heißt eine Diskographie, die Gustave Cerutti und Philippe Renaud vorlegten. Darin werden Veröffentlichungen der Plattenmarken Bead Records, Incus Records, Matchless Recordings, Leo Records und Ogun aufgelistet. Die Discographie ist zum Preis von sfr. 17- erhältlich von Gustave Cerutti, 8, avenue du marche, CH-3960 Sierre.

Das **Esoludun-Label,** das bisher 26 Jazz-LPs und CDs vorlegte, die aus der France's Concert-Serie zusammengestellt wurden, hat von der französischen Jazzakademie den Speziaipreis der Jury für " 1989 bekommen. Es finden sich darauf Live-Aufnahmen von Charles Mingus, John Coltrane, Roland Kirk, Bill Evans u. a. Das Esoludun-Label wird in Deutschland vom Teldec Import Service vertrieben.

Das **Toshiko Akiyoshi Jazz Orchestra** wird im März in Pomona, New Jersey, Cleveland und im Jazz Showcase in Chicago auftreten. Vom 23. Juli bis 4. August wird das TAJO auf Japantournee und vom 26. Oktober bis 4. November auf Europagastspielreise sein. Im vergangenen Jahr hatte Toshiko Akiyoshi beim Black Caucus registrative meeting in Washington, D. C, über die Situation der Big Bands referiert. Sie sagte dazu: „Die mißliche finanzielle Lage kann es unglaublich schwer machen, neue und kreative Jazzmusik zu spielen und zu schreiben. Wir können nicht Musik mit Substanz schaffen ohne die Gelegenheit zum Proben und zum Experimentieren zu haben. Ohne finanzielle Subventionen können neue Big Bands nicht entstehen, andere nicht überleben." Kontakt: Toshiko Akiyoshi Jazz Orchestra, featuring LewTabackin, 38 West 94th Street, New York, N. Y. 10025 USA, Tel. (212) 222-0277.

Das **Bill Jacobs Ensemble** bringt im Rahmen des „Arts in the Schools"-Programm Jazz an amerikanische Schulen. Vibraphonist Jacobs studierte vier Jahre am Jazzmobile Institute in Harlem, mit Barry Harris am Jazz Cultural Theatre und wurde von Jimmy Owens und Jimmy Heath in Arrangement und Komposition geschult. Jacobs gründete 1982 seine Formation und entwickelte 1985 das „History of Jazz"-Lehrprogramm, das als Pilot Projekt des Flushing Council gilt.

Ahmed Abdullah legte kürzlich auf Silkheart die Platte „The Solomonic Quintet, featuring Charles Moffett" vor. Mit dem Trompeter sind darauf zu hören: der Altsaxophonist Carlos Ward bzw. David Ware, der Gitarrist Masujaa, der Bassist Reggie Workman bzw. Fred Hopkins und der Schlagzeuger Charles Moffett. Der in New York lebende Trompeter hat auch ein Quartett mit dem Tenorsaxophonisten Charles Brackeen, dem Bassisten Malachi Favors und dem Schlagzeuger Alvin Fielder und wirkt u. a. bei „The Group" mit, einem Quartett, in dem Marion Brown Altsaxophon, Sirone Bass und Andrew Cyrille bzw. Charlie Persip Schlagzeug spielen. Kontakt: Ahmed Abdullah/Philippa Jordan, 2350 Broadway # 1231, New York, N. Y. 10024, Tel. (212)874-7738.

Ceddo, die Gruppe des Dortmunder Gitarristen Jochen Schrumpf, ist vom 24. April bis zum 12. Juni in der BRD und in Frankreich unterwegs. Neben Schrumpf besteht Ceddo aus dem Saxophonisten und Flötisten Klaus Dapper, dem Bassisten Jörn Brackeisberg und dem Schlagzeuger Martin Siehoff. Im Anschluß an die Tournee wird Ceddo Aufnahmen für ihre 6. Platte unter dem Titel „Unchanged with guests" machen, wobei einige internationale Gastsolisten mit dem Quartett ins Studio gehen. Kontakt: Saguitarius Music, Jochen Schrumpf, Oskarweg 44, 4600 Dortmund 18, Tel. 02 31/ 31 47 37 + 31 01 95.

Charles McPherson, der beim „Bird"-Soundtrack mitwirkte, stellte sich kürzlich mit vorwiegend von Charlie Parker bekanntgewordenen Stücken im Village Vanguard in New York vor. Der Altsaxophonist, der vor 30 Jahren von Detroit nach New York übersiedelte und dort mit Charles Mingus arbeitete, spielte im Vanguard mit dem Pianisten Ronnie Mathews, dem Bassisten David Williams und dem Schlagzeuger Marvin „Smitty" Smith.

The Quartet wurde für Juni und Juli 1989 nach Kanada eingeladen, unter anderem zum Jazzfestival in Vancouver, nach Edmonton, Toronto, Saskatoon, Calgary und Victoria. Zu The Quartet gehören der Saxophonist und Flötist Gerd Dudek, der Pianist Rob van den Broeck, der Bassist Ali Haurand sowie der Schlagzeuger Tony Levin. Kontakt: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Matthias Creutziger, Jazzpublizist und Herausgeber des DDR-Jazzkalenders, wohnt jetzt in Hannover. Kontakt: Matthias Creutziger, Am Tiergarten 57, 3000 Hannover 71, Tel. 0511/52 00 06.

Out To Lunch, die Gruppe mit Gebhard Ullmann, Andreas Willers, Martin Lillich und Nikolaus Schäuble, wird vom 21. 3. - 8. 4. und vom 11. -30. 6. mit Enrico Rava auf Tournee gehen. Für März sind gemeinsame Schallplattenaufnahmen geplant. Die LP/CD wird rechtzeitig zur Junitournee erscheinen. Kontakt: Tel. 030/ 3 04 21 01 oder 030/8 21 52 20.

Eric Watson gibt mit seinem Trio, zu dem der Bassist Jean Paul Celea und der Schlagzeuger Aaron Scott gehören, vor und nach dem Auftritt der Gruppe beim Ulrichsberg Kaleidophon um den 27. Mai herum noch einige Konzerte. Auch das Ahmed Abdullah Solomonic Quintett feat. Charles Moffett wird in diesem Zeitraum für Anschlußgastspiele zur Verfügung stehen. Kontakt: Alois Fischer jun., Jazzatelier Ulrichsberg, Badergasse 2, A-4161 Ulrichsberg, Tel. 0 72 88/ 2 21 90.

Jazz News

Einen **E-Bass Workshop mit Jonas Hellborg** veranstaltet am 13. März das Zentrum Zoo in Tübingen. Es können daran nur 12 Musikerteilnehmen. Die Kosten betragen DM 100-und beinhalten außerdem freien Eintritt zu Hellborgs Solokonzert, am 14. März. Kontakt: Zentrum Zoo Tübingen, Schleifmühleweg 86, Tel. 0 70 71/ 4 05 39.

Embryo feierte im Januar ihr 20jähriges Bestehen in Nordafrika. Am 24. August ist die große Embryo Jubiläums-Session geplant. Unter der musikalischen Leitung von Mal Waldron werden dazu alle verfügbaren Embryo-Musiker eingeladen. Embryo hat sich Ende 1988 neu besetzt. Zur Gruppe gehören jetzt Dieter Serfas, Schlagzeug, Percussion, Gan, Roman Bunka, Oud, Gitarren, Duff, Gesang, Marque Löwenthal, Klavier, Keyboards, Gesang, Roland Schaeffer, Nagaswaram, Altsaxophon, Oboe, Gitarre, Christian Burchard, Vibraphon, Marimba, Drums, Percussion, Gesang. Kontakt: Othmar Schreckeneder, Leonrodstr. 7,8000 München 19, Tel. 089/13 41 07.

Harry Connick, ein 21 jähriger Sänger und Pianist, gilt derzeit als vielversprechender Newcomer auf der New Yorker Jazz-Szene. Der aus New Orleans stammende Musiker studiert noch Musik in New York, hat aber schon zwei Platten unter seinem Namen aufgenommen. Connick stellte sich kürzlich im Algonquin Oak Room, in New York, vor.

Die **Jazzinitiative Würzburg** führt in diesem Jahr ein Jazzfestival durch. Außerdem ist ein Workshop mit Musikern des Kölner Jazzhauses, zu dem die Jazzini engen Kontakt pflegt, geplant und es soll die Jazzszene auf einer Schallplatte mit Würzburger Bands dokumentiert werden. Das Kulturamt der Stadt Würzburg subventioniert die Aktivitäten der 1984 gegründeten Jazzinitiative Würzburg, deren Vorsitzender der Gitarrist Werner Küspert ist.

Bossa Nova Workshops für Gitarre mit Martin Müller finden in nächster Zeit statt am: 172. April, Mannheim, Alte Feuerwache, 8./9. April, Ulm, City Music, 22723. April, München, Musik-Knobloch, 6./7. Mai, Schwäbisch Hall, Musikstudio Hirsch, 20./21. Mai, Braunschweig, BZ Brunsviga, 27728. Mai, Kiel, Musikhaus Keller, 374. Juni, Regensburg, Musikschule Meier, 24725. Juni, Heilbronn, Musikhaus Reinhardt & Martin. Kontakt: Musikverlag Harald Burger & Martin Müller, Jollystr. 10, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21/ 81 64 84.

Charly Antolini hat am 18. November in Küsnacht eine Platte produziert, die im März erscheinen wird. Mit dem Schlagzeuger gingen ins Studio: die drei Engländer Danny Moss, Tenorsaxophon, Brian Lemon, Piano, und Len Skeat, Bass. Titel der Platte „A swinging affair". Kontakt: Charly Antolini, Haylerstr. 17/1, 8000 München 50. Tel. 089/14 14 087.

Alex Moore brach am 20. Januar in einem Omnibus in seiner Heimatstadt Dallas, Texas, zusammen. Der 89jährige erlag einem Herzinfarkt. Columbia holte den Bluespianisten und Sänger bereits am 5. Dezember 1929 zusammen mit T-Bone Walker in ein Studio zu einer „split Session", die für beide die ersten Schallplattenaufnahmen waren. Moore war nur nebenberuflich Musiker und machte entsprechend sporadisch Platten für Decca(1937), Highway (1947) und RPM (1951). 1960 und 1969 erschienen zwei LPs auf Arhoolie und mit dem American Folk Blues Festival 1969 kam er das einzige Mal nach Europa. Seine Bluestexte garnierte er oft mit gepfiffenen Einlagen, was ihm den Spitznamen Whistlin' Alex Moore einbrachte. Die letzten zwanzig Jahre trat er nur gelegentlich auf, 1982 brachte die österreichische Zeitschrift Blues Life bereits irrtümlich einen Nachruf. Vor einem Jahr schnitt Rounder einen Clubauftritt mit, der unter dem Titel „Wiggle Tail" als Moores dritte LP und ein letztes musikalisches Vermächtnis, nur wenige Wochen vor seinem Tode, veröffentlicht wurde.

Olu Dara & The Natchezsippi Band stellten sich am 7. Februar, im New Yorker Jamaica Arts Center, vor. Dieses Konzert ist Teil einer Serie von Blues, Jazz, Gospel und African Rhythms Programmen, die bis Juni dauern sollen und von der Carnegie Hall und dem Department of Cultural Affairs der Stadt New York durchgeführt werden.

Versucht mit Hilfe **von** Methadon **sich von** seiner Sucht zu befreien: Woody Shaw
Foto: Manfred Rinderspacher

Overtone Quartett nennt sich die neueste Formation um den Pianisten Chris Beier und den Kontrabassisten Rainer Glas. Ab Juni geht das Quartett, zu dem noch der Gitarrist Jochen Neuner und der Schlagzeuger Billy Elgart gehören, auf Tournee. Bei einigen Konzerten wird die Band durch Leszek Zadlo zum Quintett erweitert. Kontakt: Rainer Glas, Gründlacher Str. 7a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/60 35 68.
Dick Heckstall-Smith und **John Etheridge** werden Ende April, Anfang Mai auf Deutschlandtournee gehen. Der englische Saxophonist und der englische Gitarrist werden sich bei dieser Gastspielsreise, zusammen mit dem Kontrabassisten Rainer Glas und dem Schlagzeuger Joe Nay, vorstellen. Kontakt: Rainer Glas, Gründlacher Str. 7a, 8520 Erlangen, Tei. 0 91 31/60 35 68.

Helge Barabas führt in nächster Zeit mehrere Workshops durch, die sich an Lehrer, Schüler und Autodidakten mit einigen Jahren Klavierspielpraxis richten. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Improvisation, je nach Interesse derTeilnehmer(innen) können auch Harmonielehre, Didaktik, Technik und Übungen für Blues und Boogie-Piano einbezogen werden. Termine: 12.-14. Mai, für Einsteiger, Bayerische Musikakademie, Kloster Altstadt, Am Schloßberg in Hammelburg; 5.-7. Mai, für Fortgeschrittene I, im Ruhrgebiet und 28.-30. Juli, für Fortgeschrittene II. Kontakt: Helge Barabas, Steinheilstr. 14, 8700 Würzburg, Tel. 09 31/2 25 85.

Heiner Hank wiederholt seine Musikperformance vom 13. Januar, am 29. März, im Schaupielhaus in Bochum. Kontakt: Heiner Hank, Hugo-Schultz-Str. 47, 4630 Bochum 1, Tel. 02 34/33 66 00.

Die **Brass Conference** findet in diesem Jahr vom 31. März bis 2. April, im Roosevelt Hotel, in New York City, statt. Diese Veranstaltung soll speziell das Interesse am Studium der Trompete, des Horns, der Posaune und Tuba vergrößern, generell auch mehr Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Musikstile lenken. 11 virtuose Blasmusiker halten bei der Brass Conference Vorträge und informieren über spezielle Instrumenttechniken. Vier University Jazz Ensembles und 5 professionelle Jazzgruppen treten auf, wobei sich folgende Jazzsolisten vorstellen: Lew Soloff, Randy Brecker, Jon Faddis, Art Farmer, Wayne Andre und Claudio Roditi. Kontakt: New York Brass Conference For Scholarships, 315 West 53rd. Street, New York, New York 10019, USA. Information in Deutschland: Helmut Engelmann, Tel. 0211/ 29 53 62 ab 20 Uhr.
Hans Reichel machte im Dezember 1988 Solo- sowie Duo-Aufnahmen mit dem Cellisten Tom Cora, die im Laufe des Jahres auf CDs veröffentlicht werden.

Jazz News

Richard Stoltzman, der von der Klassik stammende Klarinettist, der in den letzten Jahren vermehrt Jazz spielt, so auch mit Woody Hermans Orchester, stellte sich kürzlich in der Show „New York Counterpoint" vor. Der Klarinettist spielt darin mit dem Pianisten und Synthesizerspieler Bill Douglas und dem Bassisten Eddie Gomez Musik von Saint-Saens, Bach, Bill Douglas, Charlie Parker, Ornette Coleman und Steve Reich. Zur Musik zeigt John Pearson Projektionen von Landschaften, Sonnenuntergängen und verschiedenen Naturereignissen. Die New York Counterpoint Show wird am 5. März, im Tilles Center, auf dem C.W. Campus der Long Island University, in Brookville, zu sehen sein.

Clint Eastwood, der kürzlich den Film „Bird" produzierte, arbeitete einige Zeit am Thelonious Monk Institute der Duke University und drehte einen Dokumentarfilm über Monk, der bald gezeigt werden wird.

The Essence of Jazz ist der Name eines Jazzkurses, der vom 1. bis 22. März, jeweils mittwochs, am Queens College gegeben wird.

Open Door nennt Peter Schlegel sein kombiniertes Concert Management-Mailorder Record Service,
• das zu Beginn des Jahres seine Arbeit aufgenommen hat. Über Open Door ist der Gesamtkatalog des in Törshavn ansässigen Tutl-Verlages erhältlich, zudem organisiert Schlegel die Tourneen von Yggdrasil mit Kristian Blak, John Tchicai u. a. vom 17. September bis 1. Oktober und von Antifonale vom 10. bis 19. November. Kontakt: Open Door, Peter Schlegel, Straßburger Str. 35, 7290 Freudenstadt.

Den **Radio-Preis der Züricher Radio-Stiftung,** in Höhe von 10 000 Franken, erhielt 1988 die Jazz-Redaktion von DRS, mit ihrem Leiter Willy Bischof, Studio Zürich. Bischof hat es sich zur Aufgabe gemacht, in der Sendereihe „Aktueller CH-Jazz" den einheimischen Jazz besonders zu fördern. Dabei wurden in letzter Zeit mit verschiedenen Schweizer Gruppen im Radiostudio Zürich Aufnahmen produziert, die dann auch auf LP/CD erschienen sind. Dazu gehören Spiro-Giacopuzzi „Frontal", Urs Blöchinger Quartett „Don't cajl back we let you know", Habarigani, Fahrt-Art-Trio, Modern Art Septet „Secret Cosmos", Circus Federlos Band „Federlos", Fritz Hauser „Zwei". In Vorbereitung sind Platten vom Peter Schärli Sextett und von Daniel Schnyder.

Louie Bellson and his Jazz Orchestra hat bei MusicMasters eine neue Platte vorgelegt. Darauf ist auch ein Gedenkstück an Bellsons Kollegen Buddy Rieh enthalten, das „Walkin' with Buddy" heißt. Als Gastsolist ist bei dieser digital produzierten Platte der Trompeter Clark Terry zu hören. Kontakt: MusicMasters, 1710 Highway 35, Ocean, New Jersey 07712, USA.

Die **Kölner Saxophon Mafia** hat beim Festival Post This & Neo That in Köln ein eigens für diesen Anlaß komponiertes Programm vorgestellt. Unter dem Motto Personal Roots schrieb jeder der fünf Musiker eine Komposition, die sich mit einer Musikerpersönlichkeit und deren musikalischen Erbe auseinandersetzte, die ihn selbst beeinflußte. So entstand eine Suite über Charles Mingus, Herbie Hancock, Count Basie, die Beatles und Jan Garbarek. Im März ist die Saxophon Mafia auf Einladung des Goethe-Instituts drei Wochen lang in Ostafrika, wo u. a. auch zahlreiche Workshops mit einheimischen Musikern bestritten werden sollen. Im April stellt sich das Quintett mit seinem Personal Roots-Programm bei einem Festival in den New Yorker Clubs „Kitchen" und „Knitting Factory" vor. In der zweiten Junihälfte werden die Kölner Musiker mit Drümmele Maa und Elima eine zweiwöchige Gastspielreise durch Zaire unternehmen. Kontakt: Carmen Veeck, Tel. 02 21/23 21 88.

Heinz Sauer befand sich mit seinem Quartett Ende 1988 auf ausgedehnter DDR-Tournee. Das Quartett des Saxophonisten, zu dem der Pianist Bob Degen, der Bassist Günter Lenz und der Schlagzeuger Thomas Cremer gehören, hat im Frankfurter Jazzkeller eine Platte aufgenommen, die bei ENJA als LP/CD erscheint. Das Quartett wird im März wieder auf Gastspielreise gehen. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 069/51 54 92.

Georg Ruby, der Kölner Pianist, stellte bei einem Festival Anfang Januar in Köln erstmals sein Soloprogramm vor. Mit dem Trio Dioko, Ruby-Manderscheid-Kobialka, trat er beim Jazzfestival in Rive de Gier auf. Mit seinem Duopartner Wollie Kaiser, Reeds, wird er im April in New York gastieren. Die LP des Duos „Ruby Domesticus Vulgaris" (JHM 26) erhielt im down beat die Höchstwertung 5 Sterne und zählte im amerikanischen Magazin Cadence zu den 20 besten Jazzplatten des Jahres. Kontakt: Carmen Veeck, Tel. 02 21/ 23 21 88.

David Murray wird vom 1 -22. Juli im Sextett auf Europareise gehen. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Ted Rosenthal, der im November 1988 den Thelonious Monk International Jazz Piano Competition gewonnen hat, stellte sich kürzlich mit dem Bassisten Jay Anderson im „Zinno's" in New York vor. Rosenthal hat viele Monk-Stücke in seinem Repertoire, erging auch mit einem durchweg aus Monk-Themen bestehenden Programm in den Wettbewerb und wurde einstimmig von den Juroren Tommy Flanagan, Roland Hanna, Barry Harris und Roger Kellaway zum Sieger ernannt. Der Monk-Preis ist mit 10 000 Dollar dotiert.

Irene Schweizer wird vom 18.-21. April mit dem Schlagzeuger Andrew Cyrille noch einige Duo-Auftritte wahrnehmen. Kontakt: Alois Fischer jun., Jazzatelier Ulrichsberg, Badergasse 2, A-4161 Ulrichsberg, Tel. 0 72 88/ 2 21 90.

Don Rader, Trompeter, Komponist und Arrangeur aus Los Angeles, hält sich von 12.-26. April in Deutschland auf. Für diese Zeit sind Auftritte im Quintett, mit dem Saxophonisten Wilson de Oliveira, dem Keyboarder Martin Schrack, dem Bassisten Thomas Stabenow und dem Schlagzeuger Michael Kersting, sowie als Solist mit der L. E. Big Band geplant. Kontakt: A. Hefele, Tel. 0 71 57/84 68.

Jerry Tilitz, der in Deutschland lebende Posaunist, plant Konzerte mit seinem neuen Quartett; mit dem Gitarristen Michael Melter, dem Bassisten Kalli Gerhards und dem Schlagzeuger Roberto Thilo. Kontakt: Jerry Tilitz, Tel. 0 40/ 24 35 97.

Die **Frankfurt Jazz Big Band** unter der Leitung von Wilson de Oliveira war im Februar wieder auf Tournee. Auftakt der Gastspielreise war ein Auftritt beim Jazzfestival Hanau am 17. Februar. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 069/51 54 92.

Stephan Micus wird Ende April auf ECM eine neue LP herausbringen, auf welcher die Klangsteine des Bildhauers Elmar Dauch sein Instrument bilden. Im Mai geht Stephan Micus wieder auf Tournee. Kontakt: Fritz Reutemann, Reutinerstr. 45, 8990 Lindau, Tel. 0 83 82/7 39 90.

Jonas Hellborg ist im Juni und Juli wieder mit eigener Gruppe unterwegs. Mit dem Bassisten spielen der Keyboarder Aydin Esen und der Schlagzeuger Kennwood Dennard. Hellborg nahm vor kurzem in New York eine neue Platte auf, die zur Tournee erscheinen wird. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Matthias Frey geht im Juni gemeinsam mit dem Cellisten Wolfgang Tiepold und dem Perkussionisten Christof Haberer auf Tournee. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Die **Chick** Corea **Akoustic Band** gastiert im Juli wieder in Europa. Mit dem Pianisten werden der Bassist John Patituci und der Schlagzeuger Dave Weckl reisen. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Manhattan Love Suicide ist auf einer Seite einer neuen Platte zu hören, die „Cinemas(d)hope" überschrieben ist. Dabei spielen mit dem Saxophonisten Max Nagl der Gitarrist Jonny Griebler und der Schlagzeuger Willi Freigner. Die andere Plattenseite bestritt Nagl mit Solosax-Stücken. Kontakt: Max Nagl, Boerhaavegasse 23/19, A-1030 Wien, Tel. 02 22/75 69 535.

Das **Globe Unity Orchestra** und das **London Jazz Composers' Orchestra** treffen sich am 1. April um 22 Uhr zu einem gemeinsamen Konzert in der Musikhochschule in Köln. Bei diesem Konzert werden die Orchester neue Kompositionen ihrer Leiter Alexander von Schlippenbach und Barry Guy spielen. Die Veranstaltung wird im Rahmen der Reihe „Nachtmusik" im WDR III übertragen. Kontakt: Isabel Seeberg, Tel. 00 32 87/ 78 65 97.

Ernie Watts ist auf der zweiten Kassette des modernen Jazz Quintetts NEO (Neophonic Experimental Orchestra) zu hören, die die Gruppe auf dem Inland Sea Label vorlegte.

Das **Jazz Quintett Collage,** zu dem der Gitarrist Rolf Kelter, der Saxophonist Klaus Brugger, der Posaunist Johannes Herrlich, der Bassist Sven Schuster und der Schlagzeuger Stephan Eppinger gehören, ist vom 20. März bis 1. April auf Tournee in Österreich und im süddeutschen Raum. Kontakt: Johannes Herrlich, Landstraat72, NL-1401 ER Bussum, Tel. 0 21 59/3 01 58.

Peter Brötzmann geht im Mai in Triobesetzung mit dem Posaunisten Hannes Bauer und dem Vokalisten und Trompeter Phil Minton auf eine 10tägige DDR-Tournee. Am 1. Juni wird sich Brötzmann im Duo mit Han Bennink auf einem Saxophonisten Festival in Straßburg vorstellen. Dazu eingeladen wurden auch Evan Parker und Lol Coxhill. Anschließend daran wird das Brötzmann-Bennink Duo noch Auftritte wahrnehmen. Kontakt: Uli Armbruster, Am Elend 13, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/74 52 76.

Das **Modern Jazz Quartet** spielte am 1 Fehruar bei der dritten Verleihung des „Black History Makers Award" in der New Yorker Carnegie Hall.

Roger Hanschel, der durch die Gruppen Nana und Kölner Saxophon Mafia bekannte Saxophonist, war kürzlich im Kölner Stadtgarten zum ersten Mal mit seinem Soloprojekt zu hören, bei dem er sich ausschließlich auf das Sopranino konzentrierte. Kontakt: Roger Hanschel, Tel. 0 22 06/8 21 06.

Fredi Alberti wird im September mit dem aus Bombay stammenden Tablaspieler Maharudra eine DDR-Tournee unternehmen. Kontakt: Fredi Alberti, Reisener Weg 5, 6942 Mörlenbach, Tel. 0 62 09/ 36 99.

Impuls ist der Name eines neuen Trios, das der langjährige Titi Winterstein-Bassist Peter Gropp zusammen mit dem Akkordeonisten Hartmut Saam und dem surinamesischen Schlagzeuger Lefka Groise gegründet hat. Musikalisch fühlt sich Impuls dem modernen Jazz verpflichtet, scheut sich jedoch nicht, Material aus anderen musikalischen Bereichen zu verarbeiten, mit Eigenem zu vermischen.

Jazz News

Das **Trio Tonus** verarbeitet stilistische Elemente der Jazztradition in Eigenkompositionen. Das Trio, das aus dem Saxophonisten Joachim Zopf, dem Bassisten und Gitarristen Gerold Heitbaum, sowie dem Schlagzeuger und Perkussionisten Rolf Drese besteht, umreißt seine Konzeption: „Eine Band, die mit der Tradition umzugehen weiß und dabei experimentierfreudig Klänge zu malen versteht." Kontakt: Oliver Bröhl, Domstr. 43-45, 5000 Köln 1, Tel. 0221'13 29 79.

Eddie Heywood starb am 2. Januar im Alter von 71 Jahren in North Miami Beach, Florida, an den Folgen der Parkinsonschen und Alzheimer Krankheit. Der am 4. Dezember 1915 in Atlanta, Georgia, geborene Pianist übersiedelte 1937 nach New York, arbeitete 1939/40 mit Benny Carter, arrangierte für Billie Holiday, nahm mit Coleman Hawkins Platten auf und leitete 1942 ein eigenes Trio, das im „Three deuces" auf der 52nd Street auftrat. Danach engagierte ihn Barney Josephson für sein Cafe Society. 1947 mußte Heywood seine Karriere unterbrechen, da eine teilweise Lähmung seiner Hände eintrat. Erst Jahre später konnte er wieder spielen und hatte dann gute Erfolge mit seinem „Land of dreams", das er 1954 mit Hugo Winterhalter, sowie mit „Soft summer breeze", das er mit eigenem Trio aufnahm. Ein Hit wurde 1956 die Platte seines „Canadiansunset".

Diane Schuurs Platte „Talkin about you'' führte im Januar die Liste der bestverkauften Top Jazz Alben an. Das amerikanische Musikmagazin Billboard listete unter den derzeit am meisten gefragten Jazzplatten noch auf: den Soundtrack zu Bird, Charlie Parker „The Original Recordings", Betty Carter „Look what I got", Grover Washington Jr. „Then and now", Michel Camilo „Michel Camilo" und Eliane Elias „Cross currents".

Frank Vignola ist der Name eines jungen Gitarristen aus Long Island, der als Django Reinhardt beeinflußter Musiker in New York auf sich aufmerksam machte. Vor einem Jahr stellte sich der jetzt 24jährige Gitarrist in einer Hot Club de France Show in Michael's Pub vor.

Maggy „Hammond" Scott heißt die junge Organistin, die sich bereits vor zwei Jahren der Peter Glessing Band angeschlossen hat. Das Quartett, zu dem noch der Tenorsaxophonist und Klarinettist Peter Glessing, der Gitarrist Tillman Suhr sowie der Schlagzeuger und Sänger Tommie Harris gehören, gab im vergangenen November seine erste LP unter dem Titel „Something about.. ." beim Verlag Tritonus (Bestell-Nr. 202 8804) heraus. Die Band spielt swingenden Mainstream ähnlich der Orgelcombos der 50er und 60er Jahre, jedoch mit eigenen Arrangements. Kontakt: Maggy Scott, Amtlochwehr 42, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 41 39.

Kenny Burrell initiierte The Harlem Youth Orchestra Unlimited, eine Vereinigung, die sich der Förderung musikalisch begabter, unterprivilegierter Kinder verschrieben hat. Als der Gitarrist vor ein paar Jahren beim Boys' Choir of Hartem zu Gast war und erkannte, welche wichtige Funktion die musikalische Förderung der Jugendlichen hat, wurde er dazu angeregt, das gleiche Programm auch für Instrumentalisten ins Leben zu rufen. Um die nötigen Geldmittel zu beschaffen, wurde in der Town Hall in New York ein Konzert veranstaltet, dessen Reinerlös The Harlem Youth Orchestra Unlimited zugute kam. Bei diesem Konzert wirkten neben Kenny Burreil noch Clark Terry, Lionel Hampton, Milt Jackson, Ron Carter, Jimmy Owens, Frank Wess, James Williams, Wild Bill Davis, Terry Lyne Carrington u. a. mit, die sich auch in Zukunft am Harlem Youth Orchestra Unlimited Projekt engagieren wollen.

Peggy Lee präsentierte kürzlich in „The Ballroom" in New York ihr neues Programm unter dem Titel „The Blues Branch of the Jazz Tree". Die Sängerin griff dabei Material von LH Green, Ma Rainey, Louis Armstrong, Leadbelly und Billie Holiday auf. Peggy Lee wurde von ihrer regulären Gruppe begleitet, von dem Pianisten Mike Renzi, dem Gitarristen und Banjospieler John Chiodini, dem Bassisten Jay Leonhart und dem Schlagzeuger Peter Grant, der für Grady Täte, der in der Broadway Show „Black and Blue" mitwirkte, eingesprungen ist.

F, das Kölner Frauen-Quintett, wird voraussichtlich im Mai/Juni die zweite LP bei Jazzhausmusik veröffentlichen. Die Gruppe wurde mit dem Langener Jazzpreis ausgezeichnet und wird im März bei einem Festival in Grenoble ihr neues Konzept präsentieren, das verstärkt Performance- und Interaktionsmomente integriert. Kontakt: Carmen Veeck, Tel. 02 21/ 23 21 88.

Wave feat. Leszek Zadlo wird im Herbst 89 auf Tournee gehen. Die Stuttgarter Modern-Jazz-Formation mit dem Geiger Klaus Marquardt, dem Saxophonisten Martin Keller, dem Gitarristen Hajo Hinz, dem Bassisten Gypsy Geiger, und dem Schlagzeuger und Perkussionisten Gerhart Ziegler spielte schon 1988 mit dem Saxophonisten und Flötisten Leszek Zadlo zusammen. Kontakt: Klaus Marquardt, Kappellenweg 29, 8700 Würzburg, Tel. 09 31/88 71 22.

Das **Jazz Haus Stuttgart** wird am 1. April von dem 1988 gegründeten Jazz Club Stuttgart e.V. eröffnet. Am 16. April werden im Jazz Haus Stuttgart das Erwin Lehn Orchester, die Frederic Rabold Crew sowie Wolfgang Dauners Radio Jazz Group Stuttgart, bei einem Treffpunkt Jazz des SDR auftreten. Kontakt: Jazz Club Stuttgart e.V., Wilhelmstr. 5, 7000 Stuttgart 1.

Schallplattenbesprechungen

Azymuth

Crazy Rhythm: Bossa Nova USA- Toc De Bola - Too Much Time - Tropical Horizon - Habalala - O Pescador - Theme For Fiago- Diza
J. R. Bertrami p, keyb, Alex Malheiros b, g, voc, Ivan Conti dm, perc und Gäste
Aufg.: Januar, Juni, Oktober 1987, Rio de Janeiro
Milestone Records M 9156-2

Azymuth, das brasilianische Trio, hat sich für die neue Einspielung „Crazy Rhythm" als Gast (Zugpferd) u. a. Joe Pass ins Studio geholt. Die zumeist eigenen Kompositionen schwanken zwischen Disco- und Popmusik, volkstümlichen Bossa-Nummern und vor allem durch Schlagzeug, Percussion und funky-Baß unterstütztem Rock. Jazzig wird es einzig bei „Tropical" (eine läppische Komposition Bertramis) und „Habalala" wenn Joe Pass in zuverlässiger Qualität seine Chorusse spielt. Der Pianist Jose Roberto Bertrami vermag als Improvisator in der Brubeck-Komposition „Bossa" und in „Diza" durchaus zu überzeugen. Warum plätschern andere Titel, z. T. mit kleinen, ewig sich wiederholenden zweitaktigen Riffs nur so dahin? Eine sehr widersprüchliche Musik. Hier das schlagerhafte, soft-rockige „Too much time", dort„Tiago" mit typischer südamerikanischer Melodiebildung und Akkordprogression. Diese Stilmixtur hat stark schwankende Qualitätsunterschiede aufzuweisen. Zum einen liegt es an den jeweils unterschiedlichen Komponisten/Kompositionen und zum anderen an der sich durch weitere Gastsolisten ständig verändernden Besetzung des Ensembles. Eine CD, die jedem Hörer etwas bieten will.

Matthias Becker

Chet Baker

My Favorite Songs - The last great concert -: All Blues - My Funny Valentine-Well You Needn't-Summertime - In Your Own Sweet Way - Django - I Fall In Love Too Easily
Chet Baker tp, voc, NDR-Big Band (Sol. Herb Geller as, John Schröder g, Walter Norris p, Lucas Lindholm b, Aage Tanggaard dr), Rundfunkorchester Hannover, Gesamtleitung Dieter Glawischnig
Rec. in Concert 28. 4. 88, Funkhaus Hannover
Enja CD 5097 2

Diese genau 17 Tage vor seinem tragischen Tod entstandenen Aufnahmen wurden - gewiß unbewußt - zum Abschiedsgeschenk Chet Bakers an eine Welt, in die er zeitlebens nie so recht hineingepaßt hat, vorderen Wirklichkeit er sich immer wieder mit Drogen zu schützen versuchte. Ein am 28. April 1988 vom NDR im Großen Sendesaal des Funkhauses Hannover veranstaltetes Konzert, in dem der Trompeter und Sänger von der NDR-Big Band und den Streichern, Hörnern und Holzbläsern des Rundfunkorchesters Hannover unter der Gesamtleitung von Dieter Glawischnig begleitet wurde, sollte zum unabänderlich letzten großen Höhepunkt seiner Karriere werden.
Und Chet spielte, sang, als sei er sich dessen bewußt! „I play every set as if it were the final one" - dieser Ausspruch Chet Bakers trifft hier in jedem Stück, jedem Takt, jedem Ton zu. Mit Miles Davis' „All Blues" kam Chet auf die Bühne und spielte überzeugender denn je, mit wunderschönem, ergreifendem Trompetenton, klaren, überlegten Ideen und Phrasierungen. Hinterließen frühere Aufnahmen Bakers mit Big Bands - etwa mit dem Edelhagen-Orchester 1956, dem RIAS-Tanzorchester unter Werner Müller 1962 oder der Erwin Lehn Big Band 1979 mehr oder weniger den Eindruck, eine Big Band würde mit ihrer Power den eher verhalten spielenden Trompeter erdrücken, so ist diesmal davon glücklicherweise nichts zu spüren. Im Gegenteil: Orchesterpassagen und Backgrounds schaffen dank Horst Mühlbradts delikater Arrangements einen stimmungsvollen Rahmen für den Solisten, ohne diesen auch nur im geringsten einzuengen oder gar aufdringlich zu wirken. In „All Blues" kommt teilweise sogar eine Stimmung auf, die an die legendären Gil Evans/ Miles Davis-Aufnahmen der 50er Jahre erinnert.

Mit „Myfunny Valentine" intonierte Chet das Stück, mit dem er einstmals über Nacht weltberühmt wurde und das seither wie kein anderes mit ihm untrennbar verbunden scheint. Chets Vocal-Phrasierungen - eingebettet in den Sound der Streicher, Holzbläser und Hörner des Rundfunkorchesters Hannover, diesmal von B. Ebbinghouse arrangiert - klingen hier ebenso klar und frisch wie seine Trompeten-Improvisationen. Als weitere Solisten sind in diesem Stück Pianist Walter Norris und Gitarrist John Schröder zu hören.
Monks „Well you needn't" bringt wieder die Big Band zum Einsatz, außerdem neben Chet Baker den brillanten Altsaxophonisten Herb Geller als Solisten in den Vordergrund. Auch die nachfolgenden Stücke wurden in stetem Wechsel vom Streichorchester und der Big Band begleitet, was die Programmfolge zusätzlich interessant macht. Einzige Ausnahme ist Dave Brubecks „In your own sweetway", das Chet lediglich mit der Rhythmusgruppe bestritt. Jede dieser Versionen ist von einer selten gehörten Schönheit und Zeitlosigkeit, präsentiert einen hochkarätigen Chet Baker in klangvollen, sensiblen Arrangements. Und dieser Chet Baker schien sich an jenem Abend mit dem schönsten, lyrischsten Trompetenton, den man jemals gehört hat, die Jazz-Seele aus dem Leib zu blasen, als wolle er aller Welt noch einmal beweisen, daß er zu Recht einstmals als Trompeter Nr. 1 die Polls anführte. Dabei kam kein einziger überflüssiger Ton in diesem Konzert aus seinem Hörn - alles war überzeugende, ja beschwörende Aussage. Und der Sänger Chet Baker? Hören Sie sich „My funny Valentine" und „I fall in love too easily" an! Wem dazu nichts einfällt, der sollte besser keine Musik mehr hören!

Das von Enja mit diesem Album vorgelegte Material ist nur ein Teil des in seiner gesamten Länge vom NDR aufgezeichneten zweistündigen Konzertes. Es gab da noch wunderschöne Versionen von erinnerungsträchtigen Stücken - genug, um ein weiteres Album zu füllen. Danke NDR, Matthias Winckelmann von Enja, Dieter Glawischnig und der NDR-Big Band, dem Rundfunkorchester Hannover- vor allem aber:
Thankyou, Chet Baker!

Rüdiger Böttger

Billy Cobham

Billy's Best Hits: Red And Yellow Cabriolet - Same Ole Love - Mozaik - Slow Body Poppin' - Stratus - You Within Me Within You - Dance For Nosh Masque - Go For It!
Billy Cobham dm, Grover Washington, Jr. s, Gerry Etkins keyb, Michael Abene p, Dean Brown g, Baron Browne, Victor Bailey, Ron Carter b, Sa Davis perc, congas
GRP-A-9575

Dies vorab: Von „Hits" kann keine Rede sein, erst recht nicht von „Best Hits". Billy Cobham, einst gefeierter Drummer im legendären Mahavishnu Orchestra, präsentiert auf diesem Album eine Auskoppelung aus sage und schreibe nur zwei Alben („Warning" und „Picture This"), deren musikalische Qualität allenfalls unter „ferner liefen" anzusiedeln ist. Belanglose Fusion im Stil von David Sanborn wechselt mit kommerziellen Funk- und Discorhythmen ä la Shakatak ab. Dazwischen eine akzeptable Cool Jazz-Ballade mit dem Bassisten Ron Carter (ganz nett, aber untypisch für Cobham), und die Komposition „Dance for Nosh Masque", die einen Hauch von Cobhams innovativer Spielweise Anfang der 70er Jahre erkennen läßt. Alles halb so schlimm, würde nicht auch noch der erwartungsvolle Titel „Stratus" aus Cobhams wohl bestem Album „Spectrum" zur Seifenblase geraten: ein im kommerziellen Sound der 80er Jahre verkorkstes Remake, das wohl manchem Fan die Tränen in die Augen treibt. „Best Flops" wäre ein angemessener Titel für diesen unnötigen Industrie-Auswurf gewesen. Ein Titel jedoch, den Billy Cobham sicherlich (noch) nicht verdient haben dürfte.

Jörg E. Mayer

Miles Davis Quintet

Workin': It Never Entered My Mind - Four - In Your Own Sweet Way - The Theme (take 1) - Trane's Blues - Ahmad's Blues - Half Nelson - The theme (take 2)
Miles Davis tp, John Coltrane ts, Red Garland p, Paul Chambers b, „Philly" Joe Jones dm
Aufg.: Mai/Oktober 1956
Prestige 7166 (Vertrieb: Bernhard Mikulski, Limburger Str. 18, 6251 Elbtal-Dorchheim, Tel. 0 64 36/60 20)

Die vierte im Bunde! - Aus zwei Sessions im Jahre 1956 (11. Mai und 26. Oktober) entstanden vierundzwanzig Aufnahmen, die Miles Davis ablieferte, um vorzeitig zur größeren CBS wechseln zu können. Diese Tapes, veröffentlichte Prestige als vier Einzel-LP's: „Relaxin'...", „Steamin'..." „Cookin'. .." und schließlich „Workin' with the Miles Davis Quintet". Die Aufnahmen sind ohne Wiederholungen des legendären „Workin'-Quintet".
Miles' klarer und reiner Ton bestimmt das Geschehen. Die im Up-Tempo vorgetragenen Nummern („Four", „Half Nelson") werden vom Wechsel genialer Improvisationen beherrscht, doch die Balladen („It never entered my mind", „In your own sweet way") sind stärker durch die Persönlichkeit Miles' geprägt. Spielt Miles ein langsames, kristallklares Solo, im Gegensatz dazu sprudelt „Trane" die Töne förmlich aus seinem Tenor hervor, als ginge es darum in möglichst kurzer Zeit möglichst viel (und ausdrucksvoll) zu spielen.
Das Motto dieser Sessions gibt man am besten mit einem Plattentitel dieser Serie von vier LP's wieder: „Relaxin"'. Die meisten Stücke wirken sehr entspannt (und entspannend) - nie klingt etwas überladen oder verkrampft. Die Musiker kennen sich gut und sind nahezu perfekt aufeinander eingespielt; die „Rhythmusgruppe" mit Red Garland, Paul Chambers und „Philly" Joe Jones stellt das „Rückgrat" dieser Session dar und bietet somit eine phantastische Basis für die Soli der Jazz-Größen Miles und Trane.
Die Gegensätzlichkeit der Solisten ergeben die beiden Pole zwischen denen es blitzt und „funkt": Miles' klares, trauriges Hörn, Coltranes „breiter", wuchtiger Ton - dies alles verbunden mit der Einladung/Aufforderung zum „relaxen".
Die Platte stellt nicht nur ein wichtiges Zeitdokument dar, sie hat auch nach über dreißig Jahren noch „soul".

Thomas Friedenberger

Nathan Davis

London By Night: Noite Em Lebion -1 Thought About You - Rio De Janeiro - London By Night- Dr. Bu - But Beautiful - You've Changed - Shades
Nathan Davis ts, ss, fl, Dusko Goykovich tp, flh, Kenny Drew p, Jimmy Woode b, Al Levitt dm
Aufg.: 17./18. August 1987, London
Hot HouseHH 1004

„London By Night" beschert ein Wiederhören mit einem ehemaligen „American in Europe", dessen Karriere besonders eng mit Deutschland verbunden ist. Als Rekrut kam Nathan Davis 1960 nach Berlin, traf dort Benny Bailey und blieb nach seinem Wehrdienst in Europa. Über Benny Bailey und eine SWF-Veranstaltung wurde Kenny Clarke auf ihn aufmerksam, der ihn dann nach Paris, die europäische Jazzhauptstadt jener Zeit, holte. J. E. Berendt produzierte für Saba/MPS die ersten Platten mit Nathan Davis als Leader. Zunächst als John-Coltrane- und auch Eric-Dolphy-Schüler promotet, wurde Nathan Davis' eigentliche Herzensmusik deutlicher, als er 1965 mit Art Blakey's Jazz Messengers auf Europatournee ging. Als gelernter Musikpädagoge hatte er immer auch schon unterrichtet, und so war es konsequent, daß er 1969, von Kenny Clarke ermuntert, einem Ruf an die Universität Pittsburg als Leiter der Jazzstudienabteilung folgte (1973 promovierte er dann über Charlie Parker). Seine Reputation als hervorragender Lehrer wird seine prominente Schülerin Geri Allen nicht müde zu bestätigen. Als aktiven Musiker hörte man Nathan Davis in Europa erst wieder, als er 1985 für - und zunächst noch mit - Kenny Clarke die Paris Reunion Band zusammenstellte. Dieser ausführliche Vorspann möge die Authentizität verdeutlichen, mit der heute ein für viele jüngere Hörer unbekannter Musiker in einer Epoche der Coltrane-getränktenBop-Reproduktion seine eigene Mainstream-Musik macht. Und die ist nicht nur authentisch, sondern auch erfrischend, eben weil Nathan Davis eigenständig klingt. Besonders deutlich wird dies, wenn er Sopransaxophon spielt. Nichts klingt da nach Coltrane, eher erinnert sein Spiel an Lucky Thompson. So wird „I thought about you" mit nüchtern linearer Logik und doch mit Herzenswärme vorgestellt. Auch die abgedunkelte langsame Latin-Nummer „Rio de Janeiro" verklärt sich nicht zum dicken Mystizismus. Sein Tenorsaxophon ist erdig kontrolliert und orientiert sich in den up-tempo-Nummern an Hank Mobley, Johnny Griffin und Dexter Gordon. Auf „Noite em Lebion" ist die Verbeugung in Richtung Art Blakey tief und gewollt, ebenso natürlich auf „ Dr. Bu" (Blakeys Spitzname).In der Ballade „But beautiful" erinnert das Tenorinstrument an den zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Balladenbarden und Expatriaten der ersten Stunde, Don Byas. Nathan Davis' Flötenspiel ist von lyrischer Beherrschtheit und ebenso gekonnt wie intonationssicher. Leider ist das Flötenfeature- und Titelstück nicht unbedingt ein großer thematischer Wurf in seiner Walzerseeligkeit.

Die Besetzung bei diesem „European Homecoming" von Nathan Davis bietet auch eine Wiederbegegnung mit Partnern des Leaders aus alten Europa-

Tagen - und selten hat man diese Mitmusiker so locker und ideenreich gehört. Kenny Drew „vereinigt Technik mit wahrem Gefühl", wie Davis sagt, und der Pianist beweist erneut wie schnöde unterbewertet er als einer der ganz wenigen Weiterführer und Kultivierer des Bud-Powell-Erbes ist. Jimmy Woode spielt herrlich und unverkrampft inspiriert - und da er selber nicht für den Sound verantwortlich ist, stört seine bei live-Auftritten oft unglückliche Hand am falschen Verstärker nirgendwo den runden warmklingenden Klang des Naturinstruments. Dusko Goykovich ist hier als der Trompetenstar wiederzuentdecken, als der er in den sechziger Jahren galt. Gekonnt gibt er den Messenger-Fanfarentrompeter vom Dienst, gewissermaßen ein Lee Morgan, der mit Freddie Hubbard liebäugelt. In den Balladen zeigt er mit gestopftem Hörn, daß er mit Altmeister Miles Davis weiß, welch eigenes Vokabular das so präparierte Instrument erfordert. Al Levitt macht seine Sache swingend und grundsolide, wenn seine Trommeln in sich auch nicht ganz glücklich gestimmt sind. Doch das hört man erst deutlich in einem Break der Schlußnummer, die selber auch nicht so ganz glücklich geraten ist. Statt des Trompeters spielen die Tenorsaxophonisten Jean Toussaint und Stan Robinson. Und was als aufregende Tour de Force der drei Tenöre geplant war, gerät schlicht zu forciert. Das Klavier versucht durch emsige Begleitung Struktur herzustellen, doch diese Geschäftigkeit unterstreicht nur die Orientierungslosigkeit der forcierten Bläserbeiträge, wobei sich der Leader allerdings am wackersten schlägt. Schon auf der vorausgegangenen Quintett-Nummer trat in den kurzen klischierten Soli eine relative Belanglosigkeit zutage. Schade für den Schluß - trotzdem ist dieses Album ein willkommenes Wiederhören mit authentischem europäischen Expatriate-Mainstream.

Thomas Fitterling

Barbara Dennerlein

Days Of Wine And Roses: Days Of Wine And Roses - Tenderly -1 Wish You Love - Lullaby Of Birdland - Flamingo-Night And Day-Lil' Dahin'-Satin Doll-ToscanianSunset-I'm Beginning To See The Light
Barbara Dennerlein org, Peter Wölpl g, Wolfgang Haffner dm
Auf.: 27. Oktober 1986, München
Lufthansa GEMA 332 604 (Kassette)

Die junge Organistin Barbara Dennerlein hat sich schon nach den wenigen Jahren, in denen sie in der Jazzszene aktiv ist, zu einer anerkannten und gefragten Musikerin profiliert. Wenn man nicht den schwammigen Begriff des „Mainstream-Jazz" strapazieren will, läßt sich die Münchnerin kaum stilistisch einordnen. Die Orgelpioniere Jimmy Smith und Wild Bill Davis gehören ebenso zu ihren Vorbildern wie der Altsaxophonist Charlie Parker, dem sie einmal eigens ein Album widmete.
Auf der vorliegenden Cassette interpretiert Barbara Dennerlein bekannte Kompositionen aus Unterhaltungsmusik und Jazz von Henry Mancini („Days of wine and roses") bis zu Cole Porter („Night and day") von George Shearing („Lullaby of Birdland") bis Duke Ellington („Satin doli").

Was dabei herauskommt, trägt allerdings unverkennbar die Handschrift der jungen Dame aus Deutschlands heimlicher Hauptstadt: farbenfrohe, abwechslungsreich sprudelnde, swingende Musik. Bei ihr steht eben die Lust am Spiel, die Freude an Stücken mit viel Groove vor irgendwelchen intellektuellen Sandkastenspielen. Die Vehemenz und Intensität ihrer Orgelkaskaden verbindet sich bei ihr mit einer großen Portion weiblichen Charmes, wie er vor allem bei Balladen („Tenderly") oder ihrer luftig-lautmalerischen Eigenkomposition „Toscanian Sunset" zur Geltung kommt. Hervorragend versteht sich Barbara Dennerlein mit dem vielseitigen Gitarristen Peter Wölpl, mit dem sie schon längere Zeit zusammenarbeitet. Immer wieder werfen sich die beiden bei Improvisationen die Bälle zu, und die brillante Technik erlaubt es Wölpl, seine Soli variantenreich und mit vielen Überraschungen zu gestalten. Dagegen läuft das Geschehen am Schlagzeuger Wolfgang Haffner häufig vorbei; denn die rhythmischen Akzente setzt eindeutig Barbara Dennerlein, und es wäre sicher bei ihr kein Qualitätsverlust, ganz auf ein Schlagzeug zu verzichten.

Andreas Geyer

Peter Erskine

Motion Poet: Erskoman - Not A Word - Hero With A Thousand Faces - Dream Clock - Exit Up Right - A New Regalia - Boulez - The Mystery Man - In Walked Maya
Peter Erskine dm, Randy Breckertp, Michael Brecker, Bob Mintzerts, Eliane Elias p, Jim Beard synth, John Abercrombie, Jeff Mironov g, Marc Johnson, Will Lee b u. a.
Aufg.: 25. April bis 1. Mai 1988, New York
Denon CY-72582

Der Schlagzeuger Peter Erskine erfreut sich - um es neudeutsch zu sagen - ungewöhnlicher Akzeptanz unter Jazzfreunden. Selbst die, die die Weather Report-Begeisterung nie so recht teilen konnten, schätzen sein technisch brillantes, sensibles, reaktionssicheres Spiel. Grund genug, auch auf eine Produktion des Leaders Peter Erskine gespannt zu sein - und enttäuscht zu werden. Denn beim Hören von „Motion Poet" bestätigen sich einmal mehr zwei eher triviale Wahrheiten: nicht jeder herausragende Instrumentalist taugt zum Bandleader, und: eine Ansammlung hochrangiger Musiker garantiert noch keine ebensolche Musik.
John Abercrombie, Randy und Michael Brecker, Marc Johnson, Bob Mintzer- die Namen können sich hören lassen, doch habe ich von jedem dieser Musiker schon wesentlich beeindruckenderes vernommen als hier. Die fröhlich-belanglosen Fusion-Themen, das klischeehafte Balladengesäusel - da ist eben nichts, woran sich der musikalische Funke improvisatorisch entzünden könnte. Die Soli bleiben so genauso charakterlos und beliebig wie die Arrangements der aufwendig besetzten (drei Hörner!) „hörn section." Und das Traurigste: ginge man allein nach „Motion Poet", so wäre man geneigt, Peter Erskine für einen routinierten, aber eher einfallslosen Schlagzeuger zu halten. Was nicht stimmt.

P. S.: Ein Stück „Boulez" zu betiteln, nur weil der beat nicht von vorn bis hinten durchläuft und ein paar schräge Elektronik-Motive durch den Raum geistern, ist entweder sehr anmaßend oder sehr naiv.

Peter Niklas Wilson

Die Vehemenz und Intensität ihrer Orgelkaskaden verbindet sich mit einer großen Portion weiblichen Charmes: Barbara Dennerlein

Duke Ellington

The Private Collection - Volume Two - Dance Concerts California 1958: Main Stern - Dancing In The Dark - Stompy Jones - Stomping At The Savoy - Time On My Hands - Sophisticated Lady - Take The „A" Train - All Heart - Just A-Sittin' And A-Rockin'- Take The „A" Train - Where Or When - The Mooche - One O'Clock Jump - Autumn Leaves- Oh, Lady Be Good - Things Ain't What They Used To Be Harald „Shorty" Baker/Clark Terry tp, Ray Nance tp, v, voc, Quentin Jackson/ Britt Woodman/John Sanders tb, Russell Procope as, cl, Bill Graham as, Paul Gonsalves ts, Jimmy Hamilton cl, ts, Harry Carney bs, cl, bei, Duke Ellington p, Jimmy Woode b, Sam Woodyard dm, Ozzie.Bailey voc
Aufg.: 4. März 1958, Travis Air Force Base
WEA255 399

Auf zehn Alben ist die Ellington-Serie von WEA geplant, in der ausschließlich Aufnahmen erscheinen sollen, die der Duke selbst unabhängig von Plattenfirmen, produziert hat - Material, von dessen Existenz bis vor ein paar Jahren kaum jemand wußte. Diese Nummer zwei unterscheidet sich von den weiteren vier bisher Erschienen darin, daß es sich um einen Live-Mitschnitt einer Tanzveranstaltung handelt- und es ist schon erstaunlich, wie gut Wally Heiders Aufnahmen aus dem Tanzcasino eines Luftwaffenstützpunktes dreißig Jahre später noch klingen.
Aufgrund der Informationen, die ein italienisches Team zusammengetragen und vor Zeiten als mehrbändige, immer noch einzig-zuverlässige Ellington-Discographie veröffentlicht hat, läßt sich rekonstruieren, daß auf dem vorliegenden Doppelalbum ungefähr die Hälfte des Abends vom 4. März '58 erhalten ist. Weggefallen sind ein paar Ellington-Hits wie „Satin doli", „Mood indigo" oder „Perdido", und eine Reihe von Nummern, die den Sänger Ozzie Bailey ans Mikrofon brachten - hier ist er nur noch in „Autumn leaves" zu hören.
Als Sänger kommt auch Ray Nance mehrfach zum Zuge, bemerkenswert in einer Zitatenreichen und ausgedehnten Version von „A-Train", ebenso als Trompetensolist in der Instrumentalfassung von Dukes Erkennungsmelodie, und im Duo mit Quentin Jackson (in „The Mooche"). Die weiteren vielbeschäftigten Solisten sind Britt Woodman, Jimmy Hamilton, ein nicht immer ganz fitter Paul Gonsalves, und der großartige Harry Carney. Alle leisten Schwerstarbeit, denn es gilt trotz zweier Lücken in der Besetzung volles Programm zu spielen. Cat Anderson - Shorty Baker vertritt ihn - hatte sich für ein paar Wochen von der Band abgemeldet, ebenso Johnny Hodges, und dessen Abwesenheit ist denn der bittere Wermutstropfen in diesem ansonst süffigen Ellington-Cocktail.

H. Lukas Lindenmaier

Art Farmer

Here'sThat Rainy Day: Here's That Rainy Day - Didn't We - Soul Side - So Bist Du - Song Of No Regrets - Some Other Time - Gentle Rain - We've Only Just Begun - God Bless The Child - Gloomy Monday- Gentle Eyes
Art Farmer flh, James Heath ts, ss, fl, Cedar Walton p, Sam Jones b, Billy Higgins dm, Warren Smith Jr. perc, James Forman conga dm (auf „Here's That Rainy Day" und „Some Other Time") Art Farmer flh, mit einem großen Orchester unter der Leitung von Johannes Fehring
Mainstream Records MFCD 886

Bis auf „Here's that rainy day" und „Some other time" entstammen alle

anderen Titel dieser CD einer Dreitage-Auf nahmesitzung vom April 1972, abgehalten im Wiener ORF-Studio, unter der technischen Regie von Ernst Neuspiel und Paul Polansky. Beide Namen sollten unbedingt erwähnt werden (zumal die CD-Beschriftung entsprechende Hinweise vermissen läßt), denn neben der musikalischen Qualität bereitet hier die perfekte Klangwiedergabe einen gleich großen Genuß. Als Arrangeur der großorchestralen Nummern wird allein Hans Salomon angegeben; richtig ist, daß „Didn't we" von Karl Kowarik und „Song of no regrets" von Peter Herbolzheimer stammen.
Schade, daß nicht schon zu Birds Zeiten ein solches Potential zur Verfügung stand-seine „with-strings"-Aufnahmen hätten einen besseren Ruf. Der einzige Nicht-Europäer des Orchesters ist Jimmy Woode; fast alle anderen Mitglieder kommen aus Österreich (u.a. Fritz Pauer und Erich Bachträgl; einer der Konzertmeister heißt Toni Stricker).
Art Farmer hat es hörbar Spaß gemacht, mit solch einem Spitzenklangkörper zu arbeiten. Sein warmes, dunkel-trauerndes Flügelhorn badet geradezu in ozeanisch wogenden Streichern und raffiniert gesetzten woodwinds, getragen von einer enorm feinfühligen Rhythmusgruppe, die auch hier und da elektronisches Instrumentarium zu Hilfe nimmt. Nicht zu verstekken hinter den Standards brauchen sich die Originalkompositionen von Hans Salomon („So bist du", „Gloomy Monday"), Fritz Pauer („Gentle eyes") und Erich Kleinschuster („Soul siele").
Rhythmisch geht es durchaus abwechslungsreich zu; „Soul Side" kommt sogar recht rockig und funky daher. Aber auf welchem Niveau! Die beiden Combonummern reihen sich bruchlos in den elegischen Charakter der CD ein, trotz des leicht angezogenen Tempos im Eröffnungsstück (in dem auch Jimmy Heath ein starkes Solo hat)

Dank eines speziellen Bearbeitungsprozesses des kalifornischen Mobile Fidelity Sound Lab sind die analogen Aufnahmen hervorragend auf Compact Disc digitalisiert worden, wobei man freilich anführen muß, daß auch die LP nicht gerade schlecht geklungen hat. Dort hieß „Gloomy Monday" übrigens noch „Gloomy Morning",und „Soul side" war als „Soulsides" angeführt. Leider wurde eine einzige Nummer nicht mit auf CD übernommen - ausgerechnet Jonny Mandels schönes „Atimefor love".

Wenn es so etwas wie die Blaue Stunde am Jazz-Kamin gibt, dann ist dies die ideale Musik dafür: hochkultiviert, geschmackvoll bis in die Streicherspitzen und mit vollem Zugriff aufs Gemüt. Etwas für Connaisseure! (Laufzeit 50:56 Minuten.)

Horst Schade

Heiner Franz

A Window To The Soul: Angel Eyes - It Could Happen To You - Walking In The Afternoon - A Window To The Soul -1 Hear A Rhapsody - Days Of Wine And Roses - Autumn Leaves
Heiner Franz g, Thomas Krisch b, Uwe Heitz dm
Aufg.:1988
Jardis Records (Heiner Franz, Schubertstraße 12, 6683 Spiesen)

Diese Platte war überfällig! Jahrelang hat der Saarbrücker Gitarrist Heiner Franz das Projekt hinausgeschoben, war ihm das, was ihm in zahlreichen Konzerten auch bei kritischen Hörern den Ruf eintrug, einer der besten deutschen Jazzgitarristen zu sein, selbst nicht gut genug für die Perpetuierung auf schwarzen Rillen. Jetzt ist der Knoten geplatzt, der Argwohn gegenüber dem eigenen Produkt gezügelt und Heiner Franz auf seiner ersten LP unter eigenem Namen (der zweiten insgesamt) zu hören. Sie heißt beziehungsreich „A Window To The Soul".
So spontan der Entschluß zur Aüfnahmesession im eigenen (häuslichen) Studio gefaßt wurde, so sorgfältig hat der Gitarrist seine Partner ausgesucht. Die Wahl ist auf den Stuttgarter Bassisten Thomas Krisch und den Mannheimer Schlagzeuger Uwe Heitz gefallen, zwei einfühlsame Begleiter, deren Kompetenz wesentlich zum Gelingen der Platte beiträgt. Die drei Musiker kennen sich schon lange und teilen die Erfahrungen vieler gemeinsam erlebter Gigs. Thomas Krisch war schon mit von der Partie, als Heiner Franz seine erste Platte-1974 mit der Gruppe „Brainstream" (Rojophone 74001) - einspielte. Franz, Krisch und Heitz funken stilistisch und geschmacklich auf einer Wellenlänge und schaffen damit beste Voraussetzungen für fruchtbare künstlerische Kommunikation, wie sie auf der Platte Take für Take, Takt für Takt spürbar wird. Das Resultat dieser auf Einigkeit gebauten Stärke braucht sich vor auswärtigen - auch amerikanischen - Trio-Produktionen keinesfalls zu verkriechen.

Bei einem Blindfold-Test würde das Ersterzeugnis des von Heiner Franz selbstbetriebenen Labels Jardis gewiß auch gestandene Jazzkenner ins Bockshorn jagen: Aufnahmetechnisch ist „A Window To The Soul" so professionell gemacht, daß es manchem Produktionsmulti die Schamröte ins Gesichttreiben müßte (saubere Oberflächenfertigung, gute Klangtransparenz, keinerlei Bandrauschen).
Und angesichts dessen, was hier musikalisch an Konzentration und Vitalität abläuft, ist der Hörer hin- und hergerissen. Wer kann das sein? Kenny Burrell vielleicht? Ed Bickert? Joe Pass, Lome Lofsky, Louis Stewart oder gar Jim Hall? Kaum will man sich für einen entscheiden, verwirft man's wieder. Dieser Heiner Franz ist ein Musiker, der zwar die Guitar-Story des Modern Jazz verinnerlicht, der aber billige Plagiate nicht nötig hat. Ihm ist es gelungen, sich in den vielen Jahren des Studierens, des Sich-Aneignens und Wieder-Verwerfens seinen Weg zur eigenen musikalischen Wahrheit zu bahnen. Die liegt irgendwo zwischen der Akkordfülle Burrells, der Polyphonie eines Joe Pass, der Sensibilität Bickerts und der Eleganz und Ausdruckskraft Jim Halls.
Wer sich an solchen Idealen orientiert, für den ist der Verzicht auf die marktgängigen Weihen der Verzerrungselektronik selbstverständlich. Gimmicks und Gadgets aus der Steckdose, trendgerechte Ex-und-hopp-Schablonen aus der Disco-Wegwerf-Kultur haben keinen Platz im Konzept des Heiner Franz Trios. Franz ist ein aufgeklärter Traditionalist, konservativ im besten Sinne. Für ihn zählt allein die werkadäquate Gestaltung, die formale und inhaltliche Stringenz. Bei der Arbeit mit dem thematischen Material gibt's kein Schummeln und kein leeres Brillieren für die Galerie. Effekte akzeptiert Heiner Franz nur, sofern und soweit das Thema sie hergibt.

Das klingt alles sehr streng, sehr steril, ist es aber im Hörergebnis gar nicht. Daß bei der Perfektion im Detail Spielfreude und vitale Lockerheit nicht verlorengehen, sondern im Gegenteil gar erst durch sie erzeugt werden, kann man beim Abhören dieser Platte unmittelbar erfahren.
Das Repertoire von „A Window To The Soul" umfaßt fünf bekannte Standards, denen Heiner Franz neue Kleider in Form von delikaten Arrangements geschneidert hat, ein hübsches Latin-Stück von Cläre Fischer und zwei Franz-Originals. Von diesen knüpft der prägnante Jazzwalzer „Walking in the afternoon" eng an die Modern-Jazz-Tradition an, während das Titelstück „A window to the soul" auf der Platte eine Ausnahmestellung innehat: Hier weht über von Uwe Heitz dezent gelegten Rockpatterns der Jetztzeitgeist („Damit man merkt, daß die Platte nicht aus den 50er Jahren stammt", wie Heiner Franz süffisant bemerkt). Das „Window"-Thema ist aber bewußt so herb gehalten, daß auch dieser Nummer kein Raketenstart in den Breakdance-Hitparaden bevorsteht
„Angel eyes", die schöne Ballade von Matt Dennis, und Henry Mancinis „Days of wine and roses" schweben über luftigen Bossa-Nova-Rhythmen und offenbaren damit neue Facetten. Jimmy van Heusen, einer der Lieblingskomponisten Heiner Franz', kommt mit „It could happen to you" zu Wort. In der im zügigen Medium-Tempo swingenden Interpretation haben Thomas Krisch und Uwe Heitz kurze, pointierte Solistenparts.
Beide fehlen bei zwei Nummern: Bei „Pensativa" und „I hear a rhapsody" begleitet sich der Gitarrist selbst. Das anspruchsvolle Mehrspurverfahren, das auch Louis Stewart und Jim Hall schon eingesetzt haben, verlangt Heiner Franz seine ganze Vielseitigkeit ab. Die Solostimme wird linear gespielt, in der Begleitstimme wechseln Synkopen und Walking Bass, Single Notes und Akkorde.
Im Schlußstück „Autumn leaves" nimmt das Franz-Trio die Herausforderung an, sich mit einem tausendfach gespielten Standard auseinanderzusetzen. Noch einmal führt ein sehr schönes Arrangement zu einem höchstpersönlichen Statement der drei Musiker. Von A bis Z agiert das Trio wie ein einziger Körper. Naturgemäß hat Heiner Franz den breitesten solistischen Raum, aber auch beide Partner dürfen mit ihren Qualitäten wuchern. Der bewegliche, instinktsicher harmonisch ins Schwarze treffende Thomas Krisch und der behutsam das rhythmische Geschehen konturierende Uwe Heitz hinterlassen einen vorzüglichen Eindruck. Heiner Franz hat sich weder von der Jagd nach Tantiemen noch von krampfhaften Innovationszwängen dazu verleiten lassen, ausschließlich auf nie dagewesene Originale zu setzen. Das Gerippe der Platte besteht aus Standards. Ist das nun ein Bekenntnis zum Anachronismus? Keineswegs! Auch wenn Jarrett, Marsalis, Jordan, Metheny, Soloff und wie sie alle heißen, nicht in letzter Zeit mit Standardeinspielungen das Banner der Tradition gehißt hätten, die Juwelen des Modern Jazz wären es wegen ihrer zeitlosen Schönheit allemal wert, vor dem Vergessen bewahrt zu werden.
So ist „A Window To The Soul" nichts für naserümpfende Zwangs-Avantgardisten und sicher auch nicht für die „Dedicated Followers Of Fashion". Unverkrampfte Genußmenschen kommen dagegen voll auf ihre Kosten.

Peter Michael Bitz

Paolo Fresu Quintet

Qvatro: The Trumpet Is A Woman - Pour Une Femme - Geremas - Su Grogghi - Ne Arte, Ne Parte - Notice - Only Women Bleed
Paolo Fresu, tp, flh, Tino Tracanna, ts, ss, Roberto Cipelli, p, synth, Attilio Zanchi b, Ettore Fioravanti dm, perc
Aufg.:3./4./6. Juni 1988
Splasc(h) Records H 160

Wer noch nicht wußte, daß die Jazz-Trompete in Italien einen besonderen Rang innehat, kann es beim technisch exzellenten Paolo Fresu lernen. Des Sarden musikalische Sprache ist der Hardbop, aber er spricht sie, auch als Komponist, mit durchaus persönlichem Dialekt. Seine Themen spielen mit überkommenem Ausdrucks-Repertoire, das sie in frappierenden Gegensätzen von Tempo und Dynamik zu formen wissen. Die Bridges bringen nicht „release" sondern Widerspruch, nach einem Solo mag ein witziges Zwischenmotiv daherkommen, solche Überraschungen swingen. Fresus Rezept für spannende Kurzweil heißt Binnenstruktur, Ausgestaltung des Materials bis hin zur suitenartigen Form, Stimmenführung statt Harmonisierung.
Improvisatorisch lebt die Musik vom Gegensatz zwischen einer leichtsinnig, nicht unberührt vom Lakonismus eines Enrico Rava, dahineilenden Trompete und der in ringender Hymnik und mit manchmal orientalischer Couleur intonierenden Saxophonstimme Tracannas. Beide sind wohlaufgehoben in einer nahtlos zusammenwirkenden Combo, der schon David Liebman 1986 „good communication and musical material" bescheinigte. Da wird nichts einfach heruntergespielt, da stimmen die Details und Überleitungen, und selbst der Standard „Only women bleed" (die Frau ist Leitmotiv der Stücktitel) wurde einer merklich gründlichen Analyse und Revision unterzogen, wozu bei Fresu neuerdings auch der Einsatz der Elektronik rechnet, der bisher jedoch keineswegs zwingend wirkt.
Bezeichnenderweise wurde auch in den beiden Balladen „Pour une femme" und „Notice", die das solistisch Ausdrucksvollste, die ernsthaften Feinheiten lyrischer Jazz-Phrasierung zu bieten haben, auf alle klangsynthetischen Spielereien verzichtet. So behauptet sich neben dem Spaß am Unerwarteten der Respekt vor der Jazz-Konvention, fokussiert auch in einer Widmung an den kurze Zeit vor diesen Aufnahmen verstorbenen Chet Baker.

Hans-Jürgen Schaal

Don Gais in Basel 1950/51

Let'sTry It: Let's Try It - Summertime - Archbishop - Hired To Be Inspired - Dark Eyes - Touch Deep - You're Mine - Don's Boogie - On The Sunny Side Of The Street - Baby You'll Be Mine - There Won't Be Any Spring This Year - Atlantis Boogie - Stormy Weather - Call The Police - Talk Of Town - Sugar
Jazz Circle Basel JCB 25 - Limitierte Auflage -

Zum 25. Jubiläum 1986 veröffentlichte der „Jazz Circle Basel" diese mit 100 (in Worten: einhundert) Exemplaren limitierte Langspielplatte
Roger Haener und Dieter Hartmann öffneten ihr Archiv mit 78er-Platten für diese Zusammenstellung verschiedener Aufnahmen des beinahe schon vergessenen Pianisten, die dieser in verschiedenen Besetzungen in den Jahren 1950 und '51 in Basel für „Le Chantdu Monde" (Teil Records) einspielte. Die Bassisten Simon Brehm, Georges Schaller und Guido Cova sind ebenso mit von der Partie wie die Schlagzeuger Alf Johnsson, Wallace Bishop und die Bläser Peanuts Holland und Remy Realini.
In liebevoller Aufmachung im Klapp-Cover erinnert diese LP mit viel Text, Fotos und abgedruckter Getränke-Karte des Cafe Atlantis an eben jene Zeit, in der der Pianist ebenda konzertierte. Fritz Marti und Dölf Stöcklin sorgten durch ihre technische Aufbereitung und Überspielung der alten Aufnahmen für einen authentischen Hörgenuß ohne allzu große Störgeräusche. Ob diese, in ihrer Mini-Auflage vorbildlich produzierte Langspielplatte noch irgendwo erhältlich ist, entzieht sich leider meiner Kenntnis. Hinsichtlich der interessanten Aufnahmen wäre dies jedoch für einen größeren Hörer-Kreis überaus wünschenswert.

Thomas Tang

The Red Garland Quintet

All Mornin' Long: All Mornin' Long - They Can't Take That Away From Me - Our Delight
Red Garland p, Donald Byrd tp, John Coltrane ts, George Joyner b, Art Tayler dm
Aufg.: 15. November 1957, Hackensack
Prestige 7130

Nicht alles, was der CD-Reissue-boom mit sich bringt, ist lange Verschollenes von epochaler Bedeutung. „All Mornin' Long" war bis vor Kurzem als Teil der Doppel-LP „Jazz Junction" (Prestige 24023) im Handel, und allzu geschichtsträchtig sind die drei Titel nun auch nicht gerade. Eher ist es eine typische, unkomplizierte „blowing Session" aus der Blütezeit des Hardbop: einfache Themen und Formen, ebenso einfache „head arrangements" ausführliche Soli aller Beteiligten. Immerhin: die „frontlinie" Coltrane-Byrd-Garland war an diesem 15. November 1957 in bester Form, und in den unzählbaren Chorussen des über zwanzigminütigen Blues „All morning' long" rücken die Drei ihre bekannten Qualitäten ausführlichst ins rechte Licht
Wenn die ganz große Begeisterung nicht aufkommen will, so liegt das wohl an der Rhythmusgruppe, oder, genauer, an Drummer Art Taylor, den man wohl unweigerlich an Philly Joe Jones messen wird, mit dem Garland und Coltrane kurz darauf bei Miles Davis spielten - und dieser Vergleich kann kaum zu Gunsten des etwas bieder begleitenden Taylor ausgehen. Eine angenehme Überraschung ist dagegen das - begleitend wie solistisch - ideenreiche, lebendige, rhythmisch originelle bis bizarre Spiel des Bassisten George Joyner, für den dies eine seiner ersten Aufnahmesitzungen gewesen sein muß. George Joyner - nie gehört? Als Jamil Sulieman Nasser ist er später bekannt geworden, so als langjähriger Bassist Ahmad Jamals. Schade, daß man die mageren 37 Minuten Spielzeit der CD nicht durch „alternate takes" oder unveröffentlichte Titel aus dem Prestige-Fundus gestreckt hat.

Peter Niklas Wilson

De Helling

Hop: Skunk - Song For A Cello, Fata Morgana - In Gesprek - Hop - De Wip - Blikse Katers, Oekeltje In Limbabwe - Skanderborg - Lorette's Jive - Walsje VoorJou
Hans Hasebos, vib, perc, Bart van Heisdingen, dm, steeldrum
Aufg.:31. 171. 2.1988
H.H.-001

Platten wie diese werfen eigentlich nur eine Frage auf: Wer außer dem Kritiker und den engsten Freunden der beiden Musiker - wer ist in der Lage, ein Duell zweier Percussionisten über eine Stunde lang konzentriert anzuhören? Vor allem, wenn die Musik derart wenig Abwechslung bietet wie die vorliegende CD, die Hans Hasebos und Bart van Heisdingen in eigener Regie produziert haben.
Der eine spielt Vibraphon und Percussion, der andere Schlagzeug und Steeldrum - aber dennoch: fast alle Stücke klingen irgendwie gleich. Sicher da gibt es diese oder jene rhythmische Variante, zum Beispiel einen Walzer und einen Titel namens „In Gesprek", der phasenweise wie die karibische Version von „Kaiinka" klingt. Aber das ist dann doch zu wenig, der regelmäßige Wechsel zwischen dem Ostinato beider Musiker und leicht chaotischen Zwischenspielen ermüdet ebenso wie die gleichförmige Melodieführung. In Holland, so entnimmt man Pressestimmen, gab es für „De Helling" einen Jazz-Förderpreis - der bezog sich wohl auf die Live-Auftritte, die dem Vernehmen nach inspirierter ausfallen. Zum schlechten Eindruck der CD-Platte gehört auch die Tatsache, daß es außer dem puren Titel und zweier Portraits der Musiker keine zusätzlichen Informationen gibt. So taugt die Platte wegen der langen Laufzeit (64'43") allenfalls als Hintergrund oder für lange Umbauphasen.

Heinz Klusch

Lyriker des Klaviers: Keith Jarrett **Foto: Hans Kumpf**

Keith Jarrett

Dark Intervals: Opening - Hymn - Americana - Entrance - Parallels - Fire Dance - Ritual Prayer - Recitative
Keith Jarrett p
Aufg.: 11. April 1987, Tokyo
ECM1379(PMV837 342)

Nach erfolgreichen Trio-Aufnahmen mit Gary Peacock und Jack DeJohnette begibt sich Keith Jarrett, der „Lyriker des Klaviers", auf ein Metier zurück, das er nahezu perfekt beherrscht: Der Flügel und er, vielleicht etwas zahlendes Publikum, sonst nichts. Zwischen den Anfängen, dem erfolgreichen „Köln Concert" und „Dark Intervals" liegen viele Jahre (dreizehn etwa), aber wenig musikalische Änderung; gestrickt wird nach dem gleichen Muster, auf dem gleichen „Stoff". Das Ergebnis ist (fast) so gut wie früher, nur hinlänglich bekannt.
Die Musik scheint sich in einer Welt abzuspielen, in der Ästhetik als das einzige Prinzip gilt. Schon das Coverfoto weist darauf hin, daß die Musik nicht von dieser Welt ist: Die abgebildete Landschaft ist in ein unnatürliches Blau getaucht. Jarrett allerdings tastet sich in seinen Stücken mit sehr viel Feingefühl an die Stille erstaunlich nahe heran, die wir heutzutage so selten oder gar nicht bemerken. Darin ist Keith Jarrett ein Meister seines Faches! Denn, Musik ist nur dort zu hören, wo auch Stille vernommen werden kann. In diesem Punkt behält der metaphorisch-mystische Covertext Recht: Licht ist nur zwischen „Dark Intervals" sichtbar und „wertvoll".
„Parallels" und „Fire dance" besitzen eine wunderschöne, spannungsgeladene Atmosphäre, die zeigt, in welche musikalischen Räume Jarrett vorstoßen kann. Doch zumeist bewegt er sich mit seinem Klavierspiel in einem sehr kleinen Teil des möglichen Spektrums: Der tonale, harmonisch-lyrische Aspekt ist zeitweilig so überbetont, daß der Anschein entsteht, andere Bereiche gäbe es nicht. Diese Einschränkung wirkt sehr artifiziell. Läßt man sich allerdings in die poetische „Lautmalerei" Jarretts versinken, so stört nur eins: Japaner applaudierten, und zwar brausend! Dies dokumentiert die Live-Platte aus der Suntory Hall in Tokyo überflüssigerweise. Ich vermisse die Stille zwischen den Stücken, denn nur so wären auch die „dunklen Intervalle" hörbar.

Thomas Friedenberger

Jazz Horizons

African River - He-Man - October Sunshine - Chops A La Salsa - Sophisticated Lady - Smoke Gets In Your Eyes - Exact ly Like A Blues - My One And Only Love - St. Louis Blues
Derek Watkins tp, flh, Allan Botschinsky tp, flh, Bart van Lier tb, Thomas Dausen p, Niels-Henning Orsted-Pedersen bu. a.
M. A. Music A 739 2

In Sampler-Manier präsentiert die erst vor einigen Jahren von Marion Kaempfert und Allan Botschinsky in Hamburg gegründete Plattenfirma M.A Music einen Querschnitt ihrer bisherigen Produktionen, die allesamt weltweit höchste Anerkennung - im Falle „First Brass"-Album sogar begeisterte Kritiken-der Fachleute hervorriefen. Das Konzept der Produzenten - gute melodiöse Kompositionen in innovativen Arrangements, gespielt von den besten zur Verfügung stehenden Musikern, aufgenommen in den besten Studios mit der modernsten Technologie - hat sich also in jeder Weise als richtig erwiesen. Ein besonderes Bonbon sind die ausnahmslos von Allans Schwester Jette Botschinsky künstlerisch gestalteten Plattencover, gleichsam den durchaus berechtigten hohen „State of the art"-Anspruch des gesamten Programms unterstreichend.
Doch nun zu den „Jazz Horizons": „African River" stammt von dem Album „Akili" (s. Bespr. JP 6/88), das den Posaunisten Bart van Lier als Hauptsolisten einer 7köpfigen Gruppe vorstellt und in Kompositionen von Allan Botschinsky eine Fusion afrikanischer Grooves mit den Improvisationen europäischer Jazzmusiker demonstriert. Auch das Album „Increased Demand" (s. Bespr. JP 1/89) stellte mit „Mr. Lead Trumpet" - wie ihn Dizzy Gillespie nannte - Derek Watkins einen der besten europäischen Jazzmusiker in den Vordergrund. „He-Man"-wiederaus der Feder Allan Botschinskys - wird als Kostprobe dieser Produktion serviert. „October Sunshine" und „Chops a la Salsa" entstammen dem schon legendären „First Brass"-Album (s. Bespr. JP 7/86), mit dem das Produzenten-Gespann Marion Kaempfert/Allan Botschinsky erstmalig aufhorchen ließ und gleichzeitig in vieler Hinsicht neue Maßstäbe setzte. Ellingtons „Sophisticated lady" ist eine Ausklammerung aus Allan Botschinskys Quintett-Produktion „The Night" (s. Bespr. JP 11/88). Der Pianist dieser Gruppe war Thomas Clausen, der anschließend mit „Smoke gets in your eyes" und „Exactly like a Blues" aus seinem Trio-Album „She touched me" (s. Bespr. JP 12/88) zu hören ist. Schließlich sind mit „My one and only love" und „St. Louis Blues" noch zwei Titel des hervorragenden Albums „Duologue" (s. Bespr. JP 3/88), das Allan Botschinsky und N.-H. 0.-Pedersen im Duo einspielten, vertreten.
Damit bietet dieser Sampler einen repräsentativen Querschnitt der bisherigen Produktionen von M.A Music, nicht zuletzt einen Überblick über das hohe künstlerische und technische Niveau dieser Serie, die hoffentlich entsprechend qualifizierte Fortsetzung erfährt.

Rüdiger Böttger

Barney Kessel, Vol. 3

To Swing Or **Not To** Swing: Begin The Blues - Louisiana - Happy Feeling - Embraceable You - Wail Street- Indiana - Moten Swing - Midnight Sun - Contemporary Blues- Don't Blame Me -12th Street Rag
Barney Kessel g, Harry Edison tp, Georgie Auld/Bill Perkins ts, Jimmy Rowles p, Al Hendrickson g, Red Mitchell b, Irv Cottler/Shelly Manne dm
Aufg.: 28. März und 26. Juli 1955, Los Angeles
Contemporary OJCCD-317-2 (Mikulski-Vertrieb)

Kammerswing von der amerikanischen Westküste, veröffentlicht auf einem der wichtigsten Label der Cool-Jazz-Epoche, aber doch völlig unberührt von deren Kriterien. Auch das war damals möglich, zumal Musiker wie Shelly Manne, Red Mitchell, Jimmy Rowles und Bill Perkins nie etwas mit der Blutleere gemein hatten, die dem oft belächelten Westcoast-Jazz fälschlicherweise angehängt worden ist.
Auch in Monozeiten haben die Contemporary-Platten des kalifornischen Produzenten Lester Koenig (inzwischen gestorben) schon immer gut geklungen, und so hat man für den CD-Transfer dieses alten Bamey-Kessel-Albums nicht viel aufbereiten müssen. Die Musik wirkt auch nach fast 34 Jahren lebendig und spontan - Gutes behält eben seine Blume, und wer (wie Kessel & Co.) nie hinter modischen Trends hergerannt ist, wird auch nicht unmodern. Im Vergleich zur Gegenwart spielt Kessel im Jahr 1955 strikt geradeaus, gewissermaßen einspurig auf swinggeschottertem Gleis; noch nicht mit der gereiften Raffinesse und dem akkordischen Zuwachs von heute. Aber zumindest mit der gleichen rhythmischen Insistenz, und damit ist der beim ollen Shakespeare angelehnte Albumtitel eindeutig positiv belegt.
Das As der beiden Auf nahmesitzungen ist zweifellos Harry Edison, der mit spektakulären Soli davonzieht. Seine Kraft und seinen Ton hat er bis heute behalten (vor allem, wenn er den Spitzdämpfer benutzt), aber seine Ideen sind hier noch wesentlich frischer und völlig klischeefrei. Bei den Tenoristen gibt es Unterschiede in der Stilistik, aber nicht in der Qualität. Der stämmige, breit rudernde Georgie Auld spielt auf „Louisiana", „Indiana", „12th Street Rag" und „Moten Swing"; Bill Perkins (trokkener im Sound und moderner in der harmonischen Zerlegung) ist auf „Contemporary Blues", „Wail Street" und „Happy feeling" zu hören. Das legendäre Gespann Mitchell & Manne macht seinem Ruf alle Ehre; AI Hendricksons Rhythmusgitarre (in diesem Rahmen unüblich besetzt) sorgt für zusätzliche PS im Gruppendrive. Vier Titel sind ohne Bläser, also nur in Quintettstärke, eingespielt worden: „Midnight sun", „Don't blame me", „Embraceable you" und „Begin the Blues" (mit besonders schönem Zusammengehen von Kessel und Rowles). Der „12th Street Rag" ist so witzig arrangiert, daß er auch heute noch - als Single auskopiert - das Zeug zu einem kleinen Jazzhit haben müßte. Einen Zusatztrack hat man für die CD-Neuveröffentlichung leider nicht aufgetrieben, also bleibt es bei der alten Album-Länge von 40:17 Minuten.

Horst Schade

Hans Koller

Early Recordings -1942-1950: Jeff Palme Group: Hartem Swing - Harmona Orchester Othmar Serha und Gesang-Trio: Sioux City Sue - Ernst Landl und der Hot Club Vienna: Stop - Prisoners Song - Hallo Tommy - Pipsi Boogie - Nesty Boogie - Dunkle Schatten - Delphi - Hot Club Vienna: Air Mail Special - Record Melodiker: Amapola - Standard Jazz Band: Open The Door, Richard - Hot-Club Vienna: Hartem Swing - Standard Jazz Band: Frankies Boogie - Studie in F - Hot-Club Vienna: What's This? - Evelyn Künneke und der Hot-Club Vienna: Bei mir bist du schön - Horst Winter Tanzorchester: Ray's Idea
Aufg.: 1942-1950
Harlequin HQ 2066

Daß Hans Kollers Jazz-Vergangenheit vor den Bebop zurückreicht, hat er auch später noch im Verein mit Benny Goodman oder Stephane Grappelli demonstrieren können. Die von Klaus Schulz auf dem englischen Label Harlequin nun veröffentlichten Aufnahmen jedoch stellen den originalen Swingmusiker vor, unmittelbar nach Kriegsende erster Saxophonist im Hot Club Vienna. Während man bei Live-Auftritten angeblich lieber Bebop spielte, blieben die Studioaufnahmen handlichen, fein arrangierten Swing-Riffs vorbehalten, die - mit nur vier, höchstens fünf Bläsern gespielt - weit mehr nach Big-Band-Satz klangen als nach jenem Combo-Stil, den das John Kirby Sextett einst für den Swing erfand. Der Boogie-Drive Basies und die Dynamik Glenn Millers standen Pate, und die knisternde und rauschende historische Patina hat die chronologisch angeordneten Aufnahmen für uns in nostalgische Watte gepackt.
Etwa ab Oktober 1947 hören wir ein paar persönliche Charakteristika ins bis zur Anonymität vollendete Stilideal dringen, einige Intonationen und Pianoläufe, zu denen keine amerikanischen Vorbilder mehr einfallen wollen. Koller, damals noch unter der Führung Ernst Landls agierend, biegt seine kreischenden Hot-Läufe ä la Hawkins und Lockjaw langsam in kühlere, abstrakte Phrasen um, deutliche Reflexe Lester Youngs und des modernen Jazz. In den Arrangements klingen - namentlich auf „Dunkle Schatten" und „Open the Door, Richard" - Elemente einer sparsameren, kontrapunktischen Instrumentation an, Tendenzen in Richtung Kenton und Cool.
Für den Sammler und Jazz-Historiker, den diese zweifellos hochwertigen Aufnahmen am meisten interessieren dürften, seien noch einige Kuriositäten aufgezählt: der obskure Mitschnitt eines illegalen Wiener Kohlenkellerkonzerts von 1942; zwei Features für den jungen Tommy Vig, heute kommerzieller Arrangeur in Amerika und gelegentlich Jazz-Vibraphonist, damals Epigone des nervösen, aber nicht immer swingenden Tricktrommlers Gene Krupa; eine hübsche Variante in Jazz auf „La Paloma"; Evelyn KünnekesGesangseinlagen in einem völlig entfolklorisierten „Bei mir bist du schön"; abschließend auch eine Bebop-Hommage an die Gillespie Big Band mit Joschi Wimmer als leicht peinlicher Dizzy-Imitation.

Hans-Jürgen Schaal

Roland Kovac Piano & String Orchestra

Concert By The Sea: Patricia - Dancing Piano- Moonlight In St. Moritz- Vogue - Primavera - Plaisir D'Un Afternoon - Annabelle - Jardin Des Modes - Concert By The Sea - Albatros - Tiffany -Kinka's Dance - Elene - Thoughts Of You - Claudia - Goodbye-Adieu-Passe - Ma Cherie - Trend - Startfever - Happy Weekend - Terra Promessa - Au Revoir
Selected Sound 4 5004 (Vertrieb: Deutsche Austrophon)

Die Klassifizierung dieser CD wird im Klappentext gleich mitgeliefert: „Radio-& Programm-Musik. Funktionelle Musik. Romantische Themen & leicht swingend. Unbeschwerte Eleganz und Sports. Mode, Ambiente, High Society, mondän Segeln, Schweben, Gleiten, Zeitlupe. Heiter, gelöst, herzlich, Shopping. Größe, Weite, Sehnsucht, Panorama. Aktivität, Tempo, Barmusik."
Fast alle Titel bewegen sich im 2 - 3 Minuten Limit, der beabsichtigte Rundfunkeinsatz ist unverkennbar. Das Piano von Roland Kovac steht auf sämtlichen Stücken im Mittelpunkt, nur selten kommen auch mal Trompete, Saxo-

phon oder Gitarre hinzu. Es wäre ungerecht, das Ganze als „gehobenen Clayderman" ironisch abzutun und Jazzkriterien an eine Produktion anzulegen, die mit völlig anderen Intentionen gemacht wurde. Wer beispielsweise die in diesem Jazz Podium besprochene CD mit Art Farmer & Strings besitzt, sollte von Kovacs „Concert By The Sea" nicht etwa ähnliches erwarten.
Kovacs Ambitionen sind nicht die seines österreichischen Landsmannes Hans Salomon (der für Art Farmer arrangiert hat); seine Zielgruppe ist die Hörerschaft, welche die easylistening-Programme im AFN goutiert, und ich weiß, daß es auch unter den Podium-Lesern etliche gibt, die das tun. Die Streicherarrangements bewegen sich haargenau im oben beschriebenen Rahmen; nur acht der 22 Titel sind von dem Pianisten auch selbst komponiert worden (falls er nicht unter Pseudonym gearbeitet hat). Man darf wohl davon ausgehen, daß es sich bei „Claudia" um eine Widmung für Kovacs einstige Ehefrau, der tragisch früh gestorbenen Fernsehansagerin Claudia Doren, handelt. Die spärlichen Cover-Angaben lassen darauf schließen, daß die Aufnahmen bereits in den 70er Jahren entstanden sind.

Eine gute Stunde „mood music" zum Abschalten und Entspannen also, am besten zu genießen auf einer kuscheligen Couch, als Beigabe zu einem Glas Wein (oder Höherprozentigem) und mit einem schnurrenden Kätzchen im Arm (vier- oder zweibeinig). Es kann natürlich auch ein Kater sein.

Horst Schade

Sergey Kuriokhin:

Pop Mechanics Nr. 17
Sergey Kuryokhin as, p, org, voc, Igor Butman as, ts, bs, dm, Sergey Belichenko dm, cello, vibes, Sergey Panasenko tb, b, Valentina Ponomareva voc
Aufg.: Okt. 1984
LeoRecordsLR158

Sergey Kuryokhins Album „Subway Culture" (siehe JP 10/87) noch gut in Erinnerung, legt man die „Pop-Mechanics 17" mit einigen Erwartungen auf den Plattenteller. Dem Konzept-Album folgt der Live-Mitschnitt freier Improvisation. Kuryokhin formierte sein Ensemble „Populär Mechanics" im Gedanken einer variabel zu besetzenden Gruppe. Von zuletzt ist einzig der junge Saxophonist Igor Butman wieder dabei. Ihn umgab Kuryokhin, selber diesmal dem Klang nach wohl von einem Kino-Piano agierend mit der Vokalistin Valentina Ponomareva, dem Schlagzeuger und(!) Cellisten Sergey Belichenko sowie dem Tubisten und (!) Bassisten Sergey Panasenko.
Völlig vom starren Rhythmus befreite Passagen bleiben diesmal hinter klar verfolgbaren Partien zurück; Meist läßt sich Popular-Mechanic von etwas stereotypen Rhythmen tragen. Seite 2 beginnt dann, einen bewegteren Abschnitt kontrastierend, in vertraut-verdaulicher Club-Atmosphäre, der einzig Kuryokhins Sun Ra-verwandten Orgelklängen zu entkommen scheinen.
Scheint mir „Subway Culture" auch um einiges musikalisch interessanter, weil eindeutig radikaler, (der Einbau von Lennon/McCartneys „Michele" auf Seite 2 durch Vokalistin Ponomareva verrät jene kreativen Kräfte des Quintetts, die das Album ansonsten etwas spärlich preisgibt), so gibt es doch am Verdienst Leo Feigins, wieder ein Stück „Ost-Szene" zugänglich gemacht zu haben, nichts zu rütteln.

Wolfgang Gratzer

Andy LaVerne

Plays The Music Of Chick Corea:
Chick Corea - Bill Evans - Cornucopia - Turnaround - Folk Song - Psalm - Ghost Of Triengen - Softly As You Go - Like This - Romance - Heart To Heart - You're Everything - Blues For Liebestraum
Andy LaVerne p, org, John Abercrombie g, e-g, Marc Johnson b, Mark Egan e-b, Danny Gottlieb, dm, perc
Aufg.: 1986, New York
Jazzline 11108

Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß Chick Corea die lichten Höhen des Jazz-Großmeisters erklommen hat - hier liegt er in CD-Form vor. Das respektvolle Album eines Kollegen: „Andy LaVerne plays the music of Chick Corea" - mit einer Ausnahme. Das Eröffnungsstück stammt von Andy LaVerne selbst und heißt - man ahnt es - „Chick Corea". Der Meister fühlt sich denn auch geehrt, sein Schreiben wird mitgeliefert. Aber wer nun ein recht epigonales Werk vermutet, irrt sich gewaltig. Denn Andy LaVerne ist kein „Nachspieler", er gewinnt den Corea-Kompositionen manch unvermutetes Glanzlicht ab - zumindest animiert er dazu, seine Interpretation mit den Originalen zu vergleichen. Zweites großes Plus: Eine Rhythmussektion mit dem Gitarristen Abercrombie als Antreiber gibt schon die Gewähr dafür, daß die Aufnahmen nie ins Allzu-Beliebige abgleiten; eine Gefahr, die bei Corea-Kompositionen nie ganz auszuschließen ist. Als „Zugabe" dann das bei dieser Platte geradezu Unvermeidliche: „Heart to heart" mit LaVerne und Corea an zwei Flügeln - vermutlich die Pianistenversion der „Casablanca"-Männerfreundschaft.

Heinz Klusch

Urs Leimgruber

Statement Of An Antirider: Raga I - Leonor - Statement Of An Antirider -Ragall-Senfonito
Urs Leimgruber ss, ts, bs, fl
Aufg.: 2. u. 4. März 1988
hat Art CD 6013

Urs Leimgruber gehört zweifellos zu den musikalisch avanciertesten Aushängeschildern der Schweiz. Kein Nostalgiker aus Zukunftsscheu, kein progressiver Starrsinn. „Statement of an Antirider", so erzählt Meinrad Buholzer im dünnen, aber ausreichenden Beiheft zur CD (wie bekannt, produziert hat Art nur mehr im Kleinformat), „Statement", also, stellt eine Verbindung zu Leimgrubers roots dar: Solo an den Saxophonen. Läßt man sich abgespannt am Abend darauf ein, oder frisch morgens oder wie auch immer nachts, Leimgrubers Gang in den eigenen vier Wänden reizt von Mal zu Mal anders, jedesmal neu ohne Abstriche, überfordert nie, auch nicht Nervöse mit der Überzeugung, Musik fange erst bei zwei Musikern an

Die 65 Minuten, aufgeteilt auf vier Titel, ermöglichen ein Mit-Hören mit Leimgruber. Tatsächlich Mit-Hören, denn der Hauptprotagonist kombiniert spürbar spontan vorgefaßte Klangvorstellungen mit Experimenten nach rein musikalischer (und nicht etwa nach technisch-virtuoser) Hör-Laune: Meditative Strecken (Leimgruber bedient sich sehr ökonomisch-wirksam der Zirkularatmung) kreuzen fasrige Geräuschwege, deren Klang an manchen Stellen eher dem eines Schlagzeuges denn eines Saxophons „entkommen" zu sein scheint. Erinnerungen werden wach, und die bei mir bei solch raren Gelegenheiten, wie diesem „Statement", manisch auftauchende Vorstellung, was noch alles entstanden wäre, wenn auch Leimgruber seinerzeit dem Kölner Wasserspeicher einen „spielerischen" Besuch abgestattet hätte . . .
Diese kommerzielle Produktion ist ein Refugium.
hat Art? Neuerlich Hut ab!

Wolfgang Gratzer

Harold Mabern

Joy Spring: I've Got The World On A String - Blues In F & T-Bone Steak - House Of Jade - Joy Spring - Dat Dere - Pent Up House - Thou Swell - Mabern's Boogie
Harold Mabern p
Aufg: 25. April 1984 und 9. Januar 1985 im „Cafe des Copains", Toronto
Sackville2016

Über die hervorragenden Fähigkeiten des Pianisten Harold Mabern - nach dem LP-Titelfoto auch schon „in die Jahre gekommen" - sollte es keine Diskussionen betreffend der Qualität seines Spiels geben. Der großen Generation von Boppern angehörend, weist Maberns Karriere (er kommt aus Memphis) eine endlose Latte gleichrangiger und bedeutender Mitspieler auf (James Moody, George Coleman, Frank Strozier, Booker Little, Garnett Brown, Jimmy Owens, Charles Lloyd, Louis Smith, Calvin Newborn, Lee Morgan, aber auch Harry Edison, Lionel Hampton, das Farmer & Golson Jazztet, J. J. Johnson, Joe Williams und Wes Montgomery stehen da genauso zu Buche wie die famosen „MTJ + 3" auf Chess, die von den Jungen heutzutage leider kaum jemand kennen dürfte). Als Harold Mabern Musik studierte, waren keine Geringeren als Bill Lee, George Coleman, Phineas Newborn, Chris Anderson und Ahmad Jamal seine unmittelbaren Mitstudenten. Mabern ist ein Pianist, der höchste melodisch-harmonische Ansprüche erfüllt, und der von so profilierten Könnern wie Newborn und Jamal persönlich gefördert wurde (die ihn auch stilistisch prägten, sieht man von den „Piano-Vätern" der Moderne wie Art Tatum, Erroll Garner oder Bud Powell einmal ab)
Nach einer Reihe von bekannten Schallplatten mit noch bekannteren Jazz-Formationen dürfte dies nun seine erste Solo-Platte sein (Besserwissende mögen den Schreiber dieser Zeilen korrigieren). Live im „Cafe des Copains" im kanadischen Toronto eingespielt, wird der Hörer intimer Zeuge des auf seine Art vollendeten pianistischen Könnens dieses Tastenmeisters. Mabern, der sehr viel von Spontaneität hält, lebt nur für den Augenblick in dem er spielt (nachher hätte er alles vergessen, wie er sagt). Das Material, das er sich zum Improvisieren auswählte, besteht aus Bekanntem, das sich andere seiner Generation ebenfalls vornehmen würden (populäre Songs, Jazzstandards und die „Blues language"). Seit 1983 spielt er im obenerwähnten Cafe in Toronto solo, ein Beweis dafür, wie sehr er sich dort wohlfühlt. Und wohl fühlt man sich auch selbst, wenn die Musik vorliegender Platte die Gehörgänge im wahrsten Sinne des Wortes „streichelt". Zwei seiner Improvisationsmodelle hat er selber geschrieben: „Blues In F/T-BoneSteak" (groovy, mit machtvollen rhythmischen Bewegungen der Linken und dichtem Gefüge der Blueshacmonien) und „Mabern's Boogie" (mitreißender Ausflug in die Jazztradition und „Rausschmeißer" der LP) Vier typische Stücke stammen von ebensovielen berühmten Kollegen: Wayne Shorters „House of jade" (in Form einer romantisch verklärten Ballade mit verspielter Intro und gradliniger, selbstbewußter Interpretation, wobei Maberns „left hand power" wiederholt auffällt); Clifford Browns „Joy spring" (abermals verspielte Intro, akkordisch ausführlich behandelt und durchzogen von swingend-perlenden Notengeflechten); Bobby Timmons'Soul-Paradepferd „Dat dere" (lyrische Einleitung, die um Jamals „Tranquility" kreist und der dazugehörigen Portion Funk und Groove bei den Variationen); und Sonny Rollins' „Pent up house" (hier gelingt es Mabern, das charakteristisch „Rollins'sche" pianistisch besonders gut aufzuarbeiten, und seine großartige Tastenfertigkeit tritt spätestens hier offen zutage). Schließlich gibt es noch zwei All-Time-Standards: Rodgers/Harts „Thou swell" (das nach akkordischem Vorspiel immer deutlicher vor den Ohren des Hörers entsteht und kraftvoll-balladesk gespielt wird) sowie Arlen/Koehlers „I've got the world on a string" (nach vorbereitender Einleitung in flotter Art und Weise fast im pianistischen „Swing-Stil" dargeboten). Eine sehr schöne Solo-LP, nicht mehr und auch nicht weniger...

Willie Gschwendner

Vollendetes pianistisches Können: Harold Mabern
Foto: Robert Urmann

Norio Maeda

Meets 5 Saxophones: Love Me Or Leave Me - Taking A Chance On Love - As Time Goes By - The Lady Is A Tramp - Don't Be That Way - The Continental - Just In Time - Imagination - It's Allright With Me - On The Street Where You Live
Akitoshi Igarashi, Jake H. Conseption as, Kohnosuke Saijyoh, Ichiro Mimori ts, Tadayuki Harada bs, Norio Maeda p, arr, Yasuo Arakawa b, Takeshi Inomata dm

Aufg.:6. & 15. Oktober 1976, Tokio
Audio Lab LAB 2017

Ein fünfstimmiger Saxophonsatz - pur, nur mit Rhythmusgruppe - hat seit jeher seinen Reiz. Von Benny Carter bis Supersax gibt es zig Beispiele, und um einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, liegt nun auch eine Kostprobe aus Japan vor. Spaß beiseite: Der Arrangeur Norio Maeda versteht sein Handwerk und es bereitet viel Hörvergnügen, die Nuancen der diversen Partituren nachzuverfolgen. Maeda schert durchaus nicht alles über den close-harmony-Kamm, sondern gliedert auch die Saxophone wieder in einzelne Sections auf und läßt sie in Big-Band-Manier kooperieren. „Imagination" klingt besonders apart und vielschichtig, und auch der Humor kommt nicht zu kurz: da sind ein paar langzöpfige Barocko-ko-Schlenker in „Love me or leave me", während „On the street where you live" mit kleinen ironischen Seitenhieben auf die zickigen „swing-and-sway" Saxophone von Sammy Kaye amüsiert Norio Maeda hat das Ensemble nicht nur arrangiert, er sitzt auch am Piano. Nun könnte man vom Titel her glauben, er sei der Hauptsolist und habe die Reeds gleichsam um seine Fingerübungen drapiert. Weit gefehlt: Er spielt keine einzige Solonote, sondern versieht bescheiden seinen Job innerhalb der Rhythmusgruppe. Den solistischen Löwenanteil haben die Altsaxophonisten; in „It's allright with me" liefern sich die Tenoristen einen kleinen Chase. Schade, daß sich die beiden mit vergleichsweise wenig Soloraum begnügen müssen!

Kein Zweifel: Hier sind Spitzenprofis am Werk, die nie das Gefühl von Sterilität und „glattem Abkupfern" aufkommen lassen. Das betrifft die Bläsercrew, aber auch der Rhythmus stimmt. Was vollends für die CD einnimmt, ist ihre exzellente Klangabstrahlung. Die Stereopositionen sind hervorragend verteilt (eine Skizze der Mikrofonplazierung ist im Klappenfaltblatt abgedruckt), der High-Fidelity-Sound wirkt überwältigend. Five Saxophones in Cinemascope, gewissermaßen - ein Klangbad für Ästheten und Akustikfreaks. Mit gerade 40 Minuten ist die Laufzeit für eine CD allerdings ein bißchen dünne. (Zu beziehen über Audio Infi, Postfach 56 02 29,6 Frankfurt 56.)

Horst Schade

Metropolitan Jazzband & Beryl Bryden

Alabama Jubilee - West End Blues - Careless Love - After You ve Gone - Serosvit/Chiaroscuro-Tanec A Smich/ Dance And Laughter- Ozeny Harlemu/ Echoes Of Harlem - Coney Island Washboard - Basin Street Blues - St. James Infirmary - Doctor Jazz - Na Vystave/At An Exhibition
Joseg Krajnik tp, Jan Chvosta cl, Josef „Bazik" Pavelka tb, Stanislav Stavik p, . Josef Vojtisek p, Petr Kretschmer bj, Jan Strizovsky b, Ladislav Sindler dm, Beryl Bryden voc, washboard
Aufg.: März - Juli 1986, Prag
Supraphon1115 4248H

Die Metropolitan Jazz Band aus Prag, in ihrer Heimat eine der bekanntesten Bands des traditionellen Stils, ist auch im Westen durch zahlreiche Auftritte bekannt. Zu den vorliegenden Aufnahmen hatten die Musiker aus der Goldenen Stadt die prominente Sängerin und Washboard-Spielerin Beryl Bryden eingeladen. Die temperamentvolle Engländerin garantiert mit ihrer urigen Altstimme stets für Spaß und Entertainment, und es verwundert deshalb nicht, daß sie einst in dem „Jazzvulkan" Lionel Hampton einen eifrigen Fürsprecher hatte. Auch wenn Beryl Bryden bei diesem Album auf Standards zurückgreift, die sie sicher schon häufig aufgenommen hat, so beeindruckt sie noch immer mit ihrer mitreißenden Dynamik und dem ursprünglichen Feeling in der Stimme. Als „Waschbrettvirtuosin" kann sie vor allem bei „Coney Island Washboard" glänzen. Hervorragend begleitet wird Beryl Bryden von ihren Gastgebern, die sich dabei solistisch sehr zurückhalten und das Feld fast ganz ihrem Gast überlassen. Bei vier Titeln, Kompositionen von Josef Krajnik i.Chiaroscuro", „Dance and laughter", Echoes of Harlem") und Victor Kotrubenko („At an exhibition"), verzichten die Moldaustädter auf ein Gruppenbild mit Dame und bleiben unter sich. Verpackt in pfiffige Arrangements und einen watteweichen Swing kann hier jeder seine solistische Klasse zum besten geben. Erwähnt seien der brillante Trompeter Josef Krajnik und der Posaunist Josef „Bazik" Pavelka, indessen melo-dramatischem Ton die bezaubernde Atmosphäre der Moldau-Metropole eingefangen scheint.

Andreas Geyer

Frank Morgan Quartet

Yardbird Suite: Yardbird Suite - Night In Tunesia - Billie's Bounce - Star Eyes - Scrapple From The Apple - Skylark
Frank Morgan as, Mulgrew Miller p, Ron Carter b, Al Foster dm
Aufg.: 10./11. Januar 1988
Contemporary 14045

Bird lebt. Filme, Bücher verkünden es und der Bebop erlebte seit geraumer Zeit eine unverhoffte Renaissance. Vie-* le Bands bemühen sich im Zuge dieses Revivals um die Sympathien der Jazz-Freunde, vor allem der neuen. Einer, bei dem das kribbelnde Feeling des Bebop nicht nur Wunschvorstellung bedeutet, ist der Altsaxophonist Frank Morgan, der ein hervorragendes Album mit Birds Musik in Berkeley/Kalifornien produzierte. Um sich herum scharte er drei Spitzeninstrumentalisten: Ron Carter, Baß, Al Foster, Drums, und Mulgrew Miller, Piano.
Frank Foster, so scheint es, hat seit seiner Jugend die Musik Charlie Parker's genauestens studiert und sich in sie verliebt. Das Ergebnis ist Jazz, der sich bis in Details an der Ära der vierziger und fünfziger Jahre orientiert. Natürlich aufgefrischt und neu arrangiert, aber mit der gleichen aufregenden Quintessenz. Eine Spritzigkeit spürt man beim Anhören der Platte, eine Spiellust, die auf der Basis eines soliden musikalischen Handwerks den Geist Birds wieder auferstehen läßt. Klare, lebendig phrasierte Saxophonlinien, ein phantasievoll gespielter Baß, fließende Pianoakkorde und nicht zuletzt eine federnde, swingende Dynamik am Schlagzeug dokumentieren dies. „Yardbird Suite" und „Night in Tunisia" dürfen dabei natürlich nicht fehlen.
Die zweite Seite des Albums, die letzten drei Titel, ist mit cooleren Linien gestaltet worden, ein gewisser Gegenpart zur aufregenderen ersten Seite. Es stimmt, Bird lebt.

Heinz-Jürgen Rippert

Alphonse Mouzon

Early Spring: Early Spring - Alone In Paris - Come And Fly With Me - We Almost Made It - The Lady In Red - Seven Steps To Heaven -1 Can Give You Love-Waterfall
Alphonse Mouzon dm, synth, Gary Meek, Ronnie Laws ss, Brandon Fields as, Ernie Watts ts, Jeff Daniel p, Welton Giteb
Aufg.: 1988, North Hollywood
MPC Records 6002 TS

Alphonse Mouzon gehört seit einigen Jahren zu jener Sparte von Musikern, die als Rockmusiker nie ernst genommen wurden, den Jazz als wenig lukrativ erleben und im kommerziellen Funk-Fusion- und Pop-Spektakel ungewollt die zweite Geige spielen. Mit seinem neuesten Album „Early Spring" knüpft der einstige Weather Report-Drummer fast unmerklich an seine bedeutungslosen Alben der Vorjahre an; schlecht verpackte Pop-Songs im Stil von Elton Johns „Asongforguy" und beschwingte Titelmelodien aus amerikanischen Familienserien charakterisieren das Strickmuster dieser Produktion. Mit Jazz oder Jazz Rock hat das alles gar nichts mehr zu tun, und so erinnert man sich beinahe wehmütig an das vielschichtige und anspruchsvolle Spiel von Alphonse Mouzon mit Albert Mangelsdorff - damals, vor vielen Jahren.

Jörg E. Mayer

Amina Claudine Myers

Salutes Bessie Smith: Wasted Life Blues - Dirty No-Gooder's Blues - Jailhouse Blues - It Makes My Love Come Down - The Blues (Straight To You) - African Blues
Amina Claudine Myers voc, p, org, Cecil McBee b, Jimmy Lovelace dm, bells
Aufg.: 19./22. Juni 1980, New York
Leo Records 103

Acht Jahre hat die Aufnahme nunmehr auf dem Buckel, aber auf der CD ist davon natürlich nichts zu hören: die Tonqualität ist exzellent, vor allem sorgt die Abmischung für optimale Trennschärfe bei den drei beteiligten Instrumenten. Es war 1980, als die Sängerin und Pianistin dieses Tributalbum für Bessie Smith einspielte. Lester Bowie sagte von ihr: „Für mich ist sie groß, weil sie Gospel spielen kann. Genauso kann sie umschalten und alles andere spielen: Bebop, sogenannten Free Jazz . . .". Nun, hier ist sie tatsächlich zu den Blues & Gospelwurzeln zurückgekehrt. Gleich der erste Take zeigt, wo es langgeht: Eine herrliche dreiminütige Klavier-Intro führt hin zum „Wasted life blues"! Cecil McBee (Bass) und der einfühlsame Schlagzeuger Jimmy Lovelace steigen ein - und man glaubt in einer der Kneipen vergangener Tage zu sitzen, bloß das Rauschen der „historischen Aufnahme" fehlt. Direkter gehen der „Dirty nogooder's blues" und der „Jailhouse blues" zur Sache, bei letzterem übernimmt der Bass McBees die Intro, ehe dann nach einem weiteren Bessie-Smith-Titel die eigentliche Reverenz an die Empress of Blues folgt. Zwei Kompositionen von Amina Claudine Myers, die beide das alte Blueserbe übernehmen, aber nicht im starren Schema verharren. „The blues (straight to you)" bringt eher lyrische Gesangs- und Pianopassagen, und auch der „African Blues" beschreibt eine Reise: von der Blues- und Spiritualtradition zu freieren Klängen, wobei hier auch der Gesang eher lautmalerisch klagend eingesetzt ist. Natürlich haben alle drei beteiligten Musiker ungleich „progressivere" Platten eingespielt, aber das mindert nicht die Qualität und die Ernsthaftigkeit, mit der sie hier einer der großen Stimmen des Jazz ihre Reverenz erweisen.

Heinz Klusch

Original Camellia Jazz Band

Panama - A Cottage For Säle -1 Want A Big Butter And Egg Man - Ain't Misbehavin' - Apple Blossom Time - Prisoner Of Love - Rosetta - Confessin' - Don't Be That Way - Make Me A Pallet On The Floor
Clive Wilson tp, Tony Mitchell cl, Clem Tervalon tb, voc, Quentin Batiste p, Frank Fields b, Trevor Richards dm
SterophonicGHB144

Zu den auffälligsten Erscheinungen bei der 14. Festa New Orleans Music 88 in Ascona, dem bedeutendsten Festival für New Orleans Jazz in Europa, zählte die Original Camellia Jazz Band aus der Crescent City. Geleitet wird diese Band verdienter Veteranen von den Engländern Clive Wilson und Trevor Richards. Beide haben in jungen Jahren ihre Heimat verlassen, um den Jazz an der Quelle zu studieren. Clive Wilson fand seine wichtigsten Stationen bei Papa French's Original Tuxedo Orchestra, der Formation von Billie und De De Pierce und der Band von Bob Wilber. Mit seinem kraftvollen Spiel und dem klaren, dynamisch prägnanten Ton ist er ein souveräner Lead-Trompeter und ebenso ein einfallsreicher Improvisator (etwa bei „Prisoner of love"). Trevor Richards, der lange Zeit ein weltweit erfolgreiches Trio leitete, war ein Schüler von Zutty Singleton. Von ihm hat er nicht nur das Schlagzeug geerbt (das er heute noch spielt) sondern auch dessen schmiegsamen, swingenden Rhythmus. Swing ist überhaupt das passende Stichwort für die Camellia Jazz Band. Während viele Amateurgruppen dieses Stils den langsameren, holprigen und auf Dauer etwas eintönigen Two-Beat pflegen, bevorzugen die Mannen aus der Mississippistadt meist den swingenden Four-Beat. Titel wie „Avalon" oder „Don't be that way" lassen das bereits vermuten. Sie geben Tony Mitchell, der im Casa Loma Orchester, bei Glenn Miller und als Gast bei Woody Herman die Blütezeit der Swing-Big-Bands miterlebte, Gelegenheit, besonders zu glänzen. Sein virtuoses, flüssiges Spiel erinnert sehr an den King of Swing. Benny Goodman.
Das rauhe Posaunenspiel von Clem Tervalon bringt die erdige, ursprüngliche Komponente. Als humorvoller Sänger („I want a big butter and egg man", „Confessin"' und „Make me a pallet on the floor") gleitet er bisweilen schon ins Clowneske ab. Ein feinnerviger Pianist ganz im Sinne von Teddy Wilson ist Quentin Batiste. Die mit süperber Anschlagkultur vorgetragenen perlenden Tonsequenzen, etwa bei der Feature-Nummer „Ain't misbehavin", lassen sich wohl am besten mit „sophisticated" beschreiben. Auf mehr als 700 Aufnahmen mit Größen aus Soul, Rhythm' n' Blues, Rock und Pop, wie Fats Domino, Little Richards oder Ray Charles, hat es der mittlerweile 74jährige Bassist Frank Fields gebracht. Inzwischen ist er zum Jazzidiom seiner Heimatstadt zurückgekehrt und bildet mit seinem zuverlässigen, versierten Begleitspiel das Rückgrat der Rhythmusgruppe. Nicht nur sein Solo bei „Rosetta" verrät, daß er mit seinem relativ modernen Stil der Schule der Swingbassisten näher steht als den Altmeistern des Slappin-Baß. Auch im New Orleans Jazz gilt eben der berühmte Ausspruch von Duke Ellington „It don't mean a thing, if it ain't got that swing". Im Frühjahr 89 will sich die Camellia Jazz Band wieder auf Europatournee begeben. Nicht nur New-Orleans-Fans dürfen sich darauf freuen.

Andreas Geyer

Harry Pepl/Herbert Joos/ Jon Christensen

Cracked Mirrors: Wolkenbilder 1 - Reflections In A Cracked Mirror- Schikaneder Delight - Die alte Mär und das Mann - More Far Out Than East - Herbert Joos flh, Harry Pepl g, g-synth, p, Jon Christensen dm
Aufg.: Februar 1987, Oslo
ECM1356

Neues vom Österreicher Pepl, der über seine MIDI-Gerätschaften dem gitarristischen Bückling vorm Piano doch noch Vorschub leistet, obwohl sein Roland-System dies doch - fast - überflüssig machen könnte. Andererseits mag diese Trio-Besetzung das gelegentliche Tastenspiel willkommen machen: Der Baß wird nicht vermißt. „Abstrahierung", „disparat", „Zersplitterte Spiegel" sind die hier charakterisierenden, zutreffenden Stichworte des Wunschzettels - eine Art „rag-bag" a la Eliots „Waste Land" oder der späten Cantos Ezra Pounds tut sich hier auf und trägt der modernen Poetik des „offenen Kunstwerks" (Eco, Egbert Faas) erstaunlich Rechnung. Die drei verarbeiten, verhackstücken, parodieren, veredeln Folkloristisches, klassisch Tradiertes, sie reflektieren auf Freejazziges und tuschen Impressionismen hin, und trotz der Vielfalt der Motive klappt das gesamte Album nirgends auseinander. Dennoch: Pepl ist am besten, wenn er seine Jazzgitarre spielt, und Joos ist überragend, wenn sein Ansatz irgendwo zwischen Miles Davis und der schwebenden Balladenweichheit Ben Websters erklingt - ein vorzügliches, zu Herzen gehendes Flügelhorn ist das, und nirgends zertrommelt der Norweger Christensen solche poetischen Ausflüge.
Dies ist improvisierte Musik vom Feinsten, trotz des Namens Pepl aber darf auf ein neues „Gitarrenalbum" hier nicht gehofft werden. Dazu bildet dieses Kollektiv allzu sehr eine Einheit, ist Homogenität eben doch das wesentliche Merkmal.

Alexander Schmitz

The Michel Petrucciani Trio

PianismiThe Prayer-OurTune-Face's Face-Night And Day-Here's That Rainy Day - Regina
Michel Petrucciani p, Palle Danielsson b, Eliot Zigmund dm
Aufg.: Dezember 1985
BlueNoteBT85124

Der gebürtige Franzose und in New York lebende Michel Petrucciani muß dem deutschen Jazzpublikum nicht mehr vorgestellt werden. Zahlreiche Schallplatteneinspielungen und Konzerte habe diesen jungen und genialen Musiker hierzulande bekannt gemacht. Der ambivalente Titel seiner bereits im Dezember 1985 aufgenommenen Platte „Pianism" weist auf Klaviermusik und kammermusikalische Klänge hin und trifft damit genau die Stimmung dieser Platte. Die vier Eigenkompositionen und zwei Standards, Balladen, südamerikanische Anklänge und flotte Swingkompositionen empfehlen ihn erwartungsgemäß als einen der herausragendsten Jazzpianisten des Mainstream. Der Schwede Palle Danielsson am Baß und der Amerikaner Eliot Zigmund, mit dem Petrucciani seit vielen Jahren zusammenspielt, begleiten höchst sensibel für die spontanen Einfälle des Pianisten und profilieren sich ebenfalls als Soloimprovisatoren.
Alle drei Musiker scheinen sich blind zu verstehen, denn sie stehen unablässig in musikalischer Kommunikation. Petruccianis Klavierspiel ist unter anderem von seiner klassischen Ausbildung geprägt. Spätromantische und impressionistische Klänge kennzeichnen seine Kompositionen (Prayer) und agogischen Einleitungen. Trotzdem hat sein Spiel ungeheuer viel swing. Nicht zuletzt liegen seine jazzoiden Wurzeln hörbar bei Bill Evans und Oscar Peterson. Petrucciani beeindruckt weniger durch seine kompositorischen Ideen als durch seine Improvisationen und Interpretationen von Standards. Das Thema wird melodisch fast, aber nur fast, bis zur Unkenntlichkeit variiert und harmonisch „sophisticated" aufbereitet. Die Chorusse lassen ebenfalls das Original erkennen, obwohl der Improvisator etwas ganz Neues schafft. Petrucciani hat seinen eigenen Klavierstil entwikkelt, derz. T. intellektuell, mathematisch abgezirkelt, weil unglaublich logisch wirkt, aber voller Leben und swing steckt. Diese Platte ist besonders hörenswert.

Matthias Becker

Sein Spiel besitzt ungeheuer viel Swing: Michel Petrucciani
Foto: Harald Dayot

dAs prOjekT Willers/Read/Hasler/ Heidepriem/Schipper

dAs prOjekT: Times A Rhythm - Fly Off - Green Glasses - D. Day For Eric - Ägypten - Kairo - Led Connossence - Musenkuß- Berlin Babes
Hugo Read as, ss, Andreas Willers g, Thomas Heidepriem b, Jörn Schipper dm, Gabriele Hasler voc
Aufg.: August 1988, Ludwigsburg
Foolish Music 111 288

In den nationalen Clubs zählt Gabriele Hasler mit ihrer Gruppe Foolish Heart bereits zum Mobiliar, neben Lauren Newton ist sie sicher eine der spannendsten Stimmen (weiblich) des deutschen Jazz. Daß sie den größeren Durchbruch noch nicht geschafft hat? An der Musik liegt es sicher nicht! Eher ist Drummer Jörn Schipper zuzustimmen, der bei den Medien noch die Bewußtseinshaltung der 50er Jahre vermutet: „Alles aus Amerika ist gut!" Wen er wohl damit meint? Sei's drum, „dAs prOjekT" nennt sich der neue Versuch Gabriele Haslers; von der Stammbesetzung der „Törichten Herzen'" ist besagter Jörn Schipper dabei, aber die anderen drei Projektler kennt man auch - aus diversen anderen Projekten. Dieses Projekt nun ist nicht nur typographisch interessant, sondern auch musikalisch spannend geraten. Das beginnt schon mit der bluesigen Eröffnung „Times a rhythm", bei der die Sängerin ihre Stimme sowohl „frei", d. h. wie ein Instrument einsetzt, als auch den Text eindringlich interpretiert. Schon hier beweisen alle Musiker in kurzen Einsätzen ihre Präsenz - und schon hier vermerkt man mit Zufriedenheit die exzellente Abmischung. Diese positiven Eindrücke verstärken sich noch im Laufe der Platte, vor allem entwickelt die Stimme von Gabriele Hasler eine suggestive Eindringlichkeit, der man sich kaum entziehen mag. Probleme habe ich eigentlich nur mit den Texten. Sicher, sie spielen im Haslerschen Konzept nicht die Rolle - aber dann kommt das Stück „Ägypten"! Aber die Aufregung darüber, daß sich da jemand traut, deutsch zu singen, verfliegt schnell angesichts solcher Zeilen: „Ramses ist ein Schlagerstar, der keine Tantiemen will" - triviale Texte fand ich schon bei der „neuen deutschen Welle" arg nervend. Aber das ist ein winziger Einwand, der den Wert der Platte nicht entscheidend mindert.

Heinz Klusch

Space Jazz Trio

Vol 1: Lost and Found - Open Event 1, It's About Time - Crystal Waves, Midday Moon - No More, No Less - Hard To Love - Portrait Nr. 1 - Cecilia - Open Event 2
Enrico Pieranunzi p, Enzo Pietropaoli b, Fabrizio Sferra dm
Aufg.: 6. + 9. Juni 1986, Rom
Divox CDX 48802

Space Jazz Trio - der Name signalisiert zunächst Weltall-Musik, außerirdisch-übersinnliche Klänge - aber weit gefehlt. Denn was der italienische Piano-Professor und seine beiden Kollegen da vor zwei Jahren eingespielt und dann bei einer Deutschlandtournee vorgeführt haben, ist gepflegter, swingender Jazz ohne Extravaganzen, von einigen kurzweiligen Tempiwechseln abgesehen. Enrico Pieranunzi, hauptamtlich ein „ordentlicher" Klavierprofessor am Konservatorium, geht mit seinem Instrument so pfleglich um wie etwa Andre Previn. Es klingt gefällig - und das ist nicht abfällig gemeint. Seine beiden Begleiter sind stets präsent - auch und gerade in den leisen Passagen. Da beweist dann der junge Drummer Fabrizio Sferra bei seinem Plattendebut seine rhythmische Präzision bei allen möglichen Schlagvarianten; da grundiert Bassist Enzo Pietropaoli die Stücke mit geradezu „klassischen" Linien. Einziger Einwand: Der Ideenreichtum des Komponisten Pieranunzi trägt nicht die ganze Platte - er hat zwar alle zehn Titel geschrieben, aber dabei nur einige wenige Grundmuster geringfügig variiert und bei zwei, drei Titeln recht deutlich Themen bei Standards „ausgeliehen". Da wird dann deutlich, warum der Pianist Pieranunzi als Begleiter (Art Farmer, Chet Baker) gefragter ist denn als Solist.

Heinz Klusch

Christoph Spende! Group feat. Annie Whitehead

. . . **Ready For Take Off:** Salsito - Rain - Carly - Queens Plaza - Ready For Take Off - Downtown - Monday In July - Tapsi Strikes Again
Annie Whitehead tb, Christoph Spendel p, Stefan Rademacher b, Kurt Billker dm, Michael Küttner perc
Aufg.: September 1988, Villingen
L+R 45010

Mainstream, Rock und Latin Music verschmelzen in dem neuen Album von Christoph Spendel. Der Pianist, der früher Free Jazz u. a. mit Joachim Kühn gemacht hatte, später mit weiteren herausragenden Jazzern wie Wolfgang Schlüter musizierte, gewann für diese Produktion die profilierte englische Posaunistin Annie Whitehead. Des weiteren dabei: Stefan Rademacher, Baß, Kurt Billker, Schlagzeug, und der Percussionist Michael Küttner.
Annie Whitehead, bekanntlich auch auf unterschiedlichen musikalischen Ebenen zu Hause, verlieh den Aufnahmen eine gewisse Geschmeidigkeit und Motorik, überwand wieder mal die natürliche Sprödigkeit ihres Instruments bis hin zur sanften Melancholie. Die musikalische Bandbreite der beteiligten Musiker ist also groß, sie reicht von klassischen Jazz-Elementen bis hin zum Pop. So sind sie in der Lage, eine breite Schicht von Musikfreunden mit ihrer im großen und ganzen konventionell gemachten Platte anzusprechen. Die einzelnen Stücke sind durchweg von Christoph Spendel komponiert und arrangiert worden, nachdem alle fünf Musiker mehrere gemeinsame Konzerte in Deutschland absolviert hatten. Alles ist sehr rhythmisch akzentuiert mit starken percussiven Elementen, äußerst lebendig und vielseitig.

Heinz-Jürgen Rippert

John Surman

Private City: Portrait Of A Romantic - On Hubbard's Hill - Not Love Perhaps - Levitation - Undernote - The Wanderer - Roundelay - The Wizards Song
John Surman bei, ss, bs, synth, rec
Aufg.: Dezember 1987, Oslo
ECM1366

Einzelgänger war er immer schon. Pendelnd zwischen den drei Polen der Jazz-Szene - Dixie, Blues-Rock und Avantgarde -, entwickelte John Surman in den Sechzigern seine unverkennbare Stimme auf dem Baritonsaxophon. Arrangements für Alexis Korner, sein Spiel auf John McLaughlins „Extrapolation", Begegnungen mit Albert Mangelsdorff und die Mitwirkung bei Mike Westbrook und Miroslav Vitous gehören zum Erinnernswerten in seiner Laufbahn. Auch als unbegleiteter Solomusiker trat er in Erscheinung, was sich seit nunmehr zehn Jahren auf einer Reihe von ECM-Produktionen dokumentiert. Mit Saxophonen, Klarinetten, Flöten, Synthesizern und Multitracks schuf Eigenbrötler Surman, Folkloristisches, Jazzintonation und Meditatives verbindend, bewegte und bewegende Klangbilder. Zumal die Möglichkeiten, mit mehreren Rohrblattinstrumenten reizvolle kleine Bläsermusiken zu strukturieren, nahm er gerne wahr.

Doch davon ist auf der neuesten Produktion „Private City" leider nichts mehr zu spüren. Der tänzerische Drang ist durch New-Age-Valium ersetzt, und statt konträr agierender Bläserstimmen sind elektronische Streicherklänge und Drum-Computer auffällig. Alles bleibt sehr ruhig, zelebriert harmonischen Einklang, wird nicht thematisch, mündet in Ausblendungen. Surmans Soli privatisieren, wollen nichts anderes bedeuten als Exempel eben des typischen Surman-Tonfalls und nur meditativ und brav die wabernden synthetischen Akkordfolgen nachzeichnen: Minimalismus für Gehör und Gehirn. Unglaublich, daß derselbe Musiker, der einst zum Multi-Instrumentalisten wurde, weil das Spiel auf dem Baritonsax zu Standard-Effekten und Klischees neige, nun gerade deren Multiplikation betreibt.

Hans-Jürgen Schaal

Klaus Weiss Quintett feat. Clifford Jordan

Live At Opus 1: Blue 'n' Boogie - Eye Witness Blues - Lush Life - Highest Mountain - I. A. Calling - Lover Man - Don't Get Around Much Anymore - Una Noche Con Francis
Clifford Jordan ts, John Schröder g, Roberto di Gioia p, Thomas Stabenow b, Klaus Weiss dm
Aufg.: 9. Februar 1987
Jazzline 20 830/Delta

US-Star trifft europäische Begleitband für Tour nebst TV-Auftritt und Plattenaufnahme - das klingt zunächst nach mittlerweile gewohnter Routine. Wenn man aber ergänzt, daß hier der Tenorsaxophonist Clifford Jordan zusammen mit der leicht neu formierten Klaus Weiss Band acht Titel eingespielt hat, dann wird die Sache schon spannender. Zwei weitere machen nun das vorliegende Doppelalbum zu einem heißen Tip für alle Hardbop-Fans: Zum einen ist die Aufnahmequalität dank digitaler Aufnahme und DMM hervorragend; man hat eigens die Spieldauer einer Plattenseite auf zwei Titel unter 18 Minuten gehalten und so vor allem dem Baß viel Gutes getan. Zum anderen aber sind die Anmerkungen von Mike Hennessey zu den Titeln und den Musikern ein Musterbeispiel für eine kurze, prägnante Information - weit weg von gewohnter inhaltsleerer Lobhudelei.

Und da ist natürlich die Musik. Klaus Weiss spielt in dieser Aufnahme des österreichischen Rundfunks mit dem Bassisten Thomas Stabenow, dem italienischen Pianisten Roberto di Gioia und - wie gewohnt - mit dem Gitarristen John Schröder zusammen, von dem bei Gillespies „Blue 'n' Boogie" und bei Ellingtons „Don't get around much anymore" zwei tolle Soli angeboten werden. Clifford Jordan ist souverän genug, seinen Kollegen auch genügend solistischen Auslauf zu lassen, aber er behält die Fäden natürlich jederzeit in der Hand. Wie souverän und witzig er mit dem Material umgeht, beweist sein „Eye witness Blues" - das Stück hieß auch schon mal „Ouagadougu": ein furioser Ritt durch die Jazzgeschichte mit zahlreichen Zitaten. Jordan ist kein Stürmer und Dränger, nie einer gewesen; er entfaltet seine Soli mit weichen Tönen in einem ruhigen, klaren Aufbau - und das macht gerade den Genuß aus.

Heinz Klusch

Mike Westbrook/ Kate Westbrook

London Bridge Is **Broken Down:** London Bridge - Wenceslas Square - Berlin Wall - Vienna - Picardie
Mike Westbrook p, Kate Westbrook t-h, voc, The Mike Westbrook Orchestra, Le Sinfonietta De Picardie
Aufg.: 7.-10. Dezember 1987, Paris
Venture VEB13

Zwei Stunden und zwanzig Minuten Musik (ob als 4 LP- oder 2 CD-Set) wollen erst einmal ,,er"-hört sein, vor allem, wenn es sich um ein so komplexes Werk wie die „Komposition für Stimme, Jazz- und Kammerorchester", „London Bridge Is Broken Down" von Mike und Kate Westbrook handelt. Die polyvalente Musik der Westbrooks wird erfreulicherweise seit dem fulminanten Erfolg ihres Rossini Projekts auch hierzulande immer bekannter. Diese Musik, die nicht so recht in eine Schublade passen will, ist vom Ansatz her intellektuell und wirkt doch nicht lustfeindlich. Auf dem vorliegenden Album erklingt eigentlich Third Stream, und doch vermißt man beglückt die oft prätentiöse Betulichkeit dieses Genres. Vielleicht kommt es daher, daß beide Westbrooks ursprünglich von der Malerei zur Musik kamen, und ihr Ansatz sehr stark von der ideengeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem europäischen Erbe geprägt ist. Dabei ist diese Auseinandersetzung typisch britisch; sie ist grundsätzlich geprägt von einer Haltung der gelassenen Distanz. Es eignet ihr ebenso die Fähigkeit zum skurrilen Humor, ja zur beißenden Satire, wie zur deftigen, aber pathosfeindlichen Affirmation. Anklänge an Weill, Eisler und Dessau verwundern nicht. Stimmig interagieren unter der Gesamtleitung von Alexandre Myrat die Streicher und Holzbläser der Sinfonietta de Picardie mit dem vital jazzigen, zuweilen grell klingenden Westbrook Orchestra. Von kitschiger Edelverbrämung „with strings" keine Spur.
Das Werk entstand als Auftragskomposition des Jazzfestivals in Amiens 1987. Literarische Orts- und Stimmungsbeschreibungen mit den zentralen Themenbereichen von Leben, Liebe, Tod und Weltkriegstraumata wurden vertont und zu musikalischen Zustands- und Reflexionsbildern verarbeitet. Vom englischen Kinderreim über ein mittelalterliches, französisches Vagantenlied, Goethe, Busch und Autoren des 20. Jahrhunderts wird der Bogen geschlagen. Kate Westbrook trägt die Texte, die in englischer, französischer und deutscher Version in einem ausführlichen Textbuch abgedruckt sind, jeweils in der Originalsprache vor. Ihr unerbittlich schneidender Vortrag, der vom Soubrettenton bis zum Belcanto reicht, ist schon eine Klasse für sich; herrlich wie er jegliche Melodienseeligkeit konterkariert. Jede einzelne vertonte Textversion ist ein stimmiger Satz in sich, der sich ebenso stimmig in den mehrsätzigen Gesamtablauf fügt.
So erhebt sich zu Beginn aus einer freifließenden impressionistischen Introduktion die Stimme, die den Kinderreim „London bridge" mehr skandiert als singt und dabei die Stimmung der weissagenden Hexen in Macbeth suggeriert, auch Anklänge an Alban Bergs Wozzeck sind zu vernehmen. Danach wird die Diktionsbewegung vom Baritonsaxophon und dem Jazzorchester zunächst schwerblütig erdig, von der Gitarre und dem Orchester dann grell aufsplitternd weitergeführt; Posaunenfetzen mischen sich zum Abschluß in das quälerische Orchestertutti.
Schwebendes Dräuen leitet zur rein musikalischen Ortsbeschreibung des Prager Wenceslas Platzes über. Eine an Dvorak sinnierende Fagottlinie geht nahtlos in ein Sopransaxophonsolo über, die minimalistischen Strukturen verhaftete Klangmotivik der Begleitung faßt in einem matten tutti-Aufschrei doch noch Kraft; ein Altsaxophon wirbelt den Orchesterapparat zum Swingen auf; ein weiteres Altsaxophon setzt mit Gitarre und Baß schrille Riffs, die von einer Flöte immer greller übernommen werden; die Streicher mischen sich in das inzwischen zu einem Rockpattern geronnene Riffen ein; eine rotzfreche Posaune beflügelt ein Altsaxophon zum Jubel, der sich in die schwebenden Klänge der Einleitungsreprise fallen läßt. Von dort führt eine an Ran Blake erinnernde Klavierüberleitung zum Goethe„Song", „Nähe des Geliebten". . . Eine fortgesetzte Beschreibung würde den Rahmen dieser Besprechung sprengen; in Annäherung sollte versucht werden die ungeheuer dichte und stimmige Umsetzung literarischer Texte in ereignismusikalische Befindlichkeitsbeschreibungen zu vermitteln.
Bei der Beschäftigung mit „London Bridge Is Broken Down" kommt einem auch Leonard Bernstein und seine analogen Bemühungen im „American Songfest" in den Sinn. Wo allerdings die Westbrooks gerade jeglichen hollywoodesken Bombast vermeiden, tappt der Meisterinterpret als Komponist in manch halbseiden drapiertes Schmalznäpfchen. Wie nur kann das Westbrook-Oeuvre seinen Weg auch zu den Hörern des Maestros finden? Leider gibt es keine Rubrik bei den Platten „Oscars", wo dieses polyvalente Werk zu einer über die Spartengrenzen hinausstrahlenden Spitzenproduktion erhoben werden könnte.

Thomas Fitterling

Putte Wickman & Red Mitchell

The Very Thought Of You: Sweet Georgia Brown - Out Of Nowhere - Sophisticated Lady - Days Of Wine And Roses - How About You - Darn That Dream - Topsy - The Very Thought Of You - Gone With The Wind - I'm Glad There's You - Don't Get Around Much Anymore - Ill Wind - My Romance
Putte Wickman cl, Red Mitchell b, p
Aufg.: 7./8. Dezember 1987 u. 23. Januar 1988, Stockholm
DragonDRCD161

Für gewiß nicht eine der bedeutendsten, zweifellos aber der schönsten Plattenproduktionen des letzten Jahres sorgten der inzwischen 64jährige Klarinettist Putte Wickman und der als Duo-Partner geradezu prädestinierte Bassist Red Mitchell. Man traf sich an verschiedenen Abenden im Dezember 1987 und Januar 1988 in Red Mitchells Stockholmer Appartment und spielte fröhlich, unkompliziert drauflos. Jedenfalls ist dies der erste Eindruck, den diese Aufnahmen vermitteln. Bei näherem Hinhören entdeckt man dann allerdings eine Fülle von Raffinessen im Zusammenspiel, für die vor allem Red Mitchell verantwortlich sein dürfte. Sein delikates, oft geradezu perkussives Baß-Spiel füllt jede Lücke mit swingendem drive, dabei in harmonischer und rhythmischer Hinsicht immer extravagant wirkend. Wie schon bei seinen Düo-Einspielungen mit Clark Terry und Warne Marsh verraten auch hier die melodischen Einfälle seiner Soli den Erzmusikanten mit viel Sinn für Humor. Putte Wickman spielt mit diesem Background und in dieser Atmosphäre gelöst und mit brillantem Ton und makelloser Technik ein durchweg aus Standards bestehendes Repertoire. Kein Wunder, daß auch er sich gelegentlich zu für Swingklarinettisten ungewöhnlichen Phrasierungen und harmonischen Wendungen von Reds Baß-Linien hinreißen läßt. Daß dabei nie die charmante Ausstrahlung seines Spiels verlorengeht, macht dieses Zusammenspiel besonders reizvoll. Wenn Red Mitchell sich in „Thevery thought of you", „I'm so glad there's you" und „Ill wind" ans Klavier setzt, entsteht nicht nur eine willkommene klangliche Abwechslung, sondern ein ganz eigenes Flair.
Diese CD vermittelt ganz einfach fast 70 Minuten lang gute (Swing-)Laune - man wird sie immer und immer wieder auflegen!

Rüdiger Böttger

Artila Zoller

Overcome - Live At The Leverkusen Jazz Festival: Overcome - Starry Night- Lullabye- Lev Blues
Attila Zoller g, Kirk Lightsey p, Michael Formanek b, Daniel Humair dm
Aufg.: 1. November 1986
Enja 5053

Leverkusen scheint ein gutes Pflaster zu sein. Denn nach dem tollen Mitschnitt des Joao/Takase Konzerts erscheint nun ein weiterer Festivalmitschnitt, der allerdings über zwei Jahre alt ist. Attila Zoller hat hier mit einem exzellenten Trio vier Titel eingespielt, alle um die zehn Minuten lang. Und das gibt allen natürlich die Möglichkeit zu glänzen. Man nehme nur Zollers „Lev Blues". Attila Zoller rauscht über die Saiten, wie einst sein (Vor)Namenspatron in Europa einfiel: rasant, virtuos, dabei aber nie das Thema aus den Melodielinien verlierend. Dann folgt ein Solo des Pianisten Kirk Lightsey, der zuvor schon eminent präzise begleitet hat und jetzt zu einer furiosen Aufholjagd ansetzt, um all die Vorgaben Zollers auch einzulösen.
Michael Formanek am Baß und der hier ungemein einfühlsame, ja „leise" Daniel Humäir am Schlagzeug setzen immer mal wieder einen rhythmischen Kontrapunkt, ehe sie dann selbst in die solistische Pflicht genommen werden - aber eine Pflicht ist es eben nicht, sondern vier kompetente Musiker, die aufeinander hören und miteinander spielen. Stilistisch ist das schwer einzuordnen. Lightsey geht sicher weiter als etwa Peterson, wenn er auch wie dieser lautstark mitbrummelt. Und Zollers weite Melodiebögen, die rechten Vorlagen für seine stupende Technik, stehen in der Tradition zeitgenössischer Gitarristen, ohne zu „free" zu klingen. Aber gegen die strikte Einordnung in Schubladen hat Zoller ohnehin etwas. Fazit: Ein überdurchschnittlich gutes Album mit dem passenden Titel: „Overcome", also so viel wie „überwältigt".

Heinz Klusch

„Ich versuche immer ich selbst zu sein".

Wolf gang Puschnig

Der österreichische Saxophonist und Flötist Wolfgang Puschnig wurde 1956 im südlichsten Bundesland Österreichs, in Kärnten, geboren. Ab seinem siebenten Lebensjahr erhielt er Musikunterricht. Nach der Matura (Abitur) übersiedelte er nach Wien, um Musik zu studieren, unter anderem an der Jazzabteilung des Konservatoriums der Stadt Wien. Wolfgang Puschnig ist seit 1980 als freischaffender Musiker tätig und gehört zu den Mitbegründern des Vienna Art Orchestra. 1981 begann seine gelegentliche Zusammenarbeit mit Hans Koller. In den achtziger Jahren trat Wolfgang Puschnig mit den Ensembles Part of Art (Herbert Joos, Jürgen Wuchner, Wolfgang Reisinger, Uli Scherer) und Air Mail (Harry Pepl, Mike Richmond, Wolfgang Reisinger) in Erscheinung. Als Solist arbeitete er in den letzten Jahren mit dem Vienna Art Orchestra, dem Ethnic Percussion Project, Carla Bley, Jamaaladeen Tacuma sowie mit Musikern und Ensembles der zeitgenössischen bzw. E-Musik, darunter Thomas Pernes, Otto M. Zykan, Heinz Karl Gruber und den Wiener Symphonikern.

An eigenen Ensembles leitete Puschnig die Pat Brothers (Linda Sharrock, Jamaaladeen Tacuma, Dennis Aiston), die neunköpfige Gruppe The Defiant Ones, Red Sun & Samul Nori (mit koreanischen Meistertrommlern) und das Wolfgang Puschnig Trio (Linda Sharrock, Uli Scherer). Wolfgang Puschnig konzertierte in Europa, USA, Kanada, Afrika, Indien, Thailand, Japan und Korea. Plattenaufnahmen machte er bisher mit dem Vienna Art Orchestra, dem Vienna Art Choir, Part of Art, Air Mail, Ethnic Percussion Project, Pat Brothers, Wolfgang Mitterer, Steve Weisberg, Carla Bley und anderen. Vor kurzem legte Puschnig die erste Schallplatte unter seinem eigenen Namen vor, aus diesem Anlaß führte **Klaus Schulz** mit ihm nachfolgendes Gespräch:

„Wolfgang Puschnig, Du hast im vergangenen Herbst Deine erste Schallplatte, die unter Deinem Namen firmiert, herausgebracht. Es sind ausschließlich Duos ih verschiedenen Besetzungen. Kann man schon abschätzen, ob dieses Album erfolgreich ist?"

„Dazu ist die Zeit noch zu kurz. Das Projekt - ich habe mehrere für meine erste eigene Platte vorgelegt - hat sich dann der Produzent ausgesucht. Ich habe ihm gleich anfangs gesagt, daß es ein Konzeptalbum werden soll und keine feste Band ins Studio gehen wird. Von einem festen Ensemble kann man natürlich bei allen Live-Auftritten soundsoviele Platten verkaufen. Dem Produzenten gefiel die Idee mit den verschiedenen Duos aber trotzdem am besten. Dieser Ausgangspunkt war mir dann jedoch etwas zu wenig und es gesellte sich ein weiterer Gedanke hinzu: Ich sollte doch, da es ja die erste Platte unter meinem eigenen Namen werden sollte, Material verwenden, welches

Foto: Polygram

mit meiner Herkunft, meinen ‚Roots' zu tun hat."

„Nun, ich glaube nicht, daß die Produktionsfirma, ein Weltkonzern, sofort in die roten Zahlen gerät, wenn sie so ein Konzeptalbum unterstützt. Erfreulicherweise hat sich der Produzent in den letzten zwei Jahren schon einiger wichtiger, junger Musiker und Gruppen Österreichs angenommen. Ist dieses, Dein Dup-Könzept, eine absolute Selbstdarstellung?"

„Es ist eine grundsätzliche Beschreibung. Aber eher auf lyrischem Gebiet. Das ist deutlich herauszuhören. Bisher hatte ich nie die Gelegenheit, das herauszustreichen und ich habe jetzt diese Gelegenheit ergriffen."

„Wie schon erwähnt, hast Du sehr viele heimatliche Klänge aus Kärnten verarbeitet. Hat Dich die Musik, die Du als Kind zu Hause gehört hast, geprägt?"

„Das schwingt schon mit. Kärnten ist eines der wenigen Gebiete Österreichs, wo die Leute noch zusammenkommen, gm mitsammen zu musizieren. Ohne kommerziellen Aspekt. Nicht nur wenn sie angetrunken sind, sondern aus Freude an der Musik. So bin auch ich zur Musik gekommen."

„Wie hat das überhaupt begonnen bei Dir?"

„Ich habe mit sieben Jahren mein erstes Instrument zu spielen begonnen, das war eine Blockflöte. Dann habe ich eine Zeitlang Geige gespielt, aber da habe ich gemerkt, daß das nichts für mich ist. Bei den ‚Flötli-Buam' wurde ich aber relativ gut und wir haben viel gespielt ohne darüber nachzudenken, welche Musik wir da eigentlich machen. Es gab kleine Konzerte und die Kirche hat uns zu den alten Leuten spielen geschickt. Mit zwölf Jahren habe ich dann bewußt die erste Jazzplatte gehört. Ich spielte zu dieser Zeit schon in einer .Band'. Wir haben nichts nachgespielt, sondern wollten selbst improvisieren. Darauf stand ich schon immer, auf das Erfinden. Einer von uns sagte dann: .Vielleicht sollten wir ein bißchen auf Jazz spielen?' Mit neun hatte ich im Fernsehen die .Benny Goodman Story' gesehen und da habe ich schon versucht, die ‚licks' von Goodman auf der Blockflöte nachzuspielen.

Es waren halt so ein paar Dominant-Sept-Akkorde. Aber ich habe ja von nichts eine Ahnung gehabt. An diese Begebenheit habe ich mich aber dann, zwölfjährig, in unserer ‚Band' wieder erinnert. Im Schallplattenclub der Schule habe ich mir dann die erste Jazzplatte bestellt. Es war gleich eine von John Coltrane. Ich habe sie aufgelegt und angehört und habe überhaupt nicht gewußt, was da los ist, aber ich war sofort total fasziniert. Und von da an ging es immer weiter. Wir haben mehr Jazz gespielt je älter wir wurden. Das war die Zeit, wo schon der Uli Scherer zu uns kam. Wir waren die Lokalmatadoren in Kärnten. Wir haben nie Kommerz gespielt, immer nur unsere eigenen Stücke. Die Kärntner Szene in den frühen siebziger Jahren, das waren wir. Nach der Matura kam ich nach Wien, um weiter zu studieren. In Klagenfurt habe ich Querflöte studiert, aber in Wien ging's dann richtig los. Die Einflüsse der Großstadt haben natürlich auch zur Weiterentwicklung beigetragen. Ursprünglich wollte ich Mittelschullehrer werden, aber nach zwei Jahren Studium habe ich abgebrochen. Da wußte ich, daß ich immer Musik machen wollte. Gespürt habe ich diesen Wunsch schon immer. Es war jedenfalls keine leichte Entscheidung, denn so ein Entschluß verändert das ganze weitere Leben. Als ich im Herbst 1974 nach Wien kam, war das eine triste Zeit, was die Wiener Live-Szene betrifft. Unsere ganze Band kam sehr hoffnungsvoll nach Wien und wir konnten sogar häufig spielen, denn es tat sich sonst kaum etwas auf dem Live-Sektor."

E 1315 E

JAZZ PODIUM

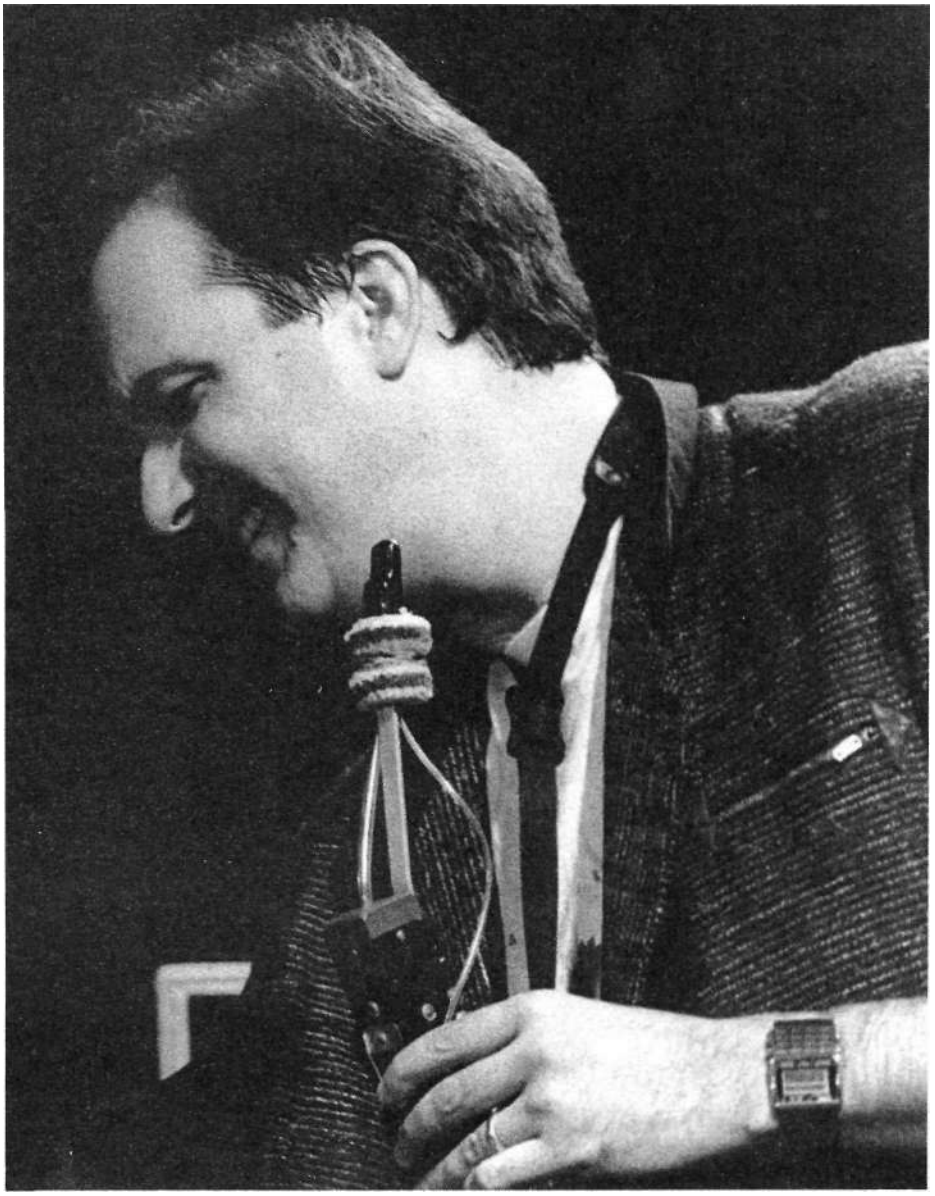
Nr. 4/XXXVIII April 1989
ISSN 0021–5686
DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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

6368203 901 02-64
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

Nach allen Seiten hin geöffnet

MICHAEL BRECKER



Michael Brecker mit EWI Foto: Michael Steen

Als er auf die 40 zuging, führte er in seinem Leben eine Wende herbei. Er trat erstmals als Bandleader ins Scheinwerferlicht, nahm die erste eigene Platte unter dem Titel „Michael Brecker" auf, der inzwischen „Don't try this at home" gefolgt ist, besann sich wieder verstärkt auf den Hauptstrom des Jazz und kehrte der Studioarbeit den Rücken, nach mehr als 400 Plattenaufnahmen, von Frank Zappa über Frank Sinatra, Billy Joel und Joni Mitchell. Brecker lebt seit 20 Jahren in New York, d. h. er siedelte sich vor einiger Zeit mit seiner Frau Susan und ihrem gemeinsamen Kind etwas außerhalb New Yorks, in Westchester, einer halben Autostunde von der City entfernt an. Und diese beiden Jahrzehnte waren erfüllt von den verschiedensten Aktivitäten und beachtlichen Erfolgen. Besonders populär wurden die Brecker Brothers, in denen sich Michael mit seinem um 4 Jahre älteren Bruder, dem Trompeter Randy, zusammenfand, und die 1976 mit „Sneaking up behind you" einen Disco-Hit verzeichnen konnten. Wegweisend für Fusion war die Gruppe Dreams, in der Billy Cobham trommelte und die zu Fusion und Electronic neigende Gruppe Steps Ahead verstärkte noch mehr Michael Breckers Renommee.

„Ich war immer zugleich an vielen Orten und hatte die Fähigkeit, die Richtung ziemlich schnell zu ändern. Und ich liebe es, mich in alle Richtungen zu bewegen. Ich liebe es, zu improvisieren, und ich schätze alles, was Herbie Hancock spielt, seine Time ist bestechend, ebenso seine Sensibilität. Er ist bereit, sich ganz in der Musik zu öffnen und immer wieder bringt er überraschende Klangfarben ins Spiel, improvisiert wirklich und lotet die Möglichkeiten aus, die ihm sein erfinderischer Geist eröffnet. Die Musik, die wir spielen, klingt niemals gleich, immer wieder anders. Ich weiß nie, was ich erwarten kann. Einige Momente sind noch besser als die vorausgegangenen und einige Auftritte sind noch gelungener als andere, die Musik ist immer sehr aufregend."

Mit Herbie Hancock absolvierte Brecker in den USA eine Tournee, auf der mehr elektrische Musik geboten wurde und bei der Brecker viel auf seinem electronic wind instrument, dem EWI spielte.

Michael und Randy Brecker galten lange Zeit als unzertrennlich, und außer ihrer jahrelangen musikalischen Zusammenarbeit waren sie beide noch mit am Seventh Avenue South Club beteiligt, der acht Jahre lang bestand, und in dem die Brecker Brothers, die darin auch als Arbeitgeber fungierten, lehrreiche Erfahrungen mit Musikern machten. Brecker ist einer der flexibelsten und technisch virtuosesten Saxophonisten von heute. Er vereint in sich einen starken Coltrane-Einfluß, mit seinen Erfahrungen im Rhythm and Blues und Soul. Und so wie Brecker als Persönlichkeit wirkt - maßvoll, kultiviert und verbindlich - so spielt er auch: Keine Facette seines Spiels wie etwa die Emotion, Erdhaftigkeit, Kultiviertheit, intellektuelle Tiefe oder Brillanz wird bis zum Extrem ausgelotet.

Als Mike Brecker im vergangenen Sommer mit Herbie Hancok, Buster Williams und Al Foster auf Europatournee war, da stand das rein akustische Spiel im Vorder-

grund. Die Formation spielte packenden Jazz, bei dem jedes Mitglied ausgiebig improvisieren konnte. Es gab bei Brecker jedoch Zeiten - man denke an Steps Ahead - bei denen die Musik mehr zu kompositorischen Elementen tendierte. Er äußerte dazu:

„Ich war immer zugleich an vielen Orten und hatte die Fähigkeit, die Richtung ziemlich schnell zu ändern. Und ich liebe es, mich in alle Richtungen zu bewegen. Ich liebe es, zu improvisieren, und ich schätze alles, was Herbie Hancock spielt, seine Time ist bestechend, ebenso seine Sensibilität. Er ist bereit, sich ganz in der Musik zu öffnen und immer wieder bringt er überraschende Klangfarben ins Spiel, improvisiert wirklich und lotet die Möglichkeiten aus, die ihm sein erfinderischer Geist eröffnet. Die Musik, die wir spielen, klingt niemals gleich, immer wieder anders. Ich weiß nie, was ich erwarten kann. Einige Momente sind noch besser als die vorausgegangenen und einige Auftritte sind noch gelungener als andere, die Musik ist immer sehr aufregend."

Mit Herbie Hancock absolvierte Brecker in den USA eine Tournee, auf der mehr elektrische Musik geboten wurde und bei der Brecker viel auf seinem electronic wind instrument, dem EWI spielte.

Doch vor allem liegt ihm seine eigene Band am Herzen, die zwar bei den Tourneen durch die hohen Transportkosten große Summen verschlingt, doch er genießt dabei den musikalischen und emotionellen Gewinn, die kommerziellen Überlegungen stehen nicht im Vordergrund. Zur Brecker-Gruppe gehören der Gitarrist Mike Stern, der Pianist Joey Calderazo, der Bassist Jeff Andrews und der Schlagzeuger Adam Nussbaum. „Der Schwerpunkt liegt auf dem straight ahead Jazz, und doch ist es mehr eine Electric-Band. Wir spielen mit einem merkwürdigen Konzept, der Jazz den wiY machen, ist nach allen Seiten hin geöffnet, wir spielen mit elektrischen Instrumenten und doch haben wir alle tiefe Wurzeln im Bebop. Es ist eine Gruppe, die ihren eigenen Sound hat, und ich denke wir schaffen uns schon die Nische, in der wir bestehen können, wir wechseln durch die verschiedensten Arten der Musik und behalten dabei unseren eigenen Sound. Vor allem Adam, unser Drummer, ist ein wirklicher Jazzschlagzeuger, er kommt von der anderen Seite des Spektrums und gibt unserer Musik eine Menge Authentizität. Er erinnert mich bisweilen stark an Al Foster, sie haben beide tiefgreifende Wurzeln im Jazz, eine Menge Tiefe in ihrem Time-Feeling, das ist wohl offenkundig. Mainstream-Jazz und Jazz-Rock - das sind verschiedene Welten, und doch sind sie miteinander verquickt. Er gibt sehr verschiedene Arten, strukturiert zu spielen, harmonisch und rhythmisch. Ich habe meine Musik immer als multi-directional betrachtet. Ich liebe es, straight ahead Bebop-beeinflußte Musik zu spielen und ich liebe es auch, vor mehr elektronischem Hintergrund zu spielen und diese beiden Musikarten zusammenzumischen, das kann sehr wirkungsvoll sein."

„Manchmal habe ich konfuse Gedanken, wenn ich mir überlege, was ich als nächstes tun soll. Aber oft kommen mir gerade dann Ideen, wenn ich sie zuletzt erwarte."

Michael Brecker

Hat diese Verschiedenartigkeit der Musik, die Vielfalt seiner Aktivitäten, bei Mike Brecker nie eine Identitätskrise verursacht? Er gestand dazu: „Manchmal werde ich davon etwas verwirrt, aber es hat bisher noch nicht zu einer Identitätskrise geführt. Manchmal habe ich konfuse Gedanken, wenn ich mir überlege, was ich als nächstes tun soll. Aber oft kommen mir dann gerade Ideen, wenn ich sie zuletzt erwarte."

Der Rekord seiner Studiotätigkeit war einmal fünf Plattensitzungen an einem Tag. Doch war Brecker nie ein typischer Studiomusiker, sondern er war immer viel unterwegs und nahm die Studioarbeit bei seinen New York-Aufenthalten so mit. Sie fiel ihm auch ausgesprochen leicht. „Ich glaube, ich war immer fähig, mich an die verschiedensten Stile anzupassen, ich sorgte auch dafür, daß das, was ich spielte, gut war, und daß ich dafür auch ein Feeling entwickelte. Doch das wurde für mich immer schwieriger in den letzten Jahren. Ich habe immer weniger Geduld für die Ideen anderer. Ich meine, daß diese Tage der Studioarbeit für mich ziemlich vorbei sind. Ich hatte schon vor ein paar Jahren genug und es macht mir längst keinen Spaß mehr. Es frustiert mich und ich fühle mich auch allzu eingeschränkt. Ich kann nicht genug ich selbst sein. Ich habe bei vielen Platten mitgespielt und oftmals auch daran Freude gehabt, aber ich wuchs einfach daraus heraus. Ich möchte meine Energie zunächst einmal auf meine eigene Musik verwenden, mehr schreiben und spielen. Und ich hoffe, daß ich auch weiterhin mit Herbie Hancock arbeiten kann, denn davon profitiere ich eine Menge."

Konzerte, Live-Auftritte, der Kontakt mit dem Publikum - das sind nach wie vor fruchtbare Herausforderungen für den Saxophonisten. „Offengestanden verursacht mir diese Herausforderung auch immer noch Angst. Ich fürchte, daß ich in irgendeiner Weise nicht voll akzeptiert werde. Diese Angst sitzt in meinem Hinterkopf fest. Und jeden Abend muß ich sie erneut besiegen. Ich habe diese Angst seit langer Zeit und ich muß dagegen angehen, es gelingt mir auch immer wieder und behindert mich nicht allzu sehr. Ich glaube, diese Furcht ist auch etwas ganz Normales."

Michael Brecker zählt unbestritten zu den Perfektionisten, die selbst große Ansprüche an sich stellen und immer unter dem Druck leben, ihr Bestes zu geben.

„Ich wollte immer mein Bestes geben. Doch sind einige Auftritte besser als andere, jedoch ist die Qualität im allgemeinen recht hoch. Und trotzdem erkannte ich, daß ich nicht immer akzeptiert werde. Manchmal wage ich viel und es gelingt sehr gut, ein anderes Mal weniger. Dieses Publikum ist vielleicht auch etwas aufnahmebereiter als jenes. Hauptsache für einen Musiker ist, und das sage ich mir immer wieder: ‚Sei beizeiten auf der Bühne und spiele'. Und es ist bei mir zumeist auch so, daß, sobald ich auf der Bühne bin, es mir gut geht."

Gab es Zeiten, in denen der junge Mike Brecker sich als weißer Musiker den Schwarzen unterlegen fühlte, zumal sie es waren, die als Innovatoren in die Jazzgeschichte eingingen? Er gestand: „Ehrlich gesagt, ja. Es gab diese Zeiten. Ich mußte jedoch immer diese Gedanken verdrängen, denn ich bin ein Jazzmusiker und das ist es auch, was ich tun möchte. Ich versuche, meine Fähigkeiten und Talente frei zur Entfaltung kommen zu lassen."

Ob Michael Brecker als Innovator in die Jazzgeschichte eingehen wird, ist äußerst fraglich, doch hat er das Modell für den Einsatz des Saxophons im Jazz-Rock und Fusion geschaffen und kann in aller Welt Musikern begegnen, die von ihm beeinflußt sind. Welche Gefühle hat er dabei? „Ich fühle mich sehr geschmeichelt und es bewirkt, daß ich mich gut fühle - ich müßte lügen, wenn ich etwas anderes sagen würde."

Es gibt nicht allzuviele Saxophonisten auf der Szene, die das Instrument nach Coltrane in eine andere Richtung führen konnten. Er war seiner Zeit weit voraus und deckte ein enorm weites Feld ab. Auch auf Michael Brecker hatte Coltrane einen nachhaltigen Einfluß, doch konnte er durch die andere Richtung, in der sich seine Musik bewegte - mehr zur Fusion und zum Electric Jazz -, recht kreativ sein. Wie sieht es Michael Brecker, was schuldet er heutzutage noch Coltrane?

„Ganz schön viel. Er war der Haupteinfluß meines Spiels. Und er wird gewiß auch weiterhin eine starke Kraft in meinem musikalischen Bewußtsein ausmachen. Ich höre Coltrane heutzutage nicht viel. Doch er hinterließ kräftige Spuren in meiner Psyche, sowohl durch seine musikalische Konzeption als auch was seine Lebenseinstellung anbetraf. Wahrscheinlich ist er der Grund dafür, daß ich Musiker wurde und es auch bleibe."

Lange Zeit stand Michael Brecker unter dem übermächtigen Einfluß Coltranes. Wann konnte er sich aus dessen Bannkreis entfernen?

„Das ist schwer zu sagen, wirklich ganz schwer. Es war ein ganz allmählicher Loslösungsprozeß. Ich transkribierte früher einige seiner Soli, machmal nur einige seiner Phrasen. Ich hörte ihn sehr intensiv und versuchte auch, sein Time-Konzept ganz zu erfassen. Ich bin immer noch sehr von ihm beeinflußt, aber auch von anderen Saxophonisten wie Charlie Parker, Sonny Rollins, Wayne Shorter, Joe Henderson oder auch von Lester Young, Coleman Hawkins, Dexter Gordon, und all das sowie ein paar eigene Ideen formten meinen Stil. Ich sage meinen Schülern, die wie ich klingen möchten, daß sie nicht mich kopieren sollen, sondern die großen Meister. Ich hörte niemals jemanden, der genau wie John Coltrane klang, ich höre immer auch noch andere Dinge. Ich nehme schon die Persönlichkeit jedes Spielers wahr. Das Saxophon ist ein so einmaliges, ausdrucksstarkes Instrument, daß es kaum sein kann, daß der eine genau wie der andere klingt. Wenn man Musiker hört, die vielleicht ähnlich klingen, dann mag das daher kommen, daß sie alle dieselben Wurzeln erforscht haben. Ich setze die Tradition fort, experimentiere mit neuen Dingen, bewege mich weiter. Ich habe die Musik immer aus dem Geist des Entdeckers heraus betrachtet."

„Ich sage meinen Schülern, die wie ich klingen möchten, daß sie nicht mich kopieren sollen, sondern die großen Meister."

Michael Brecker

Dieser Pioniergeist veranlaßte Michael Brecker auch dazu, sich mit dem EWI zu befassen, und er benutzt es nicht nur als eine Art Blasinstrument, sondern erzeugt damit zusätzliche Klangfarben, Schattierungen oder orchestrale Sounds, kann es auch in der Rhythmusgruppe wie einen zweiten Baß einsetzen oder Percussionseffekte damit erzielen. „Das EWI erfordert eine Menge Zeit, um darauf zu üben, es zu programmieren und damit zu experimentieren. Es kostet Jahre, bis all seine Möglichkeiten erforscht sind", gibt Brecker zu bedenken. Durch die Popularität von Wynton Marsalis sind eindeutige Anzeichen dafür da, daß ein größeres Publikum bereit ist, den Mainstream Jazz zu akzeptieren. Doch ist es für Michael Brecker immer noch schwierig, sich mit Mainstream Jazz durchzusetzen, obwohl er mit dem Bewußtsein von Musikern einer Jazz-Generation gespielt wird, die sich sowohl mit Free-Jazz als auch mit Rock-Jazz befaßt haben. Er ist relevant für heute und hat nichts mit Nostalgie zu tun, er wird auch nicht so gespielt, wie das in den 50er und 60er Jahren der Fall war.

„Das wird er auch niemals werden, denn die Zeiten sind jetzt anders und wir sind ein Produkt dieser Zeit und des anderen sozialen und politischen Klimas, und wir haben inzwischen so einiges erlebt. Es macht Spaß, zurückzugehen und Musik zu spielen, die aus dieser Ära kommt, aber sie heute zu spielen und ihr all das hinzuzufügen, was wir inzwischen wissen, das macht sie interessant. Normalerweise will ein großes Publikum in den USA immer noch laute Musik hören; sie wollen von der Musik überwältigt werden - nun, auch dazu habe ich eine Beziehung."

Michael Brecker hatte sehr viele Erfolge und das Glück, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein. Aber auch bei ihm sind noch Wünsche offen. „Ich möchte eine funky Platte machen, aber nicht notwendigerweise eine kommerzielle Platte. Ich möchte etwas anderes versuchen und es herausfordernd gestalten. Eines meiner Ziele ist es, die Menschen mit meiner Musik zu erreichen, ohne daß ich die Musik verändern müßte, ohne Kompromisse oder Zugeständnisse zu machen. Ich möchte Musik spielen, die mich freudig erregt und diese Wirkung auch bei den Zuhörern hervorruft."

Gudrun Endress

Michael Brecker (Bild): „Ich setze die **Tradition fort, experimentiere mit neuen Dingen, bewege mich weiter. Ich habe die Musik immer aus dem Geist des Entdeckers heraus betrachtet."** **Foto: Karlheinz Bechholz**

Plattentips

Michael Brecker: „Michael Brecker" MCA/Impulse 254 740-1

Michael Brecker: „Don't try this at home" Impulse 255 928-1

Duke Ellington
Genius des Jazz

ist der Titel des Buches von James Lincoln Collier, das von Hans Richard aus dem Amerikanischen übersetzt wurde und noch im April bei Hannibal erscheinen wird. Collier beschreibt Ellingtons Entwicklung als Musiker von den frühen Tagen im Hollywood Inn über den Durchbruch 1927 im neuen rassengemischten Cotton Club bis zu der weltweiten Anerkennung und den Tourneen in alle Erdteile, die bis zu seinem Tode 1974 andauerten. Das Buch umfaßt die Kapitel „Kindheit", „Einführung in die Musik", „New York", „Der Wechsel downtown", „Duke übernimmt", „Auftritt Irving Mills", „Der Cotton Club", „Auf dem Weg zum Ruhm", „Der Ellington-Stil nimmt Form an", „Auf Tournee", „Mood Indigo", „Die Reise nach England", „Duke und die Swing-Ära", „Konzerte und die kleinen Gruppen", „Neuzugänge in der Band", „Black, Brown and Beige", „Die Aufnahmen der frühen '40er", „Die Alten fangen an, wegzugehen", „Abstieg und Fall", „Die letzte Band", „Die Konzertstücke", „Die Sacred Concerts", „Die letzten Tage". Ellington hätte am 29. April seinen 90. Geburtstag feiern können und aus diesem Anlaß drucken wir einen Ausschnitt aus dem Kapitel „Black, Brown and Beige" vorab.

Wenn wir nun annehmen, die Ära der Swingbands dauerte von 1935 bis 1946 an, können wir sagen, daß die Ellington-Band während der zweiten Hälfte des Booms, jedenfalls in den Augen der Down-Beat-Leser, die führende Band dieses Zeitraumes war. Sie wurde erste oder zweite in jedem Jahr von 1941 bis 1946; noch signifikanter wird es, wenn man die Stimmen für Swing- und Sweetbands kombiniert, dann stand sie von 1942 bis 1946 an erster Stelle.

Ein Ergebnis dieses Aufstiegs zum Ruhm war das Erscheinen einer Biografie mit dem Titel „Duke Ellington". Sie wurde von Barry Ulanov, später Professor für Englisch, einem der besten Jazzschriftsteller jener Tage, geschrieben. Das Buch ist nicht ohne Mängel. Es enthält eine Reihe von erfundenen Dialogen, und einige seiner Informationen wurden von der späteren Forschung widerlegt. Aber es war ernsthaft in seiner Absicht und weit besser als die Serie der „Autobiografien", die sich professionelle Schreiber für andere Swingbandheroen abquälten, und es ist die erste wichtige und vollständige Biografie im Jazz.

Ellingtons Haltung zu dem Buch war ambivalent. In seiner Einführung sagt Ulanov: „Duke Ellington reagierte sowohl geschmeichelt als auch schmeichlerisch, als er zuerst hörte, daß ich an dieser Biografie arbeitete. Ungefähr sechs Monate später hatte er Bedenken. Biografien sind wie Statuen für tote Menschen, nicht wahr?, mutmaßte er." Im späteren Leben, als Ellington gebeten wurde, eine Autobiografie zu schreiben, nahm er immer den gleichen Standpunkt ein: Biografien gebühren toten Menschen. Ich denke jedoch, daß das Problem in Ellingtons Wunsch lag, sein Inneres für sich zu behalten, in seinem Unwillen, zu viel von sich preiszugeben. Viele Jahre später schrieb er ein Vorwort zu Stanley Dance' Buch The World of Duke Ellington, eine Sammlung von Interviews mit Ellington und verschiedenen seiner Musiker. Er sagte darin: „Stanley ist gut über meine Aktivitäten und die meiner Kollegen unterrichtet.. .

Illustration: Rudolf Zeller

Aber ich bin sicher, daß er nicht mehr preisgegeben hat, als er sollte! Er und seine Frau Helen sind Menschen von der Art, wie man sie gern auf seiner Seite hat, bei denen man nichts dagegen hat, daß sie seine Geheimnisse kennen."

Die Dances waren sehr eng mit Duke befreundet, und natürlich behielten sie Ellingtons Vertraulichkeiten für sich. Trotzdem ist es unüblich, ein Buch mit einem Vorwort zu versehen, in dem gesagt wird, das Buch gebe nichts preis. Doch Ellingtons Wunsch, von sich nichts zu offenbaren, saß so tief, daß er annahm, die Leser würden seine Ansicht hierüber teilen.

Das Ulanov-Buch erschien 1946, in dem Jahr, in dem Ellingtons Berühmtheit ihren Höhepunkt erreichte. Doch die Swing-Ära war 1946 am Ende, und die großen Tanzorchester waren erledigt. Ende des Jahres, gerade als Ellington seinen Triumph genoß, brachen acht führende Swingbands zusammen. Das Problem lag zum Teil in einer dieser Wandlungen des allgemeinen Musikgeschmacks, die für das Musikgeschäft des zwanzigsten Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten so charakteristisch sind. Die Bigbands hatten während der Swing-Ära ihre Vokalisten immer mehr herausgestellt, und zwar so weitgehend, daß viele von ihnen zu Stars wurden; in einigen Fällen waren sie für den Erfolg der Band wichtiger geworden als die Bandleader. Viele dieser Sängerinnen und Sänger verließen die Bands und machten sich mit der jeweiligen Begleitung, die die Gelegenheit erforderte, selbständig. Von da an bis zu der Zeit, in der Rock-Gruppen anfingen, die Musik zu beherrschen, waren die Vokalisten die Stars. Doch das Hauptproblem, das den Swingbands zu schaffen machte, war finanzieller Natur. Der Konkurrenzkampf um gute Musiker hatte die Gehälter in unrealistische Höhen getrieben, und die allgemeinen Kosten waren gestiegen. Die Tage, wo man Musikern fünfzehn bis zwanzig Dollars pro Abend zahlte und ganze Bands, besonders schwarze, für ein paar hundert Dollars die Woche engagieren konnte, waren vorbei. Clubbesitzer konnten es sich nicht mehr länger leisten, Orchester zu engagieren. Es war billiger, einen bekannten Vokalisten zu präsentieren, der von einem Trio begleitet wurde.

Die Ära der Bigbands verblaßte eher, als daß sie starb. Die innovativen Orchester wie Stan Kenton und Woody Herman blieben in den fünfziger Jahren beliebt, und Count Basie, der sein Orchester für eine Zeitlang auf ein Septett reduzierte, erhielt seine Band bis zu seinem Tode 1984 aufrecht. Aber die einzige Band, die ohne Unterbrechung überlebte, war Duke Ellingtons. Und sie war dazu nur in der Lage, weil Duke sie mit seinen ASCAP-Einkünften und den Tantiemen aus seinen Songs unterstützen konnte.

Ellington jedenfalls war 1946 weniger um seine allgemeine Beliebtheit besorgt, als

er es hätte sein können. Er begann, seine Aufmerksamkeit auf seine Konzertstücke zu konzentrieren - auf seine ,,extended works", wie man sie heute allgemein nennt. Für den Rest seines Lebens wird er die Band in erster Linie im Dienste dessen sehen, was er als ernste Musik ansah - die Suiten, die Tongedichte, Sacred Concerts und andere längere Stücke, gestaltet - wie vage auch immer - nach den Werken der europäischen Meister des neunzehnten Jahrhunderts. Die Band sollte Geld einspielen und das Instrument sein, mit dem Ellington komponierte, aber sie war zum großen Teil auch für die Aufführung der Konzertstücke da.

Das erste dieser Hauptwerke brauchte eine lange Zeit bis zu seinem Erscheinen. Im Jahre 1933, während seiner ersten erfolgreichen Reise, hatte Ellington einem Interviewer, Hannen Swaffer, erzählt, er sei dabei, eine Suite in fünf Sätzen zu komponieren, die von der Geschichte seines Volkes handle. Swaffer zitiert Ellington wie folgt:

Ich bin zurückgegangen in die Geschichte meiner Rasse und versuche, das in Rhythmus auszudrücken. Wir besaßen in Afrika ein „Etwas", das wir verloren haben. Eines Tages werden wir es wieder haben. Ich drücke die frühen Tage im Dschungel, die grausame Reise übers Meer und die Verzweiflung bei der Landung in Tönen aus. Und dann die Zeit der Sklaverei. Ich verfolge das Wachsen einer neuen spirituellen Qualität; dann die Zeit in Harlem und in den Städten der Vereinigten Staaten. Ich versuche tausend Jahre vorwärts zu gehen. Ich versuche, die Zukunft auszudrücken, wenn der Neger, emanzipiert und verwandelt, seinen Platz einnimmt, ein freier Mensch unter den Völkern der Welt.

Wieviel von all dem von Ellington kam, wieviel von Mills oder Ned Williams und wieviel Swaffer hinzufügte, ist fraglich. Der Ton ist kaum der von Ellington, und es ist unwahrscheinlich, daß er - bei seiner natürlichen Zurückhaltung und Besorgnis, seine persönlichen Gefühle für sich zu behalten - ein solch ausführliches Statement über eine Sache, die für ihn so wichtig war, abgegeben hat. Trotzdem war ohne Zweifel etwas daran. Ellington hatte besonderen Nachdruck darauf gelegt, einiges an schwarzer Geschichte gelesen zu haben, obgleich wahrscheinlich nicht so viel, daß es an ein umfangreiches Studium heranreichte, dafür hatte er wohl kaum Zeit. Aber sein ganzes Verständnis von schwarzem Stolz, das ihm in seiner Jugend durch seine Lehrer und seine Familie beigebracht wurde, trieb ihn, einen Weg zu finden, es in seiner Musik auszudrücken. Es war ihm sicherlich auch bewußt, daß die Geschichte seines Volkes es wert war, Gegenstand einer bedeutenden musikalischen Komposition zu sein. Dies war ein Thema, zu dem er immer wieder zurückkehrte.

Doch sehen wir einmal ab von dem, was er Swaffer erzählte. Er hatte noch nicht angefangen, etwas zu komponieren. Es war alles eher vage in seinem Kopf - und blieb so fürs erste. Seine zunächst größere Arbeit war Reminiscing in Tempo, seiner Mutter gewidmet.

Doch er hatte die Idee, etwas über sein Volk zu schreiben, nicht vergessen. Er begann 1936 den Teil einer Partitur für ein Musical über eine schwarze Frau namens Ada Walker, die ein Vermögen mit einem patentierten Haarglätter gemacht hatte und in Harlem berühmt war. Ellington hatte zu dieser Zeit eine Freundschaft mit dem zweiundzwanzigjährigen Börsenmakler Edmund Anderson begonnen, der als Heranwachsender die Radiosendungen aus dem Cotton Club gehört hatte und von der Ellington-Band begeistert war. Duke zeigte Anderson die Partitur. Anderson gefiel sie nicht, er war aber darauf erpicht, Duke dazu zu bringen, etwas von größerem Umfang zu komponieren. Er schlug ihm ein Konzert in der Carnegie Hall vor, aber als die Idee mit Mills diskutiert wurde, schreckte dieser davor zurück. Offensichtlich befürchtete Mills eine negative Publicity, falls das Konzert ein Reinfall würde. Dann, 1938 und 1939, organisierte John Hammond Carnegie Hall-Konzerte mit verschiedenen Blues- und Jazzkünstlern. Das erste, das inzwischen legendäre Konzert Benny Goodmans im Januar 1938, war ausverkauft und brachte Goodman viel Publicity. Mills wollte sofort eine Pressekonferenz einberufen und ein ähnliches Konzert Ellingtons ankündigen. Diesmal machte Ellington einen Rückzieher. Es muß ihn verdrossen haben, daß Mills Ängstlichkeit ihn die Chance gekostet hatte, der erste Jazzmusiker zu sein, der ein ganzes Konzert in dem berühmten Konzerthaus spielte und er wollte sicherlich nicht, daß es so aussehe, als zöge es ihn an Goodmans Rockschößen dort hin. Es muß ihn noch mehr geschmerzt haben, daß in dem Konzert einige seiner eigenen Musiker - Hodges, Williams, Carney - herausgestellt wurden.

Die Folge davon war, daß sich in Ellingtons Kopf die Idee, etwas über die Neger zu schreiben, wiederbelebte - wobei sein Blick auf eine Aufführung in der Carnegie Hall gerichtet war. Die Goodman-Band hatte in dem Konzert hauptsächlich ihr Standard-Repertoire gespielt, seines sollte etwas anderes sein. Im Herbst 1940 berichtete Down Beat, Ellington bereite ein fünfteiliges Stück über die Geschichte der Neger von Afrika bis zur Gegenwart vor, das Boola heißen sollte. Er schrieb einige Musik, wovon ein Teil sein berühmtes Stück ,,Ko-Ko" wurde und andere Teile schließlich ihren Weg zu Black, Brown and Beige fanden.

Inzwischen jedoch wurde Duke von den Leuten um ihn herum - Freunde und Geschäftspartner - ermutigt, seine Arbeit voranzubringen. Um 1942 drängte William Morris jr., der Ellington als den potentiellen führenden Komponisten Amerikas sah, ein langes Stück zu schreiben. Irgendwann im Herbst fing er dann an zu komponieren. Billy Strayhorn war inzwischen etwa drei Jahre bei Ellington, doch es wird allgemein angenommen, er habe wenig damit zu tun gehabt.

Charakteristischerweise schrieb Ellington die Komposition in planloser Art und Weise zusammen. Er begann damit während eines Theaterengagements in Hartford, Connecticut, wo die Band sich das Programm mit dem Film „The Cat Woman" teilte. Als sie im gleichen Herbst im Lande auf Tournee waren, arbeitete er daran, wenn er konnte und probte manchmal auf der Bühne während einer Tanzveranstaltung, eine Praxis, die er sich immer öfter leistete. Als sich das Stück der Fertigstellung näherte, begannen die Geschäftsleute, sich nach Sponsoren umzusehen. Sie hatten Schwierigkeiten, jemanden zu finden, wurden aber schließlich vom Russian War Relief Committee akzeptiert. Ellington versuchte noch verzweifelt, das Stück bis zum Tage des Konzertes - 23. Januar 1943 - fertigzustellen.

Vom Standpunkt der Publicity aus gesehen war das Konzert ein groß aufgezogenes Ereignis. Sowohl Eleanor Roosevelt als auch Leopold Stokowski kamen, zusammen mit unzähligen anderen berühmten Persönlichkeiten. Viele der bedeutenden Musikkritiker erschienen und auch die gesamte Jazzpresse war anwesend.

Die erste Hälfte des Konzertes bestand aus einigen komplexeren Stücken des Ellington-Standard-Repertoires, einschließlich ,,Ko-Ko", verschiedener seiner Porträts und einiger seiner Konzerte. Aber es war Black, Brown and Beige, weswegen das Publikum gekommen war - ein größeres Werk eines schwarzen Komponisten über ein schwarzes Thema. Das Stück sei, so hatte Ellington ihnen gesagt, „eine Tonparallele zur Geschichte der amerikanischen Neger". Der erste Satz Black sollte die frühe Geschichte der Neger in den Vereinigten Staaten repräsentieren und enthielt Teile, die Worksongs und Spirituals suggerierten. Brown feierte verschiedene frühe amerikanische Kriege, in denen Schwarze gekämpft hatten, und der letzte Satz Beige beschrieb das moderne Leben amerikanischer Schwarzer, besonders ihre spirituellen Sehnsüchte, ihren Wunsch nach Ausbildung und ihren patriotischen Beitrag zu dem Krieg, der im Gange war.

Das Publikum war enttäuscht, die Kritiken durchweg negativ. Paul Bowles von der Herald Tribüne schrieb, es sei „formlos und bedeutungslos - nichts entwickelte sich - nur ein knalliges Potpourri von Tutti-Tanzpassagen und Soloarbeit der Virtuosen . . . grundlose Modulationen . .

Rechte Seite: Komponist dieser Zeit: Duke Ellington Foto: Ulrich Borchert

sich wiederholende Klischees". Henry Simon von PM, einem linksorientierten Blatt, das mit Ellington sympathisierte, schrieb: „Der erste Satz zerfällt fast in seine Teile." Abel Green von Variety, der über Ellington seit den Tagen des Kentucky Clubs berichtete und ebenfalls mit Ellington sympathisierte, nannte es „ein bißchen selbstbewußt, wie diese Tongedichte gewöhnlich sind". Die Kritiken der anderen Blätter sagten mehr oder weniger das gleiche. Das heißt, welche Tugenden Black, Brown and Beige auch haben mag, sie werden von der Flickwerknatur des Stückes verdeckt, das den Kritikern erschien, als sei es aus zusammenhanglosen Teilen gemacht, die nirgendwo hinführen. Nur die loyale Jazzpresse war der Meinung, das Stück habe viele Meriten. Mike Levin von Down Beat lieh sich eine Aufnahme, die von dem Konzert gemacht worden war - dies war vor der Zeit der Tonbänder, und Konzerte wurden noch nicht routinemäßig mitgeschnitten. Er hörte sich das Stück ein paarmal an und kam schließlich zu dem Schluß, daß es doch „Form und Kontinuität habe". Aber Levin war so gut wie allein. Die meisten Leute, damals und seitdem, haben es als schwierig empfunden, die Musik zu der Geschichte in Parallele zu setzen, wie es von Duke gemeint war, und konnten ganz allgemein den „Sinn" der Komposition nicht sehen.

War Black, Brown and Beige wirklich so schlecht? Der erste Satz Black besteht aus zwei Hauptthemen, dem Worksong und dem Spiritual, die - gemäß Ellingtons Einführung in das Konzert - verwandt sind. Der Worksong baut sich um ein kurzes, aber nachdrückliches Thema auf, das ein paarmal wieder erscheint und die Teile verbindet; es ist tatsächlich das vorherrschende Element, das den ganzen Satz zusammenhält. Zwischen dem Erscheinen dieses Themas gibt es eine Vielzahl von Passagen, die weder mit dem Hauptthema noch miteinander verwandt zu sein scheinen. In der Tat, diese Aussagen, die ein erheblicher Teil des Ganzen sind, haben die Neigung, zu schwafeln. Nur wenige haben unverwechselbare Melodien, sie scheinen eher dahinzugleiten, wie ein Falke, der sich durch die Luft treiben läßt, für eine Weile hübsch anzusehen, aber nirgendwo hinführend.

Der Worksong-Teil von Black schließt mit einer langen, großartigen Passage von Joe Nantons Posaune. Das Herausragende daran ist jedoch mehr die außerordentliche vokale Qualität, die Tricky Sam produziert, als die Melodie, die wieder einmal eher ziellos ist.

Nun wird der Spiritual-Teil mit dem Klang von Kirchenglocken eingeleitet. Dann folgt eine weitere recht diffuse Passage, die mit einem interessanten Duett von Lawrence Brown und Ray Nance, Geige, der 1940 in

Duke Ellington **Foto: Hans Harzheim**

die Band kam, schließt und wenigstens teilweise improvisiert wird. Das macht Platz für den unzweifelhaften Höhepunkt von Black, Brown and Beige - Johnny Hodges zartes, schmelzendes Spiel von „Come Sunday", einer wunderhübschen, langsamen Melodie, die ausgezeichnet die Ruhe und Gelassenheit des Sonntags, der für die Kirche und das Ausruhen bestimmt ist, suggeriert. Das Stück baut auf der zweiunddreißigtaktigen AABA-Formel auf, die Ellington mittlerweile in den Knochen hatte, und das mag für den Erfolg des Stückes gezählt haben. Es ist jedenfalls ein sehr hübscher Song, den Ellington für den Rest seines Lebens immer wieder bei Konzerten spielte, und er wurde durch Hodges noch wunderbarer.
Hodges hatte um 1943 diesen zarten Sound und die Fähigkeit des Glissando-Spiels so weit entwickelt, wie es, so denke ich, von keinem anderen Jazzsaxophonisten je wieder erreicht wurde. Er rutscht und gleitet durch die Melodie, sich windend und schlängelnd, wie eine Truppe von Tänzerinnen. Er spielt praktisch a capella, die Begleitung besteht fast nur aus gestrichenem Baß, flüsternden Holzbläsern und einem Hauch von Klavier dann und wann.

An diesem Punkt nun tritt Black einen Streifzug in die Landschaft an. Es gibt ein Trompetensolo, das eine Bewegung - eine verminderte Skale hinauf - verwendet, die jeder Schreiberling von Filmkomponist schon zur Erzeugung von Spannung benutzt hat, dann folgen eine kurze Rekapitulation des Hauptthemas und ein abrupter Schluß.
Im ganzen gesehen ist der zweite Satz Brown vielleicht der zusammenhängendste. Er beginnt mit dem, was Ellington „einen Gruß an den westindischen Einfluß" in der schwarzen Kultur nennt. Es ist eine typische und sehr gute Komposition für eine Swingband, die ihren „westindischen Einfluß" hauptsächlich in der Verwendung eines vagen lateinamerikanischen Rhythmus durch das Schlagzeug ausdrückt. Diesem Teil folgt eine Passage, die die Gefühle der Schwarzen nach der Proklamierung der Emanzipation darstellen soll - freudige Empfindungen seitens der meisten Schwarzen, doch gemischt mit Traurigkeit, wie sie die älteren Schwarzen empfanden, die sich fragten, wer sie nun im Alter unterstützen werde, jetzt, da das alte System niedergeworfen wurde. Das Stück beginnt mit ein paar Takten aus dem „Yankee Doodle", gespielt von den Posaunen, darauf folgt ein klagendes Duett von Alt- und Tenorsaxophonen. Der Rest des Stückes besteht aus einer munteren kleinen Figur, abwechselnd hauptsächlich von Rex Stewart mit halben Ventilen und einer Posaune mit plunger-Dämpfer im Duett gespielt. Diese beiden kleinen Einheiten sind dicht konstruiert und wirken so gut, daß Ellington, als er ein weiteres Konzert am Ende des Jahres gab, diese als ein Beispiel für das ganze Tongedicht verwendete.

Der dritte Teil dieses Stückes wurde von Ellington bei dem Konzert als „mauve" bezeichnet und sollte irgendwie die Periode des spanisch-amerikanischen Krieges, als der Blues zum ersten Mal auftauchte, repräsentieren. Das Stück besitzt mehr Geschlossenheit als das meiste andere von Black, Brown and Beige und wurde später herausgenommen und separat verwendet, es heißt „The Blues Ain't Nothin'. .. ". Hier ist es in erster Linie ein Medium für den Gesang von Betty Roche, die kürzlich zur Band gekommen war, obgleich es ein hübsches Solo für Ben Webster und eine knappe, wenn auch unzusammenhängende Passage für die Posaune enthält, die in Erinnerung bleiben. Der Text beginnt so: „The blues . .. the blues ain't... the blues ain't nothin'... the blues ain' nothin' but a cold, grey day, and all night long it stays that way.. . ". Es enthält Zeilen wie „The blues ain't nothin-'but a ticket from your loved one to nowhere" und „Sighin'. .. sighin', feel most like dyin". Es schließt mit der Umkehrung des Anfanges: „The blues ain't nothin'... the blues ain't... the blues .. .".
Von Zeit zu Zeit versuchte sich Duke Ellington an Texten sowie an verschiedenen Arten von Versen, Prosagedichten und Aphorismen, die er für Weihnachtskarten verwendete und zu Tausenden verschickte. Ich werde zu Ellingtons Bemühungen zu schreiben später noch mehr zu sagen haben, doch diese Texte hier sind typisch, sie beruhen auf Klischees und verbaler Effekthascherei und lassen an kein echtes Gefühl denken.

Der letzte Satz der Tonparallele Beige ist der am wenigsten zufriedenstellende der

drei, wahrscheinlich, weil er in größter Eile komponiert wurde. Er soll die Tatsache reflektieren, daß die Essenz schwarzer Kultur nicht die Welt der großen Macher und der Harlem-Cabarets seien, sondern im Familienleben, der Geistigkeit und dem Wunsche nach Bildung lag. Es hatte eine Bewegung in diese Richtung gegeben, aber gerade als die Neger begannen, „Solidarität" zu erreichen, womit Ellington offensichtlich die Gleichberechtigung mit Weißen meinte, kam der 2. Weltkrieg und „Black, Brown and Beige war mitten drin für Rot, Weiß und Blau".

Beige hat ein hübsches Thema, das als „Sugar Hill Penthouse" bekannt wurde, aber das Verbleibende ist mit viel schwungvollen Läufen und Sprüngen angefüllt, die keinen besonderen Zweck haben. Gegen Ende gibt es einen Ansatz zur Rekapitulation, die Themen von „Sugar Hill Penthouse" und „Come Sunday" tauchen kurz noch einmal auf. Das Stück schließt eigenartigerweise ohne eine Referenz an das Anfangsthema, stattdessen gibt es eine lange bombastische Passage, die mich an nichts anderes als an Richard Rodgers „Victory at Sea" erinnert. Dann ist Schluß.

Dieser Teil wurde ohne Zweifel in letzter Minute zusammengestellt und kaum geprobt. Wenn wir Black, Brown and Beige als Ganzes betrachten, so sind wir überrascht davon, wie weitgehend Ellington auf die Kunstgriffe verzichtete, die ihn in die Carnegie Hall gebracht hatten. Das ganze Werk enthält nur drei große Soli: das Solo von Nanton in Worksong, Hodges wunderbares Spiel von „Come Sunday" und Websters etwas abschweifendes Solo in „The Blues Ain't Nothin'". Abgesehen von Nantons Solo, gibt es relativ wenig an grpwls, Arbeit mit dem plunger und anderen Effekten, die für Ellingtons Arbeiten immer charakteristisch gewesen waren. Augh gibt es nicht viel des vertrauten Zusammenspiels kontrastierender Instrumente. Der größte Teil des Stückes ist in der Tat für das Orchester geschrieben, das gemeinsam dahingaloppiert. Eindeutig ging es Ellington nicht darum, einfach etwas wie „Mood Indigo", „Creole Love Call" oder „Rockin' in Rhythm" nur zu erweitern. Er versuchte statt dessen, etwas zu schreiben, was ihm symphonisch erschien und verwendete dazu viel Jazzrhythmus und andere Jazzeffekte hier und dort. Sein Vorbild für dieses und andere nachfolgende längere Stücke waren nicht seine eigenen kürzeren Arbeiten, sondern Stücke wie „Rhapsody in Blue" und die „Grand Canyon Suite". Die Wahl war unglücklich, denn „Rockin' in Rhythm" und „Mood Indigo" sind „Rhapsody in Blue" und „Grand Canyon Suite" weit überlegen. Ich habe diese Art von Entwicklung immer wieder beobachten können: der Schriftsteller viel bewunderter Kinderbücher gibt seine Methode auf, wenn er sich hinsetzt und ein

Duke Ellington
Gedenkbriefmarke aus den USA

Buch für Erwachsene schreibt, und versucht, Henry James zu imitieren, der erfolgreiche Werbeillustrator malt in einem völlig anderen Stil, wenn er das macht, was er für ernste Arbeit hält.

Ein Teil des Problems lag in Ellingtons Annahme, die literarische Parallele würde die Musik zusammenhalten. Das war ein Problem, das alle seine erweiterten Stükke verfolgen sollte. Er erkannte nicht, daß ein Musikstück sich selbst durch musikalische Bedingungen zusammenhalten muß, unabhängig von dem Programm, an dem es festgemacht ist. Es verschlimmert die Sache noch, daß die literarische Parallele keine richtige Stoßkraft besaß, sondern aus Episoden bestand, die lediglich dadurch zusammenhingen, daß schwarze Menschen ihr Gegenstand waren.

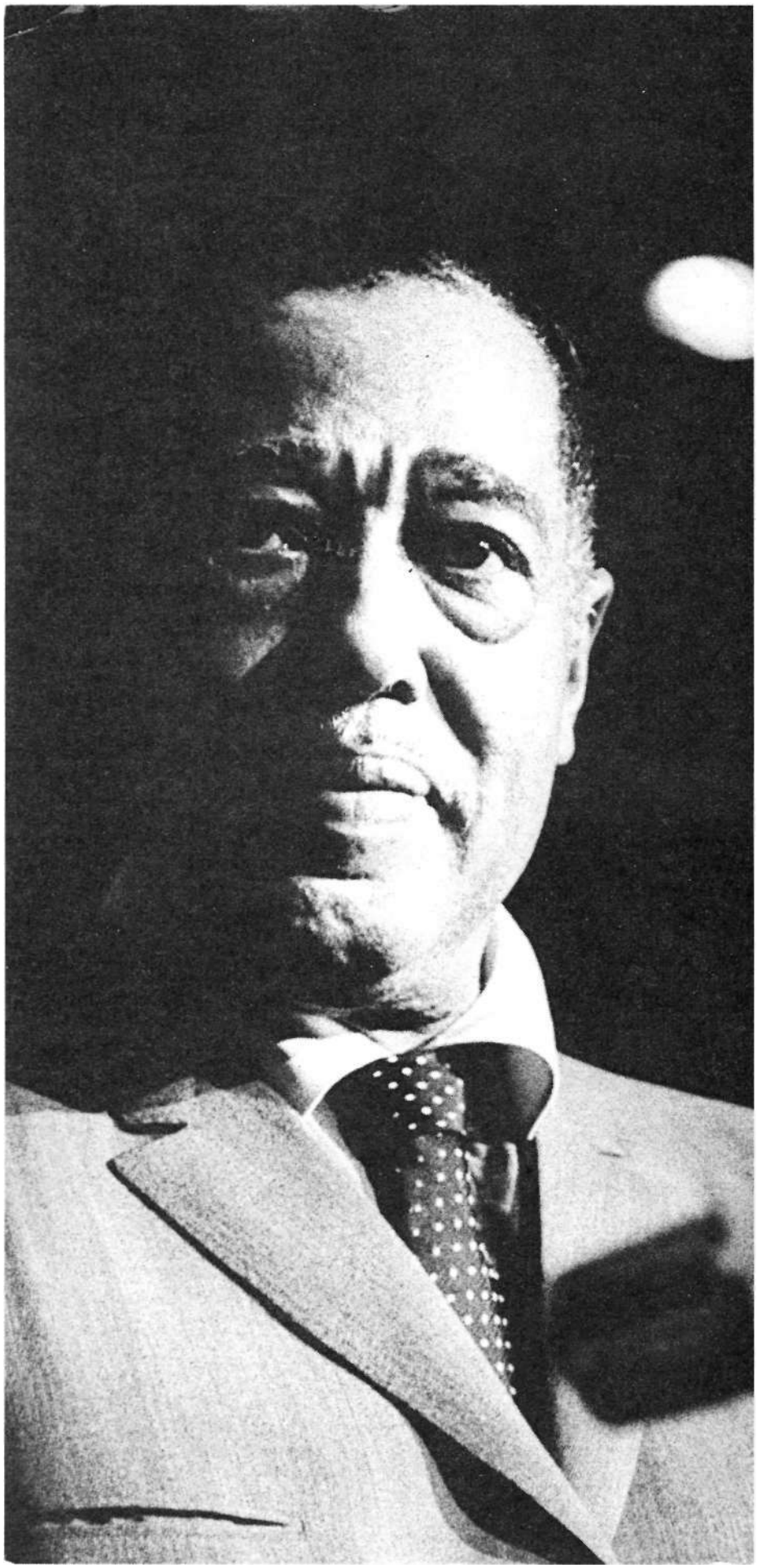
Ein Kunstwerk ist im wesentlichen ein zeitliches Konzept - eine Symphonie, ein Roman, ein erzählendes Gedicht haben den Eindruck zu erwecken, als würden sie irgendwohin führen, und von jeder Episode, die wir passieren, müssen wird das Gefühl haben, daß sie ein Schritt ist auf dem Wege zu etwas, von dem wir hoffen, daß es nicht nur eine Überraschung sein wird, sondern ein neuer Blick auf die Landschaft, die wir durchqueren. Wir möchten in der Lage sein, am Ende auf einer Höhe anzugelangen, von der aus wir schließlich zurückblicken und das Ganze überschauen können. Black, Brown and Beige gibt uns dies Gefühl nicht. Wir werden ständig auf Nebenwege geführt, die sich im Unterholz verlieren, in Sackgassen, aus denen wir leicht irritiert wieder heraus müssen.

Ein Künstler kann mit einem gewissen Mangel an Impulsivität davonkommen, wenn er uns mit Blitzen, Knallerei und einem Sprühregen von Farben versorgt. Das war es, was Ellington bei seinen kürzeren Stücken auch immer tat, doch bei Black, Brown and Beige brachte er davon nicht genug, um die Unzulänglichkeiten der Form zu verbergen. Und die Kritiker sagten ihm das. Wie wir im Falle von Reminiscing in Tempo schon gesehen haben, war Ellington Kritik dieser Art gegenüber wesentlich empfindlicher, als er es irgend jemand wissen ließ. Ruth berichtete, nach der ungünstigen Aufnahme von Black, Brown and Beige habe er „sich zurückgezogen und war sehr unruhig".

Doch Ellington gab Black, Brown and Beige nicht auf. Er spielte es etwa eine Woche später bei einem ähnlichen Konzert in der Symphony Hall in Boston und Ausschnitte daraus in einem weiteren Carnegie Hall-Konzert im Dezember 1943. Als er im Dezember 1944 schließlich so weit war, es aufzunehmen, hatte er es auf achtzehn Minuten eingedampft, die er auf zwei zwölf-Zoll-78-Upm-Schallplatten bekommen konnte. Diese Fassung besteht aus: „Work Song", „Come Sunday" und „The Blues Ain't Nothing" sowie „The West Indian Influence" und „Sugar Hill Penthouse" - nur einfach als „Three Dances" präsentiert. Er spielte diese gekürzte Version 1944 in der Carnegie Hall. Über die Jahre setzte er das Herumbasteln daran fort und spielte verschiedene Teile davon bei diesem oder jenem Konzert. Erst 1958 nahm er eine neue Fassung auf, worin Mahalia Jackson neben anderem „Come Sunday" singt.

Für meinen Geschmack ist die Version von 1944, die offiziell auf Schallplatten herausgegeben wurde, die weitaus beste, weil die meisten der weitschweifigen Teile geschnitten wurden. Die gesetzten Stükke, wie „Come Sunday" und „The Emancipation Celebration", sind so gut wie die meisten Ellington-Titel, abgesehen von den überragenden. Sie sind gute Ellington-Musik und verdienen es, allein gehört zu werden, als für sich stehende Stücke. Black, Brown and Beige enthielt, so wie es ursprünglich präsentiert wurde, eine Menge guter Musik. Das Problem war - und blieb - die Form.

Wie auch immer die Aufnahme durch die Kritik war, das Konzert ist ein großer Erfolg gewesen, finanziell und im Hinblick auf die Publicity, die er erzeugte. Es wurden $ 7 000- eingenommen, von denen $ 5 000,- an den Russian War Relief gingen. Und trotz der kritischen Aufnahme trug es dazu bei, Ellingtons Ruf als führender amerikanischer Komponist zu vergrößern. Es ist eine der Kuriositäten Amerikas des 20. Jahrhunderts, daß Kunst nicht besonders gut sein muß, um ihren Schöpfer als eine Person von Rang zu etablie-



Hatte Mitte der 40er Jahre den Höhepunkt der Berühmtheit erreicht, als populärer Entertainer und Künstler: Duke Ellington **Foto: Jan Persson**

ren. Es wird nur verlangt, daß es Kunst ist. Das Land ist von Malern, Komponisten, Romanciers und Poeten überschwemmt, deren Werke, die nur ein paar Leute interessant finden, nicht gut rezensiert wurden; dennoch haben sie eine Reputation als Personen von Bedeutung. Genau dies geschah nun mit Ellington. Black, Brown and Beige war negativ rezensiert worden, viele Leute, die es hörten, mochten es nicht, und es hatte - abgesehen von ein oder zwei kleinen Abschnitten - nie eine nennenswerte Zahl von Bewunderern. Aber es war in der Carnegie Hall aufgeführt worden, und richtige Musikkritiker hatten es besprochen; es war deshalb Kunst, und Ellington war deshalb ein Künstler.

Und als solcher wurde er fortan gesehen - sowohl von sich selbst als auch von den anderen.

Mehr als ein Jahrzehnt war vergangen, seit „Creole Rhapsody" ihm und anderen suggeriert hatte, daß er ein ernster Komponist sein könnte - nun war er schließlich soweit, daran weiterzuarbeiten. Während der nächsten paar Jahre sollte es jährliche Konzerte in der Carnegie Hall geben, jedes bot zumindest ein neues verlängertes Werk an. Nach 1948 erschienen neue Stücke sporadischer; sie waren teils für Konzerte geschrieben, teils für Fernseh-Specials, einige für Festivals und andere Gelegenheiten.

Keine der Premieren der späteren Stücke war von solchen Fanfarentönen begleitet, wie die Aufführung von Black, Brown and Beige in der Carnegie Hall. Sie waren allgemein gut besucht, und das Publikum war manchmal zufrieden, aber es gab nie ein großes Anschwellen von Enthusiasmus. Kritiker neigten dazu, höflich zu sein, aber mehr auch nicht. Ross Parmenter von der New York Times schrieb über Such Sweet Thunder. „Alles in allem waren die Stücke durchaus gewinnend, denn keines war zu lang, und jede Skizze hatte Sympathie und Humor." Der anonyme Rezensent des gleichen Blattes schrieb über Tattooed Bride einfach: „neue Kompositionen von Interesse". Ellington scheint in der Lage gewesen zu sein, die Kritiker zu ignorieren, denn er fuhr fort, diese erweiterten Stücke regelmäßig zu produzieren. Ihnen galt nach Black, Brown and Beige sein Hauptinteresse.

In der Mitte der vierziger Jahre hatte Duke Ellington den Höhepunkt der Berühmtheit erreicht, sowohl als populärer Entertainer als auch als Künstler. Seine Band gewann Umfang und zog große Zuhörerkreise an. Seine Konzertstücke wurden in der Carnegie Hall aufgeführt. Unglücklicherweise begannen in dem Augenblick die Fundamente zu brechen, auf denen das Gebäude der Vollendung entgegenwuchs, denn das große Ellington-Orchester, auf dem dies alles aufgebaut war, fiel auseinander.

New York, New York

Parsons School of Design, Fifth Avenue, New York: Zehn Musiker, unter ihnen die führenden Komponisten/Improvisatoren der schwarzen New Jazz-Elite - Henry Threadgill, David Murray, Craig Harris -, aber auch junggebliebene Avantgarde-Veteranen wie Reggie Workman und Leroy Jenkins, drängen sich in einem Übungsraum, der kaum mehr Quadratmeter hat als Band-Mitglieder. Anlaß des Gipfeltreffens auf engstem Raum: Generalprobe für Adegoke Steve Colsons siebenteiliges Programm ,,8th Tone Dimology", das am Abend darauf in der Cooper Union Premiere hat. Die Stimmung ist relaxed, ja ausgelassen. Anekdoten machen die Runde, man tauscht Neuigkeiten über eigene Projekte aus. Craig Harris erzählt von den Vorbereitungen zu seiner nächsten Plattenproduktion, die ausschließlich Instrumentalarrangements von James-Brown-Stücken enthalten wird. Murray, wie Baritonsaxophonist Hamiet Bluiett, erst vor kurzem von einer mehrwöchigen Europatournee mit dem World Saxophone Quartet zurückgekommen, macht in Familie, läßt sich von Söhnchen Mingus in Atem halten.

Konzentrierte Aufmerksamkeit, sobald es um die Einstudierung und letzte Überarbeitung schwieriger Ensembleparts geht. Colson dirigiert das Geschehen eher unauffällig und zurückhaltend vom Piano aus, ein selbstsicherer Leader, der weiß, daß er sich auf die Kompetenz und Intuition seiner Mitspieler verlassen kann. Die ambitionierten Kompositionen, stilistisch von einer Samba bis zum freitonalen Kollektiv reichend, kommen in einander überlagernden Schichtungen - Rhythmus, Streicher/Stimme, Bläser - daher.

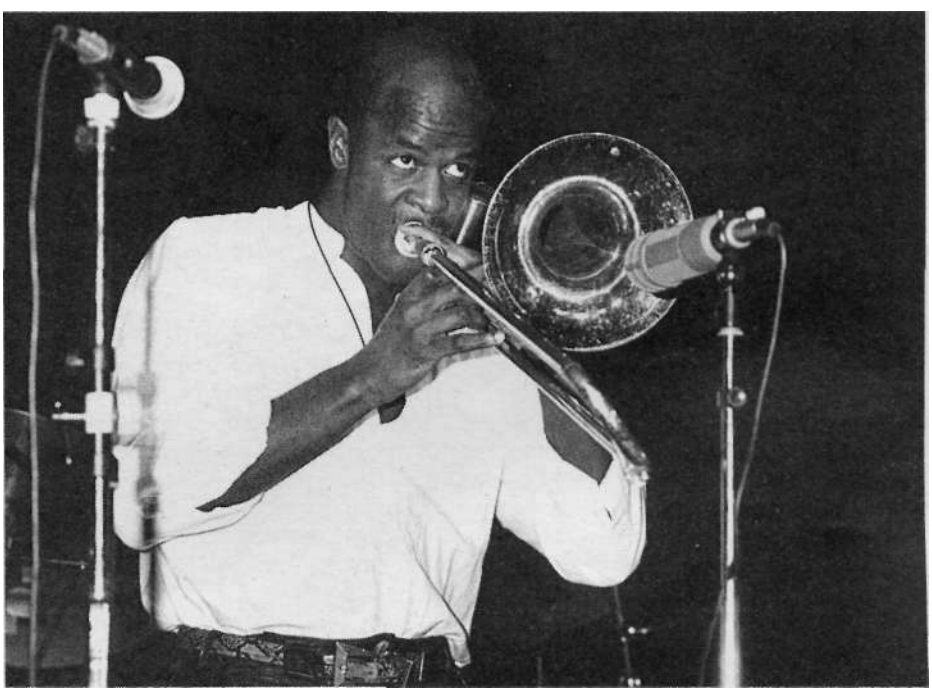
Einflüsse der Kompositionstechniken Threadgills und Murrays, dessen Octet Colson seit Jahren angehört (LP „New Life", Black Saint), sind deutlich spürbar. Von Drummer Greg Bandy mal tänzerisch, mal ungestüm drängend vorangetrieben, entfalten die fünf dicht arrangierten Bläser ihr Klangfarbendickicht, durch das sich Leroy Jenkins' nervös-leidenschaftliche Geige und die häufig instrumental eingesetzte Stimme von Colsons Frau Iqua schlängeln.

Ermöglicht wird das anspruchsvolle Werk durch ein Kompositionsstipendium des New Jersey State Council of the Arts, die Aufführung selbst (bei freiem Eintritt) wird von verschiedenen Kulturorganisationen und privaten Sponsoren finanziell unterstützt. „Ohne finanzielle Unterstützung könnten wir so ein Projekt gar nicht in dieser Besetzung realisieren", erzählen die Colsons im Anschluß an die Probe im „Knickerbocker", einer der zahlreichen Manhattan-Bars, in denen allabendlich Weltklasse-Pianisten - an diesem Abend ist es der brillante Sir Roland Hanna - vergeblich gegen Stimmengewirr und Tellerklappern anspielen.

Steve und Iqua Colson sind zwei von vielen Talenten, die aus der Chicagoer Musikerkooperative Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) hervorgegangen, aber längst der unwiderstehlichen Anziehungskraft des Big Apple erlegen sind. „Wir kamen 1982 nach New York. Sicher, die AACM arbeitet immer noch in Chicago. Aber die meisten Leute, mit denen wir schon in Chicago zusammengespielt haben, wie zum Beispiel unser Trompeter Rasul Siddik, leben inzwischen hier. Trotz aller Schwierigkeiten sind die Möglichkeiten hier immer noch am besten."

Doch subventionierte Projekte wie Colsons „8th Tone Dimology" sind in der Jazz-Hauptstadt der Welt immer noch die seltene Ausnahme, das uramerikanische Gesetz von Angebot und Nachfrage die unerbittliche Regel. Und das Publikumsinteresse hält bei weitem nicht Schritt mit der allabendlich überwältigenden Vielfalt des Angebots. So kann es passieren, daß ein Ausnahmetalent wie die Pianistin Geri Allen an einem Donnerstagabend im „Carlos 1" vor neun zahlenden Zuhörern auftritt, was indes der Spielfreude ihres ausgezeichneten Trios mit Jaribu Shahid, Baß, und Tani Tabbal, Schlagzeug, keinen Abbruch tut. Eine Woche später hat sie als Mitglied des Lester Bowie Quintetts mehr Glück. Das vornehme „Jazz Supper Restaurant" mit der vorzüglichen karibischen Küche und der winzigen Bühne ist gut gefüllt, als Freigast Bowie vorführt, was man in vermeintlich totgespielten Standards wie „Summertime" und „Misty" noch an überraschenden Facetten zum Funkeln bringen kann. Und weil jemand im Publikum Geburtstag hat, bekommen wir auch noch ein 20minütiges „Happy birthday" zu Ohren, wie es mit soviel Witz und liebevoller Verrücktheit wohl nur Bowie verfremden kann. Die Entdeckung seines Quintetts ist allerdings der blutjunge, aus Detroit kommende Tenor- und Baritonsaxophonist James Carter. Kraftvoll im Ton, expressiv im Ausdruck und dabei schon so eigenwillig und klischeefrei in der Phrasierung, daß es schwerfällt, Vergleiche zu ziehen. Ein Talent, von dem man mit Sicherheit noch einiges hören wird, wie Bassist Cecil McBee bestätigt: „Ich weiß eigentlich auch nicht mehr über ihn, als daß es sein erster Gig in New York überhaupt ist. Aber wir sind alle ziemlich beeindruckt von ihm."

Während Bowie versucht, ausgetretene Pfade durch unkonventionelle Schrittfol-



Neue Produktion mit Instrumentalarrangements von James Brown-Stücken: Craig Harris
Foto: Hyou Vielz

War Teil des zweiwöchigen AACM-Specials in der Knitting Factory in New York: Amina Claudine Myers **Foto: Karlheinz Bechholz**

gen wieder neu begehbar zu machen, wandelt Art Ensemble-Kollege Joseph Jarman auf gänzlich anderen Wegen. In eigenwilliger Instrumentierung (2x Klarinetten/Flöten, 3x Keyboards, 1 x Percussion) präsentierte er im Greenwich House in New York sein Werk „Tri-Hello-Metatheses XII", Am Anfang war der Rhythmus: Ein ganzes Arsenal archaischer Perkussionsinstrumente bedienend, wandern die sechs Musiker über die Bühne, an die ersten nonverbalen Formen menschlicher Kommunikation erinnernd. 80 Minuten und verschiedene im Zeitraffer gestreifte Musikepochen (die Synthesizer imitieren u. a. Spinett- und Cembaloklänge, die allgegenwärtige Geri Allen wirft Ragtime- und Boogie-Zitate ein), später wird die Bühne nur noch von Musik-Computern und Maschinen beherrscht. Die Musiker haben sich unters Publikum gemischt, mit diesem staunend, wie die von ihnen programmierten Geister ein repetitives High-Tech-Getöse abrufen. Solchermaßen sinnfällig den „Fortschritt" in der Musik demonstrierend, endete Jarmans alle Stilgrenzen und Hörgewohnheiten sprengende klingende Vorlesung in Musikgeschichte.

Jarman, Bowie (im Duo mit Gitarrist Spencer Barefield) sowie Roscoe Mitchells Sound-Ensemble waren auch Teil des zweiwöchigen AACM-Specials, das die Knitting Factory im November veranstaltete. Neben dem New York-Debüt von Edward Wilkersons Eight Bold Souls und einem der seltenen Auftritte von Henry Threadgills 19köpfiger Dance Band waren dabei u. a. auch die Gruppen von Amina Claudine Myers, Muhal Richard Abrams und Wadada Leo Smith zu hören.

Die ehemalige Strickwarenfabrik im East Village ist in den letzten beiden Jahren für die meisten Musiker, die in Manhattan und Brooklyn an einer Weiterentwicklung des Jazz (oder seiner weiteren Ausdifferenzierung in den Randbereichen) arbeiten, zum wichtigsten Live-Experimentierfeld der Stadt geworden. Die Betreiber der Knitting Factory sind nicht nur innovativ in der Programmplanung, sondern auch, wenn es darum geht, Mittel und Wege zu finden, ein so schwieriges, weil kompromißloses Unternehmen finanziell über Wasser zu halten. So hat der Club gerade einen Vertrag mit A&M Records über die Veröffentlichung von zunächst drei CDs unter dem Titel „Live At The Knitting Factory" abgeschlossen. Das erste Paket soll zwei Sampler mit verschiedenen Künstlern und eine CD, die nur einer Gruppe vorbehalten bleibt, umfassen. Weitere CDs, die das bunte, täglich wechselnde Geschehen in der Knitting Factory dokumentieren.

Einen ähnlichen Deal hat die Knitting Factory mit 50 US-Radiostationen gemacht, die Ende letzten Jahres mit der Ausstrahlung von Live-Mitschnitten aus dem experimentierfreudigen Club in der Houston Street begonnen haben. Auf diese Weise sind nun etwa die Computerprogramme von George Lewis oder Elliott Sharps Soundcollagen auf seinen selbstgebauten Instrumenten auch an Orten zu hören, an denen diese Musiker selbst niemals eine Auftrittsmöglichkeit hätten.

Doch auch innerhalb New Yorks, in den feineren, auf Getränkeumsatz bedachten Etablissements wie „Fat Tuesday's" oder dem „Village Vanguard" haben die meisten der Knitting Factory-"Stammgäste" nur wenig Gelegenheiten, ihren aktuellen Entwicklungsstand live vorzustellen. Nur wenige besitzen die Zugkraft eines Sonny Rollins, der es spielend schafft, einen der größten Clubs, The Bottom Line, für vier Shows hintereinander bis auf den letzten

Stehplatz auszuverkaufen. Seine zum Sextett erweiterte Formation gab Rollins Gelegenheit, auch einmal eine längere Ruhepause einzulegen und den solistischen Freiraum anderen, vor allem seinem exzellenten Pianisten Mark Soskin und Schlagzeug-Jungstar Marvin „Smitty" Smith, zu überlassen. Doch die Zuhörer waren ohne Zweifel wegen „Newk" gekommen, und spätestens nach Rollins' 20minütigem, sich von Klimax zu Klimax steigerndem Parforce-Ritt durch ,,Tenor Madness" war wohl jeder im Publikum davon überzeugt, den bedeutendsten lebenden Tenorsaxophonisten auf der Höhe seines Könnens erlebt zu haben. Hörn Culture at its best!

Die Ausnahmestellung einiger weniger Stars wie Rollins kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß es in New York auch eine ganze Reihe hochtalentierter Musiker gibt, die aufgrund ihrer künstlerischen Kompromißlosigkeit und/oder ihres ethnischen Hintergrunds nahezu unbekannt sind und selbst innerhalb der Avantgarde eine Außenseiterposition einnehmen.

Einer von ihnen ist z. B. der Baritonsaxophonist und Komponist Fred Houn. Als Chinese American ist Houn weder der weißen noch der schwarzen Avantgarde (die, Ausnahmen bestätigen nur die Regel, weitgehend getrennte Wege gehen) zuzurechnen. Er verfügt jedoch über einen starken Rückhalt in der New Yorker Chinese Community und arbeitet auch gerne mit Künstlern aus anderen ethnischen Minderheiten zusammen. So hatte Houn jüngst Gelegenheit, den Soundtrack zu seiner in San Francisco uraufgeführten Multimedia-Performance ,,A Song For Manong" als LP erschienen auf Asian Improv Records) in der New Yorker Manila Bar live vorzustellen. Houn versucht sich dabei recht erfolgreich an einer Verbindung von modernem Jazz mit traditioneller philippinischer Kulintang-Musik.

Für den Lebensunterhalt reichen solche Gelegenheitsgigs freilich nicht. Um in seiner Musik keine Kompromisse eingehen zu müssen, nimmt Houn deshalb wie viele andere Musiker day jobs an. „Musikalisch mache ich ausschließlich, wozu ich wirklich stehe", sagt auch Schlagzeuger Phil Haynes, bei uns am ehesten durch seine Mitwirkung im Paul Smoker Trio und bei Joint Venture bekannt. In New York leitet Haynes, klassisch ausgebildet und in seinem dynamischen Spiel vor allem von Jack DeJohnette beeinflußt, zwei eigene Gruppen: Continuum und Four Horns And What? Beiden Bands ist gemeinsam, daß ihr häufigster Auftrittsort Haynes auch als Übungsraum dienendes Brooklyn-Appartement ist. Das bisher einzige New Yorker Konzert, das Four Horns And What? (Paul Smoker, Trompete, Frank Lacy, Posaune, Andy Laster, Alt-, und Ellery Eskelin, Tenorsaxophon, sowie Haynes, Drums) in der kleinen Eckkneipe ,,1ston Ist" gaben, war sogar der New York Times eine lobende Kritik wert.

Warf Boogie- und Ragtime-Zitate in Joseph Jarmans Komposition „Tri-Hello-Metatheses XII" ein: Geri Allen Foto: Hyou Vielz

Der private Mitschnitt, den mir Haynes in seinem von Drumset, Röhrenglocken und einem alten Flügel beherrschten Wohn-/Arbeitsraum vorspielt, läßt - zwischen ausgeklügelter Bläser-Polyphonie (Haynes hat auch schon mit Anthony Braxton gearbeitet) und der ungeschliffenen Rauhheit der besten Art Ensemble of Chicago-Aufnahmen pendelnd - zumindest das große Potential der Gruppe erkennen. Das Quartett Continuum bewegt sich dagegen näher am modernen Mainstream. Zumindest Geiger Mark Feldman, einem phänomenal virtuosen, an Zbigniew Seifert erinnernden Improvisator darf man prophezeien, daß er noch „entdeckt" wird. Seit 1983 behauptet sich Haynes in New York, wie so viele andere entschlossen, weiter von hier aus an der Entwicklung seiner Musik zu arbeiten. Denn trotz aller Schwierigkeiten ist der Big Apple letztlich auch für ihn „a city so nice, you have to name it twice: New York, New York!"

Reinhold Unger

Zählt zu den führenden Komponisten/Improvisatoren der schwarzen New Jazz-Elite: Henry Threadgill Foto: Michael Steen

Krysztof Komeda

(*27. 4. 1931 in Poznau, t23. 4. 1969 in Warschau)

Porträt eines Filmkomponisten

Wiederentdeckung und Neubeurteiiung

Es gibt kaum einen (europäischen) Jazzmusiker, der den Standard der Filmmusik so maßgeblich mitbestimmt und geprägt hat wie Krysztof Komeda-Trzcihski (1). Für Berendt ist Komeda „der wichtigste europäische Filmkomponist der 60er Jahre - einer der wenigen, der Filmmusik zur Kunst erhoben hat" (2). Tatsächlich hat Komeda nicht nur viel, sondern auch hervorragend gearbeitet. Mindestens vierzig Filmmusiken hat er komponiert, viele davon für kurze Fakten- und wissenschaftliche Filme. Komeda schrieb u. a. für Andrej Wajda (Niewinni Czarodz'ieje), Jerzy Skolimowski (Le Depart, F$ce Do Göry, Bariera), Janusz Morgenstern {Do Widzenia do Jutra, Ambulans, Jutrö Premiera), Miroslaw Kijowicz (Klatki, Sztandar), Pawel Komorowski (*1930/(Szklana Göra), Boguslaw Rybcyhski (Matura), Jerzy Stefan Stawinski (*1921) (Pingwin) und vor allem für Roman Polanski. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Regisseur Roman Polanski (*1933) hatte schon 1957 an der Filmhochschule von Lodz begonnen. Joachim-Ernst Berendt würdigt in einer von ihm organisierten Gedächtnis-Produktion im Hüllentext die damals enge und aufregende Liaison zwischen Filmemachern und Jazzmusikern in Polen. Und Roman Dylag ergänzt: „Nach wie vor gibt es in Polen mehr Jazz-im-Film als in irgendeinem anderen Land" (3).

„Komeda hat", so schreibt Berendt, „bis zu seinem Tod den ganzen Entwicklungsweg Roman Polahskis begleitet - von den Kurzfilmen des Anfangs, zum Beispiel Dwaj Ludzie Z Szafa/Zwei Männer und ein Schrank (1957-58) und von Nöz W Wodzie: Das Messer im Wasser, seinem ersten Langfilm, über Cul-De-Sac (1966) (4) und Dance of the Vampires/Der Tanz der Vampire (1967) bis zu Rosemary's Baby (1968). Nur einmal während Komedas Lebzeiten hat Polanski einen anderen Komponisten herangezogen (weil Komeda keine Arbeitsgenehmigung in London bekam), und das war ebenfalls ein Jazzmusiker: Chico Hamilton" (5). Der melodisch-swingende US-Schlagzeuger fertigte für Repulsion (1966) eine ebenso passende Musik zum Thema Sexualekel. Komeda komponierte fast ausschließlich für Polanski; die Abschlußarbeit der Filmhochschule Dwaj Ludzie z Szafa (1957-58) war für Komeda die überhaupt erste Filmmusik, die er schrieb. Polanski wußte an Komedas Musik die klare Konzeption und warme Menschlichkeit zu schätzen, als er schrieb: „Seine Musik war kühl (cool) und modern, aber in ihr schlug ein warmes Herz... Er war ein Filmmusiker par excellence, weil er die Ideen des Filmemachers nachvollziehen konnte und sich den Intentionen des Films anpassen konnte. Niemals hat er den Film als Vehikel für sein eigenes Ego mißbraucht. Er gab meinen Filmen erst Bedeutung. Sie wären wertlos ohne seine Musik" (6). Komeda hat es tatsächlich gut verstanden, alles in seiner Musik einzufangen, an Stimmungen, an Intensität und an Ton-Spuren, was in den Filmszenen steckt. Komeda war der erste wirkliche Jazzkomponist für den Film. Die Arbeiten für Polanski bekommen nicht erst durch die persönliche Bekanntschaft mit dem Filmemacher Tiefe, sondern gewinnen durch seine genaue Arbeitsmethode lyrisch-melodische Gestalt und kompositorische Geschlossenheit.

Partner von Krysztof Komeda: Zbigniew Namyslowski Foto: Reiner Haebler

Polahskis surrealistischer Stil fand Anerkennung, auch international. In Frankreich drehte er die absurde Parabel Le Gros Et Le Maigre (1961), ebenfalls mit Komeda als Filmkomponisten. Neue Maßstäbe für das Genre Trickfilm setzten dann die herrlichen polnischen Kurzfilme und Animationsfilme von Jan Lenica (*1928), einem erfolgreichen Plakatmaler und Werbegraphiker, und Miroslaw Kijowicz (*1929), an denen Komeda ebenfalls mitarbeitete. Ihre spaßig-bitteren Sozialkritiken, wie Klatki/Käfige (1967), Labyrinth (1962) usw., sind kurze Fabeln mit einer zauberhaften kammermusikalischen Begleitung. Der wohl berühmteste Kurzfilm jener Jahre dürfte Polahskis Ssaki/Säugetiere (1962) sein. Die öden Schneelandschaften, die stilisierten Aufnahmen und die präzise Tonkulisse von Komeda schufen eine konsequent umgesetzte Parabel menschlicher Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit.

Neben Polanski ist Jerzy Skolimowski (*1938) der zweite bedeutende Regisseur, mit dem Komeda schon am Anfang in der Filmhochschule von Lodz (wo sie einander kennengelernt hatten) fruchtbar zusammengearbeitet hat. Während Polanski formal-avantgardistisch bzw. surrealistisch arbeitete, bestätigen die Filme von Skolimowski Barbiera/Barrier (1966), Le Depart (1966) und Rece Do Göry (1967) ihn als wichtigen Sprecher seiner Generation, der sich mit den Problemen der Jugend intensiver befaßte. Ein nicht unerheblicher Verdienst war die „zeitgemäße" Modern Jazz-Musik von Komeda zu all diesen sog. „Milieuschilderungen" der unzufriedenen Jugend in einem mißbilligten Staat.

Schon bei seinen frühen Übungsfilmen hatte er häufig Modem-Jazz als „Leitmotiv" für seine Filmbilder gesehen, so z. B. bei Rysopis (1964ff). In seinem ambitionierten Frühwerk Le Depart (1966) setzte er die wunderbaren Jazzklänge von Komeda effektvoll ein, um eine besondere Atmosphäre (auch ohne direkten thematischen Bezug) zu schaffen. Skolimowski und Komeda wußten, daß sich zeitgenös-

sischer Jazz dazu eignet, die tiefenpsychologische Einstellung der Personen während einer Filmhandlung zu versinnbildlichen, auch dann, wenn der Filmstoff thematisch keinen direkten Bezug zur Musik aufweist. Der Filmkomponist Komeda benutzte z. B. in einer Szene, in der der Protagonist erstmals den Gedanken hegt, den schicken Wagen seines Chefs zu stehlen, bizarre Ton-Cluster und atonale Free-Jazz-Improvisationen, um den inneren Konflikt des Hauptdarstellers zu zeigen, aber auch als Element der Spannung im Ablauf der Filmhandlung. Jazz schien den Darsteller besser und genauer in seinem Milieu - seiner ,.personifizierten" Umwelt - zu charakterisieren; z. B.: wenn Jazzswing aus einer Musicbox ertönt, dient es zur Motivierung oder Umschreibung eines bestimmten sozialen Klimas. Außerdem kann Jazz als Symbol des Protestes, als Chiffre für die Situation der an den Rand der Gesellschaft verdrängten Jugendlichen verstanden werden. Komedas Jazzmusik diente Skolimowski dazu, ein „Zeitbild" der städtischen Jugend in ihrer Umgebung und ihrer Situation zu charakterisieren.

Dennoch waren für Komeda vor allem rein künstlerische Motive maßgebend, obwohl ein logischer Zusammenhang zwischen Jazzmusik und Jugendprotest besteht. In dem einzigen Aufsatz, den er je veröffentlichte, schrieb er zu „Musik im Film": „Meiner Meinung nach ist Jazz die adäquate Musik, die für moderne Filme paßt, denn es ist die modernste und dynamischste Musik. Jazz ist in Harmonie mit zeitgenössischen Themen. Jazz hat eine besondere Kraft des Ausdrucks, die in Filmen notwendig ist und durch keine andere Musik ersetzt werden kann. Ich meine, Musik sollte im Film nur gebraucht werden, wenn sie notwendig ist - lieber zu wenig als zu viel. .. Natürlich ist nicht alles, was ich für Filme schreibe, reiner Jazz; aber alles kommt aus meinem Gefühl und meiner Liebe zum Jazz" (7). Musiker, die eng mit Komeda zusammengearbeitet haben, bestätigen dieses Gespür für Themen und Stimmigkeit. „Komeda touch" nannte man das im Film. Don Cherry, der Komedas Musik in Filmen von Skolimowski (Le Depart) und Henning Carlsen (Sult, Hör van Der Ikke en, som lo?) interpretierte: „Mit Komeda zu arbeiten, war ein bleibender Eindruck für mich. Seine Haltung und Methode waren lehrreich für mich, er arbeitete mit Liebe und Geschmack. Seine Filmmusiken wiesen immer die Fusionsbestrebung von Jazz und polnischer, „chopinesker" (Berendt) Volksmusik auf. Seine Musik ist zeitlos. Sie klingt heute genauso frisch wie damals und wird immer frisch bleiben" (8).

Polanski: „Komedas (Bild) Musik war cool und modern, aber in ihr schlug ein warmes Herz..."

Nicht nur die durch internationale Spielfilme bekanntgewordenen Regisseure Roman Polahski und Jerzy Skolimowski haben Komedas Musik a priori ganz bewußt in ihre Filmarbeit einbezogen, auch Filmemachern von budgetschwacheren Kurzfilm- und Semi-Avantgarde-Produktionen haben schon im frühesten Stadium der Dreharbeiten mit dem Komponisten zusammengearbeitet, um Dialog, Musik und Geräusche mit den visuellen Elementen von vornherein abzustimmen. Für die unabhängige dänische Filmproduktion Kattorna/Katzen (1964) von Henning Carlsen (*1927) erarbeitete er zur Geschichte über die Liebe zweier Frauen eine wunderbare Musikalisierung, die bereits etwas von der Tragik der Beziehung verrät. Weiter hat Komeda für viele polnische Animations- und Kurzfilme, die auf internationalen Festivals ausgezeichnet wurden, die Musik geschrieben. Zum Beispiel für Boguslaw Rybcyhskis Matura (1964) oder Janusz Morgensterns Ambulans (1962) oder Miroslaw Kijowicz' Sztandar/Die Fahne (1965), einem einfallsreichen Zeichentrickfilm, der viel Anerkennung im Ausland - besonders in Frankreich und Skandinavien - fand. Auch Klatki/Käfige (1967) von Miroslaw Kijowicz sowie Jowita (1967) von Janusz Morgenstern (*1922) hatten die gleichen hervorragenden musikalischen Qualitäten. Die sehr stark von der französischen Nouvelle vague beeinflußten Filme Do Widzenia do Jutra (1960), Jutro Premiera (1962), beide von Janusz Morgenstern, oder Pingwin (1965) von Jerzy Stefan Stawinski (*1921) oder Szklana Göra (1960) von Pawel Komorowski (*1930) und noch viele andere weisen sublime - wenn nicht gerade nicht immer jazzige - Soundtracks auf. Dokumentär- und Lehrfilme der Polskie Nagrania und die regelmäßig erschienenen Wochenschauen der Polska Kronika Filmowa (Polnische Filmchronik) verwendeten in der Phase der Liberalisierung (ab 1960) in manchen Fällen kurze Passagen aus Komedas Schallplatteneinspielungen, oder sie erhielten wie bei Matura (1964) von Boguslaw Rybczyriski - eine kurze Dokumentation über den erfolgreichen Schulabschluß einer Gymnasialklasse - eine

komplette Musik-Partitur von Komeda in durchkomponierter Form. Diese Anerkennung Komedas als Filmkomponist unterstrich die Bedeutung, die der Jazz im polnischen Dokumentär- und/oder Spielfilm damals besessen hatte.

Fast alle großen polnischen Filmproduktionen, die auf internationalen Festivals Preise erhielten oder zumindest auffielen, wiesen Komeda-Musiken auf. Mitte der 60er Jahre wurde ,,K" dann auch zum gefragtesten Filmkomponisten Europas. Außer in seiner Heimat Polen hat er in Skandinavien, Belgien, England und Frankreich gearbeitet. Komeda hat für Jörn Donner (*1933), Arne Sucksdorff (*1917) und immer wieder für Henning Carlsen geschrieben, darunter den vielbeachteten Sult/Hunger (1966), der in Anknüpfung an den Roman von Knut Hamsun das Porträt eines Schriftstellers zeichnet, den der Hunger zum Wahnsinn bringt. Auch für Carlsens fade Komödie Mennesker Modes Og Sud Musik Opstär I Hjertet/ Mennesker Modes Og Sod Musik Opstaar I Hjertet (1967) schrieb Komeda, kurz vor seinem frühen Tod, einen Jazz-Score. Seine internationale Reputation erwarb Komeda sich freilich erst durch Polaiiskis internationale Spielfilmproduktionen. Zunächst in England, wo Polahski durch den enormen Erfolg von Repulsion/Ekel (1965) Gelegenheit hatte, endlich seinen langgehegten Wunsch, die schwarze Gangsterkomödie Cul-De-Sac (1966) zu realisieren. Wieder einmal assistierte Komeda bei der Zusammenstellung der Thriller-Musik. Eine etwas seichtere Filmmusik - durchaus auf die banalen (akustischen) Konventionen des Horror-Genres abgestimmt - schrieb er für die Vampir-Parodie Dance of the Vampires/Tanz der Vampire (1967). Als Polahski, inzwischen auch in Hollywood tätig, seinen Freund für Rosemary's Baby (1968) nach Amerika rief, komponierte Komeda nun fast ausschließlich für Film und Fernsehen. Innerhalb von wenigen Monaten schrieb Komeda damals allein sieben große Filmmusiken und mehrere „Tondichtungen" für eine phantastische Jazz & Lyrik-Platte („Meine süße europäische Heimat - Dichtung und Jazz aus Polen") (9). Für drei Spielfilme von Skolimowski für zwei weitere Filme von Henning Carlsen, zwei Hollywood-Produktionen, eine für Riot (1968) von Buzz Kulik und eine andere - unfertig gebliebene- Partitur für Deep End (1970), ebenfalls von Jerzy Skolimowski. Vor seiner Abreise nach Amerika realisierte er „eine seiner besten Musiken" (Berendt) zu Rece Do Göry/Hände hoch! (1967/ 1981) von Skolimowski. Die vorwiegend elektronische Musik entstand in Zusammenarbeit mit einem anderen berühmten polnischen Experimental-Komponisten Krzysztof Penderecki.

Über Komedas Gefühl für Raum zwischen den Noten, seinem unverwechselbaren - so Berendt - „Unmaß an Zeit" schreibt Berendt in seiner liebevollen Art: „Dieses ‚Zeit-Haben', dieses ‚Voller Bescheidenheit-sich-dem-Ablauf-der-Dinge-dienend-unterordnen' verzauberte seine Musik wie seine Persönlichkeit" (10). Vielleicht ist das der Grund, wieso seine Filmmusiken auch unabhängig von den Filmen bestehen können und auch glücklicherweise zum Teil posthum auf Schallplatten verlegt wurden (11).

Gelegentlich bekam man Komeda in einer Nebenrolle, die sein Freund Polahski liebevoll für ihn ausgesucht hatte, zu sehen; so spielt er den Doktor (der er auch in Wirklichkeit war) in Nöz W Wodzie und einen Jazzmusiker in Niewinni Czarod - Zieje/Die Unschuldigen Zauberer (1960) von Andrej Wajda. Überhaupt ist letzteres Beispiel ein wahrer Insider-Film der Lödzer „Kadr"-Gruppe: Komeda und Polahski spielen jeweils Amateurjazzer der Drehbuchautor Slowimowski ist ein Boxer - diesen Sport hatte er früher tatsächlich betrieben, und Zbigniew Cybulski, dessen tragischer Unfalltod ihn später vollends zur Legende machte, ist in der Rolle des romantisch-revolutionären Helden zu sehen. Seine Manierismen, sein Kleidungsstil und seine getönte Brille ließen Vergleiche mit den populären Jugendidolen der Beatniks, James Dean, Chet Baker oder Bob Dylan, aufkommen. Es ist auch ein sehr persönlicher Film von Wajda: seine Freunde spielen sich darin weitgehend selbst und er betrachtet mit leichter Ironie die eigenen Probleme, die er als Jugendlicher einmal gehabt hatte. Die Filmmusik von Komeda paßt sich dem Sujet der vorwiegend traditionell „Oldtime-Jazz" spielenden Amateurband gut an, indem die Motive jener „bouncenden" rhythmischen Spielweise des schwarzen Swing-Stils in mäßigem Tempo nachempfunden sind.

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erwähnen, daß Komeda verhältnismäßig rar in den Medien als ausführender, aktiver Musiker zu sehen war; meines Wissens wirkte er lediglich einige Minuten lang in der SWF-Sendung „Jazz gehört und gesehen", Folge 38: Jazz in Polen (Regie: Janusz Majewski) vom 14. September 1964 mit, als der Präsentator Joachim Ernst Berendt mehrere polnische Jazzgruppen und -Persönlichkeiten vorstellte. Dabei spielte Komeda mit seinem Quintett die Filmmusik von Kattorna, jenes schöne Vorspannthema, das sich dann durch den ganzen Film zieht. Neben dem Komeda-Quintett waren bei der 45minütigen Übertragung aus Warschau noch das Zbigniew Namyslowski-Quartett, das Ptaszyn Wröblewski-Quartett, das Andrej Trzaskowski Quintett, die Warsaw Stompers und Krzysztof Sadowskis Bossa Nova Combo zu sehen. Das sogenannte „Finale" bildete eine große ad hoc Jam-Session aller eingeladenen Musiker mit der Jerzy Milian-Komposition „Family Blues". Die Information, daß Komeda auch in dem Kompilations-Dokumentationsfilm Opus Jazz (1963) von Janusz Majewski (*1931) als Studiomusiker mitwirkte, erwies sich als Gerücht.

Helmut Weihsmann

Anmerkungen

(1) Eigentlich war Krzysztof Komedas richtiger Name Graf Trzcihski. Das Pseudonym wählte er während seines Medizinstudiums, als Jazz in Polen noch offiziell verboten war. „Komeda" ist in Polen ein ländlicher Spitzname für „Doktor".

(2) Joachim-Ernst Berendt: Ein Fenster aus Jazz (überarbeitete und erweiterte Ausgabe) Frankfurt/Main 1980; pp.117.

(3) vgl. Plattentext zu: We'll remember Komeda (Tomasz Stahko, Michal Urbaniak, et. al.), MPS-15 375; editiert/produziert von Joachim-Ernst Berendt 1973.

(4) Der Film gelangte in die deutschen Kinos unter dem seltsamen deutschen Titel „Wenn Katelbach kommt".

(5) Joachim Ernst Berendt im Hüllentext zur Platte: We'll remember Komeda a. a. O.

(6) Ebda, zitiert nach Roman Polahski: We'll remember Komeda a. a. O.

(7) zit. nach Berendt: Ein Fenster aus Jazz, a. a. O.; 119 (ohne Quellenangabe).

(8) Don Cherrys Bemerkungen sind auf dem Plattentext zu: We'll remember Komeda", a. a. O. nachzulesen.

(9) erschienen in der Plattenreihe „Dichtung und Jazz", Electrola-Columbia SMC 74 432. Den Titel „Meine süße europäische Heimat" entnahm Komeda einer Gedichtzeile des nach Amerika emigrierten polnischen Dichters Czeslaw Milosz.

(10) zit. nach Berendt: Ein Fenster aus Jazz, a.a.O.; p. 120

(11) Auswahldiscographie: a) Muza N-0187 Jazz-Jamboree 1961 (Nr. 4) (45 rpm: Vier Kompositionen aus: „Nöz W Wodzie" mit Bernt Rosengren (ts), K. Komeda (p), Roman Dylag (b), Lech Dudziak (dm)

b) Muza XL-0240 Jazz-Jamboree 1964 (Nr. 2); die Nummer „Sophia's tune" aus dem Film: „Nöz W Wodzie". Besetzung: Michal Urbaniak (ts) , Tomasz Stahko (tp), K. Komeda (p), Janusz Siderenko (g), Jacek Ostaszewski (b) Adam Jedrejowski (dm)

c) Muza XL-0298 Astigmatic; die Nummer „Kattorna" aus dem gln. Film; mit: Zbigniew Namyslowski (as), Tomasz Stahko (tp), K. Komeda (p), Günter Lenz (b), Rune Carlson (dm)

d) Muza SXL-0561 Ballada z filmu „Nöz W Wodzie"; mit: Tomasz Stahko (tp), Michal Urbaniak (ts), K. Komeda (p), Maciej Suzin (b), Czeslaw Bartkowski (dm) und Muzyka z filmu „Klatki", „Wiklinowy Kosz", „Laterna Magica" mit: Janusz Muniak (ts, ss), Tomasz Stahko (tp), Jacek Ostaszewski (b), Czeslaw Bartkowski (dm) in Erinnerung an K. Komeda

e) Muza SXL-0559 „Crazy Girl" Live im Cafe Montmartre (Mai 1964) mit: Jan „Ptaszyn" Wröblewski (ts), K. Komeda (p), Roman Dylag (b), Rune Carlson (dm)

f) Muza SXL-0560 „Ballad for Bernt" Aus dem Film „Nöz W Wodzie", mit: Zbigniew Namyslowski (as), Tomasz Stahko (tp), K. Komeda (p,) Roman Dylag (b), Rune Carlson (dm)

g) MPS - 15375 We'll remember Komeda; Tributalbum mit Kompositionen „Crazy Girl" aus: „Nöz W Wodzie" und „Kattorna" und „Rosemary's Baby"-Thema; mit: Tomasz Stahko (tp), Michal Urbaniak (v, ts), Zbigniew Seifert (v), Urszula Dudziak (voc), Attila Zoller (g), Roman Dylag (b) Peter Giger (dm), Armen Halburian (perc)

h) Dot DLP-25875 „Rosemary's Baby" (Soundtrack) von Christopher (sie) Komeda; das Studioorchester wird von Dick Hazard dirigert (arr. von K. Komeda und George Tipton). Keine weiteren Angaben diesbezüglich bekannt.

Nur in wenigen Ländern wird Musik so sehr gelebt

Brasilianische Musikszene

Im Oktober und November 1988 hatten derTabla-Spieler Krishna Both und ich als Gitarrist die Möglichkeit, fünf Konzerte in Brasilien zu geben. Das kompositorische Material unseres Programmes stammte in erster Linie von mir und war von uns mit dem Ziel arrangiert worden, viel Raum für Improvisationen zu lassen und die Komplexität des klassisch-indischen Tablaspiels weitgehend beizubehalten. Der vielfältige Einflüsse umfassenden Konzeption unseres Duos wurde in Brasilien viel Offenheit entgegengebracht, ohne daß die Schwierigkeiten der kategorialen Zuordnung zu Jazz, Klassik etc. sich irgendwie negativ bemerkbar gemacht hätten. Während unserer Konzertreise bot sich neben dem sehr guten Kontakt mit dem brasilianischen Publikum die Möglichkeit, zahlreiche Musiker zu treffen, bzw. Einblicke in die brasilianische Musikszene zu erhalten. Einige Eindrücke möchte ich im Folgenden wiedergeben.

Christof Vonderau

Nahe bei Porto Alegre, der Hauptstadt von Rio Grande do Sul, Brasiliens südlichstem Bundesstaat, hatten wir anläßlich unseres ersten Konzertes die Möglichkeit, einen wichtigen Musiker der Region kennenzulernen. Im mit 500 Zuschauern gut besuchten Cine Independencia teilten wir uns den Abend mit der Gruppe des Akkordeon-Virtuosen Renato Borghetti. Für einen brasilianischen Instrumentalisten historisch bis jetzt einmalig, hat er es im eigenen Lande zu einer goldenen Schallplatte gebracht. Der Erfolg Borgettinhos, der sich auch schon in einigen deutschen Clubs vorstellen konnte, hat sicherlich viele Gründe. So ist dieser Gaucho tief in der Musik Südbrasiliens verwurzelt, traditionelle Rhythmen wie Bugios, Rancheiras, Milongas etc. bestimmen sein Repertoire. „Movimento nativista" wird die Bewegung genannt, die diesen „Heimatklängen" in den letzten Jahren eine enorme Aufwertung zukommen ließ. Die Eingrenzung auf die regionale Ebene hat Renato Borghetti überwunden, indem er, wie er sagt, seine Musik auf eine universalere Ausdrucksebene projiziert hat. Dies geschah z. B. durch die Einbeziehung von Jazzelementen, deren Zunahme in jüngerer Zeit vereinzelt schon das Mißfallen von Traditionalisten weckte, aber kürzlich auch zur erfolgreichen Teilnahme beim renommierten Jazzfestival von Sao Paulo führte. Renato will dennoch populäre Musik machen. Er setzt Jazztypisches sparsam ein, verwendet effektvolle rhythmische Arrangements, häufige Unisonopassagen, dynamische Kontraste, wenig improvisatorische Freiräume. Seine intelligente Weiterführung von Traditionellem und die frische spielfreudige Darbietung überzeugten. Daß die vier Musiker (Akkordeon, Gitarre, Bassgitarre, Schlagwerk) in Gaucho-Trachten auftraten, verstärkte den Eindruck, wie wichtig das volkskulturelle Moment für die Identifikation des Publikums mit dieser Musik ist. Die Ausrichtung auf soziale Gemeinschaft(en) prägt ohnehin das Musikleben in Brasilien viel stärker als in Europa.

Die Kontakte zwischen Musikern und Publikum, aber auch unter den Musikern sind dementsprechend enger. Kollegiale Atmosphäre herrschte beispielsweise in Borghettinhos Domizil in Porto Alegre, das als ständiger Treffpunkt und Möglichkeit zum Zusammenspiel nicht nur während seiner Anwesenheit für die Musiker offensteht. Die übliche gegenseitige Hilfsbereitschaft bekamen auch wir als Gäste zu spüren - sei es in Form von organisatorischer Mithilfe bei unseren Konzerten oder der Werbung dafür, die Musiker in ihren eigenen Konzerten machten. Selbst mein humorvoller Tischnachbar in einer Imbißstube, der sich schließlich als Konzertmeister der Symphoniker von Sao Paulo entpuppte, zeigte sofort Einsatzbereitschaft.
Im Anschluß an Porto Alegre führte unsere Reise nach Curitiba, der Hauptstadt des Bundesstaates Parana. Diese sehr europäisch wirkende Stadt liegt zu dicht an Sao Paulo, um eine wirklich eigene Musikszene bilden zu können. Viele gute Musiker wie z. B. der Avantgardist Arrigo Barnabe wanderten ab. Curitiba verfügt dennoch über mehrere gute Konzertsäle und einige Clubs. Zahlreiche Konzerte werden von der staatlichen Kulturbehörde organisiert.

In kaum einer anderen Stadt Brasiliens findet sich ein so breitgefächertes kulturelles Angebot wie in Sao Paulo. Fast jede Musikrichtung ist hier vertreten. Die Vielfalt der brasilianischen Klänge läßt sich etwa in der Rua 13 de Maio (Stadtteil Bella Vista) erkunden, wo ein Club neben dem anderen liegt. Im Bezirk Pinheiros befindet sich das Areal des Chöro, einer Instrumentalmusik, die um 1870 in Rio aus der brasilianischen Interpretation europäischer Modetänze entstand. Wegen seiner Improvisatorik und den begleitenden Bassläufen (auf der Gitarre) wurde der Chöro oft mit dem Jazz verglichen. Neben den traditionellen Chöro-Ensembles gibt es heute viele sekundäre Mischformen; z. B. mit der Samba (Paulinho da Viola) mit klassischer Musik (Villa-Lobos, Radames Gnatalli) mit Jazz und nordostbrasilianischer Musik (Hermeto Pascoal). Ein Erbe, aus dem vielfach geschöpft wird, zumal jeder Instrumentalanfänger in Brasilien einige klassische Chöros, etwa die des Schmiedes João Pernambuco (1883-1947), in sein Repertoire aufnimmt.
Im Centro Cultural von Sao Paulo fand vom 3. bis zum 14. November vergangenen Jahres eine Serie von Veranstaltungen statt, die der 30jährigen Geschichte der Bossa Nova gewidmet waren. Wie sehr die Bossa, mit ihrer jazzähnlichen Harmonik und der von der Samba abgeleiteten stilisierten Rhythmik an die Epoche der 60er und hier an Kreise der Mittel- und Oberschicht gebunden ist, zeigten die kontextbezogenen Ausstellungen, Filmvorführungen etc. Interessant war die Idee einer Ausstellung von Schallplattenhüllen, die zu dieser Zeit neuartig gestaltet worden waren. In den zahlreichen Konzerten präsentierten sich Hauptexponenten der Bossa Nova wie Nara Leäo, Roberto Menescal, Johny Alf, Paulinho Nogueira, Alaide Costa, Carlos Lyra und nicht zuletzt João Gilberto, der wohl die wesentlichen Impulse gegeben hatte.
Von den Genannten war es mir lediglich möglich, den bescheidenen Carlinhos Lyra zu einem etwas späteren Zeitpunkt im Jazzmania in Rio zu erleben. Der Komponist zahlreicher Welthits versuchte an diesem Solo-Abend, seinen Gesang auf der Gitarre (dem Bossa Nova-Instrument schlechthin) begleitend, die Epoche Wiederaufleben zu lassen. Carlinhos erzählte denn auch ausgiebig von seinem inzwischen ja schon historischen Zusammentreffen mit anderen Mitgliedern der Clique, etwa dem charismatischen Poeten Vinicius de Moraes, der eng mit verschiedenen Komponisten wie Carlos Lyra, Tom Jobim oder Baden Powell zusammenarbeitete.

Daß die Bossa Nova an diesem Abend kaum auf den individuell künstlerischen Beitrag reduziert oder sogar modernisiert werden sollte, zeigte sich auch in der Interpretation der ausschließlich eigenen Kompositionen. Die Stücke wurden meist in einfachen Durchgängen mit dem Publikum gemeinsam gesungen - ein Chor hätte es kaum besser machen können. Das Bedürfnis, Formen immer wieder aufzubrechen, ist wohl in stärkerem Maße ein europäisches. Wenn man es der Musik an sich zugesteht, Momente idealer menschlicher Gemeinschaft erzeugen zu könnnen, dann gibt es wohl doch unterschiedliche gesellschaftliche Mechanismen. Die Begeisterung des Publikums über bekanntes und vorhersehbares musikalisches Material im Jazzmania ließe sich ohne den Hintergrund des Bezuges auf

Bietet eine **Mischung** aus Chöro, Jazz und nordostbrasilianischer Musik: Hermeto Pascoal Foto: Paul Gerhard Deker

eine soziale Gemeinschaft für Europäer schlecht nachvollziehen. Der Zugang zu der Lebenswelt der Musik wird in Europa außerhalb des reinen Anhörens meist nicht realisiert. Bei uns ist es mehr die künstlerische Formbrechung, die dem Individuum die Möglichkeit gibt, sich und die Umwelt mit „neuen Augen" zu sehen; auch eine Art von Erfahrung, die in Konzerten Momente von Gemeinsamkeit erzeugt. Der verbindliche Bezug auf einen spezifischen Hintergrund von Publikum und Musikern verliert da jedoch an Bedeutung.

Carlos Lyra ist sich dessen sicher bewußt, er sieht sich als Traditionalist. Die Bossa Nova hat für ihn in erster Linie innerhalb ihres brasilianischen Kontextes Gültigkeit. - Wenn er versucht, die Bossa als dem Volkstümlichen zugehörig etwa in der Nähe des Samba do morro anzusiedeln, weist dies zwar auf Ursprünge, entspricht jedoch nicht der Realität. Andererseits zeigt es ein typisches Bestreben der Mittelschicht, sich an Volkskulturen zu orientieren bzw. sich mit ihnen zu identifizieren. Um die Volkstümlichkeit der Bossa Nova zu unterstreichen, grenzt er sich auch vom Jazz ab. Dies kommt etwa in der Komposition „Influencia do Jazz" zum Ausdruck. Der verhaltene Balanco der Bossa wird der unruhigeren und weniger sparsamen Jazzinterpretation gegenübergestellt. Indem er die nordamerikanische Kultur als dominant charakterisiert, übt er nicht nur Kritik an der Kommerzialisierung und Verfremdung der Bossa Nova, sondern ebenfalls an dem brasilianischen Verhalten, ehrfurchtsvolle Blicke nach Europa und den USA zu werfen. Dieses Phänomen bestimmt leider bis heute in starkem Maße die brasilianische Kulturszene und impliziert eine chronische Unterbewertung des eigenen innovativen Potentials.

In angenehmer Weise hebt sich Carlos Lyra von einigen anderen Stimmen der Bossa Nova ab, denen es einst darum ging, eine „nationale Musik" zu schaffen - angesichts der Größe und Vielfalt Brasiliens wohl eine nicht ganz ungefährliche Zielsetzung. Weitaus radikaler mit noch stärkerem politischem Impetus hatte der bekannteste klassische Komponist Brasiliens, Heitor Villa-Lobos, bereits zwischen 1932 und 1943 eine nationale Musik proklamiert und etwa Chöre mit bis zu 44 000 Stimmen zusammengestellt; Ideen, die ohne weiteres in der Nähe von nationalsozialistischen Kulturkonzepten im Dritten Reich angesiedelt werden können. Das Pendeln zwischen den Extremen einer Schutzsuche hinter nationaler Identität und der Fremdorientierung, spiegelt bis heute eine kulturelle Unsicherheit in Brasilien wider, unter der vor allem Musiker zu leiden haben, die sich nicht eindeutig traditionellen oder etablierten Musikformen zuordnen lassen.

Spektakulär ist denn auch die Anzahl der Musiker, die außerhalb ihrer Heimat bekannt wurden. Zu den ersten, die in Europa Erfolge feierten, gehörte das Chöro-Orchester des Komponisten, Flötisten und Saxophonisten Pixinguinha ,,Os oito Batutas" in den 20er Jahren. Viele wanderten schon vor der Bossa Nova-Ära in die USA aus: Laurindo Almeida z. B. bekam einen Vertrag bei Stan Kenton, Gitarrist Bola Sete etablierte sich ebenfalls an der Westküste, Luis Bonfä wurde hier durch seine Filmmusik zu Orfeo Negro bekannt. Mit der Bossa Nova-Welle folgten Tom Jobim, Joao Gilberto, Sergio Mendes, Tamba Trio, Oscar Castro Neves, um nur einige zu nennen.

Inzwischen gibt es vermehrt Jazz-Musiker, die meist in den Staaten studiert haben und nach Brasilien zurückkehren. Dazu gehören z. B. die Saxophonisten Leo Gandelman, Victor Assis Brasil, der Pianist Rique Pantoja (Platte mit Chet Baker) oder der Trompeter Märcio Montarroyos. Letzteren konnte ich in Rios Jazzclub „People" hören, wo er das Programm seiner neuen Platte ,,Terra Mater" vorstellte, die in Europa demnächst auf Black Sun erscheinen wird. „People", in der wohlhabenden Südzone gelegen, dort wo einst die Bossa Nova-Bewegung startete, ist ein ausgesprochener Yuppie-Laden. Rubäo, der Bassist der Gilberto Gil Band, den ich hier traf, meinte, dies wäre überhaupt der einzige akzeptable Jazzclub Rios. Das fiel mir angesichts der auf teures Äußeres achtenden Einlaßkontrolle und der zahlreichen 'beautiful people', die etwas unentschlossen zwischen der Musikebene und einer im Untergeschoß

Theionious Monk: „Straight, no chaser", Film von Clint Eastwood Foto: Warner Bros. Inc.

Jazzfilme auf der Berlinale

Endlich sind die Berliner Filmfestspiele zum Jazz zurückgekehrt. Wie das? Das Internationale Forum des jungen Films, die interessanteste und innovativste Sektion des Festivals seit Jahren (es fand 1989 zum 19. Male statt), war zur mitternächtlichen Präsentation von Musikfilmen zurückgekehrt, nachdem in den beiden Jahren zuvor Ebbe herrschte. Neben zwei wichtigen Dokumentarfilmen über Rockmusik und deren Fans in der Sowjetunion und der DDR wurden Filme über und mit großen Jazzmusikern vorgestellt. Nicht die üblichen Konzertmitschnitte, wie sie uns gelegentlich das Fernsehen in die Wohnstube bringt, waren zu sehen, sondern einfühlsame Porträts, teilweise von bestechender Aussagekraft.

Allen voran die Schöpfer und Initiatoren des modernen Jazz, Theionious Monk und Dizzy Gillespie (ein belgischer Dokumentarfilm über Charlie Parker lief im letzten Jahr). Nachdem Jazzfan Clint Eastwood seinen Charlie-Parker-Film abgedreht hatte, stieg er auch als Produzent in das Jazzfilm-Geschäft ein. Diesmal hatte es ihm Theionious Monk angetan. Grundlage für den Film „Straight no chaser" ist 14 Stunden belichtetes Material, das Charlotte Zwerin montiert hat. Erinnerungen an den außergewöhnlichen Musiker Monk: sie geben tiefere Rückschlüsse über sein einzigartiges Genie. Sein Sohn berichtet davon; der Tenorist Charlie Rouse, musikalischer Weggefährte für mehr als ein Jahrzehnt, der langjährige Manager Harry Colomby und natürlich die Baronesse de Koenigswarter nehmen Stellung.

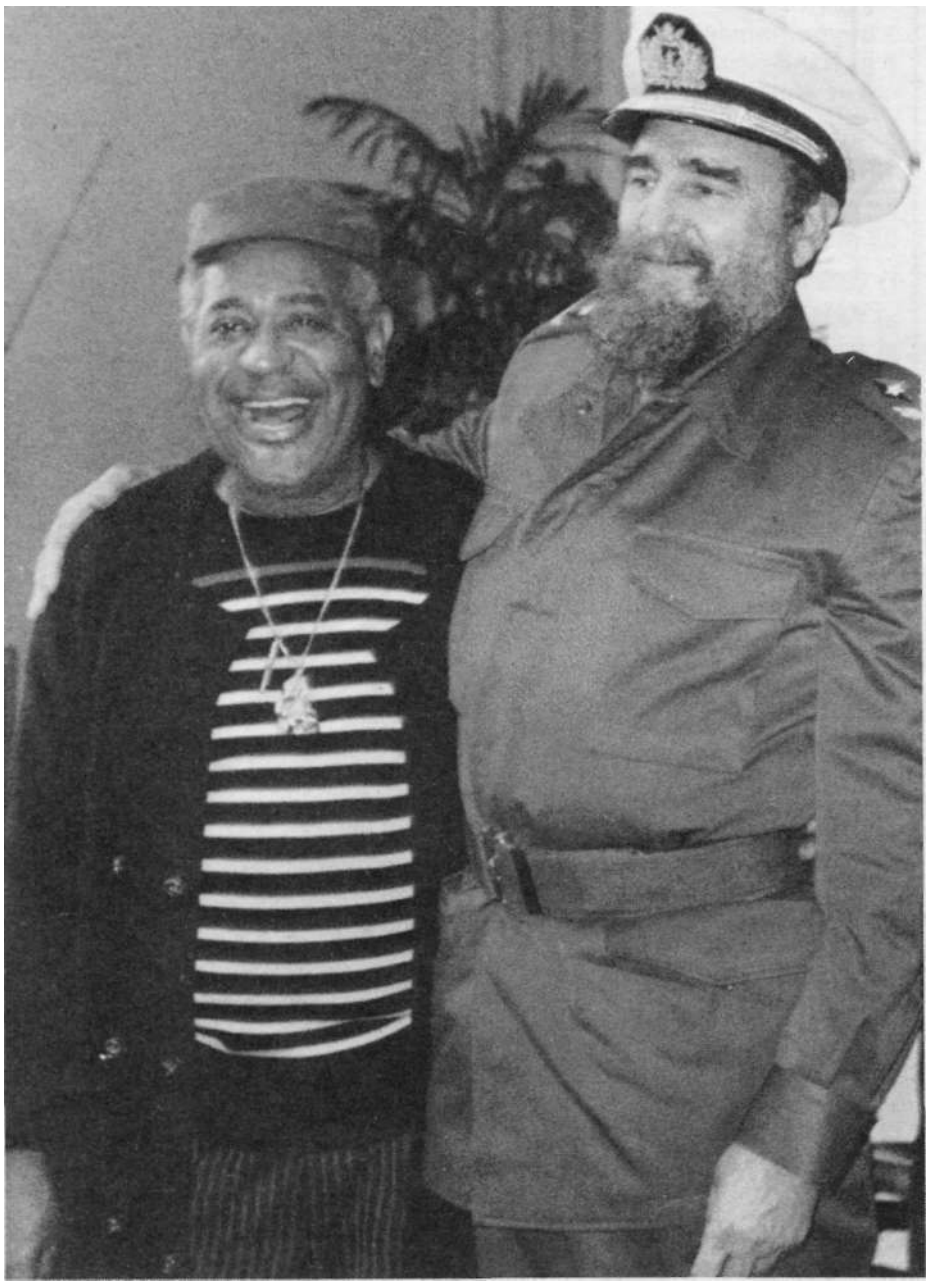
Im Mittelpunkt steht der Mensch Monk: Er wird im Studio, unterwegs, hinter der Bühne gezeigt. Seinem Rätsel freilich kommt Charlotte Zwerin nicht auf die Schliche. Was bleibt ist seine Musik. Leider werden die zahlreichen Kompositionen selten ausgespielt, nur angeschnitten. Die Kamera verweilt zu lange auf über die Tastatur hastenden Fingern. Dabei gibt sich dieser Dokumentarfilm konventionell und bieder geschnitten. Doch hat man selten die Gelegenheit wie hier, Einspielungen von ,,Evidence", ,,Rhythm-a-ning", „Round Midnight", ,,Blue Monk" oder „Monk's Mood", alles Klassiker, zu sehen. Dies stimmt versöhnlich. So widersprüchlich wie Monk, der in seinen oft gegensätzlichen Stimmungen schonungslos dargestellt wird, ist der ganze Film. Er wirkt sperrig, fließt nicht, ist irritierend mit seinen uneinsichtigen Schnitten und abrupten Unterbrechungen.

Ganz anders dagegen kommt ,,A night in Havana" (John Holland, USA 1988) daher. Der Streifen zeigt einen weiteren Bebop-Pionier, den Trompeter Dizzy Gillespie. Nicht die Geschichte steht im Mittelpunkt, sondern Gillespies Einladung zum Jazzfestival nach Havanna 1985. Damit wurde ein Mann geehrt, der bereits Ende der vierziger Jahre afrokubanische Rhythmen dem Jazz erschloß. „Eines Tages", erzählt Dizzy verschmitzt, „wird all diese Musik zusammenkommen, und wenn das eintritt, dann werden wir in der Tat allerhand zu hören kriegen". In der Tat fasziniert dieser Dokumentarfilm in der Darstellung der Musik. Der Funke des Festivals mit seiner überbordenden Lebensfreude springt über. Deutlich wird auch, daß sich spitzfindige Improvisationen des Jazz mit unablässiger Rhythmik vertragen. „Night in Tunesian" und „Manteca" - Gillespie-Titel, die ausführlich vorgestellt werden - sind der Beweis. Doch vom bloßen Konsum von Musik will der Film nichts wissen. Er spürt auch ausführlich der strahlenden Person und Persönlichkeit Dizzy Gillespie nach. Der Meister erzählt in ruhigen Einstellungen von seiner Jugend in einer weißen Gesellschaft, spricht über seine Identifikation mit Afrika, erläutert seine Kompositionen. Das alles listig und verschmitzt, wie es seine Art ist. Beifall im mitternächtlich überfüllten „Delphi" kommt auf, wenn der Jazzkämpfer mit dem Bebop-Fan Fidel Castro auf der Leinwand erscheint. Dieser Film ist ein Muß und sollte rasch in die Kinos kommen.

Der Dritte im Bunde der Jazzgrößen ist der vor fast einem Jahr ums Leben gekommene Trompeter Chet Baker. Einer seiner Bewunderer, der Werbefotograf Bruce Weber, war von „Let's get lost", einem alten Album Bakers, so fasziniert, daß er einen langen Film über den Trompeter drehte und auch gleich einen Titel hatte. Es ist ein umfassendes Porträt geworden, in kargem Schwarz-weiß gehalten, was Webers fotografischen Vorlieben entspricht.

Chet Baker, der gut aussehende Star des Jahres 1953, wird dem Zuschauer nahe-

Chet Baker in „Let's get lost", einem Film von Bruce Weber Foto: William Claxton



Dizzy Gillespie mit Fidel Castro in „A night in Havana", einem Film von John Holland

gebracht. Er war ein musikalisches Wunderkind, dem der Umgang mit Noten und Tönen leichtfiel. Seine Mutter erzählt, wie der halbwüchsige Chet erstmals eine Trompete zwischen die Finger kriegte und wenig später schon sein erstes Stück beherrschte. Im Verlauf des zweistündigen Dokumentarfilmes kommt die ganze Familie zu Wort. Seine Kinder plaudern recht liebevoll über die Verantwortungslosigkeit ihres Vaters. Die Ehefrauen widersprechen sich, klagen Bakers zahlreiche Seitensprünge und Sünden an. Musikerkollegen kommen leider nicht zu Wort, lediglich Jack Sheldon läßt sich über Bakers dunkle Seiten aus. Der Film ist nie langweilig. Weber insistiert stets, hält unerbittlich die Kamera auf das vom Schicksal zerfurchte Gesicht des Stars, der meist müde lächelt und wortkarg ist. Sein Gehabe bei Interviews und sein selbstverliebtes Image sind es, die den Blick verstellen. Sequenzen aus Bakers Auftritt in einem italienischen „Dolce vita"-Streifen aus den sechziger Jahren, die Weber einflechtet, beweisen es.

Baker, so macht „Let's get lost" glauben, ist ein Sinnbild des Jazz und der Beat-Generation. Endlose Aufnahmen von Songs und Instrumentalaufnahmen werden vorgeführt (allerdings selten im Bild), die romantische Improvisationskunst in den Mittelpunkt gerückt. Die musikalische Seite des Films, dessen Augenmerk zu stark auf dem Gesang liegt, macht das Kernstück des Films aus. Doch war Baker mehr: amerikanischer Musiker im klassischen Sinn, der schnelle Autos, Drogen (sie werden im Film fast ganz ausgeklammert) und Frauen liebte. Weber gelingt es, zum Kern von Bakers Persönlichkeit vorzudringen, ohne sein Rätsel zu lösen. Das größte Rätsel war Chet Baker sich selbst.

Man mag darüber streiten, ob die hier vorgestellten Filme großes Kino sind oder nicht, sie werden auf alle Fälle ein interessiertes Publikum finden. Dies gilt sicher nicht in gleichem Maße für einen Dokumentarfilm, der abseits des Festival-Trubels, auf dem für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen europäischen Film-Markt, gezeigt wird. „Propaganda Swing - Dr. Goebbels' Jazzorchester" beleuchtet ein dunkles Kapitel deutscher Geistesgeschichte. Die Dokumentaristen Florian Steinbiß und David Eisermann bringen neue Erkenntnisse zu Tage, über die sie bereits im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel" (16/88) ausführlich berichtet haben. Die Nazis, so erfährt der erstaunte Zeitgenosse, unterhielten während des Krieges und davor das beste Jazzorchester Europas, obwohl Jazz zu dieser Zeit in Deutschland verboten war.

„Charlie and his Orchestra" spielten von 1939 an auf Kurzwelle Jazz im Auftrag von Joseph Goebbels' Propagandaministerium. Die Sendungen wurden ausschließlich ins Ausland ausgestrahlt. Cover Versionen bekannter Jazz Hits kom-

mentierten Kriegsereignisse und transportierten Naziideologie. Ziel war es, die englischen und amerikanischen Soldaten zu demotivieren. Die Band wurde 1943 von Berlin nach Stuttgart verlegt, da in der ausgebombten Hauptstadt die Arbeit des achtzehnköpfigen Orchesters nicht mehr möglich war. Zumal die meisten deutschen Musiker eingezogen worden waren, spielten einige der besten Hot-Solisten Europas bis zum Kriegsende den bizarren Propaganda-Jazz für die Nazis.

Freddie Brocksieper und Charly Tabor, zwei der deutschen Musiker von ,,Charlie and his Orchestra", schildern im Film dieses bisher ungeschriebene Kapitel des Propagandakrieges. Mit Nino Impallomeni bricht erstmals einer der ausländischen Musiker das Schweigen und erzählt über seine Arbeit für die ungewöhnlichste Produktionsfirma der Jazzgeschichte, das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda von Joseph Goebbels. Wolf Mittler, englischer Starsprecher des deutschen Kurzwellensenders der ersten Kriegsjahre, der zusammen mit „Charlie and his Orchestra" in Berlin live auf Sendung ging, gibt unter anderem Auskunft über Charlie Schwedler, den Sänger der englischen Propagandatexte. Seltene Dokumentaraufnahmen und historisches Bildmaterial illustrieren dieses Beispiel für die ausgefeilte Nazi-Kriegspropaganda unter Joseph Goebbels, der selbst Initiator der Band war. Originaltonmitschnitte untermalen die Geschichte der Musiker von „Charlie and his Orchestra", „die sofort nach dem Krieg für die amerikanischen Soldaten zu spielen begannen." (Produktionsmitteilung)

Dieser Dokumentarfilm, der in den dritten Programmen des Fernsehens ausgestrahlt werden wird, besticht durch seine gründlichen Recherchen und seine sachliche Art.

Ganz versteckt war auf dem Film-Markt ein weiteres Musiker-Porträt zu sehen. „Konitz, portrait de l'artiste en saxophoniste" brachte Lee Konitz auf die Leinwand. In Duo-Aufnahmen mit dem Pianisten Harald Danko stellt er Jazz-Standards vor und erläutert sie. Der abendfüllende Film ist eine Dokumentation einer Art Workshop, bei dem Lee Konitz vor interessierten Zuhörern seine Spielweise, seine Musik erläutert. Auch eine Art Porträt.

„Thelonious Monk: Straight no chaser" (Charlotte Zwerin, USA 1988)

„A night in Havana. Dizzy Gillespie in Cuba" (John Holland, USA 1988), Vertrieb bei „Arsenal'VTübingen

„Let'sgetlost" (Bruce Weber, USA 1988), ab Juni in den Kinos

„Propaganda Swing: Dr. Goebbels' Jazzorchester" (Florian Steinbiß/David Eisermann, BRD 1988), Vertrieb Steinbiss/Eisermann, Maximilianstraße 26, Bonn 1

„Konitz, portrait de l'artiste en saxophoniste" (Robert Daudelin, Kanada 1988)

Reiner Kobe

Joachim Kühn Foto: Paul Gerhard Deker

Erfordert mehr Mut, Sachkenntnis und Engagement

4. Jazzfest Kiel

Zum nun schon vierten Male fand in der Kieler „Pumpe" das alljährliche Kieler Jazzfest statt, das an drei Abenden mit je zwei Auftritten pro Abend aus den Erfahrungen der Vergangenheit heraus ein gutes Konzept gefunden zu haben scheint. Wiewohl das künstlerische Niveau von Jahr zu Jahr sich spürbar steigerte, ist doch die Programmgestaltung bislang noch von kommerziellen und publizistischen Erwägungen getragen, weist es doch eher Ähnlichkeit mit dem Monatsplan der Hamburger Fabrik auf, als daß es sich die Mühe machte, einen breitgestreuten Überblick nicht zuletzt auch über die aktuellen Stilentwicklungen zu geben.

Und gerade auch für ein Kulturamt als öffentlicher Veranstalter sollte es aus diesem Grund eher sachkundige Pflicht sein, den zahlreichen interessanten Strömungen nicht zuletzt auch des bundesdeutschen Jazz ein Plenum zu bieten. Schon ein flüchtiger Blick in die Festivalprogramme andernorts - und das nicht nur in den Metropolen - offenbart stets auch eine Beteiligung von Musikern und Gruppen aus dem jeweiligen Umfeld. So gesehen wäre es eine wohlverstandene Förderung vor allem auch der norddeutschen Jazzszene, die ohnehin nur mit spärlichen Auftrittsmöglichkeiten gesegnet ist. Betrachtet man dies am Ende nun gar vor dem Hintergrund einer nunmehr veränderten politischen Landschaft, sollte auch und gerade in Schleswig-Holstein im Felde der Kultur jenseits der Konzertsäle und Musikscheunen doch ein wenig mehr Mut, Sachkenntnis und Engagement wieder zum Vorschein kommen.

Ganz sicher nicht ohne Programmatik eröffnete dieses Jahr Joachim Kühn mit seinem Soloauftritt das Festival, denn durch zahlreiche Konzerte und durch persönliche Kontakte ist er mit Kiel in der Vergangenheit stets eng verbunden gewesen. In seinen Klavierimprovisationen wandelt er schon seit langem auf der Grenze zwischen Jazz und Konzertmusik, ein Stileinfluß, der in seiner traditionellen Rückbindung ganz sicher zu einem wesentlichen stilbildenden Element des europäischen Jazz gehört. Von engeren Kategorien scheint er sich lang schon befreit, sie dienen allein noch als Improvisationsfolien, die entgegen früherer Auftritte erfreulich frei von seinen hinlänglich bekannten Standardphrasen waren. Obwohl selten von so viel Klangsinn und Spielfreude, drifteten vor allem seine Experimente mit Hall und ostinaten Echoschleifen in selbstvergessene Hobbytüftelei ab. Für das eine oder andere Stück war es ganz sicher eine reizvolle farbliche Erweiterung des Klavierklangs - für nahezu die Hälfte des Programms allerdings doch eher anstrengend.

An dieser Stelle erscheint es mir notwendig, auch einmal etwas über die Tontechnik bei derartigen Veranstaltungen anzumerken. Was diesmal, wie schon in vergangenen Jahren, namentlich die Firma BCM an audiophilem Degagement offenbarte, lag in Lautstärke und Abmischung jenseits zumindest meiner Schmerzgrenze. Das Publikum flüchtete von den P. A. Boxen z. T. nach hinten - oder verstopfte sich die Ohren. Freundlichen und dann später nachdrücklichen Bitten an die Technik, sich auch eines bestimmten Reglers zu entsinnen, blieben verständlicherweise unerhört.

So zwangsläufig und menschlich entschuldbar feste Organisationskontrakte für einen Veranstalter auch sein mögen - wenigstens sollte es nun nicht noch auch Aufgabe einer Kulturbehörde sein, akustische Umweltverschmutzung aus sonst so knappen Steuergeldern öffentlich zu subventionieren. Musikalische Kultur ist letzten Endes vor allem Hörkultur. Doch solange die Verantwortlichen ein Festival eher von den Programmplakaten her beurteilen, statt einmal ihren Ohren zu trauen - wird nicht zu oft ein Pharoah Sanders im zweiten Auftritt des Abends, grimmig den Techniker fixierend, sich am Bühnenrand postieren, statt sein Saxophon einer entglittenen Tontechnik anzuvertrauen. Seine Musik war von Anfang an außerordentlich dicht und stetig spannungsreich zwischen Modalem und tonalen Freiräumen wandelnd, nur bin ich wegen Ohrenschmerzen und Resignation vorzeitig gegangen.

Der zweite Tag brachte mit der Jan Garbarek Group und dem Trio Ralph Towner/ Philip Catherine/Trilok Gurtu die Headliner des Festivals. Die Musiker um Garbarek vermochten allerdings sich aus meditativem Moderato nur selten zu befreien. Einmal nur kam - mit slawischen Klängen - auch Drück ins Spiel, doch mit Nana an den Percussionsinstrumenten, und Eberhard Weber, diesmal entschwebt auf seiner Baßwolke, konnten auch Rainer Brüninghaus mit ein, zwei inspirierten Klavier-

soli und Garbarek mit seinem unverändert nuancenreichen Spiel selbst zu wenig ausrichten.
Wer nun aber geglaubt hatte, daß mit Towner/Catherine/Gurtu das Schweben und Wallen seinen gesteigerten Fortgang nehmen würde, sah sich mehr als überrascht. Stattdessen nebst Gitarren, Percussion und Flügel ein amtliches Keyboard-Rack, aus deren Gesamtheit zumeist alles andere als Oregon-ähnliche Klänge ihre Herkunft nahmen. Funk, Shuffle-Grooves und viel polytonales Keyboard machten das - auch durch zu lange Umbauzeiten ermüdete - Publikum wieder flott. Viel Witz und Spielfreude, stetig zwischen Musikern schweifende Blicke und eine spürbar wachsende Nähe zwischen Bühne und den ausharrenden Zuhörern/innen setzten einen schönen Kontrast zum Vorhergehenden.
Der letzte Abend brachte mit Chick Corea noch einmal einen Soloauftritt von bewegender Musikalität. Souverän in Spielauffassung und Publikumslenkung gleichermaßen, zeigte Corea einmal mehr echte Entertainerqualitäten. Er zerlegte seine Themen, lauschte ihnen nach auf ihre Elemente, ihren Inhalt. In weiten Bögen setzte er das Material immer wieder neu zusammen. Phrasen-Motive in steter Wandlung und allzeit getragen von einem instinkt-sicheren Sinn für Form und Balance.
Besonders Monks „Round Midnight" geriet mit seinen prägnanten Motiven zu einer Klangstudie von beeindruckender Durchsichtigkeit und bestechender intellektueller Kühle, wie sie vor allem in den letzten Aufnahmen Tristanos so wegweisend erhalten sind. Statt der angekündigten Streithähne George Adams/Don Pullen spielte zum Abschluß des Festivals kurzfristig ein Quartett um den Schlagzeuger Ronnie Burrage, das mit Billy Harper, Tenor, und Malachi Thompson, Trompete, lupenreinen Spätbop zum Besten brachte. Bemerkenswert vor allem das Spiel Thompsons, das neben gehetzt-schnellen Phrasen auch immer wieder die klare Kühle fand, wie es selten einmal eine so schlüssige Verbindung dieser Spielauffassung zu hören gibt.

Stefan Rathje

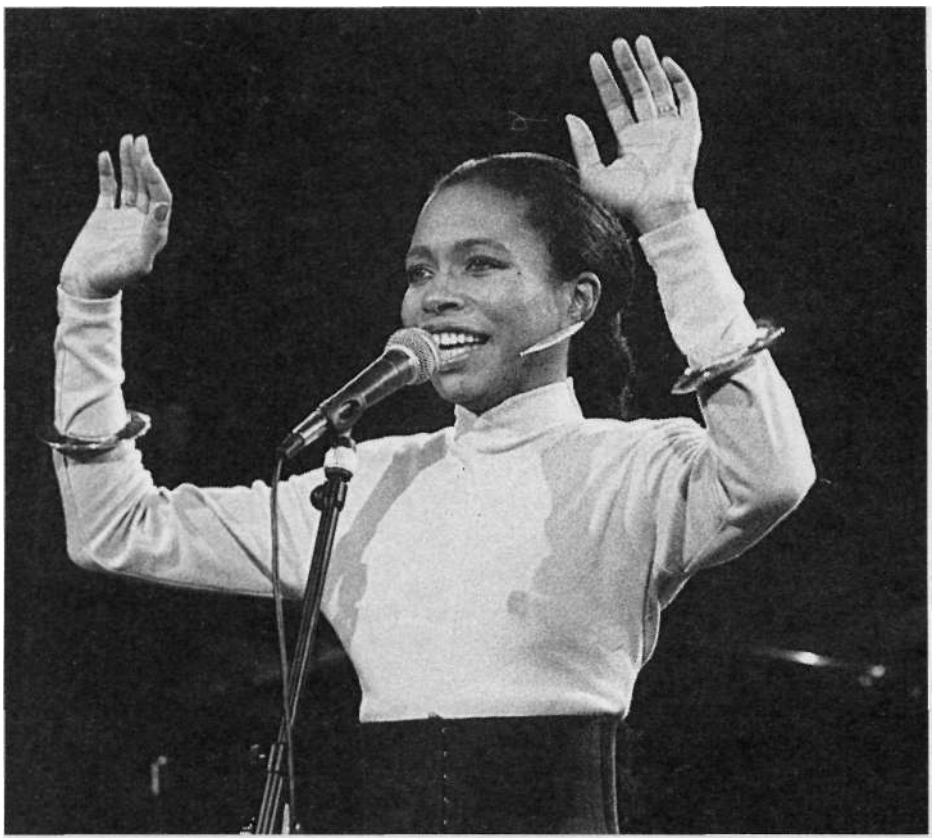
Vladimir Chekasin und Vladimir Tarasov **Foto: Hans Kumpf**

Unbändig ausufernde Musikalität

Vladimir Chekasin-Vladimir Tarasov Duo

Die Russen sind auf dem Vormarsch. Auf dem Gebiet des modernen Jazz sind sie schon nicht mehr aufzuhalten. Musiker aus der UdSSR nun schon zum dritten Mal innerhalb von zwölf Monaten in Nürnberg! Das gibt zu denken. Wenn das so weitergeht, wird sich das Bedrohungsbewußtsein der Jazzfreunde bald im Nichts aufgelöst haben. Unter der Tarnkappe der Avantgarde schleichen sie sich in unser Bewußtsein und stürmen die letzten Bastionen unserer mühsam aufgebauten Vorurteile und lähmen unsere geistig-moralischen Abwehrkräfte - und schon sind wir ihnen wehrlos ausgeliefert.
Was Vladimir Chekasin angeht, so muß ich gestehen, daß jede Hilfe zu spät kommt. Seiner unbändigen, ausufernden, keine Grenzen kennenden Musikalität kann man nur mit lauschend-staunender Hingabe erliegen. Saxophonist und Multiinstrumentalist Chekasin, der in der UdSSR als „Nummer eins" gilt und seit Jahren regelmäßig zum „Jazzmusiker des Jahres" gewählt wird, hatte diesmal - was liegt näher? - die „Nummer zwei" mitgebracht, und dies ist, wenn man einschlägigen Quellen glauben darf, Schlagzeuger Vladimir Tarasov. Beide Jahrgang 1947 hatten sich 1971 kennengelernt und zusammen mit dem Pianisten Vyacheslav Ganelin ein Trio gegründet. In kontinuierlicher Zusammenarbeit schufen sie eine Musik, die in der Sowjetunion bislang ohne Beispiel war und mit der sie von Sibirien bis Kalifornien von Erfolg zu Erfolg eilten.
Chekasins verwegen changierendes Spiel läßt sich nur schwer kategorisieren. Noch die heterogensten Elemente collagiert er so zusammen, daß diese Montage wie selbstverständlich und dennoch immer wie neu erscheint. Saxophone und Synthesizer, Klarinetten, Musikkonserven und Klavier - spielerisch hüpft er von einem Instrument zum anderen, bedient alles gar simultan und läßt sich doch von der Technik nicht beherrschen. Sieger bleibt immer die Phantasie, der unkonventionelle Einfall, die nicht geahnte Wendung. Manchmal ist es ein bißchen wie Bleigießen: Man läßt's heiß werden, schüttet's aus und ist überrascht, was wieder rauskommt. Auf Knopfdruck setzen sich wahre akustische Höllenmaschinen in Gang. Noch den uneindeutigsten Zufallspartikeln verleiht der Mann aus Vilnius musikalische Eindeutigkeit.
Eine Gratwanderung ist das allemal. Daß Chekasin in die Ebenen des Klamauks abstürzt, habe ich noch nicht erlebt. Und dies liegt sicher auch zu einem Großteil an Tarasov, dessen fulminantes Schlagzeugspiel klare Grenzen zieht. Von zurückhaltenden Beseneinlagen bis zur mit E-Drums und Drumcomputer unterstützten Trommelorgie, Tarasov ist immer dabei, gibt Zunder und Klangfarbe, setzt Sensitives neben explodierende Kraft. Er denkt in musikalisch klar gegliederten Formen und melodischen Strukturen und weiß immer adäquat und auch herausfordernd zu reagieren und zu agieren. Als Schlagzeuger des Staatlichen Sinfonieorchesters Litauen schätzt er auch die leisen Töne und kennt die Vielfalt zeitgenössischer Ausdrucksformen.
Mit doppelter Bläserbesetzung ging's in den dritten Set. Der Stuttgarter Klarinettist Hans Kumpf, ein vielgereister Ost-Jazz Kenner, stieg mit in den Ring. Er hatte bei Chekasin-Tarasovs Deutschland-Tour, **die** in Stuttgart bei der „musica nova"-Gesellschaft ihr vorläufiges Ende fand, als Berater und Planer zur Seite gestanden. Mit Tarasov seit Jahren gut befreundet, die Platte „On a Baltic Trip" (Leo Records 122) dokumentiert's, spielte Kumpf mit Chekasin hier im Nürnberger Jazzstudio zum erstenmal zusammen. Und das Klarinettenschnattern nahm kein Ende. Die beiden hatten sich offensichtlich einiges zu erzählen. Einer Teufelsaustreibung nicht unähnlich rumorten Jazz-Ost und Jazz-West - vielfältig multipliziert - durch die chaotischen Irrgärten und Abgründe einer in vielen Bereichen noch immer unentdeckten Jazzlandschaft.

Bernd Ogan



Zauberte ein riesiges Spektrum an Klangfarben und Stimmungen herbei: Linda Sharrock
Foto: Hyou Vielz

„Töne zur Zeit" in Köln

The art of the trio

Charakteristisch für den Jazz der achtziger Jahre ist nicht so sehr die Suche nach völlig neuen Ausdrucksformen, sondern vielmehr die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und die Integration des Digitalen, also des Computers, in die Musik. Wer ein Ohr an der Zeit haben will und ein Jazzfest mit aktueller Musik plant, muß dem Rechnung tragen. Der Kölner WDR und die Jazz Haus Initiative taten dies, als sie das Programm für ein kleines Jazz Festival zusammenstellten, das unter dem programmatischen Titel ,,Töne zur Zeit" am 20. und 21. Februar im Kölner Stadtgarten-Restaurant veranstaltet wurde. Dankenswerterweise hat der WDR es für das Fernsehen aufgezeichnet. Es ist wohl angebracht, an dieser Stelle auch einmal auf das Engagement des WDR in dem Bereich der Minderheitenmusik hinzuweisen, mit dem er meines Erachtens als einziger deutscher Sender dem gesetzlichen Auftrag zur kulturellen Vielfalt gerecht wird. Abgesehen davon ist bei der im Fernsehen hauptsächlich vertretenen Richtung der Pop-Musik (vor allem durch den Einsatz von Computern!) eine derartige Tendenz zur Verflachung zu verzeichnen, daß man sich scheut, dafür das Wort Musikkultur, im Sinne einer Pflege der Tonkunst, überhaupt noch zu verwenden.
Das Mini-Jazz-Fest im Kölner Stadtgarten-Restaurant umfaßte zwei Abende, an denen jeweils zwei Trios auftraten, wobei die Beschränkung auf Trios zunächst von den Veranstaltern nicht eingeplant war. Vielmehr ergab sich bei der Organisation fast zwangsläufig, daß die ausgewählten Musiker und Bands überwiegend aus Trios bestanden. Eine schon klassisch zu nennende Besetzung Piano/Baß/Schlagzeug war interessanterweise nicht vertreten.
Digital wurde der erste Konzertabend von Gitarrist Harry Pepl und seinem Trio (Herbert Joos, Flügelhorn, Jon Christensen, Drums) eröffnet. Pepl, der sich zur Zeit mit den Möglichkeiten der Midi- und Sampling-Technik auseinandersetzt, dominierte seine Formation und legte das Konzert als durchgehenden Set an. Von Beginn an nutzte er die klanglichen Möglichkeiten seiner Midi-Gitarre derart, daß man zu keinem Zeitpunkt einen gewohnten Gitarren-Sound zu hören bekam. Vielmehr reichte das Spektrum von Cembalo- und Flöten-ähnlichen Klängen bis zum Gewittersound. Wider Erwarten kamen Formen und Inhalte deshalb aber nicht zu kurz. Der Set war als fortlaufende freie Improvisation konzipiert, in die dann und wann neue Themenkürzel eingeflochten wurden. Dabei kannten Pepl und Partner keine Hemmschwellen: vom Wiener Schmalz bis Hardbop, überall bediente man sich. Joos war gegenüber Pepl der eher lyrische Teil des Trios, während Christensen ständig neue rhythmische Strukturen produzierte. Er bewahrte sich vor der Funktion eines bloßen Begleiters, deckte aber streckenweise auch von Pepl und Joos entworfene Klangbilder zu. Insgesamt ein interessantes Eröffnungskonzert, bei dem aber kein Funke zum Publikum übersprang, so daß es zwar kräftigen Applaus gab, dieser jedoch nicht zur Zugabe reichte.
Danach folgte der erste Höhepunkt des Festivals: das Trio „Miniature" mit Tim Berne, Altsaxophon, Hank Roberts, Cello, und Joey Baron, Drums. Angereist war das ganze Tim Berne Quintet, das sich auf Tournee befand. Zunächst baten die Musiker daher die Veranstalter, in der zweiten Hälfte des Konzertes als Quintett auftreten zu dürfen. Diese blieben jedoch hart, so daß Mark Dresser und Herb Robertson das Konzert als Zuhörer besuchten. In jeder Hinsicht unkonventionell ist die Musik von „Miniature". Ein Schwerpunkt liegt auf dem Sound. Die gespielten Stücke enthielten ein weites Spektrum an Klangfarben, was zu gleichen Teilen auf den Cellisten Hank Roberts und Joey Baron zurückzuführen war. Der Erstere zauberte mit Stimme und Cello und seinen elektronischen Hilfsmitteln ständig neue Klangüberraschungen, während Letzterer die Zuhörer dadurch schwindelig spielte, daß er gleichzeitig Schlagzeug und einen Synthesizer bediente. Die Verbindung von akustischen und elektronischen Sounds prägte die Musik des Trios. Die Stücke entwickelten sich ständig durch Verkettung musikalischer Ideen und vermieden weitgehend das übliche Schema von Thema - Improvisation - Thema.
Damit zeigte sich sogleich auch ein Unterschied zu dem, was herkömmlicherweise als Jazz aufgefaßt wird. Alles war weitaus strukturierter und jedes Stück bestand aus vielen komponierten, also ausgeschriebenen Passagen. So erklärt sich auch die Komplexität der Themen, die sehr verschachtelt und rhythmisch vielschichtig aufgebaut sind. Bei den integrierten Improvisationen kehrten die Musiker häufig nicht zum Ausgangspunkt zurück, sondern starteten mit einem für den Hörer unbekannten Ziel. Integriert wurden alle Stilelemente des Jazz der letzten 40 Jahre einschließlich der Weltmusik; es wurden von Hank Roberts mit Cello/Stimme und Joey Baron an den Drums sowohl ruhige ätherische Stimmungsbilder entworfen, als auch kraftvolle atonale und rhythmisch komplexe Strukturen, in die Tim Berne seine Klangbilder blies. Joey Baron akzentuierte teilweise nur mit Klangtupfern über elektronischem Rhythmus und bewies im übrigen, daß er nicht ohne Grund einer der gefragtesten Drummer der amerikanischen Avantgarde-Szene ist.

Das erste Konzert am zweiten Abend übernahm Blue Box mit Reiner Winterschiaden, Trompete, Aloys Kott, Baß, und Peter Eisold, Drums. Extrem kraftvoll, wie man sie seit jeher kennt, gingen sie zu Werke. Von elektronisch unterlegten Funk- und Rockrhythmen getrieben, improvisierten Winterschiaden und Kott durchaus zupackend. Winterschiaden erinnerte in seiner Reduktion auf das Wesentliche stark an Miles Davis. Kott zeigte sich als Bassist sehr vielseitig. Schade nur, daß alle gespielten Stücke nach dem gleichen Muster gestrickt waren: über dominantem, starrem elektronischen Grundrhythmus lief das derart eingeengte musikalische Geschehen ab. Die so in gewisser Weise minimalisierte Musik verlor auf Dauer ihren anfänglichen Reiz der Intensität und Spannung.

Einen wunderschönen, stillen, nachdenklichen und ergreifenden Abschluß des Festivals bildete das Trio! ,,AM 4" (A Monastic Quartet) des Altsaxophonisten Wolfgang Puschnig. Hier wurde eindrucksvoll demonstriert, daß auch Balladen in zeitgemäßen Formen präsentiert werden können, indem man die Themen zerfasert und neu zusammensetzt. Die Musik basierte auf dem gesamten Fundus von Stilen, die einem Jazzmusiker der achtziger Jahre zur Verfügung stehen. Die wunderbare Linda Sharrock eröffnete mit ihrem Scatgesang den Zuhörern neue Jazzgesangwelten; sie zauberte ein riesiges Spektrum an Klangfarben und Stimmungen herbei, ohne auch nur eine Sekunde zu übertreiben. Ihre einfühlsame Interpretation des Billie Holiday Klassikers ,,God bless the child" bildete die leider einzige Zugabe und ließ den Wunsch aufkommen, daß dieses Stück kein Ende nehmen möge. Auch in diesem Stück zeigte sich die eigenständige Konzeption dieses Trios, das zwar auch Standards aufgreift, diese allerdings fern der gängigen Interpretationen durch die großen Damen des Jazz durchleuchtet.

Dies wird vor allem durch das Fehlen einer das musikalische Geschehen immer prägenden Rhythmusgruppe erreicht und durch den von Linda Sharrock konsequent verfolgten Einsatz ihrer Stimme als Soloinstrument. In diesem Konzert kam auch die komische Note nicht zu kurz, so z. B. wenn das Trio den Marlene-Dietrich-Hit „Ich bin von Kopf bis Fuß . . ." neu interpretierte und Wolfgang Puschnig dazu herrlich schräg auf einem elektronischen Blasinstrument mit selbst gesampelten Sounds spielte. Uli Scherer am Piano war ein aufmerksamer und phantasievoller Begleiter. Es ist schön, daß es in der heutigen so sehr auf Effekthascherei ausgerichteten Zeit noch Musikergibt, die den Mut und die Fähigkeit haben, in einer Triokonstellation zu arbeiten, die vorwiegend die leisen ,,Töne zur Zeit" pflegt. Bald soll eine erste Schallplattenaufnahme dieser erst kurz existierenden Band erfolgen.

Anzumerken bleibt, daß die Konzerte voraussichtlich am 9. April und 7. Mai im Fernsehen (West 3) zu sehen sein werden.

Rainer Linke

Setzt sich **zur** Zeit **mit** den Möglichkeiten der Midi- und Sampimg-Technik auseinander: Harry Pepl Foto: Hyou Vielz

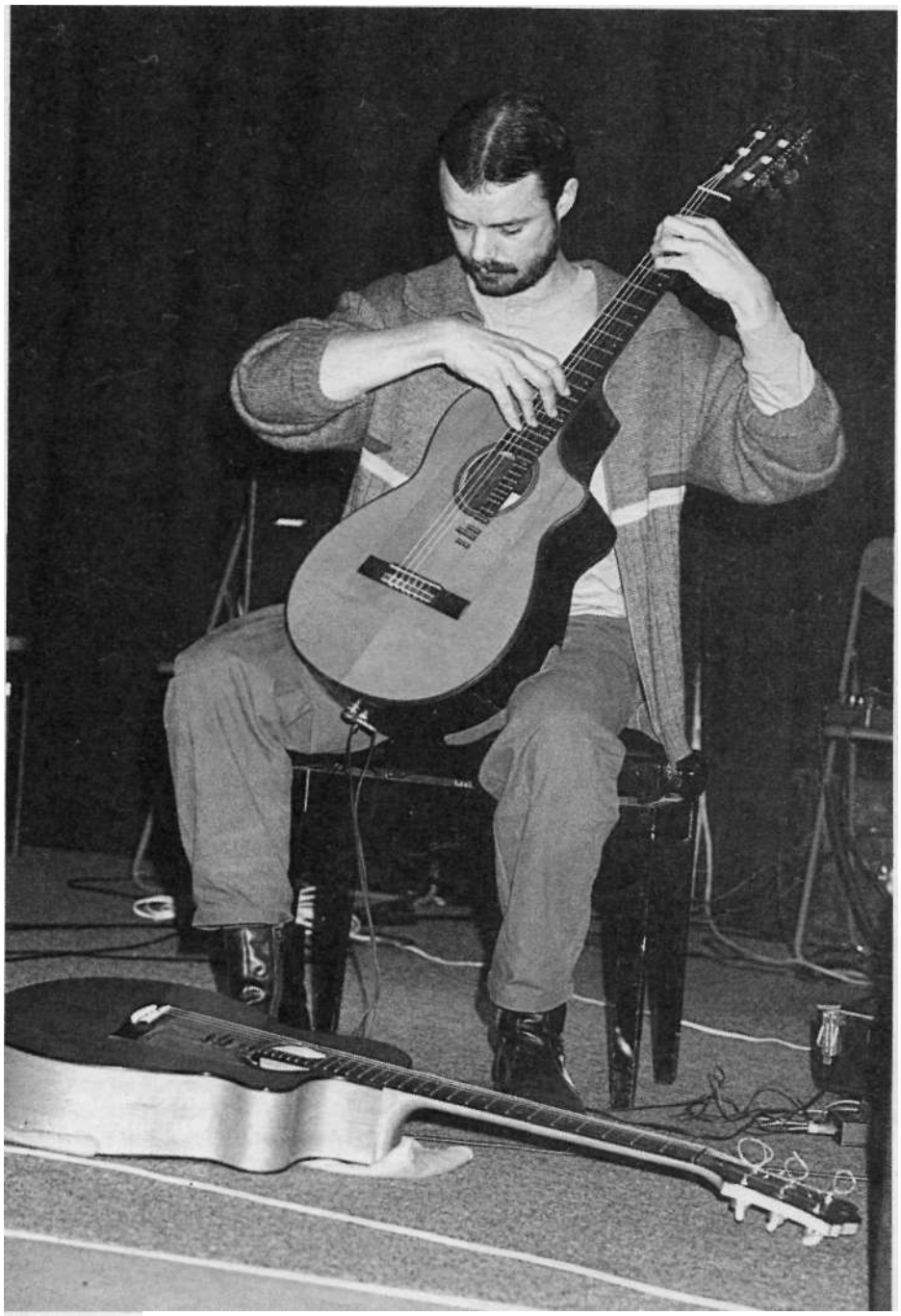
Wechselnd aufgefächerte Farben

Open Art

Im überfüllten „Kleinen" des Linzer Posthofes galt es, ein beeindruckendes „Heimspiel" von Oberösterreichs ambitionierter Open Art Band zu goutieren. Gitarrist Klaus Obermaier, Saxophonist und Flötist Johannes Prischl, Elektrobassist Werner Feldgrill und Schlagzeuger Roland Punzenberger, allesamt Elektronik, beweisen den Erfolg ihres beharrlichen Strebens nach Verbesserung ihrer künstlerischen Kompetenz und handwerklichen Beschlagenheit. Mit unmißverständlichem Jazzbewußtsein haben sie sich ein zeitgemäßes Claim abgesteckt, das Bescheidwissen über Bebop- und Fusion-Folgen ebenso wenig verleugnet wie Nähe zum aktuellen Schaffen von Michael Brecker bis Pat Metheny.

Der erfreuend frisch swingende, zu mitvollziehendem Zuhören zwingende Jazz der Open Artler ist spannend, strahlt Energie aus, gibt Gefühle preis. Schnelle Tempi und scharf gestoßene Tonsprünge dominieren. Keine Blößen geben sich Obermaier und Prischl als kunstsinnig tüftelnde Schreiber von Stücken, deren Strenge taugt und deren Charme ohne Schnörkel besticht. Das Miteinander des Vierers zeichnet sich aus durch unverkrampftes Klima, sorgsam gestaffelte Stimmen, wechselnd aufgefächerte Farben. Mit Elan wird auf der Elektronik gespielt. Und mit Lust legt jeder als Improvisator los, in sinnenfrohen Reimen mit solider Schräglage, nie zu ausführlich, nie hemmungslos.

Robert Urmann



Uwe Kropinski **Foto: Hyou Vielz**

Führte das Gitarrenspiel zu neuen Höhen

Uwe Kropinski

„Doppelmoppel" hieß jenes Quartett aus der DDR, mit dem sich der Name des Gitarristen Uwe Kropinski anfangs verband. Mit von der Partie waren neben Kropinski die beiden Posaunisten Conrad und Johannes Bauer sowie der Gitarrist Helmut „Joe" Sachse. In den letzten Jahren nun gehen die beiden Ausnahmegitarristen eigene Wege, stellen ihre Saiten-Experimente auf der elektrisch verstärkten (Sachse) und akustischen Gitarre (Kropinski) in Solo-Konzerten zur Diskussion.

Mit Erfolg, denn das Publikum nimmt ihre Angebote an; auch zum ersten Kropinski-Gastspiel in Dortmund war der renommierte Jazzkeller „domicil" mehr als gut besucht.

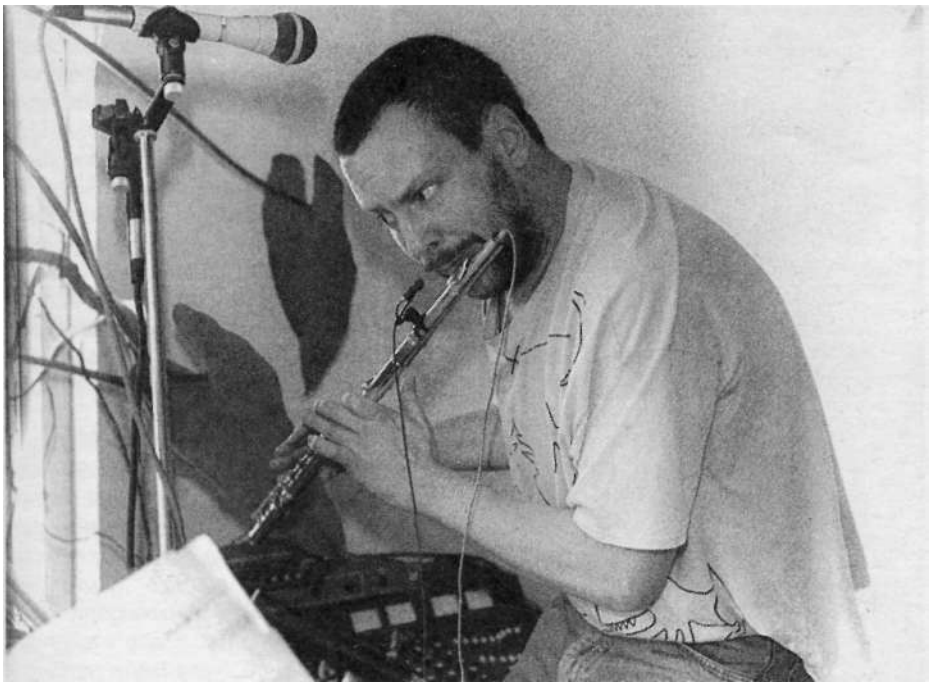
Zurückhaltend, schüchtern fast, tritt der 1952 in Berlin (Ost) geborene Musiker vor seine Zuhörer, und schnell zeigt sich, daß er ein Phänomen ist. Mit vor Staunen offenem Mund und frenetischem Applaus quittiert das Publikum das Spiel dieses Mannes, wobei das Verb „spielen" eine nur unzureichende Umschreibung für das ist, was Kropinski wirklich tut. Das fängt schon mit der völlig unkonventionellen Haltung an, mit der er sein Instrument faßt: Die Gitarre ruht beinahe senkrecht auf seinem Schoß, aufrecht wie ein Cello. Erstaunlich, weil ungewöhnlich; wie überhaupt sein ganz und gar unorthodoxes Musizieren dazu angetan ist, alle Vorstellungen, die sich gemeinhin mit dem Gitarre-Spiel verbinden, zu revidieren. Kropinski lotet den Klang- und Nuancierungsreichtum seines Instruments in einem virtuosen Maße aus, wie man es bislang nicht für möglich gehalten hat.

Hier hat man es mit einem Musiker zu tun, der zwar ein Melodieinstrument spielt, jedoch eine starke Affinität zur Perkussion besitzt. Immer wieder gebraucht er den Gitarrenkorpus für trommelnde Effekte, klopft mit der rechten Hand über Zargen, Boden und Decke, während die linke Akkorde aufs Griffbrett setzt oder rasend schnelle Tonfolgen produziert - eckige Flamenco-Linien, melodische Blues-licks, klassisch Angehauchtes verkettet er so eng mit der Rhythmusarbeit, daß man bei geschlossenen Augen den Eindruck nicht los wird, hier spiele ein drei-, vierköpfiges Ensemble und nicht ein einzelner. „Trio for one Guitar" nennt er denn auch in stimmiger Selbsteinschätzung eine seiner Kompositionen.

Aber allein mit dem vertrackten Wechselspiel aus Rhythmus- und Melodiegestaltung ist Uwe Kropinski noch lange nicht am Ende. Vielmehr ornamentiert er seine Stücke auch immer wieder mit unerhörten Einlagen: So zieht er den angefeuchteten Finger über den Gitarrenlack, schafft damit quietschende, jaulende Töne, entlockt dem Instrument Flageolett-Sprenksel von bizarrer Schönheit, findet jenseits des dreizehnten, vierzehnten Bundes zitherähnliche Klänge, erzeugt mit einem Vibratohebel Verfremdungseffekte oder manipuliert Tonhöhe und -dynamik durch Verdrehen der Mechanik.

Dabei geraten ihm bei aller Virtuosität die technischen Fertigkeiten nie zum Selbstzweck, immer sind sie eingebunden in eine einfallsreiche Dramaturgie. Sein Spiel mit den Hörgewohnheiten und -erfahrungen des Publikums ist ein klassisches Beispiel dessen, was Improvisation meint: gesteuertes, beabsichtigtes Verändern von musikalischem Material. Wie er da etwa den Standard „The house of the rising sun" seiner Spezialbehandlung unterzieht, das Kernthema immer wieder zerlegt, sich in vermeintliche Schlußkadenzen steigert, um dann doch immer wieder überraschende, gleichsam folgerichtige Auflösungen zu erfinden, das nötigte zum Schluß seines Dortmunder Auftritts Respekt ab vor einem Musiker, der das Gitarrenspiel zweifellos zu neuen Höhen geführt hat.

Jürgen Boebers



Charles Davis **Foto:** Hans **Kumpf**

Von Blues bis Bossa

Flötist Charles Davis

Charles Davis - so heißt der 1933 geborene amerikanische Baritonsaxophonist, aber auch der 1946 geborene australische Flötist, der der deutschen Ehefrau wegen 1971 von Sidney nach Konstanz übersiedelte. Seit dieser Zeit musiziert dieser Charles Davis in Europa besonders gerne in Kleinkunstbühnen. In Ludwigsburg war es das ein paar Meter vom weltberühmten Tonstudio Bauer entfernt gelegene „Kaffee Klatsch", welches dem neuen Trio des Flötisten ein Podium lieferte.

Vom Blues bis zum Bossa Nova bewegt sich Charles Davis stilistisch. Aber auch rockige und zeitgenössisch-geräuschhafte Akzente vermag er zu setzen. Auf der konventionellen Querflöte und auf der (tieferen) Tenorflöte bläst er recht „luftig" mit einem ausgeprägten Vibrato. Sein Instrument hat er gleich mit zwei Pick-Ups versehen - dadurch kann er das ganze Klangspektrum einfangen und über die Verstärkeranlage schicken.

Im Repertoire hat Davis vertraute Standards (wie Gershwins „Summertime" oder Jobims „Wave"), aber auch Eigenkompositionen. So schwelgt das Stück „Hell und dunkel" phrygisch im spanischen Temperament. Wesentlicher Tonschöpfer ist hier der Ravensburger Gitarrist Andreas Pietsch, der dann im „Folk-Picking-Style" aufwartet. Ansonsten dient der langjährige Duopartner von Charles Davis als selbstlos rhythmisch-akkordischer Begleiter des stets dominierenden Flötisten. Mit dem Kontrabassisten Ahmet Yüzen wurde die Formation zum Trio aufgewertet und harmonisch-fundamental verstärkt.

Inzwischen hat Charles Davis eine Schallplatte herausgebracht. „Captured Moments" nennt sich die LP und wird vom Ariola-Import-Service vertrieben. Aufmerksam lauschte in Ludwigsburg das jugendliche Publikum der kammermusikalischen Jazzmusik. Freilich: die Intonationstrübungen waren nicht zu überhören.

Hans Kumpf

Bossa Nova, Bebop, Funk

Chris Eldens Band

An den Fingern beider Hände konnte man sie noch kurz vor Konzertbeginn abzählen: die Jazzfans, die den Auftritt der Chris Eidens Band im Essener Szene-Lokal „Fritz" miterleben wollten. Am Ende beklatschten gut 30 Besucher einen Gig, der trotz der frustrierenden Leere im Saal so manchen musikalischen Höhepunkt hatte. Denn der Vibraphonist Chris Eidens und seine Mitstreiter Peter Engelhardt, Gitarre, und Roland Höppner, Schlagzeug, ließen sich von eben dieser Leere die Spiellaune nicht verderben. Nur Gregor Lindemann zupfte abwechselnd mißmutig seinen Kontrabaß und seinen Elektrobaß: der Verstärker wollte nicht so, wie er wohl wollte. Der Sound blieb dumpf, Lindemann kam nie so recht in Fahrt.

Von ein paar Standards abgesehen, intonierte das Quartett ausschließlich Stücke aus der Feder von Chris Eidens. In seinen Kompositionen verquickte er Bossa-Nova-Elemente mit Bebop-Linien und auch Funkiges kommt nicht zu kurz. Der Vibraphonist improvisiert flüssig und stets swingend. Im Duett mit Peter Engelhardt gab er eine wundervolle Interpretation der alten Miles-Davis-Nummer „Blue in green" zum besten.

Engelhardt ist ein Gitarrist, der auf seinem Instrument alles kann. Zärtlich singen. Rasend bebopen. Oder mit (bewußt) leicht übersteuertem Ton ekstatische Soli über einen Funk-Rhythmus abliefern. Er vereinigt den Mut zum Risiko, zum Sich-frei-Spielen mit einem ausgeprägten Sinn für harmonische Delikatessen. Drummer Roland Höppner offenbart seine Qualitäten nicht nur durch rhythmische „Verwerfungen", die bei schnellen Swingstücken nicht jedes Schlagzeugers Sache sind. Er hält die Gruppe vor allem zusammen. Doch konnte auch Höppner nicht verhindern, daß die Vier dann und wann keinen „gemeinsamen" Schlußtakt fanden.

Zu wünschen übrig bleibt nur noch, daß die Chris Eidens Band künftig solch spärlich besuchte Konzerte nicht mehr hinter sich bringen muß.

Hans-Bernhard Henkel

Beeindruckende Jazz-Wunderwerke

Monty Alexander

Ein Konzertabend als schöner Traum: Dieses seltene Glück vermittelte Monty Alexander, der mal ungestüme, mal sanft-lyrische, aber immer unnachahmlich swingende Pianist aus Kingston/Jamaika, in der Hamburger Musikhalle.

Mit seinem neuen, in allen Musikfarben schillernden Ensemble „Jamaican Jazz Jamboree" zog er durch die Jazzwelt von New York und Trinidad, streifte die Swing-Historie der Altmeister Art Tatum und Nat King Cole ebenso wie die moderne karibische Folklore und bündelte das Ganze zu einem feinnervigen, stets pulsierenden Weltklasse-Jazz von heute.

„Reggae-Iater", „Eleuthra", „The River" - diese liebevoll zurechtgefeilten Kompositionen bleiben als souldurchtränkte, nachhaltig beeindruckende Jazz-Wunderwerke im Gedächtnis haften: hier besitzen selbst musikalische Miniaturen Größe und Kraft. Wie Skorpione tanzen Monty Alexanders Finger auf den Tasten des Flügels, ein Jazz-Zitat jagt dabei das andere, und die Einsätze gibt der strahlende junge Mann mit einem Augenzwinkern.

Othello Molineaux an den Steel Drums, Robert Thomas jr. Percussion, Pierre Boussaget Baß, und Marvin „Smitty" Smith, Schlagzeug, sind dabei kundige, immer inspirierte Begleiter und Parade-Solisten.

Was insbesondere der schöne Othello auf den Steel Drums, diesen handgezimmerten Blues-Bottichen, improvisiert und fabuliert, findet in der Musikszene wohl zur Zeit nicht seinesgleichen. Das war ein Ereignis für sich.

Zum Schluß, beim Irving-Berlin-Titel „Love for sale", gibt's für Monty und seine Mannen „Standing ovations": Alexander, der Große, und seine Zuhörer werden wohl immer Freunde bleiben.

Klaus Berger

Läßt das Instrument weich und warm in den Tiefen, genauso geschmeidig und rund in den Höhen klingen: Vincent Chancey **Foto: Free Music Production**

Sensibles Reaktionsvermögen

Vincent Chancey & Peter Kowald

Der US-amerikanische Frenchhornspieler Vincent Chancey machte in der Vergangenheit nicht zuletzt durch Platteneinspielungen mit der Carla Bley Band, Lester Bowie's Brass Fantasy, David Murray und John Lindberg von sich reden.

Eine Premiere erlebte nun das Publikum im bis auf den letzten Platz gefüllten Vortragsraum des Wuppertaler „Forum" in der Arrenberger Straße. Mit Wuppertals bestens bekanntem Exponenten in Sachen improvisierter Musik, dem Bassisten Peter Kowald, stellte sich der amerikanische Musiker in einer ungewöhnlichen Duo-Konstellation vor.

Nie zuvor spielten Vincent Chancey und Peter Kowald in der Vergangenheit miteinander, und ein in jeglicher Hinsicht spannendes Konzert war damit vorprogrammiert. Vincent Chancey ist ein Meister seines Instruments, das er in sämtlichen Lagen perfekt beherrscht.

Ohne den oftmals blechernen Sound mancher klassischer Frenchhornspieler läßt der Amerikaner das äußerst schwierig zu spielende Instrument weich und warm in den Tiefen, genauso geschmeidig und rund aber auch in den Höhen erklingen. Mit einem konditionell unglaublich langen Atem ausgestattet, läßt Chancey strekkenweise wahnwitzige Läufe erklingen. Im Zusammenspiel mit Peter Kowald entwikkelte sich schon nach den ersten Minuten ein bemerkenswert dichtes und komplexes Zusammenspiel der beiden Akteure, die ihre jeweils individuelle musikalische Auffassung auf einen, sicherlich überraschenden, Nenner zu bringen verstanden: Back to the roots!

Überwiegend blues- und traditionsgetränkt gaben sich im ersten Set die Duo-Improvisationen. Dank der Offenohrigkeit und dem sensiblen Reaktionsvermögen der beiden Musiker gestaltete sich diese „Rückorientierung" jedoch glücklicherweise feinnervig und überzeugend, stets durchsetzt mit aus den Metren fallenden Einsprenksein und diese dann streckenweise dezent-witzig intoniert.

Zweifelsohne kommen Vincent Chancey und Peter Kowald aus gänzlich unterschiedlichen musikalischen Ecken. Die größere Offenheit in der Annäherung an das mitmusizierende Gegenüber muß sicherlich Peter Kowald bescheinigt werden, kam dieser doch, phasenweise walkend und groovend, dem Amerikaner eher auf dem halben Weg entgegen, als daß dieser die freien Strukturen des Bassisten als Material begriff und aufbereitete.

Kowalds in langen Jahren gefestigte Artikulationsweise wurde von Chancey oftmals kaum kontrapunktiert oder zur Weiterverwendung aufgegriffen, eher jedoch, auf das Hörn übertragen, wiederholt und, so der Eindruck, unreflektiert imitiert. Nichtsdestoweniger gelang es beiden Musikern, während des ersten, von der Tradition geprägten Sets einen beeindruckend intensiven Spannungsbogen aufzubauen und, von ganz wenigen Überlängen einmal abgesehen, auch zu halten.

Es spricht für Peter Kowalds immensen musikalischen Erfahrungsschatz, nicht zuletzt auch für seine nie aufdringliche Professionalität, daß er erst zu Beginn der zweiten Konzerthälfte das Publikum ausdrücklich darauf hinwies, nie zuvor gemeinsam mit Vincent Chancey gespielt zu haben. Ungutes Gefühl hinsichtlich des ersten Sets oder eher Understatement im Wissen um eine andersgelagerte, vielleicht noch spannendere zweite Hälfte? Sei's drum, die Strukturen des ersten Sets wiederholten sich im zweiten dann so gut wie gar nicht.

Chancey und Kowald stellten sich in einem jeweils längeren Solo vor, die eigene musikalische Visitenkarte wurde sozusagen, wenn auch erst spät, aus der Tasche geholt. Mit seinem Solovortrag legte der Amerikaner ein instrumentales Reifezeugnis erster Güte ab. Leichtigkeit, Raffinesse, Gefühl und Timing zeichnen Chanceys

Spiel aus. Kowald schloß sich seinerseits mit einem expressiven Solo der von Chancey vorgegebenen intensiven Ebene an und kam, im Gegensatz zum ersten Set, sich selbst treu bleibend, aus der Höhle, stellte einmal mehr unter Beweis, daß er nach wie vor - eine Neigung zur Glorifizierung möge man mir bitte nicht nachsagen - als der „Champ des freien Kontrabaßspiels" angesehen werden muß.

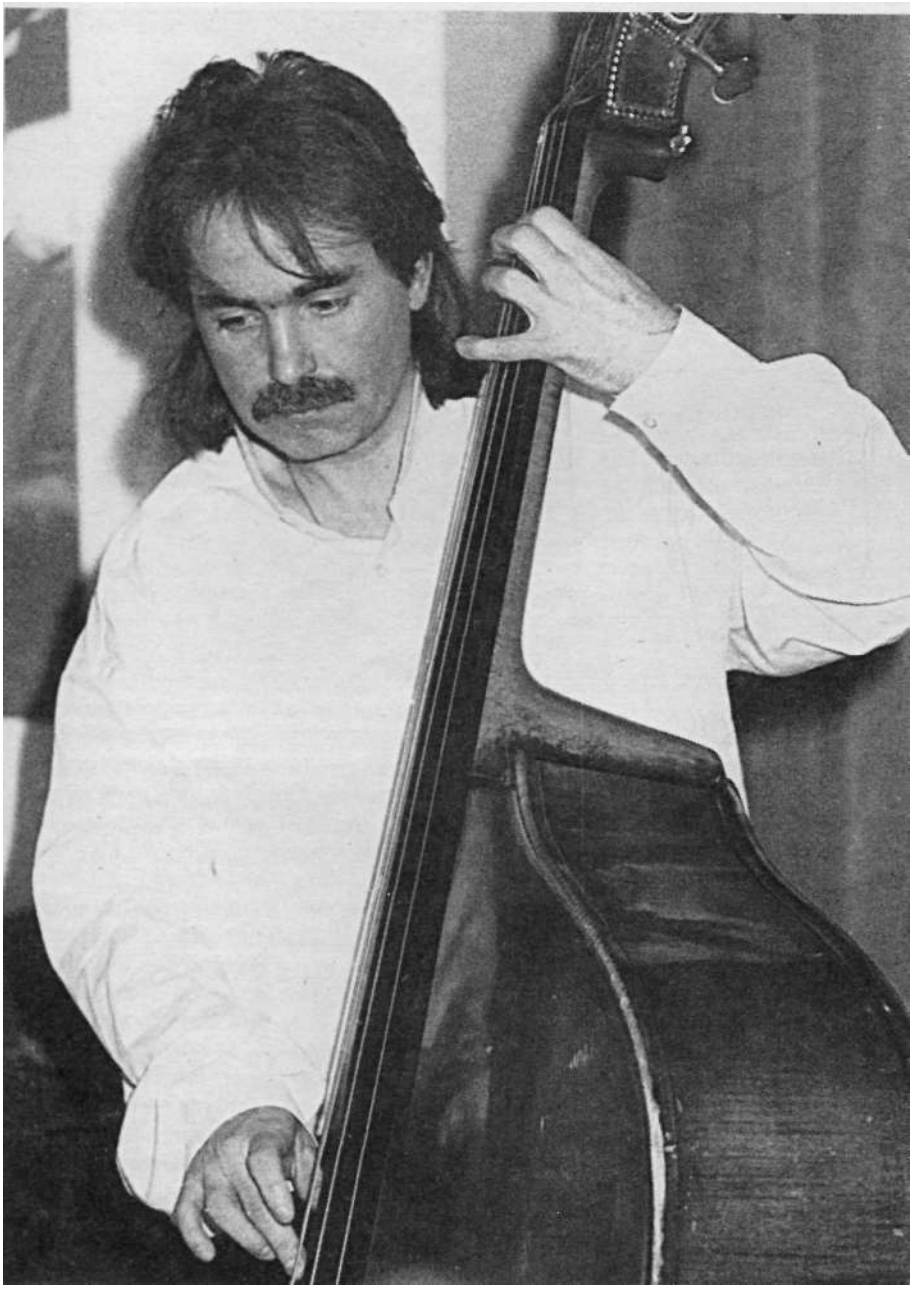
Ostinative Klangflächen und entsprechende Gegenstrukturen stellten im anschließenden Duospiel von Kowald und Chancey das hauptsächliche musikalische Material, thematisierend setzten sie noch eins drauf und das Publikum zeigte sich vollauf begeistert.

Thomas Tang

Plattenpräsentation in Lustenau

Jeff Wohlgenannt & Friends

„Relax" heißt die zweite Langspielplatte von Jeff Wohlgenannt & Friends, die kürzlich im „Jazzhus" in Lustenau/Österr. mit einem Live-Konzert dem Publikum präsentiert wurde. Der Bassist Jeff Wohlgenannt war somit an den Ausgangspunkt seiner Karriere zurückgekehrt, an den Ort, an dem er seine erste Band, die bereits legendäre Jeffs Unit, gegründet hatte. Und sie waren alle gekommen, die alten Freunde und Fans, das „Jazzhus" war bis auf den letzten Platz gefüllt.



Wieder mehr zu originalerem Jazz-Sound zurückgekehrt: Jeff Wohlgenannt
Foto: Barnabas Javanovics

Wohlgenannt, erfolgreicher Musik-Export in Sachen Jazz, hat wiederum exzellente Musiker als „Friends" um sich geschart. Im Unterschied zu seiner ersten LP „Cool Cat" (1984) mit der Saxophonistin Barbara Thompson als special guest ist der Bassist wieder mehr zu originalerem Jazz-Sound zurückgekehrt, funkige E-Baß-Klänge und stark elektronischer Keyboard-Einsatz gehören der Vergangenheit an. Stattdessen präsentiert sich eine Band, die mit einfacherem Klangbild einen kraftvollen, dynamischen Drive entwickelt und den Konzertabend zu einem Erlebnis werden läßt.

Jeff Wohlgenannt hat mit Ausnahme von „Eleanor Rigby" (Lennon/McCartney) und John Coltranes „Naima" alle Nummern des Programms und der Platte komponiert. Ein starker Blues-Einschlag ist eindeutig festzustellen. („Double trouble Blues"), daneben wechseln sich rhythmusorientierte Stücke wie etwa „Afro-Cuban Touch" mit eher melodiösen, vokalen Parts („Your place") ab. Die Band unterscheidet sich nur in einem Punkt von der Plattenbesetzung. Anstatt Heinz Lieb ist live der Schweizer Reto Giacopuzzi am Schlagzeug zu hören, der eine unauffällige, wenngleich kraftvolle und rhythmisch überzeugende Partie liefert. Ebenfalls eher im Hintergrund steht der ungarische Gitarrist Laszlo Spiro, der nur selten solistisch hervortritt. Absoluter Star der „Friends" ist der amerikanische Saxophonist und Flötist Rick Keller, dessen äußerst pointierte, fetzige Soli das Publikum mehrmals zu Begeisterungsstürmen hinreißen. Ihm zur Seite sitzt mit dem Jugoslawen Dejan Pecenko ein ungemein rhythmisch spielender, präziser Pianist. Strahlender Mittelpunkt der Crew ist Boß Jeff Wohlgenannt, dem die Freude am Musizieren nach wie vor vom Gesicht abgelesen werden kann. E-Baß und Kontrabaß wechseln sich öfter ab, Jeff treibt mit seinem Spiel den Rhythmus an und zeigt hin und wieder auch sein solistisches Können.

Und dann wären da noch . . . Malcolm Green, farbiger US-Amerikaner und Sänger des Ensembles, der mit seiner humorvoll-lässigen Art durch das Programm führt. Seine ungebärdige, schillernde Stimme prägt mit ihren reichen Facetten dem Band-Sound ihren ganz eigenen Stempel auf. Jeff Wohlgenannt ist es wieder einmal gelungen, eine tolle Band mit hochkarätigen internationalen Musikern um sich zu scharen. „Jeff Wohlgenannt & Friends" live - allerbeste Werbung für die neue LP!

Markus Lindner

Hannes Zerbe, Hans-Joachim Frank, Charlie **Eitner,** Jörg Huke **Foto:** Uwe Völkner

Harakiri der Sprache

Dada-Performance mit „Merz-Jazz"

Verse ohne Worte, sogenannte Lautgedichte, waren das Markenzeichen des Dadaisten Kurt Schwitters. Er erprobte in den zwanziger Jahren eine Lyrik - ,,Merzdichtung" genannt -, die insofern revolutionär war, als sie auf jeden Sinn verzichtend, das Abenteuer im Wort suchte. Sein reiner Phonismus reihte nach dem ,,Schüttelbecher-Prinzip" Buchstaben, Silben, Worte und Sätze zu sprachlichen Ketten, denen jede unmittelbare Bedeutung fehlte. Daß es sich bei dieser abstrakten Dichtung allerdings nicht um puren Nonsens handelte, zeigte die Gruppe „Merz-Jazz" aus der DDR, die im Esslinger Kulturzentrum „Dieselstraße" ihre Sicht der Schwitter-'schen Merzverse offerierte. Und welch eine Überraschung - beim Dada-Quartett aus Ostberlin verwandelte sich der unpolitische Unsinnspoet in einen fast politischen Aufklärer, freilich in einem weiteren Sinne. Im Possenspiel der Silben und Laute, im clownesken Ulk der Wortverdrehungen, im Harakiri der Phrasen und Sinnsprüche leuchtete - oh Schreck! - die alltägliche Wirklichkeit durch: als schiere Absurdität.

Mit einer anarchischen Lust am Bizarren und Grotesken sah sich in einem Ausschnitt der „Ursonate" deutsche Beamtenmentalität entlarvt, legte das Simultangedicht „Kaa Gee Dee" politische Mechanismen bloß und enttarnte „An das Proletariat Berlins! Durchgangsverkehr" die hohle Phraseologie politischer Parolen. In der Interpretation der Schwitter'schen Reime durch die Künstler aus Ostdeutschland geriet die Welt zum reinen Tollhaus. Mit sphärenhaften Free Jazz Klängen, elektronisch hochgerüstet, unterstrichen die Musiker um den Synthesizerspieler Hannes Zerbe die vorzügliche Rezitation Hans-Joachim Franks und übersteigerten sie ins Grell-Irrsinnige. Gitarrist Charlie Eitner mit schnellfingriger Filigranarbeit, Jörg Huke mit bizarren Posauneneinwürfen und der Leiter mit Verfremdungseffekten, die er seinem Keyboard entlockte, indem er die Wortfetzen noch einmal mittels Sampler zerhackstükkelte. „Moni ist besser als Harmonie, Merz ist besser als Kommerz"! schrieb Schwitters. Stimmt - aber richtig ist auch: Merz-Jazz ist besser als Kommerz-Jazz!!

Christoph Wagner

Spannende Dreiecksbeziehung

Tadashi Endo Performance

Ein weiter Bogen wurde gespannt zwischen der Kultur des Abendlandes (westlich moderner insbesondere) und jener (traditionellen) aus Fernost. Realisiert in einer spannenden Dreiecksbeziehung zwischen dem japanischen Tanzperformer Tadashi Endo, seinem landsmännischen Jazzkollegen Itaru Oki (Trompete) und dem Freejazzgitarristen Joe Sachse aus der DDR. Tanz- oder besser Bewegungsperformances führte Endo auch mit Musikern wie Aki Takase, Conny Bauer, Peter Kowald oder Uwe Kropinsky durch, gespeist werden seine Aktionen aus den meditativen Wurzeln alter japanischer Tanztradition, aus der versenkenden Kraft des ZEN, welche auch für das No- und Kabuki-Theater wesensbestimmend ist.

Auf reges Interesse stieß diese Veranstaltung im Jazzclub Karlsruhe, als Tadashi Endo im Spannungsgeflecht zu der Musik die Entstehung des Menschen in hochkonzentrierten, nicht selten symbolbehafteten Bewegungsformen nachzeichnete. Tranceartiges In-sich-Versenken ist der Ausgangspunkt für all seine Aktionen, aus der Ruhe heraus entstehen sehr kontrollierte sparsame Bewegungen. Ein wichtiges Requisit bildet dabei ein faßartig geformtes, breites Band Packpapier, in welches Endo hineinschlüpft, sich einigelt, leise rumort, wie in kreisendem Mutterschoß, in der Hocke mit der Umhüllung kriecht, einem Tier gleich. Vorsichtige Ausschlüpfversuche folgen, oder ruckartige, wie unter Stroboskoplicht sich verändernde Bewegungen. Später durchstößt er das Papier mit dem Kopf, schafft sich daraus ein Gewand, verleibt sich das Material selbst ein.

In hochgespannter Beziehung stehen die trancehaften Bewegungen zu der Musik, Endo schlägt die Klänge durch bloße Konzentriertheit in Bann, auch wenn diese noch so entfesselt hochschäumen, verleiht ihnen auf kaum zu erklärende Weise eine höherstehende Dimension. Eine Mystik, die diesen Klängen (in Reingestalt) eigentlich gar nicht zustehen würde. Dabei wird hier rein gar nichts illustriert, sondern nur ein Spannungsverhältnis gesetzt. Im Dreieck wohlgemerkt. Joe Sachse läßt perkussive Klänge aus seiner E-Gitarre entstehen, unter einem durchgehenden Puls formen sich brodelnde, vielschichtige Rhythmen, linke und rechte Hand bewegen sich oft polymetrisch über das Griffbrett. Frappierende Klangeffekte werden hier geschmiedet, ob mit Schraubenzieher oder sonstigen Mitteln, da wird mal rockig gespielt, boppig, verfremdet Zitathaftes oder frei. Itaru Oki entlockt seiner Trompete ruhige, sparsam gesetzte amorphe Phrasen, spielt mal mit geschmeidiger Coolness wie Miles Davis, oder growlend und prägnant ä la Lester Bowie.

Sehr intensive Geflechte entstanden auch im zweiten Set, als der Trompeter Japanisches auf Naturflöten spielte und auch Sachse zur Querflöte griff, meditativ repetierte Phrasen spielte und dazu kontrapunktisch mitsang. Spannend Symbolbeladenes dazu von Tadashi Endo: wenn er sich, nur mit Lendenschurz bekleidet, einen Holzbalken über die Schulter legt und langsam in die Haltung des Gekreuzigten übergeht; geschmacklos ist es auch nicht, wenn er sich den Balken zwischen die Beine klemmt - fernöstliche Fruchtbarkeitssymbole haben nichts Obszönes an sich. Schöne Bilder entstehen, wenn Endo mit einer riesigen Lemuren-Maske und einem Kampfsäbel auftritt, sich selbst steinigt, oder am Schluß an Bändern gefesselt daliegt und sich die eine Hand zeitlupenhaft, wie mahnend erhebt zu den entfesselten Klanggewittern der beiden Musiker. Herrlich expressiv und ironisch die Zugabe „Round midnight". Rainer Kohl

Erfolgreiche Ostafrikatournee

Landesjugend-jazzorchester Hessen

Das seit 1988 bestehende Landesjugendjazzorchester Hessen (LJJO) startete im November vergangenen Jahres eine vom Deutschen Musikrat angeregte und finanzierte Ostafrika-Tournee. Nach fast zweijähriger Vorbereitungszeit konnte „die Big Band, die heute als das beste Landesjugendjazzorchester der Bundesrepublik gilt" (FAZ 15. 4. 88) eine weitere Steigerung ihrer Leistungsfähigkeit aufweisen. Auf den acht Stationen der Konzertreise gab das Ensemble vierzehn Konzerte, machte drei Fernsehproduktionen und veranstaltete mehrere Workshops. Jeweils als Gäste der Deutschen Botschaften bereisten die jungen Jazzer die sieben afrikanischen Länder Madagaskar, Mauritius, Simbabwe, Sambia, Kenia, Ruanda und Ägypten.

Auf dem Programm standen Stücke der klassischen Swing Ära, wie z. B. der Titel „Strike up the Band", lateinamerikanische Rhythmen in dem Nestico Arrangement „Margarite" und mitreißende aktuelle Stücke aus dem Rock- und Funkbereich wie ,,Dirty old man" und ,,Summer strut". Bei der lyrischen Ballade ,,But beautiful" übernahm Bandleader Wolfgang Diefenbach den einfühlsamen Flötenpart auf der selten gehörten Altflöte. Die modernen zeitgenössischen Arrangements bestachen durch messerscharfe Einsätze und hervorragende Soli. Hierzu gehörten Titel von Thad Jones und Bob Mintzer sowie die dreisätzige „Suite für Miles Davis" mit einem expressiven Trompetensolo von Eckhard Baur.

Das von Wolfgang Diefenbach konzipierte Programm rief bei dem vielschichtigen Publikum immer wieder Begeisterung hervor. In Gesprächen nach den Konzerten konnte das besondere Interesse der in Afrika lebenden Europäer an den modernen jazzspezifischen Stücken festgestellt werden, während das einheimische Publikum mehr die aktuellen Rhythmen bevorzugte. Die moderne Hymne ,,We are the world" - von Michael Jackson und Lionel Ritchie für die hungernden Kinder der Welt geschrieben - vereinigte als Schlußtitel die Begeisterung des gesamten Publikums. Zum ergreifenden Erlebnis vieler Konzerte wurden die unter „Standing ovations" dargebotenen Zugaben.

In Madagaskar beginnend wurde das Orchester sogleich mit allen bei einer solchen Tournee auftretenden Anforderungen konfrontiert. Neben zwei Konzerten, veranstaltet vom Cercle-Germane-Malagasy, standen eine Jam Session mit madegassischen Musikern und eine Fernsehproduktion auf dem Programm. In Mauritius gastierten die jungen Musiker im Opernhaus in Port Louis. Dort, wie auch bei den folgenden Konzerten, spielte die Band immer in ausverkauften Häusern.

Einer der Höhepunkte der Tour war ein Konzert beim sambischen Staatsoberhaupt, seiner Excellenz Präsident Kenneth Kaunda. Vor etwa einhundert geladenen Gästen lieferten die hessischen Musiker eine Kostprobe ihres Könnens, die im sambischen Fernsehen landesweit ausgestrahlt wurde. Auch in Sambia fand eine weitere Fernsehaufzeichnung für eine 45minütige Sendung mit Big-Band-Musik des LJJO Hessen statt. Zwei Konzerte in der neuen Oper in Kairo waren dann krönender Abschluß einer für alle Beteiligten anstrengenden Konzertreise.

Ohne Zweifel war eine bis ins Detail sorgfältige Vorbereitung die Grundlage für den erzielten Erfolg. In den mehrmals jährlich stattfindenden Arbeitsphasen des Orchesters hatte Bandleader Wolfgang Diefenbach die jungen Musiker zu einer ausgereiften, brillanten und professionellen Anforderungen gerecht werdenden Leistung geführt. Für die organisatorische Leitung des LJJO Hessen zeichnete Arnulf Reinhardt verantwortlich, in dessen Händen sowohl die Planung wie auch die Durchführung der Tournee lag.

Peter Köhler

Eine Nacht in Tunesien...

Das nordafrikanische Land fasziniert die Musiker

Nie vergeht ein Konzert von Dizzy Gillespie, in dem nicht der amerikanische Trompeter die nächtlichen Stunden eines nordafrikanischen Landes beschwört: ,,A Night in Tunisia". Ein anderer Trompeter aus den USA bezieht sich namentlich auf den berühmten Feldherrn Karthagos, der so elefantös über die Alpen marschierte und die Römer besiegte - Marvin „Hannibal" Peterson. Tunesien mit seiner großen Geschichte und seiner multikulturellen Gesellschaft fasziniert offenbar nicht nur die Elite der Jazzmusiker. Eine große Anzahl von jungen Bands - etwa 1983 das Landesjugendjazzorchester von Nordrhein-Westfalen - unternahm in diesem Land ausgedehnte Gastspielreisen.

Vor genau zwanzig Jahren wurde an authentischen Orten der Film „Noon in Tunisia" gedreht. Die musikalische Gesamtleitung hatte der Schweizer George Gruntz, Joachim-Ernst Berendt war der Produzent und Peter Lilienthal der Regisseur. Ein Jazz-Quintett (mit Gruntz am Piano, dem Trompeter Don Cherry, dem Saxophonisten Sahib Shihab alias Ed Gregory, dem Bassisten Henri Texier und dem Schlagzeuger Daniel Humair) arbeitete mit einem Beduinen-Quartett unter Leitung Salah El Mahdis zusammen. Der Jazz traf da nicht nur auf die homophone und vom europäischen wohltemperierten Tonsystem abweichende Musik des westarabischen Raumes. Das bei Tunis gelegene malerische Städtchen Sidi Bou Said mit seinen blütenweißen Häusern und den himmelblauen Fenstergittern hatte nicht nur architektonisch, sondern auch musikalisch sein andalusisches Erbe bewahrt, während man mit der Musik der südlichen Negerstämme der (schwarzen) Mutter Afrika ganz nahe war. Die improvisatorische Zwiesprache kam beiderseits von Herzen - von den Jazzern und den Beduinen.

Und was hört ein Tourist anno 1989 in Tunesien? Zunächst das Hotel: im Palmengarten hängen Lautsprecher von den Bäumen und nehmen akustisch Rache an den französischen Kolonisatoren: Sidney Bechets „Petite fleur" erklingt da im Sound der Valse-Musette welk und nicht ganz taufrisch aus der Ziehharmonika gepreßt. Aus dem Radio vernehme ich gar etwas ganz Exotisches: ein argentinischer Tango auf Arabisch mit hier ungewohnter polyphoner Durchstrukturierung. Im Restaurant dann zum Abendmahl ein Alleinunterhalter, auf dessen japanischem Keyboard der Firmenname zusätzlich im arabischen Schriftzug prangt. Der junge Tunesier hat so manche Schwierigkeiten, bei „Morning has broken" oder bei ,,La Paloma" rechtzeitig die Tasten für die automatische Schlagzeug- und Akkordbegleitung zu drücken. Etliche „Hänger" sind die Folge. Die Pauschalurlauber haben's wohl nicht bemerkt. Mittlerweile gibt es für den riesigen arabischen Kulturraum Synthesizer aus Fernost, bei denen entsprechende Rhythmen, Instrumente und (mikrotonale) Skalen bereits fest abgespeichert sind.

Mit wechselnden Attraktionen versucht die Hotel-Disco, Gäste anzulocken. Da flötet ein Schlangenbeschwörer schwingend sein Reptil an, oder eine Bauchtänzerin schwingt ihre Hüften zu einer Musik, die eine reizvolle Synthese von spanischem Flamenco und orientalischer Rhythmik darstellt.

Sang und Klang vernimmt man allenthalben bei einem Streifzug durch eine Stadt. Ein Bauarbeiter, ein Straßenpassant - sie singen vor sich hin, sich zur Freude. Ein Familienfest wird in einem Haus an der Hauptstraße gefeiert: ein fröhlicher Chor von Frauen, begleitet von Trommelschlägen. Dann tönt einem der Ruf des Muezzins wie Musik in den Ohren, aus jedem Geschäft plärrt eine andere Musikkonserve heraus - meist ein männlicher Gesangssolist, noch unverfälschte Folklore. Schallplatten mit einheimischer Musik gibt es nicht. In Läden für Elektrobedarf ist

meist eine Ecke für (die einfacher herzustellenden) Cassetten eingerichtet. Zwei Dinar (also vier Mark) kostet in der Regel ein derartiger Tonträger. Aktuell ist derzeit die Sängerin Simone mit einem eigenartigen Ethno-Pop: Songs von Madonna und Sandra in arabischem Timbre, begleitet von künstlich-steriler Elektronik.

Die Händler am Straßenrand werden nicht müde, auch diverse Musikinstrumente anzupreisen: für ein oder zwei Dinar, je nach Größe und Güte, ist eine Darbouka (eine Trommel mit einem Keramikkorpus) zu haben, die einfache Bambusflöte namens Nai wird für einen Dinar angeboten. Bei dem Oboeninstrument Zoukra wird freilich zum Feilschen angeraten - die Qualitätsunterschiede und die Preisvorstellungen der cleveren Trödler sind mitunter recht hoch.

Zurück zum Anfang unserer Geschichte. An was wohl hat Dizzy Gillespie bei seiner „Night in Tunisia" gedacht? Als ich wegen eines verdorbenen Magens überhaupt nicht schlafen konnte, war mir wenigstens die adäquate Vortragsweise dieses Jazz-Hits klar: schnell und flüssig . . .

Hans Kumpf

Ernst Friedrich Felsch mit Peter Herbolzheimer (rechts) **Foto: Bernhard Schlusemann**

Dritter Probemarathon des

Bundesjazzorchesters

Tief im Westen, hier, im westlichen Münsterland, fernab von den Kulturmetropolen des Landes, genauer gesagt in der Region der Maisplantagen und Lohnmästereien, hat in dem idyllischen Dörfchen Nienborg (Kreis Borken) die Landesmusikakademie Nordrhein-Westfalens seit einem halben Jahr die Arbeit aufgenommen. Das Institut, bei weitem keine Trutzburg der Cäcilienverbände, berücksichtigt in seinem breitgefächerten Unterrichtsangebot auch die Popularmusik. Zwar steckt der Jazz in der westfälischen Tonkünstlerakademie noch in den „kurzen Hosen", aber in einem Unterrichtsprojekt mit dem Jazzseminar der Kölner Musikhochschule und in Fortbildungskursen für Musikpädagogen mit den Schwerpunkten „Jazz und Pop", etabliert die Geschäftsleitung in kleinen Schritten Jazz und Rockmusikalisches.

Für die ersten jazzigen Tönchen im Nienborger Langenhaus - gemeint ist das historische Unterrichtsgebäude (einst eine Soldatenherberge des 17. Jahrhunderts) - sorgte das Eliteorchester des deutschen Jazznachwuchses, das Bundesjazzorchester. Das Bundesjazzorchester, auch kurz BujazzO genannt, ist eine Förderungsinitiative des Deutschen Musikrates für begabte Nachwuchsjazzer und wird finanziert vom Westdeutschen Rundfunk, dem Bundesministerium für Jugend, Familie, Frauen und Gesundheit und der Jürgen Ponto Stiftung. Zusammen mit Peter Herbolzheimer und einer internationalen Dozentenmannschaft (mit Bobby Shew, Herb Geller, Walter Norris, Ack van Rooyen, Bruno Castellucci, John Ruocco, Karl Drewo) verfeinerten 34 Jazzmusiker in einer zehntägigen Arbeitsphase, nach Bonn und Berlin der dritte Probemarathon des Orchesters, die hohe Kunst des Big Band-Spiels und ihre Fähigkeiten im Big Band-Arrangement.

Ehrgeizig sind die jungen Jazzasse, die „spieltechnisch alles drauf haben", so Peter Herbolzheimer, allemal. Die Jazzexperten im Alter von 17 bis 24 Jahren, die alle eine schwierige Aufnahmeprüfung zu meistern hatten, wollen „powern". Sie trotzen dem Klischee des verkaterten Jazzmusikers („wir haben alle was vor Augen", so ein Teilnehmer). Die Meisterschüler in Sachen Jazz wissen, hier im Bundesjazzorchester haben sie eine professionelle Ebene erreicht, um Jazz zu spielen. Positiv bilanziert der Jazzorcherterchef Peter Herbolzheimer die dritte Arbeitsphase des Orchesters. Spieltechnisch sei das Niveau des Orchesters sehr hoch, zum einen sei die Satzarbeit erheblich verbessert worden, zum anderen sei die große Anzahl hervorragender Eigenkompositionen, die in dieser dritten Probenphase erarbeitet wurden, doch sehr erfreulich. In einem grandiosen Konzert dokumentierte im westfälischen Gronau und in der Essener Aalto-Oper das Bundesjazzorcheser, wie hoch inzwischen die Spielkultur im Ensemble der noch unbekannten Jazzaufsteiger gereift ist.

Ganz nach dem Temperament der Musiker wechselten jazzrockige Klänge, Balladen, Eigenkompositionen, Big Band-Stükke des Komponisten Peter Herbolzheimer mit Klassikern der Jazzliteratur. Differenziert gestaltete Orchesterfärbungen und ein konturenstarkes Ensemblespiel prägte die Eröffnungsnummer von Rob McConnell „Can't stop my leg". Nonkonformistisches, virtuoses Saxophonspiel präsentierte Peter Weninger in einer orchestral verfeinerten Clifford-Brown-Komposition ,,Joy spring". Herbolzheimer verpackte Mike Breckers „Funky sea funky dew" in ein dynamisch druckvolles Big Band-Arrangement. Dezent setzte das Bundesjazzorchester funkige Akzente und konfrontierte die Solisten Andreas Maile, Saxophon, und Martin Wiedmann, Gitarre, mit stürmischen Orchesterkommentaren.

Feinste dynamische Schattierungen in der Ballade „Pra - a jux", kantige Bläsereinwürfe und transparente Bläserlinien in „Philibuster" und „Sadio" (von Peter Herbolzheimer), ein kunstvolles Ensemblespiel in „La Fiesta" (Chick Corea) sowie rasende, furiose Bopakzente im Saxophonsatz in Charlie Parkers „Au Privave" machten deutlich: das Bundesjazzorchester ist zu einer hochkarätigen Big Band zusammengewachsen. Gerade die erstklassigen Vorträge von Claudio Puntiu, Klarinette, Ernst Friedrich Felsch, Steffen Schorn, Claus Peter Graf, Edgar Herzog, Tobias Schmidt-Relenberg, Saxophon, Till Brönner, Stephan Zimmermann, Josef Herzog, Christian Schulz, Ingolf Burkharde Thomas Vogel, Trompete, Falk Willis, Schlagzeug, und Roland Peil, Percussion, gaben der Big Band ein eigenständiges Profil. Daß die Gala bundesdeutscher Jazzstudenten einen so packenden, swingenden, energievollen und brillanten Big Band-Sound kreiert, ist auch ein Verdienst des Bujazzo-Leiters Peter Herbolzheimer. Seine am Solisten orientierte Arbeit und seine musikalische Konzeption kann nicht hoch genug bewertet werden.

Michael Brüning

Jazz News

Jazz & Film Marathon ist der Name einer langen Jazzfilmnacht, die am 22. April zum zehnjährigen Jubiläum des Kulturzentrums de Meervaart in Amsterdam stattfindet. Dabei sind folgende Dokumentationen zu sehen: Charjie Parker/Dizzy Gillespie „Stage Entrance" (1951),Theatrefora Story: Miles/Coltrane (1959), Sound of Jazz (1957), Sonny Rollins „Saxophone Colossus" (1986), After hours: Coleman Hawkins/Roy Eldridge (1961), Jazz from Studio 61, Ben Webster, Bück Clayton, Ahmad Jamal Trio (1959) und Big Ben Webster (1967). Außerdem spielen mehrere holländische Jazzgruppen und ein Einführungsvortrag von Helmut Weihsmann rundet die Veranstaltung ab. Zudem erscheint ein detailliertes Programmheft. Kontakt: Ars Nova Media, Schlagergasse 5, A-1090 Wien.

Bei den **Seminaren in der Moor Mühle** wird auch der Jazz berücksichtigt. So findet vom 2.-4. Juni ein Seminar unter dem Titel „Gitarre und MIDI" statt, bei dem die ständige Weiterentwicklung der Gitarrentechnik, speziell die MIDI-Gitarre vorgestellt wird. Referent ist Jürgen Kumlehn. Vom 16.-18. Juni leitet Walter Haimann den Kurs „Jazzpiano", an dem Anfänger und Fortgeschrittene teilnehmen können. Für Anfänger sind dabei die Hauptthemen Grundlagen der Harmonielehre, Skalen, Jazzharmonik und ihre Symbole sowie Gehörbildung. Über die Analyse von einfachen Jazzkompositionen wird dabei die Anwendung von Skalen und Akkorden, Voicings und Improvisationen geübt. Die Fortgeschrittenen werden mit komplizierteren Skalen und schwierigeren Jazzkompositionen bekannt gemacht. Die Seminare kosten jeweils DM 150,-. Kontakt: Moor Mühle, Drochtersermoor 1, 2168 Drochtersen, Tel. 0 41 48/ 54 23.

Der **ZDF Jazz Club** präsentiert sich am 17. April ab 23.05 Uhr live aus dem Fernsehstudio München. Dabei stehen vier deutsche Jazzsängerinnen im Mittelpunkt des Programms mit Blues, Balladen und Swing-Standards, die von Rob Bronk neu arrangiert wurden und von der Harald Rüschenbaum Big Band gespielt werden: Gabriele Hasler, Joy Flemming, Pascal von Wroblewski und Silvia Droste, die auch diesmal wieder die Gastgeberin bei dieser Live-Sendung sein wird.

Wynton Marsalis: Blues and Swing, unter diesem Titel produzierte CBS Musik Video Enterprise und Pioneer Artists ein Video, das Ende Februar im WNET/13 Fernsehprogramm in den USA gezeigt wurde. Dabei ist der Trompeter mit seinem Quartett, zu dem Marcus Roberts, Robert Hurst und Jeff Watts gehören, aus dem Westwood Playhouse in Los Angeles zu sehen und zu hören, sowie in Ausschnitten aus seiner Dozententätigkeit in Harvard und Washington D.C.

Roy Eldridge gestorben

Am 26. Februar starb der Trompeter Roy Eldridge im Alter von 78 Jahren in Long Island. Nach dem Tod seiner Frau Vi drei Wochen zuvor, äußerte Eldridge, er wolle nicht mehr leben. Der am 30. Januar 191 1 in Pittsburgh, Pennsylvannia geborene Musiker, war einer der wichtigsten Trompeter in der Übergangszeit von der Swing-Ära zum Bebop. Eldridge trat seit 9 Jahren, nachdem er einen Schlaganfall erlitten hatte, nicht mehr öffentlich auf. Davor hatte er meist bei Jimmy Ryan's in New York gespielt. Das anstrengende Musikerdasein, der Ärger mit unredlichen Managern, die Rassendiskriminierung, gegen die er ständig ankämpfte, rieben ihn auf, waren auch Anlaß zu einigen Herzinfarkten, die Little Jazz, wie man ihn nannte, in seinem letzten Lebensabschnitt erlitt.

Eldridge hatte in den 30er Jahren schon versucht, eine eigene Band zu halten, arbeitete dann von 1942-43 als Starsolist des Gene Krupa Orchesters, 1944 und '45 mit der Artie Shaw Big Band, 1950 mit Benny Goodman. In den 50er Jahren holte ihn Norman Granz in seine Jazz at the Philharmonie Truppe, mit der er auch mehrmals nach Europa kam. In den 70er Jahren war er mit Dizzy Gillespie und Clark Terry unterwegs, machte Plattenaufnahmen mit Oscar Peterson und Count Basie. Im vergangenen Jahr wurde „der Messias unserer Generation", so Dizzy Gillespie, zusammen mit Bück Clayton von der Parsons School of Design und der New School geehrt.

Am 1. März - drei Tage nach seinem Tod - wurde in der St. Peter's Church in New York von John Garcia Gensei ein Gedenkgottesdienst für Eldridge gehalten, bei dem Gillespie, Milt Hinton, Panama Francis u. a. Musiker zugegen waren. Gillespie blies dabei als ein Requiem für seinen verstorbenen Trompetenkollegen Monks „Round midnight".

Jazz and Rock in Pn

Vom 26. Juni bis 8. Juli findet zum 30. Mal der Sommerkurs „Jazz and Rock in Process" in der Akademie Remscheid statt. Zwei Wochen lang werden dabei junge Musiker mit international bekannten und erfahrenen Dozenten in Bandprojekten, Workshops und Sessions arbeiten und erhalten auch Instrumental-, Gesangs- und Theorieunterricht. Zudem sind Sonderveranstaltungen und Konzerte geplant. Für diesen Jubiläumskurs wurden Dozenten engagiert, die an früheren Kursen teilgenommen haben und in der Musikszene einen guten Namen haben. Ihre Mitarbeit haben zugesagt: Karl-Heinz Wiberny, Altsaxophon, Günther Klatt, Tenorsaxophon, Hermann Breuer, Posaune, Jasper van't Hof, Keyboards, Christoph Spendel, Piano, Michael Sagmeister, Gitarre, Thomas Heidepriem, Bass, Martin Engelien, Bass, und Michael Küttner, Schlagzeug. Es kommen noch weitere Dozenten für Trompete, Vocals, Rock-Gitarre und Percussion hinzu. Kontakt: LAG Musik NW, Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91/7 94-2 19.

Pfingstworkshops der Jazz & Rock Schule Freiburg

Vom 12.-14. Mai veranstaltet die Jazz & Rock Schule Freiburg einen Gospel Workshop mit Rhonda Dorsey, die in die Technik des Gospelgesangs einführt. Geplant ist ein Abschlußkonzert zusammen mit dem Gospelchor der J & RSF. Der Kurs kostet DM 95,-. „How to write a hit in 20 minutes" nennt Frank Sikora den Kompositions- und Arrangementworkshop, der vom 12.-14. Mai stattfindet. Kosten DM 120,-. Dozent des MIDI-Workshops ist der Keyboarder Imanuel Brockhaus. Der Workshop ist für Anfänger und Fortgeschrittene gedacht und führt in die Welt der Sequenzer, Musikcomputer und Samplerein. Der Kurs ist in zwei Blöcke aufgeteilt, für Anfänger und für Fortgeschrittene. Ein Block kostet 5 0 - DM, beide zusammen DM 90,-. „Musik - was soll's?" hat Jiggs Whigham sein halbtägiges Seminar überschrieben, bei dem folgende Themenkreise abgehandelt werden: Was heißt es bewußt zu improvisieren, bewußt zu musizieren? Warum machen wir überhaupt Musik? Termin: 12. Mai, Gebühr DM 35-, Kontakt: Jazz & Rock Schule Freiburg, Tullastraße 50, Tel. 07 61/50 00 79.

20 Jahre Jazz in Burghausen, das Buch, das die Geschichte des Aufstiegs der bayerischen Stadt Burghausen zu einem internationalen Musikzentrum erzählt, liegt jetzt vor. Geschrieben und zusammengestellt hat es Joe Viera. Es umfaßt 70 Seiten Text, 50 Seiten Fotos und 24 Abbildungen von Konzertplakaten. Der Preis beträgt DM 20,-. Kontakt: Altstadt-Agentur Burghausen, Mautnerstr. 284, 8263 Burghausen.

Tibor Elekes gibt ab 18. April jeweils dienstags E-Baß- und Kontrabaßunterricht an der Musikwerkstatt Basel. Der Workshop behandelt die Grundlagen der Jazzrhythmik, Jazzharmonik, Jazzphrasierung, das Spielen von Jazzstandards und Arrangements sowie das Entwickeln eines persönlichen Übungskonzepts. Kontakt: Musikwerkstatt Basel, Margarethenstr. 25, CH-4053 Basel, Tel. 23 71 02.

Einen **Jazz-Workshop** führt das Forum Artium vom 6.-9. April in Georgsmarienhütte durch. Dabei gibt es Einzel- und Gruppenunterricht der Instrumentalklassen, Ensemblespiel in Combos, Dozenten- und Teilnehmerkonzerte. Als Dozenten wurden die Mitglieder der Gruppe Quasimodo aus Münster verpflichtet: Die Vokalistin Romy Cameron, der Saxophonist, Flötist und Klarinettist Wolfgang Bleibel, der Pianist Peter Kräubig, der Bassist Hans-Dieter Otto und der Schlagzeuger Wolfgang Eckholt. Die Lehrgangsgebühr beträgt DM 300,-. Kontakt: Forum Artium, Norddeutsches Studienzentrum für musische Bildung, Klöcknerstr. 66, 4504 Georgsmarienhütte, Tel. 0 54 01/3 41 60.

Für den **Studiengang Jazz** an der Folkwang-Hochschule finden im Sommersemester 1989 in folgenden Fächern Aufnahmeprüfungen statt: Gesang, Trompete, Posaune, Saxophon, Klavier, Gitarre, Baß, Schlagzeug, Komposition/ Arrangement. Bewerbungen sind bis zum 1. Mai zu richten an die Folkwang Hochschule, Abtei, 4300 Essen 16.

Der **Arbeitskreis Musik & Kultur** aus Offenburg veranstaltet am 15. April ein Konzert für New-Comer-Bands aus dem Ortenaukreis. Kontakt: Konzertbüro Dominik Wagner, Hansjakobstr. 22, 7614 Gengenbach, Tel. 0 78 03/10 50.

Frauen im Jazz, das von Sally Placksin verfaßte Buch, wird im Herbst in deutscher Übersetzung bei Hannibal erscheinen. Die Übersetzung besorgt Lore Boas.
Vitold E. Rek, polnischer Bassist, der lange Zeit mit Tomasz Stanko spielte, lebt seit Januar in Deutschland. Im April gibt Rek Konzerte mit Christoph Lauer und Janusz Stefanski, bestreitet Solo Recitals in Mainz, Murnau und München, tritt im Juni mit Peter Gigers European Connection beim Jazz Festival in Münster auf, wurde im Sommer zum Jazz Festival in Montreal und für November zum SWF New Jazz Meeting eingeladen. Der Bassist wird im Herbst auch Konzerte mit Archie Shepp und John Tchicai spielen. Kontakt: Monika Bergmann, Schloßstr. 13-15, 6000 Frankfurt 90, Tel. 0 69/7 07 31 56.

Der **Internationale Fotosalon** - zeitgenössische Musik/zeitgenössischer Tanz, der zum 5. Mal in Burghausen durchgeführt wurde, konnte ein Rekordergebnis verzeichnen. 318 Fotografen - Amateure und Profis - aus 29 Ländern sandten 1686 Bilder ein. Unter den Preisträgern befinden sich auch Fotografen aus Jugoslawien, der CSSR, der Sowjetunion, aus Österreich und Italien, ebenso wie aus Hongkong, Japan, Süd-Korea oder Singapur. 190 Fotos wurden in einer Ausstellung gezeigt, die in Verbindung mit der Jazzwoche Burghausen vom 11.-19. März stattfand.

Träger des Baden-Württembergischen Jazzpreises 1989: Michael Kersting Foto: Susanne Mayer

Land Baden-Württemberg unterstützt Jazzmusiker

Im Doppelhaushalt 1989/90 wurden vom Land Baden-Württemberg jetzt erstmals 300 000 DM aus Landesmitteln für die Jazzförderung bereitgestellt. Die Gelder sollen direkt den Musikern zugute kommen. Damit gitbt es zum erstenmal in einem Bundesland eine kontinuierliche Jazzförderung. Sie wurde angeregt von dem 1986 gegründeten Jazzverband Baden-Württemberg, dem derzeit 27 Jazz-Clubs aus Baden-Württemberg angehören. Laut Satzung steht der Verband für die „Förderung und Verbreitung des Jazz, sowie die Wahrung und Förderung der Interessen der Jazz Clubs". In den Jazz-Clubs, die dem Landesverband angehören, finden pro Jahr etwa 1000 Konzertveranstaltungen statt, hinzu kommen Sessions, Vorträge, Workshops usw. Mit Bands und Musikern aus Baden-Württemberg werden mehr als 550 Konzerte jährlich durchgeführt. Nach einem besonderen Verteilerschlüssel wird der Jazzverband Baden-Württemberg baden-württembergische Musiker bei Gastspielen in den Clubs mit insgesamt 200 000 DM, die vom Land Baden-Württemberg zur Verfügung gestellt wurden, unterstützen.

DM 100 000 fließen in das Jazzworkshop-Orchestra B. W. Ziel dieses Projekts ist die Schaffung einer professionellen Gruppe von gleichgesinnten Musikern im Bereich des zeitgenössischen, modernen Jazz. Das Ensemble sollte eine eigenständige Formation darstellen, das mit Hilfe des Landes bessere Arbeitsbedingungen und neue Möglichkeiten der künstlerischen Entfaltung schaffen kann. Gedacht ist an eine anfangs aus zirka 10 bis 15 Musikern bestehende Formation, die sich zweimal pro Jahr zu einer Arbeitsphase von zirka zehn Tagen trifft und danach ihre Arbeiten im Rahmen einer Konzerttournee oder von Festivalauftritten vorstellt. Die Musiker werden ausschließlich für die ge? leistete Probenarbeit bezahlt und erhalten DM 100,- pro Tag zuzüglich DM 100-Spesen. (Bei 15 Musikern ergibt dies 60 000 DM.) 15 000 DM stehen für Kompositionsaufträge zur Verfügung. 25 000 DM für den administrativen Bereich der Geschäftsstelle inkl. Kosten für Proberäumlichkeiten, evtl. Schallplattenproduktionen etc. Neben der vom Land Baden-Württemberg eingeleiteten Jazzförderung, die insgesamt zu mehr Auftritten zu besseren Gagen führen soll, will der Jazzverband einen speziellen Jazz-Vertrag bei der GEMA erreichen, die bislang die Jazz-Clubs in die Kategorie Unterhaltungsmusik einordnet. Schließlich ist die stärkere Präsenz des Jazz in den Schulen ein weiterer wichtiger Aspekt der Arbeit des Jazzverbands. Gemeinsam mit der Landesarbeitsgemeinschaft Schul-Jazz in Baden-Württemberg, einer Selbsthilfegruppe von jazzinteressierten Lehrern, laufen derzeit Überlegungen, wie - gemeinsam mit den Jazz-Clubs - der Bereich Jazz den Schülern nähergebracht werden kann.
Kontakt: Jazzverband Baden-Württemberg e. V., Friedhelm Schulz, Lindenstr. 34, 7730 Villingen-Schwenningen, Tel. 0 77 21/ 2 65 90 oder 5 20 10.

BW Jazzpreis '89 an den Schlagzeuger Michael Kersting

Der mit 15 000 DM dotierte Baden-Württembergische Jazzpreis 1989 geht an den Schlagzeuger Michael Kersting. Der 35jährige Musiker, der aus Rottenburg am Neckar stammt, lebt in Stuttgart und arbeitet mit Bernd Konrad, Hans Koller, Herbert Joos, Lothar Schmitz, Thomas Stabenow u. a. Der Baden-Württembergische Minister für Kunst und Wissenschaft Helmut Engler wird Kersting den Preis am 20. Sept. beim Preisträgerkonzert im Jazzhaus Stuttgart überreichen. Dabei wird sich Kersting mit einer Formation seiner Wahl vorstellen. Zudem wurde zu diesem Konzert, das von SDR und SWF gemeinsam getragen wird, die Gruppe des Vibraphonisten Wolfgang Lackerschmid eingeladen. Lackerschmid zählt neben dem Trompeter Claus Stötter und den Saxophonisten Claus Graf, Matthias Stich und Uwe Werner zu den Nomines des Baden-Württembergischen Jazzpreises.

Der **Europ Jazz Contest** findet am zweiten Wochenende im September in Jezus-Eik/Overijse in der Nähe von Brüssel statt. Diese Veranstaltung ist die Fortsetzung des „Jazz Hoeilaart International", des Wettbewerbes, der seit 1979 alljährlich durchgeführt wurde. Dieser Wettbewerb für junge Jazzorchester findet unter der Schirmherrschaft des Festival von Viaanderen und unter Mitwirkung des Belgischen Rundfunks & Fernsehens, der Europäischen Gemeinschaft, des Ministeriums der Flämischen Gemeinschaft, der Provinz Brabant, der „Belgische Artistieke Promotie" und weiterer offizieller Instanzen statt. 1988 nahmen 36 Gruppen teil, die aus verschiedenen Ländern kamen. So wirkte auch die Gruppe Zikzak aus Köln mit. Kontakt: Europ Jazz Contest, Jezus-Eikststeenweg 25, B-1990 Hoeilaart, Tel. 6 57 09 76.

Die **Hamburg Blues Band** feat. Dick Heckstall Smith wird vom 8. bis 25. Mai auf Tournee gehen. Kontakt: Bremme & Hohensee, Tel. 0 62 21/2 56 72.

Jazz News

Doug Hammond beginnt am 14. April einen Rhythm-Polyrhythm Workshop an der Musikwerkstatt Basel, der bis 23. April dauert. Der Kurs richtet sich an alle Instrumentalisten. Im Vordergrund stehen rhythmische Phrasierungen und das Erfassen kurzer rhythmischer Abläufe. Notenkenntnisse sind nicht erforderlich. Kontakt: Musikwerkstatt Basel, Margarethenstr. 25, CH-4053 Basel, Tel. 23 71 02.
Jay Clayton wird im Sommersemester 1989, das von Mitte April bis Ende Juni läuft, an der Jazzabteilung der Musikhochschule Graz unterrichten. Die Vokalistin, die mit John Cage und Steve Reich arbeitete, zum Vocal Summit gehörte und ein eigenes Quartett mit Gary Peacock und Julian Priester leitet, hat Erfahrungen als Dozentin am New York City College, am Cornish College of the Arts in Seattle und am Banff Center gesammelt. Es besteht eine Studienmöglichkeit-auch für Interessenten außerhalb der Hochschule - als außerordentlicher Hörer. Kontakt: Sekretariat der Jazzabteilung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz, Moserhofgasse 39-41, A-8010 Graz, Tel. 03 16/4 25 27/26 oder 4 24 75/26.

Rogail/van Buggenum, das seit 1984 existierende Duo, hat Mitte Dezember 1988 in Ludwigsburg eine neue CD/2-LP-Produktion eingespielt, die im April auf Delta-Jazzline vorgelegt wird. Sie bringt ausschließlich Eigenkompositionen der beiden Pianisten, die neben Festivalauftritten auch eine Deutschland- bzw. Europatournee unternehmen. Kontakt: Konzertbüro-Management Andreas Klug, Hasbacher Str. 1 a, 5064 Rösrath, Tel. 022 05/38 89.
Musik & Computer ist das Thema eines Wochenendseminars, das am 20./21. Mai in der Volkshochschule Aachen stattfindet. Dabei wird Viola Kramer Einblicke und Verständnis in die Anwendungsmöglichkeiten von elektronischen Klangerzeugern und deren Steuerung via Computer schaffen. Ferner werden pädagogische Konzepte und Ansatzmöglichkeiten diskutiert. Kontakt: Volkshochschule der Stadt Aachen, Peterstr. 21-25, 5100 Aachen, Tel. 02 41/ 4 84 17.

Karel Velebny t

Der Multiinstrumentalist und Nestor des tschechoslowakischen Jazz, Karel Velebny, starb am 7. März kurz vor seinem 58. Geburtstag in Prag. Velebny spielte Vibraphon und Tenorsaxophon, war auch Komponist und Arrangeur. Ab 1948 arbeitete er in verschiedenen Bands, so mit Kamil Hala, Karel Krautgartner und dem Studio 5.1961 gründete er sein S&HQ, das zu einer Keimzelle junger Talente wurde. Velebny unterrichtete am Konservatorium in Ostrava, sowie an der Prager Volksschule für Kunst. Er legte das Jazz-Pädagogik-Buch „Jazzova Praktika" vor.

Int. Wettbewerb für Pianisten in Paris

Die Stadt Paris veranstaltet vom 16. bis 21. Oktober den,,Concours international Martial Solal", bei dem Jazzpianisten aller Staatsangehörigkeiten mitwirken können. Die Altersgrenze liegt bei 35 Jahren, Stichtag ist der 1. Oktober 1989. Um zur Teilnahme zugelassen zu werden, müssen die Kandidaten vordem 15. Juni eine Kassette mit folgendem Programm einsenden: 1. eine Improvisation zu einem beliebigen, vom Kandidaten ausgewählten Charlie-Parker-Thema (mit oder ohne Rhythmusgruppe). 2. Ein vom Pianisten selbst komponiertes Stück (Klaviersolo). Die Kassette sollte mit einer Geburtsurkunde, einem Lebenslauf, der Schilderung der musikalischen Ausbildung und einem Foto geschickt werden an das Bureau du Concours, 5 rue Bellart, F-75015 Paris, Frankreich. Die zugelassenen Kandidaten müssen sich danach gegebenenfalls zwei Vorausscheidungen unterziehen, bis sie in die Endausscheidung kommen. Drei Preise sind ausgesetzt: 1. Preis „Grand Prix de la Ville de Paris" in Höhe von 50 000 FF. 2. Preis 20 000 FF und 3. Preis 10 000 FF. Der Gewinner erhält ein Vertragsangebot mit Label Bleu zur Produktion einer Langspielplatte mit Unterstützung der SACEM. Zudem sind Teilnahmen an den Festivals in Paris, Boulogne, Nancy und Amiens möglich. Die Jury besteht aus Persönlichkeiten verschiedener Länder unter dem Vorsitz von Martial Solal.

Jazz Improvisation Workshops mit Bill Dobbins und Jimmy Knepper

Advance Music, der Rottenburger Musikverlag, veranstaltet vom 15. bis 20 Mai zwei Jazz-Improvisations-Kurse im verlagseigenen Gebäude. Kurs I vom 15. bis 17. Mai richtet sich an Musiker, die noch über wenig Improvisationserfahrung verfügen, Kurs II vom 18. bis 20. Mai ist für fortgeschrittene Musiker mit Improvisationserfahrung gedacht. Dozenten sind Bill Dobbins und Jimmy Knepper, die auch beide Kurse mit Duokonzerten beschließen. Passive Teilnahme ist möglich, die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Die Kursgebühren betragen DM 190,-. Kontakt: Advance Music, Hans und Veronika Gruber, Maieräckerstr. 18, 7407 Rottenburg/N., Tel. 0 74 72/18 32.

Cine Jazz nennt sich eine Jazz-Film-Veranstaltung, die Anfang Juni im Kulturhaus JAM-am-Minett in Esch/Alzette, Luxemburg, stattfindet. Mit Unterstützung des Kulturministeriums wird ein ausgesuchtes Programm betreffend Musikerporträts von Helmut Weihsmann zusammengestellt. U. a. werden Filme von Mingus (1968), Bird Now (1987) aber auch Deutungsfilme wie Jazz is our religion (1972) und „Querschnittsfilme" wie Rising Tones Cross (1985) von Ebba Jahn gezeigt. Kontakt: JAM-im-Minett, c/o Michel Dietz, 35, ruedes Jardins, L-4151 Esch, Luxemburg.

Der 2. **Rheinland-Pfälzische Landeswettbewerb Jugend jazzt** findet am 30. April und 1. Mai im Peter-Cornelius-Konservatorium in Mainz statt. Er ist ausgeschrieben für Solisten und Gruppen (bis zu 10 Musikern) in zwei Altersstufen (16-22), Gruppendurchschnitt 21/22 Jahre). Die Schirmherrschaft hat die Ministerin für Soziales und Familie, Frau Dr. Ursula Hansen, übernommen. Kontakt: Ulrich Adomeit, Rudolf-Breitscheid-Str. 5, 5400 Koblenz, Tel. : 02 61/7 56 63.
Pete York & **friends,** die neue Formation des Schlagzeugers, die anläßlich der Aufnahmen zu den ,,Superdrumming"-Sendungen zusammengestellt wurde, wird vom 20. April bis 16. Mai erstmals mit dem 19jährigen Gitarristen Frank Nimsgern auf Tournee gehen. Kontakt: Konzertagentur Freiburg, Tel. 07 61/58 34 91.

Einen **Lehrgang Jazz-Popularmusik** führt der Jugendhof Vlotho am 1./15./16. April, am 19./20./ 21. Mai und am 8./9./10. September durch. In dem Seminar geben Dozenten aus den Haag, Hilversum und Berklee Informationen und Unterricht zur Vorbereitung auf ein Hauptfachstudium Jazz-Popularmusik. Im Praxisteil des Seminars sind Gehörtraining, Improvisation, Combospiel, Einzelunterricht in Piano, Bass, Gitarre und Schlagzeug und eine gemeinsame Jam Session vorgesehen. Die Leitung hat Martin Claasen. Die Kosten für das Seminar betragen DM 70,- pro Veranstaltung. Kontakt: Jugendhof Vlotho, Deynhausener Straße 1, 4973 Vlotho, Tel. 0 57 33/50 63.
Terri Lyne Carrington, die 23jährige amerikanische Schlagzeugerin, bringt ihre erste Schallplatte unter eigenem Namen auf Verve/ Forecast mit dem Titel „Real Life Story" heraus. Mit ihr sind darauf Wayne Shorter, Grover Washington, Carlos Santana, Patrice Rushen, Gerald Albright sowie Diane Reeves zu hören. Terri Lyne Carrington war in den letzten Jahren in Europa unter anderem als Mitglied der Wayne Shorter Group zu hören.

Sheila Jordan wird im Oktober ein 2wöchiges Seminar am Freien Musikzentrum in München geben. Anschließend daran geht die Sängerin mit dem Götz Tangerding Trio auf Tournee. Kontakt: Götz Tangerding, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/8 11 72 61.

Einen **jazzorientierten Grundkurs** führt das Musikhaus Hoppe in Norderstedt vom 31. März bis 30. Juni durch. Dabei wird Felix Schnell in den Fächern Harmonie' lehre, Rhythmik, Gehörbildung und Improvisation unterrichten. Kontakt: MH Hoppe, Segeberger Ch 69, 2000 Norderstedt, Tel. 040/5 27 48 48.

Das **Space Jazz Trio Enrico Pieranunzi** ging beim italienischen Jazz Critics Poll von Pop Jazz '88 als Gewinner hervor. Enrico Pieranunzi wurde gleichzeitig zum zweitbesten Jazzmusiker Italiens gewählt. Das Trio des Pianisten, dessen neue LP/CD „Space Jazz Trio Vol. 2" (yvp music 3015) im Mai auf den Markt kommt, wird im Herbst dieses Jahres für zwei Wochen nach Deutschland kommen. Kontakt: yvp music, Hirschweihe 3, 7913 Senden.

Best Friends, das Kölner Trio um die indonesische Sängerin Helen Sachs, hat sich neu formiert und spielt jetzt in folgender Besetzung: Helen Sachs, Stimme, Günther Adam, Piano und Fußbaßpedal, Rolf Drese, Schlagzeug. Dargeboten werden Kompositionen zeitgenössischer brasilianischer Komponisten und Standards der Swing-Ära. Kontakt: Best Friends, c/o Helen Sachs, Lübecker Str. 2b, 5000 Köln 30, Tel. 0 22 34/ 7 03 92.

Der **Oude Stijl Jazzclub Zuid Limburg** hat Anfang des Jahres eine Kassette herausgegeben, die seine Konzertaktivitäten präsentiert. Daraufsind Aufnahmen von Lillian Boutte, Rudy Balliu, Sammy Rimmington/Dave Paguette, der Sun Lane Ltd. sowie den beiden Hausbands, der Circus Square Jazzband und der Barrelhouse Jazzband zu hören. Kontakt: Oude Stijl Jazzclub, Floribertusstraat 7, NL 6444 XG Brunsssum, Tel. NL-045-25 5171.

Woody Shaw erlitt Ende Februar bei einem Unfall in der Subway Station in Brooklyn so schwere Verletzungen, daß sein linker Arm in Höhe des Ellbogens amputiert werden mußte. Der Trompeter, der nahezu blind ist, wurde im New Yorker Bellevue Hospital operiert.

SDR 3 hat im Zuge einer Umstrukturierung des Abendprogramms bisherige Spezialprogramme für Minderheiten gestrichen und wird stattdessen unter dem Titel „Saloon" und „Schlafrock" ein buntes Programm an Musik für die Jugend bringen. Damit sind auch die Jazzsendungen verschwunden, die sonntägliche Jazztime und der Jazz für jeden am Donnerstag. Man hofft durch diese Umwandlung und eine erhöhte Werbetätigkeit die Einschaltquoten zu verbessern. Es ist geplant, für den Ausfall von wöchentlich 3 Stunden Jazz Ersatz in SDR 2 zu schaffen.

Uli Beckerhoff hat für ein Sondergastspiel am 30. April eine spezielle Band zusammengestellt. Mit ihm spielen der Pianist John Taylor, der Bassist Detlev Beier sowie der Schlagzeuger John Marshall. Mit einer anderen Quartettformation mit dem Keyboarder Michael Berger, dem Bassisten Detlev Beier und dem Schlagzeuger Jens Ahlers hat der Trompeter eine Platte aufgenommen. Kontakt: Proffessional Promotion, Thomas Proff, Hohentorsheerstr. 7, 2800 Bremen 1.

So-And-So nennen die Hamburger Saxophonistin Karin Hammerbacher, der Lübecker Posaunist Manfred Zaubitzer und der Gitarrist Manfred Jestel ihr Quintett, das vorerst noch mit wechselnder Besetzung an Baß und Schlagzeug arbeitet. Die Musik von So-And-So ist durch den Sound des Zusammenspiels von Tenorsaxophon und Posaune geprägt. Das Repertoire enthält neben eigenen Kompositionen Stücke aus unterschiedlichen Stilrichtungen des moderneren Jazz. Kontakt: Tini Zaubitzer, Rudolf-Groth-Str. 25, 2400 Lübeck 1, Tel. 04 51/ 6 81 89.

Als Swing tanzen verboten war -Jazz im Nationalsozialismus ist der Titel eines Kurses, der am 14. April an der Kreisvolkshochschule in Northeim beginnt und bis 16. April dauert. Referenten sind Andreas Kohrs und Günther Discher. Bei diesem Wochenendkurs wird unter Beteiligung eines Zeitzeugen, der wegen seiner Vorliebe für amerikanische, englische und deutsche Swingmusik im Jugendkonzentrationslager Moringen interniert war, die Entwicklung des Jazz und seiner Anhänger im nationalsozialistischen Deutschland anhand von Dokumenten und zeitgenössischen Ton- und Filmaufnahmen nachgezeichnet werden. Dabei wird auf den soziokulturellen Hintergrund und das Verhältnis von sog. „entarteter" Jazzmusik und sog. „volksverbundener Tanzmusik" sowie dessen Brüchigkeit innerhalb des nationalsozialistischen Kultur- und Kunstverständnisses eingegangen.

Erwin Lehn geht vom 15. bis 21. Mai mit der Big Band der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart auf Spanientournee. Auftritte in Lleida, Barcelona, Saragossa und Gerone stehen auf dem Terminkalender.

Tune Up heißt das Quartett mit dem Tenorsaxophonisten Jörg Steinhardt, dem Pianisten Henner Nüchter, dem Bassisten Martin Weitzmann und dem Schlagzeuger Wolfgang Löbbert-Balß. Das Repertoire der Formation besteht vorwiegend aus Eigenkompositionen, doch gehören auch einige Standards dazu. Die Musiker wollen sich keinem speziellen musikalischen Stil verschreiben, sondern vielmehr für alles offen sein. Kontakt: Wolfgang Löbbert-Balß, Villa Vetter, 6101 Beerfurth/Odw., Tel. 0 61 64/45 94 oder Jörg Steinhardt, Lichtwiesenweg 5, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/42 32 74.

TRIO-SCH nennen der Bassist Stephan SCHmolk, der Schlagzeuger Hiram MutSCHIer und der Saxophonist Rainer PuSCH ihr Trio, das durch den Trompeter Claus Stötter (sprich SCHtötter) zum QUARTO-SCH erweitert werden kann. Kontakt: Rainer Puscti, Ladenburgerstr. 6, 6900 Heidelberg, Tel. 062 21/47 03 70.

Yggdrasil, die skandinavische Gruppe um den färöischen Komponisten und Pianisten Kristian Blak, brachte ihre neueste LP mit dem Namen „Broytingar" Mitte Februar bei Tutl-Records heraus. Die Platte, bei deren Aufnahme noch die Saxophonisten Anders Hagberg und John Tchicai, der Gitarrist Lelle Kullgren, der Bassist Yasuhito Mori und der Schlagzeuger Christian Jormin mitwirkten, ist in Deutschland über Open Door erhältlich. Yggdrasil wird in der zweiten Septemberhälfte den deutschsprachigen Raum bereisen. Kontakt: Open Door, Peter Schlegel, Straßburger Str., 7290 Freudenstadt.

Eine **Gabor Szabo Biographie** erstellen derzeit Geza Gabor Simon und Károly Libisch. Sie suchen dafür noch weitere Fotos, alte Aufnahmen, Pressematerial, Briefe und Memorabilia des 1982 verstorbenen Gitarristen. Kontakt: Geza Gabor Simon, Budapest 5, Postfach 654, H-1365 Ungarn.

Sharp Wood, das holländische Trio mit Michael Baird, Schlagzeug, Arnold van den Bogaart, Congas, Timbales, und Hans Hasebos, Vibraphon und Marimba, wurde um den Synthesizerspieler Albert Veenendaal zum Quartett erweitert. Die deutsche Premiere der Gruppe findet am 14. April im Kulturzentrum Schlachthof in Kassel statt. Vom 1. bis 13. November wird sie in mehreren Städten in Deutschland zu hören sein. Kontakt: Sharp Wood, Zilverstr. 9, NL-3511 VB Utrecht, Tel. 30/ 31 83 39.

Die **Landesjugend-Big-Band Rheinland-Pfalz** hat unmittelbar nach ihrer USA-Reise eine Platte unter dem Titel „Paris-Chicago-Valletta" aufgenommen, für die eine Reihe von Kompositionen und Arrangements, unter anderem von Manfred Schoof, Georg Ruby, Lou Blackburn, Herbie Hancock/Bob Mintzer sowie Peter Herbolzheimer, vorbereitet wurden. Die LP ist für DM 20-erhältlich bei: Ulrich Adomeit, Rudolf-Breitscheid-Str. 5, 5400 Koblenz.

La Discographie Du Jazz Anglais ist ein Überblick über Aufnahmen des neuen britischen Jazz von Philippe Renaud. Auf 150 Seiten werden etwa 800 Platten mit britischer Beteiligung vorgestellt. Die Discographie entstand in Zusammenarbeit mit dem Magazin „Notes". „Five British Independent Labels 1968/87", eine Arbeit von Renaud und Gustave Cerutti, beleuchtet die Aktivitäten der unabhängigen Plattenfirmen Bead, Incus, Matchless, Leo und Ogun. Beide Werke sind erhältlich über: Open Door, Peter Schlegel, Straßburger Str. 35, 7290 Freudenstadt.

Schallplattenbesprechungen

Rabih Abou-Khalil/Selim Kusur/Glen Velez/Setrak Sarkissian

Nafas: Awakening - Window - Gaval Dance - The Return I - The Return II - Incantation - Waiting - Amal Hayati - Nafas-Nandi
Rabih Abou-Khalil oud, Selim Kusur nay, voc, Glen Velez dm, Setrak Sarkissian darabukka
Aufg.: Februar 1988, Oslo
ECM1359

Rabih Abou-Khalil

Bukra: Fortune Seeker - Bukra - Kibbe - Remember. . . The Desert - Dayla - Time
Sonny Fortune as, Rabih Abou-Khalil oud, Glen Moore b, Glen Velez dm, perc, voc, Ramesh Shotham perc
Aufg.: Mai 1988, Köln
MMP170889/TIS

Vorbei sind die Zeiten, als Jazzmusiker noch nach Afrika und Asien reisten, um dort selbst mit einheimischen Künstlern ihre Vorstellungen von Weltmusik zu realisieren. Die Initiative kommt heute verstärkt aus der anderen Richtung, und das nicht erst seitdem die Ethno-Welle über Paris in die internationale Popszene hineinschwappte. Rabih Abou-Khalil etwa, ursprünglich Multiinstrumentalist, inzwischen auf die Oud, die arabische Knickhalslaute, konzentriert, tourt seit Jahren durch die westliche Welt, produziert in Oslo oder Köln, gibt seinen Stücken teilweise englische Titel, holt sich seine Musiker aus Amerikas Jazzszene und eröffnet der Weltmusik Perspektiven von orientalischer Seite.

Aus einem authentisch arabischen Klangkörper einerseits und einem damit spielerisch und unformalistisch verfahrenden Improvisationskonzept andererseits entstand seine Quartettplatte „Nafas". Nicht nur die Trommeletüden von Glen Velez (früher Marimbaspieler bei Steve Reich), das Perkussions-Duo mit S. Sarkissian (an der Tonvasentrommel) und ein unmotivisches Quartett („Window"), auch die komponierten Stücke auf „Nafas" mit ihren geraden Tanzrhythmen und folkloristischen Melodien bleiben im Bereich unaufdringlich ruhiger Bewegtheit. Neben einigen Rubato-Einleitungen lebt diese Musik vom mit viel Tradition phrasierten und intonierten Widerspiel zwischen Oud und Nay (der halbseitlich geblasenen Flöte), was schon vom Tonvolumen her nicht den Rahmen kammermusikalischer Kultiviertheit sprengen kann: Ein Orient auch für den Konzertsaal, mit Frack statt Burnus.

Überraschenderweise verhält sich dazu die ebenfalls in der ersten Jahreshälfte 1988 produzierte Platte „Bukra" fast wie ein Freilufttanz zur Meditationsübung. Daß dies nicht allein an der kräftigeren Bläserfarbe liegen kann, bewies einst die sanfte Betulichkeit jener Kooperation von John Handy mit Ali Akbar Khan, die unter dem Namen „Karuna Supreme" legendär wurde. Eine gegenüber „Nafas" veränderte musikalische Anlage hat auf „Bukra" ein zweites „Karuna Supreme" verhindert: Die Stücke besitzen einen hohen kompositorischen Anteil; die Themenführung ist bei aller arabischen Traditionalität komplex und anspruchsvoll; die Rhythmik bewegt sich in kunstvoll zusammengesetzten Metren; die Improvisationen sind Höhenflüge, zielen auf spontane Emotionalität ab, wie im Jazz.
So reichen die Ausdrucksvarianten des ehemaligen Miles-Davis-Sidemans Sonny Fortune, um den es in den achtziger Jahren sehr ruhig geworden war, von flötenleichten Umspielungen („Remember . . .") bis zum unbegleiteten Gekreisch („Kibbe"). Glen Moore, der Oregon-Bassist, der sich hier zwischen Rohrblattbläser, indischer Perkussion und beinahe zur klassischen Gitarre gereinigtem Oud-Ton sehr wohl gefühlt haben dürfte, sorgt speziell in den langsameren Stücken für manche schwüle Groove. Daß auch Obertongesang und virtuoses Maultrommelspiel in diese Musik integriert sind, spricht für ihre experimentelle Offenheit. Das ist Weltmusik aus dem Geiste Coltranes, nicht Kitaros.

Hans-Jürgen Schaal

Toto Blanke/Rudolf Dasek

Tramontana: El Pelado - Tramontana - Horizonte - Los Pajados Perdidos - Hotel Plaza - Comeback - Tres Pinas - Tristesse - La Fenice - St. Bartholomä - Geschwätz der Marktweiber - Abendglocken
Toto Blanke, Rudolf Dasek g
Aufg.: September 1984 + April 1987
entente 883 071-907/Ariola

Blanke/Dasek die Nächste, und wieder eine geschmackvolle „Orgie" für Gitarrenfans, im ungeleiteten Duo auf hauptsächlich elektro-akustischen Arias, zu der man nicht sehr viel mehr vermelden kann, als sie die Tradition der ersten drei LPs exakt fortsetzen - gepflegtes Zusammenspiel zwischen verschwebendem Schönstklang und swingendem Gitarrenjazz, in dem wieder Toto der eindeutig bessere Techniker ist, dem Rudi Dasek seine verletzbare, nie überragend virtuose, aber aus tiefer Seele kommende Auffassung vom Gitarrespiel stimulierend oder kompensierend entgegensetzt. Dieser bundesdeutsch-tschechische Dialog für zwölf Saiten ist makellos, grenzt in seiner Perfektion nicht selten ans Sterile, ist denn auch „Kunstmusik", streng konzeptionell; die Unterschiedlichkeit der Charaktere, deren Stil sich eigentlich nicht schubladisieren läßt, sorgt aber immer wieder - Gott sei Dank - für genügend Lebendigkeit. Andererseits sind Toto und Rudi nicht so verschieden wie, sagen wir, Sigi Schwab und Peter Horton in „Guitarrissimo", wo Sigi Schwab durch stärksten emotionalen Einsatz Hortons eigentlich kühl-intellektuelle Kopfmusik blendend ausgleichen konnte. Das KÖNNTE Blanke auch, aber er tut es nicht.
Und genau da liegt für dieses Duo auf lange Sicht auch die Gefahr, die Gefahr der Konzessionshaltung zueinander statt der provozierten Spannung.

Alexander Schmitz

Ruby Braff/Scott Hamilton

A First: Romance In The Dark - When A Woman Loves A Man - Rockin' Chair - Dinah - All My Life - Shine - Medley: If Your Were Mine/I Wished On The Moon-Bügle Blues
Ruby Braff c, Scott Hamilton ts, John Bunch p, Chris Flory g, Phil Flanigan b, Chuck Riggs dm
Aufg.: Februar 1985, New York
Concord CCD 4274 (Bellaphon-Vertrieb)

Als Ruby Braff in den 50ern seine Karriere begann, erregte er genauso viel Aufsehen wie Jahre später Scott Hamilton. Es waren vornehmlich die Kritiker, die sich in beiden Fällen wunderten, daß hier zwei hochbegabte Newcomer gegen die aktuellen Jazzströmungen ihrer Zeit (hie Bop, hie Post-Bop und Free) schwammen und sich strikt am Swing orientierten (der für Braff bis in die Spielarten des Chicago-Dixieland hineinreichte). „Afirst" ist wie der Titel schon andeutet- die erste Studiobegegnung der beiden; musikalisch vertraut miteinander sind sie aber schon seit rund zehn Jahren, als Mitglieder der wechselnd besetzten Newport All Stars von George Wein. Als es an die Repertoirezusammenstellung dieser CD bzw. Platte (CJ-274) ging, erinnerte sich Braff an seine Mitwirkung bei einem Billie-Holiday-Tribut in der Carnegie Hall, und er schlug spontan vier Titel vor, die eng mit der Sängerin verbunden sind: „Romance in the dark", „When a woman loves a man", „If you were mine" und „I wished on the moon". „All my life" erinnert an eine der frühesten Aufnahmen von Ella Fitzgerald, aus der Zeit, als sie bei Chick Webb Furore machte.
Um bei „Rockin' chair" allen Vergleichen mit Louis Armstrong, Jack Teagarden und Roy Eldridge aus dem Weg zu gehen, einigten sich die beiden Co-Leader der Concord-Sitzung darauf, das Stück wesentlich schneller als gewöhnt zu spielen, was der alten Hoagy-Carmichael-Nummerzu neuer Farbe und Version verholfen hat. Noch eine Spur rasanter geht es im anschließenden „Dinah" zu, das Braff und Hamilton oft auf ihren George-Wein-Tourneen herausgestellt haben. In diesem Stück beweisen die beiden, daß sie ganz schön Dampf machen können und nicht nur Spezialisten des „laid back" sind. Der „Bügle Blues" nennt Count Basie als Komponisten, obwohl hier die Bezeichnung „Arrangeur" angebrachter gewesen wäre, denn es handelt sich schlicht und ergreifend um eine (modernisierte) Collage aus dem „Bügle call rag" und Handys „Ole Miss". Nicht verwunderlich, daß hier ein besonders kräftiges Kansas-City-Feeling vorherrscht, zumal John Bunch seinen, von Teddy Wilson inspirierten, Pianoläufen ein paar kleine Basie-Schlenker verpaßt
Ruby Braff hat das erreicht, wonach die meisten Jazzmusiker vergebens streben: einen sofort identifizierbaren Sound. Wie Clark Terry und Wild Bill Davison, wie Art Farmer und Harry „Sweets" Edison (um nur ein paar vom Trompetenolymp zu nennen). Die höheren Lagen schafft der Kornettist zwar nicht mehr so mühelos wie sein jüngerer Kollege Warren Vache (der vielleicht einmal in Braffs Fußstapfen treten wird), aber mit mittleren Timbre bewegt er sich unverändert meisterhaft. Bei Scott Hamilton überrascht mich immer wieder die Selbstverständlichkeit, mit der sich dieser junge Tenorsaxophonist die traditionelle Spielweise der alten Swinggrößen zu eigen gemacht hat- so, als hätte er zusammen mit Buddy Täte, Eddie „Lockjaw" Davis und Georgie Auld die Schulbank gedrückt. Er kopiert sie nicht, die legendären Kämpen; er hat ihr musikhistorisches Umfeld quasi „absorbiert". Die Rhythmusgruppe läßt keine Wünsche offen - Swing auf der Höhe der Zeit, aber mit einem „nostalgischen" Rückgriff auf den damals üblichen Gitarristen, dem anno '85 aber auch jede Menge Soloraum zur Verfügung steht. Ein guter Mann, dieser Chris Flory verläßlich sowohl in der Begleitung als auch im Chorusspiel. Sonderbeifall aber für John Bunch, der sich chamäleongleich der Swingumgebung anpaßt und fast alle Bebopbezüge ausspart.
Eine vorzügliche, höchst empfehlenswerte Mainstream-CD, deren Klangeigenschaften bei analoger Aufnahme und Abmischung bestem DDD-Standard entsprechen. Laufzeit: knapp 42 Minuten.

Horst Schade

Anthony Braxton

Seven Standards 1985, Vol.1: Joy Spring - Spring Is Here - I Remember You - Toy - You Go To My Head - Old Folks - Background Music
Anthony Braxton as, Hank Jones p, Rufus Reid b, Victor Lewis dm
Aufg.: 30./31. Januar 1985, New York **City**
Windham Hill Records, A&M, 370203-1

Wie bitte? Anthony Braxton, Sinnbild avantgardistischer Kompromißlosigkeit, spielt fürs New-Age-Label Windham Hill? Wurden die Chocs der Moderne endgültig vom postmodernen Nebel verschluckt? Macht Braxton jetzt in Meditation? Aber nein: Wie der Plattentitel ausweist, sind Standards angesagt, und zwar weder als Free-Jazz-Collagen noch als Sphärengesäusel, sondern mit keinem Geringeren als Hank Jones am Piano- authentischer geht's nicht. Der und Rufus Reid und Victor Lewis swingen hier zupackenden Mainstream, und Mr. Jones ist jederzeit zu blinkenden Solo-Nuggets aufgelegt. Wurde also unser guter Anthony zum Traditionalismus bekehrt, ein schwarzer Scott Hamilton? Wieder nein. Auch Standard-Changes verschlagen ihm nicht die alte Sprache, zügeln allenfalls seine wandernden Tremoli in harmonische Engpässe. Was bei anderen schnelle Bebop-Läufe sind, das wird bei ihm ein sich verselbständigendes Hervorsprudeln von Tönen, in den langsameren Titeln müde verspielte Phantasie-Girlanden. Auch wenn die aggressive Unsauberkeit des Tonansatzes dann weicheren Klängen Platz macht, die Schrägheiten sich in Vorschlagsnoten verstecken, Braxton versteckt sich keineswegs. Auffällig nur, daß seine Begleiter tun, als sei weiter nichts; von Irritation keine Spur, aber von Ensembleklang ebensowenig. Schließlich hat Coltrane auch mal mit Ellington gespielt.

Was also soll man davon halten? Ist Traditionalismus, Wiederkehr des Gleichen, die öde Mittlerideologie, um Windham Hill und Anthony Braxton zusammenzubringen? Oder zielen dessen Interpretationen - eines übrigens ganz reizenden Repertoires - auf kritische Verfremdung ab? Spannende Musik ist es allemal, auch wenn da einiges - namentlich das Traditions-Trio und Anthonys Sax - nicht recht harmonieren will, wie auf zwei Ebenen läuft. Oder spannend vielleicht gerade auch darum.

Hans-Jürgen Schaal

Anthony Braxton/Rova Saxophone Quartet

The Aggregate: The Shopper - The Aggregate - excerpt 1 - excerpt 2 - excerpt 3 - Composition 129+
Bruce Ackley ss, Bb-cl, Anthony Braxton cbs, bs,s, as, ss, sopraninos, Larry Ochs ts, as, sopraninos, John Raskin bs, as, Bb-cl, Andrew Voigt ts, as, sopraninos, fl
Aufg.: 30. Juli 1988, Oakland/CA
sound aspects 023
Fast noch stärker als das World Saxophone Quartet kehren das Rova Saxophone Quartet und ihr Gast Anthony Braxton hier das Harsche, das Kantige, das Sperrige hervor, wie es sich einem solchen Ensemble gewiß anbietet. Sicher ist auch Braxtons eigene frühere Musik ein Ausgangspunkt für das hier Realisierte. Tatsächlich hat da keiner Angst vor schrillen Tönen, vor harten Dissonanzen, vor heftigen Gesten. Doch da immer eine Spur Humor, Geist und Witz vorhanden sind, bleibt die Sache auch genußreich. „The shopper"

zeigt sich vor allem als wild-skurrile Aktion, im Titelstück wird mit sanfter Ironie an den guten alten Saxophonsatz der Big Band angespielt. Und Seite zwei ist Braxtons dreiteilige Komposition: bizarr, rätselhaft, esoterisch, aber mit durchblinkender Intelligenz und stoischer Selbstgewißheit. Bei diesem 1988 in Kalifornien als Platte aufgenommenen Live-Konzert wird eine erste Zusammenarbeit Braxtons mit dem Quartett von 1986 fortgesetzt, eine Angelegenheit, wovon beide Teile offenbar profitieren.

Günter Buhles

Uschi Brüning/ Ernst-Ludwig Petrowsky

Kontraste: Kontraste - Bandblatt - Recycling (Rue Sthrau/8-7-5 -8) - Das Ding - Die Stimme um den einen Punkt - Duellarando- Skizzen - Fast 9 Uhr Saal IV-Blues für Carmell - Big Foot Ham - Lonely Woman - Sax-Shop
Uschi Brüning voc, Ernst-Ludwig Petrowsky fl, cl, sopranino, as, bs, voc
Aufg.: 18.-24. November 1987, Berlin
Amiga Jazz 856 261

Phantasie und Präzision, Hingabe und Distanz, Erinnerungen und Momentaufnahmen. Klangcollagen, Bilder von der Welt, Miniaturen, Fragmente, musikalische Mitteilungen unmittelbarer, persönlicher Art. Intim und öffentlich zugleich. All das mit zwei Stimmen, gesanglich und instrumental, miteinander bewegt oder gegeneinander gesetzt, in formbewußter Fügung oder im freien Flug. Die Kunst des Duos in seltener, schwieriger, abenteuerlicher Besetzung: eine Sängerin und ein Saxophonist.

Vorzustellen braucht man sie im Grunde beide nicht. Uschi Brüning gilt seit den siebziger Jahren als führende Jazzvokalistin der DDR. Sie hat ihr Talent im weitgefächerten Bereich zwischen Jazz und populärer Musik erprobt und ist dabei für neue musikalische Erfahrungen offengeblieben. Der Zeitraum seit ihrer letzten Amiga-Veröf fentlichung, Uschi Brüning mit einem Studio-Orchester unter Leitung von Eberhard Weise, gestaltete sich für sie zu einer Phase intensiver Arbeit und neugierigen Erkundens erweiterter musikalischer Möglichkeiten. Sie war wiederholt mit kleineren Gruppen, aber auch mit Big Bands zu hören. Sie ging mit der international besetzten Frauen-Improvisationsgruppe Canaille auf Tournee und nahm an zahlreichen Festivals teil. Musikalisch im besonderen Maße inspirierend und herausfordernd erwies sich für Uschi Brüning die kontinuierliche Zusammenarbeit, die gemeinsam erlebte und gestaltete Zeit mit Ernst-Ludwig Petrowsky. Es ist die Erfahrung einer langen Wegstrecke, die Petrowsky einbringt. Wie kein zweiter hat er Jazzgeschichte hierzulande mitgeprägt, ohne sich jemals mit dem schon Erreichten zu begnügen. Neuen Entwicklungen stets aufgeschlossen gegenüberstehend, gewann er ein musikalisches Profil, das unverwechselbar ist und sich nicht mehr mit herkömmlichen Stilbegriffen festschreiben läßt. Nach wie vor mit der Jazzszene in der DDR verbunden, zählt Petrowsky längst zu den Musikern von internationalem Format. In der George Gruntz Concert Jazz Band steht er gleichberechtigt neben Lee Konitz, in Alexander von Schlippenbachs Globe Unity Orchestra ebenso selbstverständlich zwischen Evan Parker und Gerd Dudek. Zu den internationalen Besetzungen, in denen er gemeinsam mit Uschi Brüning zu hören war, zählen Gruppen mit George Gruntz, Eberhard Weber und Bob Moses, mit Urs Blöchlingeroder Rene Krebs. Das Duo ist für beide - Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky - der substantielle Kern ihrer Zusammenarbeit. Unterschiedlichste Möglichkeiten von Zweistimmigkeit auslotend, ergeben sich ungeahnte Spannungen, erstaunliche Einfälle ebenso wie verblüffende Zufälle. Auch dort, wo kompositorische Vorgriffe genutzt werden, kommt es maßgeblich auf musikalisches Reaktionsvermögen und die Gestaltungskraft des Augenblicks an. Bei aller gebotenen Vielfalt: es bleiben zwei Stimmen, die musikalische Erfahrungen und persönliche Erlebnisse zueinander in Beziehung setzen, austauschen, verdichten, potenzieren. Kein Dritter, der etwas vertuschen, abfangen oder abbiegen könnte. Das Duo, dieses Duo erweist sich also auch als eine Konstellation, die beiden keine Sicherheit ga- • rantiert. Ohne den Mut zum musikalischen Risiko hätte sich das ganze schnell in Routine erschöpft. Perfektion im Detail hielt Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky jedoch nicht davon ab, sich auf Unbekanntes einzulassen und den gemeinsamen Musizierradius zu erweitern. Um an dieser Musik Spaß zu finden - die Lust des Musizierens und Singens spielt für das Duo eine ganz wesentliche Rolle - bedarf es keiner Spezialkenntnisse, sondern vor allem offenen, unvoreingenommenen Hörens, Uschi Brüning und Ernst-Ludwig Petrowsky haben das immer wieder erlebt- bei ihren zahlreichen Konzerten in der DDR, auf Tourneen und bei Festivals, in Tbilissi und Thessaloniki, in Wien und in Nordrhein-Westfalen, in der Schweiz wie in England oder Indien.

Kontraste - schon der Titel verweist auf Unterschiedliches und Widersprüchliches. Was all das zusammenbringt, ist der offene Sinn dieses Duos für musikalische Zeitgenossenschaft. Volks- und Kinderlied, Blues und Neue Musik, immer wieder teils verehrt, teils verfremdet - Bebop; aus der Jazztradition kommend, über die Grenzen des Traditionalismus hinaus; von Jelly Roll Morton bis zu Ornette Coleman und von dort zum eigenen Erleben, zur Zweisam- und Gemeinsamkeit. Mit Lust und Ironie, Respekt und Humor. Die Widersprüche nicht in einer Klangwolke auflösend oder intellektuell versteckend, eben deshalb zeitgenössische Musik, voller Kontraste und dennoch auf eigentümliche Weise „stimmig".

Bert Noglik

Christian Christi

Let The CC-Roll!: Boogie Woogie Message - Chocolate Lady - Wanna Be - Ain't Need Nobody- Cool Down - Axel's Blues - No Parking - Happy Birthday - The Gay Girl - CC-Roll - Older Women Blues - B. B. 's Blues - Rambling With That Married Woman
Christian Christi p.voc, Georg Wilberger b, Johannes Christi dm
Knödl Records 1988-2 (Veit-Adam-Str. 31, 8050 Freising)

Von Knödl Records erstem Werk läßt sich Positives berichten. Sicher, zum Thema Boogie Woogie steuert auch Christian Christi - nach eigener Aussage von Axel Zwingenberger animiert - nichts wesentlich Neues bei Aber die Eigenkompositionen des Bajuwaren zitieren schwungvoll die bekannten Klischees- man kommt schon kräftig ins Mitwippen. Da fällt es dann weniger ins Gewicht, daß die Texte manchmal arg nach Langenscheidt klingen, vielleicht ist auch Christls Stimme noch nicht „dirty" genug, um zu den Standardthemen Suff & Frauen so recht zu passen. Aber dann rollt der Ostinato-Bass in der linken Hand wieder, der Drummer bringt seine Schläge mit der Präzision eines Drumcomputers - vielleicht war sogar einer im Einsatz. Für Boogie-Fans also durchaus eine Alternative. Schön ist auch die Idee, aus „Happy Birthday" eine Boogie-Nummer zu machen.

Heinz Klusch

Al Cohn with the Al Porcino Big Band

The Final Performance, Vol. One: Jumpin With Symphony Sid - Back Bay Shuttle - Body And Soul - Dancing In The Dark - Get Me To The Church On Time - The Fuzz - Lover Come Back To Me - Autumn In New York - The Goof And I - Mr. President- My Heart Belongs To Daddy
Al Cohn ts + Al Porcino, Franz Weyerer, Claus Reichstaller, Peter Tuscher tp, Jon Welch, Gerd Fink, Erwin Gregg tb, Auwi Geyer b-tb, Otto Staniloi, Thomas Faist as, Petri Kral, Hermann Martlreiter ts, Thomas Zoller bs, Roberto di Gioia p, Paulo Cardoso b, Wolfgang Haffner dm
Aufg.: 30. März 1987, live im Jazz Club Karlsruhe
RAZmTAZ Jazz Raz 44003 (Sutra Rec, 1 Madison Ave., New York, N.Y.10010)

Welch großen Verlust der Tod des Tenorsaxophonisten Al Cohn im Februar 1988 für den Jazz bedeutete, wird letztlich mit den Aufnahmen dieses Albums klar, die am 30. März 1987 im Karlsruher Club Jubez vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart live mitgeschnitten wurden. Gemeinsam mit der aus Münchener Musikern bestehenden Al Porcino Big Band präsentierte sich Al Cohn noch einmal als einer der ganz Großen des Tenorsaxophons, aber auch als einer der fähigsten Big Band-Arrangeure. „The Fuzz", „Lover come back to me", „Autumn in New York" und „The Goof and I" sind Arbeiten Al Cohns, die bereits in den Jahren 1948-51 entstanden, aber bis heute nichts an Frische und Aktualität eingebüßt haben.
Al Porcino - selbst exzellenter Lead-Trompeter und als solcher von unzähligen Plattenaufnahmen bekannt-versteht es meisterhaft, mit seiner Band diesen Arrangements Glanzlichter aufzusetzen. Das gilt natürlich auch für die Bearbeitungen von Bob Enevoldsen, Med Flory, Bill Holman, Don Piestrup, Gerry Mulligan und Mike Barone, die bei jenem Konzert zu Gehör kamen und natürlich auch in diesem Album enthalten sind. In allen Stücken ist Al Cohn solistisch zu hören, was einer durchaus verständlichen Ausklammerung aus dem 2stündigen Konzertprogramm entspricht, das in seiner vollen Länge (- einschließlich der amüsanten Ansagen Al Porcinos-) vom SDR mitgeschnitten und auch gesendet wurde. Mit „Body & Soul" liefert Al Cohn - nur von der Rhythmusgruppe begleitet- eine der schönsten Interpretationen, die diese gewiss zigtausendmal gespielte Ballade je erfahren hat. Überhaupt ist hier jedes seiner Soli ein Meisterwerk besonderer Art und somit bestens dazu angetan, das Andenken eines großartigen Musikers zu wahren.

Rüdiger Böttger

Jedes seiner Soli war ein Meisterwerk: Al Cohn Foto: Jörgen Bo

Wild Bill Davison

„Wild" Bill Davison All Stars: I Can't Believe You're In Love With Me - Old Folks - You Stepped Out Of A Dream - Dr. Jazz - Sweet And Lovely -1 Never Knew - Undecided - Sweet Georgia Brown - Lover Man - Sweet Sue, Just You - Save It Pretty Mama - When You're Smiling - As Long As I Live
Wild Bill Davison, Tom Saunders c, Chuck Hedges cl, Danny Moss ts, Bill Allred tb, Johnny Varro p, Isla Eckinger b, Butch Miles dm, Banu Gibson voc
Aufg.: 19. Oktober 1986, Ludwigsburg
CDTTD 545

Das CD-Booklet zitiert einen Ohrenzeugen der Aufnahme mit dem Satz: „Mit 80 werde ich froh sein, meine Schuhe selbst binden zu können, während Bill immer noch eine wundervolle Trompete bläst". Bill, das ist „Wild" Bill Davison, und anno 1986, als die Platte in Ludwigsburg eingespielt wurde, war der Meister tatsächlich schon achtzig Jahre alt. - Man faßt es kaum. Natürlich beschränkt sich das „Wild" nur noch . auf den Namen, in den Stücken selbst beschränkt er sich auf kurze, recht eingängige Soli. Natürlich reicht der Atem auch nicht mehr für längere Exkursionen, aber da macht es sich wohltuend bemerkbar, daß mit Tom Saunders ein zweiter Kornettist mitwirkt, der immer dann die Fäden aufgreift, wenn Davison angedeutet hat, wo es langgehen könnte. So sind es zwei Dinge, die für die Produktion einnehmen. Zum einen ist die Begleitgruppe - eine Mischung bewährter Kräfte aus England und Amerika mit dem damals Noch-Schweizer Isla Eckinger am Baß - sehr ausgewogen besetzt, die vielen Bläser stehen sich musikalisch nie im Wege. Zum anderen aber hat man bei der Wahl der hier vorgeführten Standards ein glückliches Händchen besessen: Klassiker wie „Sweet Georgia Brown" oder „Sweet Sue" sind die rechten Vorlagen für Davisons Grenzwanderungen zwischen Swing und Dixie. Und es gibt sogar eine Rarität, denn endlich ist „Save it, pretty Mama" mit dem Vokalisten Davison auf CD-Qualität erhalten. So ist es sicher keine Platte, nach der die Geschichte des Oldtime-Jazz neu geschrieben werden müßte, aber eine swingende Erinnerung an einen großen Kornettisten.

Heinz Klusch

European Jazz Ensemble

Live: Skizzen - Horizons - Folkmusik Nr. - Duet's - Ente-ta-ning
Manfred Schoof tp, flh, Allan Botschinsky tp, flh, Ernst Ludwig Petrowsky as, cl, Gerd Dudek ts, ss, fl, Steve Galloway tb, Rob van den Broeck p, Ali Haurand b, Tony Oxley dm, perc, Uschi Brüning voc
Aufg.: 29. August 1987, Viersen Jazz Festival
Konnex Records BT 5015/EFA

Anlässlich des 10. Geburtstages des European Jazz Ensembles (EJE) fand im August 1987 in Viersen, der Heimatstadt des Bassisten und Initiators der Gruppe, Ali Haurand, das erste internationale Jazzfestival statt. Das Konzert des EJE wurde mitgeschnitten und liegt nun als Schallplatte vor. Die Besetzung liest sich wie ein who is who des europäischen Modernen Jazz. So beginnt auch die Musik: Jeder Musiker stellt sich zunächst solistisch vor. Wie zusammenhanglose Farbkleckse, auf eine riesige Leinwand geworfen, erklingen die Bläser, die sich gleich anschließend, mit einem wahren Feuerwerk an Tönen und Klängen, zu einem avantgardistischen Bild zusammenfügen. Eine Bereicherung stellt die Vokalistin Uschi Brüning dar, die alle Register der menschlichen Stimme zu ziehen vermag. „Skizzen" nannte Ernst Ludwig Petrowsky seine Komposition - wie treffend. Man muß es noch einmal hören. Das erste Stück stellt m. E. den musikalischen Höhepunkt dieser Platte dar, ohne damit die anderen Kompositionen/Improvisationen abwerten zu wollen. So brilliert Manfred Schoof in seiner Komposition „Horizon". Auf dem polyphonen Klangteppich der anderen Bläser und der polyrhythmisch dichten Begleitung der Rhythmusgruppe bringen seine rasanten Trompetenläufe ungeheuer viel Aufregung und Spannung in die Musik. Auf einer Bordunquinte des Basses, im 6/8-Takt, entwickeln sich in Allan Botschinskys „Folkmusic" die modalen Improvisationen, die etwas antagonistisch wirken, zumal in dem akustischen Zusammenhang des folgenden Stücks, das Free Jazz-artig den Zuhörer bei sehr feinfühlig musizierten Zwiegesprächen lauschen läßt. Wieviel musikalische Erfahrung braucht ein Musiker, um so gekonnt mit seinen Kollegen instrumental zu kommunizieren?
Dieses Konzert war sicherlich der musikalische Höhepunkt dieses Festivals improvisierter Musik, weshalb man gut daran tat, ihn auf Platte zu konservieren.

Matthias Becker

Cläre Fischer - Salsa Picante

„Crazy Bird": Bernie's Tune - Where Are The Children? - Serenidade - La Mucura - Päjaro Loco - Solar Patrol - Canto Africano- Pavillon
Cläre Fischer PF-15 & GS-1 digital-p, FX-20 digital electone (org), Walfredo Reyes dm, perc, Luis Conte, Brian Kilgore, Michito Sanchez perc, Brent Fischer el-b, vib, marimba, perc, Danny Embrey el-g, Dick Mitchell fl, ss; guests: Bill Watrous tb, Rick Zunigar el-g, Jeff Berlin el-b
Aufg.: 19. Juni 1984, Glendale, CA
Discovery DSCD-914 (Vertrieb: Audio Infi, Frankfurt)

Cläre Fischers Latin-Gruppe reüssiert seit vielen Jahren an der kalifornischen Westküste, oft mit Sängern verstärkt, und dann unter dem Namen „Salsa Picante with 2+2 plus". Auf„Crazy Bird" (das ist die englische Übersetzung der Fischer-Komposition „Päjaro Loco") geht es strikt instrumental zu, sieht man von einem bißchen Trällerlala in „Canto Africano" ab. Der Sound ist total elektrifiziert; das vom Leader benutzte „digital piano" klingt wie eine Kreuzung aus Synthesizer und Elektroklavier, und außerdem ist jede Menge Overdubbing im Spiel. „Latin goes High-Tech" wäre auch ein passender Titel für diese CD gewesen. Die zweite Fischer-Generation ist ebenfalls am Werke: Sohn Brent steigt als Multiinstrumentalist auf E-Baß, Vibraphon, Marimba und diversen Perkussionsutensilien ein. Dick Mitchells Flöte irrlichtert fröhlich schwirrend über dem Drehstrompark; die Gastsolisten Bill Watrous, Rick Zunigar und Jeff Berlin sind nur auf „Solar Patrol" dabei (viel können sie in dem 5 1/2-Minuten-Stück sowieso nicht zeigen). „Canto Africano" erhält rhythmische Verstärkung seitens Michito Sanchez und Brian Kilgore, die im Verein mit den anderen Perkussionisten für ein bißchen Trommelfeuerwerk sorgen. Am besten gefällt mir der 8 1/2minütige Schlußtitel, eine dezent swingende Guajira, mit kurzen, prägnanten Soli von Dick Mitchell (diesmal auf dem Sopransax) und Danny Embrey, bei etwas zurückgenommener Elektronik. Eine perfekt abgemischte CD, die wohl eher in die Beine gehen soll und die auf Schickimicki-Stehpartys ein voller Erfolg sein dürfte. Nebenbei: nach 38 1/2 Minuten ist Tanzpause.

Horst Schade

Ella Fitzgerald with the Nelson Riddle Orchestra

I Get A Kick Out Of You: I Get A Kick Out Of You - Dream Dancing - I've Got You Under My Skin
Pablo Records, ZYK 8-5810

Ella- Cole Porter- Nelson Riddle: ein unschlagbares Dreigestirn. Diese elf-einhalbminütige Maxi-CD-Auskopplung weckt den Appetit auf das komplette Album („Dream Dancing", ebenfalls auf CD), das weitere zwölf Porter-Kompositionen enthält. „Kick" und „Skin" stammen aus der Sitzung vom 9. Juni 1972 (ursprünglich als „Ella Loves Cole" auf Atlantic veröffentlicht), „Dream Dancing" wurde am 13. Februar 1978 eingespielt. Ella im Zenit ihres Könnens; das Nelson Riddle Orchester vollgepackt mit Stars wie Harry Edison, J. J. Johnson, Bill Watrous, Tommy Flanagan, Vic Feldman und Louis Bellson, dazu die maßgeschneiderten Arrangements des Leaders. Und gekrönt wird das alles durch perfekten Digital-Klang - Herz, was verlangst du mehr!

Horst Schade

Charlie Haden Quartet West

In Angel City: Sunday At The Hillcrest - First Song - The Red Wind - Blue in Green - Alpha - Live Your Dreams - Child's Play- Fortune's Farne
Ernie Watts ts, synth, Alan Broadbent p, Charlie Haden b, Larance Marable dm
Aufg.: 30. Mai-1. Juni 1988, Hollywood/CA
Verve 837 031-1

Mit dem Opener „Sunday at the Hillcrest" erinnert Charlie Haden an die legendären Sonntagmorgen-Sessions im Hillcrest-Club von Los Angeles, bei denen er 1958, im Alter von einundzwanzig Jahren, erstmals mit Ornette Coleman spielte - zwei live-LPs mit dem Pianisten Paul Bley vermitteln einen Eindruck des Proto-Free-Jazz, der sich dort damals ereignete. Hadens „Sunday at the Hillcrest" ist ein schöner Blues in bester Session-Atmosphäre, und auch „Alpha", eine raffiniertere und vom „Quartet West" herrlich frei interpretierte Blues-Variante, die die B-Seite eröffnet, hat angenehm retrospektiven Charakter: „Alpha" ist ein Thema von Colemans 1958 aufgenommener Debüt-LP ..Something Flse'"
Leider bleiben dies die einzigen Höhepunkte von „In Angel City", denn beide Plattenseiten folgen der gleichen merkwürdigen und antiklimatischen Dramaturgie: nach inspiriertem Anfang geht es steil bergab in Routine und Konvention. Seicht larmoyante Themen wie Hadens „First Song" und Ernie Watts „Live your dreams" tragen dazu ebenso bei wie des Saxophonisten in zu vielen Studiosessions schon vernutzte Klischeephrasen - und Hadens solistische Stärke liegt ohnehin nicht gerade im Spiel über fixierte „Changes". Der Nostalgietrip hinterläßt einen schalen Nachgeschmack.

Peter Niklas Wilson

Hirson & Goodman

Or Not - Trained Boomerang - Kansas She Said - End The Beguine - Amber - Blame It On The Weather - Like An Arrow - Back To Earth
Chris Hirson sax, fl, Geoff Goodman g
Aufg.: 677. Juni 1987, Freiburg
Musikverlag H. Burger
M. Müller, Karlsruhe, KM 007

Gerhard Laber/ Werner Raditschnig

Tauto: Tibet- April Bij Sneeuw- Yeah, Guitar - Rise And Fall - Out Of Blues
Werner Raditschnig g, voc, Gerhard Laber perc, voc
Aufg.: 13.-16. Februar 1986, Salzburg/A
Extraplatte 61 (Postfach 2, A-1094 Wien)

Als im Herbst vergangenen Jahres das Duo Hirson und Goodman durch deutsche Lande tourte, war das Kritikerecho fast durchweg des Lobes voll, als wäre das Erlebte eine wahre Offenbarung. Wer die beiden nicht live erleben konnte und ihre Duo-LP auflegt, wird spätestens nach zweitem, drittem Hören erkennen, was dran ist: Gitarrist Goodman und Saxophonist/Flötist Chris Hirson sind ein Team, das das Riskante dieser Konstellation locker wegspielt, als wären die beiden die Meister des raffinierten Dialogisierens. Sind sie ja auch, sehr modern, sehr frei, zwischen Notat und Improvisation, instrumental umschnurren sie sich, schnauzen sich an, schmeicheln einander, diskutieren, meditieren gemeinsam und albern wie Kinder umher. Goodman zieht sämtliche Register, die ihm als Mehrtöner gegenüber dem Bläser zur Verfügung stehen, mal als Bassist auf der tiefen E-Saite, mal als Einstreuer gekonnt verkürzter Akkorde, mal fast akustisch, mal ausgemacht elektrisch klingend, sehr frei zumeist alles, Musik, die assoziativ wirkt, der inspiratorischen Größe des Augenblicks verpflichtet. Das macht nach dem Einhören unglaublich viel Spaß, denn Vielfalt, die überraschende, immer neue Wendung im Zwiegespräch macht diese durchaus nicht unbedingt „leichte" Musik zum Genuß. Sie ist die ansprechendste und noch jazzigste Alternative zu sehr vielem, was im Kielwasser der Henry Kaiser oder Eugene Chadbourne (also der Generation nach Derek Bailey) auf uns gekommen ist.
Ebenso selten die Besetzung des Duos Laber und Raditschnig, deren Spiel nur oberflächlichen Hörern als Scharlatanerie erscheinen sollte. In der pikanten Konstellation Gitarre/Drums haben es vor rund dreißig Jahren schon mal John Marshall und Shelly Manne versucht, was deshalb funktionierte, weil Manne der „melodiöse" Trommler in Reinkultur gewesen ist. Andere solche Experimente waren häufig zum Scheitern verurteilt. Die Herausforderung, der sich Laber/Raditschnig gestellt haben, ist also enorm, aber die Prüfung ist bravourös und eindrucksvoll bestanden. Denn Laber zwingt seinen Partner fort von allen eloquenten Virtuositätszwängen und hinüber zu etwas, das man „meditativ" nennen muß. Tatsächlich müssen hier tibetanische Eindrücke Pate gestanden haben (der große Gong) und die Philosophie des Fortlassens, der Stille zwischen den punktuellen Ereignissen. Dieses außergewöhnlich subtile Auskosten enorm langer Spannungsbögen bei geringstem instrumentalen Aufwand kann provokativ sein, nervenzerrend in der Beredtsamkeit des Nicht-Formulierten. Aber natürlich gibt es dann auch wieder die aufwühlenden, kraftvollen, aufwendigen Phasen, eben die gesamte Palette zwischen Stille und dynamischer Dramatik. Und bewundernswert ist bei alledem besonders, wie souverän Raditschnig auf akustischer wie auch elektrischer Gitarre seinem Perkussions-Partner standzuhalten vermag.
Kurzum: zwei neue Gitarrenplatten mit jeder Menge Hinweisen auf Aus-Wege ins Morgen - im Triumph der offenen Form.

Alexander Schmitz

Wayne Horvitz/Butch Morris/Robert Previte/Doug Wieselman/Bill Frisell

Todos Santos: Adagio - Nighlbirds - Cheyenne - The Road To Zamora - Your Palm On The Window Drawning - Todos Santos - Waltz - Overs - The Road To Zamora/Ashes To Ashes
Butch Morris c, Doug Wieselman ts, cl, Bill Frisell g, Wayne Horvitz p, Robert Previte dm, perc
Aufg.: Januar 1988, New York
soundaspects019

Zuerst eine Klarstellung. Miles Davis ist bei dieser Produktion wirklich nicht dabei. Auch wenn es sich streckenweise so anhört. Vielmehr spielt Butch Morris, ehemals in der Free Jazz-Szene aktiv, auf dem Kornett diese schwermütige Lyrik, die die meisten Aufnahmen durchzieht. Die Band um den Pianisten Wayne Horvitz, mit Bill Frisell an der Gitarre, Robert Previte/Drums und Doug Wieselman an Tenorsaxophon/ Klarinette, versucht hier mit relativ sparsamen Mitteln zeitgenössischen Strömungen näherzukommen, was die Mitglieder bekanntlich in anderen Besetzungen auch machen. Gedämpfte Atmosphäre wird geschaffen und spielerisch, leichthändig zu einer äußerst introvertierten Musik verwoben. Die Mitwirkenden folgen dabei einem Trend, der schon viele Anhänger gefunden hat, der meditativen Musik, einer Form der neuen Kunst-Musik. Gerade richtig in einer Zeit, in der viele Mitmenschen den Weg ins Private suchen und die Beschäftigung mit sich selbst voranstellen. Aktuelle Musik ist ja immer vor den jeweiligen Zeitströmungen zu sehen. Aber die feingesponnenen Kompositionen von Robin Holcomb wirken wohltuend, weit weg von jeglicher Hektik. Einer gewissen Experimentierfreude aller Beteiligten tut das keinen Abbruch. Auch wenn diese ebenfalls gedämpft ist. Jedenfalls reichte es aus, den Preis der Deutschen Schallplatten-Kritik/Vierteljahresliste zu erhalten.

Heinz-Jürgen Rippert

Vic Juris/John Etheridge

Bohemia: There Is No Greater Love- You've Changed - Con Alma - L - Georgiana - Chips - A Keen Bat - Sim
Vic Juris g, John Etheridge g, Miroslav Vitous b, Marcello Pelitteri dm
Aufg.: 21.-24. April 1988, Hugstetten
Jazzpoint jp 1023

Man muß keine so exklusiven Namen wie Wayne Wright, Bertrand Porquet oder Johnny Fourie nennen, nicht vom „Wesen" des Jazz reden können, nicht „Wissen um" die Verbundenheit der Musiker mit der Tradition, kurz: man muß nicht Alexander Schmitz heißen (der wohl an dieser Stelle für die Rezension verantwortlich zeichnete, hätte er nicht bereits die Platte mit Liner Notes versorgt) und muß kein „Gitarrenpurist" sein, um diese Musik schön zu finden. Ein Gitarrenalbum im herkömmlichen Sinn: weder himmelstürmendes Virtuosenritual noch elektronische Sinfonie, sondern swingende Handarbeit mit viel Seele und viel Können.
Daß beide Hauptdarsteller- ob im Quartett oder im Duo, elektrisch oder akustisch - auf ihrem Instrument polyglott reden, zieht (von Django Reinhardt über Wes Montgomery bis zu Pat Matheny) das Resümee einer einzigartigen Jazz-Tradition. Denn so sehr sich die Gitarre stets zu behaupten suchte, indem sie die Sprache von Bläsern annahm, sie entwickelte doch ihre eigene Praxis der Phrasierung und das Timings, die ihr kein anderes Instrument nachmacht, ihre spezifische Jazzspielweise - welche freilich neben den Chancen, das Idiom zu bereichern, auch mit allen Gefahren der Wiederholung, Standardisierung, Stagnation und zickigen Eigenbrötelei verbunden bleibt.
Selbst Juris und Etheridge sind nicht frei von der Manie gewisser Phrasenschlüsse und jaulender Legati, gewisser Tricks und Licks und abgelutschter Gitarrenseligkeiten. Am modernsten noch tritt der Opener auf: ausgerechnet ein Standard, das hier mit sperrigen Intervallen, mit überraschenden Einsätzen, mit gegen den Strich gebürsteten Läufen frisiert wurde. Daneben wirkt das zweite E-Gitarren-Feature („L") auffällig emotionslos, eine kalte Großstadtserenade in mittlerem Tempo, gedacht für einsame, gestrandete Seelen. Die vier akustischen Duos, belebt vom Gegensatz zwischen dem Legato der Ovation (Juris) und dem Flair der Konzertgitarre (Etheridge), demonstrieren mit deutlichem Fingerzeig hin zum Zigeunerjazz und zur Latinorhythmik flüssige Improvisations-Fantasie auf beiden Kanälen; eine professionelle Aufnahmetechnik gab jedem Arpeggio und jedem Akkord der Begleitung Fülle und Deutlichkeit. Im Gesamtrepertoire gefallen besonders die Kompositionen Etheridges, „Chips" und „A keen bat", sowie Juris' Reinhardtsches „Georgiana" mit dem Riff-Teil fürs Schlagzeugsolo. Sollte irgendwer überhört haben, daß der Vierte im Bunde hier dritter Saitenvirtuose ist, so kann er sich im Schlußstück belehren lassen; da glänzt Vitous mit con arco gespieltem Thema und ausführlichen gezupften Improvisationsteilen.

Hans-Jürgen Schaal

Franz Koglmann

About Yesterdays Ezzthetics: Ezzthetic - Crepuscule With Nellie (Take 1) - Last Night 1 (Night In Tunisia) - Misterioso- Stratusphunk (Der Mond ist aufgegangen) - Schilflied 1 - Schilflied 2 - Schilflied 3 - Flakes - Crepuscule With Nellie (Take 2) - Last Night 2 (Night In Tunisia) - Trio - St. Thomas - They Say It's Wonderiul (Over The Rainbow) - Yesterdays
Franz Koglmann flh, tp, Steve Lacy ss, Mario Arcari oboe, Klaus Koch b, Fritz Hauser cymbals, snare, hi-hat
Aufg.: 23.-25. April 1987, Wien
hat ART CD 6003

Bereits der Titel dieser Produktion, spielerisch die Namen von Kompositionen und Traditionen zusammenbringend, verweist auf die musikalische Intention: Bezug- und Stellungnahme zu überlieferter Ästhetik. Mitnichten: dumpfe Nachahmung, gedankenlose Einfühlung. Stattdessen: Aufarbeiten des unverbraucht Historischen; Anknüpfen, Reflektieren, Wiederaufnahme eines Verfahrens, das in den Annalen der Jazzgeschichtsschreibung überwiegend als erledigt abgehakt wurde. Zur Disposition steht die Jazzentwicklung seit ziemlich genau vierzig Jahren. An Tristano mag erinnert werden: auch wenn keine seiner Kompositionen hier im Wortlaut erscheint, so ist der Untertext des Musizierens doch von der Vision erfüllt, kompositorische Stringenz mit dem freien Flug spontaner Invention zu verbinden. Der Ansatz zu einer euroamerikanischen Ästhetik, in der Traditionen des Jazz und der europäischen Kunstmusik aufgehen, wird von Koglmann, musikalisch rückblickend, umgedeutet: nicht dead end, sondern Vorausgriff.
Schon das Klangbild dieses Quintetts mit Flügelhorn, Sopransaxophon, Oboe, Kontrabaß und sparsamstem Schlagzeug erweist sich als eigenartig zwischen europäischer Nachdenklichkeit und mit Coolness gefilterter Bebop-

Intensität changierend. Aber auch die Haltung ist eine reflektierende, eine distanzierte. Merkwürdig unmodern mutet das an in einer Zeit, in der sich ein neuer Traditionalismus ungeniert und mit geradezu sportlich-forschem Habitus des Epigonentums befleißigt. Auf den Vorwurf der Bildungslastigkeit hin, sei, der Trefflichkeit wegen, ein Zitat von Walter Benjamin eingeschoben: „In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen." Nun ist das gewiß eine Aufgabe, der sich eine singulare Produktion zuordnen, die aber letztlich nur durch eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze, verbunden mit einer allgemeinen Vertiefung des (Jazz-) Geschichtsbewußtseins, geleistet werden kann.

Wenn sich die Musiker dieses Quintetts auf Titel von George Russell, Thelonious Monk oder Dizzy Gillespie berufen, geht es ihnen mitnichten um das Aufgreifen populärer Jazztunes für gefällige Egotrips, vielmehr um konzentrierte Arbeit mit der Substanz der jeweiligen Kompositionen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Arrangements: Instrumentation und Bearbeitung, Fragmentierung und Umformung der Vorlagen einschließend. Auch bei weitgehender Fixierung des Ablaufs öffnet sich das Arrangement dabei wiederholt dem Improvisatorischen: hin zu solistischen wie auch zu mehrstimmigen unterbewußten Selbstbewegungen der vorgezeichneten Linien. Zur Disposition steht letztlich nicht nur der selbstgewählte Ausschnitt der Jazzgeschichte, sondern auch die in den Biographien der Spielenden akkumulierte Erfahrung: etwa Lacys lebenslange Beschäftigung mit dem Werk Monks, Franz Koglmanns Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne, die musikalischen Erkundungsreisen bis hin zu den Grenzbereichen freier Improvisation. Trotz gelegentlicher Erweiterungen des Klanglichen durch avancierte Instrumentaltechniken setzt „About Yesterday Ezzthetics" im wesentlichen auf Eingrenzung des Spiel- und Arbeitsfelds im Sinne einer Vertiefung, Zusammenschau, Durchdringung.
Die überlieferten Jazzkompositionen erscheinen gelegentlich vom Licht der zweiten Wiener Schule beschienen (und auch entsprechend arrangiert). Standards wie „They say it's wonderful", verwoben mit „Overthe rainbow", oder „Yesterdays" erweisen sich in einem Maße ausschöpfbar, das die Ambivalenz von populärer und ernster Musik ins Bewußtsein hebt. Russells „Stratusphunk" verschränkt Koglmann mit dem Arrangement einer Weise von Johann Abraham Peter Schulz auf Claudius' „Der Mond ist aufgegangen", was nicht nur eine thematische Korrespondenz ergibt, sondern zugleich einen Bogen über die Zeiten und Kultursphären hinweg schlägt. Auch die außermusikalischen Bezüge erweisen sich als weitgespannt. So hat Koglmann seine als musikalische Aphorismen durchgearbeiteten Schilflieder in Anlehnung an Nikolaus Lenau konzipiert; so hat Steve Lacy das für ihn typische, zugleich unverkennbar an Monk anknüpfende „Flakes" dem Maler Mark Rothko gewidmet (der übrigens auch schon Morton Feldman zu seiner Komposition „The Rothko Chapel" inspirierte)
Es ist nicht nur den Arrangements geschuldet, sondern auch den Mentalitäten der beteiligten Musiker zu verdanken, daß sich die Besetzung als erstaunlich integriert erweist. Während Steve Lacys und auch Franz Koglmanns Qualitäten - die Zusammenarbeit beider reicht übrigens bis zu Koglmanns erster Platteneinspielung „Flaps" im Jahr 1973 zurück - als weithin bekannt vorausgesetzt werden können, erscheint es angebracht, auf Mario Arcaris Spiel besonders hinzuweisen: Schon vom Instrumentalklang her Umfeld und Background der klassischen Musik assoziieren lassend, hat er auf der Oboe zu einem Individualstil als Improvisator gefunden. Haben Bemühungen im Schnittbereich der Traditionen oftmals Probleme mit einer vergleichsweise konventionellen Konzeption im Rhythmischen, so sorgen Klaus Koch und Fritz Hauser mit einer Flexibilität auf hohem musikalischem Niveau für Zusammenhalt, Ergänzung, Komplexität. Beide greifen auch strukturbildend in das Geschehen ein - Hauser oft bewußt zurückhaltend und reduktionistisch. Insgesamt wird der Fluß musikalischer Gedanken nicht durch einen Aktionsgestus verwischt, sondern offengelegt, durchschaubar gemacht. Für „eine Tradition, der allein noch zu folgen wäre", hat Adorno das Kriterium „correspondence" entworfen: „Solche correspondence ist keine der Einfühlung, sondern bedarf der Distanz." So betrachtet, ist die Musik dieses Quintetts durchdrungen von musik- und kulturgeschichtlichen Korrespondenzen. Ein Paradigma, ein Lehrstück kann und soll all dies nicht sein - sonst wäre es keine unmittelbar an die Erfahrungen und Spielhaltungen der beteiligten Musiker gebundene originale Produktion. (Daß vermeintliche Außenseiter zwischen Jazz und europäischer Moderne ein gar nicht so kleines Feld abstecken, mithin also auch nicht in einem Stil konvergieren, hat die Wiener Musikgalerie zuletzt mit dem Festival „Cool Noir" bekräftigt)
Subjektive Höreindrücke: eine Musik, die sich außerhalb des Drucks von Zeitgeist und Gegenwart stellt, die aus der Erinnerung heraus etwas formt, was es so zuvor noch nicht gegeben hat. Verhaltene, zugleich klar artikulierte Gegenstimmen im allgemeinen Jazz- und Musikgeschehen. Musik, einschwebend wie eine Stimmung zwischen Nachmittag und Abend, die'man mit dem unzeitgemäßen Wort Besinnlichkeit bezeichnen könnte, vielleicht auch mit einer Verbindung unterschiedlicher Begriffe und Gemütslagen als „melancooly"

Bert Noglik

Open Art Band

Line-Up Arrows: Exis-dance-The Plot - Secrets - Nebukadnezar - Cybernetics - Soft Version - Cakewalk - Greene Street
Johannes Prischl as, ss, fl, Klaus Obermaier g, Gerhard Burda b, Roland Punzenberger dm
Aufg.: November 1987, Stuttgart
Extraplatte, Postfach Z, A-1094 Wien
Ex 75

Man wird diese Musik unterschiedlich etikettieren wollen, je nachdem, wie einem die eigenen Jazz-Ohren an den Kopf gewachsen sind. Manche dürften die skandinavisch-kühle Richtung eines bekannten Münchner Labels assoziieren, eine Art sentimentaler Sterilität mit Jan Garbarek, Terje Rypdal oder Jon Christensen als klanglichen Vorbildern. Andere werden eher den Mainstream des Jazz-Rock heraushören, stakkatierende Achtelrhythmen, Funk-Touch, die Metheny-Schule, hektische, von langen Pausen zerrissene Themen. Wieder andere denken an den New-Wave-Jazz der frühen achtziger Jahre, die schrägen Bläserostinati der Everyman Band, die Avantgarde-Klänge Fred Friths, aggressiven Swing-Beat und purzelnde Intervalle. Und einige werden auch auf Bop-Elemente ansprechen, rasant hüpfende Themen, die den Traditionalismus der Parker- und Monk-Renaissance kündigen wollen, indem sie deren Gestik ins Eigene übersetzen.
Daß bei solcher Bandbreite überhaupt etwas wie stilistische Einheitlichkeit zu-

standekommt, macht diese Band erst zur Band; keiner der beteiligten Musiker kratzt am Rahmen und fällt - in gutem oder schlechtem Sinn - besonders auf. Die Platte ist das Werk eines Kollektivs, das an seinem Repertoire hörbar gearbeitet hat und an ihm reifte. Die Stücke, angereiht vom ätherischen hin zum erdigen Bläserton, nämlich vom Flötenfeature „Exis-dance" über die Sopranhin zu den Altsaxophontiteln, sind allesamt Eigenkompositionen und für Abwechslung und Überraschung gut. Ob das genügt, um der Open Art Band eine Zukunft zu sichern, muß sich zeigen.

Hans-Jürgen Schaal

Klaus Weiss
Rhythm & Sounds

Time Signals: Rhythm & Sounds - Sequent- Scorian - Journal - Time Signals - Just Walk Easy - Join In - The Rocker - Hot Cake - Shuffeling - The Hunters - Drums Around - Survivor - Different Strokes - Reports - Humming - Eternity - Swinging Skins - Machinery - The Searchers - Space Waltz - Graceful - Drumcrazy - Giants - Sound Inventions- Glide- Greenwich Street- Stretching Out - Air Space - Statements - Don't Stumble - Beauty - Rhythm Function - On Disco Street- Fidget - Waves - Funky Art - Rainbows - Uncertain - A Few Cuts
Aufg.:1988
Selected Sound 58-5058

Da es sicher noch mehr Plattenkäufer gibt, die den Irrtum des Rezensenten teilen, sei hier die ausdrückliche Warnung ausgesprochen: Dies ist keine Jazz-Platte, obwohl Klaus Weiss natürlich durch diverse Gruppen und Projekte zu den bekanntesten Schlagzeugern der Szene gehört. ,,Time Signals" - so nennt sich die Sammlung von 41 Titeln -zwischen 36 und 184 Sekunden lang, die sich laut Covertext zur Filmvertonung eignen sollen, und zwar für „Themen aus Forschung und Wissenschaft, Sport, Berichte aller Art, Natur, Umweltprobleme etc.". Die Musik dazu ist Synthi-Pop eingängiger Machart.

Heinz Klusch

Mike Westbrook

Westbrook - Rossini: William Teil Overture II & IM-TheThieving Magpie Overture - L'Amoroso E Sincero Lindoro- William Teil Overture IV- The Barber Of Seville Overture - Thiev-ish Magpie - William Teil Overture I - Si Cinge II Pro Guerriero- Isaura-Tutto Cangia - William Teil Overture V
Kate Westbrook h, pic, voc, Paul Nieman tb, Andy Grappy tu, Mike Westbrook tu,p, Lindsay Cooper ss, Peter Whyman as, Peter Fairclough dm
Aufg.: 11/12. November 1986, Zürich
hat ART CD 6002

Westbrook-Rossini: dasselbe, in derselben Besetzung,
i Aufg.: 9. November 1986, live, Jazz-Festival Zürich
hat Art 2040 (2 LP)

Der Umgang mit der Europäischen Musik des 19. Jahrhunderts hat für „Jazzer" - ich setze die Anführungszeichen mit Absicht, denn gerade in diesem Zusammenhang habe ich Probleme mit der Definition - Tradition und Geschichte. Debussy, Benny Carter, Wagner, Mingus, Bizet, Ellington, Chopin, Stan Kenton und Andere wirbeln als Namen durcheinander, mit allen damit verbundenen Idealen, Klischees - und Mißverständnissen. Die seriöse Diskussion darüber wäre - andernorts - *zu* eröffnen, und käme um ein Einbeziehen dieses zusätzlichen Phänomens Westbrook-Rossini (die Reihenfolge ist zufällig, und ins genannte Karussell einzubauen) nicht herum. Neben dem in dieser Runde mindestens erwähnenswerten Willem Breuker vertritt Westbrook klar, und oft vehement, den Standpunkt des Europäischen Jazzers - um die Leserinnen nicht weiter zu verwirren, lasse ich die hier möglichen sieben Kombinationen von Anführungszeichenpaaren weg. Außerdem hat er, berücksichtigt man seine vorausgegangenen Werke, interessanterweise und sozusagen den Spieß auch mal umgedreht: Duke Ellington eine europäische Haltung entgegengesetzt, und (in „Mama Chicago") Thelonious Monk blasmusikphemiert
Sache ist hier: der Sprachgestus der Melodien und die als sogenannte idees fixes durchlaufenden, vor allem rhythmisch definierten Motive in Rossinis (und anderer dieser Zeit) Musik kommen der Musizierpraxis improvisierender Jazzerinnen (Anführungszeichen: siehe oben) entgegen, und diese Kon-Kordanz wird von Westbrook und den Solistinnen auch leid- und weidlich ausgenutzt. In dem Hinblick und vom Standpunkt „Jazz" (siehe oben) aus,. ziehe ich die auf LP erschienene Konzertaufnahme der Studio-CD vor, die ansonsten das exakt gleiche Material mit leicht veränderten Soloreihenfolgen und -längen in etwas brillanterem Sound enthält.

H. Lukas Lindenmaier

Grant Calvin Weston

Dance Romance: Chocolate Rock - I Can Teil - Planeterian Citizen - Preview - Dance Romance - House Blues
Fostina Dixon s, James „Blood" Ulmer g, Jamaaladeen Tacuma b, keyb, background voc, G. Calvin Weston voc, dm
Aufg.: 1988, Ludwigsburg
In + Out Rec. 7002

Ist es nun eine neue LP von James „Blood" Ulmer oder nicht? Nein, denn groß gedruckt ist auf dem Cover der Name Grant Calvin Weston. Jedoch spielt Ulmer auf dieser LP eine zentrale Rolle. Er spielt Gitarre, singt und steuert drei von sechs Kompositionen zu. Damit prägt er dieses Werk mit seiner unverkennbaren Handschrift, und dies ist gut so. Ulmer bleibt für mich der souligste Musiker- besonders wenn er auch singt-der „No-Wave"-Generation. Dies wird besonders auf der ersten Seite (das Cover: „Easy Side") deutlich. „Chocolate rock" und „Planeterian Citizen" sind sehr funky, haben einen straighten Beat und sind absolut tanzbar.
Dagegen wirkt das elfeinhalbminütige „Preview", das die zweite Seite („Serious Side") einleitet, zwar die technische Präzision der Musiker unter Beweis stellt, seltsam kühl und unnahbar. Sie spielen sich die Seele aus dem Leib, aber sie spielen sie nicht wieder auf das Band!

Schon anders das Titelstück „Dance Romance", das die musikalische **und** technische Beweglichkeit Westons gut dokumentiert. Hier scheint der Hinweis „no overdubbs" angebracht zu sein. Grant Calvin Weston entfacht hier wirklich ein „Trommelgewitter" für zwei.
Die beiden Seiten der neuen Produktion Calvin Westons gehören thematisch eher auf zwei verschiedene LP's. Die eine („Easy Side") möglicherweise auf ein Pop-Label, um eine größere Verbreitung dieser erstklassigen ,,No-Wave"-Discomusik zu ermöglichen. Die andere („Serious Side") auf ein renommiertes „New Jazz "-Label, obgleich „In + Out Records" (Vertrieb z. Z. BISS) dies ja auch noch werden kann. Jedenfalls scheint die strikte Trennung in „Easy"- und „Serious Side" nicht angebracht.
Entlassen von „Dance Romance" wird man allerdings mit einem phantastischen, erdnahen Blues. Jamaaladeen

Tacuma intoniert diesen waschechten Blues nach dem Motto und wie auf „Young men plays the Blues", und daß sie dies können, dafür ist „House Blues" der beste Beweis.

Thomas Friedenberger

Wolfgang Weth

Half A Step To N.Y.: Half A Step To N.Y. -1 Remember G.& I. - Dancing In The Right Time - Just Life - Skating In Central Park - Sweet Child - A Remark You Made - New York Counterpoint - Blues For Alice
Wolfgang Weth cl, Reiner Ziegler p, Michael Höfler b, Daniel Occhino dm
Aufg.: Juni 1983, Karlsruhe
Musikverlag H. Burger & M. Müller, Karlsruhe KM 020

Vom Oldtime mal abgesehen, hat die Klarinette im Jazz ja nicht gerade Hochkonjunktur, und auch Wolfgang Weth, der hier sein erstaunliches Debüt vorstellt, ist kein Jazzer von Geblüt. Hauptberuflich agiert er nämlich als Soloklarinettist bei der Badischen Staatskapelle; hinzu kommen noch Lehraufträge für den klassisch ausgebildeten Instrumentalisten. Aber bevor die Klassikfans nun Verrat schreien und die Jazzpuristen abwinken- mal reinhören! Denn Weths Annäherung an New York ist eine ausgesprochen spannende Reise, bei der sehr viel jazzige Phrasierung zu hören ist, verbunden mit originellen musikalischen Einfällen.
Im Zentrum der LP steht Steve Reichs „New York Counterpoint", eigentlich für 11 (!) Klarinetten komponiert und von Weth mit staunenswerter Akkuratesse und Präzision playback eingespielt- im Alleingang! Reichs minimalistischer Ansatz, er kommt auch hier mit geringfügigen harmonischen Verschiebungen aus, klingt hier in neuer Geschlossenheit; der Meister selbst hat seinen Karlsruher Interpreten mittlerweile beglückwünscht. Um dieses elfminütige Trip-Stück gruppiert sich nun eine furiose Mischung von Jazzklassikern wie Parkers „Blues for Alice", John Lewis' „Skating in Central Park" oder Zawinuls schön interpretiertem „A remark you made". Die restlichen fünf Stücke stammen aus der Feder des Gitarristen Martin Müller, der die Platte auch sauber produziert hat. Unterstützt von Musikern der süddeutschen Szene demonstriert Weth hier durchaus jazzige Qualitäten, wobei besonders bei den Kompositionen Martin Müllers der „Heimvorteil" deutlich wird: Er konnte halt die Stärken und Schwächen seines Freundes Weth am ehesten einschätzen. Aber auch wenn man den Background nicht kennt: die Platte ist hervorragend geeignet, mal wieder die eigenen Vorurteile gegenüber der Klarinette zu überprüfen.

Heinz Klusch

Jazz aus Schweden

Putte Wickman

Bundas Do Brasil: No More Blues - Lovers - Velas Icadas - My Autumn Leaves - Bundas Do Brasil - Once I Loved - Melancia - Wave - Samba Do Bra - Watch What Happens
Putte Wickman cl, Wlodek Gulgowski keyb, Neco g, Luizao b, Carlos Bala dm, Joao Parahyba perc
Aufg.: 29. Juni + 376. Juli 1987, Stockholm
Sonet SNTCD-997

Nils Lindberg, Putte Wickman, The Fresk Quartet

Shall I Compare Thee To A Summer's Day: dto. - Reflections - My Ship - Blues In Tempo Presto - Polska With My Love - Skylark - Bride And Groom - Ballad Lover Man
Nils Lindberg p, org, cond, Putte Wickman cl, Jesper Lundgaard b, Rune Carlsson dm, The Fresk Quaitet: Lars Fresk v, Hans-Erik Westberg v, Lars Gunnar Bodin viola, Per-Göran Skytt/ Staffan Schein cello
Aufg.: 9/85, Stockholm
Bluebell BELL 200

Live In Gothenburg: Tangerine - One Long String - Misty - Kong Frederiks Blues - There'll Never Be Another You
Putte Wickman cl, Bertil Johansson p, Bengt Carlsson b, Ingvar Callmer dm
Aug.: 6.4.19 70, Göteborg/Schweden
Four Leaf Clover FLC 6003

Putte Wickman/Claes Crona

Double Play: Pent-Up House- Very Early - Feel Like Making Love - My Special Waltz - When I Fall In Love- Cherokee - My Song - You And The Night And The Music - Turn Out The Lamplight - Blues For Laila - A Time For Love
Putte Wickman cl, Claes Crona p, e-p
Aufg.: 12.12.83, Stockholm
Bluebell BELL 169

Georg Riedel

Kirbitz: Opus 5 - May I Have This One - Kirbitz - Knickedick - Chance To Dance - Mood For Wood - Undecided - On A Day - Blues In Our Fiat - Three Little Words
Jan Allan tp, Arne Domnerus as, cl, Putte Wickman cl, Rune Gustafsson g, Lars Erstrand vibes, Bengt Hallberg p, Georg Riedel b, Egil Johansen dm
Aufg.: 27728. Juni 1980, Europafilm, Sundbyberg;5. Juni 1981, Stockholm Konserthus
Phontastic PHONT 7552 (Box 1703, 111 87 Stockholm)

Mit dem Jahrgang 1924 gehört der schwedische Klarinettist **Putte Wickman** derselben Generation an wie sein früh verstorbener Landsmann Stan Hasseigard, der als einer der ersten Klarinettisten den spieltechnischen Schritt vom traditionellen Jazz zum Bebop mitvollzog. Wickmans internationaler Durchbruch datiert 40 Jahre zurück: 1949 trat er als Solist einer schwedischen Formation namens „Paris Orchestra" beim legendären International Jazz Festival von Paris auf. In der Folgezeit entwickelte er sich zu einem bedeutenden Vertreter seines Instruments von internationalem Rang.
Putte Wickman ist ein Klarinettist des traditionellen Mainstream, ein Musiker des Swing-Stils, der auch Elemente des Bebop in seinem Spiel verinnerlicht hat. Die vorliegenden Produktionen bestätigen einerseits diesen Standort, zeigen andererseits aber auch, daß Wickman bereit ist, über seinen Tellerrand hinauszuschauen in Begegnungen mit Brasil-Jazz und Third-Stream-Arbeiten. Wickmans Präferenz gilt der anmutigen Melodie, der warmen und legatoreichen Spielweise.
„Bundas Do Brasil" ist nicht seine erste Begegnung mit brasilianischer Popularmusik und brasilianischen Musikern. Bereits 1969 spielte er mit dem Gitarristen, Akkordeonisten und Sänger Severino D'Oliviera, besser bekannt als Sivuca, eine LP ein (FLC 6002). Die neue Einspielung bringt wiederum luftig-leichte Melodien hauptsächlich brasilianischer Herkunft (u. a. von A.C. Jobim) über schwerelos tänzelnden Bossa-Nova- und Samba-Rhythmen der brasilianischen Rhythmusgruppe. Stellenweise wie im Titelstück gerät das ganze allzu sehr zu Brasil-Pop mit Zukkerhut bzw. wie beim langsamen Jobim-Titel „Once I loved" zur herzerwärmenden Untermalung von Candlelight-Dinnern. Wickmans Virtuosität und Formulierungskraft treten am beeindruckendsten in den Up-Tempo-Titeln „Lovers" und „Samba Do Bra" sowie in der mit reizvollem Rhythmuswechsel ausgestatteten Nummer „Velas Icadas" hervor. Das Schwingende, „Balancierende" der brasilianischen Musik kommt natürlich Wickmans Spielideal besonders gelegen.

Eine Hommage an seinen amerikanischen Baßkollegen John Kirby (1908-1952) spielte der zwar in der Tschechoslowakei geborene, aber seit den frühen 50er Jahren zur schwedischen Jazzszene gehörende Bassist, Komponist und Arrangeur Georg Riedel ein. In der Instrumentation von Kirbys erfolgreichster Formation, dem Sexett der Jahre 1937-46 (in sechs Titeln werden Vibraphon und/oder Gitarre hinzugenommen). Ins Studio holte sich Riedel Musiker, mit denen er schon seit langer, langer Zeit zusammenarbeitet, es sind dies die „Swedish All Stars" schlechthin. Diese eingefleischte Crew von gestandenen Jazzern läßt hier die Musik jenes Sextetts an der Nahtstelle zwischen traditionellem und modernem Jazz, zwischen Swing und Bebop, in dessen Musizierideal wieder aufleben. Anhand eigener Stücke und anhand zweier Erfolgstitel des Trompeters jener Formation („Opus 5", „Undecided"). Diese Hommage an den im Grunde vergessenen Kirby ist von Riedel ausgezeichnet inszeniert, von seinem Orchester trefflich umgesetzt. Auffallend insbesondere die häufigen Unisono-Bläserpartien. In ihnen liegt ein Charakteristikum von Kirbys Sextett als einem Vorläufer der späteren Bebop-Entwicklung. In den Stücken „Blues in our flat" und „Three little words" legt Domnerus sein Ältsaxophon beiseite und spielt in bester New-Orleans- und Swingmanier angeregt - improvisierte Klarinetten-Duos mit Wickman. Da Riedel nicht Tuba spielt, konnte er einen nicht ungewichtigen Aspekt der Musikerpersönlichkeit John Kirbys nicht mitbeleuchten: Kirby war ein hervorragender Tubaspieler und gilt jazzgeschichtlich als bedeutender Exponent dieses Instruments.

Die Integration eines klassischen Streichquartetts in ein Jazzensemble, die Vermengung klassizistischer und jazzmäßiger Ausdrucksform begegnet uns bei **Nils Lindbergs** Album „Shall I Compare...", das er mit dem Fresk-Kvartet, einem in Schweden hochgeschätzten Kammermusik-Ensemble, Putte Wickman als Solisten und dem Rhythmusduo Jesper Lundgaard und Rune Carlsson eingespielt hat. Wie bereits in seinem Third-Stream-Orche-

sterwerk „Concerto Grosso In Dalecarlian Form" - eine seiner besten Arbeiten (bei der Wickman wiederum der exponierte Solist ist, vgl. JP 2/85, 58) erzwingt Lindberg keine Synthese, verlangt den Streichern nicht ab, sich als Jazzmusiker zu verkleiden und etwas zu tun, was sie ohnehin nicht könnten, nämlich zu swingen und zu improvisieren, sondern verzahnt klassische und jazzmäßige Bausteine möglichst stimmig und setzt die Streicher im übrigen sehr ökonomisch im Hintergrund ein. Anders als im „Concerto Grosso" werden hier sechs voneinander unabhängige Titel interpretiert (einer davon, „Ballad", ist dem Concerto entnommen); in drei weiteren Stücken sind die Streicher nicht mit von der Partie. Lindberg kontrastiert klassische und jazzmäßige Interpretation, indem er die Streicher das Thema in ihrer kammermusikalisch getragenen Art vortragen und es sodann von einer dynamisch losswingenden Jazzcombo übernehmen läßt- angeführt von einer sich behende um die Notenlinien schlängelnden Klarinette; in konventioneller Symmetrie dazu der Schlußteil. In unterschiedlichem Maße treten in Lindbergs Kompositionen Elemente schwedischer Folklore auf: im Titelstück, in der „Ballad", in der kurzen Polka natürlich und am deutlichsten in „Bridge and groom", der Bearbeitung eines volksmusikalischen Themas, in dem das Streichquartett in der tanzbetonten Art der Folklore-Fiddler aufspielt und Wickman eine Melodielinie hindurchflicht. Doch rechter Schwung kommt auch hier nicht auf. Der Gesamteindruck des Albums ist der einer allzu getragenen Musik, in der die Möglichkeiten dynamischer Spannung zwischen Kammermusik und Jazzensemble nicht annähernd ausgereizt werden, in der die Arrangements - erstaunlich genug bei einem erfahrenen Mann wie Lindberg - geradezu einfältig, ohne jede Überraschung sind. Die Produktion ist damit - insoweit die Streicher einbezogen sind - ein ähnlich glückloses Unterfangen wie diejenigen des amerikanischen Klarinettisten Eddie Daniels auf dem Berliner Jazzfest 1984 oder von Max Roach ein Jahr zuvor an gleicher Stelle (bzw. auf seinem Album „Survivors", 1984, Soul Note, 1093). Den Vogel indessen schießt das Duo Lindberg/ Wickman mit einer gänzlich uninspirierten Interpretation der Fremdkomposition „Skylark" ab, die ständig Gefahr zu laufen scheint, stehen zu bleiben und endet, ohne richtig begonnen zu haben - dazu bemühten sich die beiden auch noch in die Kirche, denn Lindberg begleitet Wickman dabei auf der Kirchenorgel. Versöhnlich: „A time for love", ein swingender Mainstream-Titel des Jazzquartetts.

Genau dies ist auch die Musik einer weiteren **Putte Wickman-Platte,** einem Live-Mitschnitt aus dem Jahr 1970. Ein Quartett wie aus einem Guß; beflügelt von einem begeisterten Publikum in der vollbesetzten Konzerthalle von Göteborg. Wickman in glänzender Spiellaune mit inspiriert hervorperlenden Melodielinien über den Harmonien von vier Standards und einer Komposition seines Landsmannes Lars Sjösten, dessen älterer Kollege Bertil Johansson hier als gewandter Mainstream-Pianist mit sehr geistvollem, differenziertem Begleit- und Solospiel auffällt (aufnahmetechnisch allerdings in den Begleitpassagen etwas vernachlässigt wurde). Keine Frage, dieser Mitschnitt ist es wert, auf Platte dokumentiert zu werden; er ist ein Highlight in Wickmans Jazzschaffen, wie auch in der Dokumentation schwedischen Jazzlebens. „Double Play" Wickman diesmal im Duo mit dem Pianisten **Claes Crona,** der, obgleich schon seit 25 Jahren aktiv (er spielte bereits in den 60er Jahren im Quintett des großen schwedischen Baritonsaxophonisten Lars Gullin), außerhalb Schwedens so gut wie unbekannt ist. Darin hat sich auch durch seine Mitgliedschaft in Benny Goodmans European Quintet 1981 kaum etwas geändert. Crona ist ein erfahrener Combo-Pianist, mit guten spielerischen Anlagen und themanahem Interpretationsgeist: ein idealer Begleitpianist. Auch für Wickman, der - wie bereits aufgezeigt-diese melodischen Improvisationen und Variationen über einfachen Harmonien bevorzugt. Diese beiderseitigen Präferenzen prägen die Musik ihres Duo-Albums: Standards, in kurzen kompakten, überschaubaren Interpretationen, die Chorusse hart am Thema innerhalb eines eng gesteckten harmonischen und melodischen Radiuses, arg konventionell und brav die Arrangements (Thema-Soli-Thema). Für die beiden eigenen Stücke von Crona und für dessen Version von Keith Jarretts modernem Standard „My Song" gilt dasselbe: kammermusikalischer Jazz im traditionellen Mainstream, dem es entschieden an Originalität fehlt. Crona tritt hier jedenfalls nicht den Beweis an, daß er die für eine Duoplatte erforderliche solistische Ausstrahlung besitzt, und Wickman wandelt auf ausgetretenen Pfaden. Da bietet die Quartettplatte der beiden, „Another Gift" (BELL 118), doch wesentlich mehr Verve und Eingebung
Wickman, Domnerus, Hallberg, Gustafsson, Erstrand, Riedel, Johansson, der Trompeter Rolf Ericson und der Schlagzeuger Rune Carlsson - vornehmlich diese Musiker bilden die große alte Garde des traditionellen Mainstream auf der schwedischen Jazzszene; die meisten von ihnen sind auch in gemäßigt modernerem Kontext anzutreffen. Das Label Phontastic widmete sich bisher hauptsächlich dieser Stilrichtung (mit Ausnahme von Ericson sind alle o. g. Musiker auf zahlreichen Veröffentlichungen dieses Labels anzutreffen), wohingegen die Firmen Bluebell (auf ihm sind 25 der bisher 32 Alben von Nils Lindberg erschienen), Four Leaf Clover, Dragon und Caprice (von der staatlichen Stiftung Rikskonserter) überwiegend neuen, zeitgenössischen Jazz präsentieren.

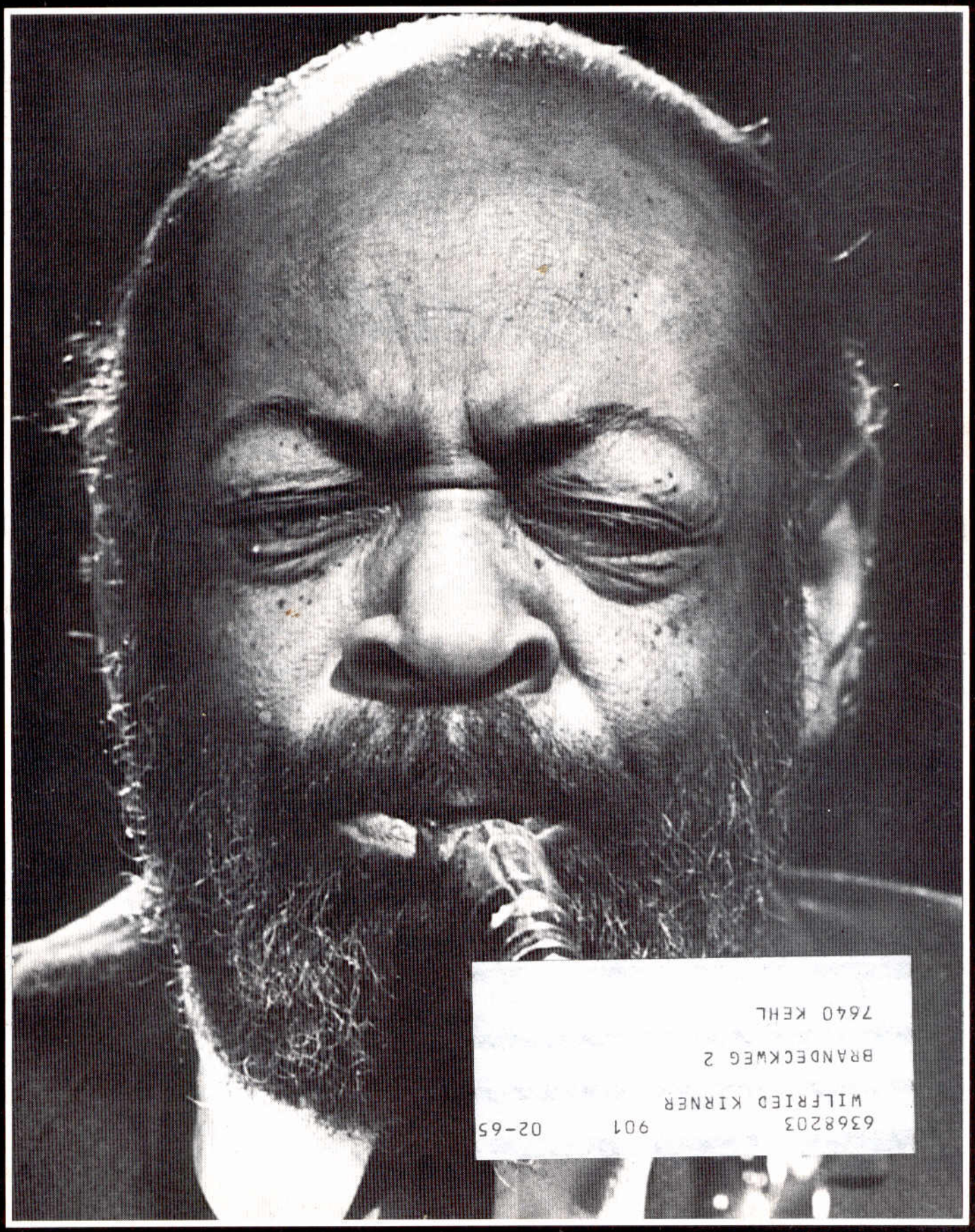
Gerhard Litterst

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 5/XXXVIII Mai 1989
ISSN 0021–5686
DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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



6368203 901 02-65
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

Foto: Hans Kumpf

Albert Mangelsdorff

über sein Posaunenspiel, seine Projekte, seine Wünsche

Für seine diesjährige Frühjahrstournee und seine ausgedehnte Herbsttournee hat sich das United Jazz and Rock Ensemble eine besondere Aufgabe gestellt: es spielt Musik von Duke Ellington. Teilweise blieben die Arrangements der United Mitglieder nahe am Original, sie wurden aber auch in die Jetzt-Zeit verlegt. Bei den 5. Theaterhaus Jazztagen an Ostern in Stuttgart nahm das United Jazz and Rock Ensemble auch eine neue Platte mit Ellington Musik auf. Nach den nachmittäglichen Proben und vor dem abendlichen Konzert ergab sich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit Albert Mangelsdorff in dem er sich zu seiner Posaunenspielweise, seinen aktuellen Projekten und seinen Zukunftswünschen äußerte.

Gudrun Endress

„Es kam die Idee auf, einmal eine Platte einem Komponisten zu widmen, und es wurden verschiedene Namen genannt, Ellington machte dann das Rennen und damit waren alle vom United einverstanden. Ellington Musik schien uns etwas zu sein, was uns besonders reizt, weil wir zum großen Teil Musiker sind, die auch in der Jazztradition verhaftet sind."

„Du spielst ja solo auch Ellington, etwa den .Creole love call'. Jetzt fand ich es sehr reizvoll wie Du für das United ‚Mood indigo' bearbeitet hast. Bei Ellington standen seinerzeit drei Solisten vor dem Orchester, Trompeter, Posaunist und Klarinettist. Du hast das aufgrund Deines mehrstimmigen Spiels allein gemacht. Die Ellington Musik prägt auch das United deutlich."

„Es ist anders, es ist auch dadurch viel mehr auf dem Jazzsektor als auf der Rockwelle, denn nicht viele dieser Ellington Stücke sind als Rock-Stücke arrangiert, d. h. die meisten doch als Jazzstükke, was aber keinen Unterschied machen sollte."

„Eure Version von Ellingtons ‚It don't mean a thing, if it ain't got that swing", wurde paradoxerweise ins Rockige rüberverlegt..."

„Das ist meiner Ansicht nach ein gelungener Versuch, das ins Rockige rüberzubringen. Doch Rock ist ja nicht ohne Swing!"

„Du hast früher einmal gesagt, daß eines Deiner Vorbilder Vic Dickenson war, der über eine schillernde Vielfalt von Posaunenklängen verfügte. Du beschäftigst Dich ja seit über 40 Jahren intensiv mit der Posaune, gibt es denn noch Klänge, die auch Du nicht mit Hilfe Deiner mehrstimmigen Spielweise ausgelotet hast?"

„Es gibt immer noch irgend etwas und irgend einer findet immer noch was, was das Gebiet der Mehrstimmigkeit anbelangt, da ist noch einiges drin. Und ich bin nicht ganz sicher, daß ich es noch verwirkliche. Das sind einfach Dinge, die mit Training und Zeit zu tun haben, da muß vieles erarbeitet und trainiert werden, was die Stimme anbelangt, speziell also jetzt mit der Kombination. Da gibt es noch immens viel herauszuholen, abgesehen davon ist die ganze Art dieser Spielweise, abwechselnd mit Akkorden und Linien zu spielen, noch immens ausbaubar."

„Übst Du immer noch so wahnsinnig viel daran, oder hast Du Dein Pensum etwas zurückgesteckt?"

„Ich übe vielleicht nicht genug daran, doch ich muß viel üben, weil ich mich mit Ansatzdingen beschäftigen muß, da geht die meiste Zeit drauf. Ich muß leider noch üben, genau so wie früher."

„Dieses leider, das drückt einen gewissen Unmut aus . . ."

„. . . das ist harte Arbeit und wenn man mal in meinem Alter ist und andere Kollegen sieht, die das nicht brauchen, dann sagt man sich halt doch, verdammt noch mal, mit 60 Jahren übst du wie ein Junger, weil du es mußt."

„Das ist ja Deine eigene Zielsetzung, weil Du immer noch weiterkommen willst, Dich mit dem Erreichten nicht zufrieden gibst. . ."

. . . . nicht nur das, es hat damit zu tun, sicher, aber es treten dann auch immer wieder Dinge auf, an denen gearbeitet werden muß, die einen vielleicht musika-

lisch gesehen gar nicht so weiterbringen, sondern mehr für das Instrument an sich sind, aber das wechselt immer wieder einmal."

„Einige meinen, daß diese virtuose Mehrstimmigkeit manchmal etwas zur Kleinkunst tendiert, sie argumentieren, daß im Jazzsinne das Instrument mehr in die Funktion der Gruppe eingebettet gehört, kritisieren den Alleingang . . ."

. . . . .na, diese Regel möchte ich erst einmal irgendwo von irgendwem aufgestellt sehen, da bin ich schon anderer Meinung. Das habe ich schon hin und wieder mal gehört, daß Leute sagen, Jazz ist keine Solomusik. Natürlich ist Jazz Gruppenmusik und ist auch in der Gruppe am allerschönsten, ich kann es aber nicht einsehen, warum Jazz nicht auch Solomusik sein kann."

„Es gab Zeiten, in denen Du viel mehr solo gespielt hast als heute, da waren etwa 80 % Deiner Auftritte solo. Hält es sich heute mehr die Waage - hier solo, da Gruppe?"

„Das Solospiel ist eigentlich nur in diesem Jahr so ein bißchen unterbrochen, weil ich so viele Tourneen habe. Einmal mit den Members der Klaus Lage Band und dann mit dem Posaunenquartett und im Herbst noch einmal wie jetzt die kurze, so eine lange mit dem United Jazz and Rock Ensemble. Und dadurch verschiebt sich das Gewicht, aber im Prinzip sind die Soloauftritte doch noch die meisten. Zusätzlich kommt natürlich vieles dazu, was ich mit Wolfgang Dauner im Duo oder auch in Gruppen, die wir zusammenstellen, mache, mit der Family of Percussion oder mit diesen jungen Musikern im Quintett."

„Die Soloauftritte kosten Dich immer am meisten Kraft?"

„Selbstverständlich-, klar, wenn ich ununterbrochen zwei Sets - und das sind jeweils 45 Minuten, eventuell mehr - allein arbeiten muß, ist es nun einmal um einiges schwerere Arbeit als mit einer Gruppe zu spielen, abgesehen davon, daß beim Einsatz meiner Stimme auch noch einmal zusätzlicher Kraftaufwand nötig ist."

„Du hattest eine Zeitlang gesundheitliche Probleme, doch haben sich die wieder ganz gegeben. Wahrscheinlich hattest Du auch in dieser Zeit die Angst, auf längere Sicht nicht mehr die Kondition zu haben, um so Posaune zu blasen?"

„Das hat sich gegeben. Mit so einer Geschichte, wie ich sie damals hatte, braucht man lange, um sich davon zu erholen und unsereiner hat nicht die Zeit, sich hinterher 6 Wochen in Kur zu begeben. So hatte ich 14 Tage nach der Krankenhausentlassung wieder mein erstes Engagement, sogar als Solist. Ich glaube, es hätte eventuell anders sein können, wenn ich erst einmal 6 Wochen Kur gemacht hätte, wie das normalerweise andere Leute tun können."

„Du meinst, weil Du ständig gefragt bist, hast Du keine Zeit dazu, aber andernfalls könntest Du es Dir doch heute leisten, eine solche Erholungspause einzulegen. Die Zeiten sind doch wohl längst vorbei, in denen Du Dich am Existenzminimum bewegtest?"

„Nein, das ist eigentlich nicht so. Man muß es nun mal offen sagen, daß die Laufbahn ja irgendwo mal dem Ende zugeht und da muß die Zukunft gesichert werden. Da ist man finanziell in einer schwierigeren Lage als es füher manchmal war, als man zwar nicht täglich Geld hatte; aber man hat jetzt viel mehr Verpflichtungen."

„Hast Du irgendwelche Vorsorge für Dein Alter getroffen? Bist Du etwa noch in die Künstlersozialkasse eingetreten?"

„Das hat bei mir keinen Sinn mehr gehabt, weil ich längst viel zu alt war, es sei denn, ich hätte Zigtausende eingezahlt, um dann noch etwas rauszukriegen. Aber dem ist halt nicht so und ich muß sehen, daß das Häuschen bezahlt ist, wenn ich mal aufhöre zu spielen und dann lediglich von der Rente, die ich übrigens von der Gema kriege, leben muß."

„Die jungen Musiker haben heute aufgrund der Künstlersozialkasse schon mehr Möglichkeiten fürs Alter vorzusorgen."

„Und sie sollten auch alle Gebrauch davon machen."

„Du hörst sowieso erst auf Posaune zu spielen, wenn du spürst, jetzt geht es gar nicht mehr?"

„Jetzt geht es gar nicht mehr, hört sich so an, als sei da vorher schon ein Niedergang eingetreten und das möchte ich eigentlich vermeiden. Ich möchte irgendwann aufhören, an dem Punkt, an dem ich sage: Okay, du hast noch die eine oder andere Platte gemacht, auch das, was da noch im Hinterkopf anliegt, aber nicht erst nach einer Periode, in der man sich verschlechtert, zur tragischen Figur wird. Das möchte ich um Gottes willen vermeiden."

„Viele sind auch noch in hohem Alter auf Reisen gegangen, ob Count Basie oder Woody Herman, bei dem es dann auch mit dem Klarinettenspiel nicht mehr weit her war, aber er war gewiß weit davon entfernt, eine tragische Figur zu sein. Das Publikum toleriert einen gewissen Leistungsabfall bei einem altgewordenen Musiker."

„Das ist bei diesen Vergleichspersonen, die Du genannt hast, etwas anders, das waren Bandleader. Die gehen mit ihren Bands auf Reisen, was sie da solistisch machen, das ist vielleicht gar nicht mehr so wichtig. Und das ist schon etwas anderes, als wenn man ein Instrumentalsolist ist."

„Es ist immer die Frage, wann entscheidet sich der Musiker, aufzuhören, oder bis zum bitteren Ende weiter zu machen. Manche können gar nicht anders, können nicht ohne Musik leben. Wenn Du Dir vorstellst, jetzt bist Du nur noch Zuhause, dann umgibst Du Dich sicherlich auch mit Musik, das hört doch nicht alles schlagartig auf. Oder schiebst Du einmal die Posaune unters Bett und damit hat es sich?"

„Das könnte doch sein. Also mit dem Verhältnis, das ich zu meinem Instrument habe - wir haben ja vorhin schon darüber gesprochen, daß ich auf die Überei ziemlich sauer bin - glaube ich schon, daß ich, wenn ich aufhöre zu spielen, die Posaune erst einmal wegstecke. Das könnte ja sein, daß irgendwann mal wieder der Wunsch aufkommt, sie wieder aufzunehmen, was ich aber nicht glaube. Ich kann mir ganz gut vorstellen, daß irgendwann einmal Schluß ist. Es gibt ja noch andere Dinge, die man musikalisch machen kann, am Klavier oder an der Gitarre."

„Hast Du im Lauf der Jahre immer wieder mal Gitarre gespielt?"

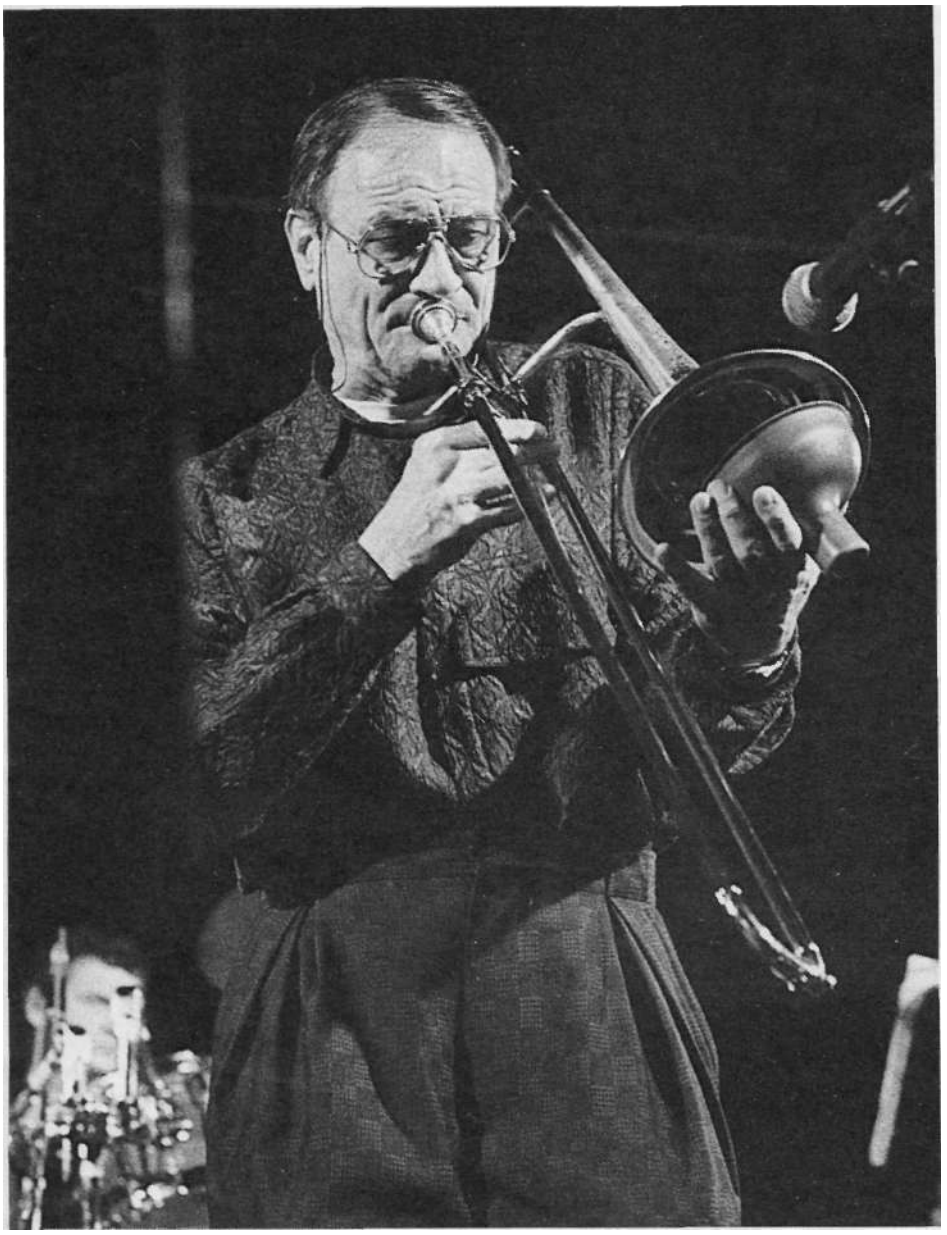
„Zwischendurch zum Komponieren. Wenn man so gewisse Dinge erarbeitet, z. T. trainiert, und einen gewissen Standard erreicht hat, den man braucht, um das improvisieren zu können, was man will - oder es bestmöglichst zu erreichen - dann muß man hart daran arbeiten. Wenn ich also nach 4 Wochen das Instrument wieder auspacken würde, könnte ich das nicht, was ich bis vor 4 Wochen noch konnte. Und ich glaube, ich sollte es dann doch lieber sein lassen oder von vorne anfangen richtig zu üben. Ich glaube, ich bin irgendwann mal richtig froh, wenn ich nicht mehr zu üben brauche."

„Das Instrument übt Druck aus, fordert Dich ständig. Gab es auch einmal eine Zeit, in der Du befürchtet hast, das Instrument nie total zu meistern, unter Kontrolle zu bekommen? Was hattest Du vor allem als junger Musiker dem Instrument gegenüber für Gefühle?"

„Speziell in der Anfangsphase habe ich das Instrument auch mal wochenlang weggelegt, weil ich einfach resigniert hatte und mir sagte, da kommst du nie weiter damit. Ich war damals Gitarrist und habe als Gitarrist gearbeitet und hatte noch immer diese Alternative."

„Nach ein paar Jahren hast Du aber ge-

„Natürlich ist Jazz Gruppenmusik und ist auch in der Gruppe am allerschönsten, ich kann es aber nicht einsehen, warum Jazz nicht auch Solomusik sein kann."



Möchte gerne mit vier Posaunen, inklusive J. J. Johnson, spielen: Albert Mangelsdorff
Foto: Klaus Mümpfer

merkt, jetzt hast Du sie im Griff?"

„Irgendwann erkennt man, wie lang das nun mal dauert, bis man auf so einem Instrument etwas erreicht. Wenn ich nach zwei Jahren Posaunelernen das erste Mal in eine Gruppe komme, die ausschließlich Jazz spielt, so ist der Punkt noch nicht erreicht. Ich hatte damals riesengroßes Glück, denn die Leute um Joe Klimm, die für damalige Verhältnisse sehr moderne Musik machten, haben mich blind geholt. Sie kannten mich als Gitarrist, und wußten zwar, daß ich Posaune lerne, aber sie haben mich nirgendwo spielen gehört, denn ich hatte das praktisch auch noch nicht gemacht. Aber es ging dann sehr schnell, daß ich mich da reinfinden konnte. Wenn das nicht gewesen wäre, dann wäre diese große Motivation auch nicht gewesen. Ich war da ja immer noch Gitarrist und hatte diese Alternative. Ich war aber nicht so verbissen mit der Posaune, bevor ich professioneller Posaunist wurde."

„Meinst Du, daß Du als Gitarrist auch so eine Vorrangstellung wie auf der Posaune erreicht hättest?"

„Möglich ist es, denn wenn man ein Jazzmusiker ist und improvisieren kann, dann kann man es sicherlich auch auf einem anderen Instrument. Aber es gab so gewisse Barrieren mit der Gitarre. Z. B. der große Verstärker und was da noch alles damals war. Ich habe mich ziemlich darüber geärgert und mich, auch aus diesem Grund, gefreut, daß ich Posaunist werden konnte. Abgesehen davon mag dem einen oder anderen ein Blasinstrument auch auf jeden Fall lieber sein, vom Klang und vom Körperlichen her - das ist ja ein Instrument, das richtig mit dem Körper gespielt wird, das ist nun auch etwas, was in der Jazzmusik teilweise eine Rolle spielen kann."

„Du hattest das Glück, daß nach Jay Jay Johnson nicht mehr allzu viele Posaunisten auf der Jazz-Szene waren. Das hat sich mittlerweile merklich geändert."

„Es waren sicherlich mehr, als man weiß, aber das Instrument war so ein bißchen untergegangen, die Posaune spielte im kreativen Jazz eine Zeitlang keine besondere Rolle."

„Wie hast Du die Begegnung mit Jay Jay Johnson kürzlich in Hamburg empfunden, er war ja wahrscheinlich früher einmal eines Deiner Idole?"

„Ach nun, das mit den Idolen, das würde ich nicht so hochspielen. Jay Jay war natürlich ein von mir sehr hochrespektierter Posaunist, aber ich bin auch immer kritisch gewesen und von Haus aus gegen Idole in dem Sinn. Ich habe Jay Jay immer respektiert, war aber nie einer, der so spielen wollte, da ist so ein kleiner Unterschied. Und was die Begegnung anbelangt: Na ja, die Jay Jay Johnson Gruppe war auf Tournee, hatte also keine Zeit, irgendwelche Proben mit mir abzuhalten, es konnten nicht gemeinsam irgendwelche Stücke einstudiert werden. Man hat sich also lediglich besprochen und festgelegt, wo ich mitspiele. Jay Jay hat mich gebeten, ein Solostück zu spielen und dann nochmal ein gemeinsames Stück. Während ich dieses Solostück spielte, hat er das Programm verändert und fing von sich aus solo an, was aber auch als die Einleitung zu dem gemeinsamen Stück vereinbart war. Gegen Ende dieses Solos sollte ich einsteigen. Nur war das gar nicht die Einleitung zu dem Stück, das wir zusammen spielen sollten, er hatte noch eines eingeschoben, von dem ich nichts wußte. Dadurch kam es so ein bißchen zu einer Irritation. Die Begegnung verlief so, wie wenn man ungeprobt auf die Bühne geht. Es ist ja nicht schlecht gegangen, das kann man nicht sagen, und daß mein Einstieg in Jay Jays Solo nicht beabsichtigt war, das konnten ja die Leute nicht wissen."

„Wie fühlst Du Dich in einem solchen Moment, wenn eine derartige Irritation geschieht?"

„Man macht das Beste daraus, es ist auch nichts Schlimmes, Gravierendes daran gewesen."

„Resultierte bei Dir aus dieser Begegnung der Wunsch, wieder einmal mit Jay Jay zusammen zu arbeiten?"

„Ach doch, es wäre schon mal etwas anderes, wenn man Zeit hätte. Es bestand auch schon lange die Absicht, etwas gemeinsam zu machen. Jay Jay sollte genau die beiden Male, die das Posaunenquartett Aufnahmen für MPS machte, mit dabei sein. Beide Male ist man mit Jay Jay deshalb in Verbindung gewesen und es hat Zusagen und dann wieder Absagen gegeben. Das hat also nicht geklappt. Das ist so etwas, was man eigentlich noch gerne tun möchte: Vier Posaunen, wobei Jay Jay mitspielt - sicherlich."

„Du sagtest, Du hast gewisse Dinge in Deinem Hinterkopf - ob das nun Begegnungen mit anderen Musikern oder Plattenaufnahmen sind. Welche Wünsche

sind es, die Du Dir noch erfüllen möchtest?"

„Als nächstes z. B. eine Soloplatte!"

„Mit einer bestimmten Thematik?"

„Es gibt viele Stücke, die eigentlich Solostücke sind und sonst nichts. Sie sind kaum anwendbar auf eine Gruppe, also nur solo spielbar. Das möchte ich natürlich irgendwie dokumentieren. Das ist ganz klar, daß das aufgenommen werden soll."

„Viele Ideen werden auch von außen an Dich herangetragen."

„Das meiste wird von außen an mich herangetragen. Die Leute haben so bestimmte Vorstellungen davon, mit wem sie mich gerne hören möchten - na bitte!"

„Du bist also immer offen für so etwas. Kamen die Members of Klaus Lage auf Dich zu?"

„Was heißt auf mich zu. Es gab da viele Begegnungen. Auf verschiedenartigen Veranstaltungen, so man als Jazzer auch in einer Rockveranstaltung oder einer gemischten Veranstaltung auftritt. Da habe ich Klaus Lage mit seiner Band schon in den 70em kennengelernt. Es entwickelte sich irgendein Verhältnis. Und es hat sich irgenwann einmal ergeben, daß er mich gefragt hat, bei einer Filmmusik, die er gemacht hat, ein Solo zu spielen, was ich auch tat. Und das war sehr ansprechend, sehr anrührend. Da kam dann diese Idee auf, man sollte eine Platte machen. Daß ich mal meinen Bereich verlasse und etwas anderes mache. Irgendwann ist es dann konkret geworden, man hat sich über die Titel geeinigt, hat einen Arrangeur beauftragt, und wir haben dann alles aufgenommen. Es hat auch Spaß gemacht. Ich spiele ja fast nur eigene Musik und was die Stücke anbelangt, sind sie auch nicht anders als sagen wir einmal Stücke aus dem Jazz. Wenn man denen einen anderen Rhythmus unterlegt, dann können das auch Jazzstücke sein, also so ist es nicht, daß das total daneben wäre. Und meiner Art, das auszudrücken und zu spielen, sind ja keine Grenzen gesetzt. Es sind zwar keine riesenlangen Improvisationen darauf, aber kurze spiele ich genau so, wie ich das auf dem anderen Stück auch machen würde. Also ich bleibe ich. Und das ist zum Teil eine ziemlich heiße Musik. Wenn wir live spielen, macht das schon riesig Spaß."

„Was nimmst Du von solchen Begegnungen mit, die an Dich eine etwas andere Musik herantragen, die auch auf ein anderes, jüngeres Publikum gemünzt ist? Ist das auch für Dich eine Art Verjüngung?"

„Nun gut, es sind sehr junge Kollegen, die da mitspielen, klar, aber eine Verjüngung in dem Sinn bringt das eigentlich nicht. Ich habe mir eher gesagt, das macht man ja nicht, um nur 5000 Platten zu verkaufen, das macht man - ganz ehrlich gesagt - um mehr zu verkaufen als es bei uns auf dem Sektor üblich ist. Das ist mal ganz klar. Es könnten 40 Platten sein, die unter meinem Namen bzw. gleichbeteiligten Namen herausgekommen sind und die sind ja zum größten Teil ganz herbe Kost. Warum soll man nicht einmal so etwas machen, wenn man die Fähigkeit, das Talent dazu hat. Das liegt wahrscheinlich gar nicht jedem, das zu machen und dann speziell auf so eine persönliche Art und Weise."

„Ich möchte heute nicht mehr verantwortlich für eine Band sein. Arbeit beschaffen, immer sehen, daß etwas zum Spielen da ist. Ich habe das ja nun sehr, sehr lange gemacht."

„Das Projekt mit den Mitgliedern der Klaus Lage Band bedeutet eine Öffnung zur Jugend hin oder zum Rockpublikum, es wäre auf der anderen Seite genau so denkbar, daß Du mit einer Swing-Big-Band Aufnahmen machst und damit auch Anschluß an eine andere Hörergeneration suchst."

„Das würde mich weniger reizen wie das jetzt."

„Das wäre auch ein Schritt zurück für Dich, das hast Du ja schon gehabt..."

,,... . also sagen wir einmal eine Solo-Posaunenplatte mit einer größeren Band zu machen, das muß ja nicht so eine normale Big Band sein, sondern ein Orchester etwa im Sinn von Gil Evans. Da hätte ich bestimmt nichts dagegen, da auch Evergreens zu spielen oder so etwas."

„Du hast vorhin als Absatzzahlen Deiner Jazzplatten 5000 Stück genannt, viel mehr schaffst auch Du im Inland mit dieser Musik nicht?"

„Bis auf die ‚Trilogue', live in Berlin, die erreichte gut das Dreifache. Und dann natürlich abgesehen von denen vom United Jazz and Rock Ensemble."

„Die liegen wohl über 20 000."

„Höher als das Doppelte."

„Musiker Deiner Generation, oder auch noch Musiker, die eine Generation jünger sind, die haben längst ihr Publikum, doch die jungen deutschen Musiker, die z. T. hervorragend sind, die tun sich ja recht schwer mit dem Publikum. Das Publikum rennt ja lieber zu unbekannten amerikanischen Musikern als zu aufstrebenden deutschen Talenten. Da ist guter Rat teuer wie man das ins Gleichgewicht bringt."

„Ein echtes Gleichgewicht wird da auch kaum herzustellen sein, zumal es sich ja nun um eine Riesenmenge guter, junger Musiker handelt. Ich hoffe nur nicht, daß wir mit Amerika vergleichbare Zustände bekommen, daß es also jungen Musikern und aufstrebenden Leuten eher möglich ist, mal zu spielen, und nicht wie in Amerika gar keine Chance haben, aufzutreten. Das ist schon immer diese Frage, die im Raum steht, die Amerikaner kommen her und nehmen hier unseren Leuten die Arbeit weg. Es ist bisher noch nie gelungen, das Problem auf irgendeine Art und Weise zu lösen."

„Manche stellen sich das vielleicht so vor, daß die altgediente Musikergeneration in Deutschland auch mal mit den jüngeren Musikern gemeinsam auf der Bühne steht. Das bringt schon einiges an Publicity. Wenn Du heute eine ganz junge Band hättest, dann hätten diese jungen Musiker schon mehr Chancen, gehört zu werden. So ist es ja auch in Amerika üblich, wenn man bedenkt wer schon alles mit Miles gespielt hat und noch spielt."

„Da ist etwas dran und ich mache das ja auch, es gibt ja diese Band, mit der wir immer mal wieder zusammenkommen, der Wolfgang und ich, plus Dieter llg, Wolfgang Haffner und Matthias Schubert. Da war vorher der Thomas Heidepriem dabei, also auch ein junger Musiker oder sagen wir jüngerer Musiker, denn der Thomas ist mittlerweile auch schon etablierter.

Ich möchte es dennoch nicht so machen und deshalb lasse ich es lieber, es sei denn, es wäre von der Gage her gut genug. Ich möchte es nicht so, wie es in Amerika üblich ist, daß hier der Bandleader ist, der die Hälfte der Gage bekommt, die andere Hälfte teilen sich die Musiker. Wenn ich also meine Gage verdienen will, wenn ich mit der Gruppe spiele, dann muß jeder andere auch die gleiche Gage bekommen. Dadurch wird die Band natürlich sehr teuer und dadurch spielt sie nicht so oft. Das ist, ehrlich gesagt der Grund. Es sei denn, man einigt sich hin und wieder mal darauf, auch etwas mit der Gesamtgage herunterzugehen. Ich möchte heute nicht mehr verantwortlich für eine Band sein. Arbeit beschaffen, immer sehen, daß etwas zum Spielen da ist. Ich habe das ja nun sehr, sehr lange gemacht."

„Du hast im Lauf der Zeit viele Auszeichnungen bekommen, Kulturpreise erhalten, das Bundesverdienstkreuz verliehen bekommen. Bei Dir ist die gesellschaftliche Stellung des Jazzmusikers längst anerkannt. Die Jungen haben immer wieder zu kämpfen. Jetzt erst wieder habe ich von einem Jazzpreisträger erfahren, daß er sich selbst gegen Vorurteile in seiner Familie zur Wehr setzen muß, daß sein Vater es keineswegs respektiert, daß er Jazzmusik macht. Hast Du das Gefühl, da tut sich etwas, die Gesellschaft erkennt den Jazzmusiker mehr an?"

Immens ausbaufähige mehrstimmige Spielweise: Albert Mangelsdorff Foto: Michael Steen

„Vergleichbar ist es bestimmt nicht - sagen wir einmal mit den 40er oder 50er Jahren, in denen einerseits ein Riesenninteresse für Jazz da war, andererseits aber das alte Vorurteil bestand, daß Jazz Urwaldmusik sei. Dieses Vorurteil wurde ja von den Nazis noch weiter genährt. Wir hatten gegen diese Vorurteile härter zu kämpfen als das heute der Fall ist. Der Jazz findet heute eine viel größere Anerkennung als früher. Auch von Musikerkollegen konnte man früher hören, daß die Jazzmusiker nicht mal ihre Instrumente halten könnten und solche Sachen. Da mußte man sich von der Beherrschung des Instrumentes her irgendwie schon so profilieren, daß diese Leute einigermaßen überzeugt waren. Diese Vorurteile existieren ja heute in der jüngeren Generation überhaupt nicht mehr. Das sind ja nun alles Leute, die alle ganz, ganz toll ihre Instrumente spielen. Die Virtuosität steht außer Frage, Anfang der 70er Jahre, als der Free Jazz hochkam, da mußten die Musiker noch härter um diese Anerkennung kämpfen."

„Gerade bei manchen Free Jazz Musikern erschien es fast unmöglich zu beurteilen, ob sie ihr Instrument wirklich beherrschten."

„Das zum einen. Zum anderen waren die Töne doch sehr fremd, gegen das, was heute von den jungen Jazzmusikern gespielt wird."

„Doch ist die Stellung des Jazzmusikers heute in der Gesellschaft immer noch schlecht. Wenn z. B. jemand sagt: Ich werde Jazzmusiker, dann rümpfen die meisten die Nase."

„Das Naserümpfen gibt es sogar, wenn man sagt, man wird Musiker an sich. Es gibt da Abstufungen und Jazzmusiker ist halt dann noch das Schlimmere als Musiker an sich. Das Vorurteil besteht bei vielen Leuten, es gilt als Hungerberuf und was da noch alles behauptet wird."

„Auf der anderen Seite sind im Showbusiness die Musiker ganz oben, danach kommt eine Weile nichts. Aber diese Vorurteile hast Du alle hinter Dir gelassen, durch all die Preise und Ehrungen, die Dir zuteil wurden."

„Ich hoffe, daß da nicht nur ich etwas hinter mich gebracht habe, sondern daß die Szene etwas hinter sich gebracht hat. Das Motiv, warum man den einen oder anderen Preis überhaupt annimmt, ist das, daß man sagt, hier wird etwas für den Stellenwert des Jazz an sich getan."

„Noch eine letzte Frage, Albert. Gibt es bei Dir so Überlegungen wie etwa die, daß Du etwas der Nachwelt mit Deiner Musik hinterlassen willst? Es gibt dann noch zumindest klingende Dokumente und es gibt auch Musiker, die sich von Dir inspiriert fühlen und die Musik weiterführen."

„Sagen wir einmal nicht, daß ich der Nachwelt etwas hinterlassen möchte, sondern, daß es einfach passiert ist. Also auch mit dem mehrstimmigen Posaunenspiel, da habe ich schon ein Ei gelegt, an dem noch ein paar Leute brüten können. Das ist unbedingt entwicklungsfähig und ich empfehle es immer wieder jungen Kollegen, sich damit zu beschäftigen, vorausgesetzt sie haben die Anlage dazu, eine Stimme, die intonationsfähig, ausbaufähig und stark genug ist, um so zu musizieren. Dazu gehört die Fähigkeit des guten Improvisators. Das ist eine Spielweise, die immens ausbaufähig ist. Es sind ja Kombinationen von Tönen, doch ich benutze nicht alle, die in den Skalen sind. Ich kann sie nicht alle benutzen, entweder, weil sie vom Instrument her nicht machbar sind, oder aber von der Stimme her nicht. Wenn man an so etwas arbeitet und trainiert, könnte das Ziel sein, alles machbar zu machen."

„Sagen wir einmal nicht, daß ich der Nachwelt etwas hinterlassen möchte, sondern, daß es einfach passiert ist.
Also auch mit dem mehrstimmigen Posaunenspiel, da habe ich schon ein Ei gelegt, an dem noch ein paar Leute daran brüten können."

Jazz im Film VI

Jazz-Reportagen im Kino

Les Rapports Jazz-Cinema

Die publizistischen Aspekte des Jazzfilms

Mit Einführung des Tonfilms war nun die Möglichkeit gegeben, die Musik im Film direkt zu präsentieren. Nicht allein, daß die Musik zum wichtigen Handlungselement, zum Träger einer Story wurde, sie führte nun auch die Handlung selbst in den Filmrhythmus über. Das Sujet des Musicalfilms (oder rudimentären „Jazzfilms") wurde mit dem sogenannten „all talk-ing, all sing-ing, all danc-ing" Spektakel THE KING OF JAZZ (1930) von John Murray Anderson geboren. Dieser Film griff jedoch unmittelbar auf jene Hollywood-Formel der ,,back-stage-story" zurück, also jenen „Typus des hinter den Kulissen spielenden Bühnenstücks, dem die Story nur als Aufhänger für Musik- und Tanzrevuen dient und der im Theater dieser Zeit sehr in Mode war"[1], da sie die Möglichkeit bot, die Musiknummem halbwegs plausibel in den Film zu integrieren. Die läppische Handlung - die außer der Betitelung nicht das geringste mit dem Sachverhalt oder der Geschichte des Jazz zu tun hat - gab nur den Rahmen für den Auftritt von Paul Whiteman und seinem Orchester für Gershwins „Rapsody in Blue" ab.

Dieses Rezept blieb jahrzehntelang ein Stilmerkmal Hollywoods. Schon anfangs beschränkte sich das Angebot der Filmmusik auf stereotype „Stimmungs- oder Unterhaltungsmusik", die mit den hauseigenen Studiomusikern oder ganzen Orchestern fabriziert wurde. Vor allem drängten sich die vom Broadway abgeworbenen Komponisten, Revuemusiker und Vaudeville-Sänger zum Glamour-Film. Auch sehr beliebte und bekannte Jazzmusiker und -Sänger wurden für kurze Lied- und Spieleinlagen oder für musikalische Potpourris von Hollywood-Produzenten eingeladen. Die meisten von ihnen jedoch vermochten sich nicht den Arbeitsbedingungen des Filmstudios anzupassen; sie wurden entweder verdrängt oder glichen sich dem bescheidenen Niveau der Gebrauchsmusik an.

Für uns in diesem Zusammenhang besonders von Belang und jazzhistorisch relevant sind die dokumentarisch beeinflußten oder „halb-realistischen" Aufnahmen von Jazzmusikern und Jazzbands, oder gar Zusammenschnitte (Kompilationsfilme), in denen es neben damals aktuellen Unterhaltungskünstlern auch etliche Jazzstars der Frühzeit zu sehen gab. Hollywood schuf gegen 1935 einen neuen Dokumentarstil in Form einer „Filmbeilage", ähnlich der Wochenzeitschrift „Time". Zu den frühesten Versuchen, eine Art Nachrichtenmagazin für das Kino zu schaffen, zählt die Kompilations-Serie MARCH OF TIME (1935-51). Die von Louis de Rochemont monatlich produzierten Folgen liefen als Vorprogramm in den amerikanischen Kinos. MARCH OF TIME unterschied sich vor allem in ihrer Themenwahl und Geschichtsauffassung vom Durchschnitt der Pathe-Pictorial und Fox-Wochenschauen. Anfänglich beschäftigte sich jede Ausgabe mit drei bis vier Beiträgen; später wurden es nur mehr zwei und ab 1938 schließlich konzentrierte man sich auf nur ein Thema pro Folge. Die monatlich in die Kinos gebrachten Reportagen verbanden Archivmaterial und nachgestellte Szenen geschickt zu einer „journalistischen" Betrachtungs- und Argumentationsweise, jedoch filmischen Montage- und Darstellungsweise. Gesprochene Kommentare, lange Interview-Sequenzen usw. stellten den wichtigen Zusammenhang von Bild und Ton her. MARCH OF TIME war nicht nur auf politische „Schlagzeilen" beschränkt, sondern erfaßte ein weites Spektrum der Kultur- und Musikberichterstattung. Viele namhafte Musik- und Jazzgrößen der 30er und 40er Jahre kommen in mehreren Folgen vor. Die Gesamtlänge einer Folge betrug durchschnittlich zwanzig Minuten; die standardisierte 35-mm-Spulenlänge erleichterte sowohl die Produktion als auch die Distribution.

Die MARCH OF TIME-Reihe ergab, trotz gelegentlicher Fehlgriffe, für ihre Zeit hervorragende Resultate. Freilich: die naiven oder klischeehaften oder historisch etwas unreflektierten „Botschaften" in pseudo-objektiver Manier sind für heutige Auffassungen überholt. Die Filme sind eher beschreibender (kognitiver) anstatt wissenschaftlicher (analytischer) Art. Ein Kritiker bemerkt hierzu: „Mit der unausgesprochenen Argumentation, daß das Bild letztlich genauso wie das Wort nur Darstellung der Wirklichkeit ist, erweiterte MARCH OF TIME die Grenzen des Medienjournalismus. Was zählte, war nicht, ob die illustrierte Berichterstattung die Wirklichkeit plakativ zur Schau stellte, sondern ob sie, innerhalb des Gewissens des Berichterstatters, die Wirklichkeit glaubwürdig wiedergab."[2] Die Serie wurde des öfteren gerade deswegen scharf angegriffen, weil sie teils absichtlich Fiktion mit Realität vermischte, teils unterschiedslos Archivaufnahmen, neue Wochenschaudokumente und eigens dafür hergestelltes Filmmaterial miteinander verwob. Diese Mischung von Information, Interpretation und Spekulation (Spiel- und Dokumentationsfilmmaterial wurden als „Ereignis" dramaturgisch inszeniert) mag zwar heute etwas befremdlich und schwerfällig erscheinen, aber zu ihrer Zeit war sie beinahe „realistisch" und in der Wochenschautradition der „rekonstruierten Aktualitäten" eines Georges Melies oder Fernand Zecca (Pathe-Nathan).

Die MARCH OF TIME-Folgen über HUDDIE „LEADBELLY" LEDBETTER (1. Jg./Folge 2; 1935); ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND (ODJB); BENNY GOODMAN/PAUL WHITEMAN (3. Jg./Folge 7; 1937); GLENN MILLER (9. Jg./Folge 8; 1943); BENNY GOODMAN/ART TATUM/EDDIE CONDON (10. Jg./Folge 7; 1944); LENNIE TRISTANO (14. Jg./Folge 10; 1947) usw. stützen sich in weitem Umfang auf Archivmaterial. Im allgemeinen bildeten gesprochene Kommentare und kurze Live-Musik-Sequenzen das Gerüst dieser Kurzdokumentationen; überwiegend ging

die Tendenz mehr in Richtung biographischer und historischer Kompilationen von wenig didaktischem Anspruch, zum Beispiel jenes Filmporträt von HUDDIE LEDBETTER in Vol. I/Folge 2 (1935) oder die Reportage, *„The Birth of Swing"* untertitelt, über die Wiederentdeckung der ODJB (ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND) in Vol. III/Folge 7 (1937). Gleichzeitig entstand der ausschließlich „unterhaltende" Kompilationsfilm, der bereits vorhandenes Filmmaterial dokumentarisch verwertet; so zum Beispiel haben die Gestalter von MARCH OF TIME in Vol. X/Folge 12 (1944) aus verschiedenen, anderweitig verwerteten Dpkumentarfilmen einen Bericht über *„Music in America "* zusammengestellt. Darin kommen folgende Sequenzen vor: Benny Goodman als Lektor in der berühmten Musikhochschule Juilliard in New York und ein Auftritt von Art Tatum im Club ,,The Three Deuces", ferner Archivmaterial von George Gershwin und der ODJB. Zunehmend werden Live-Konzert-Mitschnitte in Filmkompilationen eingesetzt. In der Vol. XII/Folge 8 (1946) der MARCH OF TIME-Serie, *„Nightclub Boom"* betitelt, werden diverse Nachtklubaufnahmen mit prominenten Jazzbands zusammengeschnitten: Jimmy Dorsey (400 Club), Eddie Condon/Wild Bill Davidson, Ink Spots (Zanzibar) und Danny Thomas (Martinique).

Zunehmend wurde der Stellenwert von schematischen Lehrfilmen für Unterrichtszwecke sowie für Forschung und Lehre erkannt. Ungemein populär waren jene Ableger der Kulturfilme (die sogenannten „Interest Films") über ein bestimmtes Thema der afro-amerikanischen Musik- und Kulturgeschichte. Ein Beispiel hierfür stellt der ausgesprochene Werbefilm der Zigarettenfirma „Chesterfield" für das Pennsylvania Department of Public Instruction dar: NEGROES IN ENTERTAINMENT (1950) von William Trunt jr., unter Mitwirkung von W. C. Handy, Ethel Waters, Fats Waller, Duke Ellington und ,,Sugar Chile" Robinson. Ansager war der kettenrauchende Bill Nunn. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang dürfte Paramount's Pictorial Magazine No. 889 sein, etwa ein Promotionfilm der Variety Records aus dem Jahre 1937, über DUKE ELLINGTON/IVIE ANDERSON: RECORD MAKING, der der Produktion einer 78-rpm-Schallplatte von einer Aufnahme bis zur Pressung folgt. Abschließend sei noch auf *„It's in the groove"* Vol. XV/ Folge 6 (1949) der MARCH OF TIME-Serie hingewiesen: Diese Episode konzentriert sich sehr kurz auf die Geschichte der Schallplatte, von Edison bis zur ersten LP; u. a. mit kurzen Sequenzen von ODJB, Eddie Condon, Paul Whiteman und dem Lennie Tristano-Sextett. Zahlreiche Fernseh-Features und Dokumentationskompilationen über Jazz oder Jazzmusiker profitieren heutzutage immer noch von dieser filmisch widrigen Darstellungsform. Die Bedeutung von MARCH OF TIME wird heute aber leider etwas unterschätzt, obwohl ein Großteil der Innovationen auf diesem Gebiet selbstverständlicher Bestandteil vieler TV-Serien geworden ist.

Weiter gab es ab 1950 eine Reihe von Dokumentarfilmen, die zur Jazzgeschichte in historisierenden Kompilationen Stellung nehmen, wobei das Filmmaterial aus verschiedenen Quellen (Wochenschau, Soundies, Interview etc.) stammt. Mit vorwiegend informatorischer anstatt atmosphärischer Absicht wurden didaktische Filme - hauptsächlich fürs Schulfernsehen (National Educational Television) - über Jazz gemacht. Denis Sanders (*1929) stellte für die UCLA (University of California, Los Angeles) den kurzen Informations-Unterrichtsfilm INTRODUCTION TO JAZZ (1952) her; 1956 folgte ein in Frankreich produzierter, jedoch von dem amerikanischen Jazzhistoriker Thomas L. Rowe hergestellter Streifen über Edward „Kid" Ory: TAILGATE MAN FROM NEW ORLEANS (1956). Der Posaunist des Oldtime-Stils erzählt von seinem bunten Leben und der Entstehung des Jazz in seiner Heimatstadt New Orleans. Im gleichen Jahr entstand für NBC-News eine Filmreportage über Louis Armstrongs State Department-Tournee durch Europa und West-Afrika: SATCHMO THE GREAT (1956), ein ausgezeichneter „Nachrichtenfilm" von zwei TV-Redakteuren, Fred

Marchof Time Serie: Folge 7/3 Jg. 1937: Paul Whiteman Orchestra mit Bix Beiderbeeke (letzte Reihe, 3. v. r.)
Foto: International Communications Agency, USIS, Wien

Fnendly und Edward Morrow.
Besonders im ausgesprochen kommerziellen Bereich ging die Tendenz des Jazzfilms mehr in Richtung unterhaltender Kompilationen von weniger didaktischem oder informativem Wert oder Anspruch, zum Beispiel: Joseph Kohns berühmt-berüchtigte (filmisch unbeholfene) Jazzparaden HARLEM ROCK 'n' ROLL (1955), auch als HARLEM JAZZ FESTIVAL in der Literatur bezeichnet, und Herbert Bregsteins revueartiger Film JAZZ BALL (1958). Nach diesen anfänglich spekulativen Zusammenschnitten aus dem verschiedensten Rest-Footage-Material gelingt erstmals mit JAZZ FESTIVAL (1956) von Well Corsan und JAZZ ON A SUMMER'S DAY (1958-60) von Bert Stern eine stilistisch lupenreine Präsentation von Jazzmusikern bei Livekonzerten. Ebenso bestand eine Kurzfilmserie unter dem Titel JAZZ IN THE MOVIES (1958) aus einer Zusammenstellung von acht Kurzfilmen zum Thema Jazz. Nachfolgende Filme wie WARNER'S JAZZ PARADE (1955), REVUE IN RHYTHM (1955) - auch in einer weiteren Version als RHYTHM & BLUES REVUE (1956) bekannt -, und JAMBOREE/DISC JOCKEY JAMBOREE (1957); Mitschnitte von *„Showtime at the Apollo"* in Harlem mit Fats Domino (sie), Duke Ellington, Lionel Hampton, Dinah Washington und Count Basie haben die gleichen Musical-Ingredienzien: ein Superangebot von Stars und viele Feature-Nummern, möglichst kurzatmig zusammengestellt. Daß diese Präsentationsform dem Medium Fernsehen nicht nur in Format und Duktus entgegenkam, sondern tatsächlich TV-spezifisch gerecht war, ist naheliegend. Diese Kompilations-Serien sind als Modell für die gigantischen TV-Produktionen wie die TIMEX ALL STAR SHOW (1958 ff) und die SNADER-TELESCRIPTIONS sehr bestimmend gewesen. Nach amerikanischem Vorbild versuchte sich Joachim-Ernst Berendt (*1922) als . Produzent/ Autor von JAZZ - GEHÖRT UND GESEHEN (1955 ff), eine Produktion des SWF (Baden-Baden).

Ausgesprochen pädagogische Sachfilme setzten sich zumeist wissenschaftlicher und historischer mit der Genese und den verschiedenen Formen der schwarzen Musik in Amerika auseinander. Im Unterschied zum kommentarlosen Musikfilm konnte der undramatische Sachfilm mit Erläuterungen eines Spezialisten oder sachkundigen Kommentators das Phänomen besser analysieren und informativ wirken. Diese Art von Kompilationsfilmen konnten einerseits vorhandenes Ton-, Photo- und Filmmaterial dokumentarisch verwerten, andererseits eben über dieses Material reflektieren, ohne ganz ihren dokumentarischen Charakter zu verlieren. Besonders dort, wo die Reflexion puristisch und methodisch durchgeführt und das Material möglichst ungeschnitten und authentisch serviert wurde, waren die besten Ergebnisse zu erwarten. Je deutlicher die Grenze zwischen Objekt und Subjekt aufgehoben ist, desto aussagekräftiger ist das Dokument; nicht mehr *was* wir sehen, sondern *wie* die thematische Einheit als Realität erfahrbar ist, ist entscheidend. Einen ersten Wertungsversuch in dieser Richtung unternahm der Blues-Experte Samuel B. Charters (*1929) mit seinem ethnographisch inspirierten Dokumentarfilm THE BLUES (1963), der die Country-Blues-Musiker „Sleepy" John Estes, „Furry" Lewis etc. vor Ort abfilmte und dabei genügend soziokulturelle und historische Hintergrundinformation ohne spielfilmartige Zutaten lieferte. Aus der großen Masse der sogenannten „Forschungsfilme" ragen trotzdem nur wenige heraus, die dem Niveau der Jazzwissenschaft entsprechen. Das Unbehagen an vielen Forschungsfilmen läßt sich ja nicht nur an den Inhalten, sondern auch an deren Methode der vermeintlichen Objektivität, deren „Wissenschaftlichkeit" und Ästhetik festmachen. Die Vorliebe für subjektlose Pauschalformulierungen bedeutet nicht a priori wissenschaftlich-exakt, nur weil man distanziert beschreibt; der zunehmend unpräzise und dadurch entwertete Gebrauch des Begriffs „authentisch" (ein Lieblingswort für Filmethnologen) führte schließlich dazu, daß ungemein einfallslose Kameraführung, Schnitt und Regiearbeit als filmisch „echt" legitimiert wurden, weil man direkt am Geschehen drehte. Filmdokumente, die Anspruch auf Wirklichkeitsnähe und Wahrheit erheben, und Autoren, die die Filmkamera als Instrument objektiver „Wissenschaftlichkeit" ansehen, können nicht darüber hinweghelfen, daß die mit starken subjektiven Zügen und Vorurteilen behaftete Forschung in den Medien Funk, Fernsehen und Film noch bis vor kurzem Klischeevorstellungen von Jazz vermittelten (vgl. die TV-Serie THE STORY OF ' THE BLUES von Paul Oliver).

Jeder Forschungsfilm setzt sich aus Aufnahmen wirklicher Tatsachen und Fakten zusammen, deren Auswahl jedoch einen neuen anderen Sinn ergibt. Obzwar das Objektiv Realität photografiert, der Regisseur/Kameramann/Cutter inszeniert/interpretiert/montiert einen Zusammenhang, der nicht Wirklichkeit, sondern Absicht darstellt. „Der Regisseur vermag also, bei allerbester Absicht, keinen vollkommen sachlichen, neutralen wissenschaftlichen Film zu drehen. Denn sobald er damit beginnt, seine Bilder auszuwählen und zu einer Reihe zu ordnen, hat er bereits einen Standpunkt und eine Absicht, die beide nicht unabhängig sein können von seinen sonstigen Standpunkten und Absichten. Absolute Neutralität gibt es nicht. Wer sie verkündet, betrügt (vielleicht auch sich selbst). Jeder Nachrichtenfilm verkündet - indem er Wirklichkeit zeigt - eine .Wahrheit'; oder er verkündet jene Sinngebung und Bedeutung, die der Autor als ‚wahr' betrachtet." [3]

Entweder litten die Forschungs- und Aufklärungsfilme über Jazz daran, daß sie keinen klaren Aufbau oder Querschnitt hatten, d. h. sie waren etwas methodisch-didaktisch konfus oder in ihren Ergebnissen überholt; oder sie verzichteten gänzlich auf historische und musikologische Informationen und betonten mehr das sinnlich-atmosphärische „Erleben" dieser Musik. Beide Reportage-Ideale waren vertreten. Nur in den seltensten Fällen konnten sie jedoch ihre eigentliche Aufgabe erfüllen und ihre erzieherischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten gar ausschöpfen. Leider ist in der (internationalen) Literatur das filmische Material weitgehend unrezipiert geblieben, obwohl es als Quellenarchiv auswertbar gedacht war. Es gibt kaum Publikationen, in denen die filmischen Aufzeichnungen tatsächlich im Sinne der Forschung und Geschichtsbeschreibung ausgewertet werden. Es ist bestürzend, wie wenig Ahnung selbst „studierte" Jazzkritiker von der Existenz solcher Filme haben. Selbst viele namhafte Jazzhistoriker und -forscher kennen oder nützen die Archive und Verleihe nicht.

Dabei wäre der vermeintliche Unterrichts- oder Forschungsfilm für die gegenwärtige - auf kleinste thematische Stileinheiten spezialisierte - Jazzforschung momentan gar nicht von Belang, hätte er nicht fortdauernd die TV-Dokumentationen über Jazz stark beeinflußt. Im Laufe der 60er Jahre - verbunden selbstverständlich mit einem positiveren Verständnis der Medien dem Jazz gegenüber - waren Unterrichtsserien und Network-Aufklärungsprogramme zum Thema THESUBJECT IS JAZZ (1958 ff), FRANKLY JAZZ (1962 ff), JAZZ SCENE U.S.A. (1962 ff) und JAZZ CASUAL (1963 ff) bereits keine Seltenheit mehr. Diese Anerkennung drückt sich zum Beispiel darin aus, daß es die ersten regelmäßigen dokumentarischen Jazzsendungen und Live-Übertragungen von Jazzmusik bei den großen Fernsehgesellschaften gab. Trotz Lehrfilmtendenz haben diese Wochenschauberichte über Genese und Entwicklung des Jazz immer noch Relevanz für die Forschung, zeigen sie doch viele stilbildende Musiker, von denen kaum Tonmaterial noch Photos existieren, wahrheitsgetreu in Aktion und geben damit etwas von der Aura ihrer Persönlichkeit wieder.

Helmut Weihsmann

Anmerkungen

[1] zit. in. Rororo Film-Lexikon (hrsg. von Liz-Anne Bawden/Wolfram Tichy); Bd. 2 (Filme K-S) Rowohlt Taschenbuch 6229; pp. 434
[2] A. William Bluem: The Documentary in American Television (Hastings House, New York 1965) zit. nach Robert T. Elson: De Rochemont's The Maren of Time, in: Lewis Jacobs (Hrsg.): The Documentary Tradition (Hopkins and Blake, New York 1971)
[3] Bela Baläzs: Der Film; Werden und Wesen einer neuen Kunst (Globus Verlag, Wien 1972); pp. 150

Jazz in Italien

Versuch eines Resümees und eine Bilanz der gegenwärtigen Jazz-Szene

Im alten wie im modernen Jazz in den USA spielt der italienische Einfluß ähnlich dem französischen eine nicht geringe Rolle, betrachtet man Spielerpersönlichkeiten und ihre Herkunft wie auch deren deutlich erkennbare musikalische Aussagen. Seit dem 2. Weltkrieg ist in einer Art Rückkoppelung mit der Landung der amerikanischen Armee in Italien die Begeisterung für den Jazz auf die apenninische Halbinsel übergeschwappt, selbst der Sohn des Duce, der Pianist Romano Mussolini, konnte sich dem Eindruck dieser lebendigen Musik nicht entziehen, seine Klaviermusik prägte mit die 50er Jahre. Und für diese erste Blütezeit des italienischen Jazz stehen neben dem seinen auch so berühmte Namen wie die Roman New Orleans Band, das Armando Trovajoli Quartet, das Nunzio Rotondo Quartet, das Quintet Basso-Valdambrini, das Glauco Masetti Quartet, die Original Lambro Jazzband und in den 60er und 70er Jahren Eraldo Volonte, Marcello Rosa, Gaetano Liguori, Massimo Urbani, Gianluigi Trovesi, Andrea Centazzo, Guido Manusardi, Mario Schiano, Mario Rusca, Alberto Golino, Enrico Rava, die Bovisa New Orleans Jazz Band, die Milano Jazz Gang, Franco Cerri, Renato Sellani, Gianni Bedori, Giorgio Azzolini, Franco d'Andrea, Claudio Fasoli, Sergio Fanni, Gianni Basso, die Milan Jazz College Society, Gil Cuppini, Giampiero Boneschi, Tomelleri-Prete Sax Incorporated, Romano Mussolini & His Friends und Giorgio Gaslini. Hiermit sind Künstlerpersönlichkeiten und Formationen genannt, die typisch sind für die Entwicklung des Jazz in den vergangenen 30 Jahren, die - ausgewählt von Arrigo Polillo - in ,,Il Jazz di Italia" sicherlich repräsentativ sind, aber beileibe nicht die Vielfalt des italienischen Jazz von damals, noch weniger von heute ausmachen.

Doch kommen wir zurück zu Arrigo Polillo, der eines der berühmtesten und fundiertesten Bücher über den Jazz geschrieben hat. Sein Kompendium ,,Il Jazz: la vicenda e i protagonisti delle musica afroamericana", 1975 publiziert, erhielt sechs Jahre später bei Goldmann-Schott mit der deutschen Übersetzung „Jazz: Geschichte und Persönlichkeiten" (jetzt bei Schott-Piper) eine verdiente, noch breitere Resonanz, da Polillo auch für den deutschen Sprachraum eine Bühne schuf, den Informationsreichtum in Aufarbeitung sämtlicher damals verfügbarer amerikanischer Jazzpublikationen sichtbar werden zu lassen. Dieses Buch steigerte 1975 in Italien das wachsende Interesse für den Jazz; dieses wurde noch unterstützt durch die vorzügliche Jazz-Zeitschrift „Musica Jazz", die 1944 von Gian Carlo Testoni begründet, 35 Jahre von Ladislao Suger editiert, ab 1979 von Arrigo Polillo weitergeführt wurde, dessen Dynamik für eine noch breitere Publizität dieser Musik in den vergangenen Jahren sorgte, die immer noch anhält, obwohl Polillo vor fünf Jahren starb. Er war es, der dafür sorgte, daß seit 1981 die beinahe an allen Zeitschriftenkiosken des Landes (von der alpinen Grenze bis Südsizilien, auf Sardinien, den kleinen Inselchen vor Tunesien) erhältliche Jazz-Zeitschrift (für mich ein Phänomen!) zu einem etwas erhöhten Preis - umgerechnet um die 9 Mark - nun zusammen mit einer Schallplatte zu haben war, die jeweils einer Stilrichtung, später einzelnen Musikerpersönlichkeiten gewidmet war. Auf diese Weise wurden der Jazz und seine Interpreten - zunächst allerdings vornehmlich Amerikaner - landesweit bekannt, wobei die Grenzen innerhalb der U-Musik häufig verwischt waren; ich erinnere mich 1980 noch an ein Konzert mit dem Don Cherry Quartet zu Beginn einer Tournee durch Europa, als ich aus den Bergen nördlich von Cagliari in die 35 km entfernt liegende sardische Hauptstadt fuhr und dort in einem Veranstaltungssaal mitten in der Stadt auf ein vornehmlich junges Publikum von ca. 2500 Leuten traf, ohne daß es großer Ankündigungen bedurfte (nur wenige amateurhafte A3-Plakate an Häuserwänden der Via Roma) und obwohl es im regenreichen Februar war.

Hier darf nicht unerwähnt bleiben, daß neben Polillos Buch, seiner von ihm herausgegebenen Zeitschrift, auch zwei inzwischen berühmt gewordene Schallplatteneditionen für Aufsehen sorgten, die wöchentlich wechselnd an den nämlichen Kiosken neben solchen mit Pop und Klassik landesweit zu haben waren. Einmal war es die Reihe ,,I Grandi del Jazz" in schwarzem Cover und mit buntem Schriftzug, herausgegeben von Bruno Schiozzi, zusammen mit Pino Candini in der Gruppe Editore Fabbri S.p.A. Milano, schon 1968 auf dem Markt, die dann 1981 mit Musica Jazz paktierte, mit ausführlichem Text, reich bebildert und mit knapper Diskographie, editiert nach Persönlichkeiten des Jazz und nach Stilarten, in 13 Serien ä 8 LP's, also auf insgesamt 104 vorzüglichen Alben, die nun auch in einzelnen „Buchsequenzen" vorliegen - bei uns wurden und werden diese LP's häufig recht billig verkauft. Dann kam etwa 1978 noch die zweite Reihe „I Giganti del Jazz" mit 100 LP's auf dem Markt hinzu, letztere mit einem weißen Klappcover und einem silbergrauen „J" darauf, ebenfalls mit einem vorzüglichen Hüllentext und einer mehrseitigen, alphabetisch sich fortsetzenden Diskographie als Beilage zum Sammeln, die man auf dem deutschen Markt allerdings wegließ. Hier zeichnete nun die Armando Curcio Editore Roma verantwortlich. Und aus diesen unzähligen diskographischen Beilagen erwuchs inzwischen ein mächtiges vierbändiges Jazzlexikon mit insgesamt 1600 Seiten unter dem Titel „Grande Enciclopedia del Jazz", an dem von deutscher Seite beispielsweise J. E. Berendt, P. Ortmann und K. Schulz mitgearbeitet haben und das unter der Direktion von Adriano Mazzoletti einen wirklich er-

Eine der profiliertesten Persönlichkeiten der italienischen Jazz-Szene: Enrico Pieranunzi **Foto: Manfred Rinderspacher**

den Schlagzeuger Aldo Romano), die Edizioni Dell' Isole EU (etwa mit Salis, Lai, Paliano, Urbani), Cetra Records (mit Rava, d'Andrea, Romano), Hat Hut (mit Antonello Salis), Mia (etwa Orselli-Apuzzo-Lalla), Durium (die King of Jazz-Serie oder Gato Barbieri mit Don Cherry), Carosello Records/Mailand (mit Tullio de Piscopo), Dire (Cesare Poggi) oder Cecme Records (mit amerikanischer Avantgarde), die in einer bloßen Auflistung einen verwirrenden Überblick über das ganze Spektrum des italienischen Jazz und seine musikalischen Aussagen gibt.

Kommen wir zurück zu den wichtigsten Plattenfirmen, die sich gigantisch entwikkelt haben, die einen entsprechenden Vertrieb und damit ein Durchsetzungspotential besitzen und die bei uns in Deutschland zu bekommen sind. IREC mit den Labein Black Saint und Soul Note kann vielleicht als eine Art Marktführer bezeichnet werden; seit Jahren sind die beiden Namen im Downbeat als die Avantgardelabel ausgezeichnet. Black Saint z. B. ist, 1977 zunächst durch das Hi-Fi & Records Center in Mailand vertrieben, bis zur Nummer 032 von Giacomo Pellicciotti produziert, dann von Giovanni Bonandrini übernommen, inzwischen auf etwa 100 LP's angewachsen, fast überwiegend mit amerikanischer Jazzavantgarde, aber auch beispielsweise LP's des sardischen Bassisten Marcello Melis. Daneben steht inzwischen gleichgewichtig das auf 200 LP's angewachsene Repertoire von Soul Note, u. a. mit Enrico Rava (auch auf dem deutschen ECM-Label zu finden!), mit Claudio Fasoli, Enrico Pieranunzi und Antonello Salis. Im gleichen Vertrieb findet man das beinahe ausschließliche „italienische" Red Records-Label mit u. a. Franco d'Andrea, Gianluigi Trovesi, Giovanni Tommaso, Roberto Ottaviani, das von Sergio Veschi & Alberto Alberti in Mailand produziert wird, häufig im gleichen Barrigozzi-Studio wie Soul Note und Black Saint. Hier liegt der eine Schwerpunkt des eigenständigen italienischen Jazz, allerdings mehr der amerikanisch-italienischen Prägung. Der andere und regional-gewichtigere wird seit 1983 von Beppo Spagnoli in Arcisate bei Como mit dem Label Splasc(h) aufgebaut, der binnen fünf Jahren 69 LP's und 14 weitere der Extrareihe „Historical Performances" produziert hat, diese eigenhändig mit selbstgemalten Covers versieht und ausschließlich italienische Musiker der achtziger Jahre von Sardinien bis Apulien, der Lombardei bis Sizilien vorstellt. Und es gibt meines Wissens keinen geschlosseneren und faszinierenderen Einblick in den italienischen Jazz der Gegenwart, was die Fülle und die Spieleigenarten angeht. Die yvp des York von Prittwitz hat die Verwertungsrechte an diesem Splasc(h)-Label außerhalb Italiens, das ab der Nummer H 164 direkt bei ihm bestellt werden kann und der aus diesem reichhaltigen Fundus die besten Aufnahmen in sein Repertoire übernehmen kann. Über ihn läuft auch die Edi Pan-Reihe mit bisher 10 LP's (5 x Pieranunzi, 1 x Bruno Biriaco, 1 x Fasoli, 2 x Eddie Palermo, 1 x Trio Coliseum). Vor 4 Jahren hat v. Prittwitz neben einem eigenen Musikverlag mit Demon Records auch noch ein eigenes Label gegründet dem bisher 3 Pieranunzi-Produktionen zu verdanken sind: What's What (Solo), Space Trio Vol. 1 und Moon Pie (Trios).

Wird fortgesetzt
Ulfert Goeman

Musik ohne Grenzen

BILL FRISELL

Iristen aus der Avantgardebewegung, so drängt er sich auf, er, der auf den Aufnahmen dieser Richtung fast konkurrenzlos vertreten ist: Bill Frisell. Von John Zorn angefangen, über Tim Berne bis zu Eberhard Weber, Jan Garbarek und Paul Motian reicht die Bandbreite derjenigen Musiker, die bei Aufnahmen und Tourneen nicht auf Bill Frisell verzichten wollten. Darüberhinaus hat Bill Frisell selbst auch einiges an eigenen profilierten Projekten vorzuweisen. Er ist einer der unverwechselbaren Gitarristen mit einer ausdrucksstarken Spielweise, die nicht prätentiös virtuos ist, sondern den Schwerpunkt auf die Entwicklung musikalischer Ideen legt. Charakteristisch ist seine Erzeugung und Schichtung von Klangflächen. Mit Hilfe von Volume-Pedal, Reverb, Delay und Distortion schafft er den typischen Frisell-Sound. Im März und April befand sich Bill Frisell auf einer Tournee mit seinem Quartett, bestehend aus: Hank Roberts, Cello, Kermit Driscoll, E-Baß, und Joey Baron, Schlagzeug. Und mit dieser Band wird er sich auch an Pfingsten beim 18. Internationalen New Jazz Festival Moers vorstellen. Unter anderem spielte das Quartett an zwei aufeinanderfolgenden Tagen im Kölner Stadtgarten Restaurant, wodurch sich die Gelegenheit zu einem Gespräch ergab, in dem sich Bill Frisell über seine neue Platte, seine Einflüsse, seinen musikalischen Werdegang, seine Sicht der Musikentwicklung, seine Musikvorstellung und vieles mehr äußerte. Dabei zeigte er sich als ernsthafter und liebenswürdiger Gesprächspartner.

Rainer Linke

„Laß uns mit der Musik auf Deinem neuen Album .Before we were born' beginnen. Wo siehst Du die Unterschiede im Vergleich zu dem letzten, dem .Lookout for hope'-Album?"

„Hauptsächlich die Verfahrensweise war ziemlich unterschiedlich. Das , Lookout for hope'-Album war mehr wie eine Live-Aufnahme und eine Bestandsaufnahme dessen, was die Band zu dieser Zeit spielte. Wir nahmen es innerhalb von zwei Tagen auf, und fertig war die Platte. Auf dem neuen Album befindet sich eine größere Vielfalt der Instrumentenzusammenstellungen und auch viele ganz unterschiedliche Stücke. Es ist nicht einfach nur eine Platte der Band, es sind auch verschiedene Produzenten beteiligt, und so wurde es in drei Teilen aufgenommen. Da sind drei Stücke, die Arto Lindsay und Peter Scherer produziert haben und eine Suite von Stücken, die Lee Townsend produziert hat und bei denen die Band um eine Saxophon-Gruppe ergänzt wurde. Lee hat auch das .Lookout for hope'-Album produziert. Und dann ist da noch ein langes Stück, das John Zorn produziert hat, so daß auf der Platte eine Menge mehr Einflüsse zu spüren sind. Es ist eine Zusammenarbeit ganz verschiedener Leute."

„Hast Du ein Lieblingsstück auf der Platte?"

„Nein ich weiß nicht, das kann ich so nicht sagen. An einem Tag mag ich das eine und am nächsten Tag ein anderes. Ich habe versucht, eine Einheit herzustellen. Es war nicht einfach, eine Art Geschichte daraus zu machen, weil so viel Unterschiedliches auf der Platte passiert. Aber so möchte ich die Platte sehen, als Ganzes, so daß man sie vom Anfang bis zum Ende wie ein einziges Stück hört."

Country and Western Einfluß

„Humor scheint in Deiner Musik eine wichtige Rolle zu spielen. Kannst Du mir dazu etwas sagen?"

„Das ist richtig! Aber es ist irgendwie merkwürdig, ich meine der Humor hat einen wichtigen Platz in der Musik, aber gleichzeitig denken die Leute manchmal, daß ich scherze, wenn ich es tatsächlich ernst meine. Manchmal bin ich ernst, wenn ich ein Country and Western Stück oder so was spiele, aber die Leute glauben, es sei komisch gemeint. Und dann wieder spiele ich manchmal etwas... aber ich glaube, letztlich spielt es keine Rolle, was ich für komisch halte. Es ist nicht meine Sache zu entscheiden, wie was von wem empfunden wird. Jeder hört es anders und was für den einen komisch ist, ist für den anderen traurig."

„Du hast gerade Country and Western Musik erwähnt. Welche Beziehung hast Du zu dieser Musik, die bei Dir häufig auftaucht?"

„Ich bin in Denver, Colorado, aufgewachsen, wo im Radio eine ganze Menge davon zu hören ist, eine Art kommerzielle Country and Western Musik. Als ich dort lebte, mochte ich diese Musik nicht. Ich fand all das toll, was ich damals für cool hielt. Erst Rock'n Roll, später hörte ich Jazz - und ich dachte Country and Western, das sei alles Müll. Aber Jahre später kam es in mir irgendwie hoch und ich habe es rausgelassen. Jetzt mag ich diese Musik wirklich! Ich glaube, sie hat sich mir tief eingeprägt."

„Benutzt Du für deine Musik auch Computer?"

„Nein, das nicht. Ich mag das nicht sonderlich. Ich habe mich bislang nicht damit beschäftigt. Peter Scherer - auf der neuen Platte -er kennt sich damit aus. Er benutzt diese Synclavier Sachen. Eine ganze Weile war ich interessiert an Gitarren Synthesizern, aber dann habe ich das fallen

lassen. Wenn ich so etwas brauche, dann habe ich Freunde, die sich da auskennen, wie Peter oder Wayne Horvitz. Aber ich glaube immer noch, daß ich mich damit auseinandersetzen sollte. Nicht nur für die Musik, sondern auch für das tägliche Leben. Die Computer sind ein großer Teil davon. Ich habe aber keinen."

„Siehst Du nur Vorteile oder auch Nachteile in der immer weiter um sich greifenden Verwendung von Computern?"

„Ich glaube, das kann in beide Richtungen gehen. Einerseits können die Leute Dinge schneller bewältigen, aber andererseits ist das, was man erhält, nicht so tiefgründig. Es ist nicht so beständig. Aber auch das stimmt nicht immer. Ich glaube es hängt von der Person ab, die mit dem Computer arbeitet. Es ist einfach ein weiteres Musikinstrument. Wenn jemand eine Violine spielt, kann diese ein wunderbares Instrument sein, wenn der Betreffende weiß, wie er damit umgehen muß. Den gleichen Zeitaufwand muß man für einen Computer aufwenden. Was ich bei Computern beängstigend finde, ist, daß man diese Art sofortigen Erfolg hat. Damit meine ich, man drückt bei einem Synthesizer nur auf einen Knopf und erhält den Sound einer Violine und vielleicht ist er gesamplet. Viele Leute sind zufrieden damit, aber wenn man es öfter hört, dann ist es doch nicht wie eine richtige Violine von jemanden, der jeden Tag stundenlang geübt hat und das über 30 Jahre - diese Tiefe die darin liegt! Auch finde ich es manchmal beängstigend, daß die kleinen Kinder alle Keyboards bekommen und wir vielleicht bald keine kleinen Kinder mehr haben, die auf Violinen herumkratzen und quietschen."

„Vorhin hast Du von John Zorn gesprochen, der ein Stück auf der neuen Platte produziert und arrangiert hat. Welches Verhältnis hast Du zu ihm und seiner Musik?"

„Ich traf ihn - ich weiß nicht genau wann - ich glaube im Jahre 1983. Er arbeitete damals in einem Plattengeschäft in dem auch Tim Berne arbeitete und Tim stellte mich ihm vor. Damals machte er eine Menge von diesen Game Pieces, für die er eine Menge unterschiedlicher improvisierender Musiker heranzog. Da gibt es ein Stück, das heißt Cobra und Track And Field - egal. Dann haben wir ein paar Gigs gespielt, ein paar Duo-Konzerte. Er hat immer tausend Sachen gleichzeitig laufen. Er hat mich immer öfter für seine Sachen geholt. Ich spielte mit auf dieser großartigen Gundown Platte und dann bei der Spillane und Godard Platte - und dann ist da noch ein Trio mit George Lewis in dem wir eher in Richtung Bebop spielen (News for Lulu, Anm. d. A.). Und dann hat er noch eine ganze Menge Filmmusik gemacht, überhaupt einen Haufen Sachen, und immer scheint er mich anzurufen."

„John Zorn sagt, daß er auch durch moderne Komponisten beeinflußt wird, zum Beispiel Karl-Heinz Stockhausen. Verfolgst Du auch die Entwicklung der Neuen Musik?"

„Nicht so sehr. Wo Du schon Stockhausen erwähnst: ich kenne nicht alles von seiner Musik. Möglicherweise habe ich ein paar Stücke gehört... ich bin eben nicht wie John Zorn - der kennt wirklich alles! Du mußt Dir mal sein Appartment vorstellen: es hat ungefähr die Größe dieses Raumes (ca, 20 qm, Anm. d. A.) und ist total voll mit Schallplatten aus aller Welt. Und er studiert wirklich jedes kleine Stückchen Musik ganz sorgfältig. Ich bin eher so: Ich sitze in meinem Auto und drehe das Radio an und wechsle die Sender und da höre ich diese kleinen Stückchen Musik, die mich manchmal tief berühren - und vielleicht weiß ich nicht mal, was und wer es war."

„Wie kommt es, daß in letzter Zeit immer die gleiche Gruppe von Leuten zusammenspielt, gleich ob das Ganze unter Tim Berne, Bill Frisell oder Hank Roberts läuft?"

„Das ist schon eine Art Problem. Aber es passiert einfach, weil wir alle miteinander befreundet sind. Ich glaube, es ist normal, daß es solche Zirkel von Leuten gibt, die viel miteinander machen - dann jedoch wird es manchmal schwierig. Zum Beispiel, wenn ich hoffe, mit meiner Band auf einem Festival spielen zu können und Tim gerade mit Hank und Joey dort gespielt hat, dann bekomme ich zu hören: „Wir können Sie hier nicht spielen lassen, weil wir gerade erst die gleichen Musiker hier hatten." Das bringt schon eine Menge Probleme, obwohl die Musik eine völlig andere ist."

Hauptsache: komponieren

„Kommen wir also auf Deine Musik zurück. Verbringst Du viel Zeit mit dem Komponieren neuer Stücke?"

„Das ist für mich die Hauptsache geworden. Es hat das Üben ersetzt. Vor Jahren habe ich jeden Tag geübt, mein Gitarrenspiel geübt. Heute übe ich nicht mehr viel, sondern versuche neue Stücke zu komponieren und versuche zu lernen, wie man Musik niederschreibt - das hat die Stunden ersetzt, in denen ich da gesessen und Skalen gespielt oder dies gelernt habe. Jetzt schreibe ich neue Stücke, worauf ich indessen immer noch nicht genug Zeit verwende. Aber ich bin so viel unterwegs - ich wünschte ich hätte mehr Zeit an einem Ort zu bleiben und zu komponieren. Genau das würde ich gern tun."

„Ich möchte Dich jetzt über die nächste Zukunft befragen. Auf dem neuen Album ist ein Stück mit Julius Hemphill und einer Saxophon Gruppe. Ziehst Du eine Erweiterung Deiner Band zum Quintett in Erwägung?"

„Nein, eigentlich nicht. Ich sehe es immer noch als Quartett. Aber dann möchte ich es - ich meine wir haben das erst einmal gemacht, es war ein Gig in New York mit dem Saxophonisten Billy Drewes. Kommenden Herbst werden wir wahrscheinlich auf dem New Music America Festival spielen, wo ich nicht nur mit der Gruppe auftrete, sondern auch Arto Lindsay und Peter Scherer mitspielen werden. Ich stelle mir die Band als Arbeits-Quartett vor, bei dem ab und zu Gäste erscheinen. Ich fände es großartig, wenn wir etwas mit Julius Hemphill machen könnten. Es könnte aber auch fast alles andere sein:

die Band zusammen mit einem Streicher Quartett oder mit irgendeinem Solisten."
„Hast Du schon konkrete Projekte geplant? Vielleicht ein weiteres Solo-Projekt?"
„Ich habe gerade angefangen, an einem neuen Album zu arbeiten, das ich wahrscheinlich im Sommer aufnehmen werde. Wayne Horvitz wird es produzieren. Aber es ist noch so ein frühes Stadium - ich weiß noch nicht einmal, was es genau werden wird. Als ich das erste Mal darüber nachdachte, wollte ich ein Solo-Album machen, mit Wayne als Produzenten - aber mittlerweile weiß ich nicht mehr, ob keine weiteren Musiker mitspielen werden oder zumindest Wayne mitspielen wird. Es ist einfach zu früh, etwas Genaues zu sagen."

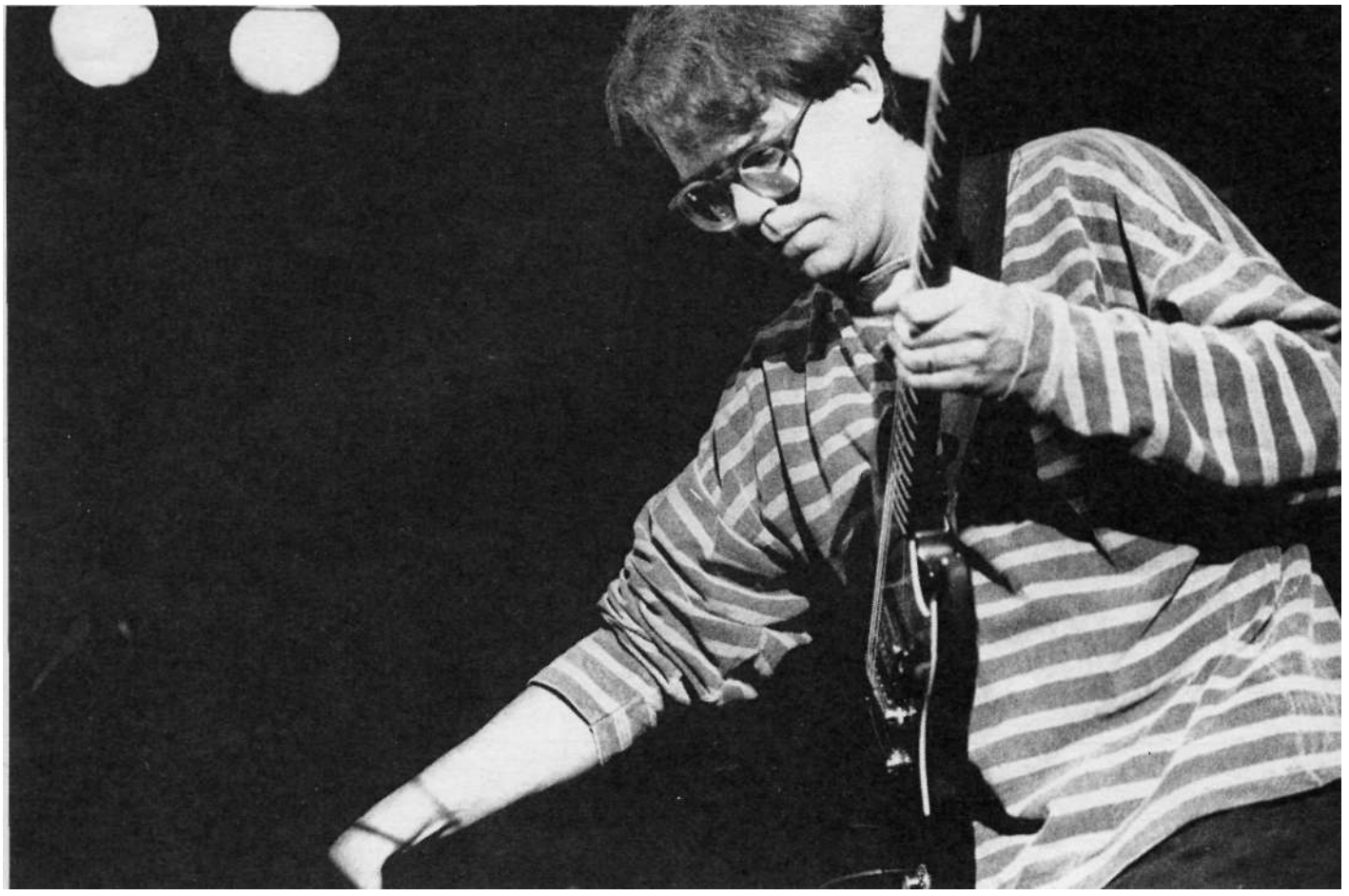
Zuerst Klarinette, dann Gitarre

„Ich würde gern über Deine Karriere sprechen. Seit wann hast Du eigentlich den Beruf eines Musikers angestrebt?"
„Ich kann mich nicht mehr genau daran erinnern. Es war, als ich noch sehr klein war. Ich weiß nicht, als ich vier Jahre alt war oder so, habe ich eine Gitarre aus Pappe ausgeschnitten und Gummibänder darauf angebracht. Als ich dann richtig angefangen habe, war ich,ich glaube zehn Jahre alt. Ich fing an, Klarinette zu spielen. Es gab da ein Musikprogramm in der Schule, in die ich ging. Und dann spielte ich in einer Art Marschkapelle und hatte einen Privatlehrer. Ich spielte Klarinette bis in meine Collegezeit. Das war immer sozusagen ernste Musik. Ich wäre auch fast diesen Weg gegangen und hätte vielleicht irgendwo in einem Sinfonieorchester gespielt - aber dann irgendwann auf diesem Weg habe ich angefangen, Gitarre zu spielen, indem ich einen ganz anderen Teil meines Bewußtseins nutzte. Ich will damit sagen, daß die Klarinette immer eine sehr intellektuelle Sache war. Ich war ein guter Klarinettist und trotzdem konnte ich mich nie richtig daran erfreuen. Ich muß es schon gern gemacht haben, weil ich es so lange getan habe. Als Teenager begann ich dann Gitarre zu spielen und nutzte dafür einen völlig anderen Teil meiner Bewußtseinsprozesse. Ich wußte nicht einmal genau, wie man auf einer Gitarre richtig Musik macht. Ich konnte auf der Klarinette vom Blatt spielen, aber nicht auf der Gitarre - ich lernte es einfach, indem ich zu Schallplatten spielte, und es war immer just for fun, und so ist es auch geblieben. Damals liefen diese beiden unterschiedlichen Sachen, bis ich im College einen wirklich guten Gitarrenlehrer fand, der mir half, meine technischen Kenntnisse der Klarinette auf die Gitarre zu übertragen. Außerdem machte er mir bewußt, daß es Charlie Parker und Wes Montgomery, Coltrane, Sonny Rollins, Monk und all das gab. Wenn man in Colorado lebt, gibt es nicht viele Möglichkeiten, diese Art Musik zu hören. Damals begann ich mich ernsthaft mit der Gitarre zu beschäftigen und ließ die Klarinette sein. Mir hat die Gitarre einfach Spaß gemacht."
„Seit wann kannst Du von der Musik leben?"
„Zunächst haben mir meine Eltern während der Schulzeit geholfen, aber schon in der Highschool spielte ich an den Wochenenden zum Tanz und solche Sachen. Dann waren da auch Zeiten, in denen ich Unterricht gegeben habe - ich glaube das war nach dem College oder sogar während ich im College war, aber Unterrichten, das mag ich nicht sonderlich. Ich habe auch in Musikgeschäften kleinen Kindern Unterricht gegeben. Alles, was ich so gemacht habe, war immer Gitarrespielen. Ich habe es geschafft, ganz gut über die Runden zu kommen. Aber einmal - als ich nach New York zog - wurde es ein bißchen unangenehm. Ich mußte für eine Art Reinigungsfirma arbeiten, die Leute ausschickten, um Böden zu reinigen - aber alle, die für das Unternehmen arbeiteten, waren Musiker! Das war schon ein bißchen lustig, aber es war keine wirklich angenehme Arbeit. Ich habe auch auf Hochzeiten gespielt oder richtig kommerzielle Musik."
„Hast Du jemals daran gedacht, Pop Musik zu machen, um mehr Geld zu verdienen als Du es mit Jazz oder Avantgarde Musik kannst?"
„Nicht um des Geldes willen, aber weil ich sie mehr mag! Ich meine damit, daß es eine ganze Menge Sachen in der Pop Musik gibt, die ich mag."
„Aber Du spielst sie nicht!"
„Aber ich verwende Elemente von ihr. Auf der neuen Platte sind ein paar Sachen mit Arto und Peter. Die beiden wissen wirklich mehr über Pop. Besonders Peter hat viel damit gearbeitet und Pop produziert. Ich würde aber nie wegen des Geldes Pop Musik machen, aber wie gesagt ich mag manches von dieser Musik. Dann habe ich ja auch auf dieser Marianne Faithfull Platte gespielt - aber das ist keine richtige Pop Musik."
„Von welchen Gitarristen bist Du beeinflußt worden[9]"
„Ich glaube es ist einfacher, wenn ich nur sage, daß da einige wirklich herausragende Gitarristen sind; Jim Hall und Wes Montgomery. Jim Hall war ein großer Einfluß - ich habe Unterricht bei ihm gehabt. Mein Gitarrenlehrer hat mich Jim Hall vorgestellt. Jimi Hendrix ist auch ein großer Einfluß, dann Derek Bailey - aber es sind da noch so viele Gitarristen, von denen ich nicht einmal die Namen kenne. So zum Beispiel, wenn ich irgendwelche afrikanische Musik oder afrikanische Pop Musik höre. Einfach Pop Musik und Rhythmus Gitarre! Einmal war ich im Studio in New York, und dort waren verschiedene Räume. Ich machte etwas in einem Raum, und Grace Jones nahm etwas in einem anderen Raum auf. Sie hatte einen Gitarristen, der einfach nur Rhythmus-Gitarre spielte - ich wünschte, ich würde seinen Namen kennen! Er spielte ganz allein den Rhythmus-Gitarren-Part, und alles, was man hören konnte, war nur seine Rhythmus Gitarre mit diesen unglaublichen funkigen Linien. So etwas kann mich sehr beeinflussen."

Die größten Glücksgefühle im Studio

„Arbeitest Du lieber im Studio oder brauchst Du die Live Atmosphäre um kreativ zu sein?"
„Ich liebe es im Studio zu sein. Ich glaube, dort habe ich manchmal die größten Glücksgefühle, wenn ich einfach an Musik arbeite: die Befriedigung, die man bekommt, wenn man versucht, etwas so perfekt wie möglich zu machen und das in einwandfreier Form zu hören bekommt. Aber wenn das alles wäre, was ich mache, dann würde das nicht vorhalten. Ich brauche die Live-Situation, wo ich vor Publikum spiele. Das treibt einen weiter - das treibt mich weiter - dann wachse ich wirklich. Wir machen im Augenblick eine Tournee, die sechs Wochen dauert, und wir haben drei Tage frei in der ganzen Zeit; aber es ist unglaublich - jeden Tag versuche ich, einen Fortschritt zu machen, wir versuchen ein neues Stück zu spielen, und wir machen jeden Tag diese kleinen Schritte - das ist einfach phantastisch! So etwas kann beim Proben oder im Studio nicht passieren. Nachher gehen wir zum Sound Check, wir werden nur 15 Minuten haben, und ich werde ein neues Stück herausholen. Wir werden es irgendwie versuchen, und jeder wird nervös werden - aber wir werden es in jedem Fall spielen. Diese Energie, die so unwahrscheinlich antreibt, gibt es in Proben nicht."
„Du bist sehr oft in Europa auf Tournee. Sind die Europäer an Deiner Musik mehr interessiert als Deine Landsleute?"
„Es sieht so aus. Die Staaten sind schon seltsam, weil sie so riesig sind. In New

„Ich brauche die Live-Situation, wo ich vor Publikum spiele. Das treibt einen weiter - das treibt mich weiter - dann wachse ich wirklich."



Hat gerade angefangen, an einem neuen Album zu arbeiten: Bill Frisell Foto: Pat Meise

York habe ich ein Publikum und vielleicht in Chicago und Kalifornien und auch einigen Colleges, aber in Europa ist ein höherer Prozentsatz - ich habe das Gefühl, daß der Durchschnittsbürger auf der Straße gebildeter ist. Sie nehmen andere Formen der Musik bewußter wahr. Als ich einmal in einem Hotel war - ich glaube es war in Frankreich - schaltete ich im Fernsehen den Video Kanal ein. Sie sagten: ‚Nun spielen wir den Nummer-1-Hit', und ich dachte, ‚was werden die schon spielen, irgendeinen Müll.'. Aber es war dieses unglaubliche afrikanische Stück. Ich weiß nicht, wer es war, aber es war richtig gute Musik, und das war die Nummer 1 bei der Pop Musik. Das war irgendwie ermutigend. Ich weiß nicht, was es ist, ob die Leute anders erzogen werden - sie scheinen mehr über klassische Musik zu wissen und alle Arten von Kunst. In den Staaten ist es einfach nur viel Fernsehen. Teils ist es sicher auch ein geographisches Problem. In Europa tourt man mit dem Zug und kann so überall hin, von Sizilien bis Schweden. In den Staaten muß man überall hinfliegen. Das ist teuer - aber da sind eben diese gewaltigen Flächen, wo nur Farmland ist."

„Wie ist die Situation für Avantgarde Musiker in der Staaten?"

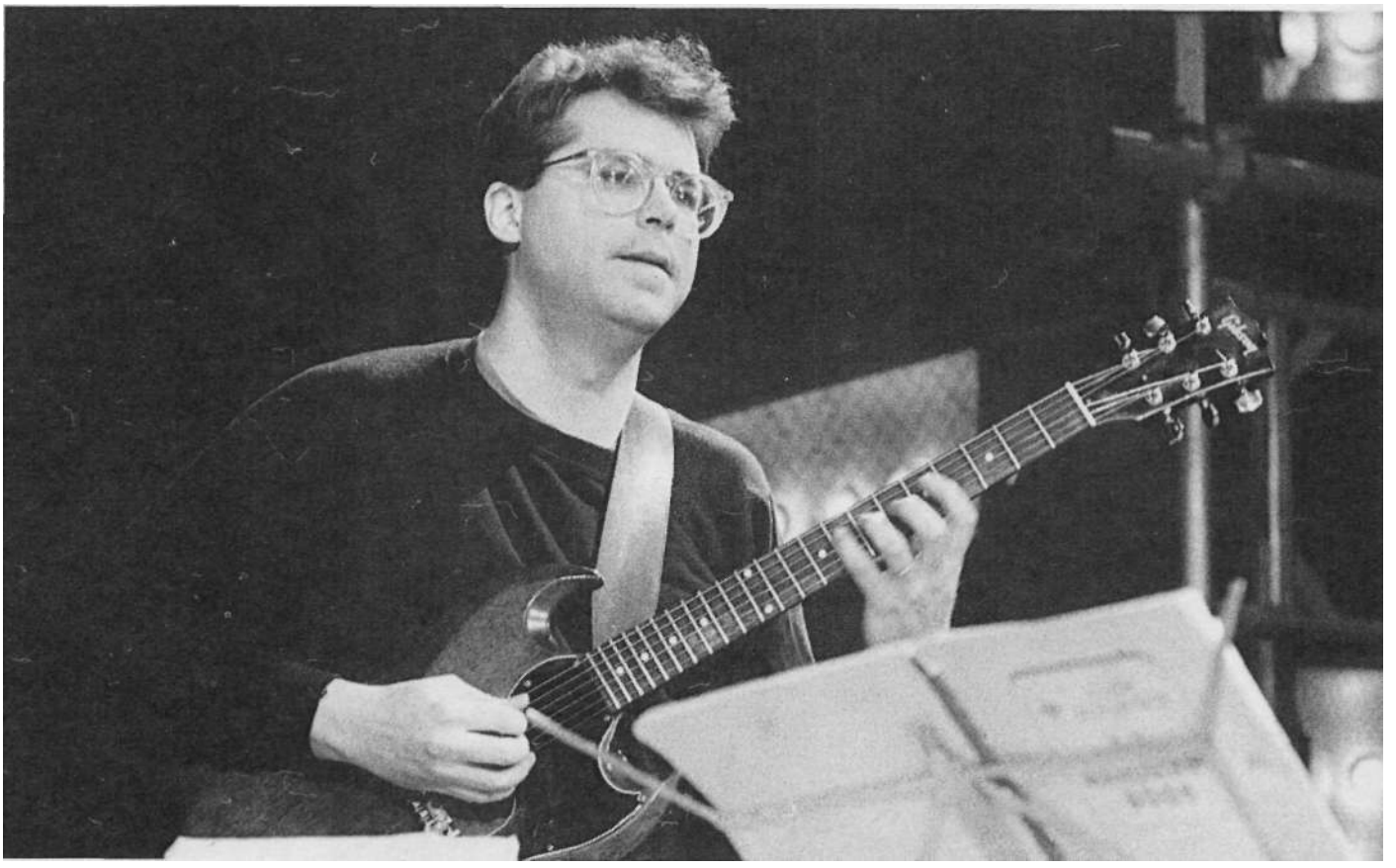
„Um davon zu leben ist es sicher schwieriger als in Europa. Es gibt weniger Unterstützung vom Staat und hier in Köln zum Beispiel gibt es diesen Radiosender - für den habe ich eine Menge Sachen gemacht. Es hat den Anschein, als würden all diese Radiosender hier ganz unterschiedliche Musik fördern oder verschiedene Städte geben Geld um ein Festival zu unterstützen, während in den Staaten die meisten Radiosender nur kommerziell sind, nach dem Motto, was sich am besten verkauft, wird gespielt. Sie fördern keine risikoreichere Musik und diejenigen, die so etwas spielen, haben kein Geld, so wie ein College-Sender oder Sender, die eine größere Musikvielfalt senden. Diese werden nur von den Leuten unterstützt, die den Sender hören und ein paar Dollar hinschicken. So überleben diese Sender."

„Die Musik entwickelt sich immer so, daß man einen Schritt vorwärts macht und zurückschaut, und man überdenkt etwas, das zuvor passiert ist, dann stößt man ein bißchen weiter vor."

„Die heutige Musik beschäftigt sich sehr mit der Verarbeitung früherer Musikstile. Dies veranlaßt viele Leute zu sagen, daß die Musik in eine Sackgasse geraten ist. Bist Du auch dieser Meinung?"

„Sagen sie das nicht immer? Haben sie nicht schon immer gesagt, daß das Ende gekommen ist? Es geht irgendwie weiter, und da ist wahrscheinlich jemand - nein - ich weiß, daß irgendwer irgendwo nicht weit von hier etwas macht, das vollständig die Richtung verändern wird, in die es sonst läuft. Ich glaube nicht, daß daran etwas Wahres ist. Es entwickelt sich immer so, daß man einen Schritt vorwärts macht und zurückschaut, und man überdenkt etwas, das zuvor passiert ist, dann stößt man ein bißchen weiter vor und jemand anderes taucht auf. Ich glaube, so wird es immer sein. Zur Zeit geschieht viel mit Computern und in der Pop Musik ereignen sich verblüffende Dinge - neue Wege Sounds zu gestalten, was man über kommerzielle Radiosender hören kann. Vielleicht denkt ein Typ über ernste Musik nach, und es wird nicht einmal bemerkt. In zwanzig Jahren wird man vielleicht zurückschauen und sagen: ‚Wow, da waren diese Kinder und haben etwas mit Computern gemacht, und das war die wirklich ernstzunehmende Musik.' Etwas, das genau vor unserer Nase geschieht, und wir nehmen es nicht wahr."

„Genauso wird auch diskutiert ob der



Bill Frisell (Bild) „Die Musik ist eine wunderschöne Form der Kommunikation mit den Menschen' Foto: Manfred Rinderspacher

Free Jazz noch eine Rolle spielt, eine Daseinsberechtigung hat. Wie stehst Du dazu?"

„Vielleicht ist er nicht in Mode. Da sind immer nur bestimmte Dinge in Mode. Sie sind neu, und dann kommt etwas anderes auf, was der letzte Schrei ist, aber das andere ist immer noch gültig. Wenn ich an jemanden wie Derek Bailey oder Evan Parker denke und ich glaube, daß man das Free Jazz nennen kann, zumindest kamen sie mir in den Sinn, als Du die Frage gestellt hast. Ihre Musik ist voll gültig, ich meine was sie machen ist wirklich kraftvoll und wichtig. Vielleicht ist es heute nicht mehr das Neueste, aber was sie machen, ist stark genug um Bestand zu haben. Es gibt eine ganze Menge Leute, die das Allerneueste machen, aber nur einige Leute kommen bis an die Oberfläche - auf die kommt es an. Ich weiß nicht, ob das so richtig ist - Derek Bailey klingt für mich jedenfalls immer noch neu!"

Musik - eine positive Kraft

„Welche Hauptfunktion hat für Dich die Musik? Ist es Entertainment oder etwas Intellektuelles?"

„Ich stelle sie mir gerne als eine positive Kraft vor. Ich bin kein politischer Mensch. Ich bin nicht sicher, ob das eine sehr gesunde Einstellung ist, aber manchmal, wenn man sich die Lage der Welt anschaut, dann ist es schon sehr deprimierend - wenn man wirklich darüber nachdenkt. Wie die Ökologie sich entwickelt und überall Kriege, manchmal sieht es ziemlich hoffnungslos aus. Als der Vietnam-Krieg stattfand, bin ich gelegentlich zu Friedensdemonstrationen gegangen - damals war ich im College. Aber nach einiger Zeit dachte ich - ich hasse es das zu sagen - ich weiß nicht, ob eine solche Einstellung richtig ist - aber es scheint doch, daß egal was ich sage oder tue, die Dinge ohnehin ihren Weg gehen. Es scheint daß die Musik das Stärkste ist, das ich tun kann. Die Musik ist eine wunderschöne höhere Form der Kommunikation mit den Menschen. Daher dachte ich: ‚ich spiele einfach meine Gitarre und schicke diese Töne in den Raum und hoffe, daß es etwas bewirkt' - aber ich weiß nicht. Vielleicht ist das sehr naiv oder dumm."

Bill Frisell (Bild): **„Ich** spiele einfach meine **Gitarre und schicke diese Töne in den Raum** und **hoffe, daß es etwas bewirkt." Foto: Hyou** Vielz

„Soll das eine Art politische Funktion sein?"

„Ich denke nicht, daß meine Musik politisch ist, denn sie hat keine Aussage. Ich mag es nicht, wenn Leute versuchen, Musik eine Aussage aufzudrücken. Manchmal glaube ich, daß Musik über allem steht, über dem ganzen Streiten und Kämpfen und Rassenunterschieden und was immer. Es hat nichts damit zu tun. Aber es muß auch nicht so tiefgründig sein. Wenn es die Menschen nur glücklich macht - Wenn man eine Polka spielt und die Leute anfangen zu tanzen, das ist großartig. Wenn die Leute sich durch die Musik einfach nur besser fühlen!"

Milt Hinton als Fotograf

Bass line fotografisch

ilt Hinton ist der große alte Mann des Kontrabasses im Jazz. Seine 60jährige Bühnenkarriere führte ihn zusammen mit allem, was in dieser Musik Rang und Namen hat, von Louis Armstrong, Count Basie und Billie Holiday bis zu Exponenten des modernen Jazz wie Bill Evans, Ron Carter und Richard Davis. Nur wenige wissen jedoch, daß Milt ein fast ebenso eifriger und begabter Fotograf ist.

Das wird sich bald ändern, denn Milt hat in Zusammenarbeit mit David G. Berger, einem ihm nahestehenden, rund eine Generation jüngeren Soziologen, einen reichhaltigen Fotoband herausgegeben. Er trägt den Titel ,,Bass Line, The Stories and Photographs of Milt Hinton" und umfaßt auf seinen über 300 Seiten zahlreiche Fotos und einen sehr informativen Text. Das Buch, das im Verlag Temple University Press in Philadelphia erschienen ist, verkauft sich in Amerika und auch bereits in Europa sehr gut und zeigt uns eine neue Facette eines guten alten Bekannten, Grund genug also, sich mit ihm über diesen speziellen Aspekt seiner künstlerischen Arbeit zu unterhalten. Es war, wie Milt freudig bestätigte, weltweit das erste Interview über den Fotografen Milt Hinton.

Ulrich Roth

„Vor kurzem ist Ihr Fotoband ,,Bass Line" in Amerika auf dem Markt erschienen. Wann und warum begannen Sie zu fotografieren?"

„Es war Mitte der dreißiger Jahre. Ich hatte den Wunsch, das Wesen eines Musikers nicht bloß durch seine Musik, sondern auch bildlich festzuhalten, und zwar nicht nur auf der Bühne, sondern in allen möglichen, alltäglichen Situationen, schlafend im Bus etwa oder diskutierend an einer Bar. Da schenkte mir jemand eine einfache Kamera Marke „Argus", die für 25 Dollar eben auf dem Markt erschienen war. Das war der Beginn meiner Fotoleidenschaft. Was ich für mich persönlich anfing, ist heute ein umfangreiches Archiv geworden, das allgemein zugänglich ist und mithilft, das Andenken an viele Musiker zu bewahren."

„Sie begannen vor mehr als 50 Jahren, da dürfte einiges an Bildern zusammengekommen sein."

„Bis heute sind's etwas mehr als 37 000 Negative, zum größten Teil von Musikern die längst verstorben sind. Zum Glück fand ich in Dr. David Berger einen Mann, der mein ganzes fotografisches Werk nach verschiedenen Gesichtspunkten systematisch erfaßte. Dank Computer ist nun jede Aufnahme innerhalb Sekundenbruchteilen auf Knopfdruck abrufbar. Erst dank dieser leichten Zugänglichkeit kann die Sammlung auch wirklich dokumentarisch genutzt werden."

„Angesichts dieser eindrücklichen Zahl ist es wohl sinnvoller, ich frage Sie nach den Musikern, die Sie nicht abgelichtet haben"

„Sicher. Es gibt zwar schon einige aus den frühen Zeiten, die mir fehlen, etwa King Oliver oder Baby Dodds. Aber sonst habe ich wohl die meisten. Jelly Roll Morton, Zutty Singleton, Eubie Blake, Willie „The Lion" Smith, Louis Armstrong in den frühen Jahren, aus seiner Spätzeit gibt's ja viele Bilder, Quincy Jones, heute ein berühmter Arrangeur, wie er ganz jung bei Lionel Hampton als Trompeter einstieg, Aretha Franklin, Billie Holiday an ihrer letzten Aufnahmesession usw. usw. Da ich die meisten Filme selber entwickelte und auch die Kontaktabzüge selber herstellte, konnte ich mir diesen Aufwand leisten."

„Gibt es eine Situation, die Sie besonders gerne abbilden?"

„Am liebsten beobachte ich den Ausdruck der Musiker, wenn sie beim Abhören eines eben eingespielten Tonbandes für eine Plattenaufnahme konzentriert dasitzen und ihr Gesicht sehr viel über die Musik verrät. Ich liebe das Echte und Ungekünstelte in diesen Momenten. Etwas ganz anderes sind die Musikerbars. Dort treffen sich nachmittags die Musiker, die gerade in New York sind. Bei einem Bier erzählen sie sich die letzten Neuigkeiten oder verabreden sich mit ihren Schülern. Das gibt wunderbare Schnappschüsse. So gelang mir einmal einer, als ein junger Bursche kam und sich nach einem Trompetenlehrer erkundigte. Unterdessen ist er ein recht alter Mann geworden und ein berühmter Trompeter dazu: Doc Severinsen."

„Gibt es in Ihrer fotografischen Laufbahn so etwas wie einen Höhepunkt?"

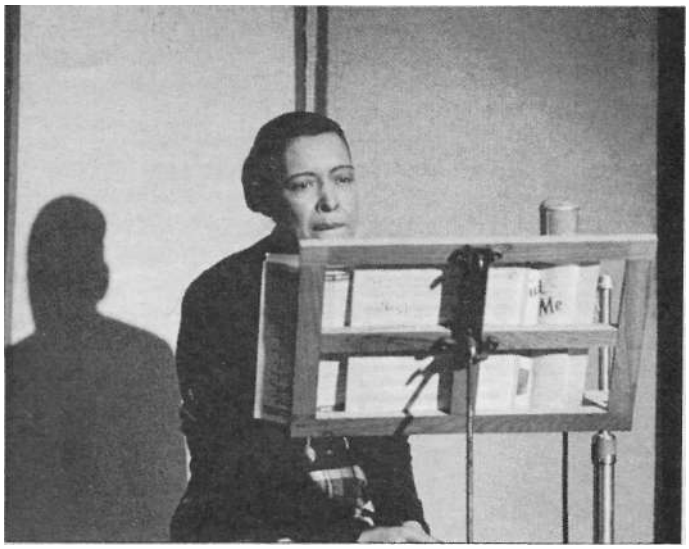
„In New York wurde unter dem Motto 75 Jahre Jazz ein großes Treffen von Jazzmusikern arrangiert. Wer kommen konnte, war eingeladen. Treffpunkt war ein bestimmter Ort in Harlem, der offizielle Fotograf wollte dort vor einer der berühmten Häuserkulissen aus braunem Stein die offizielle Aufnahme schießen. Du hättest dabei sein sollen! Da traf nun Musiker um Musiker ein, aus allen Ecken und Winkeln der Vereinigten Staaten kamen sie und begrüßten sich aufs herzlichste. Viele hatten sich jahrelang nicht mehr gesehen und es bildeten sich Gruppen, hier die Schlagzeuger, da die Trompeter, dort die Saxophonisten, die jeden neu dazu kommenden mit lautem Hallo willkommen hießen. Der arme Fotograf hatte seine liebe Mühe, sein „Please, Ladies and Gentlemen" wollte einfach keiner zur Kenntnis nehmen. Ich habe während der ganzen Begrüßung die verschiedenen Gruppen und Grüppchen abgelichtet und kam so zu einem meiner liebsten Bilder: sämtliche damals noch lebenden Spitzendrummer der Jazzgeschichte sind darauf, Gene Krupa, der Benny-Goodman-Drummer, spricht zu Jo Jones, dem Besenspezialisten der Basie-Band. Dieser seinerseits wendet sich an Art Blakey, während Zutty Singleton und Sonny Greer interessiert zuhören und Saxophonist Bud Freeman genüßlich danebensteht. Zur selben Zeit filmte meine Frau Mona das ganze in Farbe: Coleman Hawkins, der mit Oscar Pettiford diskutiert, Rex Stewart mit Count Basie, und Lester Young, der einfach glücklich war und von Herzen lachte."

„Sie können auf ein reiches und erfülltes Lebens zurückblicken. Was empfinden Sie beim Betrachten von 50 Jahren fotografischer Jazzgeschichte?"

„Vor allem eines: Freude am großen Fortschritt, der in vielen Belangen, vor allem aber auf dem Gebiet der Rassentrennung festzustellen ist. Wenn ich gewisse Fotos von Rassenschranken, die vor gar nicht allzu langer Zeit entstanden sind, heutigen Studenten zeige, können sie das fast nicht glauben. Die Fortschritte sind gewaltig. Ich habe zum Beispiel Bilder der Cab-Calloway-Band, wie sie gerade einen Bahnhof betritt. Über dem Eingang steht groß auf einem Schild geschrieben: Nur für Farbige. So etwas gibt's heute gottlob nicht mehr, es ist großartig. Ich liebe Amerika, es ist ein wunderbares Land!"

„Sind Sie mit der heutigen Situation der Schwarzen zufrieden?"

„Nein, es ist noch nicht so, wie es sein >, sollte. Aber unsere Verfassung ist gut, und ,§ unsere Gesetze sind gut. Sie sind ge- § macht für jedermann, und fast jedermann g respektiert sie auch, aber eben nur fast. | Es muß nun darum gehen, die paar weni- s gen, die das noch nicht einsehen wollen, ij zu überzeugen, dann sind wir zufrieden."



Billie Holiday im Aufnahmestudium, New York 1958 Foto: Milt Hinton

Bass Line

The Stories and Photographs of Milt Hinton

von Milt Hinton und David G. Berger, 328 Seiten, Preis: US-$ 39.95, Temple University Press, Philadelphia, 1988

Milt Hinton kann als fast achtzigjähriger Jazzbassist auf eine lange und erfahrungsreiche Karriere zurückblicken. Er war 16 Jahre lang Mitglied des Cab Calloway Orchesters und spielte in der Folge mit allen Jazzgrößen des Swing und des Mainstreams, unter ihnen Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, Billie Holiday und viele andere. In den Fünfziger Jahren war Hinton einer der ersten Schwarzen, die als „freelance"-Musiker regelmäßige Aufträge für Studiojobs erhielten. Er nahm an unzähligen Plattensitzungen populärer amerikanischer Schlagerstars teil und spielte in Studio-Bands für Radio- und TV-Shows.
Hinton ist auch als begeisterter Amateur-Fotograf bekannt, dessen Fotos in verschiedenen Jazzbüchern und -magazinen veröffentlicht wurden. Der Musiker, der Kollegen und Freunde ablichtet, hat selbstverständlich ganz andere Möglichkeiten als der professionelle Konzertfotograf. Hintons Bilderbestechen so durch eine Intimität, die mehr als die üblichen Jazzfotos das alltägliche Leben der Musiker- ,,on the road" oder im Studio-zeigen. In „Bass Line" gibt Hinton Einblick in seine große Sammlung und zeigt an die 200 Fotos, mal Aktionsbilder, mal individuelle Portrait-Studien, amüsante Schnappschüsse von den Tourneen mit Calloway und vor allem die Shots aus der Perspektive des im Studio mitspielenden Bassisten. Im New Yorker Musiker-Hangout „Beefsteak Charlie's" macht er Aufnahmen von Sonny Greer, Johnny Hodges, Ben Webster und anderen. Seine Fotos eines privaten Cab Calloway bei Freunden in Florida, die Aufnahmen von Calloway Mitgliedern vor Restaurants und Hotels mit der Aufschrift „ForColored Only", die im Zug schlafenden Dizzy Gillespie, Lamar Wright oder Cozy Cole, ergreifende Portraits von Billie Holiday ein Jahr vor ihrem Tod, Schnappschüsse von Jo Jones, Count Basie, Louis Armstrong, Bill Evans, George Duvivier, Maxine Sullivan und vielen anderen machen „Bass Line" schon beim ersten Durchblättern zu einem faszinierenden Buch.
Bei vielen der in den letzten Jahren erschienenen Autobiographien von Jazzpersönlichkeiten mußte man einmal wieder feststellen, daß Jazzmusiker eben nicht immer auch geborene Literaten sind. Selbst die beteiligten Mitautoren und -herausgeber solcher Biographien können meist die stilistischen Mängel nicht glätten, ohne zugleich den Originalton der Musiker zu verfälschen. David G. Berger, Soziologie-Professor und langjähriger Freund Hintons, scheint hier der perfekte Partner des Bassisten gewesen zu sein. Dan Morgenstern lobt ihn in seinem Vorwort mit den Worten, wie Milt sei er der ideale Sideman, der den Solisten zum Scheinen bringe.
Milt Hinton erzählt von seiner Kindheit in Vicksburg, Mississippi, vom Aufwachsen in Chicago, von seinen ersten musikalischen Erfahrungen, den Geigenstunden, dem Wechsel zum Kontrabaß. Er berichtet über die Musik, die er im Chicago der späten Zwanziger Jahre hörte, über sein Engagement beim Jazzgeiger Eddie South und in der Band von Jabbo Smith. Ausführlich erzählt er aus den 16 Jahren im Cab Calloway Orchester. Er stellt seine Freunde und Kollegen aus der Band vor, berichtet vom Tournee-Alltag, den Zug- und Busfahrten, den Unterbringungs-Schwierigkeiten in den Südstaaten, von Zwischenfällen im rassistischen Amerika jener Jahre. Er erzählt die schöne Anekdote über sein erstes Solo im Calloway Orchester, davon, wie seine Probleme mit der New Yorker Musikergewerkschaft etwas unorthodox gelöst wurden, und er präsentiert die nun vielleicht endgültige Geschichte über den Hinauswurf Dizzy Gillespies aus der Calloway Band. Seine Anekdote, wie Lionel Hampton bei einem Konzert in Washington, D. C, den Bassisten wiederholte Male ins Wasser springen ließ, um das Publikum zu lokkern und zu begeistern, klingt unglaublich, ist dabei aber - wie alle Anekdoten, die Hinton überliefert- so schön erzählt, daß man sich eines lauten Lachens kaum entziehen kann.
Hinton berichtet auch von seinen Schwierigkeiten, als schwarzer Musiker in der vor allem weißen Studioszene New Yorks Fuß zu fassen. Seine Autobiographie ist aber nicht auf die berufliche Karriere beschränkt. Beschreibungen der eigenen Familie, des Zusammengehörigkeits-Gefühls emigrierter Südstaaten-Schwarzer in Chicago, der Probleme, eine feste Beziehung während der langen Tourneen aufrechtzuerhalten, geben einen sehr persönlichen Einblick in die gesellschaftliche Situation, aus der Hinton stammt und in der er lebte.
Hinton ist nicht nur ein virtuoser Bassist, ein mitreißender Fotograf und Erzähler. Er hat in den Siebziger Jahren aktiv an der Dokumentation der Jazzgeschichte teilgenommen, indem er für das Jazz Oral History Project, welches 1972 vom National Endowment for the Arts ins Leben gerufen wurde, Interviews mit namhaften Musikerkollegen machte. Seine Autobiographie nun wird in Zukunft sicher selbst mit zu den wichtigeren Jazz History-Quellen zählen.
Milt Hintons „Bass Line" hat einen ausführlichen Index und eine Diskographie, die - wie es heißt - die Lieblingsschallplatten des Bassisten verzeichnet, an denen er selbst teilhatte. Leider beschränkt sich diese Diskographie nur auf die Angaben der jeweiligen Gruppennamen, des Datums, der Besetzung und der Schallplattennummern, ohne genauere Informationen über die eingespielten Titel zu geben. Sicher wäre eine umfassende Hinton-Diskographie im Rahmen eines Anhangs kaum möglich. Dennoch hätte man sich an Auswahlverzeichnissen anderer Bücher orientieren können, in denen ausführlichere Informationen auf nicht viel mehr Seiten geboten werden. Dieser letzte Punkt aber kann nicht von der Qualität der gesamten Veröffentlichung ablenken. Die schönen Fotos, die fließende, zum Teil humorvolle, selbstironische und - was bei Jazzbiographien eher selten ist - immer wieder spannende Erzählung machen „Bass Line" zu einer unterhaltsamen und dennoch lehrreichen und damit empfehlenswerten Lektüre.

Wolfram Knauer

Jazz Reunion in Harlem 1959:
Vorne: George Wettling und Bud Freeman
2. Reihe: Jo Jones, Gene Krupa, Sonny Greer
3. Reihe: Miff Mole, Zutty Singleton, Red Allen, Taft Jordan
Ganz oben: Dickie Wells, Bück Clayton, Benny Golson, Art Farmer, Hilton Jefferson, Art Blakey **Foto: Milt Hinton**

Jazz Studium in Hannover

Seit 1985 gibt es an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover einen Jazzstudiengang, genauer: einen Diplomstudiengang für Musikerzieher im Bereich Jazz - Rock - Pop. Derzeit steht der erste Absolventenjahrgang in den Abschlußprüfungen. Nachfolgend ein kurzer Werkstattbericht aus dem Zentrum der niedersächsischen Jazzpädagogik.

Zwischen den Teilbereichen des Jazz-Rock-Pop-Spektrums existieren so große Unterschiede, daß die Vermittlung dieser Disziplinen nicht völlig gleich sein kann. Für uns heißt das in der Hauptsache: Neben einer Anzahl gemeinsamer Studieninhalte gibt es unterschiedliche Schwerpunkte, bei denen jeder Student wählen kann und muß. So können z. B. Pianisten, die den Rock-Pop-Schwerpunkt gewählt haben, zwischen Klavier- und Keyboard-Hauptfachunterricht abwechseln. Derzeit hat die Mehrzahl der Studenten ihren Schwerpunkt im Bereich des Jazz.

Der Studienplan umfaßt eine Fülle verschiedener Inhalte: Unterrichtet wird im Haupt- und Nebeninstrument, wahlweise auch noch in einem Zusatzinstrument, in Theorie (Arrangement, Komposition, Improvisationsanalyse etc.), Tonstudiotechnik, Jazz- und Rockgeschichte, in Didaktik und Methodik des Hauptfachs und Hauptinstruments, daneben in Musikpädagogik und Musikwissenschaft.

Die Dozenten sind:

Thomas Brendgens-Mönkemeyer (Gitarre, Combo), Ede Brumund-Rüther (E-Baß, Combo,Improvisation), Achim Gieseler (Keyboards, Tonstudio, computerisierte Produktionstechniken in Rock und Pop), Herbert Hellhund (Trompete, Big Band, Combo, Geschichte, Theorie/Analyse, Methodik), Christoph Hempel (Tonsatz, Arrangement, computergestützte Lehr- und Arbeitsprogramme), Heinrich Hock (Schlagzeug), Ed Kroger (Posaune, Klavier, Combo), Achim Kück (Gehörbildung), Gerhard Wennemuth (Rhythmik), Otto Wolters (Klavier); das Fach Saxophon wird vertreten durch Joe Viera, Herb Geller und Martin Classen (letzterer war in Hilversum Meisterschüler von Ferdinand Povel).

Hinzu kommen, neben den Dozenten für den Klassikunterricht im Hauptinstrument und für die sonstigen pädagogisch-wissenschaftlichen Bereiche, Gastdozenten, die Workshops durchführen (bisher z. B. Thomas Gremer, Bob Degen, Dieter Glawischnig, Bernd Konrad, Günter Lenz, Evan Parker, Heinz Sauer, Mal Waldron).

Besitzt überregional einen ausgezeichneten Ruf: Big Band der Hochschule für Musik Hannover Foto: Matthias Creutziger

Ein Gesangslehrauftrag ist derzeit neu zu vergeben; für Kontrabaßstudenten stehen Rainer Linke und Dieter Manderscheid zur Verfügung.

Unser Arbeitskonzept detailliert darzustellen, ist an dieser Stelle nicht möglich. Nur soviel: Eine weitere „Skalen-Hochburg" zu sein, ist nicht unser Ehrgeiz. Selbstverständlich sind die Grundformeln des Handwerks, wie sie beispielsweise die „Akkordskalentheorie" bietet, auch in Hannover wesentliche Bestandteile der Basisarbeit. Darüber hinaus geht es uns entscheidend um den Erwerb stilistischer Differenzierungsfähigkeit und die Beherrschung einer Vielfalt von Stil- und Ausdrucksmitteln, auch solcher, die im breiten Fahrwasser von Modern Mainstream Jazz und Fusion Jazz leicht unterzugehen drohen. Hierbei ist eine wichtige Komponente der Arbeit die intensive Behandlung von Meistervorlagen, nicht nur im Bereich der Improvisation, sondern auch in Komposition und Arrangement. Entscheidend hierbei sind die Beherrschung von Arbeitstechniken wie Transkription, Analyse und die Fähigkeit zur praktischen Umsetzung damit gewonnener Ergebnisse. Diese Methodik, die Meister indirekt zu Lehrern zu machen, setzt eine gewisse - auch geistige - Einsatzbereitschaft voraus. Doch erschließt man auf diesem Wege am besten den großen Reichtum der bisher entwickelten Stilistiken in Jazz, Rock und Pop, egal, ob es um allgemeine Kenntnisse oder um Bereiche von ganz individuellem Interesse geht.

Ein weiterer wichtiger Teilbereich sind die verschiedenen Ensembleprojekte. Besonders erfreulich - auch als Zeichen der stilistischen Offenheit des Studiengangs allgemein - ist die sehr individuelle Ausrichtung jeder Gruppe entsprechend den Teilnehmerinteressen. Von Modern Mainstream bis zu freien Jazzspielweisen, von Synthi-Pop bis zu Hardrock und Rockjazz gibt's alles - wobei auch die „freien" Combos, d. h., diejenigen ohne direkte Dozentenbetreuung, sehr positiv ins Gewicht fallen. Die Big Band besitzt überregional einen ausgezeichneten Ruf, nicht nur wegen ihrer beeindruckenden Solisten, sondern auch wegen ihres anspruchsvollen und betont vielfältigen Repertoires. Hier sind z. B. die Arbeitsschwerpunkte des laufenden Semesters: Erweiterung des - jetzt schon beachtlichen - Anteils an Eigenkompositionen und -arrangements, Vertiefung der Spielpraxis im orchestralen Free Jazz und, zusammen mit dem Hochschul-Symphonieorchester, die Einstudierung und Aufführung von Rolf Liebermanns Konzert für Orchester und Jazz-Big Band.

Die nächsten Aufnahmeprüfungen (für die man sich bis zum 15. 5. angemeldet haben muß), finden Ende Juni/Anfang Juli statt. Kontakt: Hochschule für Musik und Theater Hannover, Emmichplatz 1, 3000 Hannover 1 (Tel. 05 11/3 10 01).

Geschichten von Bird

Bemerkungen zur Semidokumentation

BIRD NOW

„Bird Now" (1987), so lautet der Titel der belgischen Semidokumentation des jungen Franzosen Marc Huraux (geb. 1954) über Leben und Musik des legendären Bebop-Jazzmusikers Charlie „Bird" Parker, der erst jetzt, nach Clint Eastwoods Spielfilm „Bird" (1988) bei uns gerade anläuft. Weil die beiden Filme - trotz ähnlicher Thematik - sehr unterschiedliche Hommagen sind, kann man sie miteinander nicht vergleichen. Eastwoods Verfilmung der Biographie ist ein klassisches Hollywood-Märchen, zwar grandios inszeniert, mit hervorragenden Darstellern, aber ein wenig schal und oberflächlich. „Bird Now" hingegen bemüht sich um „Authentizität", obwohl nicht einmal zehn Minuten Originalmaterial von Parker auf Zelluloid verewigt ist.

Wer einen „jazzwissenschaftlichen", dokumentarhaften Lehrfilm jedoch erwartet, wird schwer enttäuscht sein. Der Regisseur bietet mit dieser Halbdokumentation -teils Fiktion, teils Faktum - nicht nur eine Monographie über den toten Musiker, sondern zugleich ein Porträt des rauhen und kreativen New Yorks in jener Zeit der Bebop-Musik. Wir begegnen zwei von Parkers Ehefrauen, Doris und Chan, verschiedenen Musikerkollegen - hier vor allem Parkers Weggefährten Dizzy Gillespie, Roy Haynes, Tommy Potter, Earl Coleman (Max Roach war vertraglich an eine englische Filmfirma gebunden und konnte nicht erscheinen) - , Clubbesitzer und Kritiker. In den Erzählungen zeigt sich ein widersprüchliches, ja sogar schizophrenes Persönlichkeitsbild des großen Saxophonisten. Chan Richardson, eine der drei (!) Ehefrauen Birds, hat ihr Privatarchiv geöffnet, und da gibt es noch viele Memorabilien von Parker, die selbst die langjährigsten und hartnäckigsten Sammler nicht kennen. (Inmitten von Bird-Souvenirs erzählen die unerhört wachen Frauen Chan und Doris ihre Erinnerungen, eben wie dies Großmütter gerne tun.) Diese Annäherung gelingt jedoch völlig unlarmoyant und nüchtern, unterstützt von den sehr suggestiven Songtexten Walter Bishops und Archie Shepps und Original-Takes von Parkers Schallplatteneinspielungen (Zusatzmusik von Bessie Smith), sowie TV-Archivmaterial, das Parker mit Dizzy bei einer Downbeat-Preisverleihung sogar persönlich auftreten läßt. Diese kostbare Aufzeichnung ist das einzige Dokument vom spielenden Parker. Ein guter Ausschnitt aus der „Sound of Jazz"-Fernsehshow aus dem Jahre 1957 mit Billie Holiday, Lester Young, Coleman Hawkins rundet das musikalische Programm ab.

Der Film ist ruhig, unspektakulär kühl, aber enorm sprechend für Kenner von Parkers Musik und Leben. In die Dialoge eingeblendet sind faszinierende Bilder vom heutigen New York. Sie zeigen die harten Rahmenbedingungen der Jazzmusik: Armut, Rassismus, Drogensucht und Großstadtpoesie nebeneinander.

Charlie Parker Foto: Francis Paudras Collection, Celluloid Dealers, Brüssel

Selbstverständlich kann der Film nach so langer Zeit seit Birds Drogentod nur eine Annäherung sein. Es ist ein Verdienst des Filmes, daß er keine „spannende Geschichte" aus der Vita macht und keinen Bilderbogen mit nostalgisch-sentimentalem Rückblick bietet. Die von Parker-Anhängern gleichermaßen geäußerte Kritik, daß der Film nicht genügend Fakten vorweist und/oder zu wenig Musik bietet, kann zwar nicht entkräftet werden, doch der Film wollte keine Chronik verfilmen. Den Vorwurf einer Themenverfehlung entkräftet der Regisseur mit dem Argument, er habe keinen Lehrfilm im Sinn einer filmisch aufbereiteten Vorlesung mit Expertisen von Fachleuten machen wollen, sondern die Entstehungsbedingungen dieser Musik, die Umwelt Parkers zeigen wollen. In ruhigen, unspektakulären, jedes New-York-Klischee vermeidenden Aufnahmen und langen Kamerafahrten vermittelt der Filmemacher etwas von dem Milieu, in dem der Bebop groß geworden ist: Harlem, 52nd Street, Brooklyn. Es gibt beeindruckende Bilder von heruntergekommenen Straßenzeilen; unendlich viel Schmutz und Zerstörung machen aus Jazz und Blues eine Musik der Unterprivilegierten, der Ausgestoßenen, der Vergessenen.

Oftmals sind die nachgestellten, fiktiven Szenen „wahrer" als die sogenannten „Realaufnahmen". Im Film gibt es eine gespielte Fabel mit einem Pfandleiher (dargestellt von Steve Ben Israel), der der Phantomfigur von Bird zuredet: Er rät ihm, aufmerksam die Vertragsbedingungen und sein Vermächtnis zu studieren, denn er wird einmal ins Geschäft kommen. Er bietet ihm an, ihm bei der Abfassung seines Testaments zu helfen. *Du bist 'ne Menge Geld wert, Charlie.,* und gewährt ihm wieder einmal Kredit, als Charlie abgebrannt sein Hörn versetzt, um sich neuen Stoff zu besorgen, . . . *aber Du solltest vorsichtig sein!* Er redet auch von den häufig angekündigten Filmprojekten über ihn in Hollywood, und vom Geschäft mit seinem Mythos. In einer anderen Szene erfahren wir von Bruce Ricker, filmender Rechtsanwalt und Produzent von Jazzfilmen, im.Taxi fahrend, daß es immer wieder verschiedene, aber nie verwirklichte Filmprojekte über Charlie Parker gab; er erklärt schließlich, warum es in Wahrheit niemals einen essentiellen Film über ihn geben kann: zu traurig, zu tragisch und kein „Happy End". Das Problem von Parker-Bio-Dramen scheint mir allerdings eher in der Ästhetik und nicht in der Story zu liegen.

Daß weder in Clint Eastwoods Opus „Bird" noch hier bei diesem Versuch die aufregend-geniale Musik vom „schwarzen Beethoven" (Archie Shepp) den Inhalt bestimmt, zeigt wieder einmal, daß wir auf den definitiven Jazz-Film mit künstlerischem Anspruch noch immer warten müssen. Wenn es aber um die am schönsten photographierte Dokumentation geht, dann muß dieser Film vorläufig als der gelungenste gelten, trotz seiner sonstigen Schwächen und Mängel.

Helmut Weihsmann

Die wichtigsten Daten zum Film

Belgien. 1987. 90 min. Farbe. 16 mm

Produktion: Hengameh Panahi für Celluloid Dealers, S.e.p.t., Bruxelles

Regie: Marc Huraux; Kamera: Richard Copens. Unter Mitwirkung von Doris Parker, Chan Parker, Dizzy Gillespie, Tommy Potter, Roy Haynes, Earl Coleman, Jimmy Slyde, George Wein, Walter Bishop jr. etal.

Vom Gipfel das Tal neu entdecken

15. Hof heimer Jazzfest

„Vom Gipfel das Tal neu entdecken" heißt eine der Überschriften, die sich der Veranstalter des 15. Hofheimer Jazzfestes für eine Kurzfassung seiner diesjährigen Jazzsoiree ausgedacht hat, als er seine Bonbonniere mit vier amerikanischen und ebenso vielen deutschen Gruppen an drei aufeinanderfolgenden Tagen im ersten Drittel des März anbot. Und diese möglicherweise für alle erdenklichen Zwecke griffige Formel umschreibt exakt, was ein Festival anstrebt und was sich für dieses oder jenes auch wirklich realisiert. So lebt jeder Abend von Höhepunkten, die andere Programmpunkte mitziehen oder von Kontrasten, die Reibungen erzeugen. Stehen aber Inhalte im Vordergrund oder sind die Festivals nur Ankreuztage im Terminkalender weiterer hintereinanderfolgender Jazzveranstaltungen (z. B. Moers, Balver Höhle, Münster, Neuwied), also jährlicher Rituale, wo alte Bekannte sich regelmäßig treffen? Nicht, daß das Publikumsinteresse nachgelassen hätte, aber die Konzentration beim Zuhören weicht mehr einer bewußten/unbewußten Konsumierung, ein Trend, dem besonders die durch Europa tourenden amerikanischen Bands Rechnung tragen, wenn sie ganz ohne Umschweife auf Traditionsbewußtsein, Berechenbarkeit, Nostalgie und Altbewährtes setzen.

So ist die „Cannohball Legacy" um den Trompeter Nat Adderley natürlich zuallererst ein Remake der alten Hardbop-Herrlichkeit um den verstorbenen Altsaxophonisten Julian „Cannonball" Adderley, für den sein Bruder sogar einen in Ton und Phrasierung unheimlich ähnlichen Stellvertreter in dem jungen Vincent Herring aus Brooklyn gefunden hat, während der Klarinettist Alvin Batiste an Yusef Lateef erinnert, besonders wenn „The Jazz Samba" von der San Francisco-LP angespielt wird. Lester Bowie, Arthur Blythe, Chico Freeman, Kirk Lightsey, Cecil McBee und Don Moye nennen sich The Leaders, was stimmt, denn sie alle haben einen gekrümmten Buckel voller Erfahrungen und sind die Erneuerer des modernen Jazz, doch aus ihrer Summierung zu einer Supergruppe ergibt sich keine weitere Steigerung, nur eine Quersumme, sozusagen von allem etwas. Dabei sucht man als Zuhörer förmlich nach etwas Unerwartetem, wenn beispielsweise Chico Freeman jenes „Stand by me" des Soulers Ben E. King ins Mikrophon schmachtet. James „Blood" Ulmer, schon von der Darmstädter Jazzausstellung in frischer Erinnerung, mit seiner Blues Experience und einem neuen Gitarristen namens Ronald Drayton mit Rastafrisur, an den Schluß zu stellen, war vielleicht richtig oder auch falsch, denn gegen Ende seiner inzwischen auf wenige Griffe reduzierten Bluesgitarrentechnik hatte dieser Bluesbarde mit kleidsamem Supermanumhang rechtzeitig gegen Mitternacht und vor Beginn des nächsten Arbeitstages die letzten, sich unentwegt vor der Bühne Schüttelnden aus dem Saal gespielt.

Den Höhepunkt bildete einmal mehr die Bill Frisell Band um den zur Zeit wohl kreativsten amerikanischen Gitarristen, um den Cellisten Hank Roberts, den Elektrobassisten Kermit Driscoll und Joey Baron. Was dieser kahlköpfige Schlagzeuger an Kraft und Farbe in das Zusammenspiel dieses Quartetts einbringt, ist kaum zu beschreiben; die schon bei Bill Frisell zu bewundernde Vielstimmigkeit überträgt sich nun auf die ganze Gruppe. Jeder Titel ist ein neues Ereignis, dabei werden Einflüsse des Mahavishnu Orchestras, des argentinischen Tangos, des amerikanischen ,,Way of Live" kongenial zu einem eigenständigen Opus verarbeitet. So stehen Chaos neben Wohlklang, gehackter Swing neben moderner Kaffeehausmusik. (Trotz des gleichen Programms auf der inzwischen erschienenen LP ist die Frische und Genialität von Frisells Auftritt in Hofheim dort schon wegen der veränderten Besetzung, u. a. Arto Lindsay, weder in ähnlicher Weise wiedergegeben noch nachvollziehbar).

Kommen wir zu den vier europäischen Gruppen in Hofheim. Und gleich sind die europäischen Ingredienzen Unberechenbarkeit und Kreativität angesprochen, wie sie sich einmal aus der Soloperformance des russischen Pianisten und „Elektronikeinfängers" Vyacheslav Ganelin ergeben, wenn er beispielsweise letztere nutzt, um die unbewußte Reibung am Mitspieler - sein Trio existiert nicht mehr- in Art eines kalkulierenden Schachspielers mit der bewußten am Knöpfchen ersetzt oder Mihaly Dresch mit seinem ungarischen Jazzquartett- nach Köln und Darmstadt in Hofheim noch konsequenter instrumental wie vokal - ungarische Volksmusik von der Quelle in sein Jazzkorsett zwängt. Allerdings ist seine Folklore greifbarer und immer präsent, während die sogenannte „imaginäre" Volksmusik des Arfi Special Projects aus Lyon/Frankreich mehr eine Worthülse ist, denn in der in Hofheim gezeigten Weise versteht man darunter mehr eine Art Musiktheater, indem man sich bei einigen vorgegebenen Grundmustern plakativ-interaktiv eigentlich mehr treiben läßt.

Mögen einige anderer Meinung sein, Klaus Königs vielleicht etwas zu deutsches, sprich ernstes, sehr engagiertes und geplantes Pinguin Liquid-Project, ein Oktett, war aus europäischer Sicht eine echte Überraschung, denn neben dem an Duke Ellington erinnernden ungeheuren Farben- und Soundspektrum ragen zudem noch hervorragende Solisten wie Michel Pilz, Baßklarinette, Matthias Schubert, Tenorsaxophon, Frank Gratkowski,

Unberechenbarkeit und Kreativität: Vyacheslav Ganelin **Foto: Hans Kumpf**

Altsaxophon, Rainer Winterschiaden, Trompete, und Simon Nab'atov, Klavier, heraus, die sich hier einem übergeordneten, überzeugenden Konzept unterwerfen, wie man es von Musikern, die sich zur Zeit alle selbst profilieren, gar nicht erwartet.
Weder der Free Jazz noch die eigentlich immer vertretenen Musiker aus dem anderen Deutschland waren diesmal der Nabel des 15. Hofheimer Jazzfestes; diese Essenzen waren bei anderen Gruppen genau so gut untergebracht bzw. aufgehoben.

Ulfert Goeman

Big Band Explosion in der Stuttgarter „Hall"

Man mag Big Bands lieben oder nicht, eine lehrreiche Schule für den Nachwuchsmusiker sind sie allemal. Er lernt sich einzuordnen, präzise vom Blatt zu spielen, die Gruppe über das Ego zu stellen und brennt dann, weil es so selten ist, besonders auf sein Solo. Ein solch neugebildeter Talenthaufen ist die seit einem Jahr bestehende Big Band Explosion des Erwin Lehn Posaunisten Bobby Burgess. Die achtzehn Musiker, die bis aus Köln angereist kommen und auf Honorar verzichten, sind angetrieben von Spiellust, Idealismus und dem Bestreben, in der größeren Einheit zu bestehen. Damit ist auch klar, welcher Maßstab anzulegen ist. Nicht der ausgereifte Satzklang, die ungetrübte Intonation und die Genauigkeit bis zur Keimfreiheit sind zu erwarten, sondern eher der Workshop-Charakter von entfesselten Jungtalenten, die es den Etablierten einmal zeigen wollen.
In der Tat lesen sich die Solisten wie ein Nominierungskatalog für den nächsten baden-württembergischen Jazzpreis: die Trompeter Claus Stötter, Karl Farrent, Stefan Zimmermann und Ekart Bauer, der Gitarrist Martin Wiedmann, der Posaunist Ernst Hutter mit seinen weichen, glissandoreichen Linien und vor allem die beiden Altsaxophonisten Mathias Stich, der durch seinen schönen Ton fasziniert, und Klaus Graf, der sich über das Salsastück „Oye como va" mit einem wahrhaft inspirierten Chorus erhob. Trotz fehlender Stars ist der Publikumszuspruch gut und scheint sich - der regelmäßige Auftritt pro Monat soll beibehalten werden - eher noch zu steigern. Kein Wunder, dies ist Musik zum Anfassen, im Gegensatz zur gestylten, kalkulierten, überproduzierten Konserve aus zweiter Hand.

Herbert Lindenberger

Sorgt für ein Remake der alten Bebop-Herrlichkeit um Cannonball: Nat Adderley (oben) Foto: Manfred Rinderspacher

Mitglied der Cannonball Legacy: Alvin Batiste Foto: Hyou Vielz

Die Stars locken das Publikum an

5. Theaterhaus Jazztage Stuttgart

Während der SDR die Mittel für den Jazz im Hörfunk erbarmungslos kürzt und diese anspruchsvollere Musik gar aus dem 3. (Autofahrer-) Programm hinauskatapultiert (wobei er die kommerziellen Privatsender wohl an Seichtigkeit überbieten will), klotzt das Stuttgarter Fernsehen mit Masse. Hochgerüstet mit sechs elektronischen Kameras, die die aufdringliche Schleichreklame eines subventionierenden Bankinstituts nie aus dem Blickfeld verlieren durften, wurde in Stuttgart-Wangen das an Ostern zur Tradition gewordene Jazzfestival aufgezeichnet. Hatte der Organisator und TV-Regisseur Werner Schretzmeier einst noch auf engagierte Leitthemen gesetzt („Jazzstadt Stuttgart", Frauen im Jazz), so präsentierte er jetzt eine Menge Stars - als sei's ein neuerlicher Jazzgipfel. Zumindest der rege Publikumszuspruch gab dieser Konzeption recht.

Als Opener hatte man allerdings eine einheimische Gruppierung geladen: das Trio des Bassisten Dieter Hg, im Vorjahr Jazz-Preisträger des Landes Baden-Württemberg. Verblüffend flink und sicher zupfte Mg seinen voluminösen Kontrabaß, und auch seine beiden jungen Mitstreiter, der Schlagzeuger Wolfgang Haffner und der Gitarrist John Schröder, glänzten durch recht virtuoses Spiel im stark vom Bebop geprägten modernen Rock-Jazz-Metier.

Mehr mit swingender Lässigkeit, aber gleichfalls sehr intensiv agierte die Dreierformation des Ex-Coltrane-Pianisten McCoyTyner. Die Amerikaner ließen die Musik wirklich atmen und entfachten wahrlich einen swingenden Hexenkessel. Originell und trickreich gab sich Avery Sharpe am akustischen Baß, und der Drummer Aaron Scott spielte selbstsicher und aufmerksam.

Werner Schretzmeier, der Süddeutsche Rundfunk , das Theaterhaus und das United Jazz + Rock Ensemble sind unzertrennlich miteinander verbunden. Von Archie Shepp bis zum World Saxophone Quartet haben sich so etliche Avantgardisten die Melodien des stets zeitgemäßen Swing-Meisters Duke Ellington vereinnahmt. Nun hat sich auch „United" der erfolgreichen Kompositionen bemächtigt, und natürlich hat die „Band der Bandleader" dazu eigene Arrangements erstellt. Ob im mehrstimmigen Solo oder im vollen Tutti: Posaunist Albert Mangelsdorff entfaltet mit „Mood Indigo" prächtige Farbklangschönheiten, während Saxophonistin Barbara Thompson in ihrer Version der „Echoes of Harlem" mit freien Parts ein vitales Tohuwabohu New Yorks nachzeichnet. Mitunter nett anzuhören sind die Eilington-Bearbeitungen von Wolfgang Dauner & Co. gewiß, doch um einen sensationellen Knüller handelt es sich hierbei meines Erachtens nicht. Ganz abgesehen davon, daß es zuweilen recht deutlich an einer exakten Interpretation der notierten Parts haperte. Mit Dave King als neuem Bassisten hat nun in der Rhythmusgruppe die Rock-Fraktion die Mehrheit übernommen.

Die „Theaterhaus Jazztage Ostern '89" konnten doch noch allabendlich mit einem besonderen „roten Faden" aufwarten. So standen in der zweiten Veranstaltung Großformationen im Mittelpunkt. Als Wiederholung gab es das nun besser disponierte United Jazz + Rock Ensemble, und Chris McGregor kam massiert mit einer neu formierten Brotherhood of Breath und Archie Shepp als Stargast. Die steten Intonationprobleme konnte Saxophonist Shepp mit unverwechselbarem künstlerischem Ausdruck in Blues und Ballade wettmachen. Weniger stimmig war es freilich, wenn er die südafrikanische Kwela-Musik mit Calypso-Paraphrasen störte. Als Kontrast präsentierte sich das Duo Tuck & Patti. Der Gitarrist Tuck Andress erinnert mit seiner polyphonen Rasanz an Leo Kottke, und seine singende Ehefrau Patti Cathcart kombiniert Vokal- und Entertainment-Erfahrungen von Bobby Mc Ferrin und Maxine Howard. Ein wirklich harmonierendes Paar für die gehobene Unterhaltung.

Spaß, Humor, traumwandlerische Perfektion, immense stilistische Bandbreite - dies alles verkörpert das auch die knifflig-sten Partituren auswendig interpretierende Quartett Itchy Fingers aus England. Die vier Saxophonisten kommen ohne „rhythm section" aus, aber sie swingen mit „drive" wie der Teufel. Trommelwirbel und Besenarbeit imitieren die akrobatischen Virtuosen mit ausgefeilter Anblastechnik. Mike Mower, John Graham, Nigel Hitchcock und Howard Turner lassen mit ihrer Super-Saxophonitis gleich instrumentierte Gruppen wie ROVA und das World Saxophone Quartet alt und müde aussehen...

Der Schlagzeuger Tony Williams, der Gitarrist John McLaughlin und die Perkussionistin Marilyn Mazur spielten alle schon bei Miles Davis und erzielen nun mit eigenen Bands ganz unterschiedliche musikalische Aussagen. Das Quintett von Williams klang wie Art Blakey's Jazz Messengers: solider Hardbop (mit dem Trompeter Wallace Rooney und dem Saxophonisten Bill Pierce) ohne Esprit. Gespannt war man auf Marilyn Mazur: vor lauter instrumentaler Hochrüstung blieb die musikalische Substanz auf der Strecke. Ihr Septett

Unverwechselbarer künstlerischer Ausdruck in Blues und Ballade: Archie Shepp

Spielte mit dem „United" Ellington: Charlie Mariano

Fotos: Roland Biermann

Alan Bangs interviewt Herbert Joos im Theaterhaus zum Thema „Chet Baker - An illustrated profile"

Brachte zuviel von penetranter Action: Marilyn Mazur

Fotos: Hans Kumpf

Future Song mit dem weiteren Drummer Audun Kleve, zwei Keyboardern und dem elektronisch verspielten Trompeter Palle Mikkelborg im Hintergrund brachte zuviel von penetranter Action. Eine Wohltat für die malträtierten Ohren war dann die sensible und nuancierte Musik von John McLaughlin. Kommunikation und Interplay dominierten. Der „Mahavishnu" hat mit dem indischen Allround-Perkussionisten Trilok Gurtu und dem vorwitzigen Baßgitarristen Kai Eckhardt-Karpeh kongeniale Partner gefunden.

Durchweg auf kammermusikalische Noblesse programmiert war der Abschlußtag. Der Libanese Rabih Abouz Khalil ließ solo auf seiner Laute ,,Oud" die arabische Folklore keineswegs exotisch erscheinen: Sein ,,swing"-Gefühl brachte viele Anknüpfungspunkte zum Jazz und auch Flamenco im phrygischen Tongeschlecht. Mit frenetischem Beifall reagierte das Publikum im überfüllten Theaterhaus auf die leisen und bedächtigen Zwischentöne des Lyrikers Peter Rühmkorf. Der Vortrag des Dichters hatte nicht nur semantische Inhalte: in seiner weichen ,,swingenden" Sprechweise, mit seinen Satzmelodien und der Wortrhythmik stellt Rühmkorf ein selbständiges musikalisches Moment dar. Mit dem Pianisten Michael Naura und dem Vibraphonisten Wolfgang Schlüter verband sich diese Art von Jazz und Lyrik zu einer stimmigen Einheit.

Carla Bley schockierte vor drei Jahren auf einer Deutschlandtour mit einem farbenlosen Allerweltsrock. Nunmehr hat sie von der Hammondorgel wieder zum Konzertflügel - und zu ihren treuen Fans - zurückgefunden. Doch zählen bei Carla Bley in erster Linie ihre feinnervigen Kompositionen, die sie filigran zusammen mit dem Baßgitarristen Steve Swallow zelebrierte. Eine Tonkunst voller innerer Werte.

Bei Jan Gabarek zweifle ich immer wieder, ob er wirklich seinen Mitmusikern zuhören und auf sie eingehen kann. Ein liebgewordenes Klischee sind seine schön-schaurig-traurigen Melodielinien auf Tenor- und Sopransaxophon - die Erwartungshaltung findet stets eine Bestätigung. Im Quartett des Norwegers zupfte und strich Eberhard Weber (den man bei „United" vermißte) elastisch seinen elektrifizierten Baß, Rainer Brüninghaus minimalisierte auf seinen Keyboards Klangstrukturen, während der brasilianische Perkussionist Nana Vasconcelos eigentlich als einziger mit überraschenden und vitalen Aktionen hervorstach. Ein verträumtes Gute-Nacht-Musizieren zum Finale des Festivals - live übertragen vom Regionalfernsehen Südwest 3 bis zum Sendeschluß.

Hans Kumpf

Kammerjazz im Sisyphos

Lindsay Cooper

Sie besitzt einen großen Atem, doch vermag sie nicht nur mit ihrer schier unerschöpflichen Kondition zu beeindrucken. Komplexe Improvisationen innerhalb eines oftmals bizarren Soundideals gereichen ihr zum Spielball meditativer Strukturen ebenso wie zur Artikulation dynamisch-eruptiver Klangmalerei.

Die englische Musikerin und Komponistin Lindsay Cooper, die neben ihrer Mitarbeit bei Henry Cow in den letzten Jahren vor allem in den Bereichen New Jazz, improvisierte Musik, experimentelle Rockmusik sowie durch Film- und Theatermusik beeindruckende Akzente setzte, konzertierte im überfüllten „Sisyphos" in Wuppertal.

Gastierte sie noch vor einigen Monaten im Ensemble von Westbrook's Rossini-Projekt in der „Immanuelskirche", so stellte sie sich nun solo ihrem Publikum vor.

Die Britin bläst Fagott und Sopran-Sax, kaum konventionell in Ansatz und Angang, erweitert sie doch den authentischen Klang der Instrumente mittels musik-elektronischer Errungenschaften um ein Vielfaches, eröffnet sich so weiträumige Klangebenen von oftmals ganz neuer Qualität. Sich der im Solo-Spiel immer lauernden Gefahr des in unkontrollierter Langatmigkeit versinkenden Akteurs bewußt, erlag Lindsay Cooper dieser glücklicherweise nicht, sondern wußte zur rechten Zeit, teilweise mittels Einsatz eines drum-computers, neue Ebenen zu konturieren. Der Abend mit Lindsay Cooper kann unstrittig als ein vollauf geglücktes Konzert der Reihe „Kammerjazz im Sisyphos" gewertet werden.

Thomas Tang

Erfolgreiches Abschlußkonzert der

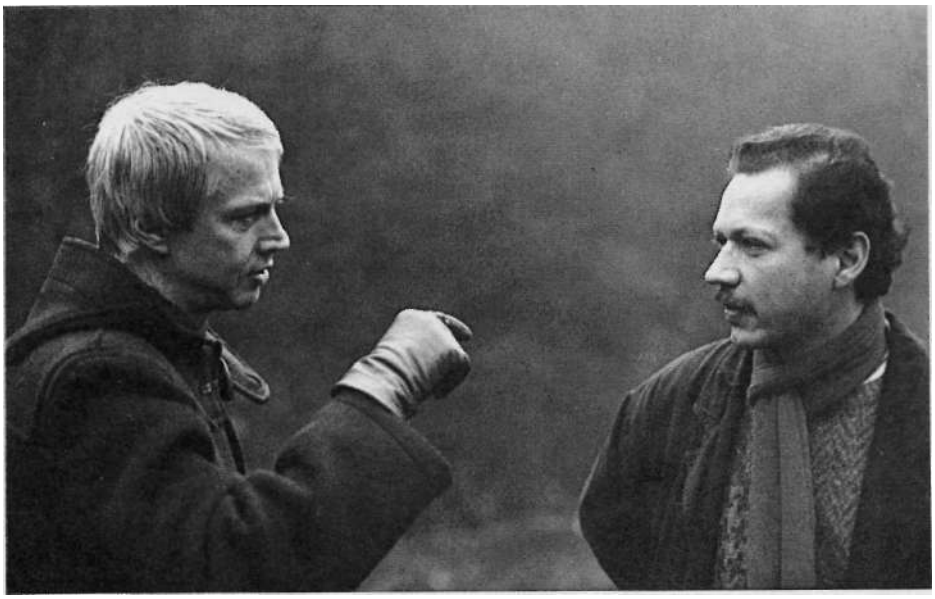
Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg

Songs von Stevie Wonder, Beatles-Hits, die Jazz-Ballade „Lover man" und funkysprühende Eigenkompositionen erklangen beim großen Jahresabschlußkonzert in der Staatlichen Jugendmusikschule am **St.** Katharinenkirchhof in Hamburg. Die jungen Damen und Herren, die die Ergebnisse ihrer zwölfmonatigen Probenarbeit vorstellten, zeigten vor vollem Haus (Eltern, Mitschüler, Musikinteressierte und auch ein paar Talentsucher waren gekommen) beachtliche Leistungen.

Dieser begabte Rock-, Jazz-, Folk- und Funk-Nachwuchs, erfrischend unbefangen und gut gelaunt, soll dereinst - so Kursusleiter Thomas Arp - „die Hamburger Musikszene entscheidend mitprägen". Nun, das Gesangstrio Britta, Skady, Anke - unterstützt vom einfallsreichen Saxophonisten Guido - berechtigt zu den schönsten Hoffnungen: Beim Abschlußkonzert erhielten sie den rauschendsten Beifall.

Thomas Arp plant für 1989 die beiden neuen Kurse „Schlagzeug-Ensemble" und „Rock & Jazz für Streicher", und auch eine „Kinder-Combo" soll Swing und Soul bereits im zartesten Alter erlernen. Interessierte junge Leute können sich unter der Telefonnummer 36 81 23 22 melden.

Klaus Berger



Gegenüber verschiedensten Stilrichtungen äußerst aufgeschlossen: Giebel-Nett
Foto: Thomas Tang

Partnerschaftliche Gleichberechtigung

Giebel-Nett Duo

Seit 1976 spielen sie im Duo und werden es, Gott sei Dank, nicht leid. Der Pianist Reinhard Giebel und sein Kollege Dieter Nett, Klarinetten und Saxophone, sind als Giebel-Nett Duo seit nunmehr dreizehn Jahren ein fester Bestandteil der Wuppertaler Jazz-Szene und mit bislang drei LP-Einspielungen und zahlreichen Konzert- und Festivalauftritten weit über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt. Die Musik des Duos einem Stil zuzuordnen, stellt ein schwieriges Unterfangen dar. Obgleich mit der „Free Jazz Stadt" Wuppertal fest verknüpft, hat sich die Formation den Spielweisen der freien Musik nicht verschrieben. Giebel und Nett umschreiben ihre Spielweise mit New Jazz, verarbeiten ausschließlich Eigenkompositionen, zeigen sich verschiedensten Stilrichtungen gegenüber äußerst aufgeschlossen. Ihre Vielseitigkeit stellten die Herren Giebel und Nett sicherlich nicht zuletzt 1985 mit der Erfüllung des Kompositionsauftrages der Wuppertaler Bühnen zu Shakespeares „The Tempest" unter Beweis.

Jüngst konzertierte das Duo nach längerer Zeit einmal wieder auf einer Wuppertaler Bühne und wenngleich auch im „Forum" kein Flügel zur Verfügung stand, so entlockte Reinhard Giebel dem Hobel doch wunderbare Klänge, spielte sich in der Eröffnungsnummer „Moonsun", einer Komposition aus Dieter Netts Feder, schnell warm. Wiederkehrende Akkordstrukturen erfuhren eine intensive Steigerung in der Auslegung, und der Pianist bedient sich souverän der gesamten Piano-Tastatur. Mit dynamischem Anschlag und gefühlvollen Reaktionen liefert Giebel so das ideale Fundament für die anfänglich meditative Artikulation Dieter Netts auf dem Sopran-Saxophon, die wogengleich eine fortwährende Steigerung in kraftvoller Ausführung erfährt.

In Giebels kompositorischer Widmung an eine italienische Fußballmannschaft bedient sich Dieter Nett des Altsaxophons; eine fulminante Melodie-Linie läßt in ihrer Intonation an die lachenden Saxes sizilianischer Folklore-Ensembles denken. Und wenn's dann zu „schön" wird, bricht der Saxophonist die aufsteigenden Linien ab, wird dirty im Sound, und Giebel reduziert die charakterliche Süßlichkeit der Nummer auf ein ätzend-kantiges Minimum, zerfasert die ursprüngliche Schönklingerei.

In der Komposition „Eine Nacht in der Brotfabrik und beim Griechen" formulierte Reinhard Giebel das Feeling nach einem geplatzten Auftritt in Frankfurt: Die Nummer „geht unheimlich ab", wildes hartes Pianospiel, wechselnd vom Witz hin zur Ironie, und Nett bläst das Altsaxophon in hohen Lagen, soulig und angebluest.

Vielschichtig und differenziert sind die Klänge, die Nett mit flinken Fingern und eigenem Ansatz dem Hörn entlockt. Giebel setzt phasenweise die Faust ein und drischt auf das Klavier. Die Nacht in Frankfurt muß ziemlich rauh gewesen sein.

In seinem Solo entfernt sich der Pianist von der Harmonie, verquer-vertrackt die Strukturen, hin und wieder gibt Nett mit dem Saxophon Einsprenksel hinzu.

Wunderbar abwechslungsreich geben sich die Kompositionen der beiden Musiker, die gleichermaßen ausgereifte Stücke dem gemeinsamen Repertoire beisteuern. „For Bill" nennt Reinhard Giebel seinen Jazz-Waltz für Bill Evans. Das Leitmotiv, auf dem Altsaxophon geblasen, läßt vielschichtige Assoziationen in Richtung großer Alt-Sax-Spieler zu, jedoch nicht konsequent, denn zu eigenständig bläst Dieter Nett mit unverkennbar individuellem Sound und Ausdruck. Giebel hat auch hier in der Walzer-Komposition seine Solo-Stelle und verknüpft spielerisch verschiedenste Stil-Strukturen und Versatzstücke miteinander, zitiert die Tradition, unterbricht sich dabei selbst-ironisch, fegt derwisch-artig über die Tasten. Welch überzeugender Klarinettenspieler Dieter Nett ist, beweist dieser in der bezaubernden Giebel-Ballade „Margie's daydream". Sparsam, dezent bläst Nett das Thema, improvisiert über die wirklich schönen Harmonien bar jeglicher Sülze.

Äußerst expressiv und weltoffen gibt sich die Komposition des Saxophonisten „Tango für die Schwiegermutter" und daß das Duo eine zweite Heimat in den Balladen gefunden hat, merkt man nicht zuletzt in „Lady love". Der „Blues ForTwo" geht ab, gibt sich crazy und verquer. Im gemeinsamen Spiel geizen Reinhard Giebel und Dieter Nett nicht mit Witz und Ideen. Partnerschaftliche Gleichberechtigung scheint das Anliegen beider Akteure zu sein. Die Tradition des Duo-Spiels wird gern gepflegt. Doch nur selten erstreckt sich die Harmonie der Musiker auf der Bühne von dort über die Rampe bis hinein ins Auditorium. Giebel und Nett gelingt dieses mit Leichtigkeit.

Das Publikum zeigte sich von dem mit Spielfreude, Charme und Virtuosität durchtränkten Konzert begeistert und ließ die Musiker nicht ohne Zugabe von der Bühne.

Thomas Tang

Discographie Giebel-Nett Duo: Two Can Play, Ain 002 (1978), Moonsun, Ain 004 (1980), Major Ketchup, Senti Se02 (1983)

Cultura Populär

8. Murcia Festival Internacional

Zum 8. Mal war das spanische Murcia, ungefähr in der Mitte zwischen Barcelona und Granada gelegen, der Treffpunkt eines Internationalen Jazz Festivals, das alljährlich in der Woche nach Ostern innerhalb der allgemeinen spanischen Fiesta-Zeit stattfindet.

Uli Deininger, gebürtiger Schwabe aus

Weinsberg, hat dieses Festival ins Leben gerufen - ehrenamtlich versteht sich. Als langjähriger Bürger Murcias konnte er die Stadtväter dazu überreden, auch Jazzmusik in die sogenannte „Cultura Populär" miteinzubeziehen. „Kulturfürs Volk" also, und die darf den Konsumenten nichts kosten. Somit kümmert sich Deininger in dankenswerter Weise Jahr für Jahr um ein interessantes und international ausgerichtetes Programm. Zusammen mit einem Angestellten des Rathauses und einigen wenigen Mitarbeitern des lokalen Jazzclubs sorgte er auch in diesem Jahr für ein schönes Programm, dessen reibungsloser Ablauf allerdings zunächst äußerst gefährdet schien. Das wohl in der ganzen Welt ungewöhnliche Wetter bescherte Süd-Spanien eine sehr unangenehme Überraschung. Bei strömendem Regen waren die Temperaturen auf 8 Grad herabgesunken. Seit 40 Jahren - so die Einheimischen - sei dies nicht mehr der Fall gewesen. Die Bühne, die Übertragungsanlage usw. waren wie immer im Freien auf einem großen Platz in der Altstadt aufgebaut. Sofortiges Umdenken und Umorganisieren war erforderlich

Üb der Besitzer der Riesendiscothek Barbus wohl dazu überredet werden konnte, das drei Tage dauernde Festival in seinen Räumen stattfinden zu lassen? Er konnte! Schnell, ganz schnell - für spanische Verhältnisse ganz ungewöhnlich - wurde im Freien alles wieder ab- und in der Disco aufgebaut. Die lokalen Rundfunkanstalten übermittelten die entsprechenden Informationen und übertrugen gleichzeitig Interviews, die mit den verschiedenen Musikern gemacht wurden.

Brechend voll waren die beiden Etagen der Disco, als die James Blood Ulmer Experience das Festival eröffnete. Ein angeheiztes und euphorisch gestimmtes Publikum begrüßte anschließend die zweite Gruppe des Abends, die Axel Lauser Jazz Unit mit Paul Schwarz am Piano und Emil Mangelsdorff, Saxophone. Zugabe um Zugabe wurde gefordert, der Swing hatte Einzug gehalten, und ein glückliches Publikum verließ das Barbus erst in den Morgenstunden. Am zweiten Abend noch einmal herrlicher Swing mit der Lauser/Mangelsdorff Unit, danach anschließend der Auftritt des Tony Williams Quintetts. Wieder wurde es eine sehr lange Nacht, die allerdings von der dritten, der letzten Nacht noch übertroffen wurde. Blues war angesagt, und nach einer spanischen Gruppe, der La Banda Cruda, wurde Johnny Copeland & The Texas Blues Machine vom Publikum mit frenetischem Beifall gefeiert. Drinnen und draußen hatte die Fiesta ihren Höhepunkt erreicht. Morgens um 4.00 Uhr waren die Straßen so belebt wie mittags um 12. Um 5.30 Uhr wartete der Bus, um die Copeland Musiker zum Flughafen zu bringen. Ihre Hotelzimmer hatten sie nur benutzt, um ein kurzes Bad nehmen zu können und die Kleider zu wechseln. Aber mit fröhlichen Mienen bestiegen sie den Bus, winkten der Menge noch zu, bis sie außer Sicht waren und haben sicherlich einen Teil der spanischen Fiesta-Wärme und -Fröhlichkeit mitgenommen auf den Flug zu ihrem nächsten Gig.

„Cultura Populär" oder „Kultur fürs Volk" möchte man sich auch für unser Volk wünschen!

Lisa Boulton

Hellas-Express

Müller-Braig Jazz Unit

Die Tübinger Formation Müller-Braig Jazz Unit war von Mitte Februar bis Anfang März auf Tour in Griechenland. Das Quartett mit Helmut Müller, Tenor-, Sopran-, Altsaxophon, Reinhold Braig, Piano, Synthesizer, Dieter Schumacher, Schlagzeug und Uwe Frenzel, Baß, jazzten zehn Abende lang in Hellas Hauptstadt vor bis zu fünfhundert Zuhörern. Im Anschluß an das Club-Engagement im „Half Note" organisierte das Goethe-Institut eine Tournee, die über das zypriotische Nikosia nach Saloniki und die nordgriechische Universitätsstadt Xanthi führte.

Schon im November letzten Jahres hatte die Müller-Braig Jazz Unit ein zweiwöchiges Engagement im „Half Note"; jetzt im Februar wurden die Konzerte auf ganz Griechenland ausgedehnt. Eigens für diese Tournee wurde ein Standards-Programm entworfen, das neben Gordons „Fenja" und Peacocks „Vignette" oder Rollins „Doxy" auch „Specials" wie „Spiritual" von Coltrane oder Zappas „Blessed Relief" enthält.

„Das Publikum ist für Jazz sehr offen", bemerkt Helmut Müller, „die Leute reagieren auf die Musik großartig. Vielleicht liegt es daran, daß sie keine Jazzfans im herkömmlichen Sinne sind, sondern Menschen, die viel näher an der Musik überhaupt leben als wir. Sie wollen einfach dort sein, wo Musik gespielt wird und etwas los ist."

Von den durchweg positiven Besucherreaktionen angespornt, präsentierte sich die „MBJU" dann auch in Bestform. „Wenn Du Abend für Abend das selbe Programm spielst, kommt nach einer Weile alles lokkerer" meint Schlagzeuger Dieter Schumacher und fügt hinzu, daß das Gruppenfeeling in dieser Zeit gewachsen sei. Angenehm beeindruckt war die Band vor allem über das große Interesse der Medien: so lud eines der großen Radio-Kulturprogramme zu einem Studio-Mitschnitt ein; auch eine Fernsehaufzeichnung ließ nicht auf sich warten und die Presse stand um Interviews Schlange. „Wir kamen uns vor wie früher die US-Jazzer des Bop, die zum ersten Mal nach Europa kamen", lacht Reinhold Braig und auch Bassist Uwe Frenzel bekennt, daß eine derartige Popularität für das musikalische Selbstbewußtsein im vom Jazz überfütterten Deutschland förderlich sei. Erwartet sie doch dort schon die Präsentation ihrer neuen, live aufgenommenen Platte. Diese soll im Rahmen der Tübinger Jazzwoche am 11. und 12. Mai im Tübinger Jazzkeller mit dem polnischen Saxophonisten Leszek Zadlo als Gastmusiker erstmals dem Publikum vorgestellt werden.

Sven Pflug-Schurr

Auf Tour in Griechenland: Müller-Braig Jazz Unit

Floros Floridis meets Peter Brötzmann & Paul Lytton

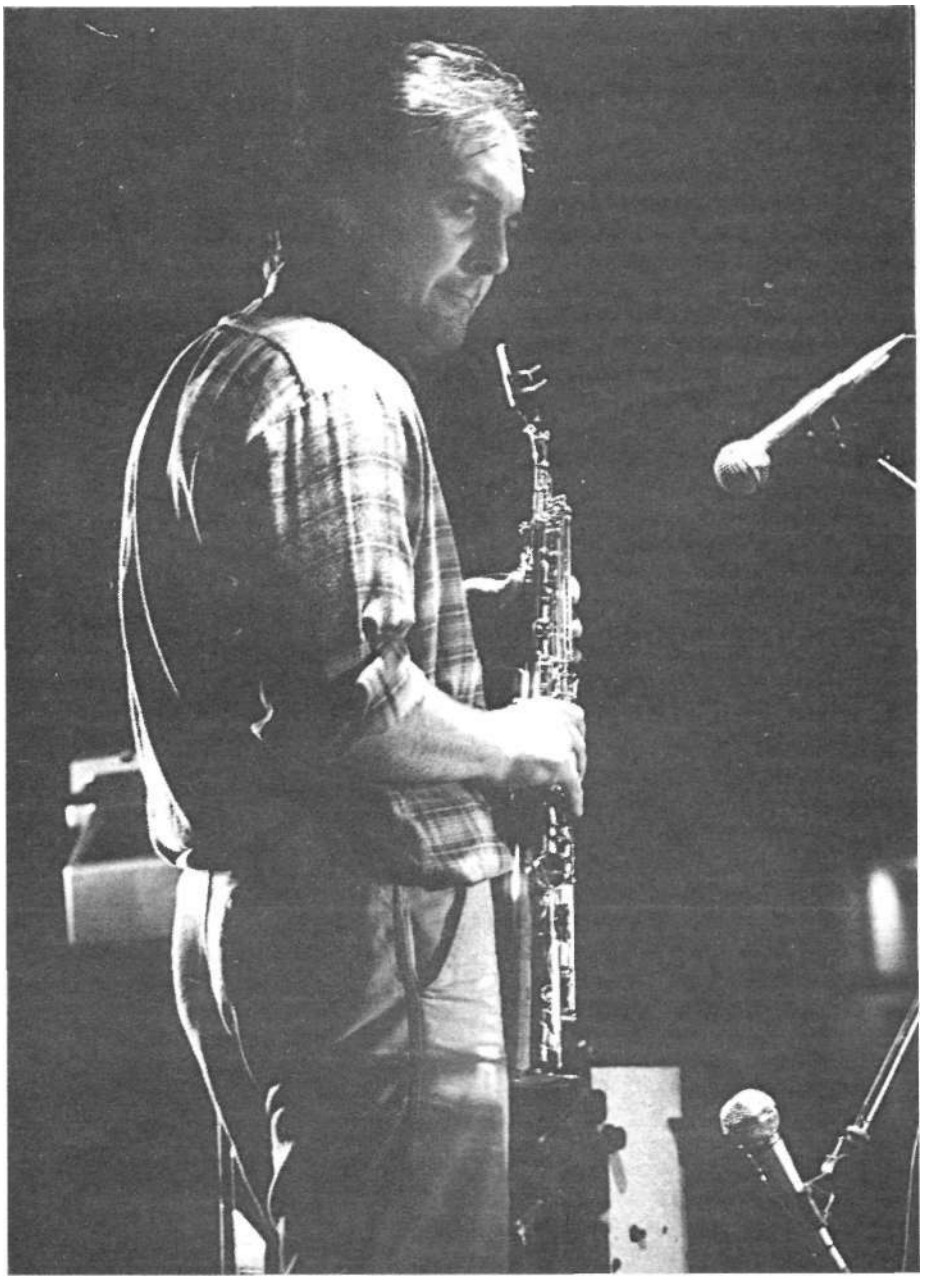
Einer der wichtigsten Exponenten der freien Musik Griechenlands, der Klarinettist und Saxophonist Floros Floridis, kam auf seinem Weg von Griechenland nach England zu einem Kurzbesuch nach Wuppertal, um mit seinen Kollegen Peter Brötzmann und Paul Lytton jeweils im Duo zu spielen. Auf der kleinen Bühne des „Kassiopeia" trafen im ersten Set Floros Floridis und Paul Lytton aufeinander. In drei längeren Improvisationen regierte zunächst einmal Fürstin Langatmigkeit: Floridis bläst sein Sopran-Sax ohne Unterlaß. Ununterbrochen sprudeln schnelle, hektische Linien aus dem geraden Hörn. Floridis spielt konstant und ohne Pause, ergeht sich in endlosen Strukturwiederholungen, strapaziert diese musikalischen Muster bis zum Geht-nicht-mehr, der selbstgegebene Tonvorrat, der Saxophonist verläßt kaum die Konvention, scheint schnell erschöpft.

Lytton wagt mit seinem Drum-Set oftmals den Versuch, den undurchdringbaren Klangteppich des Saxophonisten transparenter zu gestalten. Lyttons Spiel auf Snare und Toms ist äußerst differenziert; er wechselt schnell und sensibel von den Fellen zu den Becken und gibt sich die größte Mühe, Floridis für andere Wege zu interessieren. Doch der Saxophonist bestimmt die Marschrichtung, greift die pulsierenden Strukturwechsel des Schlagzeugers kaum auf, bleibt konstant auf seinem Trip. Sein Spiel verliert dadurch schnell an Farbigkeit, die uferlosen Sopran-Improvisationen werden durchscheinend, fadenscheinig, fad. Die drei längeren Improvisationen des Duos Floridis-Lytton unterscheiden sich kaum. Zwischendurch hält sich Lytton völlig raus, Floridis macht im minutenlangen Solo genauso weiter wie zuvor im Duo.

Spannung und Komplexität kam dann zum zweiten Set auf. Peter Brötzmann gesellte sich zu Floros Floridis auf die Bühne, und der Wuppertaler Saxophonist machte schnell klar, wer der Herr im Hause ist. Auf dem Tenor-Saxophon wird Brötzmann treibend, reibend, stampfend, läßt seine legendären Cluster-Läufe und Schreie ebenso in das gemeinsame Spiel mit Floridis einfließen, bestimmt andererseits Baß-Klarinette blasend eine balladeske Richtung mit leisen Momenten. Floridis zieht auf der Klarinette mit; beide Musiker schütten höchste Töne aus den hölzernen Instrumenten. Brötzmanns intensives, dynamisches Spiel wirkt sich erfrischend inspirierend auf die Artikulationen von Floridis aus. Dieser wird vielschichtiger im Ausdruck, erweitert sein Klangspektrum um einiges. Peter Brötzmanns sensibles Reaktionsvermögen ist immens. Leiseste Andeutungen von Floridis greift er auf, formt sie um, intensiviert diese Strukturen, um ganz eigene, individuelle musikalische Gebilde daraus entstehen zu lassen. Die beiden Musiker greifen zum Alt-Saxophon; das Spiel wird noch dichter, und Peter Brötzmann wird langsam warm.

Paul Lytton gesellt sich mit dem Schlagzeug zu den beiden Saxophonisten, und Brötzmann bestimmt einzig und allein die Spielregeln im vollen Energy- and Power-Play. Straight ahead und immer weiter, menschlicher Atem läßt Metall lebendig werden, Brötzmann stampft auf die Bretter, verquickt unerschöpfliche Kraft mit Reaktionsvermögen und -Willigkeit und Ideenreichtum zu einem einzigartigen musikalischen Cocktail. Seine Kollegen ziehen mit, kommen ins Schwitzen - das Publikum ist begeistert.

Thomas Tang



Ununterbrochene, sprudelnde, schnelle, hektische Linien: Floros Floridis

Thilo Berg Big Band mit **Thilo Berg (mittlere Reihe, 3. v. l.)** **Foto:** Reiner **Voß**

Ideale Kooperation

Thilo Berg Big Band mit Bob Mintzer

Am sonnigen Vormittag des Ostersonntag hatten sich mehr als 300 Zuhörer in der ehemaligen Fahrzeughalle der Alten Feuerwache am Rand der Mannheimer Oststadt eingefunden, und dazu bestand doppelt guter Grund. Die 18köpfige Band des 1959 geborenen Kaiserslauterer Drummers Thilo Berg hat einen in zahlreichen Konzerten gefestigten exzellenten Ruf, und der Auftritt zusammen mit dem amerikanischen Saxophonisten, Arrangeur und Komponisten Bob Mintzer versprach einen Leckerbissen für Freunde des modernen Big Band Jazz. Um es gleich zu sagen: Thilo Bergs im Herbst 1986 gegründete Band und der 35jährige Superstar der jüngeren amerikanischen Big Band-Szene kooperierten aufs Idealste. Berg, seines Zeichens Schlagzeuger beim Rundfunkorchester des Südwestfunks hat in seiner Band der Creme des jungen deutschen Jazz ein Podium geschaffen, auf dem unterschiedlichste Spielerpersönlichkeiten ihrem Charakter entsprechende Ausdrucksmöglichkeiten in hochkarätigem Zusammenspiel finden. Obwohl Bob Mintzer natürlich der in den Vordergrund gestellte Gastsolist des Tages war, meisterte er seine Aufgabe mit vornehm solidarischer Integration in die Band, die eh schon aus lauter Solisten besteht. Eitles sich-in-den-Vordergrund-Spielen gab's auch bei diesem Konzert nicht mal im Ansatz zu erleben.

Bob Mintzers Kompositionen sind eine logisch-organische Weiterentwicklung der Musik von Thad Jones, seine sehr individuelle, ausgereifte Musikalität zeigt sich in ihnen ebenso prägnant, wie in seinem inspirierten, nicht selten introvertiert anmutenden Saxophonspiel. Spezifischer Reiz entstand dadurch, daß die differenziert spannungsgeladenen, anspruchsvollen Bob Mintzer-Arrangements mitreißend flüssig und wie mühelos in all ihrem Drive und Swing interpretiert wurden. Mintzers für den Big Band Jazz zukunftsweisende Kompositionen erwiesen sich als wie der Thilo Berg Big Band auf den Leib geschneidert, - und umgekehrt. Das Spiel des New Yorker Multitalents schenkte einer getragenen Ballade wie „Truth" ebensoviel Anmut, wie dem fugenähnlichen Titel „Beyond the limits", ganz ohne Rhythmusgruppe vorgetragen, Schönheit. Mintzers Soli waren wie nahtlos dem vielfarbigen Sound der Band verwoben, was wesentlich den Eindruck homogenen Musizierens bei diesem hörenswerten Konzert prägte. Genau an diesem Punkt zeigt sich ein achtungsgebietendes Spezifikum der ambitionierten Truppe um Thilo Berg: Wie schon zusammen mit Slide Hampton, Art Farmer, Sylvia Droste, Jiggs Whigham, Barbara Dennerlein und anderen bewiesen, sind er und die offenbar mit größter Einfühlsamkeit begabte junge Band im Stand, innerhalb kürzester Probezeiten hochkarätige, überzeugende Synthesen mit Solisten unterschiedlichster Temperamente und Stileigenarten zu erarbeiten. Allein das ist schon eine Leistung, die angesichts des begeisternden Ergebnisses dieser kurzfristigen Zusammenarbeit auf fruchtbarem Boden Erwähnung verdient. Die dabei bewiesene Souveränität der Band läßt heute schon ganz erhebliche Potentiale erkennen - die Thilo Berg Big Band -, die Zukunft des Big Band Jazz in Deutschland?

Dieter Steinmann

Im Hamburger Birdland

Jiggs Whigham & Friends feat. Marjorie Barnes

Ein Hauch von fernen Harlemer Nächten im Birdland. Bestimmt nicht zum ersten Mal war es ein aufstrebendes Nachwuchstalent, das die zusätzlichen High-Lights setzte. Diesmal war es die farbige, amerikanische Sängerin Marjorie Barnes, die das begeisterte Publikum zum Swingen brachte. Renommierte Jazzmusiker begleiteten sie, so Jiggs Whigham, Posaune, Herb Geller, Altsaxophon, Stefan Diez, Gitarre, Alex Riel, Drums, und Lucas Lindholm, Baß, allesamt öfters Gäste in dem kleinen Klub.

Gesang wechselte mit reinen instrumentalen Einlagen, bei denen die einzelnen Solisten ihr Improvisationstalent beweisen konnten. Grundlage bildeten meist Kompositionen von Sonny Rollins. Jiggs Whigham spielte dabei eine charakteristische Eigenschaft seines Instrumentes gut dosiert aus: den Humor. Und das mit geschmeidigen, und eleganten Läufen. Herb Geller, sonst in der NDR-Big Band beschäftigt, konnte sich hier so richtig frei entfalten. Die Freude am raffinierten Phrasieren sah man ihm deutlich an. Sparsam, aber prägnant unterstützten die anderen Instrumente.

Zwischendurch dann immer wieder der temperamentvolle, furiose Auftritt von Marjorie Barnes. Ein Genuß ihrer Interpretationen von Swing-Standards, beispielsweise „Take the A train", um nur eines zu nennen. Lebendig, ohne Härte und mit viel Blues in der Kehle. Ganz in der Tradition von Ella Fitzgerald und unter einem gewissen Einfluß von Billie Holiday. Eine charmante Künstlerin, die auf das Publikum eingeht und die eine wirkungsvolle Gestik und Mimik einsetzt. Da konnten die Funken, die übersprangen, gar nicht ausbleiben. Marjorie Barnes hätte am liebsten noch ihre, ohne Zweifel vorhandenen tänzerischen Qualitäten zur Geltung gebracht. Dazu war aber kaum noch Platz vorhanden.

Ein begeistert aufgenommenes Konzert, das den Bogen vom Swing zur Moderne spannte, mit einem gerade aufgehenden Stern am Jazz-Gesangs-Himmel.

Heinz-Jürgen Rippert

Wer ist Dave O'Higgins?

Bull's Head, London: Vier sehr junge Musiker spielen sich die Seele aus dem Leib, und das mit Freude. Besteht das dargebotene Programm auch hauptsächlich aus Standards, so bringen es die vier Junioren doch fertig, ihren eigenen Stil einzubringen, ideenreich und farbig. Jazz pur. Ein kurzer Blick auf den Informationszettel zeigt: Das Dave O'Higgins Quartet.
Dingwall s, London: Es ist Lunchtime, was in dem Club nicht auffällt. Kein Tageslicht reicht in den stickigen, überfüllten Raum. Es spielt „Roadside Picnic", am Saxophon Dave O'Higgins. Diesmal bekommen wir Fusion zu hören, eine Mischung aus Jazz, Rock, Pop und Funk. Das (ausschließlich) sehr junge Publikum tobt. Die Musik ist mitreißend und (etwas zu) laut.

Und wer, um Himmels Willen, ist dieser Dave O'Higgins, der in so ziemlich jedem Club in London auftritt, in der Dezember/ Januar Ausgabe das Titelbild von „The Wire" zierte, aber doch eher ein Geheimtip zu sein scheint? Um ein wenig Licht ins Dunkel zu bringen, gehen wir nach dem Konzert in ein Restaurant, mit der Absicht, in aller Ruhe über seinen Werdegang, seine Ansichten zu sprechen. Wobei ich nicht damit gerechnet hatte, daß in Camden Town (London) keine Ruhe zu finden ist.
Geboren ist der talentierte Jungsaxophonist am I.September 1964 in Birmingham. Das Musikerdasein begann für ihn schon im Alter von sieben Jahren in Derbyshire. Hat er da gleich seine ersten Versuche auf dem Saxophon gestartet?
„Nein, nein", lacht er, „das ging nicht ohne Umwege. Angefangen habe ich mit einer Trompete, mit neun Jahren wechselte ich zum Schlagzeug und lernte klassisches Klavier."
Mit dem Schlagzeug hat er aber sicher nicht gleich losgejazzt?
„Ich hörte damals mehr Pop, in der Richtung Yes, Genesis und Pink Floyd."
Im Alter von 16 besuchte Dave das „College Of Further Education." In seiner Freizeit spielte er in Tanzbands, und, wie er mit einem Grinsen bemerkt: „Damals verdiente ich mehr Geld als heute."
Schließlich kamen die Zeiten, in denen er zum ersten Mal Platten von Miles Davis und John Coltrane hörte. „Ein Saxophon mußte her, denn das war das Instrument, das mich am meisten beeindruckte." Gesagt, getan. „Ich arbeitete wirklich hart. Mindestens sechs Stunden Üben pro Trag waren angesagt. Ich wollte nicht nur gut sein, sondern besser."
Daraufhin zog es ihn nach London, wo er seit fünfeinhalb Jahren lebt. In der City University nahm er Klassikstunden, „die ich total haßte." Trotzdem hielt er zwei Jahre durch. Er nutzte diese Zeit gut, um wichtige Kontakte zu knüpfen. Der nächste große Schritt war sein Eintritt in das National Youth Jazz Orchestra (NYJO). „Eigentlich ist es üblich, daß man da mindestens ein halbes Jahr warten muß, um aufgenommen zu werden, aber ich konnte glücklicherweise sofort anfangen." Dann wurde Dave O'Higgins Mitglied der Gruppe „Mezzoforte", die auch auf dem North-Sea-Festival auftrat. Aber das ist noch nicht genug für ihn. Zusätzlich gründete er zwei Bands:
„Roadside Picnic" hat sich eher dem Jazz Rock verschrieben, „mit Einflüssen von Weather Report, Jan Garbarek, Mahler und Frank Zappa." Interessante Mischung! Ihr erstes Album, für das der Bassist Mario Castronari die meisten Stücke komponierte, ist kürzlich erschienen. (Roadside Picnic, RCA/Novus PL 74002).
„Gang Of Three" hingegen spielt mehr konventionellen Jazz in der Tradition von Coltrane. 1988 traten sie beim Crawley-Jazz-Festival auf, und „British Jazz Awards 1989" kürte sie zur „Best New Band."
„Durch Coltranes Aufnahmen bin ich dann erst auf Charlie Parker gekommen, weil ich genau wissen wollte, von wem John beeinflußt wurde. Jede einzelne Note hat mich fasziniert", erzählt Dave. Auf seiner Favoritenliste stehen außerdem Sonny Rollins, Dave Liebman, Wayne Shorter, Bob Berg, Dave Sanborn und Jan Garbarek.
„Ich versuche, meinen eigenen Stil zu finden, was sehr schwierig ist, weil er sich nur ganz langsam entfalten kann. Stetige Weiterentwicklung ist natürlich wichtig."
Ist er denn zufrieden mit sich?
„Nein, nie ganz."
Bekannt ist Dave O' Higgins noch nicht.
„Ich kann einigermaßen von der Musik leben, wenn es auch manchmal hart ist", gesteht er.
Was hält er von dem englischen Publikum?
„Die Engländer scheinen mir nicht besonders gut informiert zu sein", erklärt Dave, „deshalb ist es auch immer wieder aufregend, in Deutschland aufzutreten, wo die Leute sehr interessiert sind und wirklich zuhören." Also ist es jetzt an der Zeit, seinen Namen wirklich populär zu machen. Es geht ja unaufhörlich bergauf. Aber muß er nicht irgendwann über den Teich in die Staaten gehen, um den wahren Sprung nach oben zu schaffen? „Das sehe ich nicht so. Zwar möchte ich gerne einmal nach New York, vielleicht für sechs Monate. Ich denke, die Szene ist dort recht konservativ: Art Blakey und Wynton Marsalis zum Beispiel. Wynton ist zweifellos ein großartiger Musiker, aber für meinen Geschmack etwas zu puristisch. Seinen Bruder Branford hat er aus der Band geworfen, weil er mit Sting auf Tournee ging. So was."
Nicht zu vergessen, daß die Musik-Szene dort noch gnadenloser ist als in Europa.
„Ja, sicher, dort zu überleben ist nicht einfach." Wie also sehen seine Wünsche für die Zukunft konkret aus? „Weißt Du, ich bin sehr schnell gelangweilt. Ich möchte immer etwas Neues machen. Ich arbeite viel in meinem Computer Studio. Zwar kann ein Computer nie den Musiker ersetzen, Gott sei Dank, denn er kann nicht spontan auf Stimmungen reagieren. Als passive Figur ist er aber recht nützlich, um z. B. relativ langweilige Tonfolgen zu programmieren, die ich einem Musiker nicht zumuten will."
Ende März spielte „Roadside Picnic" im „Ronnie Scott's". Im April und Mai ist Dave mit Mezzoforte in Norwegen, Dänemark, der Schweiz und Deutschland unterwegs. Danach möchte er ein Album von „Gang Of Three" herausbringen. Viel hat er vor!

Katja Henkel

„Transhumance" on tour

Baobab + Drumpact

Wenn die percussiven Klänge von Balaton, Drumset und Congas sich zu polyrhythmischem Geflecht verweben, Scatfetzen zu schnarrendem Stabspiel erschallen, rhythmische Figuren zu Musik werden, Melodiefloskeln sich im Gesurre von Kalebassen-Resonatoren auflösen - dann ist das zunächst nichts Neues in Sachen „Drumpact". Die Aussagekraft der sehr deutlich afro-beeinflußten „Weltmusik" des Dreiergespanns um Gert Kilian, den Ex-Headman von Orexis, gewinnt jedoch deutlich an Substanz, wenn sie um die Dimension tänzerischer oder gar dramaturgischer Elemente erweitert wird. So erwies sich die Fusion von „Drumpact" mit der afrikanischen Tanztheatergruppe „Le Baobab" bei ihrem Debüt-Auftritt im Stuttgarter Theaterhaus als echter Glücksgriff Kilians.

Wohl trägt das Auftreten einer so üppig geschmückten Afro-Formation wie das der neunköpfigen Kameruner Tanztruppe immer auch den Beigeschmack touristisch aufgeputzter Präsentation - doch würde man dem Afrojazz-Tanztheaterprojekt nicht gerecht werden, verliehe man dieser formalen Problematik zu sehr Gewicht. Denn: ,,Le Baobab" on stage - das bedeutet kraftvolle Bühnenshow, vibrierende Luft, wirbelnde Körper, stampfender Groove, suggestive Bewegungslust, sprühende Lebensfreude. Das Spiel von „Drumpact" erweitert durch die herausragende Percussionsarbeit des kamerunischen „log-drum"-Spielers und eines weiteren Congamannes wurde zur musikalischen Kulisse für das Tanzensemble, das seinerseits durch vital-explosive szenische Intermezzi und lautstarke Call-and-Response-Gesänge den percussiven Klangteppich in nachvollziehbares Geschehen umsetzte. Ob es sich dabei um die szenische Darstellung von Feldarbeit, kultischen Maskentänzen oder schlichtweg um choreographische Spielereien zu den rondoartig angelegten Stücken von „Drumpact" handelte, das Projekt „Transhumance" begeisterte das zahlreich erschienene Publikum.

Da die Konzeption wechselweise Raum für das Trio bot, kamen auch solistische Leistungen zum Tragen. So brillierte der Franzose „Ton Ton" Salut mit markigen Off-beat-Techniken auf dem Drumset. Auch verstand er es, mit einem eigenwilligen Stück auf dem Daumenklavier zu beeindrucken, das prompt von den afrikanischen Musikern zum „join in" benutzt wurde. - Jazziges klang an in Kilians Stück „Grooving down", einer Persiflage auf Gillespies „Grooving high". Eindrucksvoll hier vor allem die Ensemble-Arbeit im Tutti-Solo-Kontrast.

Etwas zu sehr im Hintergrund der West-Coastman Tom Nicholas, dessen Virtuosität auf den Congas nur einmal wirklich zum Tragen kam. Was Klangmalerei mit Trommelklängen bedeutet, das kann man bei seinem Spiel mit „opens", „muffs" und „slaps" sehr schön nachvollziehen.

Beiden Gruppen bleibt zu wünschen, daß sie die Impulse aus dieser musikalischen Begegnung für kommende Vorhaben weiterentwickeln.

Gerhard Külpp

Kammermusik meets Jazz

Tom van der Geld

Haben Sie schon einmal von einer Fibonacci-Reihe gehört? Nein, nein, es handelt sich nicht um eine besonders bekömmliche Speisefolge, die ein bislang unbekannter italienischer Spitzenkoch empfiehlt. Die Sache ist vielmehr streng mathematisch - doch dazu weiter unten (etwas) mehr. Eine Fibonacci-Reihe liegt der Komposition „In changing seasons" von Tom van der Geld zugrunde. Die Uraufführung des fast einstündigen Werks für klassisches Holzbläserquintett und Jazzquartett war der krönende Abschluß eines Konzerts in Unna, das der WDR und das städtische Kulturamt organisiert hatten.

„Kammermusik meets Jazz" lautete das Motto des Abends. Das wurde schon bei den beiden kurzen Stücken deutlich, mit denen sich das Itat-Bläserquintett zu Beginn vorstellte: Wann kann man schon einem improvisierten Englischhorn-Solo lauschen? Mit lockeren Swingversionen alter Klassiker hatten die Stücke allerdings nichts gemein, sondern eher mit der Vertracktheit moderner E-Musik.

Leichter verdaulich war dagegen die musikalische Kost, die anschließend David Friedman, Vibraphon, Tom van der Geld, Marimbaphon, Tim Wells, Kontrabaß, und Bill Elgart, Schlagzeug, servierten. Friedmans Kompositionen zeichnen sich durch strömende, wellenförmig an- und abschwellende Melodien aus, die aber keineswegs dahinplätschern. „Greenhouse fables" zum Beispiel entführt den Hörer in eine Traumwelt. Das Publikum in Unna brauchte nach dem Ende des Stücks einige Sekunden zum .'.Aufwachen" - und applaudierte danach um so heftiger.

Schade nur, daß Friedman seinen erfrischend zupackenden, saxophonartigen Solostil für die „Greenhouse fables" nicht änderte: Seine Marimbaphon-ünien wirkten hier allzu kräftig (Tom van der Geld betätigte sich währenddessen ausnahmsweise am Vibraphon). Ein Ärgernis war zudem, daß man Tim Wells' Kontrabaßspiel nur erahnen konnte. So etwas darf Tontechnikern einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt eigentlich nicht passieren.

Mit vereinten Kräften ging's nach der Pause weiter. Die vier Jazzer und das aus Stephan Buhe, Querflöte, Michael Niesemann, Oboe, Michael Riessler, Klarinette, Sam Thiel, Hörn, und Veit Scholz, Fagott, bestehende Itat-Bläserquintett intonierten „In changing seasons": Da wechseln sich melancholische Klarinettenklänge mit heiteren, tänzelnden Themen im Sechs-Achtel-Takt ab. Mal scheint es, als ob eine kleine (Holzbläser-)Big Band agiert, dann wieder erklingt nur ein Marimbaphon. Und mittendrin ein schlaksiger, 41 Jahre alter „Junge" namens Tom van der Geld, der sich an seinen Tönen freut - herrlich!

Bleibt die Frage: Was ist eine Fibonacci-Reihe? Diese Zahlenfolge:

1:1:2:3:5:8:13:21:34:55... Sie gibt die Proportionen wieder, die das menschliche Harmoniebewußtsein besonders stark ansprechen. Solche Proportionen lassen sich zum Beispiel annähernd in den Ausmaßen eines Briefumschlags wiederfinden. Schon in der Antike war dieser „Goldene Schnitt" bekannt. Auch der italienische Mathematiker Leonardo Fibonacci (etwa 1180 bis 1250) beschäftigte sich damit.

Als Tom van der Geld mit der Komposition „In changing seasons" begann, bekam er zufällig das Buch „The Power of Limits" des Architekten György Doczy in die Hände. Der Ungar weist darin die Proportionen der Fibonacci-Reihe in vielen natürlichen und vom Menschen geschaffenen Objekten nach. „Ich war fasziniert. Statt eine klassische Form wie die Sonate oder die Suite zu nehmen, habe ich dem Stück deshalb eine Fibonacci-Reihe zugrunde gelegt", erklärte van der Geld in einem Gespräch. Die Komposition ist beispielsweise insgesamt 55 Minuten lang. Der erste und der zweite Satz zusammen dauern 34, der erste Satz 21 Minuten.

Allerdings hat van der Geld das Prinzip der Fibonacci-Reihe nicht mit letzter Konsequenz verwirklicht: „Ich habe bewußt Spielraum für Improvisationen gelassen, aber nur für das Jazzquartett. Wenn Musiker so etwas versuchen, die nur klassisch ausgebildet wurden, geht es ja meistens in die Hose." Van der Geld befindet sich mit seinem Interesse für die Fibonacci-Reihe in bester Gesellschaft: Auch in Eric Dolphys unbegleitetem Baßklarinettensolo „God bless the child" läßt sich der „Goldene Schnitt"' nachweisen.

Hans-Bernhard Henkel

6. Tschechoslowakisches Jazz Festival Karlovy Vary

16.-19. März 1983

Unter Ausschluß der traditionellen Bands - für diese waren Konzerte im „Thermal Palace Foyer" und auf der ,,J. A. Gagarin-Kolonade" vorbehalten - spielten im Wettbewerb insgesamt 13 Formationen und anschließend als Gäste renommierte Bands der Profi-Sphäre. Zeitgenössischer Jazz aus aller Welt - von Helsinki bis Palermo und von Moskau bis Philadelphia.

Am Donnerstagabend betrat das Jazzorchester „Vielharmonie" das Podium. Die Ost-Berliner mit ihrer atypischen Besetzung und die klugen Beiträge des Leiters und Pianisten, Frank Raschke, fesselten von Anfang an die Aufmerksamkeit. Aus Ungarn kommt das Trio „Blue Notes" mit dem österreichischen Gitarristen Peter Havlicek, worauf die Susan Weinert-Peter Weniger Band aus dem Saarland folgte. Das Ehepaar Susan, Gitarre, und Peter, Tenorsaxophon, zusammen mit zwei Mitstreitern ergaben ein sehr homogenes Quartett, das mit feinem Geschmack seine Titel auswählte, so z. B. Vincent Youman's Ballade „Beäutiful love". Mit Jazz Press aus Prag trat dann die erste einheimische Gruppe auf, die in Parkers „Confirmation" überzeugte. Als Schlußlicht folgte das polnische Trio New Market, das als Sieger aus dem Jazz Juniors Festival in Krakau hervorgegangen war. Auch hier lebte Parkers Geist, besonders in „Donna Lee".

Profi-Gast des Abends war das Jazz Orchester.des tschechoslowakischen Rundfunks unter der Leitung des verdienten Felix Slovácek. Mit von der Partie war auch der amerikanische Saxophonist Darryl Kennedy. Die dargebotenen Kompositionen stammten überwiegend aus der Feder von Milan Svoboda, Karel Ruzicka und Josef Vejvoda.

Der Freitag begann mit Tutu aus Ostrava, deren großes Vorbild natürlich Miles Davis ist, weshalb auch ,,You are under arrest" nicht fehlen durfte. Die Vienna Jazz Formation geht mit ihrem Leiter Hannes Meixner dagegen eher in die Hardbop-Richtung, durchsetzt mit leichten Rock-Klängen. Als Gast aus West-Deutschland erschien das Quintett Frets & Friends mit dem ambitionierten Vibraphonisten Achim Schmidt und dem Bassisten Pepe Freitag. Aus den eigenen Kompositionen sind vor allem „For Pepe" und „No Name Suite" hervorzuheben.

Muhallus nennt sich eine junge finnische Formation, die aus Ex-Studenten des Pop/Jazzkonservatoriums in Oulunkylä besteht. Besonders faszinierte die Flötistin Annika Gummerus.

Von dem Programm CS-TV wurde das Karel Ruzicka Trio mit dem Ex-Art-Blakey Trompeter Bill Hardman und die Kontraband unter der Leitung von Milan Svoboda übertragen. Letztere glänzte mit „Siesta" (dem kürzlich verstorbenen Karel Velebny gewidmet), dagegen wartete das Karel Ruzicka Trio mit Bill Hardman mit „A night in Tunesia", ,,Walkin'" und, in memoriam Chet Baker mit „My Funny Valentine" auf. Kammermusikalischer Jazz par excellence!

Am Samstagabend begann das Vocal Jazz Quartett aus Rumänien, das teilweise mit Adaptionen aus der rumänischen Folklore überraschte, den Wettstreit. Morschach Blasorchester nennt sich ein elfköpfiger, von Mani Planzer geleiteter Klangkörper aus der Schweiz, der in der CSSR nicht unbekannt ist. Schon in den 60er Jahren stellte er sich beim damaligen CAJF in Prerov vor. Infolge einer langjährigen Krankheit - Gedächtnisverlust nach einem schweren Unfall - zog sich Planzer lange Zeit vom Jazz-Geschehen zurück. Auch diese Band präsentierte sich mit einem atypischen Instrumentarium, mit Oboe, Piccolo, Baßklarinette, Fagott, Tuba, Alphorn und der Cellistin Komtessa Judith von Tessin. Schweizerische Folklore war das Leitmotiv ihrer Musik. Letzte im Wettbewerb waren die Combo aus Moskau, von denen aber kaum eine Spur von Jazz zu hören war.

Die Star-Gäste kamen an diesem Abend aus Sizilien. Die Bigband Ochestra Jazz Siciliana Di Palermo und deren Leiter Ignazio Garsta boten einen zeitgenössischen Vollblut-Jazz. Von Carla Bley spielten sie „Still in the room" und „Dreams Sorry", von Bob Brookmeyer, dann „Hello & Goodbye" und „Samba con getchu". Unvergeßlich bleibt die Sonntags-Matinee mit den Johnny Thompson Singers aus Philadelphia, die hier ihr einziges Konzert in der CSSR gaben. Spirituals und Gospels bewegten das Publikum, das nach jedem Stück in frenetischen Beifall ausbrach. Ein schöneres „Abschluß-Konzert", gewidmet Karel Kostejn aus Karlovy Vary, dem Organisator des dortigen Jazzlebens, der am 29. September 1988 im Alter von nur 51 Jahren starb und dem am 7. März 1989 gestorbenen Karel Velebny, dem Nestor der tschechischen Modern Jazzrichtung, konnte man sich nicht wünschen.

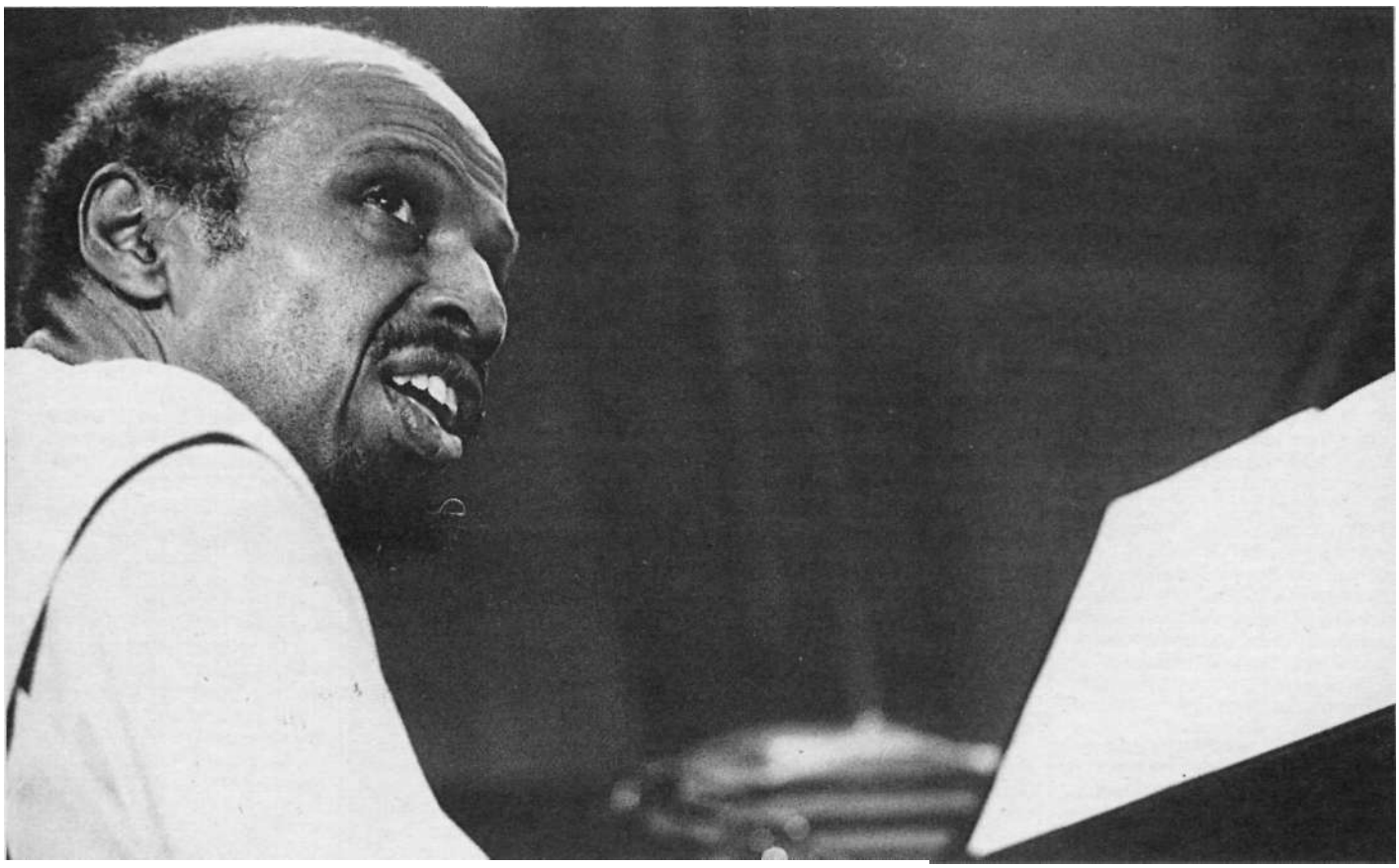
Die Jury unter der Leitung von Dr. Lubomir Doruzka verlieh Muhallus den goldenen, der Susan Weinert-Peter Weniger Band den silbernen und Tutu den bronzenen Ehrenpokal. Zum besten Festival-Solisten wurde Peter Weniger gekürt, den Preis für die originellste Komposition erhielt Mani Planzer. Der Preis des Zentral-Komitees des Sozialistischen Jugendverbandes wurde an Vielharmonie, ein Preis des TV-Programms Music-Studio M (und damit eine Einladung ins Fernsehstudio) an Vocal Female Quartet Septet aus Liberec vergeben.

Antonin Truhlär

Jazz bei „Hortons Kleiner Nachtmusik"

Ende April hatte das ZDF wieder einmal die Regie im Stuttgarter Theaterhaus übernommen. Peter Horton und seine „Kleine Nachtmusik" fühlen sich offenbar wohl in Werner Schretzmeiers alternativer Kulturstätte. Bei der ersten von zwei Aufzeichnungen traten Künstler auf, die kurz zuvor bei den Osterjazztagen zu hören waren: das sensibel jazzende amerikanische Ehepaar Tuck und Patti sowie Albert Mangelsdorff, der sich diesmal mit den Mitgliedern der Klaus Lage Band vereinte. Der Frankfurter Posaunist spielte den Pop-Hit „Time after time" und solo mehrstimmig „Mississippi-Lehm am Schuh". Immerhin konnte unser aller Weltmeister ganz natürlich „live" blasen - hatte er doch zuvor in diversen TV-Shows seine Improvisationen zum Vollplayback nur nachmimen dürfen. Auch Ethno-Populäres wurde geboten: Elena Ledda besang die multikulturelle Folklore Sardiniens, während sich die Deutsch-Mexikanerin Olivia Molina - zusammen mit dem Bandoneon-Virtuosen Domingo Moles - auf den argentinischen Tango einließ. Das DDR-Duo „Sonnenschirm" brachte „politerarisches" Kabarett, und eine harmonisierende Zweisamkeit pflegte der ausgebildete Konzertgitarrist Peter Horton mit seiner fingerflink Piano spielenden Frau Slava Kantcheff. Für den 30. April ist die Ausstrahlung der zwölften Ausgabe von „Hortons Kleiner Nachtmusik" angesetzt.

Hans Kumpf



Wechselte gekonnt und immer überzeugend zwischen lyrischer und perkussiver Spielweise: Horace Parlan Foto: Manfred Rinderspacher

Nachtmusik im WDR
NOW'S THE TIME

Jon Eardley - Horace Parlan - Red Mitchell

Der WDR Köln konnte am 18. März in seiner Reihe „Nachtmusik im WDR" in der Aula der Kölner Musikhochschule mit Jon Eardley, Trompete, Flügelhorn, Horace Parlan, Piano, und Red Mitchell, Baß, ein überaus interessantes Trio vorstellen. Immerhin ist jeder der drei Musiker sowohl für Eigenständigkeit als auch sensibles Anpassungsvermögen bekannt.

Trompeter/Flügelhornist Jon Eardley konnte sich bereits 1954 einen internationalen Namen machen, als er im Gerry Mulligan Quartett/Sextett den Platz von Chet Baker einnahm. Seit 1969 in Köln, spielte er zunächst in Harald Banters Media Band, später in der WDR Big Band, der er noch heute als einer der herausragenden Solisten angehört.

Pianist Horace Parlan kommt aus Charles Mingus' Jazz-Schmiede. Seit 1972 lebt er in Kopenhagen, unterrichtet am dortigen Konservatorium und ist zwischendurch immer wieder auf Tourneen kreuz und quer durch Europa unterwegs. Ebenso Bassist Red Mitchell, der sein Domizil seit 1968 in Stockholm hat.

Charlie Parkers ,,Now's the time" als Motto des Abends - und natürlich auch als Opening - legte eindeutig die musikalische Richtung fest, der man bis zum Schlußthema, dem der gleichen Aufnahmesitzung vom 26. November 1945 entstammenden „Billie's bounce", absolut treu blieb. Bernd Hoffmann, als Moderator der WDR Big Band-Sendungen bestens bekannt, führte mit verbindlichen und informativen Ansagen durch das Programm, das in einer einstündigen Länge als Live-Sendung übertragen wurde. Jon Eardley überzeugte in jeder Phase mit lyrischer Tongebung, eleganter Technik und viel Sinn für ästhetische Melodik. Besonders in seinen Balladen-Interpretationen entsprach er ganz dem, was sein Trompeter-Kollege Benny Bailey einmal über ihn sagte: „Jon has always been for me one of the most lyrical and creative trumpeters in jazz ..."

Daß Red Mitchell heute nicht nur zu den fähigsten Bassisten gehört, sondern auch zweifellos einer der originellsten ist, konnte er an jenem Abend einmal mehr unter Beweis stellen. Ist schon sein abweichend von den üblichen Quarten in Quinten (C-G-D-A) gestimmtes Instrument, das ihm so einen eigenen Sound und größeren Tonumfang ermöglicht, eine Besonderheit, so läßt seine harmonisch und rhythmisch interessante und absolut souveräne Begleitarbeit ständig aufhorchen. In seinen Soli zeigte er sich extravagant in Phrasierung und Artikulation, die er oftmals vokal unterstützt.

Pianist Horace Parlan wechselte gekonnt und immer überzeugend zwischen lyrischer und perkussiver Spielweise. Auffallend seine intelligente Harmonik sowie die technische Brillanz, die er trotz seines Handicaps (- er kann bekanntlich nur drei Finger der rechten Hand benutzen -) entwickelt.

Wie bei der Qualität jedes dieser Musiker nicht anders zu erwarten, demonstrierte die Gruppe ein delikat-feinnerviges Zusammenspiel, dem nicht minder delikate Soli entsprangen. Das Publikum in der vollbesetzten Aula der Musikhochschule bedankte sich mit entsprechendem Applaus, was nach Ablauf der Sendezeit noch als Zugaben ein ungeheuer inspiriertes „Just Friends" sowie eine Original-Komposition von Jon Eardley zur Folge hatte. Gewiß ein sehr gelungenes, nicht alltägliches Konzert, für das man sich bei den Akteuren und bei Wolfgang Hirschmann als verantwortlicher Redakteur des WDR bedanken sollte.

Rüdiger Böttger

Jazz News

Ack van Rooyen und **Rob Macina** geben vom 21 -27. Mai an der Musikschule Sindelfingen einen Meisterkurs, bei dem vor allem Improvisationstechniken des Jazz vermittelt werden. Der Kurs ist für instrumentalisten aller Art gedacht. Die Kursgebühr beträgt für aktive Teilnehmer DM 350,-, für passive DM 200,-. Kontakt: Kulturamt Sindelfingen, Tel. 0 70 31/ 61 01-3 58.

Das **Joris Teepe Kwintet** wurde 1988 in Amsterdam gegründet, nachdem der Schlagzeuger Jo Krause von einer Tournee mit den Great Guitars zurückkam. Neben Krause gehören zur Gruppe der Flügelhornist Eelco Oudolf, der Tenorsaxophonist Rob Middelhoven, die Pianistin Christine Scheider und der Bassist Joris Teepe. Das Quintett spielt eigene Stücke sowie auch Musik von Miles Davis Art Blakey und Cees Smal. Kontakt: Panda Music Productions, Tuinstraat 6, NL-1015 PE Amsterdam, Tel. 20-24 01 30.

The **BOR Cats** aus Hamburg gehen im Sommer wieder auf Nordsee- und Ostsee-Tour. Das Quartett spielt von Juni bis September u. a. in den Kursälen von Langeoog, Juist, Spiekeroog, Greetsiel, Bensersiel, Wyk, Amrum, St. Peter Ording, Helgoland, List/Sylt, Wenningstedt, Travemünde, Danme, Großenbrode und Timmendorfer Strand. Kürzlich ging wieder eine Serie von Schulkonzerten (Jazz im Musikunterricht) zu Ende. An 15 Gymnasien und Realschulen trat die Band auf. Das ZDF drehte für seinen ZDF Jazzclub die wichtigsten Passagen mit.
Eine **Musikerfreizeit** führt das Freie Ferienwerk e. V. vom 15. Juli bis 4. August in Cognac/Richemont in Frankreich durdh. Musiker können in dieser Freizeit miteinander spielen, Demoaufnahmen in einem Tonstudio machen, Arrangement, Songwriting und anderes lernen. 20 Tage Aufenthalt bei Vollverpflegung, Hin- und Rückfahrt im Reisebus, Ausflüge und Reisebetreuung kosten DM 930,-. Kontakt: Freies Ferienwerk e. V., Westenfelder Str. 29,4630 Bochum 6, Tel. 0 23 27/85 79 50 96.

Peter Kowald gastierte im April mit dem griechischen Klarinettisten Floros Florides beim Praxis Festival in Athen. Im Mai geht Kowald dann mit Florides, dem Posaunisten Conrad Bauer und dem Schlagzeuger Andrew Cyrille auf eine 10tägige Griechenlandtournee, in dessen Rahmen das Quartett auch beim Thessaloniki Festival auftritt. Brötzmann-Kowald-Cyrille werden sich bei den diesjährigen Konfrontationen in Nikkelsdorff, die vom 14.-16. Juli stattfinden, vorstellen. Kowald wirkt in einem Film von Pina Bausch mit, der voraussichtlich in diesem Jahr im Fernsehen gezeigt wird. Kontakt: Uli Armbruster, Am Elend 13, 56 Wuppertal 1, Tel. 02 02/74 52 76.

Der **3. Jazzworkshop Neunkirchen** (Saarland) findet vom 9. bis 11. Juni statt. Neben Instrumentalunterricht, Theorie und Ensemblespiel wird erstmalig auch ein Grundlagenkurs angeboten, in dem sowohl theoretische Kenntnisse vermittelt als auch praktische Übungen durchgeführt werden. Ebenfalls neu dazu kommt ein Seminar für Jazzdance. Musiker/innen und Tänzer/innen werden im Verlauf des Workshops gemeinsame Projekte erarbeiten. Die Dozenten: Gabriele Hasler, Gesang, Susanne Weinert, Gitarre, German Marstatt, Trompete, Johannes Seidemann, Saxophon/ Flöte, Andy Lumpp, Klavier/Keyboards, Manfred Bründl, Baß, Jörn Schipper, Schlagzeug, Bernd Sommer, Grundlagenkurs, Charles Bankston, Jazzdance. Kontakt: Stadt Neunkirchen, c/o Herr Bächle, Postfach 11 63, 6680 Neunkirchen, Tel. 0 68 21/2 58 37

2. Dortmunder Big Band Festival

Am 25. und 26. August findet in Dortmund ein Big Band Festival statt, an dem 10 Bands teilnehmen können. Es wird von der Musikschule Dortmund in Zusammenarbeit mit dem Informations- und Presseamt der Stadt Dortmund durchgeführt. Am 25. August ist eine Auftaktveranstaltung mit einer' namhaften Band vorgesehen, der Wettbewerb der 10 Orchester findet am 26. August statt. Die Veranstaltung wird Open Air auf dem Friedensplatz in der Dortmunder City durchgeführt. Als Preise sind ausgesetzt DM 1000,-, DM 750- und DM 500-sowie ein Sonderpreis in Höhe von DM 500,-. Die Spieldauer je Big Band wird 45 Minuten betragen. Anmeldungen sind bis zum 29. Mai zu richten an die Musikschule der Stadt Dortmund, Steinstr. 35, Postfach 10 50 53, 4600 Dortmund 1.

Percussion Workshop in Piemont

Vom 10.-17. Juli findet in San Marzanotto Valletanaro bei Asti ein Percussions Workshop mit Peter Giger, Tom Nicholas und Dom Um Romao statt. Aus 3 Unterrichtsstunden pro Tag, Jam Sessions und einem Abschlußkonzert besteht der Workshop, der für Professionals, Amateure und Anfänger gedacht ist. Es wird mit dem Drum Set sowie mit Latin-American Percussion gearbeitet. Kontakt: Comune di Asti, Percussion Workshop Villa Badoglio, S. Marzanotto, 1-14100 Asti, Tel. 00 39-1 41/39 92 80.
Die **Fiat Foot Stompers** aus Waiblingen nehmen in diesem Jahr wieder am Internationalen Dixieland Jazz Festival in Dresden teil, das vom 4.-7. Mai stattfindet. Stargast der Dixieband ist der Schlagzeuger Gus Johnson.
Mesut Ali & Brücke tritt im Rahmen des „Horizonte Festivals der Weltkulturen" am 20. Juni in Berlin auf. Die deutsch-türkische Ethno Jazzband, die kürzlich im Studio ihre erste Platte aufnahm, wird im Juni und Juli weitere Auftritte absolvieren. Vom 25. November bis 10. Dezember ist dann eine große Tournee geplant. Kontakt: Jürgen Markwirth, Tel. 09 11/6 58 92 57.

Marcus Roberts, 25jähriger Pianist, der seit 1985 mit Wynton Marsalis spielte, veröffentlichte kürzlich sein erstes Album „The Thruth IsSpoken Here" (RCA/Novus). Als Gäste hat er sich Wynton Marsalis, den Saxophonisten Todd Williams, den Bassisten Reginald Veal, den Schlagzeugveteranen Elvin Jones und den Tenorsaxophonisten Charlie Rouse, der fünf Monate nach den Aufnahmen starb, zur Seite gestellt. Die LP umfaßt eigene Kompositionen, in die Roberts gelegentlich Duke Ellington- und Thelonious-Monk-Klänge einwirft.

Das Montreal Jazz Festival feiert vom 29. Juni bis 9. Juli sein 10jähriges Bestehen. 80 Konzerte sind geplant, die Eintrittspreise bewegen sich zwischen $ 12 und $ 35. Hunderte von anderen Musikern bieten zusätzlich „Outdoor concerts", die kostenlos sind. Kontakt: Tel. 5 14-2 89-94 72

Zikzak, das Kölner Jazzquintett besteht jetzt aus dem Trompeter und Pianisten Axel Dörner, dem Saxophonisten Matthias Petzold, dem Bassisten Gregor Lindemann, dem Schlagzeuger Ralph Schläger und der Sängerin Anne Hartkamp. Die Gruppe, die ausschließlich Eigenkompositionen ihrer Mitglieder spielt, wird im Herbst auf Tournee gehen. Kontakt: Anne Hartkamp, Hansaring 137, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/ 72 93 39.

dAs prOjekT gab am 21. März im Stadtgarten in Köln ein Konzert, das vom WDR mitgeschnitten wurde. Neben der Stammbesetzung mit Andreas Willers, Gitarre, Hugo Read, Alt- und Sopransaxophon, Gabriele Hasler, Stimme, Thomas Heidepriem, Baß, und Jörn Schipper, Schlagzeug, kamen als Gäste hinzu: der Trompeter und Flügelhornist Claus Stötter sowie der Posaunist, Euphoniumspieler und Arrangeur Peter Herborn. Kontakt: Foolish Music, Gabriele Hasler, Pfarrstr. 5, 6301 Staufenberg 2, Tel. 0 64 06/7 37 25.
Frank Wright wird vom 1. Juni bis 15. August in Sextettbesetzung mit dem Pianisten Bobby Few, der Sängerin Tzigan sowie einem holländischen Bassisten und Schlagzeuger in Europa auftreten. Kontakt: Wir. Empel, Boomgaartstr. 146, NL-Rotterdam, Tel. 00 31-10/4 33 04 82.

Anthony Braxton und **Ornette Coleman** wurden vom Festival d'Automne beauftragt, Kompositionen für das Ensemble Modern zu schreiben. Beide Werke werden am 18. Oktober in Paris uraufgeführt. Weitere Konzerte sind geplant für den 19. Oktober anläßlich der Eröffnung des Festivals Steirischer Herbst in Graz, für den 22. in der Kölner Philharmonie, für den 23. in der Alten Oper in Frankfurt und für den 24. Oktober im Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin. Die Leitung hat Diego Masson. Kontakt: Ensemble Modern, Schirn am Römerberg, Bendergasse 5, 6000 Frankfurt 1, Tel. 0 69/28 78 58.

Ed Thigpen kehrte kürzlich nach 17jährigem Europaaufenthalt in die USA zurück, der Schlagzeuger nahm mit seiner Gruppe Ed Thigpen & Friends bereits im Village Vanguard in New York eine Platte auf. Dabei spielten mit dem ehemaligen Oscar Peterson Drummer: der Trompeter Terence Blanchard, der Saxophonist Branford Marsalis, der Pianist Roland Hanna, der Bassist Rufus Reid und der Percussionist Bobby Thomas. Thigpen hielt sich in den letzten Jahren bereits mehrfach in den USA auf, gab Clinics und unterrichtete an Schulen.

Karlheinz Lyrmann starb am 31. März in Düsseldorf. Lyrmann organisierte schon in den 50er Jahren die Deutschen Amateur Jazz Festivals in Düsseldorf und arbeitete bis zuletzt als Manager der Chris Barber Band.

Heiner Goebbels wird, nachdem es bereits 1988 zu einer Zusammenarbeit zwischen ihm, dem Ensemble Modern und dem Frankfurter Ballett gekommen war, ein neues Stück für das Ensemble Modern schreiben. Das Stück soll den Titel „Befreiung" tragen und ist nach einem Text aus „Krieg" von Rainald Goetz geschrieben. Am 6. September 1989 soll das Werk im Großen Saal der Alten Oper Frankfurt im Rahmen der Frankfurt Feste unter Leitung von Lothar Zagrosek uraufgeführt werden. Weitere Aufführungen sind für den 19. September im Rahmen des Straßburger Festivals „Musica" sowie auf einer Sowjetunion-Tournee des Ensemble Modern in den Monaten Januar und Februar 1990 geplant.

Blue Note, das Jazz Label, das Jazzgeschichte schrieb, feiert in diesem Jahr sein 50jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß bietet der Ausland Sonderdienst der Electrola GmbH 7 Wiederveröffentlichungen im Originalcover zum Jubiläumspreis an. Es sind dies Andrew Hill „Point of departure", Art Blakey „Like someone in love", Horace Silver Quintett „At the Village Gate", Herbie Hancock „Inventions and dimensions", Freddie Hubbard „Open Sesame", Jackie McLean „New soil" und Lou Donaldson Quartet/ Quintet/Sextet.

Jazz News

Oscar Klein unternimmt im Mai mit Philadelphia Jerry Ricks eine vierwöchige Tournee durch Italien, die Schweiz und Österreich, wobei das Hauptgewicht auf erzieherischen Konzerten für Kinder und Jugendliche liegt. Das Duo, das seit 10 Jahren besteht, hat bisher über 400 Konzerte in Schulen absolviert und TV-Shows gestaltet, zudem nahm es 10 Platten auf. Seit über einem Jahr musiziert Klein auch mit der Organistin Barbara Dennerlein und dem Schlagzeuger Charly Antolini. Von der einstündigen Live TV-Show auf ORF 1 wurde eine Platte des Trios produziert. Zudem stellt Oscar Klein seit dem letztjährigen Jazzfestival in Bern regelmäßig seine Eurodixieland All Stars zusammen, wobei jeder Musiker aus einem anderen Land kommt. In wechselnder Besetzung sind folgende Musiker vorgesehen: Christian Plattner, Bruno Longhi, Antti Sarpila, Klarinette, Saxophon, Roy Williams, Daniel Barda, Walter Leibundgut, Posaune, J. L. Müller, Henry Chaix, Piano, Lino Patruno, Gitarre, Banjo, Roman Dylag, Vinzenz Kummer, Baß, Charly Antolini, Gregor Beck, Schlagzeug. Klein, der am 5. Januar 1990 seinen 60. Geburtstag feiern kann, spielt seit knapp einem Jahr zusätzlich zur Trompete, Gitarre und Mundharmonika auch noch Klarinette. Ab Herbst wird Klein exklusiv von Dieter Nentwig, Freiherr-von-Stein-Str. 1, 6455 Erlensee, Tel. 0 61 83/30 87, vertreten.

Büdi Siebert hat unter dem Titel „Bridges" eine neue LP/CD bei Biber Records vorgelegt. Mit dem Saxophonisten, Percussionisten und Keyboarder, bei dem das Überschreiten kultureller Grenzen zu einer wichtigen Grundlage seines musikalischen Schaffens geworden ist, sind darauf der Trompeter Arturo Sandoval, der Flügelhornist Herbert Joos, der Posaunist Joe Gallardo, der Gitarrist Ralf Illenberger, der Percussionist Joe Koinzeru. a. zuhören.

Einen **Bandworkshop** veranstaltet die Bundesakademie Wolfen: büttel in Zusammenarbeit mit der Music Station Hamburg vom 8.-11. Mai. Jazz-, Rock- und Popmusiker können in diesem Workshop ihre Kenntnisse in bezug auf Gitarre, Baß und Schlagzeug erweitern. Dozenten dieses Kurses sind: Udo Dahmen, Anselm Kluge und Peter O'Mara. Kontakt: Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel, Kanzleistr. 5, 3340 Wolfenbüttel, Tel. 0 53 31/ 56 86.

Oriental Connection, die Formation, zu der sich Tom Nicholas, Tony Lakatos sowie die Brücke-Musiker Mesut Ali, Ton Gassen und Michael Dilly zusammengefunden haben, nahm jetzt noch den in Dänemark lebenden türkischen Jazzdrummer Atilla Engin dazu. Vom 12.-29. Mai gastiert Oriental Connection in Deutschland und Dänemark. Kontakt: Jürgen Markwirth, Tel. 09 11/ 6 58 92 57.

Spielt jetzt auch noch Klarinette: Oscar Klein **Foto: P. Brunner**

Jim Pepper und **Mal Waldron** haben eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Art of the Duo" auf Tutu Records erscheint. Außerdem hat Tutu Records die CD zu dem Album Mal Waldron Trio „Mal, Dance & Soul" veröffentlicht, die zusätzlich die drei Stücke, „Blue Monk", „Solar" und „Golden Golson" enthält, bei denen Jim Pepper das Trio zum Quartett erweitert. Dieses Quartett wird vom 14. Oktober bis 5. November auf Tournee gehen. Kontakt: Bohemia Tours, Max-Zimmermann-Str. 2, 8130 Starnberg, Tel. 0 81 51/1 65 39.

Tiny Grimes, einst Gitarrist des Art Tatum Trios, ist am 4. März im Alter von 72 Jahren in New York gestorben. Grimes, der zunächst als Schlagzeuger, dann als Pianist und Tänzer in Washington tätig war, wechselte 1938 zur Elektrogitarre über und gehörte zu den ersten Musikern dieses Instrumentes. In den 40er Jahren spielte er mit Slam Stewart im Tatum Trio, war Charlie Christian beeinflußt und bildete bald eigene Bebop-Gruppen, u. a. mit Charlie Parker. Nachdem er lange Jahre in den Hintergrund gedrängt worden war, begann er in den 80er Jahren wieder aufzutreten und Platten aufzunehmen.

Off The Record: An Oral History of Populär Music - so heißt ein Buch von Joe Smith, (Warner, $ 22,95), in dem der seit langen Jahren im Musikgeschäft verwurzelte Autor mehr als 200, meist etwa eine Seite umfassende, kurze Interviews veröffentlicht. Die Beiträge reichen von den Big Band-Größen Lionel Hampton und Benny Goodman bis zu aktuellen Popstars wie Sting und Bono. Dave Brubeck erzählt über Zeiten, als schwarze und weiße Bandmitglieder noch in verschiedenen Hotels übernachten mußten, wogegen Sy Oliver die Tage beschreibt, in denen Rhythm and Blues als „race music" bezeichnet wurde.

Jan Fryderyk hat eine Musik-Kassette unter dem Titel „Autobahnmusik" vorgelegt. Der aus Polen stammende Pianist nennt seine Arbeit „Musik im Rhythmus der Landschaft" und schrieb und arrangierte sie nach den Bildern und Fahreindrücken des deutschen Autobahnnetzes. „Ich will mit meiner Musik eine Einheit zwischen Fahren und Landschaft erreichen, die dem Autofahrer hilft, entspannt und sicher an sein Ziel zu kommen", kommentiert Jan Fryderyk. Die MC ist im Vertrieb von Zweitausendeins und im Einzelhandel erhältlich.

Uli Beckerhoff geht ab Ende Oktober bis in den November mit der Vokalistin Maria Joao, dem Gitarristen Peter O'Mara, dem Bassisten Adelhard Roidinger und dem Schlagzeuger John Marshall auf Tournee durch Deutschland und angrenzende Länder. Kontakt: Professional Promotion, Thomas Proff. Hohentorsheerstr. 7, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21 /59 29 21.

Anita O'Days Autobiographie „High Times Hard Times", die sie mit Hilfe von George Eells verfaßte und die vor Jahren beim Verlag G. P. Putnam's Sons erschien, wurde bei Limelight wieder neu aufgelegt. Sie beschreibt die Erlebnisse der Sängerin in der Jazzwelt, angefüllt mit Geschichten über Gene Krupa, Stan Kenton, Roy Eldridge und Billie Holiday.

Gunter Hampel's Coming Age Orchestra wird am 15., 22. und 29. Mai, sowie am 5., 12., 19. und 26. Juni von 17.00-19.00 Uhr öffentliche Proben abhalten, in denen anhand der Charts und von verbalen Erläuterungen die Musik erarbeitet wird, die danach von 20.00-22.00 Uhr im Konzert vorgestellt wird. Durchgeführt werden diese Aktivitäten in Zusammenarbeit mit der Feuerwache Köln, Melchiorstr.3. Hampelhatseine Formation „Time Is Now" zu einem Sextett erweitert, das erstmals bei den Leverkusener Jazztagen 1988 auftrat und neben Hampel aus dem Saxophonisten Stefan Frisch, dem Gitarristen Mike Dietz, dem Keyboarder Hendrik Soll, dem E-Bassisten Volker Heinze und dem Schlagzeuger Hardy Fischotter besteht. Hampel wird im Mai, Juni, Oktober, November und Dezember mit dem Coming Age Orchestra, der Galaxie Dream Band, zu der die Saxophonisten Matthias Schubert und Stefan Frisch, sowie der Trompeter Tobias Netta und der Schlagzeuger Hinnak Börnsen gehören, zudem mit Time is Now auf Europatournee gehen. Kontakt: Birth Records, Management, Gunter Hampel, 211 E 11St. #2, New York City 10003, USA, Tel. 001 - 212-4 77-16 95.

Walter „Hiram" Mutschier spielte vom 12.-20. April in der UdSSR. Der Schlagzeuger reiste mit einem französischen Sextett, das sich der Musik von Thelonious Monk verschrieben hat. In Minsk war Mutschier außerdem Gastsolist einer regionalen Big Band. Kontakt: Walter Mutschier, Guntramstr. 24, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/ 27 27 72.

Christoph Haas wird in diesem Sommer wieder einige Workshops in Italien geben. Es sind dies: Rhythmuserfahrung und afrobrasilianische Percussion, Toscana, 9.-15. Juli, Afrikanischer Tanz und Rhythmus (mit Helga Hoenen), Toscana, 16.-22. Juli, Stimme und Bodypercussion: Die Musik des Körpers, Toscana, 23.-30. Juli, Stromboli, 8.-13. Oktober. Kontakt: Thomas Behnke, Witikoner Str. 43, CH-8032 Zürich.

Gene Quill starb im Januar in Atlantic City. Er wurde 61 Jahre alt. Der Saxophonist und Klarinettist arbeitete mit den Bands von Buddy DeFranco, Claude Thornhill, Gene Krupa, Johnny Richards, Gerry Mulligan und Nat Pierce und stellte sich mit Phil Woods von 1957-1958 bevorzugt in New Yorker Jazzclubs vor. Später verdingte er sich dann als Sessionmusiker, mußte aber seine Laufbahn unterbrechen, da sich in den 70er Jahren Lähmungserscheinungen einstellten. Quill war ursprünglich Charlie Parker beeinflußt, entwikkelte dann aber einen cooleren Musizierstil.

Das **Traditional Jazz Studio,** das von den Brüdern Pavel und Ivan Smetäcek gegründet wurde, feiert dieses Jahr sein 30jähriges Bestehen. Das TJS bereiste alle europäischen Länder einschließlich Malta und San Marino. 1977 weilte es einen Monat in den USA, u. a. beim Jazz & Heritage Festival in New Orleans, und nahm Platten mit Beryl Bryden, Tony Scott, Albert Nicholas, Benny Waters, Giorgio Gaslini u. v. a. auf. Weiterhin arbeitete es mit verschiedenen Symphonie und Philharmonie Orchestern.

Percussion Magic nennt sich das neugebildete Duo der beiden Percussionisten Trilok Gurtu und Nana Vasconcelos. Die beiden werden im August/September gemeinsam auf Tournee gehen. Kontakt: Scala-Theater Ludwigsburg, Stuttgarter Str. 2, 7140 Ludwigsburg, Tel. 0 71 41/6 44 66 .
Dieter Hg, Bass, spielte Anfang Januar mit John Schröder, Gitarre, und Wolfgang Haffner, Schlagzeug, eine CD-LP-Produktion für MOOD-Records ein, die ab Mai beim 2001-Verlag vorgelegt wird. Im Februar war Dieter Hg mit dem Bennie Wallace Trio in Spanien auf Tournee, im Juni/Juli unternimmt er mit dem Randy Brecker Quintet feat. Bob Berg eine Europatournee. Die im November '88 aufgenommene LP „Randy Brekker Quintet Live At Sweet Basil" in der Besetzung Randy Brecker, Trompete, Bob Berg, Tenorsaxophon, Dave Kikoski, Piano, Dieter llg, Baß und Joey Baron, Schlagzeug, wird bei SONET, England, erscheinen. Kontakt: Dieter llg, Friedenstr. 27, 7600 Offenburg, Tel. 07 81/37 84

Jonas Hellborg wird am 3. Mai im Posthofkeller in Hattersheim einen Workshop bestreiten und am 4. Mai ein Konzert geben. Kontakt: Posthofkeller Hattersheim, Hauptstr. 48, 6234 Hattersheim, Tel. 0 61 90/32 32.
Wolfgang Lackerschmid ist seit 28. April mit einer All Star Combo auf Tournee, die noch bis 9. Mai dauert. Mit dem Vibraphonisten reisen die Sängerin Etta Cameron, der Saxophonist Ernie Wilkins, der Bassist Paulo Cardoso und der Schlagzeuger Sangoma Everett. Kontakt: Elisabeth Lackerschmid, Am Hetzling 17, 7930 Ehingen-Nasgenstadt, Tel. 0 73 91/32 43.

Dizzy Gillespie United Nation All Star Orchestra auf Tournee

Nach dem großen Erfolg der 12 Städte umfassenden USA Tournee des Dizzy Gillespie United Nation All Star Orchestra im Sommer 1988 unternimmt die Band im Mai und Juni eine ausgedehnte Europatournee. Dizzy wird dabei mit Flora Purim, Airto Moreira, James Moody, Slide Hampton, Steve Turre, Arturo Sandoval, Paquito d'Rivera, Claudio Roditi, Danilo Perez, Giovanni Hidaloo sowie den regulären Mitgliedern seiner Gruppe Mario Rivera, Ed Cherry, John Lee und Ignacio Berroa reisen. Die Band wird in folgenden Städten auftreten: 23. 5. Stockholm, 24. Lund/S, 26. Kajaani, Finnland, 27. Oslo, 28. Berlin, Waldbühne, 29. Hamburg, 30. München, Theaterfabrik, 1. Juni Graz, 2. Edinburgh, 3. Bath, 4. Luzern, Casino, 5. Athen, 6. Brüssel, 7. Paris, 8. Tbilissi/UdSSR, 10. London, 11. Freiburg und 12. Juni Metz. „Wir haben ungeheuren Spaß mit der Band. Wenn die Rede darauf kommt, daß die Musik eine internationale Sprache ist, dann ist die Band dafür das Paradebeispiel" äußerte Dizzy. Kontakt: B. P. R., 46-47 Frith Street, London W1 V5TE,Tel. 01/ 4 39 77 91.

Mit dem United Nation All Star Orchestra auf Tournee: Dizzy Gillespie **Foto: B. P. R.**

Arnett Cobb in Houston gestorben

Am 24. März starb der Tenorsaxophonist Arnett Cobb im Alter von 70 Jahren in seiner Heimatstadt Houston, Texas, an Lungenentzündung. Im März noch wurde er in Europa erwartet, mußte die Tournee aber wegen seines schlechten Gesundheitszustandes absagen. Cobb spielte 1936 in der Milt Larkin Band, bevor er sich 1942 dem Lionel Hampton Orchester anschließen konnte, um dort Illinois Jacquet zu ersetzen. 1947 verließ Cobb die Hampton Band und gründete eine eigene kleine Gruppe, die für Apollo Plattenaufnahmen machte. 1956 erlitt er einen Autounfall und mußte seine musikalische Betätigung unterbrechen, einige Zeit später kam er an Krücken auf die Jazz-Szene zurück, arbeitete vorwiegend in Houston und trat 1973 in der New Yorker Town Hall auf. Anschließend daran begann eine rege Tourneetätigkeit, die ihn immer wieder nach Europa führte, ob mit seinem eigenen Texas Jazz Quartett, mit der Hampton Band oder den Texas Tenors, zu denen neben Cobb, Eddie „Lockjaw" Davis, Buddy Täte und Illinois Jacquet gehörten. Der Tenorsaxophonist konnte sich aufgrund seines emotionsgeladenen, explosiven, sprechenden Spiels besonders viele Anhänger schaffen.

Clark Terry, Trompete und Gesang, Jimmy Hamilton, Klarinette, Lou Blackburn, Posaune, Art Hodes, Piano und Laurel Watson, Gesang, werden bei der diesjährigen „Barrelhouse Jazz Gala" (früher „Hartem Jazz Party") auftreten, zu der die Frankfurter Barrelhouse Jazzband in sieben deutschen Städten vom 1. bis 8. Oktober einlädt. Höhepunkt der Tournee - mit drei weiteren Gastbands - ist der 7. Oktober, wenn in allen Sälen der Frankfurter Alten Oper eine Jazz Party gefeiert wird.
Fred van Hove, Klavier, leitet einen Workshop für Improvisation vom 25. bis 28. Mai in Stuttgart in der „Mitte". Hierfür bringt er als Rahmen Komponiertes sowie offenere Strukturen mit; Grundlage bildet jedoch die freie Improvisation. Die Teilnehmer beeinflussen den Ablauf. Der Kurs kostet DM 200-, bei maximal 15 Teilnehmern, und richtet sich an Fortgeschrittene (gute Instrumentalkenntnisse sowie einige Erfahrung im freien Spiel sind die Voraussetzung). Es wird im ganzen Ensemble und in kleineren Besetzungen gespielt werden. Zum Abschluß findet ein Konzert im Jazz Haus Stuttgart statt. Kontakt: Tel. 07 11/65 42 52

Benny Bailey wird im Quartett mit Bob Degen, Günter Lenz und Thomas Cremer Anfang Oktober auf Deutschland-Tournee gehen. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 54 92

Eine **French Jazz Fete** findet in diesem Jahr in Indien statt. Unterstützt werden die Gastspiele von der französischen und indischen Regierung. Zum Festival of France India 1989 gehören: das Marc Ducret Trio, die Hot Antic Jazz Band, Martial Solal, das Louis Sclavis Quintett und das Didier Lockwood Quartett.

Die **South Coast Stompers** aus Brighton und andere Bands werden im Mai und Juni in insgesamt 100 Städten in Hessen tagsüber an Infoständen für die Frankfurter Bundesgartenschau auftreten. Für die Abende sind noch Konzerttermine frei. Kontakt: Dieter Nentwig, Freiherr-vom-Stein-Str. 1,6455 Erlensee, Tel. 0 61 83/30 87
A Tribute To Duke Ellington ist das Motto eines Konzertes, das am 28. Mai anläßlich Ellingtons 90. Geburtstags vom Heinz Sauer Quartett und der Barrelhouse Jazzband gemeinsam in der Alten Oper Frankfurt veranstaltet wird. Dabei kann auch jede Band ihre Interpretation der Werke Ellingtons vorstellen.

Andy Scherrer, Saxophon, Peter O'Mara, Gitarre, Thomas Heidepriem, Baß und Thomas Cremer, Schlagzeug, gehen im November in einer neugegründeten Quartettformation erstmals auf Tournee. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 54 92 oder Thomas Heidepriem, Dorfstr. 12, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/29 03 58

Schallplattenbesprechungen

Willem Breuker Kollektief

Bob's Gallery: Bob's Gallery - Serenade For A Wealthy Widow - Morribreuk-Minimal-Jazz II - Remarkable Girl
Willem Breuker ss,as,ts,cl,voc, Andre Goudbeek as, Peter Barkema ts, Andy Altenfelder tp, Boy Raaymakers tp, Chris Abelen tb, Bernhard Hunnekink tb, tuba, Henk de Jonge p.synth, Arjen Gorter b, Rob Verdurmen dm.perc.xyl
Aufg.: Dezember 1987, Monster/NL
BVHAAST 070

Auch gegen Ende der achtziger Jahre hat sich die Originalität des Breuker-Kollektiefs nicht erschöpft; es wäre ja auch zu schade um einen Komponisten, den erst heuer wieder Down Beats Kritikerpoll als Talent (!) entdeckt hat, nachdem er seit 20 Jahren die europäische Jazz- und Musikszene provoziert. Titelstück des neuesten Plattenwerks ist eine Art Suite am Stück, 24 Minuten lang und ein musikalisches Wechselbad ohnegleichen. Es beginnt wie in den besten Partien von „Driebergen-Zeist" (1983) mit einander jagenden abstrakten Figuren, sperrigen Motiven ohne melodisches Zitat, fragmentarischen Gedanken, die sich ins Wort fallen; später folgen Swing-Rhythmen, marschierende Polkas, Free-Episoden nach. Drei große Bläser-Soli (as.tp, ss) entwickeln sich auf wechselvollem Gelände, wobei das letzte vom Meister selbst mit einer jener theaterkräftigen Spaßeinlagen beschlossen wird, die einen Konflikt zwischen Solist, Partitur und Band suggerieren.
Ambitiöser Widerpart auf der B-Seite ist „Minimal", weder ein Stück New Age noch dessen Persiflage, aber doch angeregt vom Prinzip der Minimalmusik: architektonische Addition und Steigerung bei reduzierter Stimmenführung. Streng auskomponiert und starr pendelnd zwischen zwei Grundtönen, spielt der kompositorische Aufwand hier denunziatorisch von minimalistischer Stereotypie in spätromantisches Pathos hinüber. In den weiteren Titeln gibt es erstaunlich viel Melodie: süßliche Radiomusik-Variationen in „Morribreuk" mit einem notierten Trompeten-Unisono und das nette, stark ausgebreitete Thema „Jazz II", das subtil die Mainstream-Mode im Jazz-Business karikiert. Breuker (als Ben-Webster-Parodie) und Raaymakers (hardboppig mit Armstrong-Ansatz) ergehen sich hier genüßlich im Balladen- und Walk-Tempo. Die auf den letzten Veröffentlichungen schon begonnene Swing-Retrospektive führtauch auf „Bob's Gallery" wieder zu zwei Standard-Adaptionen im nostalgischen Tanzband-Stil eines Paul Whiteman oder Pasadena Roof Orchesters. Dezente Schrägheiten, auch virtuose Solistenwechsel von Takt zu Takt, dazu ein mit soft voice singender W.B., vor allem jedoch Spaß an munteren Dancefloor-Arrangements schlagen hier durch. Wenn schon Blasmusik, dann bitte Breuker.

Hans-Jürgen Schaal

Nels Cline

Angelica: Angel Of Death - Maria Alone - The Lung - Bandoneon - Fives & Sixes - Jara
Stacy Rowles tp, flh, Tim Berne as, Nels Cline g, Eric von Essen b, Alex Cline dm
Aufg.: 7./8. August 1987, Burbanks/Ca.
enja 5063-47/TIS

Enjas neueste gitarristische Erwerbung ist Nels Cline, der wohl deshalb vor allem lobend erwähnt werden sollte, als er sich keineswegs scheut, die Konzertgitarre im Ensemble mit Bläsern vom Schlage Tim Bernes und Stacey Rowles einzusetzen. Und die Ehe funktioniert. Sein Debütalbum liefert fünf Stükke mit fünf Widmungen, die für sich sprechen - an Maria Farandouri, an Vinny Golia, Dino Saluzzi, Booker Little und Victor Jara, eigentlich also ein nicht gerade sehr „gitarristisches" Raster, was nicht so sehr verwundert, wenn man bedenkt, daß Cline sich insbesondere Ralph Towner und John Abercrombie verpflichtet fühlt, ja auch verhältnismäßig „ungitarristischen" Gitarristen, ähnlich wie Gismonti. Was zählt, ist also das Ensemble, nicht die solistische Profilierung. Gleichwohl: Nels Cline stellt sich mit seinem Plattendebüt dar als bedenkenswerter, weiterhin genau zu beachtender Saitenkünstler im akustischen wie im elektrischen Genre, der das Zeug dazu hat, für sein Instrument immer noch neue ethnische Räume zu erschließen, vor denen die meisten bislang haltgemacht hatten - außer vielleicht Ry Cooder oder David Lindley. Cline gehört im Unterschied zu ihnen sehr dezidiert ins Jazzjagerzwischen Mainstream-Tradition, Exotik und kalifornischem Impressionismus. Ein guter Start.

Alexander Schmitz

Arnett Cobb/Oizzy Gillespie/Jewel Brown

Show Time: Sweet Mama - The Nearness Of You - Just A Closer Walk With Thee - Kathy's Blues - This Bitter Earth - Time After Time - Night In Tunisia - Jazz Heritage Boogie
Dizzy Gillespie tp, Arnett Cobb ts, Paul English p, Clayton Dyess g, Derrick Lewis b, Mike Lefebvre dm, Kenny Andrews p, Malcolm Pinson dm, Jewel Brown voc, Sammy Price p
Aufg.: 10. August 1987, Houston
Fantasy F-9659

Show Time - ein Plattentitel, der für die meisten „ernsthaften" europäischen Jazz Fans eher abschreckend wirkt. Die Amerikaner sind da wesentlich unbefangener. Wer Dizzy Gillespie einmal live erlebt hat, weiß, daß er sich sehr wohl als Showman, als Entertainer versteht. Show Time - das weckt Assoziationen an das legendäre Apollo Theater in Hartem, wo die Shows üblicherweise damit begannen, daß der M. C. (Master of Ceremonies) theatralisch ausrief: „And now... it's show time at the Apollo".
Das Apollo Show Konzert scheint auch der Veranstaltung in Houstons Wortham Center im August 1987 zugrundegelegen zu haben, aus der diese Aufnahmen stammen. Gewidmet war sie Arnett Cobb, dem in Houston beheimateten Tenorsaxophonisten, zu seinem 69. Geburtstag. Im Laufe von vier Stunden wurden (mindestens) vier verschiedene Gruppen geboten. Die vorliegende Platte leidet unter dem Zusammenschnitt der vier Stunden auf die 41 Plattenminuten, denn dadurch erhält sie einen gewissen Sampler Charakter. Doch dies ist auch schon der einzige Minuspunkt. Die Musik nämlich ist durchweg großartig und als letztes Vermächtnis des am 24. März verstorbenen Tenorsaxophonisten Cobb besonders geeignet.
„Sweet Mama" bietet eine der seltenen Aufnahmen von Dizzy Gillespie, dem Blues Shouter, der hier begleitet wird von Arnett Cobb und seinem Quartett. Die nächsten drei Titel bestreitet Cobb allein mit Quartettbegleitung. Er war einer der herausragenden Texas Tenors, hatte den Big Sound, bluesgetränkt, emotionsgeladen. Typisch für sein Spiel, wie er zu Beginn von „Nearness" mit wenigen Tönen die Stimmung ausmalte. „This bitter earth" und „Time after time" gehören Jewel Brown, deren Gesangstil stark an Dinah Washington erinnert. Sie hatte sich für 17 Jahre aus der Musikszene zurückgezogen und feierte hier ein überzeugendes Comeback. Das Foto von Jewel Brown, Gillespie und Cobb auf dem Plattencover ist übrigens irreführend, denn die Platte enthält keine gemeinsame Aufnahme der drei. In „Night in Tunisia" zeigt Arnett Cobb, daß er als Vollblutmusiker keinerlei Probleme hat, mit Dizzy Gillespie auch auf dem Bebop-Sektor mitzuhalten. Der letzte Titel bringt einen Boogie Woogie von Pianist Sammy Price, der stilistisch nun völlig aus dem Rahmen der Platte fällt.
Insgesamt also ein wenig überzeugendes Plattenkonzept, aber eine Menge guter vorwiegend blues-orientierter Musik.

Hans-Bernd Kittlaus

Peter Compo Quintet

Nostalgia In Times Square: A Night In Tunisia - Nostalgia In Times Square - Killer Joe - Chelsea Bridge - Strollin' - Caravan - If You Could See Me Now/ Good Bait - Hi-Fly - Dulzara - Round Midnight- Deep Night- Nagasaki
Bobby Pratt tb, p, Peter Compo v, Wayne Wright g, Bucky Calabrese b, Giampaulo Biagi dm
Aufg.: 1987, West End Cafe, New York, + 1988, New York
Edition Collage/EC Verlag TT 001

Als gestandener Mann ist Peter Compo zu seiner ersten Jugendliebe, der Geige, zurückgekehrt. 37 Jahre lang verdiente er sein Geld als Kontrabassist in so bekannten Bands wie denen von Charlie Barnet, Claude Thornhill, Billy Butterfield, Henry Red Allen, Gene Krupa, Willie The Lion Smith, Hot Lips Page, Pee Wee Russell, Max Kaminsky, Gene Roland und vielen anderen, bevor er im März 1988 endgültig die „bass fiddle" mit dem handlicheren Instrument vertauschte. Auf diesem zeigt er sich konzeptionell von Stuff Smith beeinflußt, aber sein persönliches Profil zeichnet er durchaus mit eigenem Strich. Er verfügt über Formsinn und solides Improvisationsvermögen, er weiß um den Reiz gut plazierter Pizzicato-Einsätze, und er swingt auf eine eigenwillige, eher hinter- denn vordergründige Weise. In Billy Strayhorns „Chelsea bridge", dem langsamsten Stück der CD, stellt man bei Compo gewisse Annäherungen an Ray Nance fest, die aber Gott sei Dank vor dessen Schwachpunkt- dem Hang zur unangenehm klebrigen Sirupsüße- haltmachen.
Bobby Pratts reichlich ungelenke, „pappig" klingende Posaune multipliziert sich mit Compos Geige zu einem oft merkwürdigen Gruppensound, und auch solistisch ist der Mann aus dem alten Jimmy Ryan's Club in Manhattan nicht gerade eine Offenbarung. Wesentlich interessanter klingt er auf dem Klavier, obwohl er da durch ein arg ramponiertes Instrument gehandikapt wird. Baß und Schlagzeug sind von der biederen Sorte; die meisten Rhythmusimpulse gehen von Wayne Wright aus, der auch eine Reihe verschmitzt-witziger Solobreaks zum besten gibt (auf der akustischen Gitarre, die von ihm ja bevorzugt wird. Wer kennt ihn noch aus seiner Zeit beim Braff/Barnes-Quartett?). Auf Hülle und Etikett hat man übrigens aus Tadd Damerons „Good bait" ein „Good date" gemacht, was keinem der Produzenten aufgefallen zu sein scheint. Daß „Nagasaki" zu „Nakasaki" wird, stört dann auch schon nicht mehr. Ärgerlich aber sind die vielen Fehler bei der Namensschreibung der Komponisten: das geht von „Benny Colson" und „Todd Camaron" (sie!) über „Ciaire Fisher" bis zu „Henry" - statt Harry-Warren. Schlamperei!
Die beiden letzten Titel der CD sind in Quartettbesetzung (ohne Gitarre) und kommen live aus dem „West End Cafe' - zum Glück ist hier das Piano in einem besseren Zustand als bei der Studiosession (!). Laufzeit: knapp 53 Minuten. (Zu beziehen von „Alles Records", Kiefernbusch 13, 3043 Schneverdingen)

Horst Schade

Barbara Dennerlein

Straight Ahead! Bad And Blue- It Just So Happens - What's Up - All That Blues - Open And Free - Stormy Weather Blues - Straight Ahead - Rumpelstilzchens Bossa - Opus De Funk - A Night In Tunesia
Barbara Dennerlein org, Ray Anderson tb, Mitch Watkins g, Ronnie Burrage dm
Aufg.: 18., 19. und 20. 7. 88, Ludwigsburg
Enja CD 5077 2

Die neueste Platte der Münchner Organistin Barbara Dennerlein hält all das, was die vorhergegangenen Einspielungen eigentlich schon versprachen: eine kontinuierliche Weiterentwicklung in Stilistik und musikalischer Aussagefähigkeit. Das Zusammentreffen mit amerikanischen Topmusikern wie dem Posaunisten Ray Anderson, dem Gitarristen Mitch Watkins und dem Drummer Ronnie Burrage bedeutete gewiß ein Höchstmaß an Anpassung, stellt aber auch eine kreative Herausforderung dar.
Nun, Barbara Dennerlein hat sich anpassen können, die Herausforderung angenommen. Das Ergebnis ist eine Musik, die manchmal so gar nicht in die berüchtigten Schubladen passen will. Und schon gar nicht in die, in der einige Barbara Dennerlein schon längst abgelegt wissen wollten. Dafür sorgt zunächst Ray Anderson mit seinem unkonventionellen sperrigen, fast vokalen Posaunenspiel. Aber auch Gitarrist Mitch Watkins stiftet gelegentlich mit jazzphrasierten Rocksounds und bluesgetränkten Melodielinien Verwirrung bis zum Entsetzen bei allen in engsten stilistischen Bahnen Denkenden. Drummer Ronnie Burrage verfügt neben einem ausgeprägten Drive, der beinahe Berge versetzen könnte, über die Fähigkeit, sich auf die ständig wechselnden musikalischen Situationen blitzschnell einzustellen.
Erstaunlich, mit welcher Souveränität und professionellen Überlegenheit Barbara Dennerlein die ihr als Leader zustehende dominierende Rolle wahrt. Wie sie jedem Stück endgültig ihren (Sound)-Stempel aufdrückt, ohne die Eigenständigkeit und Gleichberechtigung der Mitspieler in irgendeiner Weise zu beeinträchtigen oder gar zu unterdrücken, das ist einfach großartig! Aus dieser Übereinstimmung erwächst ein makelloses Zusammenspiel, das in kreativen Solobeiträgen aller Beteiligten gipfelt.
Natürlich durfte im Programm dieser Platte Barbaras „Stormy Weather Blues" - inzwischen zu so etwas wie ihrem Hit avanciert - nicht fehlen, der außerdem durch die Mitwirkung Ray Andersons eine völlig neue Dimension gewinnt. Bebop in Reinkultur gibt es vor allem in Barbaras „Straight ahead", Horace Silvers „Opus de funk" und- wie wäre eine „Night in Tunesia" ohne ihn denkbar? Allerdings ist letzterer Titel - ebenso wie „What's up" und „Rumpelstilzchens Bossa" - nur auf der überlangen CD-Fassung -quasi als Bonus- enthalten.
Wer bislang Barbara Dennerlein als mehr oder weniger einfallslose Jimmy Smith-Epigonin abtat (- und es gab da

wohl einige, die es sich so einfach machten -) , wird spätestens nach dieser Platte seine Meinung gründlichst revidieren müssen. Und swingen tut die Dame auch - und zwar mit Händen und Füßen!

Rüdiger Böttger

The Ferals

Ruff: Treasures - Fence - Flux - Beloved - Stitched - Shake - Ruff
Alan Tomlinson tb, Hugh Davies electronics, Roger Turner perc, Phil Minton voc
Aufg.: 8./9. November 1986, Abbey Church, London
Leo Records LR 138

Ruff ist im (englischen) Kartenspiel: Trumpf. Im richtigen Augenblick ausgespielt, schlägt er alles, Und wenn nicht, ist Absturz angesagt. Siebenmal mischen vier Herren die Karten neu - und weigern sich in britisch-konsequenter Freiheit während sechsundvierzigeindrittel Minuten Improvisation jemals einen Trumpf auszuspielen. Jede Karte ein Geräusch, steht sie nur für sich, und mit dem einzigen Sinn, verabredungsgemäß überhaupt nichts zuzulassen. Die kulturpolitische Bedeutung dieses Unternehmens ist bei Fish & Chips in der Lage 50°30N/5°20W möglicherweise nachvollziehbar; nicht auf dieser Platte.

H. Lukas Lindenmaier

The Best Of Ella Fitzgerald

Dreamer- You're Blase - Fine And Mellow- Honeysuckle Rose- Street Of Dreams- I'm Walkin' -This Love That I've Found - I'm Getting Sentimental Over You - How Long Has This Been Going On? - Don't Be That Way
Ella Fitzgerald voc mit verschiedenen Besetzungen
Aufg.: 1973-1982
Pablo 2405-421

Anläßlich Ella Fitzgeralds 70. Geburtstag im April 1988 veröffentlichte Pablo vorliegende „BestOf. ."-Zusammenstellung. Für „eingefleischte" Fans der „First Lady Of Song" bietet dieses Album sicherlich nichts Neues, sind die hier versammelten Titel doch allesamt Auskoppelungen aus verschiedenen Pablo-Alben vergangener Jahre: „Take Love Easy" (You're blase); „Fine And Mellow" (Fine and mellow); „Ella And Oscar" (Street of dreams, How long has this been going on?); „Lady Time" (I'm walkin'); „Ella Abraca Jobim" (Dreamer, This love that I've found); „The best is yet to come" (Don't be that way). Ob nun der LP-Titel „The Best Of. . ." auf die vorliegende Titel-Zusammenstellung zutrifft, mag jeder für sich entscheiden. Auf jeden Fall aber vermittelt vorliegendes Album einen Eindruck von der großartigen Bandbreite, mit der Ella Fitzgerald in den siebziger- und achtziger Jahren an die musikalische Arbeit ging. Somit reichen auch die Besetzungen vom Duo Ella/Joe Pass über die Session-Formation vom „Fine and Mellow"-Album bis hin zu großen Formationen mit Count Basie und dem Orchester Nelson Riddle. Nicht zu vergessen auch die Zusammenkünfte Ellas mit Oscar Peterson und Ray Brown oder Jackie Davis und Louie Bellson. Sicherlich ist „The Best Of Ella Fitzgerald" ein interessanter Streifzug durch Ellas Pablo-Jahre, aber auch nicht mehr und nicht weniger.

Thomas Tang

Tiziana Ghiglioni

Somebody Special: Somebody Special - For All We Know- Quiet Children - Italian Walk - Bone - Come Sunday
Tiziana Ghiglioni voc, Steve Lacy ss, Franco D'Andrea p, Jean-Jacques Avenel b, Oliver Johnson dm
Aufg.: 28.-29. April 1986, Mailand
Soul-Note SN 1156

Yet Time:.. And Yet Not You Alone - The Top And The Bottom - Bretagna Sea Song - Round Trip - September Song - Empty Faces
Tiziana Ghiglioni voc, Roberto Ottaviano ss, Stefano Battaglia p, Paolino DallaPorta b; Tiziano Tonioni dm
Aufg.: 24.-26. März 1988, Mailand
Splasc(h)-Records H150

Tiziana Ghiglioni wäre mir unbekannt geblieben, hätte sie nicht „Somebody Special" mit Steve Lacy aufgenommen - und es wäre mir Einiges entgangen. Die völlig zu Unrecht immer noch kaum bekannte Italienerin ist eine Jazz-Sängerin - die Betonung liegt eindeutig auf „Jazz"-, im besten Sinn. Sie verfügt über eine, wenn auch nicht besonders umfangreiche, sehr persönlich gefärbte Stimme, und ungewöhnliche Improvisationsfähigkeiten. Englische Songtexte und improvisierender Umgang damit bereiten ihr offenbar ebensowenig Probleme wie textfreie Vokalisen. Kehlkopfakrobatik ist nicht ihre Sache, wohl aber solide, oft auch eigenwillige Interpretationen.
Von den beiden von Bellaphon importierten Platten überzeugt mich letztlich „Somebody Special" insgesamt mehr als die neuere „Yet Time". Altmeister D'Andrea und das über zehn Jahre im Zusammenspiel erfahrene Trio Lacy-Avenel-Johnson bieten die weit interessanteren Strukturen, kontrastierend und die Sängerin herausfordernd, als die modischen, pseudopower- und affektgeladenen „Sounds" der in der gleichen Instrumentierung (der Vergleich drängt sich auf!) agierenden italienischen Kollegen - denen die Sängerin mit zusätzlicher Präsenz und Druck in der Stimme, aber flacheren Ideen und überflüssiger Overdubtechnik (in „The Top And The Bottom") begegnet. Die beeindruckende Interpretation ihres englischen Textes von „...Yet Not You Alone" findet sich allerdings auch auf dieser Platte- „Yet Time" - für Tiziana Ghiglioni „noch Zeit" zur verschärften Be(ob)achtung.

H. Lukas Lindenmaier

Norbert Gottschalk

A Voice In Jazz - Leight, Weight, Sight: Joy Spring - Light- Weight - Sight-A Night In Tunesia - Turnaround Bossa - Samba Picante - Mat's Waltz - Two Theme Blues - Leaving
Peter Weniger s, Matthias Bröde keyb, Stefan Rademacher b, Peter Baumgärtner dm, Norbert Gottschalk voc
Aufg.: Februar/März 1988, Düsseldorf
Vondue Rec. 01 8803

Norbert Gottschalk, „avoice in Jazz". Einen deutschen Jazzsänger? Ist das nicht zu hoch gegriffen? Wenn man die Platte gehört hat, weiß man es: es gibt ihn. Die ersten Töne erinnern unweigerlich an Al Jarreau, der erste Chorus an Bobby McFerrin ... dann nur noch Norbert Gottschalk. Er hat keine „Röhre", sondern eine weiche Tongebung, ähnlich der Chet Bakers, die, leicht und ohne Forcierung (Ausnahme „Waltz"), bei manchen Stücken sehr cool wirkt. Seine Baritonlage erweitert Gottschalk mit Hilfe des Falsetts für seine durchweg hervorragenden Improvisationen, die nicht vokal- sondern bläsertypisch angelegt sind und sein harmonisches Verständnis unterstreichen. Mit Leichtigkeit schafft er schnelle Bop-Phrasen (double-time-Einstieg „Tunesia"!) intonationssicher zu gestalten. Da sitzt jeder Ton, auch bei seinen halsbrecherischen Vokalesen. Gottschalk hat seine Protagonisten Jon Hendricks und Co. sehr gut studiert und dabei doch seinen persönlichen Stil entwickelt. Rhythmische Souveränität (abgesehen von klappernden Einsätzen in „Waltz") sowohl in Bebop- als auch Latinstücken und ausgesprochen musikalische Phrasenbildungen, die er abwechslungsreich zu gestalten weiß, zeichnen Gottschalk als einen Profimusiker aus. Die Texte werden sehr deutlich artikuliert und sind daher immer verständlich. Dazu tragen auch die hervorragend aufeinander eingespielten Instrumentalisten bei, die den notwendig einfühlsamen Background für den Gesangssolisten liefern. Matthias Bröde beherrscht nicht nur seine Keyboards in allen Stilen, von Bop bis Bossa und Rock, sondern steuert auch einige Kompositionen zur Platte bei und Peter Weniger überzeugt in seinen Improvisationen auf verschiedenen Saxophonen.
Gottschalks Hymne auf Chet Baker zur Richie Beirach Komposition „Leaving" rundet die Platte gelungen ab. Der Gesangsstil des verstorbenen Trompeters war sicherlich prägend für den deutschen Newcomer. Ich warte bereits gespannt auf die nächste Platte des Jazzsängers.

Matthias Becker

Robert Irving III

Midnight DreamrNikki - Midnight Dream - All Is Well - Margaret - Seeds - Time Won't Teil (All Time Is Now) - Masada- First World Interlude- Let's .NotWait
Robert Irving III synth, fl, b, voc, John Scofield/Andre Lasalle g, Darryl Jones b, Buddy Williams dm, Marilyn Mazur perc, Phil Perry voc
Verve Forecast 837 034-1

Jahrelang hatte Miles Davis in unverwechselbarer Art seine Dialoge mit vielen ganz Großen des Pianos geführt. Bis sich der „Picasso der unsichtbaren Kunst" entschloß, auf einer Leinwand von Synthesizergrundierung und Sample-Strukturen zu arbeiten. Neben Adam Holzman war es nicht zuletzt Robert Irving III, der Miles Davis auf dem Weg ins Land der „modernen Technologie" begleitete. Daß der 34jährige Musiker ein Multitalent ist, zeigt sich nun mit seinem ersten Album „Midnight Dream". In Chicago geboren, kam Robert Irving IM als 15jähriger nach North Carolina und spielte die Kirchenorgel. In regionalen Bands lieferte er erste Talentproben als Komponist und Arrangeur ab. Beeinflußt wurde Robert Irving III durch die musikalische Szene Chicagos und dem, was George Duke, Ramsey Lewis und Earth, Wind & Fire spielten.
1978 in die „Windy City" zurückgekehrt, wurde er musikalischer Direktor der erfolgreichen Produktion des Kuumba Theaters „The Little Dreamer: A Night In The Life Of Bessie Smith". Zuvor hatte Irving seine Hausaufgaben gemacht: Er arbeitete nicht nur diverses Notenmaterial der 20erJahre durch, sondern nahm auch Unterricht bei Little Brother Montgomery. Nach Irvings eigenen Angaben war das wichtigste Ereignis in seinem bisherigen Leben die Begegnung mit Miles Davis. An „Decoy" war Irving nicht zuletzt als Co-Produzent beteiligt. Er komponierte, spielte und arrangierte mehrere Titel in seinem eigenen Stil und das Titelstück sowie „You're under arrest", mit Miles gemeinsam produziert, wurden beide für einen Grammy nominiert. In jüngster Zeit nutzte Irving seine vielseitigen Talente auch für Film- und TV-Musiken. „Midnight Dream" nun präsentiert den sanften Mann mit den vielseitigen Ideen als Komponisten, Arrangeur, Produzenten und Keyboardspieler. Die Spannweite der vorliegenden LP reicht vom Tanzlied „Nikki" für Irvings vierjährige Tochter über den musikalisch und textlich vielschichtigen Titelsong bis zur Anti-Atom-Warnung in Balladenform, „Timewon'tteN". „Margaret" ist Roberts

Hommage an seine Mutter, „Masada" reflektiert seine Reise in Israels Historia und „Let's not wait" ist ein deutlicher Ruf nach dem Ende der Apartheidspolitik. So beeindruckend vielseitig wie der Musiker Robert Irving III gibt sich auch die als „Midnight Dream" vorliegende LP-Einspielung.

Thomas Tang

Barney Kessel

Red Hot And Blues: It's You Or No One - Bamiana - You've Changed - Blues For Bird - Rio - Messin' With The Blues -1 'm Glad There Is You - By Myself
Barney Kessel, g, Bobby Hutcherson, vib, Kenny Barron, p, Rufus Reid, b, Ben Riley, dm
Aufg.: 15.-17. März 1988, Berkeley
Contemporary/Mikulski C-14044

Vor Jahr und Tag haben Barney Kessel und Bobby Hutcherson schon eine LP gemeinsam eingespielt, die „Feeling Free", ein nicht uninteressanter Versuch Kessels, mit Hilfe des Vibraphonisten demonstrieren zu können, daß sein Gitarrespiel durchaus Öffnung nach heute und nach morgen aufweist. Stücke wie „Two note Samba" waren seinerzeit denn auch gelungene Überraschungen. Was die beiden anno LXXXVIII im Quintett mit bewährten Sidemen vorzulegen haben, hat was Regressives - zumindest, so man den ersten Takten von A 1 lauscht und von denen weiterschließen wollte. Und es ist schon so im Gros dieser Titel, daß Hutcherson, der es doch könnte, Barney hier nun nicht mehr provoziert zum Überwinden gitarristischer Eingefahrenheiten. Was hier geboten wird, ist bewährter Westcoast-Jazz, Bop, durchweg vertrautes Kessel-Idiom, und der wirklichen Überraschungen sind nicht sehr viele. Unter denen hervorzuheben ganz sicher Laurindo Almeidas Komposition für Barney, das „Barniana", in dem der brasilianische Wahlamerikaner dem Kesseischen Faible für die Samba wonniglich Rechnung trägt: Diese Almeida/Kessel-Verflechtung hat ihren speziellen Reiz gerade in der völligen Unterschiedlichkeit der beiden Spielernaturen und damit in der in „Barniana" durchaus erlangten Synthese.
Zum anderen sei Barneys „Blues for Bird" zu erwähnen, ein Stück, das nach fast fünfzehn Jahren zum ersten Male wieder Kessels Hardbop-Souveränität hören läßt, harte Kanten, selten gehörte Plektronschnelligkeit, harmonisch reizvoll verschachtelte Blues-Erweiterungen und genau jenes Feuer, das 1964 Barneys „Working Out"-LP zu einem veritablen Meilenstein der Hardbop-Gitarristik machte. Und so sind es denn vor allem diese beiden Stücke, die das neueste Album von Mr. Kessel denn doch noch empfehlenswert machen - und doch noch einmal befreien von der Sorge um die stilistische Stagnation des knappen Mittsechzigers.

Alexander Schmitz

Joe Kienemann Trio

All that Jazz: Too Cool To Be Blue - Olhos De Crianca- Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt - Jean Frederic-Alice In Wonderland - Funkfair- Too Many Things called Love - There Is No Greater Love
Joe Kienemann p, Thomas Stabenow b, Aldo Caviglia dm
Aufg.: 1988
Titan Jazz, 577/2115-1 (CD: -2)

Ende November 1988 wurden anläßlich des Erscheinens dieser Platte „gemütliche, bayerische 21/2 Stunden" in Konstantin Weckers Münchner Cafe versprochen. Den geladenen Gästen, Vertretern von Illustrierten und Rundfunk vor allem, war das kalte Büffet auch sichtlich wichtiger als Joe Kienemanns Live-Musik. Umwerfendes ist ihnen dabei nicht entgangen.
Zwar: Der gebürtige Heilbronner Kienemann besitzt in München als Jazz-Redakteur und Kneipenpianist einen guten Namen, und an seiner Platte werden sich bestimmt nicht nur die Freunde und Verwandten erlaben. Aber: Über gut gelerntes Handwerk hinaus, ein bißchen abgekupferten Timmons und Garland in „Funkfair", ein bißchen Ballade, ein bißchen Latin, ein bißchen Bop, sollte man vom Pianisten Joe K. nicht zuviel erwarten.

Zwar: Seine Mitstreiter sind zweifellos Profis, und zumal von Thomas Stabenows Baßspiel dürfte ganz Jazz-Europa nie genug bekommen. Aber: Kienemann ist halt ein Harmoniker, seine improvisatorische Phantasie begrenzt, und daß ihn bei der Reprise seines netten kleinen Bebops „Too many things" live die Konzentration verließ, gehört nun mal zu den sympathischen Schwächen eines - so oder so - Lokalmatadors.

Zwar: Schöne traditionelle Feierabendmusik ist es wohl, durchaus genießbar und dem allgemeinen Bedürfnis nach ein bißchen Swing unaufdringlich Genüge leistend. Aber: Neu ist überhaupt nichts daran, und wenigstens die Filmschnulze von Friedrich Hollaender hätte doch uptempo daherkommen können, und ein paar Widerhaken hätten in den vielen betulichen Midtempi nicht geschadet.

Zwar: soweit recht hübsch, aber: harmlos.

Hans-Jürgen Schaal

Steve Lacy

The Window: The Window - Flakes - A Complicate Scene (richtig: Twilight) - Twilight (richtig: The Gleam) - The Gleam (richtig: Napping) - Retreat
Steve Lacy ss, Jean-Jacques Avenel b, Oliver Johnson dm
Aufg.: 30.-31. Juli 1987, Mailand
Soul-Note SN121185 (auch als CD)

Steve Lacy & Steve Potts Live In Budapest:

Crust - The Gleam - Cliches - Morning Joy
Steve Lacy ss, Steve Potts ss, as, voc, whistles
Aufg.: 11. Oktober 1987, Budapest
West-Wind ITM 2011

Neben der kontinuierlichen Arbeit, Auftritten und Platten mit seinem Sextett, hat Steve Lacy in den vergangenen zwei Jahren öfter auch in kleineren Besetzungen gespielt- neben Duos mit altgedienten (Mal Waldron) und neuen Partnern (Ulrich Gumpertzum Beispiel) auch mit unterschiedlichen Kleinstbesetzungen, die er aus den eingespielterfahrenen Musikern des regulären Sextetts zusammenstellt.
Für „The Window" nahm Lacy die Rhythmiker des Sextetts, Jean-Jacques Avenel am Baß und Oliver Johnson am Schlagzeug mit ins Studio. Die sechs Stücke sind nicht neu im Lacy-Repertoire; die jüngsten, „Napping" und „The Gleam", entstanden 1985/86 für das Sextett, die weiteren sind älter, stammen aus den siebziger Jahren, „Flakes" zum Beispiel von 1972/73. Sicher nicht zufällig: drei Stücke dieser Session finden sich schon in einer sagenhaften Duo-Produktion von 1981 mit dem japanischen Schlagzeuger MasahikoTogashi, „The Window", „Retreat", und „Twilight"; das letztere auch hier ein subtiles Duo, Lacy mit Oliver Johnson.
Im Vergleich mit den älteren Aufnahmen fällt auf, daß diese Neueinspielungen runder, weniger harsch, vielleicht auch nicht so „experimentell" klingen. In Steve Lacys Spiel sind nach wie vor extreme Klangmodulationen zu hören - sie kommen in dieser kleinen Besetzung besonders zur Geltung -, sind aber nicht so spektakulär-effektvoll wie früher, jetzt auf eine faszinierende Art sparsam, kontrolliert. Auch die rhythmische Strukturierung ist in diesem Trio fließend rund, gebunden; Jean-Jacques Avenels Phrasierung trägt da maßgeblich bei, aber auch eine hörbare Sicherheit aufgrund des jahrelang gemeinsamen Umgangs mit den oft aus komplexen Kleinteilchen bestehenden Stücken. Ich vermisse in diesen Aufnahmen etwas das Widerborstige, Abrupt-Überraschendes oder Scharfkantiges früherer Interpretationen, finde aber ein paar ausgereifte, meisterliche Musikminiaturen.
An Stelle der Rhythmusgruppe des Sextetts tritt im Budapester Konzertmitschnitt der zweite Bläser der Gruppe, Steve Potts. Auch hier: Stücke aus dem langjährigen Repertoire und daher traumwandlerische Sicherheit, die zu allerhand Eskapaden verführt. Der Reduktion des Sextetts auf ein Drittel entspricht die Ausweitung des Materials. In extremen Klangsituationen und mit scheinbar unendlich verschlungenen Melodiegeschichten führen sich die Partner gegenseitig aufs Glatteis - um dann im lächelnden Unisono dem verdutzten Publikum mitzuteilen, daß das alles nur sechzehn Takte Liedchen waren.
Der Genialität des Zusammenspiels entspricht die Betreuung durch den Produzenten keineswegs - was übrigens für die Soul-Note-Veröffentlichung genauso gilt. Was da an Fehlinformationen durch die Hüllentexte und Etiketten geistert, ist schon nicht mehr zumutbar. Während die Mailänder kaum ein Stück mit dem richtigen Titel versehen, kriegen wir aus Budapest nur die Hälfte der Instrumentierung, unfreiwillig aber mehr Titel genannt, als tatsächlich auf der Platte/CD sind - die „Sands Suite" zum Beispiel, nach meinen Erfahrungen ungefähr fünfundzwanzig Minuten lang, die bequem noch zu den knappen einundvierzig Spielzeit der CD dazugepaßt hätten.

H. Lukas Lindenmaier

The Leaders

Out Here Like This: Zero - Luna - Cool T - Donkey Dust - Portraits - Felicite- Loves I Once Knew
Lester Bowie tp, Arthur Blythe as, Chico Freeman ts,ss,b,-cl, Kirk Lightsey p, Cecil McBee b, Don Moye dm
Aufg.: 18. u. 19. Februar 1987, N.Y.C.
Black Saint 120 119

Daß eine All-Star-Besetzung nur selten auch eine musikalische Sternstunde garantiere, gehört zu den beliebtesten Klischees der Jazz-Publizistik. Auf ihrer ersten Platte, „Mudfoot", 1986 bei „Black Hawk" erschienen (Vertrieb: Bellaphon), wollten sich die Leaders diesem Klischee freilich nicht fügen. Die sechs schwarzen Herren der zweiten und dritten Free-Jazz-Generation zeigten nicht nur in unschablonierten Soli, sondern auch mit aufregenden Kompositionen und unorthodoxen Arrangements, daß sie durchaus fähig sind, auch gemeinsam dem innovativen Jazz Impulse zu geben.
Damit verglichen fiel „Out Here Like This" eher wie ein blowing date aus, arm an Ambition und Abenteuer. Zumal von den zwei Kompositionen Lester Bowies läßt sich schwerlich mehr sagen, als daß sie banal sind; dem lieblos arrangierten Up-tempo-Stück „Zero" fehlen all jene ungebärdigen Mißtöne, die es beim Art Ensemble erträglich machten, und „Cool T" hat als keim- und ironiefreie Hardbop-Einfalt- und dies 30 Jahre nach Sonny Clark! - einfach keinen Witz mehr. In beiden Titeln wie auch in Lightseys „Donkey dust",

auf dessen Komposition etwas mehr Mühe verwandt wurde, wandert das Solo-Szepter ziemlich belanglos reihum. Blythe gefällt sich in einem kapriziös verfremdeten Bopstil, Freeman verhält souverän gegen das Tempo, ohne viel zu riskieren, und Bowie jongliert eh nur mit alten Floskeln.
Daneben gib's für unsere drei Star-Bläser aber Solo-Features, und hier wird's dann auch kompositorisch interessant. Die Begleitung zu Freemans „Luna" kombiniert Bläsertupfer und Klavierostinato in verschiedenen Metren, während Blythe, vom Beat losgelöst, Melodie und Solo eindringlich zelebriert.
McBees Quartett „Felicite" featuret nochmals den Altsaxophonisten, nun im Wechsel zwischen gebrushter Ballade und deftigem Blues-Touch; kleine Kollektive und gesprochene Kommentare sorgen hier für die nötige Desorientierung. Mit McBees experimentell, fast konzertmusikalisch formalisierten „Portraits", die leider zuwenig geprobt wurden, steht des Komponisten Lieblingssolist Freeman im Mittelpunkt, und in der Ballade „Loves I once knew" darf sich Lester Bowie altklug-vorwitzig sechs Minuten lang verbreiten. Trotz berechtigter Freude über die technische Könnerschaft aller sechs Spieler: eine ungetrübte Sternstunde wurde es, gemäß dem alten Klischee, auch diesmal nicht.

Hans-Jürgen Schaal

Toshiko Mariano Quartet

When You Meet Her - Little T. - Toshiko's Elegy- Deep River- Long Yellow Road
Charlie Mariano as, Toshiko Akiyoshi Mariano p, Gene Cherico b, Eddie Marshall dm
Aufg.: 5. Dezember 1960, New York
Candid CCD 79012/Deutsche Austrophon

Dafür, daß diese Aufnahmen allemal ein Stück Vergangenheit zurückholen, wirken sie noch recht frisch: Angenehm zu hörender, swingender Modern Jazz. Damals, 1960, als die Platte aufgenommen wurde, da waren Charlie Mariano und Toshiko, geborene Akiyoshi, ein junges Ehepaar. Sie waren auch musikalisch „gut drauf". Der Altsaxophonist, der heute in Deutschland lebt, bläst lebendig und ausdrucksvoll, mit etwas weniger Volldampf als in den Jahren danach und deshalb auch weniger überzogen. Die Pianistin, die mit ihrem zweiten Ehemann, dem Tenorsaxophonisten Lew Tabackin, eine erfolgreiche Big Band leitet, spielt flüssig und elegant.
Eddie Marshall und Gene Cherico erweisen sich als zuverlässiges Rhythmusteam. Ein schönes up tempo Stück, das gerade und ungerade Takte miteinander verbindet, ist „When you meet her". Bei „Little T." führt ein langes Balladen-Vorspiel zu einem mediumbouncenden modal-souljazzigen Thema. „Elegy" zeigt sich, anders als der Titel vermuten ließe, nicht als Ballade, sondern als swingendes Jazz-Original. „Deep River" ist Marianos hier kraftvoll-expressive, dort verhalten-lyrische Bearbeitung des Spirituals, das auch Johnny Griffin mit seiner Big Soul Band wirkungsvoll aufgenommen hat. „Long yellow road" kann mit seiner metrischen Komplexität gefangennehmen, und dies wie die ganze Platte mit ihrer überraschend zeitlosen Musik.

Günter Buhles

Modern String Quartet

Jazz für Streichquartett: All Blues - Spanish Spy - Wintermorgen - Night In Tunesia- Ballata Con Fuga- Vollmond - Erster Kontrapunkt
Jörg Widmoser v, Holger Jetter v, Andreas Höricht viola, Jost-H. Hecker cello
Mood Rec. 28 665

Modern String Quartet

Elephants & Strings: Ornithology-Elephants and Strings - Die wilde 13 - YNu PYNu - Well - Grand Canyon Suite
Jörg Widmoser v, Holger Jetter v, Andreas Höricht viola, Jost-H. Hecker cello
Upsolute Music Records UMR 102 ST

Streichquartett und Jazz, geht das denn überhaupt? Wie weit jazziger Klang und die europäische Tradition der Formation Streichquartett eigentlich auseinanderliegen (worüber auch manche Passagen in - sagen wir- Bela Bartoks Quartetten mit ihren scheinbaren Brükken aus rhythmisch packenden Abläufen nicht hinwegtäuschen), dies zeigt sich gerade beim Modern String Quartet. Denn zwischen Jörg Widmosers Arrangements von Jazz-Originals wie Parkers „Ornithology" oder Gillespies „Night in Tunesia" sowie auf der anderen Seite „Erster Kontrapunkt" nach Bach als Extremfall, aber auch Widmosers „Grand Canyon Suite" stehen Welten. Doch auf recht erstaunliche Weise lassen sich diese Welten in der Musik des MSQ an einem Abend beim Live-Konzert ebenso vereinbaren wie auf diesen beiden Schallplatten.
Es ist zum Teil wohl das Geheimnis des Quartetts, wie es gelingt, stets einen geschlossenen Gesamteindruck zu vermitteln. Oder etwa doch kein Geheimnis?! Die einwandfreie Technik der Musiker, von denen nur Widmoser tatsächlich vom Jazz herkommt, ihre vitale Spielfreude und ihre Virtuosität: diese Ingredienzen sind wesentliche Gründe für den guten, runden Eindruck der Musik. Es swingt vehement, wenn's swingen soll. Die Geigen singen (oder weinen), wenn Gesang oder Elegie angesagt sind. Die Frage, was dies nun wirklich sei, wird vollends müßig. Wollte man sie dennoch beantworten, so gälte es, erst einmal abzugrenzen: Kammer-Jazz, Zigeuner-Swing? Nein, das sind keine tauglichen Etiketten. Eher hat diese Verbindung so divergierender Elemente etwas von dem, was man „Third Stream" nennt. Auf jeden Fall ist es Musik auf hohem Niveau, immer hörenswert, meist immens packend. Da wird im Ensemble aufeinander gehört und reagiert, da wird aber auch - Jörg Widmoser am überzeugendsten - solistisch brilliert. Dynamik und Phrasierung sind kontrastreich, oft von einer erfrischend drastischen Art. Auch das Vergnügen hat seinen Platz, und doch wird die Musik nie kabarettistisch. So ist zum Beispiel das Titelstück der früheren Platte, „Elephants and Strings", eine melodisch faszinierende, lyrische Komposition. „Wilde 13" wiederum wirkt jazzig im Sinne eines Bebop-Stücks. „YNu PYNu" klingt zunächst wie ein Zitat von Mingus' „Good bye pork pie hat", doch es führt erst - solistisch gut ausgedeutet- ganz ins Romantische und dann erst ins Bluesige. „Grand Canyon Suite", bereits erwähnt, zeigt sich als wohlkonzipiertes Stück, das in der Bewältigung einer größeren Form am ehesten zum Grenzgänger des Third Stream wird. „Well" und (auf der zweiten Platte) „Wintermorgen" sind Arbeiten von Holger Jetter, die sich in unaufdringlicher Weise minimalistischer Reduktion bedienen. Widmoser beweist wiederholt Melodiker-Qualitäten mit dem anrührenden „Vollmond" und der „Ballata con Fuga", die im Thematischen etwas vom Geist eines eleganten Broadway-Standards besitzt. Was ist demjenigen, der das MSQ noch nicht kennt, jetzt zu sagen? - Vor Jahren gab es einmal eine Sampler-Platte mit Jazz „For people who hate Jazz". Die Platten des Modern String Quartets wenden sich nun direkt an Leute, die Streichquartette hassen. Wer Streichquartette liebt, sollte sie aber ebenfalls hören! (Kontaktadresse und Bezugsquelle: Jörg Widmoser, Danklstraße 8/Rgb., 8000 München 70, Telefon 0 89/ 77 97 96 oder Mood-Records, Hauptstraße 25,6900 Heidelberg 1)

Günter Buhles

The „Mojo" Ram Jam Bluesgang

. . . **Live At The Kaffee Giesing, Munich:** Down On Bended Knees - Sportin' Life Blues-St. James Infirmary-Messin' With The Kid - Checkin' - Hoochie Ballad & Coochie Rap - Jaus A Little Bit- Lonely Avenue
Sandy „Mojobone" Fischer voc, Didi Neumann bluesharp, Rob Dietze g, Bernd Otto g, Mimi Rosch b, Tom Eberhardt dm, Thomas Banholzer tp, Tim Davies as, voc, Mark Polscher ts, Andi Bernhard bs
Aufg.: 13. Oktober 1987
Atelier A. G. Fischer, Nymphenburger Str. 101,8000 München 19

Blues und Big Bands, das ist schon seit langem eine bewährte Kombination: Wohl jedes Orchester von Glenn Miller bis Count Basie hatte mehr oder minder viele Blues-Nummern im Repertoire. Doch was hier gespielt wurde, waren Blues-Themen in bewährten Big-Band-Arrangements, und der Unterschied zwischen einem „Blues-Swing" und einem Standard ist meist nur am unterschiedlichen Taktschema zu erkennen.
Die „Mojo" Ram Jam Bluesgang aus München ist ebenfalls eine größere Besetzung, die Blues spielt, allerdings kaum mehr im traditionellen Gewände. Vielmehr ist die Band ein Melting Pot aus neu arrangierten Traditionais („St. James Infirmary") und Eigenkompositionen (zum Beispiel „Checkin'"), gewürzt mit Jazz-Elementen, Funk-Groove, Swing Rock und sogar einem Schuß Rap. Erstaunlich dabei, daß dieser Eintopf mit vielen Zutaten sogar schmeckt und eine charakteristische Note hat. Hervorstechend bei der Gang sind griffige, kurze Riffs der Bläser, ein durchgehend eingängiger Rhythmus, die rauhe Whiskey-Stimme von Sandy „Mojobone" Fischer, die passenden Blue-Notes aus der Mundharmonika von Didi Neumann sowie knorrige Soli derTenorsaxes und vor allem des Baritonsaxophons. Der Kopf der Band ist der Trompeter und Arrangeur Thomas Banholzer, der sich in seiner unbegleiteten Einleitung von „St. James Infirmary" mit Bebop-Phrasen ä la Jon Faddis in höchste Höhen schwingt. Einziger Schwachpunkt dieses Live-Albums ist „Hoochie ballad & Coochie Rap", das einfach substantiell zu wenig hergibt, um in unendlich vielen Soli und mit dem auf Dauer nervend dumpfen Rhythmus auf über neun Minuten plattgewalzt zu werden. Ansonsten aber bringen die „Mojos" mit ihrem eigenständigen Stil viel frischen Wind in verstaubte Blues-Buden.

Andreas Geyer

The Montreal Jubilation Gospel Choir

Jubilation II: How I Got Over- Wake Up Singing - Lord I Know I've Been Changed - Jesus Lover Of My Soul - Lord Help Me To Hold Out - You Brought The Sunshine - There's Nothing God Can 't Do - God Is Love
The Montreal Jubilation Gospel Choir, Dr. Prof. Trevor W. Payne, special guest: Jackie Richardson
Blues Beacon 1006/ENJA

Viele schwarze Jazzmusiker sehen ihre musikalischen Wurzeln weniger im Blues und den Worksongs, als in den Spirituals und Gospels, wie sie in ihren Gemeinden im Gottesdienst gesungen oder inszeniert wurden/werden. Dies liegt möglicherweise darin begründet, daß dieser musikalische Gestus der ursprünglichen schwarzen Volksmusik viel näher steht, als jener, durch permanente Akkulturationsprozesse verwaschene. Die Tradition der Gospelmusik hat sich bis heute, wenn auch gebrochen, weiterentwickelt. Händeklatschen auf die Zählzeiten zwei und vier, das Kommunikationsmuster des Rufens und Antwortens zwischen dem Zeremonienmeister und der Gemeinde, die ekstatischen Steigerungen, der sich riffartig immer wiederholenden insistierenden musikalischen Phrasen und Textausschnitte.
Der Montreal Jubilation Gospel Choir beherrscht die gesamte Breite der Gospeltradition. Von dem ursprünglichen a cappella Stil der Vokalquartette („Lord I know") und der gesungenen Predigt mit einfließenden Kommentaren der Gemeindeglieder („God is love") über Rhythm & Blues, Soul- gar Rock'n'Roll-Anklängen bis zu Funk-Pfaden („You brought") ist auf der Platte alles zu hören, was irgendwie mit schwarzer Musiktradition verknüpft ist. Auffällig sind die leicht schrillen, typisch schwarzen, Chorfrauenstimmen, die unablässig ihre Riffs mit Halleluja-Texten vortragen. Herausragend stellt sich der Gastsolist Jackie Richardson vor, der seine Predigten und Gebete mit viel Emphase zum Himmel schreit. Der Chor wird unterschiedlich aber jeweils stiltypisch begleitet, mit Orgel in Soulnummern, elektrischer Gitarre in der R & B-Tradition oder einem funky Baß, dazu eine Combo mit Schlagzeug, Gitarre und Klavier. Sicherlich trägt die Liveaufnahme dazu bei, daß sich die Begeisterung des Vokalensembles und des Publikums unweigerlich auf den Zuhörer überträgt. In einem sterilen Studio hätte diese mitreißende Musik nicht entstehen können.
„You brought the sunshine" Montreal Jubilation Gospel Choir.

Matthias Becker

Paul Motian

Monk In Motian: Crepuscule With Nellie- Justice (Evidence) - Ruby My Dear - Straight No Chaser - Bye-Ya - Ugly Beauty - Trinkle Trinkle - Epistrophy - Off Minor - Reflections
Joe Lovano, Dewey Redman ts, Geri Allen p, Bill Frisell g, Paul Motian dm
Aufg.: März 1988
JMT Productions 834 421

Von den vielen Monk-Neuinterpretationen ist diese die wohl überflüssigste, streckenweise gar ärgerlich anzuhören. Die An- oder Abwesenheit von mir in anderen Zusammenhängen oft auch mehr als geschätzten Musiker/innen ist hier nur peinlich, das Ganze auch nicht mehr eine Frage des Geschmacks, sondern einfach die durchgehende Abwesenheit desselben.

H. Lukas Lindenmaier

O'Mara - Darling - Elgart

John De John - Sit Outside... - Alabaster- For Frank- Line- Pre-„B" - One For The Big „B" - And Found - Through The Darkness
Peter O'Mara g, Wayne Darling b, Bill Elgart dm
Aufg.: November 1987, München
CORE COLP 4.00670 J/Line Music, Hamburg

Als Sun-Dial-Trio kannte man sie bisher. Als Trio, das eine herrlich unprätentiöse Musik macht, die auf die konsequente Weiterentwicklung der Individualstile der Gruppenmitglieder setzt, die in der Avantgarde der sechziger und siebziger Jahre verwurzelt sind. Tonali-

tätsbezug war ihnen allerdings nie ein Tabu, und Songformen als strukturierende und somit Sinn erhellende behelfende Momente waren nie ausgegrenzt. Kein Wunder also, daß der behutsame Neutöner Kenny Wheeler die Zusammenarbeit mit Sun Dial gesucht hat. Leider gibt es von dieser Zusammenarbeit kein Plattendokument, und auch sonst blieb Sun Dial im Tonträgerbereich eher ein Geheimtip. Der Vertrieb ihrer Beiden auf dem Kleinstlabel RST (Rudolf Staeger, Uhlandstr. 50, D-8057 Eching) kann kaum mit dem Adjektiv dynamisch belegt werden; ganz im Gegensatz zur Sun-Dial-Musik, deren zentraler Aspekt gerade Dynamik und Interaktion ist. Daß diese Power nun endlich auch medial rüberkommt, möge jetzt der Fall sein. Das Trio hat auf einem neuen Label seinen CD-Einstand gegeben. Der ist zudem ein besonderer Glücksfall, kann die digitale Aufnahmetechnik doch die bislang besten Einspielungen dieses Kollektivs von Individuen einfangen.
Auf den etwas esoterisch mißverständlichen Gruppennamen hat man verzichtet. Der paßte ja auch nicht ganz zu der Musik, die stets aktuell bleibt, ohne sich irgendwie trendverliebt dem Zeitgeist an den Hals zu werfen. Ein bißchen erinnert man sich dabei an das Gateway-Trio von Jack DeJohnette. Doch O'Mara - Darling - Elgart haben ihren spezifischen eigenen Sound. Zuallererst gibt es da die raffinierten klangmelodischen Beat-Umspielungen von Bill Elgart mit ihrem eigenwillig trockenen Humor. Wayne Darling läßt zwar auch als Komponist an Dave Holland denken, doch weiß er - eine Seltenheit bei Jazzbassisten - seinen Baß an passenden Stellen effektvoll und makellos intoniert zu streichen. Peter O'Mara schließlich kommt aus der Tradition der modernen Jazzgitarre, weiß aber genau um die heute „angesagten" Effektgerätschaften. Er trifft stets das richtige Klangregister bei seinen nur so sprudelnden Einfällen. Die Stückeabfolge von einem zupackenden „O'Mara-Fetzer" über eine „Elgart-Elegie", eine spröd-pathetische Hommage an Frank St. Peter bis zu Wayne Darlings kompliziert komplexen, mit freiem Raum und Collage-Elementen spielenden Nummern fügt sich zu einem suitenartig durchgehenden Spannungsbogen. Die Aufnahme bildet die Instrumente in voller Brillanz ab. Die Idee allerdings, das Schlagzeug über die gesamte Basisbreite zu dehnen und Gitarre und Baß nebeneinander in der Mitte davorzustellen, kann nicht jedermanns Sache sein.

Thomas Fitterling

Christian Plattner

Jazz Party:Prez Conference - There'll Never Be Another You - Starcrossed Lovers/Come Sunday/Chelsea Bridge - You Turned The Tables On Me - Morning Of The Carneval - Racin' Swift -1 Should Care/I Want A Linie Girl/But Beautiful - Upright Blues - You Say You Care - Another Rhythm
Roy Williams tb, Christian Plattner ts, Jonny Varro p, Thomas Krisch b, Butch Milesdm

Aufg.: 24. Oktober 1988, Ludwigsburg
Groove Records CD 48.812 (Bezug: Christian Plattner, Sternwartestr. 75, A-1180 Wien)

„Die Besetzung dieser CD hat sich dadurch ergeben", schreibt mir Christian Plattner aus Wien, „daß ich im September 1988 bei einigen Festivals in den USA mitgewirkt und unter anderem mit Butch Miles und Jonny Varro gespielt hatte. Als ich dann erfuhr, daß diese im Oktober mit Peanuts Huckos Anniversary All Stars in Deutschland unterwegs sind, habe ich gleich einen Studiotermin reservieren lassen. Roy Williams ist ein alter Freund von mir, mit dem ich schon oft zusammengearbeitet habe, und der Bassist ist ein junger, sehr talentierter Mann aus Stuttgart, mit dem ich öfter spiele, wenn ich in Süddeutschland unterwegs bin." Man kann Plattner zu dieser Besetzung nur beglückwünschen, denn der Konsens zwischen allen Beteiligten ist hervorragend. Daß eine Eigenkomposition mit dem Titel „Prez Conference" am Anfang der CD steht, ist schon so etwas wie Programm. Von Lester Young, vom „Präsidenten" also, kommt Plattner her, und es gibt in Europa nicht viele Tenoristen seiner Generation, die sich so überzeugt (und überzeugend!) im Mainstream bewegen wie er. Sein Ton reicht vom Gutturalen bis zur gleißenden Schärfe, und die sonore Stabilität, die dazwischen liegt, macht die Hauptkomponente seines Spiels aus. Elegante Bögen und geschwungene Linien sind die vorherrschenden Merkmale; Plattner versieht die überbrachten Strukturen mit neuen Facetten und bringt durchaus eigene Ideen ein (die sich bei seinem Talent im Lauf der Jahre naturgemäß konsolidieren werden).

Der Tenorist ist gleichermaßen eindrucksvoll in den schnellen r-lummern, wo er seine Geläufigkeit plakatieren kann wie in den Balladen, denen er mit erstaunlicher Reife und Souveränität einen eigenen Stempel aufdrückt. Klar, daß „Chelsea Bridge" nicht ohne eine Reverenz von Johnny Hodges auskommt, den der Wiener ebenso zu seinen wichtigen Einflüssen rechnet wie Ben Webster, Coleman Hawkins, Don Byas, Gene Ammons und Sonny Rollins. In „You turned the tables on me" zitiert Plattner ein paar Thematakte aus der Standards-Literatur, aber das macht er so dezent, daß kein Krampf entsteht. Roy Williams ist nur auf zwei Titeln dabei; gemeinsam mit dem Leader agiert er lediglich in „Racin' swift", das im Zusammenklang von Posaune und Tenorsax eine leichte Cool-Färbung erhält. Im „bailad medley" zieht Roy die betörend schönen Samtregister, für die er mit Recht so berühmt ist („I should care"); Johnny Varro schließt sich mit einem zärtlich-verspielten „I want a little girl" an, und Plattner umhaucht Van Heusens „But beautiful" mit soviel Wärme und Innigkeit, daß einem das Herz aufgeht. Im „Upright Blues" (einem weiteren Original des Tenoristen) landet Johnny Varro unversehens im schönsten Stride-Terrain, und dann läßt Plattner in einem stürmischen Finale die Post abgehen, ohne dabei in billiges Gehonke wegzukippen. Apropos Johnny Varro: Mainstream-Pianisten seiner Klasse sind rar geworden (auch, was die begleiterische Effizienz anbelangt), und man kann Karlheinz Drechseis Lobeshymnen im Dezemberheft des JP nur beipflichten. Das leider viel zu wenig gespielte „You say you care" von Styne/Robin hat der Leader (der notgedrungen auch sein eigener Produzent war) Johnny Varro als Trionummer eingeräumt.
Auch hier zeigt der Amerikaner seine - heute selten gewordenen - Qualitäten als geistreicher Piano-Raconteur, in der Art eines Joe Bushkin, mit dem Varro nicht nur den opulenten Witz, sondern auch die umfassende Technik gemein hat. Der bei manchen als laut und aufdringlich verschrieene Butch Miles straft all seine Kritiker Lügen: er weiß sich durchaus in ein Gruppenkonzept einzufügen, swingt mit leichter Hand und ebensolchem Fuß, und läßt mit seiner exzellenten Besenarbeit Erinnerungen an die großen Swingtrommler wachwerden. Der präzise und sauber spielende Thomas Krisch fällt neben Varro und Miles keineswegs ab, und das spricht doch wohl eindeutig für ihn. Nach Danny Moss' Übersiedlung nach Australien haben wir in Europa einen erstklassigen Neuzugang in Sachen Mainstream-Tenorsax dringend nötig, und so wird man den 26jährigen Wiener in der ihm gemäßen Umgebung jetzt öfter hören können, live und auf Platten.

Professor Ekkehard Jost mag zwar aufs neue Grund zum Wettern haben, daß hier schon wieder ein .junger Konservativer" die „Wende nach Rückwärts" macht (sogar noch hinter den Bebop zurück!), aber Plattner stört das sicher keinen Deut. Über seinen Standpunkt zu der von ihm gespielten Musik hat er in einem langen JP-Interview Auskunft gegeben (2/89), und für alle, die ähnlich denken wie er, ist seine erste CD unter eigenem Namen ein echtes „Muß". Die Regler im Tonstudio Bauer zog übrigens Carlos Albrecht, und damit ist „Jazz Party" auch vom Klang her ein voller Genuß. Laufzeit: 57'23"

Horst Schade

Lee Ritenour

Festival: Night Rhythms - Latin Lovers - Humana - Rio Sol - Odile, Odila - Linda - New York/Brazil - The Inner Look
Lee Ritenour, Dave Grusin, Bob James, Marcus Miller, Omar Hakim, Anthony Jackson, Robbie Kondor, Joao Bosco, Caetano Veloso, Paulinho da Costa, Gracinha Leporace, Carlinhos Brown, Ernie Watts, Jerry Hey, Larry Williams, Johnny Mandel, Randy Kerber
GRP -A-9570/IRS

Vielleicht dürfte der Name Lee Ritenour einigen Musik-Fans wenig sagen. Der in Kalifornien lebende Gitarrist gehört dennoch zu den gefragtesten Studio-Musikern und ist auf zahlreichen Schallplatten zu finden. Von vielen großen Jazz-Gitarristen beeinflußt, sieht er sich im Spannungsfeld von Jazz, Rock und Pop. Mit reichlich kommerziellem Erfolg. Auf seiner neuesten LP „Festival", von ihm und Don Murray produziert, hat er zudem noch brasilianische Einflüsse mit eingebaut. Eine Produktion also, bei der akustische Gitarren das Sagen haben. Seine zweite Platte dieser Art seit neun Jahren, bei der natürlich namhafte Musiker mitwirken. Beispielsweise Marcus Miller, Omar Hakim, Ernie Watts, Caetano Veloso und Paulinho da Costa.
Ein beschwingtes, farbiges Gemisch verschiedener Strömungen ist „Festival" geworden, zwar kommerziell aufbereitet, aber ansprechend. Charlie Byrd und George Benson standen wohl Pate, Bossa Nova-Rhythmen und Samba-Feuer, Soft-Pop und Funk treffen da aufeinander. Eine Mischung, die als dichter und abwechslungsreicher rhythmischer Fluß auf den Hörer zukommt. Perfekt gemacht, aber die Konzeption läßt nichts anderes zu, mit engen Grenzen für Spontaneität.

Heinz-Jürgen Rippert

The Herb Robertson Brass Ensemble

Shades of Bud Powell: Un Poco Loco - I'll Keep Loving You - Hallucinations -Glass Enclosure-The Fruit-Shades OfBud
Herb Robertson, tp, flh, Brian Lynch tp, Robin Eubanks tb, Vincent Chancey frh, Bob Stewart tuba, Joey Baron perc, dm
Aufg.: JanVFebr. 1988, New York
JMT834420

Wird nach den Größten des Bebop gefragt, fallen unweigerlich die Namen Parker, Gillespie, Monk, dazu Kenny Clarke, Charlie Christian und- seltsamerweise - Dexter Gordon. Einer wird meist vergessen, und deshalb steht uns vielleicht eine große Wiederentdeckung ins Haus: diejenige Bud Powells nämlich. Wer - wenn nicht er - dürfte der Bird des Bebop-Pianos heißen? Und nicht nur als Tastenvirtuose, auch der Komponist Powell schuf Prototypen des Bop: „Dance of the infidels", „Bouncing with Bud", „Wail", „Bud's bubbles", „John's Abbey", „Marmalade" und andere Stücke gehören zu des Stils glücklichsten Inkarnationen.
Daneben freilich gab es auch einen widerspenstigen, psychisch kranken, fast möchte man sagen: esoterischen Bud Powell, der als Musiker in Kinderlieder, Klassizistisches und Latin Moods floh. Dieser schwierige Bud Powell hat nicht nur Filmemacher Tavernier angeregt, sondern offenbar auch Robertsons Plattenprojekt, das mit „Un Poco Loco" und „Glass Enclosure" die legendärsten der Ausnahmeschöpfungen des Meisters adaptiert.

Einmal ohne seinen Intimus Tim Berne präsentiert Robertson ein reines Blechbläser-Quintett plus Schlagzeug, übrigens ein 'Who is Who', wenn man nach Resten von Experimentierfreude auf der zeitgenössischen Szene suchte. Sowenig leicht wie mit der Instrumentalkombination hat es sich Robertson mit dem Zugriff auf Powells Musik gemacht; herausgekommen sind sechs wohlüberlegte, ganz unterschiedliche, aber durchweg bemerkenswerte Versuche, nur eben kein Patentrezept dafür, wie man die mysteriösen Seiten, die „shades", eines Bebop-Heroen in eine exquisite Ensemblemusik der 80er Jahre umsetzt.

Deutlich sind kompositorische Ideen des Ligeti-Verehrers Robertson in diejenigen Powells hineingebaut, aus diesen herausgeschält. Die Ballade „I'll keep loving you" wird zum Bläserchoral; „Glass enclosure" erinnert ein wenig ans letzte Kurkonzert; der Opener ist mit Salsa-Schreien aufgepeppt; „The fruit" gerät im Trio mit gestopfter Trompete, Tuba und Jazzbesen zur verfremdeten Bebop-Reminiszenz; das „Hallucinations"-Thema (bei Miles Davis hieß es „Budo") ist nur noch Zitat innerhalb einer wechselvollen 10minütigen Suite; das Titelstück schließlich entpuppt sich als das tönende Skizzenbuch eines Powell-Arrangeurs. Kollektivimprovisationen, ausführliche Selbst- und Wechselgespräche der Bläser, ein phänomenaler Joey Baron, viel kompositorische Variabilität im Einsatz der Instrumentalfarben und ein gewitzter Umgang mit der Jazz-Geschichte post Bebop machen aus dieser Platte weit mehr als nur ein Stück gelungener Avantgarde.

Hans-Jürgen Schaal

Peter Schärli Special Choice

Wenn's im Sommer ins Kino schneit: Am Anfang ist das Ende -1 Remember You - Am Anfang ist das Ende - 3/4 in Freiburg - Le Chemin Des Ecoliers - Les Traces Des Freins - Les Dernieres Culottes - Wenn's im Sommer ins Kino schneit
Peter Schärli tp, flh, Urs Blöchlinger as, bs, melodica, Olivier Magnenat b, Olivier Clerc dm
Aufg.: 17./18. August, 8. September 1987
Plainis phare 1267-32

Für den Titel dieser Platte gibt es gleich einen Pluspunkt in Sachen Originalität, aber der skurrile Witz setzt sich auch musikalisch fort. Gleich beim ersten Stück-auch ein schöner Titel „Am Anfang ist das Ende" - hauen sich die beiden Bläser und der Rhythmus die Zitate und Anspielungen kräftig um die Ohren, bis hin zur „Bonanza"-Melodie. Aber was sich phasenweise wie ein vierfacher Egotrip anhört, wobei alle Melodiefunktionen übernehmen, und was auch gelegentlich in wild ausgespielte Kakophonien mündet, hat doch System. Der wunderschön zelebrierte Standard „I rememberyou" ist da mehr als ein ironischer Reflex vergangener Jazztage, es ist ein deutlicher Hinweis auf die Wurzeln der Musiker. Viel freier geht es natürlich in den beiden langen Titeln zu; neben dem Titelsong noch das sehr expressive „3/4 in Freiburg". Da genießen alle Musiker den solistischen Auslauf in vollen Zügen; da greift beispielsweise der gutdisponierte Saxophonspieler Urs Blöchlinger zur Melodica und entlockt dem jazzmäßig eher exotischen Instrument interessante Klänge. Immer wieder auch hier harmonische Anspielungen, die man längst schon von irgendwo anders her kennt- oder zumindest zu kennen glaubt. Aber angesichts des Witzes, den Peter Schärli und seine Kollegen hier entwikkeln - zu den Genannten stößt noch der Flügelhornist Tom Varner bei vier Titeln - hört man bald auf mit dem Rätselspiel. Es ist einfach intelligent gemachte, spannend gespielte Jazzmusik, die hier geboten wird - da kann's im Kino ruhig weiter schneien.

Heinz Klusch

Maggy Scott/Peter Glessing/Tillman Suhr/Tommie Harris

Something About...: Broadway - There Is No Greater Love- It Don't Mean A Thing - Watermelon Man - Something About... - Mood Indigo - Autumn Leaves - Hackensack
Maggy Scott org, voc, Peter Glessing ts, cl, voc, Tillmann Suhr g, voc, Tommie Harris dm, voc
Aufg.: 10. und 11. Oktober 1988, Düsseldorf
Ratten-Platten R 02 8804 (Bezug: Maggy Scott, Am Hochwehr 42, 6 Frankfurt 50)

Als ich Peter Glessing zum erstenmal hörte, war er noch fest auf die Klarinette eingeschworen. Heute ist das Tenorsaxophon sein Hauptinstrument, und das bläst er heiß und „smoky", ganz im Fahrwasser der hemdsärmeligen „Texas Shouter", denen er eine Menge „licks" abgeluchst hat. Der Geist von Arnett Cobb ist übermächtig; was Glessing fehlt, ist ein bißchen Eigenprofil. Doch das wird im Lauf der Zeit sicher dazukommen, und wenn sich dann einmal Frankfurts Lokalmatador Gustl Mayer zur Ruhe setzt, hat er vielleicht einen Nachfolger. Glessings jetzige Formation, seit Anfang 1987 zusammen, ist eine typische Club-Band, die im Stil der in den 50er und 60er Jahren populären Orgel/Tenorsax-Combos losfetzen kann, wobei dann auch schon mal Feinheiten zugunsten hitziger Jam-Atmosphäre hintangestellt werden.
Man sieht förmlich das Publikum vor sich, wie es auf Glessings robust-knalligen Ton abfährt, wie es sich mit den überblasenen Höhen identifiziert und den Rhythm & Blues ausschwitzt. Die 23 Jahre junge Maggy Scott bedient die gute alte Hammondorgel, mit besonderem Augenmerk aufs Pedalspiel, das ja sonst oft etwas vernachlässigt wird (nicht von Barbara Dennerlein, das sei festgehalten). Maggy liebt es üppig-flächig, und sie scheut sich nicht, ganz weit die Waberschublade aufzuziehen. Sie versteht sich auf Steigerungen und deren Auflösung; Staccati setzt sie selten ein, das Legato dominiert. Was an der Gruppe stört, ist das unvariable, reichlich klobige Schlagzeug von Tommie Harris: auch einen simplen back beat kann man differenzierter gestalten, die Taktzeitbetonung braucht nicht so aufdringlich durchgehauen zu werden. Gitarrist Tillman Suhr hinterläßt von den vieren den professionellsten Eindruck - seine Soli sind wohlabgerundet in Aufbau und Koordination, und als Begleiter weiß er, wie er die Akkorde zu setzen hat, um der Orgel nicht ins Gehege zu kommen.
Das Titelstück der Platte stammt von Maggy Scott und ist eine Art „soul groove", mit ausdosierten Ostinati und gut durchlaufendem Beat. Sehr schön der abgedunkelte Orgeleinsatz am Beginn von „There Is No Greater Love", über den Walking bass (hier stimmt die Bezeichnung einmal wortwörtlich!) der Pedale. Für mich ist dies der ansprechendste Titel der LP, zumal sich hier auch Harris ein bißchen mehr einfallen läßt und in die bessere Richtung trommelt. Auf „Mood Indigo" (etwas unglückliche Tempobestimmung, manchmal droht der Stillstand) und „Autumn Leaves" greift Peter Glessing zur Klarinette, und die bläst er immer noch so verzehrend leidenschaftlich, als ob es das letzte Mal sei. Bebop-Harmonik scheint dem jungen Mann aber nicht zu liegen: in Monks „Hackensack" kommen seine Improvisationen recht beziehungslos und kontextfremd.
Die Gesangseinlagen sind wohl Geschmackssache; in vorgerückter Jazzkellerstimmung mag das angehen, aber auf Platte wirkt es ziemlich aufgesetzt. Die ständig wiederholten „Watermelon-Man"-Rufe des gesamten Quartetts klingen so brav und langweilig, als würden sie von einer Zwergschulklasse intoniert.

Horst Schade

Teddy Stauffer und seine Original Teddies

Vol.6: Give A Linie Whistle - We Three - El Rancho Grande - Down Argentina Way- Dilemma Rumba- Melodies From Hawaii - The Breeze And I - Keep 'em Flying - Don't Fence Me-ElmersTune- Amor, Amor- Me And My Malinda - It's Love, Love - You Never Know
Teddy Stauffer Original Teddies + Eddie Brunner Original Teddies in versch. Besetzungen
Aufg.: 1940-1945, Schweiz
Elite Spezial SJLP-6332/Deutsche Austrophon

Teddy Stauffer und seine Original Teddies

Vol. 7: Let's Have Another One - Say It -1 Concentrate On You - Amapola - The Things I Love - Let's Get Away From It All - Lili Marien - So You're The One- Time Was - Chica Chica Boom Chic - Two Hearts That Pass In The Night- Bye Bye Blackbird - Hey Little Hen - Guten Sonntag
Teddy Stauffer Original Teddies + Eddie Brunner Original Teddies in versch. Besetzungen
Aufg.: 1939-1942, Zürich/CH
Elite Special SJLP 6343/Deutsche Austrophon

Der hochaufgeschossene, blonde Schweizer Ernest Stauffer ist in puncto deutscher Jazz bislang der bunteste Hund gewesen. Stauffer, der sich „Teddy", nach dem Wahrzeichen der schweizer Hauptstadt Bern, nannte, war ein Hansdampf in allen musikalischen und außermusikalischen Gassen: Er schmuggelte Whisky in Kalifornien, war Skilehrer in Sun Valley, man sah ihn an der Seite diverser Hollywood-Schönheiten, zusammen mit dem späteren Staatspräsidenten Miguel Aleman machte der geniale PR-Stratege Stauffer aus dem verschlafenen mexikanischen Fischerdorf Acapulco einen mondänen Jet-Set-Treff. Teddy war Schauspieler, Hoteldirektor, Nightclub-Manager, Maler-um nur das wichtigste aufzuzählen. Und nicht zuletzt: Ende der 30er Jahre kommandierte er in Berlin Europas heißeste Big Band.
Das Erfolgsrezept von Stauffers Teddies ist schnell erklärt: Er, der auf dem Saxophon oder der Violine nie eine große Leuchte war, hat es verstanden, handverlesene, geniale Solisten um sich zu sammeln. Da war beispielsweise der vorzügliche Klarinettist und Sa-

xophonist Ernst Höllerhagen, der „deutsche Benny Goodman". Oder der Trompeter Carl Hohenberger, der Bruder des Bandleaders Kurt Hohenberger. Der Posaunist Walter Dobschinski, der auch die Arrangements schrieb. Die Band hörte sich sehr „amerikanisch" an, was im wesentlichen daran lag, daß in der Regel mit US-Arrangements gearbeitet wurde.
Den Teddies, die ihre musikalische Blüte zwischen 1936 und 1939 erlebten, gelang es, einen eigenen, unverwechselbaren Sound zu entwickeln. Dawaren diese federleichten Arrangements, eine starke Betonung der Saxophone, einetraumwandlerische Präzision im Sound und bisweilen als heimatlicher Farbtupfer Violine oder Akkordeon. Stauffer hat sein Konzept den Amerikanern nicht bloß abgeguckt. Seine Teddies brauchten sich nicht vor den US-Vorbildern zu verstecken. Einiges erinnert an Glen Gray und sein Casa Loma Orchestra, Benny Goodman hat sicher bei manchem Pate gestanden, Jimmie Lunceford lugt zwischen den Takten hervor. Doch Stauffer ist mehr: ein Schuß deutsche Kaffeehausmusik, die eine oder andere musikalische Gaudi von Stauffers Kindsköpfen, ein sicheres Gespür für Hits und die exzellente Arbeit der Vokalisten.
Die vorliegenden LPs basieren auf Stauffers Einspielungen für die Schweizer Turicaphon Schallplattenfabrik (Elite Special). Nochmals werden wirvon Höllerhagens vorzüglichem kontrapunktischen Klarinettenspiel überrascht, machen uns Walter Dobschinskis elegant moderne Arrangements staunen. Neben der Elite-Serie hat gerade das Liebhaber-Label Bob's Music (Frohmestr. 75, 2000 Hamburg 61, Tel. 040/5592838) eine sorgfältige Stauffer Werkschau auf 10 MCs herausgebracht. Bobs Kassetten, alle in einer akzeptablen Tonqualität und zu günstigem Preis, beschränken sich auf die Teddies unter Stauffers Leitung, während die Elite-Platten Eddie Brunners Teddies mit berücksichtigen. Teddy Stauffer war 1941 in die USA gegangen und hatte die Leitung der Band seinem Landsmann, dem Klarinettisten Eddie Brunner übergeben. Durch den Krieg und die Mobilisierung deutscher Musiker hatten sich die Teddies in die Schweiz zurückziehen müssen. Der Abstieg der Teddies hatte begonnen; in einem von Braunhemden und Krieg heimgesuchten Europa gab es keinen Platz für den in Bann und Acht geschlagenen Swing. „Swing tanzen verboten" dekretierte die Reichskulturkammer. Der Paradiesvogel Stauffer flog weiter. Er versuchte in Hollywood Fuß zu fassen und landete schließlich in Acapulco, an Mexicos Pazifikküste. Seit über 40 Jahren lebt Don Teddy nun schon in diesem Tropenflecken ewiger Sonne und ist auch mit mittlerweile 80 Jahren den Genüssen des Lebens nicht abhold. Ob er denn nicht Sehnsucht nach Berlin und den 30ern habe, fragte ich ihn vor einigen Jahren in Acapulco. „Ach wissen Sie, hier laufe ich immer barfuß herum, ich könnte mich einfach nicht mehr an Schuhe gewöhnen." Auch ein Standpunkt.

Wolf Stock

Lester Young With Count Basie, His Quintet, Sextet And Orchestra

Lester- Amadeus: Lady Be Good - Shoe Shine Boy- Moten Swing - Shout And Feel It - The You And Me That Used To Be - The Count Steps In - I'll Always Be In Love With You - When My Dream-Boat Comes Home - Swing Brother, Swing - Bügle Blues -1 Got Rhythm - Allez Oop - Blues With Helen -1 Ain't Got Nobody - Don't Be That Way - Song Ol The Wanderer - Mortgage Stomp - After You 've Gone - Way Down Yonder In New Orleans - Johns Idea
Bück Clayton, Harry Edison, Ed Lewis, Carl Smith tp, Dickie Wells, Benny Morton, Dan Minor tb, Earl Warren as, Hershel Evans, Lester Young ts, Jack Washington bs, Count Basie p, Freddie Greene g, Eddie Durham e-g, Walter Page b, Jo Jones dm, Helen Humes, Jimmy Rushing, Billie Holiday voc
Aufg.: 9. Oktober 1936 & 3. Juni - 23. Dezember 1938
Phontastic PHONT CD 7639/Proton

Die Parallelisierung mit Mozart, die reissue-Editor Anders R. Öhman in Titel und Textbeilage bemüht, mag an den Haaren herbei gezogen sein: doch wenn das Etikett hilft, diese Musik unter die Leute zu bringen, sieht man darüber gern hinweg. Zumindest hat Öhman nicht das schlechteste Material kompiliert, um seine These zu stützen: Die Small Group- und Big Band-Aufnahmen aus den Jahren 1936 bis 1938, bis auf zwei aus dem Nachlaß des Impresarios John Hammond, zeigen den frühen Lester Young in Bestform. Neun Titel („Moten Swing" bis „I got Rhythm") entstammen als geschlossene Sequenz einer Radioübertragung der Basie-Band aus dem „Savoy Ballroom" in Hartem (mit den Vokalisten Jimmy Rushing und Billie Holiday); die übrigen sind Quintett- bzw. Sextett-Einspielungen. Neben bestens bekannten Aufnahmen wie „Lady be Good" und „Shoe shine boy" gibt es auch Raritäten wie „After you've gone" und „Way down yonder in New Orleans", zwei bisher unveröffentlichte Sextett-Titel des legendären Carnegie Hall-Konzerts vom 23. Dezember 1938, in denen der Elektrogitarrenpionier Eddie Durham (den aus Vertragsgründen verhinderten) Basie vertritt.
Zu vermerken ist, daß Young in zwei der Big Band-Titel nicht solistisch zu Wort kommt- besonders in „Swing brother, Swing" vermißt man sein berühmtes Dialogisieren mit Billie Holiday -, gleiches gilt für die Combotitel „I ain't got nobody" und „Song of the Wanderer", die somit hier etwas deplaziert wirken. Aus den leider recht ungenauen und unvollständigen Besetzungsangaben läßt sich das nicht entnehmen. Die solistischen Beiträge Youngs in den übrigen 16 Titeln entschädigen freilich für solches Füllwerk und bieten Höhepunkte nicht nur in den vertrauten Titeln: man höre nur Lesters herrlich saxophonistisches Klarinettensolo im „Blues with Helen" oder sein raffiniertes rhythmisches Wechselspiel mit Trompeter Bück Clayton in „Allez oop". Trotz einiger editorischer Inkonsequenzen also ein durchaus empfehlenswerter Einstieg in die wunderbar weltentrückte Coolness des frühen Lester Young und ihr musikalisches Ambiente.

Peter Niklas Wilson

Bücher

Dictionnaire du Jazz

Philippe Carles, Andre Clergeat, Jean-Louis Comolli
Edition Laffont Paris, 1050 Seiten, 120 Francs

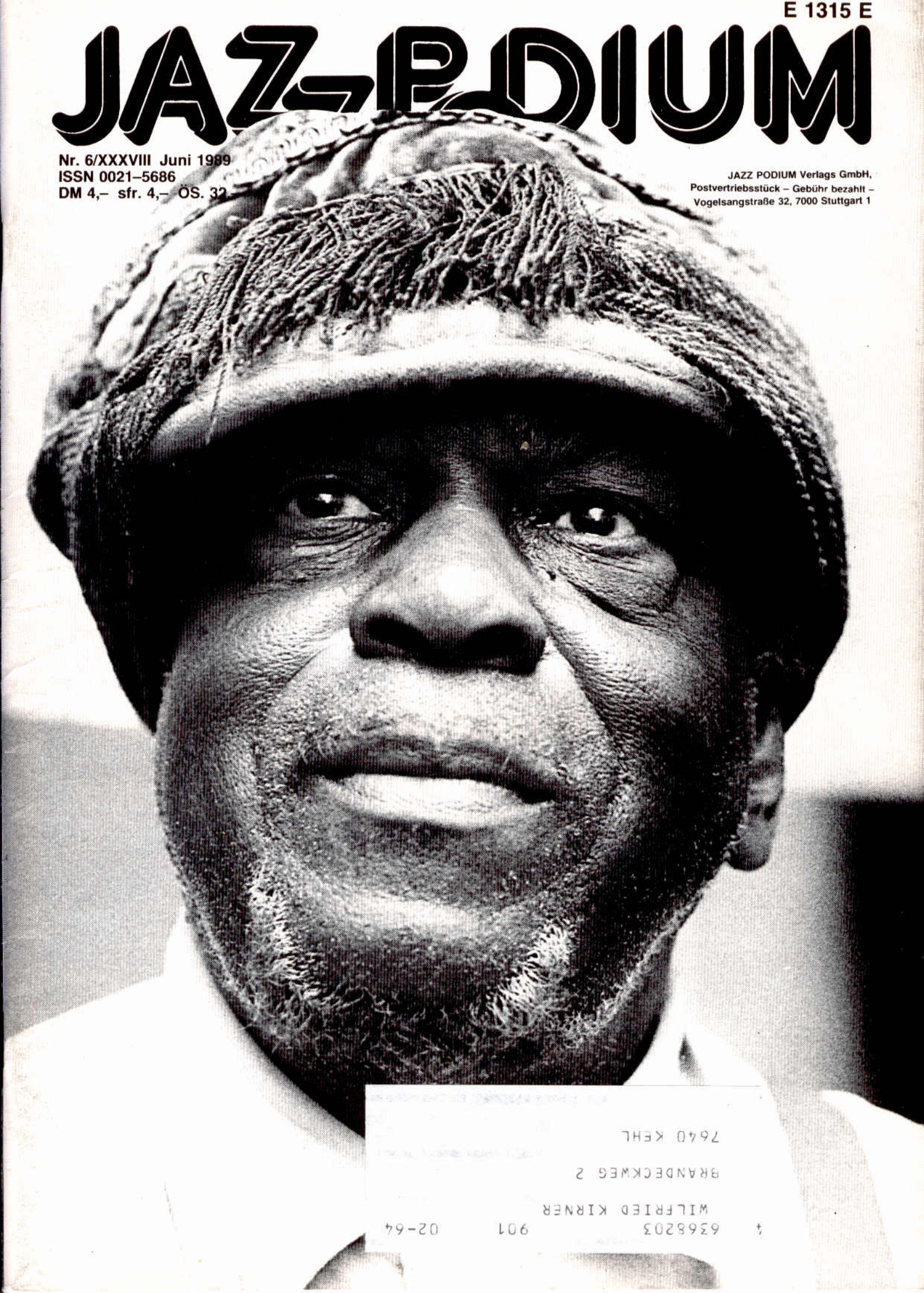
Nach dem englischsprachigen New Grove Dictionary und dem deutschsprachigen Jazz-Lexikon von Martin Kunzler liegt seit Weihnachten auch in französischer Sprache ein Nachschlagewerk für Jazz vor, das sich vor den beiden erstgenannten nicht zu verstekken braucht. Unter der Federführung von Philippe Carles und Jean-Louis Comolli, die zu Beginn der siebziger Jahre mit ihrer marxistischen Sichtweise des Jazz Aufsehen erregten, haben 54 französische Spezialisten das neue Dictionnaire du Jazz erarbeitet. Auf über 1000 Seiten enthält es 2500 Artikel (Kunzler hat geschlagene 1000 weniger!) über Musiker und Sachwörter, auch einzelne Instrumente werden erklärt. Mit seiner kleinen Schrift und dem dünnen Papier ist der Dictionnaire ein handlicher Band geblieben, der auf das Bücherregal paßt.

E 1315 E

JAZZ-PODIUM

Nr. 6/XXXVIII Juni 1989
ISSN 0021–5686
DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32.–

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



WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

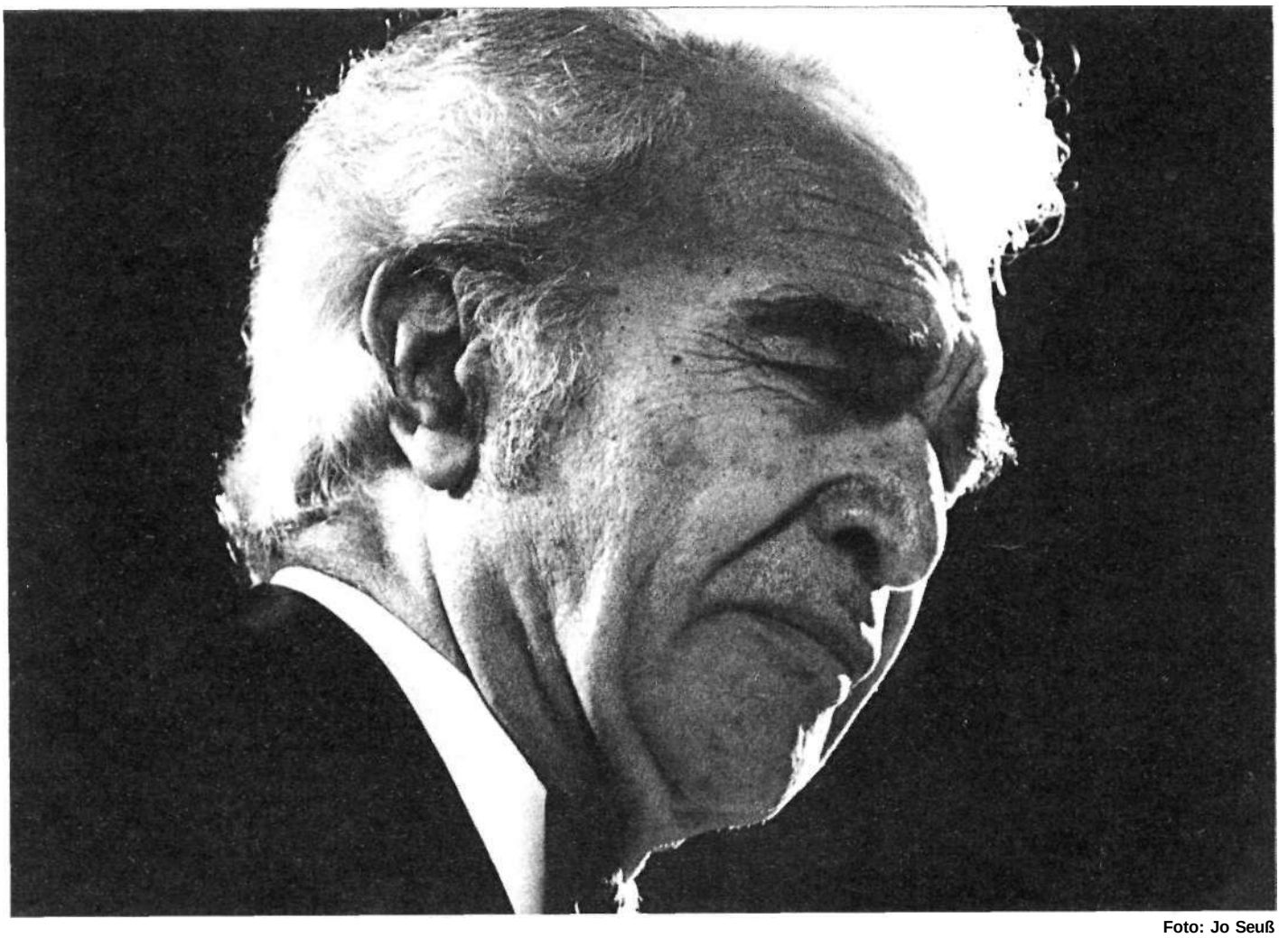


Foto: Jo Seuß

Die Idee der interkulturellen Wechselbeziehungen in den Improvisationen und Kompositionen von

DAVE BRUBECK

Unter diesem Titel hielt Frau Professor Dr. Ilse Storb beim Jazz Educator-Kongreß in San Diego einen Vortrag, den wir nachfolgend abdrucken.

1. Kurze Biographie

Dave Brubeck wurde am 6. Dezember 1920 in Concord, Californien, geboren. Er erhielt seine erste musikalische Unterweisung durch seine Mutter Elisabeth Ivey Brubeck. „Meine Mutter war eine Klavierlehrerin, sie glaubte an frühe Einflüsse des Ungeborenen im Mutterleib. Sie spielte auch an meiner Wiege. Ich hörte eine Menge Musik als ich ein kleines Kind war. Ich lernte aber nicht Noten lesen. Ich lernte durch das Hören, dehn meine Augen waren so schlecht." (Interview, New York 1972).

Sein Vater, Howard „Pete" Brubeck, war ein Viehzüchter und Rancher (Brief von lola vom 8. Juni 1987). Er spielte Mundharmonika. Eine der ersten Kompositionen des jungen Brubeck ist seinem Vater gewidmet: „Dad playsthe harmonica" aus „Reminiscences of the Cattle Country".

Sein ältester Bruder Henry, der zehn Jahre älter war als Dave, spielte klassische Violine und Jazzschlagzeug. Er war Mitglied der Del Courtney Band und auch der ursprünglichen Gil Evans Band. Henry studierte am College of the Pacific in Stockton und wurde Musiklehrer und Musikinspektor in Santa Barbara. Er war bekannt für seine großartigen „Marching Bands" während der „Rose Bowl Parades".

„Als ich fünf Jahre alt war, da hörte ich die Jazzband meines Bruders jeden Dienstag bei uns zu Hause." (Interview, Wilton 1980).

Howard Brubeck, der zweite Bruder, ist vier Jahre älter als Dave. Er war außerordentlich an Kompositionen interessiert und spielte ausschließlich klassische Musik. Er studierte am San Francisco State College und wurde Lehrer. Darius Milhaud engagierte Howard Brubeck später als seinen Assistenten am Mills College in Oakland. Howard wurde Mitglied der Fakultät an der San Diego State University und Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät am Palomar College. Er ist nun emeritiert und lebt in Escondido. Howard Brubeck komponierte „Dialogues for Jazzcombo and Orchestra" für das Dave Brubeck Quartett. Die Aufführung fand 1959 statt. Leonard Bernstein dirigierte die New Yorker Philharmoniker. Howard Brubeck arrangierte und transkribierte auch für seinen Bruder Dave.

Dave Brubeck war also während seiner Kindheit von Musik umgeben, von klassischer Musik und Jazz. Die offene und tolerante Atmosphäre trug zu seinem Glauben an die Einheit von klassischer Musik und Jazz bei. Im Alter von 13 Jahren experimentierte er bereits mit Klängen und Rhythmen und wurde besonders be-

einflußt durch die Musik, die er im Radio hörte. Er begann mit lokalen „dance bands" zu spielen, obwohl sein frühestes Ziel während dieser Zeit war, Tierarzt zu werden. Viele Menschen wußten jedoch, daß er dazu bestimmt war, Musiker zu werden. So sagte ein Lehrer für Naturwissenschaften zu ihm: „Du hast deinen Kopf sowieso nur bei der Musik. Warum gehst du nicht nächstes Jahr aufs Konservatorium?" Und das tat er. (Brief von Iola vom 8. Juni 1987). Dave Brubeck studierte von 1939 bis 1942 Musik am College of the Pacific in Stockton und nach dem 2. Weltkrieg von 1946 bis 1948 bei Darius Milhaud am Mills College in Oakland. 1942 traf Dave Brubeck Arnold Schönberg. Schönberg sagte: „Kommen Sie nächste Woche wieder und bringen Sie etwas mit, was Sie selbst geschrieben haben." Brubeck kam zu Schönbergs Haus zurück und zeigte ihm ein einfaches Klavierstück. Schönberg schaute es an und fragte: „Warum haben Sie diese Note und warum jene Note geschrieben?" Brubeck antwortete: „Nun, warum nicht?" Aber Schönberg beharrte auf seiner Meinung: „Sie müssen für jede Note, die Sie schreiben, einen Grund haben!" Brubeck antwortete: „Weil es gut klingt! Das ist der Grund!" Schönberg widersprach ihm: „Nein, das ist kein guter Grund, es muß andere Gründe geben." Dann wurde Schönberg ziemlich ärgerlich und gab dem jungen Brubeck eine Menge theoretischer und historischer Erläuterungen und demonstrierte seine musikalische Kompetenz. „Ich kann Ihnen sagen, warum Sie so schreiben sollten, wie ich mir wünsche, daß Sie schreiben." (Interview, Wilton 1980). Und das war das Ende des Kontaktes mit Arnold Schönberg.

Milhaud indes war sehr tolerant und fragte seine Studenten am Anfang seiner Kurse nach ihrem musikalischen Background. Er ermutigte einige seiner Studenten zur ersten Brubeck-Formation, dem Oktett. Er organisierte das erste Konzert am Mills-College. Fünf Mitglieder des Oktetts studierten Komposition, Fuge und Kontrapunkt bei Milhaud. Milhauds Kompositionen integrierten verschiedene musikalische Kulturen: die europäische, die brasilianische und den Jazz.

2. Europäische Konzertmusik und Jazz

„Ich warte auf den Tag, an dem alle Musik akzeptiert und verstanden wird. Ich habe immer alle Musik geliebt.. . Wir leben schließlich in einer Zeit, in der wir alle musikalischen Kulturen akzeptieren können und wissen, daß sie alle großartige, wertvolle Expressionen der jeweiligen Menschen sind. Wenn Sie das erste Downbeat Interview mit mir, das Ralph Gleason 1948 machte, nachlesen, dann sprach ich schon darüber. Zu jener Zeit hörte ich Musik aus dem Belgischen Kongo (Dennis Roosevelt Expedition). Und die meisten Afro-Amerikaner wußten nicht, von was ich sprach. Ich sah, daß viele der Dinge die ich vorraussagte, eintrafen. Die erste afrikanische Musik die ich hörte, die haute mich total um - es war unglaublich, daß etwas so fantastisch, komplex, einfach und swingend sein konnte... und der Jazz reflektierte es nicht zu jener Zeit." (Dan Morgenstern Interview, Downbeat 25. Mai 1972) „Ich war nie ein klassischer Musiker." (Interview, New York 1972.) „Meine Wurzeln liegen im Jazz." (Reminiscences of the Cattle Country, New York 1980.)

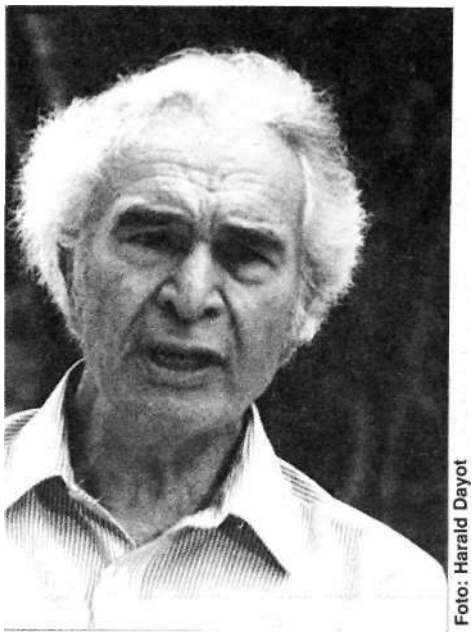


Foto: Harald Dayot

Dave Brubeck versuchte klassische, komponierte, europäische Musik und improvisierte Jazzmusik zu kombinieren.

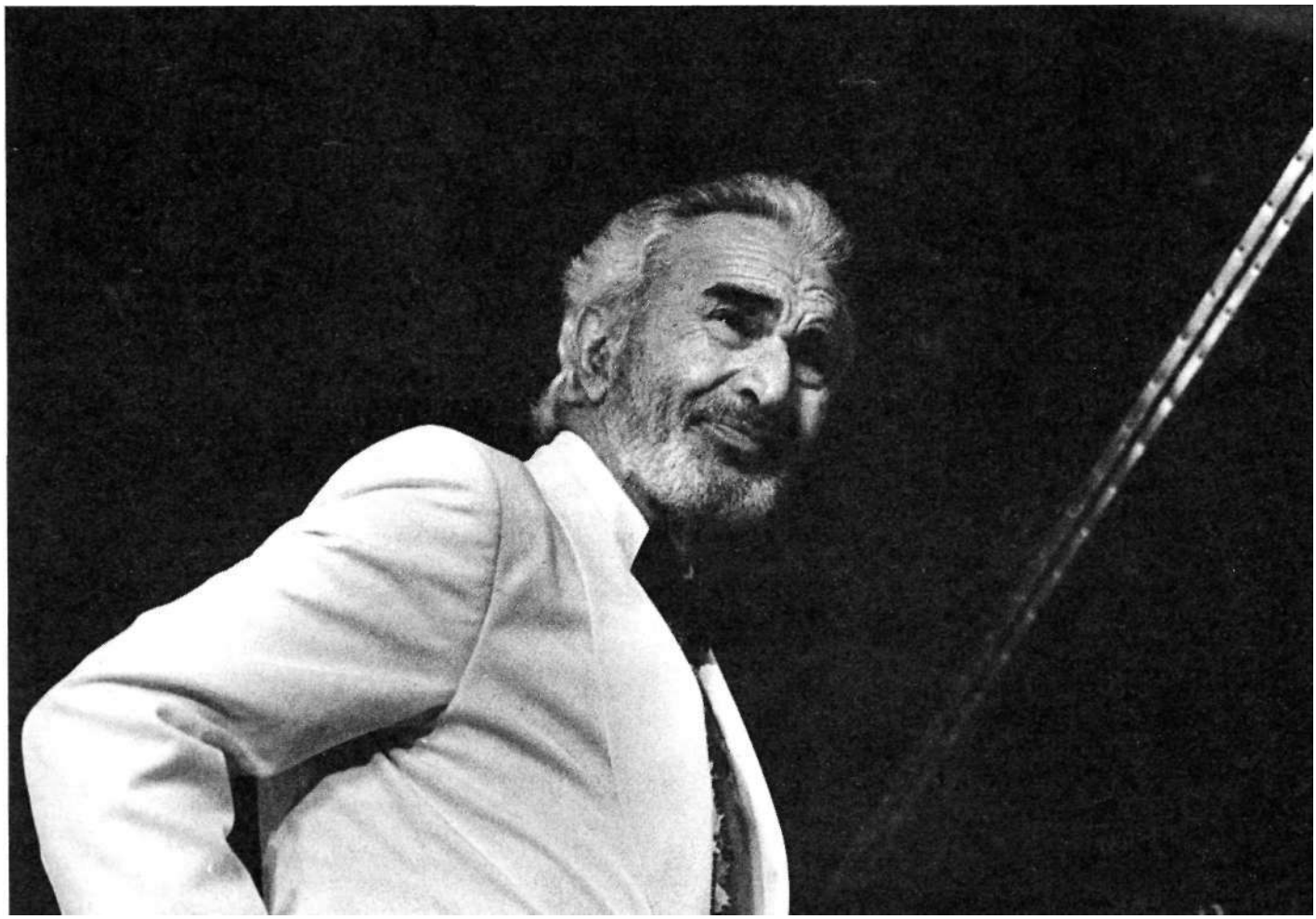
„Der Akt des Komponierens war ein unheimlicher Kampf, und das Lesen dessen, was ich geschrieben hatte, nahezu unmöglich. Milhauds normale Reaktion, nachdem er gehört hatte, wie ich mich spielend durch ein neues Stück kämpfte, war: „Sehr gut - ‚Bou-Bou', aber nicht das, was du geschrieben hast". Er hatte unendliche Geduld mit mir armseligem Jazzpianisten, der ich kaum Musik lesen oder schreiben konnte, und ermutigte mich, Komponist zu werden. Aber er bestand darauf, daß ich den Jazz nicht aufgeben sollte. ‚Im Jazz bist du frei', sagte er." (Reminiscences from the Cattle Country, 1946, 1980.)

Klassischen Einfluß im Improvisations- und Kompositionsstil von Dave Brubeck kann man im Gebrauch von Kontrapunkt (Bach), lyrischer Expressivität (Chopin) und 12-Ton-Technik (Schönberg) erkennen. Die musikalischen Produktionen des Oktetts und des frühen Quartetts umfassen sehr oft kontrapunktische Experimente. „Fugue On Bop Themes" (1946) komponiert von Dave van Kriedt (Student von Darius Milhaud), gespielt vom Dave Brubeck Oktett, war wahrscheinlich die erste Fuge im Jazz. Pete Rugolo wünschte mehr von diesem arrangierten Kontrapunkt (LP Cover). Die Fuge folgt den strengen Regeln des Kontrapunktes nur zu Anfang. Freie Motive, die das Fugenthema verwenden, schließen sich an. 1953 spielte das Dave Brubeck Quartett einige Konzerte am College of the Pacific. Die Studenten waren wunderbare, gute Zuhörer, Iola, Daves Frau, schrieb Hunderte von Briefen an die West Coast Colleges. Mit Erfolg! Eine ganze Serie von Konzerten wurde durchgeführt und zwei Schallplatten wurden produziert: „Jazz Goes To College" und „Jazz Goes To Junior College".

„I'll never smile again" (1953) ist ein kontrapunktischer Dialog zwischen Dave Brubeck, Piano, und Paul Desmond, Altsaxophon. Die beiden Musiker praktizieren eine Art telepathischer Kommunikation. Sie tauschen ihre Gefühle und Gedanken in vollkommener Übereinstimmung aus, „bis zu jenem unheimlichen Ausmaß, daß wir sogar dieselben Fehler machten". (Cp. Early Fantasies.) Die melodische Entwicklung eines Motivs oder Themas ist außerordentlich sensibel und komplex in den Improvisationen von Paul Desmond. Brubeck spielt im Stil der Bachschen Inventionen. Sein kompositorisches Talent wird in den kontrapunktischen Strukturen und in der Schaffung von Kontrasten evident: Die Fugato-Technik wechselt mit rhythmisch akzentuierten Blockakkorden. Die Dichte der harmonischen Textur, die Komplexität der Rhythmen und die dynamischen Steigerungen führen zu einem eindrucksvollen musikalischen Höhepunkt. Am Schluß von „I'll never smile again" verbinden die beiden Musiker ihre kontrapunktischen, harmonischen und rhythmischen Ideen in perfekter Kommunikation: Strukturen barocker Kammermusik und Vitalität der Jazzmusik. Romantische Klänge, besonders Reminiszenzen an Chopin, können in einigen der Improvisationen von Dave Brubeck entdeckt werden. Er hatte der klassischen Musik zugehört, die seine Mutter und sein Bruder Howard spielten. Als ich im April 1980 in Wilton war, fragte ich Dave Brubeck, ob Chopin einen speziellen Einfluß auf seine Improvisationstechnik und seine Emotionalität gehabt habe ... und er stimmte zu.

Während einer Konzerttournee durch Polen, 1958, komponierte er ein Stück mit dem Titel „Dziekuje" (Dankeschön).

„Ich dachte, daß ich das Publikum beleidigt hätte, weil ich die Erinnerung an Chopin mit Jazz verknüpfte. Dann kam der Applaus und ich erkannte mit Erleichterung, daß die polnischen Zuhörer verstanden hatten, daß dies als Tribut an ihre große musikalische Tradition gedacht war, und als ein Ausdruck von Dankbarkeit." (Eurasia). Die polnische Tänzerin und Choreographin Dania Krupska hörte „Dziekuje" in New York. Sie bat Brubeck, ein Ballett für die Metropolitan Opera zu komponieren. Er komponierte das Ballett



„Ich warte auf den Tag, an dem alle Musik akzeptiert und verstanden wird" - Dave Brubeck

Foto: Irmi Pozorski

„Points On Jazz" mit dem Thema des Stücks „Dziekuje" als Ausgangspunkt.
Weitere Stücke des Quartetts verwenden romantische, lyrische Expressivität, zum Beispiel „Bluette" („Time Further Out"). Bluette ist ein langsamer Walzer (1961). „Bluette kann so ohne weiteres als ein Chopin-inspirierter, pianistischer Walzer identifiziert werden, daß man vergißt, daß es ein 12taktiger Blues ist, Jazz in der Form, klassisch im Sound." (Cp. Cover.) (Cp. also: Chopin Valse op. 69, Nr. 2 und Ravel: ,,Le Petit Poucet" - ,,ma Mere L'Oye".) Das Thema beginnt mit einem Sept-Intervall und einer Fülle von chromatischen Ornamenten, die an Chopin-Melodien erinnern. Die Melodienlinie steigt allmählich mit „suchender" Emotion an. Große Intervalle sind mit langen Tönen, kleine Intervalle mit kurzen Tönen kombiniert. Chopin-ähnliche rhythmische Ornamente erscheinen vor Ende des Themas:

r

Das berühmte Stück ,,In your own sweet way" erinnert an die komplexen Harmonien von Brahms-Intermezzi und Rhapsodien (1956). Vier verschiedene tonale Zentren werden kombiniert und ausgetauscht. (Bb7j-Gb-D7j9-C7j) - cp. „Giant Steps" (B-G-Eb) von John Coltrane.
„The Duke meets Arnold Schönberg and Darius Milhaud" (1956) ist Duke Ellington gewidmet, der Dave Brubeck sehr viel beim Aufbau seiner Karriere geholfen hat, Arnold Schönberg, dessen Verhalten er nicht verstehen konnte, und seinem Collegelehrer Darius Milhaud, den er sehr verehrte und der sein bester Ratgeber war. „Duke Ellington war mein größter Einfluß unter den Jazzkomponisten und -arrangeuren. Er half mir, meinen ersten Job zu bekommen ... Er half mir immer und sagte wunderbare Dinge über mich. Und jetzt bin ich ein Duke Ellington Dozent an der Yale Universität. Er sagte zu seinem Sohn Mercer: ‚Dave stand mir immer nahe und ich möchte, daß er ein Duke Ellington Dozent wird'." (Interview, Wilton 1980.) Und über Milhaud: „Mein Lehrer war Darius Milhaud, der total in der Polytonalität lebte. Und er liebte Schönbergs Musik überhaupt nicht. Und ich bin ziemlich sicher, Schönberg mochte seine auch nicht. Aber Milhaud erzählte mir eine amüsante Geschichte, er sagte: ‚Ich kann kein musikalisches System mit mathematischen Regeln ertragen, und wenn du kein tonales Zentrum hast, dann raubst du dem Publikum etwas vom Größten in der Musik, die Modulation'. Er sagte: ‚Sie können nirgends hingelangen, wenn sie zuvor nirgends waren'." (Interview, Wilton 1980). „The Duke" ist vollständig auskomponiert. Am Anfang und am Ende des Themas erklingt eine 12-Ton-Baßlinie, als Ostinato. Die Brücke, der Mittelteil, ist frei für komplexere Harmonien und alternierte Klänge.

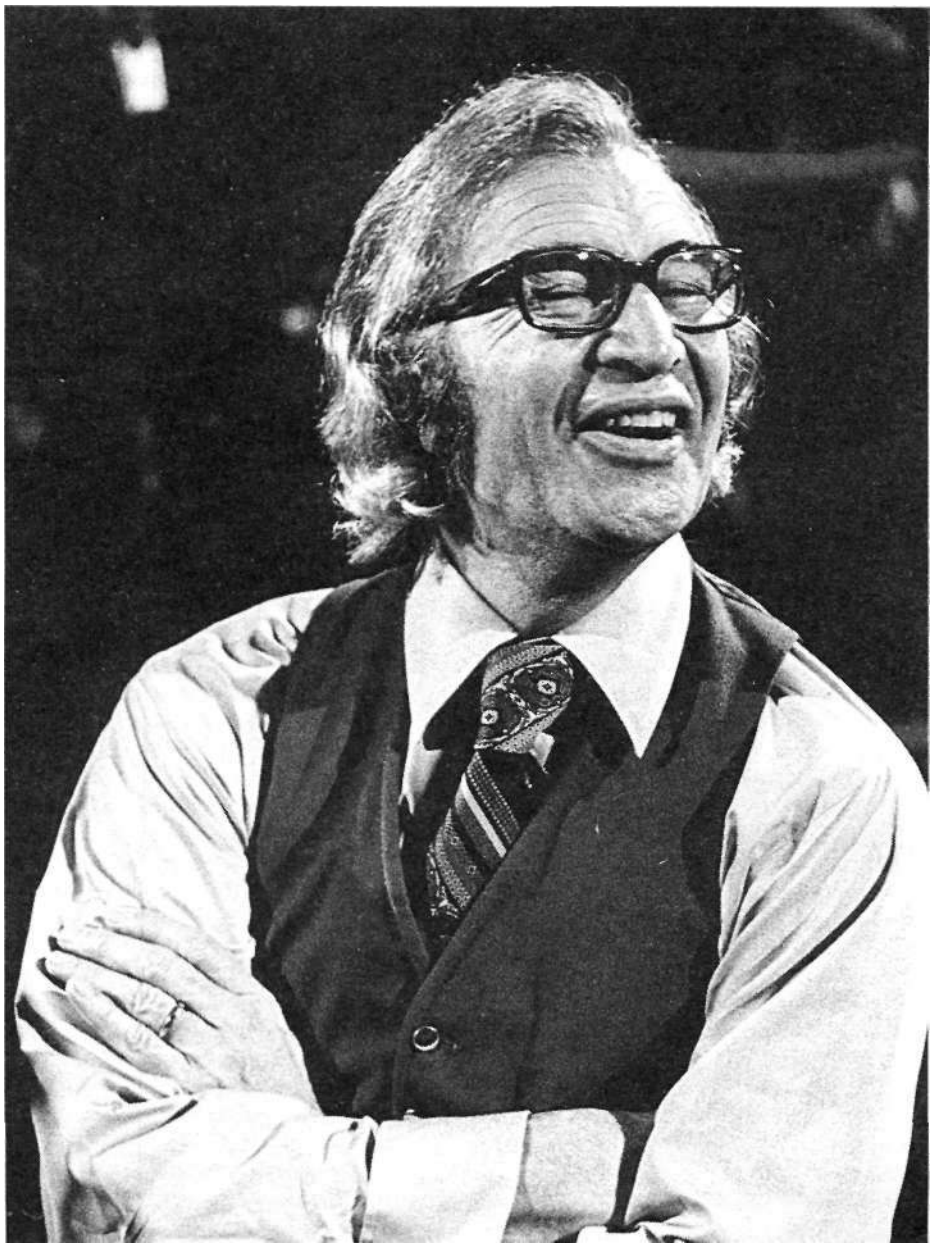
„Duke Ellington war mein größter Einfluß unter den Jazzkomponisten und -arrangeuren. Er half mir meinen ersten Job zu bekommen..."

3. Außereuropäische musikalische Impressionen

„Jazz ist ein riesiger Schwamm .. . Jazz ist perfekt in der Lage, alle Arten von Einflüssen zu assimilieren. Es gibt keine Rassenschranken, die die Jazzinterpretation bestimmen. Musiker der verschiedensten Rassen und Nationalitäten spielten und spielen weiterhin miteinander Jazz." (Cover: Bravo Brubeck.) Einige der Musikologen wollten die Musik „rein" erhalten - nicht vermischen im Sinne von kulturellem Austausch. „Wer bestimmt das? -

Das Ende des Zyklus muß so sein, daß alle Menschen alle Menschen verstehen . . . Denk an den Turm von Babel! Die Menschen sprechen verschiedene Sprachen, aber können zu einem allgemeinen Verstehen kommen. Das Ende der Entwicklung ist wie ein Mosaik." (Interview, Köln 1974.) Kultureller Austausch zwischen verschiedenen musikalischen Sprachen zum Verständnis verschiedener Rassen und Nationalitäten ist in den Kompositionen und Improvisationen von Dave Brubeck verwirklicht. Er akzeptiert eine andere Musiksprache spontan durch Zuhören, Einfühlen, Intuition als eine „Impression" einer anderen Welt.

Das Ergebnis einer Konzerttournee durch verschiedene europäische und asiatische Länder wie England, Deutschland, Polen, die Türkei, Afghanistan, Indien, Sri Lanka im Jahr 1958 war die Schallplatte „Eurasia". Brubeck hatte seit langer Zeit mit Polyrhythmen und außerordentlichen Metren experimentiert. Türkische Rhythmen inspirierten ihn zu dem Stück: „Blue Rondo *ä* la Turk" (Time Out 1959). „Blue Rondo ä la Turk" ist ein Stück, zu dem ich gerade den Text ausarbeite, und er wird die ganze Geschichte, wie das Stück geschrieben wurde, erzählen. Er beginnt so: *I was Walking down the street one day- In a turkish village far away - When I heard somebody Start to play - Blue Rondo, Blue Rondo ä la Turk. They were playing in a 9/8 time: 12-34-56-789.* (The little village was the big town: Istanbul, cp. Interview, Burghausen 1988.) Drei türkische Musiker spielten auf der Straße und Brubeck war auf dem Weg zur Radio-Station Istanbul, wo es ein komplettes Orchester und eine Band gab. Er sagte: „Hier ist der Rhythmus, den ich gerade auf der Straße gehört habe: 12-12-12-123… und sie alle fingen an, diesen Rhythmus zu spielen, darüber zu improvisieren. Es ist wie ein Blues für sie" (Burghausen 1988).



„Eigentlich bin ich ein Komponist, der Piano spielt. Ich bin nicht in erster Linie Pianist." - Dave Brubeck **Foto: Ulrich Borchert**

Der Name des türkischen Rhythmus ist „Aksak". Das Metrum des Stücks: „Blue Rondo ä la Turk" ist ein türkischer Aksak. Bluesfeeling und Bluessound, klassische Rondostruktur und türkische Rhythmen sind in diesem interkulturellen Stück integriert.

„Koto Song" aus „Jazz Impressions from Japan" wurde 1964 nach einer Konzerttournee durch Japan produziert. „Die Musik, die wir vorbereitet haben, versucht, diese Minute einzufangen, aber auch dauernde Impressionen in der Art des klassischen Haiku, in dem der Dichter vom Leser erwartet, daß er selbst die Szenerie wie ein Erlebnis nachempfindet. Das Gedicht schlägt nur das Feeling vor." (Cp. Cover „Jazz Impressions of Japan".) Die 13saitige japanische Harfe Koto wird auf dem Klavier imitiert. Das Stück „Koto Song" ist ein Blues, der zwei japanischen Kotospielern in Kyoto gewidmet ist. „Der Song ist das bewußteste japanische Stück von allen." (Cover.) Pentatonische Melodien werden mit Bluesakkorden kombiniert. „For me who go - For you who stay - Two Autumns." (Cover.)

4. Integration von Improvisation und Komposition

„Eigentlich bin ich ein Komponist, der Piano spielt. Ich bin nicht in erster Linie Pianist. Deshalb ist mein Pianospiel von dem Material, den Ideen, die ich auszudrücken versuche, geformt, und nicht von einem System oder einer Suche nach einem identifizierbaren Sound. Wegen meiner eigenen Konzeption im Harmonischen und Rhythmischen ist der Brubeck-Sound wie von selbst gekommen, aber ich suchte nie bewußt danach. Ich habe immer versucht, mich von musikalischen Zwangsjacken fernzuhalten. Ich versuche, mir innerhalb des Jazz-Idioms die Freiheit der Wahl zu erhalten, so daß mein Stil in erster Linie eine Summierung all der Erlebnisse und Erfahrungen ist, die ich gemacht habe." (Campus 1972.)

Im April 1980 wurde Dave Brubeck in Bridgeport während des „10. jährlichen Festivals zeitgenössischer Komponisten" gefeiert. Auszüge aus dem Oratorium „The Light In The Wilderness" und die Kantate: „The Gates of Justice" wurden aufgeführt. Die Messe „For a New Decade - To Hope" wurde in demselben Jahr in der St. Peter's and Paul's Cathedral, Providence, aufgeführt.

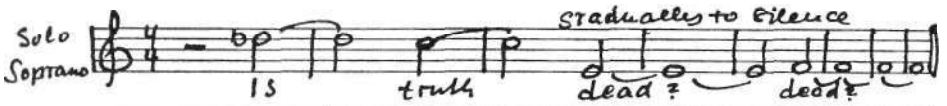
Die Idee des kulturellen Austauschs ist besonders in dem Broadway Musical „The Real Ambassadors" mit Louis Armstrong als Botschafter musikalischer und sozialer Kommunikation zwischen Nationalitäten und Rassen evident. (Lyrics [Text] von lola Brubeck, Premiere: Monterey Jazz Festival, 1962.) - Louis Armstrong, der Held der Geschichte, lebt in einem afrikanischen mythologischen Land

mit Namen Talgalla. Das Land wurde unabhängig. Armstrongs Musik ist eine Botschaft der Freundschaft an die Afrikaner von einem Afro-Amerikaner. Er wird „König für einen Tag" („King for a Day"), für einen revolutionären Karnevalstag. „All I do, is play the Blues and meet the people face to face. I'll explain and make it piain. I represent the human race." (Transcription.) Das Stück „They say I look like God!" ist eine Akkulturation afro-amerikanischer und westlicher Musik, eine Kombination von Blues feeling und gregorianischem Gesang (1962). Louis Armstrongs ängstliche und humorvolle Frage lautet: „Could God be black, my God? - If all are made in the image of Thee, could Thou per chance a Zebra be?" (Transcription.) Die Kantate „Truth Is Fallen" („in the street and equity cannot enter") wurde komponiert für die erschlagenen Studenten der Kent University und alle anderen unschuldigen Opfer, die im Kreuzfeuer zwischen Repression und Rebellion getroffen wurden. - „Die Entscheidungsfreiheit wird so rasant beschnitten, daß ich manchmal das Gefühl habe, daß die gesunden Köpfe, die versuchen, wirkliche Probleme auf eine reale Weise zu lösen, alle auf ein winziges Eiland inmitten einer heftigen See gestoßen wurden." (Cp. Score und Platte.)

Die Kantate ist komponiert für Symphonieorchester, das das „establishment" repräsentiert (Cincinnati-S. Orch.) - Rockgruppe, die die Jugend vertritt (New Heavenly Blue, Chris Brubeck) - Chor (St. John's Assembly) - Sopran (Charlene Peterson) - Klavier (Dave Brubeck). Die Rockgruppe ist frei für Improvisationen in verschiedenen populären Stilen, die eine University-Campus-Szene hervorrufen. Eine Menge elektronischer Instrumente werden verwendet. Die absteigende 12-Ton-Reihe ist grundlegend für die ganze Kantate. Das musikalische Zentrum der Kantate ist Nr. III, „Truth is fallen" (1971) für Chor, Sopran-Solo, Orgel, Violine, Gitarre, Posaune, e-Baß, e-Piano, Mundharmonika und Percussion. Über einen Text von Jesaijah: „Wir warten auf Licht, aber erhalten Dunkelheit!" Die hauptsächlichen Intervalle, die für die Chorstimmen verwendet werden, sind: die Quinte, die Septime und die None.

Die Fuge verwendet die 12-Ton-Reihe. Die musikalische „Zerstörung" der US-Nationalhymne wird durch eine Kombination von gewaltigen Orchesterklängen und harten, perkussiven Schlägen realisiert. (Cp. Jimi Hendrix, Woodstock.) Die folgende Improvisation von Violine, Viola und Posaune ist „frei und wild wie eine Protestdemonstration". (Cp. Score.) Die Fuge wird mit anderem Tempo, Ausdruck und anderer Artikulation wiederholt: „Lebhaft und makaber". Das Stück endet mit der verzweifelten Frage des Soprans: „Ist die Wahrheit tot?"

Die Kantate „Truth is fallen" integriert klassische und moderne Techniken, Instrumentationen und Ausdrucksformen, ausgeschriebene Komposition und freie Improvisation.



Botschafter musikalischer und sozialer Kommunikation zwischen Nationalitäten und Rassen: Louis Armstrong **Foto: AD**

Schlußbemerkung und Zusammenfassung

„Meine Wurzeln liegen im Jazz. . . Das klassische Training, das mir meine Mutter angedeihen ließ, hatte mir eine Bach-ähnliche harmonische Konzeption von populären und Western-Stücken gegeben." (Reminiscences of the Cattle Country.)

Dave Brubeck begann sein Leben zwischen zwei verschiedenen Kulturen: afro-amerikanischem Jazz und klassischer Komposition.

Darius Milhaud förderte seinen musikalischen Background und verstand seinen Lebensstil. Brubecks Improvisationen waren durch intensives Zuhören, spontane Einfühlung, umfassende Intuition inspiriert. Sein tolerantes Verhalten und seine Liebe zu allen Musiksprachen aller Länder und aller Zeiten führte ihn zur Idee des Kulturaustausches (Messianisch). Viele seiner Improvisationen und Kompositionen sind interkulturelle Werke im Stil von „Reminiszenzen" - „Impressionen" - „Exotismen" - „Adaptionen" - „Akkulturationen" - „Collagen" - „Mosaiken".

Kommunikation mit dem Publikum (cp. Komsomolski Prawda und Newsletter 1987: „Wir sind fünf, das Quartet und das Publikum!"). Musikalische und soziale Integration zwischen verschiedenen Nationalitäten, Rassen, Religionen sind notwendig, um zu überleben!!!

In der Kantate „The Gates Of Justice" (1970) für die beiden am meisten unterdrückten Völker in dieser Welt - die Neger und die Juden -, verwendet Brubeck ein Wort von Martin Luther King jr.: „If we don't live together as brothers, we will die together as fools."

1987, während der ersten DBQ-Tour in die UdSSR stellte er klar: „Erstaunlicherweise wurde in Rußland oft Bezug genommen auf das Album „The Real Ambassadors" mit Louis Armstrong, denn ich glaube, die Botschaft des Friedens und Verstehens durch kulturellen Austausch ist voll Hoffnung." (Cp. Newsletter 1987, DBQ).

Dave Brubeck ist davon überzeugt, daß „kultureller Austausch" eine der stärksten „Waffen" für den Frieden ist. „Ich fühle das stärker als jemals zuvor nach dieser Tournee durch die Sowjetunion", wo er vor Gorbatschow spielte (Newsletter 1987).

Es geht also nicht um Tonys Spieltechnik, es geht vielmehr um Tony Williams an einem spielfreien Tag. Wie füllt er seine Zeit aus, was interessiert ihn, was hat er vor? Es ist der Tag nach einem erfolgreichen Konzert in Karlsruhe. Ein Feiertag. Als Tony mit seinen Musikern an der Bar Kaffee trinkt, ist es bald Mittag. Auf meine Frage, was er denn vorhabe, sagt er kurz: „Einkaufen. Einige Kleinigkeiten für mein Haus. Lampen, Aschbecher und so." Er schnippt einen Krümel von seinem schicken, graublauen Sakko und fährt fort:

„Ich bin nämlich ziemlich scharf drauf, irgendwelche schönen Dinge für mein Haus zu kaufen." Ja, es ist sein ein und alles, sein Haus. Man merkt es deutlich. Er verläßt es recht ungern. Und wenn, dann möchte er wenigstens als kleinen Ersatz in den besten Hotels absteigen. „Wenn ich nicht unterwegs bin, gehe ich oft tagelang nicht aus dem Haus." Heute muß er das Haus vergessen. Die Geschäfte sind hierzulande am Feiertag geschlossen. Ja, alle. Also wird aus dem Kleinigkeiten-Großeinkauf nichts. Auf was hat er statt dessen Lust? Was könnte ihn reizen? Ein kleiner Gang durch die Stadt? Oder was sonst? Mit „laß uns was essen", macht er alles klar. Schließlich ist Mittagszeit. Und essen, das tut er auch leidenschaftlich gern. Auf ins Restaurant. Das Wichtigste: die Speisekarte. Aber im fremden Land auch ein Problem. Was ist was! Der Ober kennt sich aus, schaut mich an (na nun hilf ihm doch, sag ihm was da steht). Aber ein Schlagzeuger vom Rang eines Tony Williams muß sich doch nicht helfen lassen - so seine Reaktion (laß nur, ich mach das schon). Doch bei „Kalbsbries" gibt er klein bei: „Was ist denn das?" Als er „calfgland" hört, bestellt er Barbarie-Entenbrust. Na bitte. Daß Tony an diesem Tag nicht besonders willig ist, über Musik zu sprechen, wird bald offensichtlich. Danach gefragt, was er denn vom heutigen Miles Davis halte, erklärt er ungeheuer erschöpfend: „Ich habe ihn schon lange nicht mehr gehört." So. Aber etwas mehr möchte man schließlich doch wissen und man bohrt geduldig weiter. „Jedenfalls kann ich keine Kritik an ihm akzeptieren. Er hat so viel für die Musik getan - für jede Art von Musik - wie kaum ein anderer. Und ganz egal, wie er sich verhält oder was er spielt, der Erfolg gibt ihm recht, oder?"

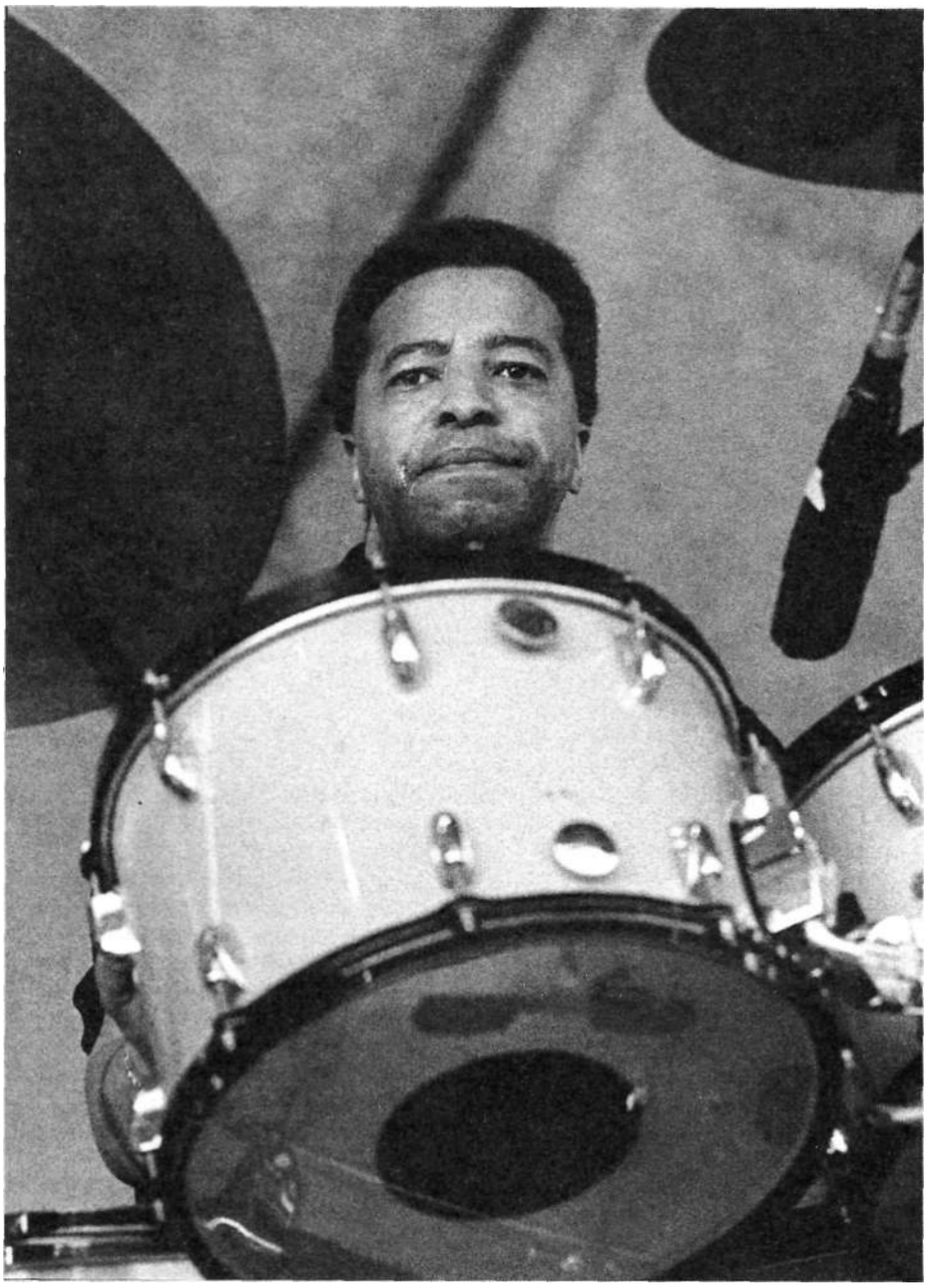
Und was ist Miles privat für ein Mensch? „Keine Ahnung. Ich hatte eigentlich immer nur auf der Bühne mit ihm zu tun. Aber dort war er eine Leitfigur für mich, so eine Art Vater." Tony nippt mit Kennermiene an seinem Beaujolais, nicht umsonst lebt er in der einzigen Weingegend Kaliforniens. Um ein wenig in den Annalen (frei nach Martin Kunzlers „Jazz Lexikon", 1988) zu blättern: Geboren wurde Tony am 12. Dezember 1945 in Chicago. Er wuchs in Boston auf und begann mit acht Jahren Schlagzeugunterricht zu nehmen. Bereits mit 12 bat er den durchreisenden Art Blakey, ihn mal bei seinen Jazz Messengers vertreten zu dürfen, ein Jahr später ließ ihn auch Max Roach bei einem Bostoner Gastspiel für eine halbe Stunde hinter die Trommeln. Mit 15 arbeitete er in verschiedenen Ensembles um Sam Rivers, der einmal sagte: „Was mich am meisten an Tony beeindruckt, ist der emotionale Gehalt seines Spiels. Es spielt keine Rolle, wie technisch faszinierend er wird, man ist sich immer seiner Sensibilität und der emotionalen Kraft hinter all dieser Technik bewußt." Jackie McLean engagierte Tony schließlich 16jährig und nahm ihn mit nach New York. Zarte 17 war er, als Miles Davis („Ich glaube nicht, daß es einen lebenden Schlagzeuger gibt, der das machen kann, was Tony Williams kann") ihn entdeckte. Bis 1968 unternahm Tony mit der Miles Davis Combo weltweite Tourneen und spielte 14 Alben ein. Daneben auch LPs mit Herbie Hancock, Grachan Moncur, Eric Dolphy, Bobby Hutcherson, Lee Morgan, Sam Rivers und unter eigenem Namen die avantgardistischen Platten „Lifetime" (1964) und „Spring" (1965). Mit John McLaughlin (den er nach Amerika holte) und Larry Young gründete er 1969, nachdem er Ende 1968 die Miles Davis Group zusammen mit Herbie Hancock verlassen hatte, seine erste „Lifetime". 1977 wechselte er seinen Standort von New York nach San Francisco. Zweimal zog Tony sich völlig vom Musikgeschehen zurück. Das erste Mal von 1973 bis 1975, dann wieder von 1976 bis 1979. Ab Ende der 70er Jahre musizierte er mit V.S.O.P., einer Neuauflage der Miles Davis Combo, mit Herbie Hancock, Ron Carter, zeitweise Wayne Shorter und Freddie Hubbard oder Wynton Marsalis anstelle von Miles. Auch den folgenden Gruppen um Hancock, Shorter und Hubbard gehörte er in den 80ern an, und war mit seinen eigenen Formationen unterwegs. Mit der Gil Evans Big Band nahm er seine Komposition „There Comes A Time" auf. Eine Liste seiner eigenen Platten und derer, bei denen er mitwirkte, würde den Rahmen sprengen.

Was war also der Grund für seine jahrelange Musik-Abstinenz?

„Also, erstmal hörte ich natürlich nicht auf, zu spielen. Ich übte und schrieb Musik, aber ich gab keine Konzerte mehr. Ich brauchte den Frieden, um in aller Ruhe darüber nachdenken zu können, was und wie ich weitermachen sollte. Es ist ja nicht die Hauptsache, irgendwelche Musik zu machen, egal welche. Weniger ist manchmal mehr." Wir sind beim Dessert angekommen. Man hat uns inzwischen regelrecht umzingelt: Familien beim feiertäglichen Auswärtsessen. Es wird laut und spürbar unruhig. Kinder rasen kreischend durchs Restaurant. Tony Williams scheint

Tony ohne Trommeln

TONY WILLIAMS



Tony Williams **Foto: Paul Gerhard Deker**

davon kaum Notiz zu nehmen, er löffelt unbeirrt seine Erdbeeren. Dann schaut er auf, verfolgt amüsiert die nun völlig entfesselte Kinderschar und meint lächelnd mit einem Schuß Melancholie (er hätte selbst gerne Kinder): „Ich mag es, wenn Kinder in Restaurants sind. Sie bringen Leben in den Laden!" (Zweifellos.) Was aber nun nach dem Essen? Tony weiß: Er steckt sich eine dicke Zigarre an. Und er weiß, was er jetzt will: „Ich würde gerne schießen. Gibt es hier irgendwo einen Schießstand?" Aber gewiß doch, den Stand gibt es, aber die Idee ist nicht so besonders gut, weil schließlich Feiertag ist. Er stimmt dem Vorschlag zu, auf den höchsten Punkt Karlsruhes zu fahren. Im Auto erwartet ihn eine Lehrstunde über die Karlsruher Historie, den Erfinder des Fahrrades sowie den Traum des Großherzogs Karl Wilhelm I., was sich Tony mit dem den Amerikanern eigenen Interesse für Geschichte willig anhört. Am Fuße des Turmbergs warten wir auf die Bergbahn, mit der zu fahren Tony sich nicht nehmen lassen will. (Der Berg ist verdammt hoch). Und schon sitzt er zwischen nach Romantik suchenden Pärchen, Altersheimausflüglern und Fahrrädern.

Irgendwie benimmt sich Tony gar nicht so musikertypisch, geschweige denn starmäßig auffällig. „Genau das ist der Punkt", kommentiert er, „viele meinen, ein richtiger Musiker müsse besonders extravagant, ein bißchen verrückt sein. Sie erwarten, daß man entsprechend auftritt und stellen sich darauf ein. Merken sie dann, daß ihr Bild falsch ist, wirken sie fast enttäuscht, sind leicht verwirrt und wissen nicht, wie sie reagieren sollen. Mit dieser Voreingenommenheit vieler Leute habe ich speziell im privaten Bereich immer wieder sehr zu kämpfen. Ja, auf der Bühne bin ich Musiker, klar, aber ansonsten kann ich mich doch verhalten wie jeder andere auch, oder?" Er gehört also nicht zu jener Sorte ständig „kreativ" vor sich hinsummender, unentwegt auf den Tisch trommelnder und sich vegetarisch ernährender Musikanten? Wie erholsam. Keine Spur mehr von dem jungen Anthony Williams, der in früheren Interviews (down beat, Jazz Magazine u. ä.) mit teilweise recht verwirrenden Antworten und Äußerungen, die meist nur durch Auslassungszeichen abgeschwächt werden konnten, überraschte und (mich zumindest) amüsierte! Auf dem Gipfel des Berges wird ihm ein atemberaubender Blick geboten, will sagen wäre ihm geboten worden, hätte sich das Wetter nicht entscheidend verschlechtert. Trotzdem steht Tony da, wikkelt den Schal enger um den Hals und sucht nach den wichtigen Punkten der Stadt: Nach dem Jazz Club, nach dem Hotel. Als die Bergbahn uns wieder sicher zum Auto zurückgebracht hat, beschließen wir, das „Kulturprogramm" abzubrechen, weil es nun auch noch unangenehm heftig zu regnen anfängt. Und da Tony schon mal in Deutschland ist, begeben wir uns ins „Wiener Kaffeehaus".

„Meine Launen haben keinen Einfluß auf die Live-Auftritte. Wenn ich hinter dem Schlagzeug sitze, geht es mir gut, dann denke ich nicht an irgendwelche Probleme", sagt Tony und schafft sich diesmal an einem Stück Käsekuchen. Und weiter: „Ich liebe die Musik, aber das Musikgeschäft, das ganze Drumherum geht mir ganz schön auf die Nerven. Es macht mir wirklich zu schaffen. Ich werde auch nicht mehr sehr lange auf Tourneen gehen. Aber im Moment muß ich noch." Beim heißen Kaffee beenden wir das Musiker-Unterhaltungs-Programm mit Gesprächen über Popmusik, Frauen, amerikanische Literatur und Schuhe. Wer sagt denn, man solle sich mit einem Jazzmusiker immer nur über Jazz unterhalten? '

„Meine Launen haben keinen Einfluß auf die Live-Auftritte. Wenn ich hinter dem Schlagzeug sitze, geht es mir gut, dann denke ich nicht an irgendwelche Probleme."

Katja Henkel

Foto: Jochen Hahne

Der letzte Swing Band Drummer!?

Louie Bellson

Programmhöhepunkt des diesjährigen Internationalen Jazzfestivals „VS-swingt" in Villingen, war die Gruppe Louie Bellson and the Jazz Giants. Zwischen Ankunft, Aufbau, Soundcheck, Konzert und anschließender Abreise fand sich doch noch Gelegenheit zu einem Gespräch mit diesem äußerst zuvorkommenden, sympathischen Musiker.

Lisa Boulton

„Louie Bellson, Ihr Publikum hat diesem Abend mit Freude entgegengefiebert, Sie waren lange Zeit nicht in Europa."

„Ja, es ist einige Zeit her. Ich war allerdings im vergangenen Jahr beim Festival in Bern, und obwohl es nicht meine Art ist, beim gleichen Festival zweimal hintereinander zu spielen, habe ich mich gleich im vergangenen Jahr für dieses Jahr verpflichten lassen. Ich war ja letztes Jahr lediglich Mitglied der .Ellington Statesmen', und in diesem Jahr bin ich nun mit einer eigenen Gruppe hier."

„Besteht diese Gruppe mit Keter Betts, Hank Jones, Don Menza, Conte Candoli und Buddy de Franco schon eine Zeitlang?"

„Nein, wir kamen für diese Auftritte zusammen, aber mit jedem Einzelnen der Gruppe habe ich schon wiederholt gespielt, wir haben das gleiche Musikverständnis, besonders im Jazz, und das ist sehr wichtig für die gegenseitigen Reaktionen, die natürlich auch auf das Publikum überspringen und entsprechend gewürdigt werden. Das sind immer sehr, sehr schöne Erlebnisse. Ich habe in meinem Leben immer großes Glück gehabt, mit so großartigen Musikern, wie beispielsweise heute Abend, zusammen spielen zu können. Ich habe mit Basie und Ellington gearbeitet, sie waren meine Lehrmeister, aber bis zum heutigen Tag empfinde ich Auftritte mit solchen Jazz Giants als neue lehrreiche Erfahrungen, die mich unendlich glücklich machen. Das eigene Spiel wird dadurch bereichert, erreicht ganz andere Qualitätsdimensionen."

„Die Auffassung erinnert mich irgendwie an Kenny Clarke, der immer sagte, er würde für die Jungs, die vor ihm stehen, spielen. Und erst wenn die ihn gut fanden, war er glücklich. Sie selbst stellen sich auch nicht als musikalischen und optischen Mittelpunkt der Band dar."

„Absolut. Ja, Kenny Clarke war ein ganz außergewöhnlicher Musiker und Mensch. Er war einer der Pioniere, die bestimmte neue Möglichkeiten im Schlagzeugspiel gefunden haben, die später als ganz selbstverständlich übernommen wurden. Er hatte eine besonders wunderbare Seele, die man in Verbindung mit großem Talent auch unbedingt haben sollte, um in dieser Welt zu bestehen. Sehen Sie, er mußte beispielsweise nach Europa übersiedeln, um amerikanischen Jazz spielen zu können. Welche Ironie, aber diese Dinge passieren noch immer. Sicherlich, wir haben viele Leute in den USA, die Jazz lieben und respektieren, aber nicht wie in Europa. Unsere Giganten, wie Benny Carter, Milt Hinton, Benny Golson, Hank Jones und viele mehr, müssen nach Europa kommen, um zu arbeiten. Das ist das Ergebnis einer Entwicklung, die sehr traurig ist für uns. Wir können nur hoffen, daß die Zukunft eine Änderung bringt, und die Menschen dafür interessiert werden können, wieder mehr der guten amerikanischen Musik zu hören."

„Glauben Sie nicht, daß die jeweiligen Rundfunkanstalten für diese Entwicklung verantwortlich sind, schließlich wird ja seit Jahren immer nur eine bestimmte Art von Musik gesendet?"

„Ja natürlich, hier könnten die Möglichkeiten, ein breites Publikum zu erreichen, ganz anders genutzt werden. Auch die Schulen machen viel zu wenig Gebrauch von richtigem Musik-Unterricht. Dabei wird es ganz maßgeblich auf die jungen Menschen ankommen, was an Musik gehört und gespielt wird. Wenn es uns gelingt, Ihnen eine größere Bandbreite von Musik zugänglich zu machen, damit sie nicht nur dieser einseitigen, sehr lauten und wenig qualitativen Musik ausgesetzt sind, wird es selbstverständlich eine erfreuliche Änderung geben. Man sollte ihnen Gelegenheit geben zu erkennen, wer Oscar Peterson, wer Dizzy Gillespie usw. sind. Ich saß erst kürzlich neben einem jungen Mann, der Oscar Peterson zum ersten Mal gehört hat und er sagte: „Mein Gott, warum hat mir denn nie jemand etwas über ihn erzählt". Wenn diese jungen

Menschen die Möglichkeit haben, solche Musiker zu hören, akzeptieren sie sie auch. Ich habe die Hoffnung und möchte auch daran glauben, daß dies in Zukunft besser wird."

„Unterrichten Sie auch gelegentlich?"

„Wenn ich Zeit habe, gern. Allerdings gebe ich keinen Einzelunterricht, dafür fehlt mir wirklich die Zeit. Aber öfter nehme ich einen Auftrag an, in einem College eine Meisterklasse für 2 - 3 Tage zu unterrichten. Das macht viel Freude, und glauben Sie mir, die jungen Leute heutzutage sind sehr talentiert."

„Würden Sie gern öfter in Europa spielen?"

„Ja natürlich. Und ich möchte ausdrücklich erwähnen, daß ich.jederzeit, wenn ich engagiert werde und mein Terminkalender es erlaubt, sofort kommen würde. Ich habe das Gefühl, die Veranstalter glauben, ich sei zu beschäftigt in den Staaten und deshalb nicht daran interessiert, nach Europa zu kommen. Europa hat viele Festivals, und ich würde sehr gern auf dem einen oder anderen spielen."

„Mit einer Big Band oder in einer Formation ähnlich wie dieser?"

„Wie immer es gewünscht wird. Es wurde in letzter Zeit immer schwieriger, mit einer Big Band zu arbeiten, was rein finanzielle Gründe hat. Eine Big Band ist einfach sehr teuer. Trotzdem machen wir noch immer viele Aufnahmen mit der Big Band und haben hin und wieder auch Auftritte. Meist arbeite ich jedoch mit einem Quartett oder einem Quintett, ähnlich wie diesem, zusammen. Jeder von uns hat seine individuelle Identität, die vom Zuhörer meist sofort erkannt wird, und nach der eigentlich jeder Musiker strebt. Sehr oft hört man doch Aufnahmen und sagt, „Oh, das ist sehr gut gemacht, aber der versucht zu spielen wie so und so". Nun, das ist bei Leuten wie in dieser Band nicht der Fall, sie sind unverkennbar."

„Genau wie Louie Bellson. Man spricht von Ihnen als dem letzten lebenden Swing Big Band Drummer. Und oft werden Sie in der gleichen Kategorie mit Buddy Rieh genannt."

„Es ist für mich eine große Ehre in der gleichen Kategorie mit Buddy Rieh erwähnt zu werden. Er war ein guter, lieber Freund von mir, und wir haben einige erlebnisreiche und große Gigs zusammen gespielt. Der letzte lebende Big Band Drummer zu sein wäre ein großes Kompliment. Aber lassen Sie uns nicht Art Blakey, Max Roach und Joe Morello vergessen. Auch Don Lamond und Ray McKinley leben noch. Natürlich freue ich mich über solche Komplimente, und ganz ehrlich gesagt, ich finde auch, daß ich heute besser spiele denn je. Es ist wie beim Wein, der mit dem Alter auch immer besser wird. Manchmal fühle ich mich so jung wie 18. Das kommt durch die Musik, wissen Sie, sie erhält uns jung und treibt uns ständig an. Mein Vater pflegte immer zu sagen: .Beweg Dich, denn, wenn Du stehen bleibst, kann Dich etwas umwerfen.'"

„Ihr Vater scheint Ihnen allerlei gute Ratschläge gegeben zu haben. Und in der Tat, kein Mensch würde Sie für 65 halten."

„Ja, mein Vater war ein großartiger Mann: Ich stamme aus einer italienischen Familie, wir waren acht Geschwister. Mein Vater betrieb ein Geschäft für Musikinstrumente und alles, was dazu gehört. Er konnte auf jedem Instrument spielen, und selbstverständlich förderte er uns, wenn wir uns für ein Instrument entschieden. Er sagte allerdings auch: „Es reicht nicht, ein guter Musiker zu sein, Du mußt auch mit Menschen umgehen können und Taktgefühl haben." Somit respektierten wir uns gegenseitig und respektierten die Musik. Im Alter von 13 Jahren kannte ich fast alle Arien aller Opern. Ich hörte Bach und Beethoven, erklärte Ravel sehr bald zu meinem Lieblingskomponisten. Dann beschäftigte ich mich aber auch mit Strawinsky und Bela Bartok - einfach fabelhaft: Fast hätte ich Bartok persönlich kennengelernt. Ich war Mitglied der Benny Goodman Band 1942, und Mel Powell, der Pianist, ging hinüber zum Great Northern Hotel, in dem Bela Bartok fast mittellos gestrandet war. Dieser große Künstler, in einer so gräßlichen Lage. Am nächsten Tag wollte ich Mel begleiten, um mein Idol kennenzulernen, aber leider haben wir ihn nicht mehr angetroffen.

Ich höre immer noch sehr viel Klassik und fühle mich hier in Europa, an der Wiege der Klassik, sehr wohl."

„Als ich Sie soeben vom Jahr 1942 erzählen hörte, habe ich ganz schnell nachgerechnet. Sie waren erst 18 Jahre alt, als Sie bei Benny Goodman spielten?"

„Ich war sogar erst 17 als ich bei ihm anfing. Er hatte mich überhaupt noch nie gehört als ich ankam. Aber er machte gerade einen Film, hieß mich, ins Make-up-Studio zu gehen und dann die Tuxedo-Jacke anzuziehen. Während wir für den Film arbeiteten, war dies quasi mein Vorspiel bei Benny Goodman. Ich habe ihm später gesagt, er müsse wohl großes Vertrauen in mich gesetzt haben. Allerdings hatte ich auch genügend Selbstvertrauen für diesen Job."

„Begleiten Sie noch immer Sängerinnen?"

„Ja sicher, immer wieder habe ich die Gelegenheit, die große Ella Fitzgerald zu begleiten, und auch mit Sarah Vaughan arbeite ich öfter. Erst vor 14 Tagen hatten Clark Terry, Milt Hinton und ich zwei Auftrittstermine mit Sarah Vaughan. Wenn man von diesen beiden Sängerinnen spricht, gibt es nur ein Wort: Marvelous!"

„Lassen Sie uns nicht Pearl Bailey, Ihre reizende Frau, vergessen."

„Ja, auch sie singt immer noch sehr gut. Erst vor kurzem hat sie anläßlich ihres 71. Geburtstages gesungen. Es war hervorragend. Auch meine Tochter ist eine sehr gute Sängerin. Obwohl sie noch sehr jung ist, kennt sie das gesamte Repertoire der guten Songs. Sie ist wirklich sehr gut. Tony, mein Sohn, begann auch mit dem Schlagzeug und spielte später noch Saxophon. Aber ich glaube, Tony ist eine Art Quincy Jones, der ein aufmerksames Produzenten-Auge und -Ohr hat. Ich glaube, daß seine Berufung eher auf diesem Gebiet liegt."

„Vielleicht werden wir einmal die gesamte Bellson-Familie hier willkommen heißen können."

„Das wäre schön. Jedenfalls habe ich vor, auf meiner nächsten Europa-Reise zumindest meine Tochter mitzubringen. Darauf freue ich mich heute schon."

„Jeder von uns hat seine individuelle Identität, die vom Zuhörer meist sofort erkannt wird" - Louie Bellson **Foto: Jochen Hahne**

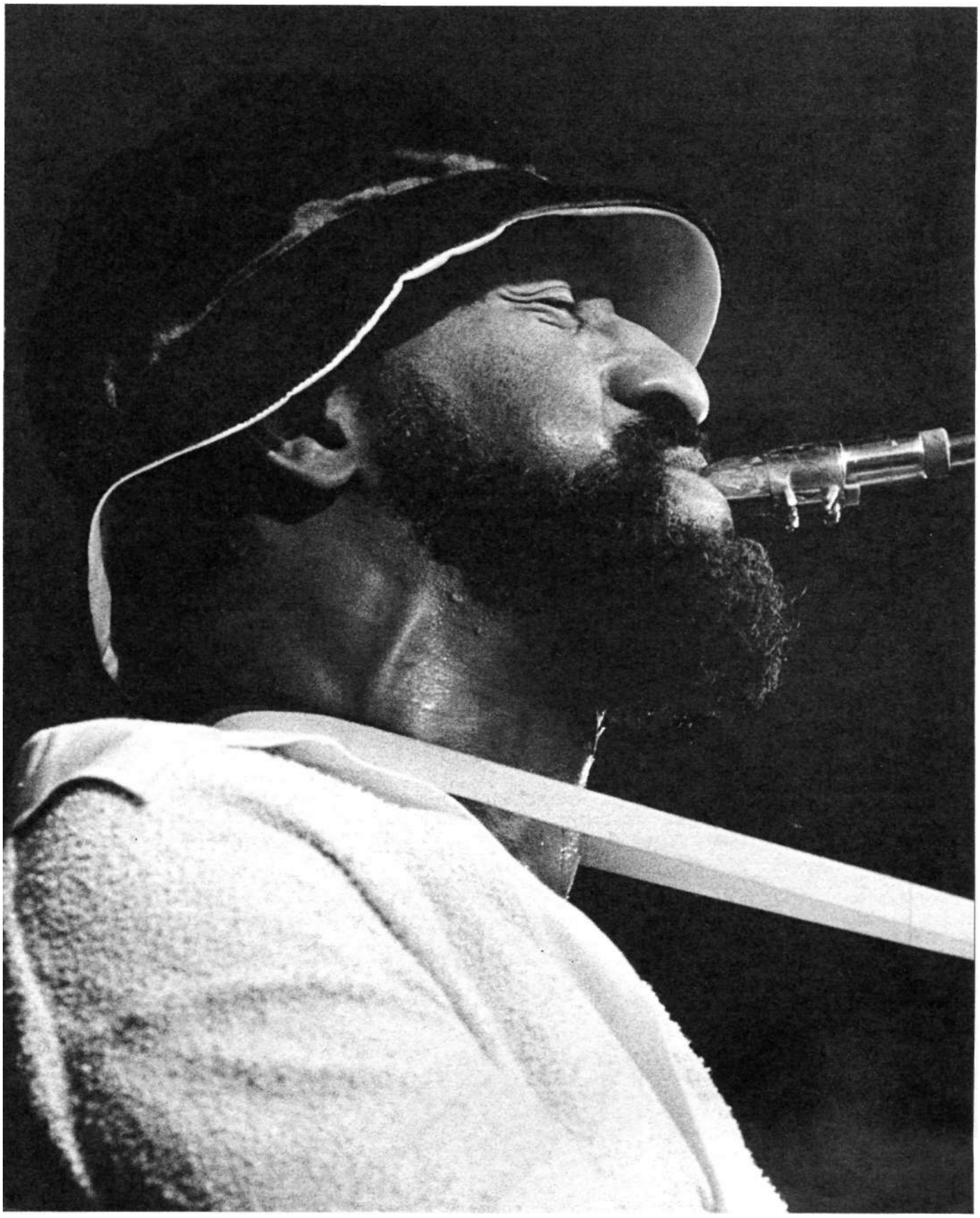


FotO: Paul Gerhard Deker

Ein Improvisator bereitet sich vor

SONNY ROLLINS

Nach einer Japan-Tournee mit dem Gitarristen Pat Metheny im Sommer und einer Reihe von Konzerten an der Westküste im Frühherbst nahm der Tenorsaxophonist Sonny Rollins für den Rest des Jahres 1983 keine Angebote mehr an. Rollins, der sowieso fast am liebsten zu Hause ist, brauchte Zeit, um sich für einen Aufnahmetermin im Januar auszuruhen und zurückgezogen nachdenken zu können.

Im April hatte er mit dem großspurigen jungen Trompeter Wynton Marsalis als Special Guest in der New Yorker Town Hall gespielt. Rollins sagt, daß er nachmittags so sehr mit den Proben für das Konzert beschäftigt war, daß er vergaß, etwas zu essen. In der letzten Zeit hatte er einige personelle Veränderungen in seiner Band vorgenommen und wollte den neuen Mitgliedern ausreichend Möglichkeiten bieten, sich miteinander, mit dem Leader und dem Gast Marsalis vertraut zu machen. Rollins mag auch aus einem anderen Grund nervös gewesen sein, den er verständlicherweise nur ungern nennt: Viele männliche Jazzfans investieren soviel Selbstgefühl in ihre bevorzugten Solisten wie andere Männer in Preisboxer, und ein Teil des Publikums wollte, daß in dieser Nacht aus diesem Kampf zwischen Rollins und Marsalis, dem amtierenden Schwergewichtschampion und seinem jüngsten Herausforderer, ein klarer Sieg hervorginge.

Lucille Rollins, die seit über zwanzig Jahren mit Sonny Rollins verheiratet ist und ihn seit elf Jahren managt, sagt, sie hätte gewußt, daß irgend etwas nicht stimmte, als sie hinter der Bühne die Rhythm Section nach einer seltsamen Pause im Solo ihres Mannes über Charlie Parkers „Big foot", der dritten Nummer des Abends, einen Break spielen hörte. Sonny Rollins war auf den Rücken gefallen und zehn Zentimeter neben Tony Campbells Baßdrum mit dem Kopf aufgeschlagen. „Ich dachte, der macht Blödsinn, und flüsterte ‚Steh auf, Mann', aber dann habe ich gemerkt, der ist weg", erinnert sich Campbell. „Ich sah rüber zu Wynton, der unkontrolliert zitterte. Wir waren alle so starr vor Schreck, daß es zunächst leichter war, einige Sekunden weiterzuspielen, als gleich aufzuhören."

Als er in seiner Garderobe wieder zu Bewußsein kam, war sein erster Gedanke, man hätte ihm sein Saxophon stehlen können, weil so viele Fremde herumrannten. Eine Ambulanz brachte ihn in die Herz- und Blutgefäßabteilung des Bellvue Hospitals. *Bellvue* - ein Name, der für die Jazzgemeinde schrille Erinnerungen an ein Tollhaus mit sich bringt. Es war das Krankenhaus, in dem Rollins' Freund Charles Mingus sich einer psychiatrischen Beratung unterziehen wollte und dann doch wochenlang eingesperrt wurde, bis sich sein Anwalt einschaltete. Als er gefragt wurde, ob er über Nacht zur Beobachtung und für einige Untersuchungen bleiben wollte, lehnte der mitgenommene und abergläubische Rollins ab und ließ sich anderswo untersuchen. Sein Privatarzt schloß anschließend einen Herzanfall oder Herzschlag aus - die unausgesprochene Befürchtung aller. Später stellte man fest, daß Rollins unter zu hohem Blutdruck litt, verstärkt durch einen nervösen Erschöpfungszustand.

Als ich Rollins ein halbes Jahr später vor einem Konzert in Bosfon traf, erinnerte er sich nur verschwommen an den betreffenden Abend. Er äußerte die Vermutung, mit einem Absatz an einem Kabel hängengeblieben zu sein. Dadurch sei er nach hinten gefallen und mit dem Kopf aufgeschlagen. Lucille Rollins erinnerte ihn aber daran, daß ihm diese allzu phantasiereiche Geschichte doch keiner abkaufte. Rollins, der als Mittfünfziger noch immer jugendliche Kraft und Vitalität ausstrahlt, kann physische Schwäche wahrscheinlich nur schwer eingestehen. Seine Frau erzählt, daß er, wie viele Opfer einer überraschenden Bluthochdruckattacke, jetzt, wo sein Blutdruck wieder normal ist, daran erinnert werden muß, täglich seine Medikamente einzunehmen. Dennoch folgte er nur zu gern der Anweisung seines Arztes, sich auszuruhen, weil das für ihn mehr Freizeit zu Hause in Germantown, New York, einige Meilen von Woodstock entfernt, bedeutete, wo er und seine zweite Frau Lucille kinderlos ein ruhiges, idyllisches Leben führen. Über den Mangel an Jazz-Nachtclubs könnte man außer sich geraten, aber New York hat den „catch-as-catch-can" im Jazz eingeführt. Als Beispiel dafür sei Sonny Rollins' Auftrittsrolle der letzten Monate des Jahres 1983 genannt: Er spielte in einem Rock-Club in Greenwich Village, in zwei Universitäten im Süden und in einem Raum im Copley Plaza, einem der patrizischen Hotels von Black Bay Boston, der aussah wie ein weiß-rosa Hochzeitskuchen. Aber Rollins ist kein typischer Jazz-Musiker, sei der Maßstab dafür nun kreatives Temperament oder das Einkommen. Seine Untätigkeit, die wenigen one-nighters, die er annahm, waren dafür bestimmt, nicht zu lange von zu Hause fort zu sein.

„Einiges war früher positiv. Du hast zum Beispiel eine ganze Woche in ein- und demselben Club gespielt, bevor du weitergezogen bist", erzählte mir Rollins in Boston, während er sein Mundstück auf sein Instrument steckt, um danach auf die Bühne zu gehen. „Nach einigen Nächten wußtest du, welches Publikum du erwarten konntest, wo du bekommst, was du brauchst, und weil man so lange von zu Hause weg war, entwickelte sich eine besondere persönliche Beziehung unter den Musikern. Aber wenn du älter wirst, vermißt du dein eigenes Bett und die nüchterne tägliche Routinearbeit. Und ehrlich gesagt, möchte ich keine Woche, die mir bleibt, in Cleveland, Detroit oder sonstwo verbringen."

Für professionelle Musiker ist die Straße immer das Symbol der Freiheit gewesen, eine Möglichkeit, mit Kumpels zu zechen. Die schlechten Gewohnheiten, die die Straße mit sich brachte, forderten im Rock 'n' Roll wie im Jazz Opfer. Obwohl er damit sein Geld verdient, ist das Nachtleben nicht Sonny Rollins' Stil, und man zweifelt, ob das jemals anders war: Die Straße ist eine Erfahrung, die man durchstehen, nicht mögen muß, was ihn angeht. Die meiste Zeit seiner 36 Stunden in Boston verbrachte er auf seinem Hotelzimmer und freute sich auf die Rückfahrt. Nicht einmal die Verlockung, Sammy Price und Dave McKenna, die beiden Pianisten des Copley, die Rollins beide bewundert, hören zu können, war für ihn Anreiz genug, länger aufzubleiben.

Wenn er im Bus unterwegs ist, ärgert ihn am meisten, daß er auf seinem Instrument nicht üben kann. Das ist jedoch ein seltsamer Gedanke, wenn man bedenkt, daß ein Konzert angeblich das Ende einer Probenphase kennzeichnet und nur wenige Musiker seines Alters mit so vielen Konzerten überhaupt üben. „Zu Hause stehe ich normalerweise gegen vier Uhr morgens auf, um unsere zwei Hunde und drei Katzen zu füttern. Lucille hat sie so verzogen, daß die uns gar nicht länger schlafen lassen würden. Und dann kommen natürlich noch die Katzen und die Hühner, die uns besuchen, und was weiß ich, was uns noch alles besucht, weil um uns herum hauptsächlich Farmland ist, wo zwangsläufig viele Tiere herumlaufen. Die müssen natürlich auch alle gefüttert werden. Dann gehe ich wieder ins Bett und schlafe noch eine Stunde oder so. Den Rest des Tages übe ich. Im Hotel kannst du nicht proben, da hast du immer Angst, nebenan einen zu stören, der schlafen will. Das einzige, das du tun kannst, ist dir Soap Operas im Fernsehen anzuschauen und versuchen, dich zu entspannen." Als seine Stimme schwächer wurde und ich

Demnächst erscheint in der Jazz-Bücherreihe bei Hannibal „In the moment", Jazz der 80er Jahre, von Francis Davis. Es wurde von Franz Josef Stupp aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt. Das Buch ist ca. 248 Seiten stark und kostet als Broschüre DM 29,80. Es umfaßt unter dem Titel „Neue Gesichter" Porträts von Anthony Davis, Wynton und Branford Marsalis, David Murray, Bobby McFerrin, Craig Harris, John Blake und Billy Bang, Mathias Rüegg, Scott Hamilton und Warren Vache, Stanley Jordan und Keshavan Maslak, unter dem Titel „Erfahrene Hände" Abhandlungen über Sonny Rollins, Ornette Coleman, Don Cherry, Warne Marsh, George Russell, Roscoe Mitchell, Arthur Blythe, Abbey Lincoln, sowie „Kritische Betrachtungen" über Henry Threadgill, die Rolle der Frau im Jazz, John Lewis, Ran Blake, das World Saxophone Quartet und das 29th Street Saxophone Quartet sowie Miles Davis. Nachfolgend der Vorabdruck des Kapitels über Sonny Rollins.

dachte, es sei besser zu gehen, bemerkte ich, daß er jetzt, wo er die Möglichkeit dazu hatte, doch noch einige Minuten üben wollte.

Die Liste der Leute, mit denen Rollins während der letzten 35 Jahre gespielt hat, liest sich wie ein Who's Who des Modern Jazz: Charlie Parker, Thelonious Monk, Bud Powell, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Max Roach und Clifford Brown. Aber Querverweise dieser Art vermitteln nicht die wahre Bedeutung, die Rollins für den Jazz hat. Anders als Parker, Louis Armstrong oder Ornette Coleman hat Rollins den rhythmischen Aufbau des Jazz nicht verändert. Im Gegensatz zu Davis ist er nie ein zuverlässiger Leithammel für neue Trends gewesen. Obwohl eine Reihe seiner Kompositionen (der Calypso „St. Thomas" und die vom Blues abgeleiteten „Oleo", „Doxie" und „Airegin") für viele Jam-Sessions herhalten müssen, hat er im Gegensatz zu Monk, Duke Ellington und Charles Mingus keinen Maßstab gesetzt, dem andere Musiker nachgeeifert haben.

Er hat es nie geschafft, eine Band mit eigenem Gesicht zu formieren, und obwohl unzählige Saxophonisten seine stilistischen Eigenheiten kopiert haben, ist sein Einfluß nie so alles beherrschend gewesen wie John Coltranes in den Sechzigern. Beschwören wir jedoch den typischen Jazzer herauf - heroisch, inspiriert, geheimnisvoll, besessen -, treffen wir auf Rollins, weil kein anderer Jazz-Instrumentalist den einsamen Tanz auf dem Drahtseil zwischen Spontaneität und Gliederung in der Improvisation besser verkörpert. Jeder, der Jazz hört, kann eine Geschichte erzählen über eine Nacht, in der Rollins nichts falsch machen konnte, in der die Ideen so mühelos aus seinem Saxophon heraussprudelten, daß ein Vergleich mit Leopold Bloom so lange angebracht schien, bis man merkte, daß man in Wirklichkeit an James Joyce dachte - Rollins ist mit einer geistigen Fähigkeit gesegnet, die weitaus rücksichtsloser, hochentwickelter und formaler ist, als das viel zu schwache Wort ,,Bewußtseinsstrom" zu vermitteln hoffen kann. Ironisch ist, daß die Nächte, in denen Rollins mit seinem Latein am Ende ist, genauso elektrisierend sein können, weil sie die Gefahren, der die Improvisation ausgesetzt ist, zeigen. Das Großartige an Rollins ist, wie der Kritiker Gary Giddins es einmal genannt hat, daß er sogar dann gut ist, wenn er von der Rolle ist.

Rollins ist der größte lebende Improvisator im Jazz (keine Diskussionen, bitte), und würden wir Virtuosität dahingehend neu definieren, daß sie geschickte Improvisation neu wie instrumentale Finesse beinhaltet (was man wahrscheinlich tun sollte, wenn man über Jazz spricht), könnte er der größte Virtuose sein, den der Jazz je hervorgebracht hat. Aber ihm zuzuhören ist nicht immer das aufrichtige Vergnügen, das es sein sollte, weil er nicht nur der am wenigsten berechenbare Jazz-Musiker ist, sondern in einer Hinsicht auch der launischste: An der Begeisterung, die sie im Spiel bei anderen erregt, weigert er sich scheinbar starrsinnig, teilzunehmen. Er ist ein notorischer Perfektionist, und der Druck, dem er sich selbst aussetzt, engt ihn gleichzeitig ein. Die meisten Jazz-Musiker, darunter auch einige große, lassen einfach ihren Charme und ihre Technik spielen, wenn ihnen die große Inspiration versagt bleibt, und vertrauen darauf, daß nur wefiige im Publikum in der Lage sein werden, zwischen manueller Geschicklichkeit und göttlicher Fürsprache zu unterscheiden. Nicht so Rollins; gelobt und verflucht sei er dafür. Er beendet sein Solo, wenn ihn das Konzept, das er verfolgt, jeden Moment zu verlassen droht.

Solche Momente, in denen Rollins die Last, das Geld des Publikums wert zu sein, auf seine Mitspieler abwälzt, können in komischen Situationen enden, wie ich es vor zehn Jahren selbst einmal in Philadelphia erlebt habe. Rollins leitete jedesmal einen Applaus des Publikums ein, wenn der Pianist zum Höhepunkt seines Solos kam und begann, die Begleitung zum, wie er dachte, sich anschließenden Solo von Rollins zu spielen. Als er hinübersah und bemerkte, daß das Saxophon noch immer vor Rollins hin und her baumelte, blieb dem gequälten Pianisten keine andere Wahl, als dem Publikum wohlwollend zuzunicken und, als ob man es von ihm verlangt hätte, einen neuen Chorus zu beginnen.

,,An diesen speziellen Fall erinnere ich mich nicht, aber ich bekenne mich schuldig", sagte Rollins, als ich ihn darauf anspreche. „Man hat mir oft Vorwürfe wegen solcher Tricks gemacht, und ich versuche, es nicht mehr zu tun. In der Zeit, die du meinst, habe ich jede Nacht zwei oder drei Sets in Clubs gespielt und immer gehofft, die Leute würden noch bis zum nächsten Set bleiben, der hoffentlich besser werden würde. Jetzt bin ich eigentlich nur noch einen Tag in einer Stadt und weil ich weiß, daß die Leute nur kommen, um *mich* zu hören, spiele ich für sie, auch wenn das, was ich spiele, mir selbst nicht gefällt. Aber weißt du, es gibt Momente, da macht es eben nicht ‚Klick', und dann spiele ich aus reinem Frust *längere* Soli. Aber darüber hat sich noch nie jemand beschwert. Das wundert mich eigentlich, weil ich die Musik erzwinge und sie nicht fließen lasse, was nicht gut ist. Aber vielleicht mögen die Leute das Gefühl, die Spannung, die ich fühle, zu spüren, und das erregt sie."

„Coleman Hawkins, Lockjaw Davis und all diese Jungs sind auch nicht auf mich zugekommen. Ich habe solange auf ihren Treppenstiegen campiert, bis sie Mitleid mit mir hatten und mich 'reinließen."

Wenn Rollins' Selbstzweifel ihn als stereotypen modernen Künstler erscheinen lassen, verrät seine Musik zum Glück wenig von der Gesetzlosigkeit, die mit der modernen Kunst verbunden ist. Er kann der fröhlichste aller Improvisatoren sein. Seine Soli sind voll von verstecktem höhnischen Stöhnen, frechem Falsett-Geflüster und hackenden Staccato-Sätzen, die an die Rhythm 'n' Blues Saxophonisten erinnern, die vor dreißig Jahren bei den Schwarzen beliebt waren. Obwohl er im Jazz am abstraktesten denkt, hat er dem Blues und den populären Songs nie den Rücken gekehrt, nicht einmal in den frühen Sechzigern, als er kurz mit dem Free Jazz liebäugelte. Einer der schwindelerregendsten Nervenkitzel des Jazz ist, den Linien einer bekannten Melodie zu folgen, wie sie sich im Spiegelkabinett von Rollins' Improvisation auseinander- und wieder zusammenziehen. In den letzten Jahren hat ihn sein Hang zum Populären zu solch unmöglichen aber treffenden Stükken wie Stevie Wonders „Isn't she lovely" und dem holprigen Dolly-Parton-Hit „Here you come again" geführt. Seit Beginn seiner Karriere begeistern ihn jene Pop-Bands, die den eingebildeteren seiner Jazzkollegen als unter ihrer Würde erscheinen würden.

„Songs wie ‚Toot, Toot, Tootsie', ‚Wagon wheels', .There's no business like show business', . .. Stücke, die kaum jemand vorher - oder seitdem - aufgenommen hat", scherzt er, als ich ihn und seine Frau Lucille nachmittags im Tribeca-Penthouse besuche, wo sie sich immer, wenn er in New York spielt, ein Zimmer mit Bad und Kochnische, als Mischung aus Geschäftsbüro und zweitem Zuhause, mieten. „Das sind Songs, die mich zur Musik gebracht haben, und ich glaube, die meisten davon habe ich als Kind Samstag nachmittags im Kino gehört. Ich neige zu lustigen, leichten Sachen", sagt er und zeigt auf den Tisch und das Sofa, auf denen Bücher über Genrefilme aller Art aufgestapelt liegen. Eine Hardcoverausgabe von Diane Johnsons Dashiell Hammett-Biographie liegt offen, mit dem Buchrücken nach oben, auf der Tagesdecke. „Alte Filme, Mad-Hefte, Bob und Ray - reine Flucht vor der Wirklichkeit, ich weiß. Ist aber wohl o. k., weil ich hart an meiner Musik arbeite und keine richtigen Hobbies habe."

Rollins, der selbst dann argwöhnisch dreinschaut, wenn er lacht, hat den Ruf eines unnahbaren Einzelgängers, ein Image, zu dem er wenig beigetragen, das er aber nie zu zerstreuen versucht hat. Als wir dasaßen und auf den stockenden Straßenverkehr hinunterschauten, schienen er

Der größte lebende Improvisator im Jazz: Sonny Roilins **Foto: Jörgen Bo**

und Lucille sich dennoch über eine unterhaltende Gesellschaft wirklich zu freuen. „Obwohl ich hier geboren bin und die meiste Zeit meines Lebens hier verbracht habe, ist es ziemlich schwer, sich wieder an das Tempo der Stadt zu gewöhnen", sagt Rollins. Die Woche in New York hat er dazu genutzt, noch einige Sachen zu erledigen - er hat sich Rohrblättchen gekauft, sein Saxophon reparieren lassen und Sachen zum Schneider gebracht. Er hat keinen einzigen seiner alten Freunde besucht und nie das Penthouse verlassen, um sich üvemusik anzuhören. Nebenan probte eine Teenager-Heavy-Metal-Band Led Zeppelin- und Van Halen-Songs und übertönte gelegentlich unsere Unterhaltung. „Meine Schützlinge", klagt Rollins, „halten den ganzen Tag durch."

Geboren wurde er 1929 als Theodore Walter Rollins. So hat ihn seit Jahren aber keiner mehr genannt. Seine Familie in Harlem beschreibt er als „Teil der Mittelklassegesellschaft, mit einem Klavier im Wohnzimmer". Als Kind wollte er Illustrator werden, aber als er von der High School abschloß, verdiente er schon sein Geld als Musiker in „Jugendbands mit anderen Jungs aus der Nachbarschaft". Einige von ihnen sind später bekannt geworden, wie der Altsaxophonist Jackie McLean, der Pianist Kenny Drew und der Schlagzeuger Art Taylor. „Ich habe auch bei älteren Musikern gespielt, die mich freundlicherweise einsteigen ließen, wie Bud Powell und Thelonious Monk." Sein Vorbild war Coleman Hawkins, der Patriarch des Tenorsaxophons, „ein kraftvoller Musiker mit einem großen, ausgereiften Sound. Er war aber auch ein Musiker, der überlegte und ein großes Wissen über alternierende Akkorde besaß - eine gute Kombination. Er war ein erstklassiger Kerl, immer tadellos angezogen, mit jedermann geduldig. Auch darin habe ich versucht, es ihm gleichzutun." Ich fragte Rollins, ob er sich je darüber Gedanken gemacht hätte, daß sein abgeschiedenes Leben auf dem Lande jungen Musikern einen Zugang zu ihm verwehrt. „Oh Gott, du vermittelst mir ja Schuldgefühle", beschwert er sich, reibt sich seinen Spitzbart und spielt mit der unförmigen Wollmütze herum, die er scheinbar immer, sogar in der Wohnung, trägt. „Sieh' mal, Coleman Hawkins, Lockjaw Davis und all diese Jungs sind auch nicht auf mich zugekommen. Ich habe solange auf ihren Treppenstiegen campiert, bis sie Mitleid mit mir hatten und mich 'reinließen."

Der Kritiker und Komponist Günther Schuller lobte Rollins einmal für das Wissen, daß „eine gut getimte Stille auch Teil einer musikalischen Phrase werden kann". Als natürliche Folge kann man hinzufügen, daß Rollins seinen mystischen Nimbus sowohl seinen improvisierten Soli als auch seiner häufigen Zurückgezogenheit gleichermaßen zu verdanken hat. Der erste, wenig beachtete Einschnitt vollzog sich 1954. „Drogen waren damals eine ziemliche Plage", erzählt mir Rollins, „und ich nahm sie wie jeder andere auch." Erst eine Standpauke von Charlie Parker überzeugte ihn, im Bundesgefängnis von Lexington, Kentucky, an einem Versuchsprogramm mit Methadon teilzunehmen. Rollins und Parker spielten in New Jersey als Sideman bei einer Plattenaufnahme von Miles Davis. Parker, der wußte, daß Rollins ihn verehrte, fragte Sonny, ob er clean sei. Rollins belog ihn und sagte ja, aber Parker erfuhr die Wahrheit, als er am selben Tag zufällig ein Gespräch zwischen Rollins und einem anderen Musiker mithörte. Ironischerweise war es gerade Parkers Beispiel, das viele Musiker aus Rollins' Generation zu den Drogen brachte. „Aber du mußt wissen, daß Parker nicht nur ein großartiger Musiker war. Er war sehr krank und starb am Selbstmißbrauch und am schlechten Beispiel, das er anderen Musikern gab", erklärt Rollins. Er entschied, daß die beste Möglichkeit, Parker seine Liebe zu zeigen, die war, das zu tun, was er ihm riet und nicht das, was er ihm vormachte.

1959 veranlaßten ihn seine Unzufriedenheit mit dem Jazzbusiness und seinem eigenen Spiel, seine Karriere, die gerade erst begonnen hatte, zu unterbrechen. Man spekulierte, der äußerst selbstbewußte Rollins wäre zu gehemmt zum Spielen, nachdem er Schullers genaue Strukturanalyse eines seiner Soli in der *Jazz Review* gelesen hatte. Rollins gibt nur zu, daß er sich damals entschlossen hat, seine Kritiken nicht mehr zu lesen, kurz nachdem er auf Schullers „Sonny Rollins and the Art of Thematic Interpretation" gestoßen war. Er trägt noch immer Ausschnitte seiner Kritiken mit sich herum, um sich ausweisen zu können: nicht so sehr, um zeigen zu können, daß er Sonny Rollins ist, sondern daß Sonny Rollins *jemand* ist - eine nette Unterschei-

düng, die wahrscheinlich nur einem schwarzen *Jazzer* in den Sinn kommt, der im Jazz idolisiert, aber darüber hinaus kaum beachtet wird und zudem mit einer Weißen herumzieht. Als er das zweite Mal untertauchte, erregte er, wenn auch unbeabsichtigt, größeres Aufsehen. Er verließ sein Publikum, aber nicht sein Instrument, und da er seine Nachbarn im Apartmenthaus in Brooklyn nicht mit Marathon-Übungssessions quälen wollte, übte er mitten in der Nacht bei der Williamsburg Bridge, dem privatesten Probenort, den er je zu finden hoffen konnte. Eines Nachts aber spazierte der Jazzkritiker Ralph Berton dort entlang und mit der erhofften Anonymität war es für immer vorbei. Kurz darauf schickten Fernsehstationen ihre Kamerateams zur Brücke, die ihn als über den Wolken schwebenden und geheimnisvollen Idealisten zeigten, als einen Mann, der dem weltlichen Reichtum den Rücken gekehrt hatte und nun Selbsterkenntnis suchte. Als er 1961 in die Jazzszene zurückkehrte, konnte er aus einer Rolle als Medienspektakel mit einem lukrativen Vertrag bei RCA Victor Kapital schlagen.

Obwohl er weiterhin täglich übte, zog er sich Ende der Sechziger wieder von öffentlichen Auftritten zurück. Er ließ seine chronischen Zahnprobleme, die er seinem harten Ansatz verdankte, behandeln, reiste nach Indien, um Yoga zu studieren, „nicht so sehr, um meine Musik zu verbessern, sondern um innere Ruhe zu finden. Mein Spiel hat aber wohl als Nebeneffekt doch davon profitiert, weil ich jetzt stärker blasen und mich besser konzentrieren kann", erzählt er mir. Er saß sogar während unserem Gespräch im Lotussitz. Als Rollins 19.72 wieder begann, Platten aufzunehmen und Angebote anzunehmen, wurde seine Frau seine Managerin, weil es niemanden gab, dem er diesen Job anvertrauen wollte. „Ich kenne unzählige Situationen, in denen die Frau eines Musikers eine aktive Rolle in der Karriere ihres Mannes gespielt hat, was in der Regel mit einer doppelten Katastrophe, in der Karriere und der Ehe, endet", sagt Orrin Keepnews, Rollins' enger Freund und Plattenproduzent von 1972 bis 1980. „Lucille ist eine der glanzvollen Ausnahmen."

Viele Ehefrauen von Jazz-Musikern vertreten ihre Männer, weil sie von ihnen davon überzeugt worden sind, daß dies eine ihrer weiblichen Pflichten sei oder „weil sie glauben, daß es Spaß macht, so eng mit ihren Männern zusammenzuarbeiten. Letztendlich hassen sie es dann doch", erklärt Lucille Rollins, während ihr Mann geradeaus starrt. „Du mußt wissen, was du tust, sonst schadest du der Sache mehr, als du ihr dienst. Zunächst hielt ich mich nur für einen Amateur, der mit Clubbesitzern und Plattenproduzenten verhandelt, so daß ich eine Zeitlang das Pseudonym Janica Jesta benutzte. Jesta war eine unserer Katzen. Ich wurde selbstbewußter, als ich merkte, wie sehr ich das Geschäft liebe."

Zusätzlich zu ihrem Vetorecht gegenüber den Abmachungen ihres Mannes, der 1979 bei einer Agentur unterschrieb, regelt die ehemalige Verwaltungsbeamtin auch die Bezahlung der Band und trifft die Reisevorbereitungen. Rollins zieht es vor, in dem dem Flughafen am nächsten gelegenen Hotel zu wohnen und mit einer Limousine zum Konzert gefahren zu werden. Auf diese Weise kann er schneller Weiterreisen und muß in keiner fremden Stadt herumlaufen. Seit dem Vorfall in der Town Hall hat Lucille ihn zu den meisten Auftritten begleitet. Hinter der Bühne in Boston erinnerte sie ihn daran, vor dem Konzert zu essen.

Das Ehepaar hat die letzten drei Platten von Rollins co-produziert. Davor vertrat Lucille Sonny bereits bei Playback- und Mischterminen, weil Rollins seine eigenen Aufnahmen nicht ausstehen kann - ein Punkt, der bereits in unserem ersten Gespräch zum Ausdruck kam, als Lucille mir erzählte, daß der beste Auftritt, den sie je von ihrem Mann gehört hat, im Juni 1983 das Wiederholungskonzert für den abgebrochenen Gig in der Town Hall mit Marsalis war. Sogar Rollins mußte zugeben, daß es o. k. war. Lucille rollte ihre Augen und es verschlug ihr die Sprache: *„Okay?* Es war *großartig!"* Zu dumm, daß es nicht aufgenommen wurde, sagte ich, und ein Anflug von Resignation legt sich auf Rollins' Gesicht: „Wäre es aufgenommen worden, wäre es vielleicht nicht o. k. gewesen."

„Sonny wird zugeben, daß Aufnahmen für ihn immer eine traumatische Erfahrung waren und im Lauf der Jahre, und natürlich gerade jetzt, wo er einen Ruf zu halten hat, ist es, um seine Worte zu gebrauchen, noch traumatischer geworden", sagt Orrin Keepnews. „Bis zu einem gewissen Grad hat jeder Musiker, mit dem ich bisher zusammengearbeitet habe, das Gefühl gehabt, nichts Wertvolles auf Platte gebracht zu haben. Aber Sonny ist ein überragendes Beispiel. Wenn die Improvisation das Wesentliche am Jazz ist, verletzt jede Aufnahme, die einen bestimmten Moment einfriert und ihn endgültig nennt, dieses wesentliche Merkmal. Und Sonny, der intuitivste und intellektuellste Musiker, den ich je getroffen habe, ist der Musiker, dem dieser Widerspruch am bewußtesten ist."

Rollins' Phobie hat ihn nie davon abgehalten, eine ordentliche Anzahl Platten aufzunehmen, die heute als Klassiker bezeichnet werden, wie *Saxophone Colossus, Worktime, A Night at the Village Vanguard, The Freedom Suite* und *Way out west,* die alle in den fruchtbaren Jahren zwischen Mitte und Ende der Fünfziger aufgenommen wurden, als er auch regelmäßig als Sideman von Miles Davis, Thelonious Monk, Clifford Brown und Max Roach im Studio auftauchte. Seit den Sechzigern gab es so strittige Meisterwerke wie *Our Man in Jazz,* mit Sidemen aus der Band von Ornette Coleman, und *Sonny Meets Hawk,* ein unentschiedener Kampf auf dem Saxophon mit der Vaterfigur Coleman Hawkins.

Gegen Mitte der Siebziger begann Rollins, jüngere Musiker einzusetzen, die ihre ersten Schritte mit elektrischen Instrumenten in der Jazz-Rock-Fusion gemacht hatten. Man hört diese Platten mit begeisterter Ambivalenz und atemloser Ehrfurcht, so wie ungefähr die frühen Jazzhörer die ausgereifte Musik von Louis Armstrong aufgenommen haben müssen, der sich damals auch die dubiosesten musikalischen Gepflogenheiten zu eigen machte. Dieser Vergleich ist auch in einer anderen Hinsicht von Bedeutung: Wie Armstrong begann Rollins, sich auf Kosten der Kontinuität übermäßig seiner Technik zu widmen und den Höhepunkt in seinen Soli in grundlosen, hohen Tönen zu suchen. „Ich bin immer ein sehr rhythmischer Musiker gewesen", hebt Rollins hervor, als ich ihn nach diesem Richtungswechsel frage, „und möchte, daß man den Rhythmus durch den ganzen Körper hindurch spürt, und nicht nur so, daß du mit dem Fuß den Takt mitschlagen kannst. Ich weiß, daß einige Leute denken, ich sollte eine Rhythm Section aus den Fünfzigern verwenden, mit einem Kontrabaß, der die Viertel schön durchlaufen läßt, einem Klavier, das die Akkorde einwirft, und einem Schlagzeuger, der auf den Becken ganz diskret ta-da ta-da oder irgend so was spielt. Aber das ist ein alter Hut, und ich mag es einfach nicht mehr. Die Musik muß voller Energie und immer in der Bewegung nach vorne sein, und ich glaube, daß mir das nur junge Musiker bieten können, und die interessieren sich eben mit ihren

„Ich bin immer ein sehr rhythmischer Musiker gewesen und möchte, daß man den Rhythmus durch den ganzen Körper hindurch spürt und nicht nur so, daß du mit dem Fuß den Takt mitschlagen kannst."

E-Instrumenten für Rock- und Funkrhythmen. Man könnte es also als natürlichen Fortschritt für mich bezeichnen."

Selbst mit Rollins' Augen betrachtet, weist diese Logik Löcher auf. Er redet, als gäbe es nichts über den Bop oder die Fusion hinaus, und das stimmt einfach nicht. Im Vergleich zu den Schlagzeugern, mit denen er in den Fünfzigern und Sechzigern Platten aufgenommen hat, ist der Beat seines derzeitigen Schlagzeugers schwerfällig und metronomisch. Max Roach, Billy Higgins oder Elvin Jones würde man nie ta-da ta-da spielen hören. Seine Baßgitarristen neigen zu zerrüttender, gitarrenähnlicher Filigranarbeit statt zu erdigen, durchgehenden Baßlinien. Im Gegensatz zu Rollins' Überzeugung *gibt* es junge Hard-Bop-Musiker, die ihm besser folgen und ihm einen größeren Auftrieb geben könnten als die Fusioneers, auf deren Verpflichtung er weiter besteht, aber es ist zu bezweifeln, daß er sie je gehört hat. Wenn man mit ihm redet, gewinnt man den Eindruck, daß er die Entwicklung im Jazz nicht mehr so wie in jüngeren Jahren verfolgt oder wie es Coleman Hawkins seine ganze Karriere über getan hat. Darin trifft Rollins nicht mehr Schuld als die meisten seiner Zeitgenossen, und in aller Fairneß muß man die Schuld gleichermaßen den mangelnden Möglichkeiten und mangelnder Neugier zuschreiben. Es gibt keine 52. Straße mehr, keinen Golden Strip, wo sich die Wege der Musiker kreuzten und sie Geheimnisse austauschen konnten, keine vorherrschende Stilrichtung des Jazz. In seiner Reife ist der Jazz sowohl eine verwirrend pluralistische Form des Ausdrucks, als auch ein kommerzielles Unternehmen am Rande geworden, eine Kombination, die erfolgreich gegen ein Lernsystem und die Anordnungen von Leadern regiert. Es erstaunt nicht, daß die meisten Musikveteranen außerhalb ihrer Cliquen nicht mehr als gelegentliche Jazzhörer wissen, wer die heißen jungen Musiker sind.

Ist es Rollins' geheimer Beweggrund, um ein Rockpublikum zu buhlen, hat er seine Fähigkeit für gewöhnliche Sachen überschätzt. Seine Platten sind im einfachsten und präzisesten Sinne nicht „kommerziell", weil sie sich nicht übermäßig gut verkauft haben. Mit den beiden 1982 erschienenen Platten *No Problem* (Milestone M-9014) und *Reel Life* (Milestone M-9018) begann sich Rollins' Eintreten für einen gemäßigten schwarzen Beat künstlerisch unerwartet auszuzahlen. Er swingte heftiger als je zuvor und war der Scheindemokratie des Jazz entflohen, was jedes Bandmitglied auf jedem einzelnen Stück zu einem Solo nach Herzenslust berechtigte. Rollins war nun der Star, seine Sidemen in den Hintergrund gedrängt, so, wie es eigentlich schon immer hätte sein sollen.

Große Teile der 1984 erschienenen *Sunny Days and Starry Nights* (Milestone M-9122) geben sich ausgelassenen, stechenden Wechseln zwischen Rollins und dem Schlagzeuger Tony Campbell hin, bei denen sich der Rest der Band zurückhält oder aussetzt. Es ist solch ein Vergnügen, Rollins sich wieder mit einem Schlagzeuger auskämpfen zu hören, daß man geneigt ist, zu übersehen, daß Campbell keine besonders scharfe Klinge führt. Die Platte demonstriert auch, daß Rollins die Aufnahmetechniken des Pop immer mehr beherrscht. Multitracking erlaubt ihm in Noel Cowards „I'll see you again" sein eigener Duettpartner zu sein und in einer ursprünglich Wynton Marsalis gewidmeten Ballade eine schwelgerische Improvisation um die von ihm selbst gehaltenen Töne herum zu ersinnen. In „Wynton" ist die overdubbte Celesta des Pianisten Mark Soskin ein besonders netter Zug, der daran erinnert, wie einfühlsam Thelonious Monk sie 1957 bei den Plattenaufnahmen zu „Pannonica" mit Rollins eingesetzt hat. Da *Sunny Days and Starry Nights* auch einen großartig originellen chromatischen Einfluß in Jerome Kerns „I'm old fashioned" und drei rotzige „St. Thomas"-ähnliche Calypsos aufzuweisen hat, ist sie seit langem die erste LP von Rollins, die man vom Anfang bis zum Ende genießen kann, ohne zuerst seine Erwartungen herunterschrauben zu müssen. Aber wie alle Platten fängt auch sie nur das Echo des Rollins'schen Genies ein, denn um ihn richtig zu erleben, muß man ihn live hören. Aber selbst dann kann man nichts garantieren.

Auf einer Schräge gegenüber der Bar des „Bottom Line" hängen eingerahmte Hochglanzfotos von Elvis Costello, Van Morrison, Philip Glass und Phoebe Snow. Das große, dunkle, nichtssagende Bottom Line nahe dem Washington Square ist kein Jazz-Club, sondern Rollins' bevorzugter New Yorker Club, weil er in einer Nacht hier so viele Leute anziehen kann wie in kleineren Jazztreffpunkten, etwa dem Sweet Basil oder dem Village Vanguard, nur in mehreren Nächten. Als ich ihn im November 1983 im Bottom Line hörte, waren die Tische bereits eine Stunde vorher besetzt, die Leute standen in Dreierreihen an der Bar und für die letzte Show waren nur noch Stehplatzkarten erhältlich. Es war im Bottom Line, wo Mick Jagger Sonny Rollins hörte und ihn fragte, ob er für die Rolling Stones-LP *Tattoo You* spielen könnte. In der Nacht, in der ich da war, war Jagger nirgendwo zu sehen und welche Musiker auch immer da in der Menge gestanden haben - sie haben Rollins' Wunsch nach Privatsphäre respektiert. In seiner Garderobe empfing er zwischen den Sets nur zwei Verwandte und zwei enge Freunde, einen Journalisten und einen Arzt, die aber beide eher wegen Rollins selbst als aus beruflichen Gründen kamen.

Schon bevor die Leute hineingelassen wurden, begann Rollins zu spielen. Schulterzuckend legte er den kurzen Laufsteg zwischen Garderobe und Bühne zurück, quälte sich - teils Verteidiger einer Fußballmannschaft, teils werdender Vater - über eine lange, schmerzende Phrase, die endlich in seine alte Kamelle „Where are you?" überging. Seine Sidemen bestellten kalte Sandwiches und Brathähnchen und die Sound- und Beleuchtungscrews rannten herum und riefen sich gegenseitig Anweisungen zu. . . . .Er mag keine Spots und kein sattes Licht. Versuch' einfach, ein bißchen Atmosphäre zu schaffen, und dann geht's schon von alleine." . . . „Das Sax also hervorheben und den Rest dahinter, oder?" . . . Rollins beachtete keinen einzigen von ihnen.

Ohne sein Umhergehen zu unterbrechen, spielte er auch während des Soundchecks „Where are you?", fiel von der Melodie ab, bis nur noch eine brillante, abstrakte, unvergängliche Paraphrase übrigblieb, wo der Punkt gekommen war, an dem er in umwerfende Chorusse überging, die bereit schienen, aus seinem Saxophon nur so herauszusprudeln. Als die Band einstieg, begann er, ihren Beat zu beschleunigen und verfiel in doppelte Geschwindigkeit. Die anderen rangen nach Luft und alles brach in sich zusammen. Es war schmerzlich offensichtlich, daß sie mit „Where are you?" nicht ausreichend vertraut waren, um es frei spielen zu können. Rollins hatte „Where are you?" 1961 aufgenommen und es vielleicht 1937, als er in der Grade School war, Gertrude Niessen in einer Samstagsmatinee in dem Film *Top of the Town* singen hören.

Nachdem Rollins die Bühne verlassen hatte, sprang der Gitarrist Bobby Broom auf den Hocker am Schlagzeug, den Tony gerade geräumt hatte, und hämmerte zusammen mit dem Bassisten Rüssel Blake

„Die Musik muß voller Energie und immer in der Bewegung nach vorne sein, und ich glaube, daß mir das nur Jungmusiker bieten können, und die interessieren sich eben mit ihren E-Instrumenten für Rock- und Funkrhythmen."

ein Funkriff, das beiden ein Lächeln abrang. Die ganze bizarre Szene stellte exzessiv den Altersunterschied zwischen Rollins und seinen Schützlingen dar, die alle zwischen Mitte und Ende zwanzig waren. Diese Band ließ die Kameradschaft, die man aus einer guten Band heraushört, vermissen, vielleicht, weil sie nicht ausreichend Zeit zusammen im Bus verbracht haben. ,,Ich habe mit Coleman Hawkins nur *geübt",* erzählt mir Rollins. „Ich habe mich nie mit ihm herumgetrieben, schließlich war ich ein Jugendlicher und er ein erwachsener Mann. Was hätte uns denn womöglich verbinden sollen?" Rollins und seine Begleitmusiker buchen sogar häufig verschiedene Flüge, weil er es vorzieht, einen Tag vor dem Konzert anzukommen, um kurz davor nicht mit den Reisestrapazen kämpfen zu müssen. Ganz anders als in den Tagen, in denen die ganze Band zusammen im Bus reiste. Der Posaunist Clifton Anderson - Rollins' Neffe, der hin und wieder mit ihm übte und seit kurzem zur Band gehört - erzählte mir, daß es in den vier Monaten, in denen er nun mit Rollins spielte, keine einzige Probe mit der kompletten Band gegeben hätte. „Solange er gut gelaunt ist und sich einfach danach fühlt zu spielen, versuchen wir nur mitzuhalten. Das kann aber ganz schön hart sein. Er kann dich vollkommen aus dem Konzept bringen, wenn er ohne Übergang von einem Stück ins andere geht und andere Tonarten ausprobiert."

„Ich habe mit Coleman Hawkins nur geübt. Ich habe mich nie mit ihm herumgetrieben, schließlich war ich ein Jugendlicher und er ein erwachsener Mann. Was hätte uns denn womöglich verbinden sollen?

Als die Show begonnen hatte, lief Rollins weiter umher und die Krempe seines roten, schlaff herunterhängenden Samthutes hing ihm über seinen Augen. In einigen Stücken spielte er akustisch mit dem Publikum, welches Stück er denn nun gerade spielt, und bot nicht mehr als etwas, das als improvisierter Chorus angesehen werden kann. Dennoch waren seine süßsauren Themenreprisen so einfühlsam, seine Tempi, die die Rhythm Section anspornten, so entwaffnend, und seine Angewohnheit, sein Sax in seinen Armen zu wiegen und die Titel der Stücke direkt über das in den Schalltrichter gerichtete Mikro anzusagen, gleichzeitig so distanzierend und gütig (wir reden hier über einen Star!), daß das Publikum es ihm sowieso mit stürmischen Ovationen dankte und seine Zustimmung zu Soli hinein rief, das es nur zu hören glaubte.

Aber in „Cabin in the sky", ,,I'll be seeing you" und „1'm old fashioned" läßt Rollins Improvisationen los, die außerhalb der Vorstellungskraft eines jeden liegen, außer seiner. Seine Band gab ihm all die Energie und Bewegung, die er sich hätte wünschen können und sein Groove ließ dieses Jazzpublikum auf den Sitzen tanzen und hätte ein Rockpublikum dazu bringen können, in den Gängen zu tanzen. Rollins' bellende Crescendi hatten eine solch starke rhythmische Wucht und ein solch harmonisches Schillern, daß jegliche Begleitung überflüssig wurde. Und tatsächlich überzeugte er an diesem Abend gerade dann, als er auf die Band verzichtete, um out-of-tempo-Intros und kraftvolle Kadenzen zu spielen, die er mit einer verblüffenden und irgendwie beruhigenden ,,What - me worry?" - Unbekümmertheit aus dem Ärmel schüttelte. Er war so gut drauf, daß er Anderson, während er selbst in das spitzbübische ,,Alfie's theme" hineinspielte, mit einem Zeichen dazu aufforderte, hinter ihm zu kontrapunktieren, und was erst eine Woche zuvor in Boston als kurzes, oberflächliches Abschlußriff gespielt wurde, erstreckte sich nun mit sprudelnden Soli über eine Viertelstunde. Dem Set mangelte es an Perfektion (nichts war so großartig wie die wenigen zaghaften Takte von „Where are you?"), aber Sonny Rollins vervollkommnete zwei Dinge, wie nur er es kann: Er überzeugte dich, daß das nächste Set das beste Jazzkonzert sein könnte, das du je live hören wirst; und, was wichtiger ist, er überzeugte dich, daß dies, da es von einem Improvisator kommt, ein erregendes Versprechen ist, sowohl für das Spiel als auch für die Aufzeichnung.

(April 1984)

Seine bellenden Crescendi haben eine solche starke rhythmische Wucht und ein solch harmonisches Schillern, daß jegliche Begleitung überflüssig wird: Sonny Rollins
Foto: Robert Urmarin

20. Int. Jazzwoche Burghausen

Seit 1969 findet alljährlich in Burghausen eine Jazzwoche statt. 20 Jahre Kulturarbeit in einer oberbayrischen Kleinstadt, Pionierarbeit für eine bedeutende Musiksprache des 20. Jahrhunderts. Prof. Joe Viera, künstlerischer Leiter und Helmut Viertl, organisatorischer Leiter kooperieren nun seit Jahrzehnten erfolgreich für die Vermittlung und Veröffentlichung von Jazz.

In Burghausen fanden in den letzten 20 Jahren Begegnungen mit Hunderten von Musikern aus über 30 Ländern statt, Musiker verschiedenster Stilrichtungen vom New Orleans bis zum Free Jazz, vom Rockjazz bis zum New Jazz und der Fusionmusic.

Das Festival bot auch in diesem Jahr wieder ein vielfältiges breites, musikalisches Spektrum. - Chick Corea und Gary Burton spielten in „kristallklarer Manier" bei dichter harmonischer Textur und Ausgewogenheit zwischen linearen und klanglichen Abschnitten. Die beiden Musiker korrespondieren musikalisch in vollkommener Übereinstimmung. Dreiklangsequenzen, verbunden mit Achtelläufen vermitteln den Eindruck von friedlicher, gleichmäßiger Beweglichkeit. Das Solo von Gary Burton war sanft, sensibel, „zärtlich", voll „schöner" Klänge und ziselierter Ornamentik. Chick Corea entwickelte durch Verdichtung von linearen Geflechten minimalähnliche Klanggeschichten. Das Repertoire von Corea und Burton umfaßte u.a. Auszüge aus: „Crystal Silence", „Children's Songs" (vgl. Bartok und Debussy), Duke Ellingtons „Sophisticated lady" und eine Duo-Suite mit Gamelan-Anklängen im Stile neuer improvisierter Musik.

„Bop meets Cool" könnte man das Konzert mit Benny Bailey, Lee Konitz und dem Frank Wunsch-Trio nennen. (Gunnar Plümer, Bass, Christoph Haberer, Schlagzeug) Klangfarbenkontraste ergaben sich besonders zwischen dem rhythmisch prägnanten, impulsiv akzentuierten Spiel von Benny Bailey und dem „unendlich" linearen, intensiven Melodiespiel von Lee Konitz. Gunnar Plümer überzeugte durch eine variantenreiche Soloimprovisation Frank Wunsch mit seiner sensiblen, „romantischen" Komposition: „September Waltz." Lee Konitz lockte mit seiner Komposition „Chick came around" Corea auf die Bühne. Lee und Benny spielten mit ihm als Zugabe: „Round midnight". Ein „Tribute to Cannonball Adderley" wurde vom Nat Adderley-Sextett geboten. Fetziger Bebop, rhythmisch stark akzentuierte Unisono-Bläsersätze und explosive, vitale Parallelakkordik rissen das Publikum mit. Bekannte Stücke wie „Work song", „Autumn leaves", „Mercy, mercy" wurden mit klanglicher Intensität bei homogener Tongebung vorgetragen.

Der Schlagzeuger Tony Williams trat mit seinem ausgezeichneten Quintett in Burghausen auf. Ausgeprägte Spielfreude bei einer Mischung aus Anspannung und Relaxtheit kennzeichnete das Quintett. Zuweilen war die Lautstärke, vor allem beim zu „knallig" eingestellten Klavierpart schwer zu ertragen. Der Trompeter Wallace Rooney improvisierte souverän mit kräftiger, runder Tongebung. Tony Williams führte auf dem Schlagzeug ein variantenreiches Melodiespiel vor. Rhythmische Verflechtungen und kontrastreiche, dynamische Steigerungen erfreuten ein aufmerksames Publikum.

Anthony Braxton kommunizierte mit Adelhard Roidinger, Bass und Tony Oxley, Schlagzeug, in freiem Dialog nach graphischer Skizze. (Siehe das Buch: „Forces in Motion" von Graham Lock über die Improvisations- und Kompositionstechnik von Anthony Braxton). - Ein Teil des Publikums verläßt den Saal, da freie improvisierte Musik hörungewohnt ist und viel Konzentration und Einarbeitung verlangt. - Roidinger sequenziert assoziativ, explosiv mit viel Energieeinsatz. Roidinger und Braxton improvisieren einfühlsam, linear, zweistimmig dialogisierend. Dynamische Spannungs- und Entspannungsbögen ergeben sich im Trio mit dem Schlagzeuger Oxley: „Forces in Motion"! Klangliche Verdichtungen und Entflechtungen kontrastieren mit gebundenem und freiem Zeitgefühl. Die Instrumentalklangfarben wechseln facettenreich: Braxton spielt Flöte, Sopransaxophon, Altsaxophon und Klarinette. Eine Reminiszenz an: „All the things you are" wirkt wie eine erheiternde Episode.

Mitreißenden Rythm 'n' Blues spielte Les McCann mit seiner Gruppe und Benny Bailey als Solisten. - Erwin Lehn aus Stuttgart führte deutschen Big Band Jazz in verhaltener Weise liebevoll und perfekt vor. Der Pianist Jörg Reiter brillierte mit einem „impressionistischen" Solo.

Der stilbildende Free Jazz-Pianist Cecil Taylor kombinierte in ganzheitlicher, afrikanischer Weise: Stimme, Bewegung und Instrument. Wellenartige Linien, die an Brahms-Rhapsodien erinnerten, wechselten mit einem Cluster-Glissando-Feuerwerk ab. Die dynamischen Kontraste reichten von äußerstem Pianissimo bis zu extremem Fortissimo. Das Klavier wurde auch immer wieder wie ein Perkussionsinstrument benutzt. Cecil Taylor verwandelte geballte und gebannte Energie in ein totales Klangspektrum.

The Leaders mit Lester Bowie kombinierten einen dichten rhythmischen Back-

improvisierte mit Braxton einfühlsam, linear und zweistimmig dialogisierend: Adelhard Roidinger **Foto: Hyou Vielz**

Big Band Jazz in verhaltener Weise liebevoll und perfekt: Erwin Lehn Foto: Hans Kumpf

ground mit intensiver Kleinmotivik der Bläser. Die Tonerzeugung der Bläser war experimentell verfremdet in einer Art neuem „jungle style". Die Zeitauffassung der Leaders ist völlig frei: Tempowechsel, Temposchwankungen, Übergänge zu durchgehendem beat erfolgen immer organisch, interaktiv und integrativ in der Gruppe. „Blueberry hill", am Schluß des Konzertes, rhythmisch und klanglich innovativ abgewandelt, riß das Publikum zu Begeisterungsstürmen hin.

Der herausragende Gitarrist John McLaughlin trat mit dem Percussionisten Trilok Gurtu und dem E-Bassisten Kai Ekkardt-Karpeh im interkulturellen Fusion-Trio auf. Orientalisch gefärbte Skalen wechselten mit einfachen Sextenparallelen, motivischen Assoziationen und akzentreichen rapiden Dreiklangsketten bei freier Tempoführung. Die auffallende Virtuosität von McLaughlin realisiert sich u.a. in toccatenhaft-perkussivem Spiel, kombiniert mit verschiedenartigsten Skalen und chromatisch parallelen Akkorden im up tempo.

Nach den Konzerten spielte im Jazzkeller des Mautnerschlosses das ausgezeichnete Joe Haider-Trio mit Isla Eckinger und Wolfgang Haffner. Der berühmte Klarinettist Tony Scott - ,,I live nowhere" - belebte die nächtliche Kellerjazz-Szene durch sein vitales Spielen, Scatsingen und humoriges Entertainment. Sogar Cecil Taylor integrierte sich bis früh morgens in die Szene.

Ilse Storb

Musikalischer Leiter des Jazzhaus Stuttgart: Frederic Rabold (links) mit Jan Jankeje
Foto: Hans Kumpf

Ein „Jazzhaus" für Stuttgart

Die Kölner begannen nach langwierigen kommunalpolitischen Kämpfen in einem Gartenrestaurant mit einem „Jazzhaus", eine gleichnamige Einrichtung folgte in Freiburg, und jetzt hat auch Stuttgart sein „Jazzhaus". Die Adresse: Wilhelmstraße 5 in der vormaligen Disco „Riverboat", gegenüber von dem inzwischen der Spitzhacke zum Opfer gefallenen Pop-Treff „Maxim". Mitte April fand mit einer „Treffpunkt Jazz"-Veranstaltung des Süddeutschen Rundfunks die offizielle Eröffnung statt, nachdem man zuvor einen zweiwöchigen „Probedurchlauf" getätigt hatte. Einige Prominenz kam, und ausverkauft war der über dreihundert Personen fassende Saal im historischen „Hanseatic"-Interieur-Look ziemlich schnell.

Der SDR selbst präsentierte zwei eigene Ensembles: die unverwüstliche Erwin Lehn Big Band mit kraftvollem Swing und die wenigstens dem Namen nach immer noch bestehende Radio Jazz Group Stuttgart um Wolfgang Dauner. Für diese Produktion hatte der schwäbische Pianist das komplette Trio des Bassisten Dieter Mg und seinen „United"-Kollegen Charlie Mariano (Altsaxophon) eingeladen. Außerdem trat noch die Crew des Trompeters Frederic Rabold vor die Mikrophone aufs Podest. Rabold selbst ist musikalischer Leiter des Gesamtunternehmens, während der Universitätsmitarbeiter und Hobbytrompeter Michael von Hauff als Vorsitzender des gemeinnützigen Vereins „Jazzclub Stuttgart" fungiert.

Die Zukunft muß erweisen, ob sich das Jazzhaus in der Szene durchsetzen kann. Schließlich gibt es derzeit in Baden-Württembergs Landeshauptstadt vom Theaterhaus über die Dixieland Hall bis zur IG Jazz in der „Röhre" ein swingendes Großangebot. Natürlich ist sehr wichtig, daß viele einheimische Formationen zum Zuge kommen, doch dürften diese keine andauernden Publikumsmagneten darstellen. Schließlich wurde die relativ kleine Jazzgemeinde von den Festivals verwöhnt. Immerhin kündigt das Jazzhaus als Prominenz Art Blakey (4. Juli) an. Und man setzt auf Gastronomie, für die Atze Gericke sorgt, und auf die späte Polizeistunde. Bis drei Uhr in der Frühe darf dort gejazzt, gespeist und getrunken werden. An Laufkundschaft fehlt es nicht: das Jazzhaus liegt - beziehungsreich zum alten New Orleans - direkt am Rande des „red light districts" von Stuttgart . . .

Hans Kumpf

6. Rosenheimer Jazz-Liv(f)e Tage

Drei Tage lang erlebten die Rosenheimer in der Stadthalle Jazz erster Klasse. Die Namen im Programmheft der 6. Jazz-Liv(f)e-Tage sind respektabel: Art Blakey, Astrud Gilberto, Archie Shepp, Michel Camilo, Kenny Barron und Lew Soloff. Der Vorsitzende des Jazz-Liv(f)e-Clubs, Hans Kopplin, konnte dementsprechend mit einer Besucherzahl von rund 2700 zufrieden sein.

Den Auftakt machte der bald 70jährige Schlagzeuger Art Blakey mit seinen Jazz-Messengers, die seit 1955 mit immer wieder erneuerter Besetzung als Verfechter des Hardbop durch die Lande ziehen. Die Gruppe verstand es, in der sonst eher nüchternen Stadthalle, Jazzkeller-Atmosphäre zu verbreiten. In dynamischer Ensemblearbeit und ausgefeilten Soloimprovisationen ging die Synthese aus modernem Bop, Soul, Blues und Gospel über die Bühne. Neben Blakey, der wie immer das Geschehen vom Schlagzeug aus steuerte, Breaks und Überleitungen trommelte, agierte der Posaunist Frank Lacy als musikalischer Kopf der vier Bläser. Solistisch zeigte er sich als zupackender Improvisator.

Vor allem in „Lament", einer Ballade seines Kollegen Jay Jay Johnson, sprudelte er vor witzigen Einfällen nach einer Introduktion mit einem geschickt verpackten „Summertime". Die Solisten wurden abwechslungsreich mit Bläserriffs unterstützt, die Chorusse durch Blakeys Crescendo-Wirbel vorbereitet und gesteigert. Terence Tony am Altsaxophon und Javon Jackson am Tenor erwiesen sich, was Phrasierung und Technik betrifft, als legitime Erben Jackie McLeans und Wayne Shorters. Der Trompeter Bryan Lynch überraschte mit einer langen, diffizilen Einleitung zu „You don't know what love is" und geizte nicht mit akademischer Akrobatik. Wie die anderen Bläser beherrschte auch er sein double-time-feeling und verstand es, bluesige Melodiebögen zu schlagen. Als jüngstes Mitglied der Jazzbotschafter wechselte Bennie Green am Piano zwischen spannungsreich plazierten Blockakkorden ä la Bobby Timmons und feinnervigen Läufen mit der rechten Hand und griff neben Monk-Anspielungen auch auf die Tradition des alten stride-piano zurück. Bassist Essiet Essiet konnte es sich nicht verkneifen, beim obligatorischen „Blues March" in seinem arco-Solo „Jingle bells" einzuschmuggeln und erwies sich auch sonst als melodiöser Improvisator. Mit „The theme" verabschiedete sich das heftig beklatschte Ensemble.

Nicht so publikumsnah aber auf hohem Niveau präsentierte sich das Archie Shepp Quartett. Shepp, der Revolutionär aus den 60er Jahren, blies - mit Hut und Sonnenbrille - auf dem Tenorsaxophon nicht nur die gewohnten rauhen Protestschreie, sondern auch gehauchte Töne und melodische Linien in der Nachfolge des großen Ben Webster. Überhaupt griffen die Musiker, was das Repertoire betraf, mit Stücken wie „Stompin' at the Savoy" oder „Opus one" auf die Swing-Ära zurück, freilich nicht ohne die Themen in einem Stil zu verfremden, der die Erfahrungen der Free-Jazz-Epoche in sich aufgesogen hat. Die Gruppe war sehr gut aufeinander eingespielt. Pianist Horace Parlan verstand es, spannungsreiche Pausen zu machen, Akzente zu setzen und seine Chorusse entspannt zu phrasieren. Einfühlsame und dynamische Rhythmen mit afrikanischen Einschlägen lieferte der Schlagzeuger Steve McCraven. Sie bildeten mit den soliden Baßlinien Herman Wrights eine kompakte Grundlage. Archie Shepp agierte auch als Sänger, besonders in Stücken, die mit einem Shuffle-Rhythmus unterlegt waren. Zu seiner rauchigen, kräftigen Rhythm-and-Blues-Stimme kam dann noch eine unerwartete Überraschung: die Sängerin Annette Lowman, die bereits voriges Jahr auf den Jazztagen mit dem George-Vukan-Trio in Rosenheim gespielt hatte. Mit ihrem getragenen Sound glänzte sie vor allem in der Ballade „It might as well be spring" und in bluesbetonten Stücken. Zu den Pflichtnummern des Abends gehörten natürlich Parlans „The Arrival" (mit einem weit ausgearbeiteten Schlagzeugsolo) und die Shepp-Kompositionen „New York" und „Dedication to Bessie Smith's Blues" (mit einem „Stormy Weather"-Zitat seitens der Mick-Jagger-Stimme Shepps und einem Monk-Solo von Horace Parlan). Als Zugabe konnte man Ellingtons „Squeeze me" nochmals mit Annette Lowman hören.

Gegen Mitternacht brachte die angekündigte Jam Session neben Rosenheimer Musikern noch Terence Tony, Altsaxophon, Frank Lacy, Posaune, Piano, Trompete und Essiet Essiet, Baß und Schlagzeug, auf die kleinere Bühne im Foyer und endete gegen halb drei Uhr morgens.

Den ersten Teil des zweiten Abends bestritt die erst seit Februar dieses Jahres bestehende Timeless Big Band aus Holland. Das Orchester, das sich überwiegend aus jungen Musikern zusammensetzt, begann mit einem sehr dynamischen „Adjustment" von Horace Silver und konnte damit schon zu Anfang des Konzerts das Publikum mit exakter Satzarbeit und mit in dynamischen Backgrounds eingebetteten, virtuosen Soloimprovisationen überzeugen. Auf dem Programm standen Count-Basie-Schlachtrösser wie „Splanky" oder „Sweet Georgia Brown" (im Nestico-Gewand) und moderne Big-Band-Arrangements wie Herbie Hancocks „Dolphin dance", „Mr. Phonebone" oder „Groovin' hard". Bemerkenswert waren die Blechsätze, die ohne Rhythmusgruppe mit Präzision und Drive für Kontraste sorgten. Analog dazu erinnerten die Saxophonisten teilweise an „Supersax". Viel Raum für einfühlsame Improvisationen boten die getragenen Balladen, von denen besonders Ellingtons „Sophisticated lady" beeindruckte. Hervorzuheben ist auch der junge Trompeter Roy Dakkas, der in „There'll never be anotheryou" ein ausgesprochen lyrisches Flügelhornsolo blies und nach Piano- und Baßchorussen auf der schärfer klingenden Trompete mit dem Schlagzeug dialogisierte. Als besondere Attraktion hatte man die Sängerin Lydia van Dam mitgebracht, die nach lässig swingender Sinatra-Manier Stücke wie „I've got the world on a string" oder „I get a kick out of you" vortrug und damit das Publikum begeisterte. Daß Stevie Wonders „You're the sunshine of my life" ihr favourite song ist, war an der engagierten Gestaltung des Liedes unschwer zu erkennen.

Als „Glenn Miller Orchestra" war dieselbe Besetzung auch am Sonntagnachmittag zu hören. Die nun im schwarzen Anzug steckenden Musiker spielten die eingängigen Swing-Standards der 30er und 40er Jahre, also aus der Ära der Big Bands von Glenn Miller, Benny Goodman, Count Basie, Lionel Hampton, Artie Shaw und Tommy Dorsey. Überraschend wurde ein Einsteiger aus dem Publikum auf die Bühne gebeten: der Vater des Schlagzeugers Roy Dackus, Huub Dackus, der zur Zeit ebenfalls als Drummer in München lebt. Bei „Splanky" stellte er sein Können unter Beweis.

Doch zurück zum Samstag. Nach der Timeless Big Band stand nun die groß angekündigte Astrud Gilberto auf dem Programm. Äußerlich wirkte sie auf der Bühne immer noch so zurückhaltend und bescheiden wie vor 25 Jahren. Auch ihre Stimme ist die gleiche geblieben: cool, ohne Vibrato und mit einem sanften Timbre. Repertoire und Stil haben sich kaum geändert. Bossa Novas und Sambas beherrschten das Programm. Dazu zählten natürlich ihre obligatorischen Hits wie „One note Samba", „Desafinado" oder „The girl from Ipanema". Neu war der Sound ihrer Band. Die Funktion des Tenoristen Stan Getz übernahm der junge Posaunist Jay Ashby, der solistisch glänzte, aber auch einfühlsam Astrud Gilbertos Gesang unterstützte. Die Dialoge zwischen Stimme und Posaune kamen

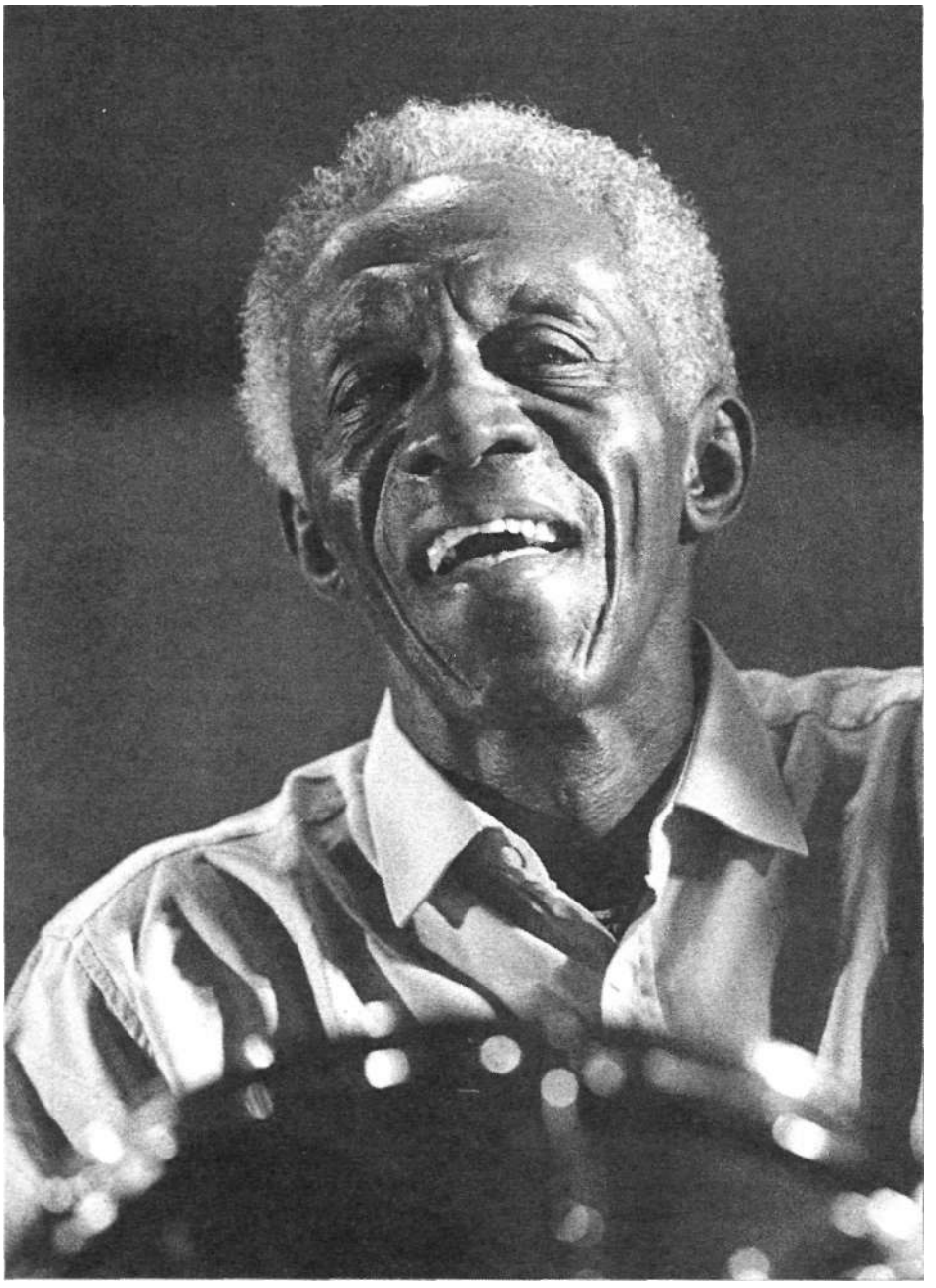
ebenso gekonnt wie die Unisonopassagen. Auch die anderen Musiker traten aus ihrer Begleitfunktion heraus und lieferten virtuose Improvisationen. So der Pianist Stephen Herrick, der Gitarrist Romero Lubambo, Marcelo Oliveira am E-Baß und Eduardo Da Fonseca am Schlagzeug. Viele Stücke waren neu arrangiert und zum Teil mit funkigen Elementen versehen. Schade, daß die Rhythmusgruppe manchmal im Verhältnis zur verhaltenen Stimme Gilbertos zu laut war. Auch der Synthesizer, der süßliche Streicherteppiche ausbreitete, wäre nicht notwendig gewesen. Trotzdem: Das Publikum war begeistert und ließ die englisch und portugiesisch singende „Queen of Bossa Nova" mit ihrer Band erst nach mehreren Zugaben, zu denen auch „Caravan" zählte, von der Bühne.

Die anschließende Jam Session vereinte wiederum Rosenheimer Musiker und Mitglieder der Timeless Big Band, nachdem Astrud Gilberto in ihr Fünf-Sterne-Hotel in München zurückgekehrt war.

Der Sonntag begann mit einem Frühschoppen, den die Münchner Veterinary Street Jazz Band mit Oldtime Jazz bestritt. Die seit 12 Jahren bestehende acht Mann starke Band spielte stilecht Musik der 20er Jahre. So waren in erster Linie die frühen Hits von Louis Armstrong, Joe „King" Oliver und Jelly Roll Morton zu hören. Aber auch Standards von Fletcher Henderson und Duke Ellington aus der Vorzeit des Swing wurden im alten Sound interpretiert. Die Verwendung von Dämpfern bei den Blechbläsern und passenden Instrumenten wie Sousaphon und Banjo trugen ebenso dazu bei, daß die Musik authentisch klang, wie die stilistisch stimmigen Improvisationen der Solisten. Auch das Publikum war an diesem Vormittag sehr zahlreich erschienen, um dem „Black Bottom Stomp" oder Olivers „Snag it" zu lauschen. Besonders erfolgreich war die „VSJB" mit ihrem leisesten Stück, „Just a closer walk with me".

Nach dem Auftritt des bereits erwähnten „Glenn Miller Orchestras" am Nachmittag wartete man auf den musikalischen Höhepunkt des Abends. Der kam dann auch in Gestalt des dominikanischen Spitzenpianisten Michel Camilo. Mitgebracht hatte er den jungen Bassisten Michael Bowie und den erst 17jährigen Schlagzeuger Zachary Danziger. Man möchte meinen, bei soviel pianistischer Technik - man konnte während des Spiels die Finger Camilos oft kaum mehr sehen - käme die Musik zu kurz. Weit gefehlt. Selten hat man so einen ausdrucksstarken Pianisten auf der Bühne erlebt. Er verstand es, Bebop, karibische Musik, Blues und Anleihen aus der Klassik und Romantik zu einer Einheit zu verschmelzen. Sämtliche Stücke stammen aus seiner Feder und sind durchwegs formal differenziert gestaltet. Kontrastreich wechselten feurige, elektrisierende Passagen mit elegischen, leisen Teilen. Häufig begann Camilo ganz allein am Piano, spielte perlende Läufe mit impressionistischem Tonmaterial und entwickelte sein Spiel dann auf einen Ostinato-Rhythmus hin, bei dem dann Schlagzeug und Baß einsetzten. Seltene Klangfarben entlockte er seiner Ballade „Nostalgia", energetische Clusters im Funk-Latin-Rhythmus zauberte er in „Just kidding" über die Tasten. Parallel-Läufe im Up-Tempo kamen ebenso perfekt wie leise Stride-Piano-Reminiszenzen. Als Zugabe diente Camilos Erfolgsstück „Why not", wobei das Trio nochmals sein gut funktionierendes Zusammenspiel beweisen konnte. Unter Beifallsstürmen verließ die Band die Bühne.

Nach so einer Aufführung, so dachten viele, dürfte das folgende Ensemble wohl untergehen. Doch auch hier erlebte man eine erfreuliche Überraschung. Das Kenny Barron Quartett setzte sich eben aus Stars zusammen. Neben dem Pianisten sorgte Red Mitchell am Baß für den richtigen Groove. Victor Lewis bediente ein dynamisches Schlagzeug und Lew Soloff ließ sich an der Trompete zu gigantischen Höhenflügen hinreißen. Nach den musikalisch höchst anspruchsvollen Eigenkompositionen Camilos wirkten die Standards aus der Jazzgeschichte entspannend auf das Publikum. Das gut aufeinander eingespielte Quartett begann mit Charlie Parkers „Au Privave", bei dem gleich alle Musiker zu ihren Improvisationen kämen. Lew Soloff zog bei diesem Konzert alle seine Register: In Cole Porters „Night and day" blies er ganz gehaucht, dem Klangideal eines Chet Baker ziemlich nahekommend, wogegen er die Rollins-Komposi-



Zupackender Improvisator, Verfechter des Hardbop: Art Blakey Foto: Paul Gerhard Deker

tion „Doxy" dazu benützte, hoch, rauh und bluesbetont zu improvisieren. Ein besonderer Gag waren einige Chorusse nur auf dem Mundstück geblasen. Mit dem Harmon-Dämpfer bei Balladen klang er beinahe wie Miles Davis. Red Mitchells Baß-Soli waren reich an melodischen Einfällen und zeichneten sich durch langgezogene, sauber intonierte Töne aus. Kenny Barrron spielte wie immer ausgeglichen und einfühlsam. Er beantwortete Phrasierungen der anderen Solisten und entwickelte sie motivisch am Klavier weiter, wobei er vom Schlagzeug aus dezent unterstützt wurde. Auch bei dieser Gruppe erklatschte sich das mitgerissene Publikum eine Zugabe: Cole Porters „Love for sale". So wurde der letzte Konzerttag zum eigentlichen Höhepunkt des Festivals.
Zu erwähnen bleibt noch, daß man im Rahmen der Jazztage Clint Eastwoods Charlie Parker Film „Bird" in zwei Vorführungen sehen konnte.

Richard Prechtl

Bot in Krefeld ein artistisches Blendwerk: Aki Takase Foto: Uwe Killing

10 Jahre Jazzclub Krefeld

Aki Takase und Mariano-Friedman-Vitous

Der Jazzklub Krefeld hat im Laufe seines zehnjährigen Bestehens Jazzstars wie Philip Catherine, Eberhard Weber, Jan Garbarek, Dollar Brand, McCoy Tyner, Freddie Hubbard, Don Cherry u.v.a. nach Krefeld geholt und damit das Musikleben der Stadt enorm bereichert. Klar, daß man sich dann zum Jubiläumskonzert in der heimischen Kulturfabrik nicht lumpen lassen wollte. Mit Aki Takase und der Charlie Mariano-David Friedman-Miroslav Vitous-Group verpflichtete man die entsprechend großen Namen. Mit diesen und den knapp über 500 Zuschauern waren dann zumindest die formalen Bedingungen gegeben, die ein glänz- und stimmungsvolles Jubiläumskonzert erhoffen ließen.
Leider kam es dann etwas anders. Aki Takase lieferte zu Beginn ein 45minütiges Solo-Programm ab, das man nicht anders als enttäuschend bezeichnen kann. Natürlich, die pianistischen Fähigkeiten dieser Frau sind enorm, aber sie entpuppten sich zumindest in Krefeld als artistisches Blendwerk. Der Vortrag des Standards „Donna Lee" war hierfür exemplarisch. Die atemberaubend schnelle Walking-Bass-Linie in der linken - das gekonnte Aufbrechen der ternären Phrasierung, die Konterkarierung der konstanten Basslinie durch rhythmisch und harmonisch freieres Spiel in der rechten Hand bis hin zum Clustergewitter, aus dem eine vom Tempo her getragenere, aber mit schroffen Einwürfen durchsetzte balladenartige Reflexion über das Thema erwuchs, all diese Zutaten reichten nicht aus, um mitreißende Musik entstehen zu lassen. Zu mechanistisch und mit gleichbleibend brutalem Anschlag wurde das alles heruntergespult, ohne Raum für Zwischentöne. Aki Takases Spiel war voll geballter und gleichzeitig zurückgehaltener Kraft, die sich zu keinem Zeitpunkt auch einmal befreiend löste. Die Person Aki Takase war hinter dieser Technikdemonstration nicht spürbar. Der Applaus des Publikums war dennoch wohlwollend. Immerhin hatte es einen Hochseilakt bewundern dürfen.
Gelassener konnten es da schon Mariano, Friedman und Vitous angehen lassen. Zwar wirkte Mariano am Altsaxophon etwas indisponiert - er hielt sich daher auch merklich zurück und ließ seine Kollegen des öfteren ausschweifende Duo-Passagen vorexerzieren -, aber alles in allem lebte das Trio in erster Linie von der jahrzehntelangen Erfahrung seiner Musiker, von nicht erst gestern erworbener reifer Spielkultur. Daß die Musiker in dieser Besetzung noch nicht oft zusammengespielt haben, fiel dann auch höchstens durch den Umstand auf, daß auf althergebrachtes Material zurückgegriffen wurde: Vor allen Dingen Balladen von Mariano und Standards bestimmten das Programm. David Friedman, der sein Vibraphon virtuos überwiegend mit vier Schlegeln bearbeitete, präsentierte schulmäßige Interpretationen über das verwendete Material, und auch Vitous erwies sich als glänzender Solist. Jazz als Kammermusik, das ist die treffende Charakterisierung für die Musik des Trios. Schade nur, daß solch kultivierter Schönklang in kleiner Besetzung heute nicht mehr wie in den 70er Jahren als etwas Neues empfunden werden kann. Sollten die Musiker sich noch öfter in dieser Formation präsentieren, bleibt zu hoffen, daß dann auch speziell für das Trio komponiertes Material benutzt wird, denn Aufregenderes und Zeitgemäßeres als in Krefeld geboten wurde, ist allen drei Musikern ohne Umstände zuzutrauen. Das Publikum spendete dem Trio auf jeden Fall hörbar herzlicheren Beifall, als es vorher für Aki Takase übrig gehabt hatte.

Klaus Schmidt

Elektrisierende Intensität

Paul Smoker Trio

Viele werden sich an diesem Tag gefragt haben: Paul wer? spielt im Jazzclub? Smoker...? Nie gehört! Daß sie trotzdem hingegangen sind, werden die Meisten noch lange als glückliche Entscheidung in Erinnerung behalten. Zumindest die, die gekommen waren, um endlich einmal eine Trioformation zu hören mit einer Trompete im Mittelpunkt statt des üblichen Saxophons oder des „klassischen" Klaviers. So sah man denn auf der Bühne links das Schlagzeug aufgebaut, rechts den Baß angeschlossen, in der Mitte einen eher zerbrechlichen Notenständer hingestellt für Phil Haynes mit den Stöcken, Drew Gress mit dem Bogen und Paul Smoker mit der Trompete. (Ron Rohovit, der Stammbassist des Trios, konnte an dieser Tour wegen seiner Abschlußprüfungen am College nicht teilnehmen, so daß Drew Gress, der Bassist des Joint Venture-

Quartetts - ebenfalls mit Smoker und Haynes - sowie mit dem Saxophonisten Ellery Eskelin - einspringen mußte.)
Nach freundlichem Auftrittsbeifall hob Paul Smoker die Trompete an die Lippen und feuerte die ersten Töne seiner Einleitung zu „Phon-Phun" auf das Publikum ab. Die explosive Schalldruckwelle aus dem Trompetentrichter erreichte die hintersten Reihen des gut besuchten Karlsruher Clubs noch mit solch einer elektrisierenden Intensität, wie sie nur von einem nicht-elektrischen Instrument kommen kann. Bevor die überraschten Besucher ihren Atem wiederfanden, hatten Phil Haynes und Drew Gress ein rhythmisch-harmonisches Feuer entfacht, das das Schlimmste befürchten ließ. Schon Mitte des zweiten Titels, des Standards „Laura", wurden Besorgnisse einiger Zuhörer laut, daß diese „power" doch unmöglich ein ganzes Konzert halten könne. Und in der Tat, was Paul Smoker da und später auf der Trompete hervor- und zu Gehör brachte, war unerhört: Seine absolute Beherrschung des Instruments in allen Registern erlaubte ihm jedwede expressive Extravaganz sowohl klanglich - tonal wie dynamisch. Stile, Spielweisen und -techniken aller Epochen der Musikgeschichte - Barock und Bebop, Strukturalismus und Storyville, Blues und Berio - Paul Smoker brachte sie in immer wieder verblüffender Weise ein in den jeweiligen Kontext der Titel. Bewundernswert die Kondition Smokers, der auch gegen Ende des zweiten Sets noch gestochen spitze Höhenlagen ebenso meisterte, wie geheimnisvoll gurgelnde Pedalnoten in eigentlich unerreichbaren Baßtiefen.

Die Höhepunkte waren „Regent" im ersten Set, und „The call" im zweiten, der erstere aus der Feder Paul Smokers, „The call" von Phil Haynes. „Regent" kam in feierlichem Unisono mit dem Baß gravitätisch-hymnisch daher und doch mit dem Unterton von unguter Spannung, akzentuiert von der zischelnden Besenarbeit auf dem Schlagzeug. Diese Spannung eskalierte in der Improvisationsphase dermaßen, daß die Zuhörer hochgereckt auf den Vorderkanten ihrer Stühle die Auseinandersetzung verfolgten, die zunächst von einer ostinaten Baßfigur von Drew Gress geschürt wurde. Er war es auch, der sie auf eine fast unerträgliche Spitze trieb, indem er zu besonders beunruhigenden Verzögerungen gegenüber dem vorgegebenen Rhythmus noch teuflische Doppelgriffakkorde und Harmonien spielte, die schließlich in einer großartigen Lösung vom schneidenden Schlagzeug Phil Haynes aufgehoben und gelöst zum Hauptthema zurückgeführt wurden. Überhaupt Phil Haynes: Nach dem zu urteilen, was er bisher auf einigen wenigen Platten und nun live geboten hat, kann man wohl sagen, daß er zu einem der richtungsweisenden Schlagzeuger des nächsten Jahrzehnts werden könnte. Ebenso wie für Smoker ist für ihn die rein technische Seite des Spiels kein Thema mehr, er kann alles. Diese handwerkliche Perfektion versteht er glänzend zum kommunikativen Spiel einzusetzen. Ganz besonders sein messerscharfes Timing beim Einsatz der Becken imponierte, wie auch die abwechslungsreiche und ausdrucksstarke Verwendung verschiedenartigster Sticks in seiner Trommelarbeit. Er wird mit Sicherheit seine exuberante, auch laute, Technik weiter schleifen und ausfeilen, so daß er nach einem weiteren Reifungsprozeß vorsichtiger Reduktion zu einem großen Schlagzeuger in der Nachfolge eines Jack DeJohnette, den er sehr hoch schätzt, werden könnte.
Ovationen erntete das Trio auch für die übrigen Präsentationen, die zum größten Teil auf den Alben „Alone" und „Mississippi River Rat" basierten, besonders das feurige „Caravan" und das Titelstück der letzteren Platte. Erst nach doppelter Zugabe entließ das begeisterte Publikum die erschöpften Musiker in den wohlverdienten Feierabend. Das war nun wirklich kein Feuerwerk gewesen, was die Zuschauer an diesem Abend erlebt hatten, das war ein donnerndes Naturereignis, vergleichbar mit denen, die vormals Zündfunken für neue Lebensformen geliefert hatten. In der vielseitig diskutierten Frage, wie es in Sachen Jazztrompete wohl weitergehen wird, könnte Paul Smokers musikalische Konzeption eine überraschend weitreichende Antwort sein, insgesamt überzeugender vielleicht als synthesizerelektronische Minimalphrasen im Rockrhythmus oder die kopflastige, auf akademische Brillanz orientierte Virtuosität ohne schweißigen Biß.

Expressive Extravaganz: Paul Smoker **Foto: Jörg Becker**

Georg Kleiner!

Jubiläumstournee

European Jazz Ensemble

Ein Hörfunk-Übertragungswagen des WDR vor der Halle deutete es schon an. In der Kulturfabrik Krefeld wurden illustre Gäste erwartet. Das European Jazz Ensemble kam mit seiner aus elf europäischen Spitzenmusikern bestehenden Besetzung um den Viersener Bassisten Ali Haurand im Rahmen seiner Jubiläumstournee aus Anlaß des 12. Geburtstags der Band in die Stadt am Niederrhein. Das Publikum war mit 120 Gästen zwar nicht zahlreich, aber angesichts der bekannten Namen des Ensembles hegte es doch große Erwartungen, die - um es gleich vorwegzunehmen - nicht erfüllt werden sollten.

Dabei begann alles noch ganz vielversprechend. Ein collageartiges Stück des DDR-Saxophonisten Ernst Ludwig Petrowsky setzte sich ironisch mit typisch amerikanischen Jazzelementen auseinander. Wer danach auf eigenständigen „Euro-Jazz" - das ist vielleicht ein etwas überstrapazierter Begriff, aber das European Jazz Ensemble möchte ja erklärtermaßen als Repräsentant desselben gelten - gehofft hatte, sah sich enttäuscht.

Ein eher unbedarfter Umgang mit Amerikanismen, und zwar europäisch angehauchte, aber inzwischen doch recht antiquiert wirkende Free-Jazz-Elemente, kennzeichneten das restliche Programm. Gerade bei den vielen rubato vorgetragenen, freieren Themen machte sich zudem Schlagzeuger Tony Levin aufs Unangenehmste bemerkbar. Mit Brachialgewalt hieb er auf sein Instrument ein und zwang damit auch die Bläser zu einer Lautstärke, die ein differenzierteres Klangbild unmöglich machte. Oftmals ging es nach solchen im Vortrag freien Themen dann auf eine musikalisch nicht gerade schlüssig zu nennende Weise weiter: etwa mit einem Latin-Groove, der - genauso unvorbereitet - beim Solistenwechsel dann von einer hard-bop-mäßigen Begleitung abgelöst wurde. So ergab sich bei vielen Arrangements der Eindruck der Willkürlichkeit. Da zudem die Bläsersätze in der Regel mehr als konventionell, wenn nicht sogar hausbacken waren, hinterließ das European Jazz Ensemble einen lieblosen Gesamteindruck.

Lediglich einzelne Momente wirkten versöhnlich. Die vielen hervorragenden Soli von Gitarrist Philip Catherine etwa oder ein wunderbar einfühlsames Zwiegespräch zwischen Sängerin Uschi Brüning und Ernst Ludwig Petrowsky am Sopransaxophon, das eine Intensität des Interplays erreichte, die man dem ganzen Ensemble gewünscht hätte. Auch Enrico Rava am Flügelhorn wußte zu gefallen, Manfred Schoof aber zum Beispiel blieb überraschend blaß. Ironischerweise gelang den Eurojazzern gerade die Interpretation eines Standards am besten: „My funny Valentine" - übrigens zum Glück ohne den brutalen Tony Levin am Schlagzeug - wurde vor dem Hintergrund einer ausnahmsweise dezenten Begleitung von Uschi Brüning sehr expressiv und beeindruckend gestaltet.

Ein Fazit: Mag es nun am Tourneestreß gelegen haben oder nicht - in Krefeld bewahrheitete sich eine auch für Jazzformationen gültige Binsenwahrheit. Große Musiker, wie sie das European Jazz Ensemble zuhauf in seinen Reihen hat, und selbst hervorragende Soli können nicht für ein Konzertereignis garantieren, wenn das musikalische Grundkonzept sich als nicht schlüssig erweist. Wüßte man nicht um die zum Teil großen Verdienste der beteiligten Musiker, man würde dem European Jazz Ensemble einen fähigen Arrangeur wünschen.

Klaus Schmidt

Aktuelle Szene New York

Takt los 89

In den letzten Jahren hat Taktlos, das dreitägige Festival der freien Musik, das gleichzeitig in Basel, Bern und Zürich über die Bühne geht, ausführlich die europäische „Women Improvisers"-Szene präsentiert. Dieses Frühjahr standen Musikerinnen im Mittelpunkt, die der aktuellen Szene New Yorks zuzurechnen sind. 1986, als in Zürich, Frankfurt und Wien die ersten europäischen Frauen-Jazz-Festivals stattfanden, fand in New York das erste Women Improvisers Festival statt. Was läge näher, als diese Szene endlich zu präsentieren? Einen weiteren Grund nennt die informative Taktlos-Zeitung: „Das Aufkommen einer vielfältigen und beständigen Szene frei improvisierender Musikerinnen ist das herausragende Moment in der Musik dieses Jahrzehnts".

An drei Abenden also Taktlos, ein in sich geschlossenes Festival. Taktlos steht für grenzüberschreitende, aktuelle Improvisationsmusik, steht für frischen Wind, ähnlich dem, mit dem einst der Free Jazz die angestammten Jazzlande erschütterte. Wenn freilich keine Revolution mehr droht, so verblüfft doch die ungebrochene, kompromißlose Identitätssuche, mit der die Musiker zu Werke gehen. Die Möglichkeiten, neue, unerhörte Klänge aus traditionellen Instrumenten hervorzuzaubern, scheint längst nicht erschöpft. „Musik ohne Takt in einer Musiklandschaft", schreibt bilanzierend die Basler Zeitung, die zu 99% das ohrsteife Publikum zum Wippen mit dem Fuß verführt oder anregt: „Das ist auch heute, nach sechs Taktlos Festivals, starker Tabak."

Bringt ihr Trio in bewundernswerter Schnelligkeit zu intensivem Spiel: Marilyn Crispell
Foto: Hans Kumpf

Vier Duos, mit unterschiedlichen stilistischen Akzenten, waren zu hören. Vom Wohlklang, den die Harfe für gewöhnlich zu versprühen pflegt, will Zeena Parkins nichts wissen. Mit der japanischen Schlagzeugerin Ikue Mori entlockt sie ih-

rem elektrisch manipulierten Instrument grelle, gitarrenähnliche Sounds. An ihnen dürfte sich Gitarrist Elliot Sharp gelabt haben. Er brilliert einmal mehr mit seiner kantigen Spielweise, die die Duopartnerin Diedre Murray kalt läßt. Am klassischen Ideal der sauberen Intonation orientiert geht ihr Cello meist in den Verzerrungen und Rückkopplungseffekten Sharps unter. Schade. Eine Identität der Klänge gelingt, wenn Sharp zum Sopransaxophon greift und mit dem auf sein Bein gestützten Trichter flirrende Klangflächen erzeugt.

Beim zweiten Gitarristen des Festivals, dem Soundtüftler Fred Frith, schieden sich die Geister. Wie gewohnt bearbeitet Frith die Saiten mit Bürste, Pinsel, Handtuch - mehr oder weniger spektakulär. Tenko mit Gesang war noch dabei, teilnahmslos und ungerührt. Melodiös bis bizarr betätigt sich die Tschechoslowakin Iva Bittova als Violinistin. Sie weiß auch mit perfekter Vokalakrobatik zu überzeugen. Zu ihrem Gemisch aus Volksmusik, Rock und experimenteller Musik spielt Pavel Fajt ein konventionelles Schlagzeug. Insgesamt kommt das Duo sehr kurzatmig daher.

Stimmen aller Schattierungen bei Taktlos: Seit sie in den sechziger Jahren mit Ran Blake bekannt wurde, hat Jeanne Lee Höhen und Tiefen des Musizierens mitgemacht. Wenn auch ihr ganzes Gebaren im Taktlos-Umfeld recht konventionell wirkte, so besitzt Jeanne doch eine verblüffend wirkende Stimmtechnik, die in der Stimme vorwiegend ein Instrument sieht. Bedingt durch keinen sonderlich großen Tonumfang und eine flache, kurze Stimme, gibt sich Jeanne Lee introvertiert bis impressionistisch. Immer scheint sie etwas zurückzuhalten, ist ihr Ausdruck verhalten. Ihre Begleiter, Jack Gregg am Baß und Steve McCall am Schlagzeug, bleiben erstaunlich blaß.

Die Stimme im Mittelpunkt des zweiten Basler Abends: „Direct Sound" sind fünf Sängerinnen und Sänger, die in Solo-Auftritten, Duo-Kombinationen und einem abschließenden Kollektiv frappierende Vokalistik zum besten geben. Da ist Carlos Santos, in der freien Szene bis dato ein Nobody, der mit seinem ausdrucksstarken, opernhaften Gesang, theatralisch, pantomimisch, gestenreich unterstützt, die Zuhörer gleich auf seiner Seite hat. Greetje Bijma, durch die holländische Nood-Band bei uns bekannt geworden, beherrschte souverän in spröden, geheimnisvollen Klängen, während Shelley Hirsch Texte mit der Tradition amerikanischer Folklore verbindet. Und bei David Moos schließlich, wie könnte es anders sein, feiert die Geräuschmusik fröhliche Urständ. Versatzstücke und Fragmente von Sprache werden montiert. Was bei allen vier Vokalisten beeindruckte, ist trotz unterschiedlicher Temperamente ihr emotionaler Einsatz und - selbstredend - ihre Virtuosität.

Am klassischen Ideal der sauberen Intonation orientiert: Diedre Murray Foto: Reiner Haebler

Gelungene Gruppenmusik war selbstverständlich auch zu hören. Was wäre improvisierte Musik ohne gegenseitiges Aufeinandereingehen und Kommunizieren. Was im Duo auch problemlos vonstatten geht, gestaltet sich im Trio oder Quartett anders, schwieriger. Die Pianistin Marilyn Crispell zum Beispiel - sie hat strukturelle Freiheit bei Anthony Braxton kennengelernt - bringt ihr Trio in bewundernswerter Schnelligkeit zu intensivem Spiel. Sich steigernde Passagen, sich überstürzende Kaskaden und verschiedene Tempiwechsel schaffen Spannungsbögen, ohne daß ein swingendes Grundgefühl verlorengeht. Reggie Workman, versiert in allen Baßlagen, schlägt mal die Saiten, mal zupft er sie aufmüpfig, dann streicht er sie zart kammermusikalisch, von Schlagzeuger Paul Motian sanft akzentuiert. Endlich einmal hat er die richtige Lautstärke gefunden. Taktlos beschloß die Lokalmatadorin Irene Schweizer. Sie setzte mit einem zusammengewürfelten Quartett, das allerdings in einer Linie mit Cecil Taylor steht, den Höhepunkt der drei Abende in der alles andere als heimeligen Reithalle. Extrem schnell und flexibel agiert die agile Pianistin. Im harten Anschlag herrschen klare, bewegliche Strukturen vor, die anfeuern. Unter Strom stehen dann auch die Mitmusiker: die lange nicht mehr in Europa aufgetretene Fagottistin Karen Borca, die ihr Instrument in erstaunlicher Flexibilität in freie Bereiche drängt, der Bassist William Parker und der versierte Schlagzeuger Andrew Cyrille. Das Spiel der vier in Worte zu fassen ist ein gewagter Akt, denn es passiert einfach zuviel. Eine dichte, atemlose, polyphon sich ausbreitende Kollektivimprovisation, die lediglich durch ein Solo Cyrilles unterbrochen wird, verströmt sich. Improvisierte Musik, das ist Jazz, taktloser.

Reiner Kobe

Aktuelle Musik aus Europa

11. Kölner Jazzhaus-Festival

Bei einem Festival mit improvisierter Musik weiß das Publikum nicht von vornherein, was gespielt wird. Zum Beispiel: Was sollen die Buchstaben auf der Fahne, die an der Bühnenrückwand herunterhängt, sagen? Jemand, der Russisch lesen kann, liest vor: Pop Mechanik. Hm.

Der Leningrader Pianist Sergej Kurjochin weiß besser Bescheid. Er setzt sich ans Klavier und liefert erst einmal ab, was man von einem improvisierenden russischen Pianisten erwarten kann, Fetzen, Zitate, Wendungen von Moussorgsky über Tschaikowsky bis Prokofieff. Jemand mit einer Flöte kommt auf die Bühne, später Saxophonisten und Gitarristen, dann eine grazile Tänzerin, die ihre Arme in einen dicken, weichen Plastikschlauch gesteckt hat und immer wieder zu triadischen Ballett-Eskapaden ansetzt; außerdem einige grelle Großstadtflaneure. Jemand beginnt sich mit einem penetranten Penner herumzuprügeln, die Band spielt lauten Rock 'n' Roll, immer nur ein Riff, hard & heavy, die Sache wird unübersichtlich. Kurjochin führt Kosakentänze auf und dirigiert mit hohen Sprüngen und ausholenden Armbewegungen die Gruppe. Das Ganze ist weder musikalisch sonderlich originell noch schauspielerisch gut durchkonzipiert, aber alles, was die Russen tun, steckt voll berstender Energie, als wären viele Knoten geplatzt.

Die Show der Pop Mechanik (oder korrekt Popularnaja Mechanika) repräsentiert den Strang der aktuellen Rock-Musik in der Festival-Konzeption der Kölner Jazzhaus-Initiative. An kreativen oder gar innovativen Gruppen mangelt es in dieser Sparte chronisch, aber die Kölner haben noch mehr davon gefunden - zum Beispiel das Bielefelder Trio Alte Leidenschaften mit originell gehandhabten computergesteuerten Stücken wie dem hitverdächtigen „Schweine im Weltall".

Ein anderer für die Kölner bedeutsamer Strang ist die Präsentation von Musik aus dem Grenzgebiet zwischen improvisierender und komponierender Avantgarde. Eine solche Gruppe ist m'Arco Polo, bestehend aus dem Auryn Streichquartett und dem deutsch-französischen Barthelemy-Siracusa Quintett. Die Gruppe produziert eher ein befruchtendes Nebeneinander als eine Durchdringung oder Reibung beider Spielweisen. Das Streichquartett agiert punktgenau und schwungvoll, das improvisierende Quintett im Rhythmus etwas eintönig, beide arbeiten auf der Basis von Michael Riesslers Kompositionen einander zu.

Im gleichen musikalischen Niemandsland bewegt sich das französische Trio des Clarinettes mit Armand Angster, Jacques Di Donato und Louis Sciavis, aber Grenzen zwischen Spielhaltungen scheinen für das Trio nicht zu existieren. Humor und Spontaneität, theatralische Einlagen und konzentriertes, technisch unglaublich souveränes Improvisieren und lupenreine Präzision in der Bewältigung der vertrackten komponierten Teile gehen nahtlos ineinander über. Musiker von so leichtgängiger Meisterschaft und intensiver Bühnenpräsenz wie diese drei Klarinettisten sind rare Ausnahmen.

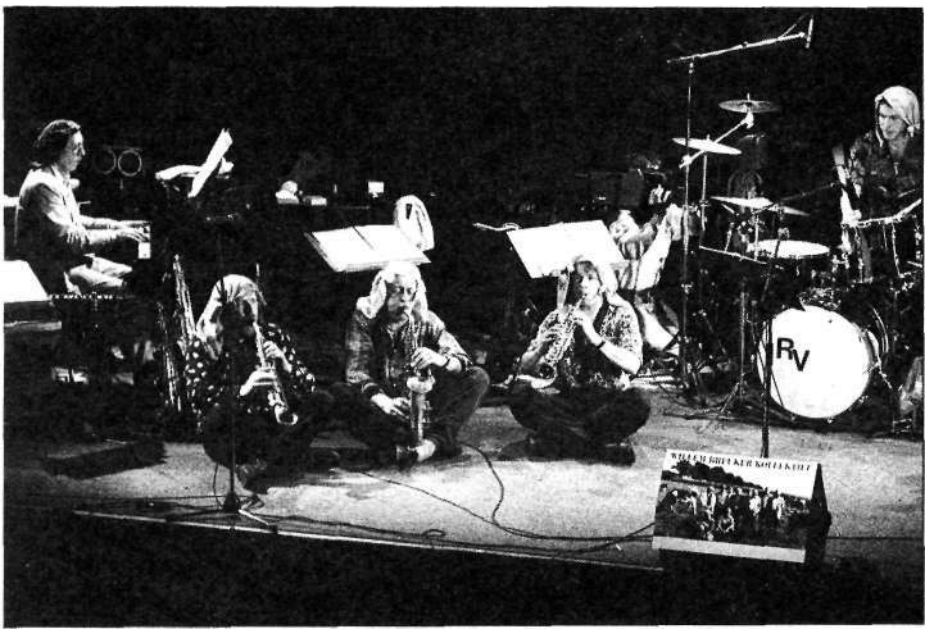
Früher gab es neben dem Rock und der Avantgarde immer ein drittes Leitmotiv auf den Kölner Jazzhaus-Festivals: den Jazz. Der fehlt inzwischen, zumindest in jeglichem traditionellen Sinn. Improvisierte Musik europäischer Provenienz dominiert das Programm und nebenher stellt sich eine Konzentration auf die Möglichkeiten des Trios ein: von 15 Gruppen treten sieben zu dritt an.

Wenn eine Gruppe auf Jazz-Standards zurückgreift, dann dokumentiert sie, wie weit man hierzulande inzwischen vom alten Jazz entfernt ist. So hielt es das Kölner Trio Blau Frontal (Roger Hanschel, Saxophone und Klarinette, Rainer Linke, Baß, Hans Lüdemann, Piano) mit dem Oldie „Someday, my prince will come", schon im Titel auf die Abbreviatur „Prince" gebracht. Auf offener rhythmischer Grundlage improvisieren die drei in kammermusikalischer und sehr persönlicher Timbrierung, mit nur geringen idiomatischen Referenzen, viel Freiheit und offenen Ohren füreinander.

Das Georg Grawe Trio (Grawe, Piano, Ernst Reijseger, Cello, Gerry Hemingway, Schlagzeug) war für manchen der Höhepunkt des Festivals. Die drei improvisieren in der Traditionslinie der britischen „non-idiomatischen Musik", das heißt: mit sparsamer Dynamik, geringer Strukturenbildung und unter gänzlichem Verzicht auf Floskeln und Pattems, dabei einer unbedingten Konzentration auf das Instrument und die darin eingebauten Klangwelten. Nie überschreitet die Gruppe den Mezzoforte-Bereich und bleibt selbst in heftig bewegten Phasen bis in die leiseste Klangnuance hinein durchhörbar. Mehr Freiheit und Präzision zugleich ist in der Musik kaum möglich.

Zwei unterschiedlich akzentuierte Solo-Auftritte gab es auf dem Festival. Michael Heupel kam mit einem Sortiment von Flöten, darunter eine, oder besser die Sub-Kontrabaßflöte, bisher das weltweit einzige Exemplar ihrer Gattung, von Heupel selbst erfunden und ihrer Größe wegen nur in hohen Räumen zu spielen. Heupel ist ein grandioser Techniker. Wie er an unter den extrem schwierigen Bedingungen des Flöten-Ansatzes die Zirkularatmung beherrscht, ist kaum zu glauben. Sein imposantes Rieseninstrument aber hat er noch nicht sehr gut im Griff. Die Tücke des Objekts bedingt, daß ihm seine spannendsten, klang- und einfallsreichsten Improvisationen auf der Piccolo-Flöte gelingen. Der zweite Solist ist der Pianist Holger Mantey, vor zwei Jahren aus der DDR gekommen und seitdem in Köln ansässig. Seine Solo-Improvisation lebt von einem profunden klassischen Hintergrund, aber er beißt sich nicht an einem bestimmten Ausdrucks-Spektrum fest, sondern bewegt sich sicher und sensibel durch Klavier-Idiome aus drei Jahrhun-

Energie wird freigesetzt: Michel Massot vom Trio Bravo aus Lüttich Foto: Hyou Vielz

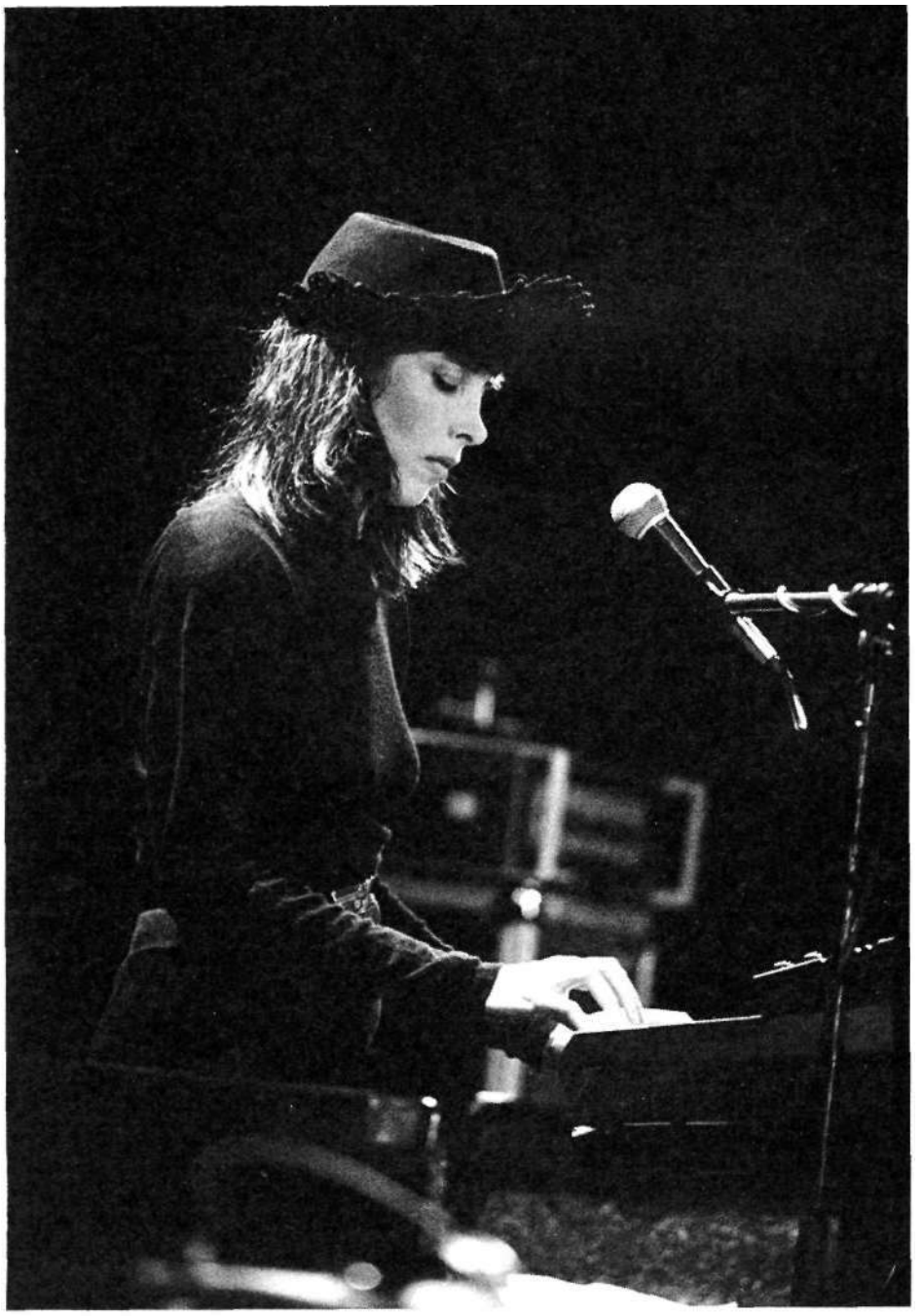


Schonungslos parodistische Musik: Willem Breuker Kollektief
Foto: Hyou Vielz

derten. Er verwendet sie nicht nur als Spielmaterial, sondern lebt und entfaltet sich darin. Auf Inside-Spiel und Präparationen des Instruments verzichtet er (vorläufig), konzentriert sich stattdessen auf die Tasten und auf die innere Konsequenz seiner Musik und bewegt sich damit jetzt schon auf einem Niveau, das mancher ausgezeichnete Pianist nie erreicht.

Jazz aus der DDR war, nach internationalen Anfängen in Eislers Schatten, lange ein Synonym für die freie Musik der 70er Jahre, wie sie etwa vom Zentralquartett gespielt wird. Die vier Fun Horns (Volker Schiott und Thomas Klemm, reeds, Joachim Hesse und Jörg Huke, horns) aus der Haupstadt Berlin sind mit einem anderen Konzept auf West-Besuch gegangen. Sie häufen viel rasantes thematisches Material auf und tun das mit viel Liebe und großer Virtuosität, oft mit verspielter Ironie, manchmal mit Ernst und ohne doppelten Boden. Dazwischen ist genug Platz für Improvisationen auf dem aus der DDR bekannten hohen handwerklichen Niveau und mit eklektistischer Originalität. Schließlich kommt auch das Kölner Festival - das statt der großen Namen der Szene lieber „akuteile Musik aus Europa" präsentieren will - nicht ganz ohne Stars aus. Annette Peacock lieferte zwar, behindert nicht nur von einem entnervenden Störgeräusch im Monitor, sondern auch von verquasten Kompositionen und einer schlechten Band, eher ein Trauerspiel, aber es gibt ja auch noch das Willem Breuker Kollektief. Dessen schonungslos parodistische Musik und locker am Klamauk entlangtänzelnde Bühnenshow machen die Band zu einem unwiderstehlichen Unterhaltungsensemble. Die zehn Herren in gesetztem Alter liefern eine Stunde powerplay und ziehen wie üblich alles durch den Kakao, was ihnen in die Quere kommt. Und wenn, nach langem Solo, ein Musiker sichtlich erschöpft vom Mikrophon in die Reihen der Band zurückschlurft, dann entstehen in der Show deutliche Elemente von Selbst-Parodie. Wahrhaftige Satire kennt keine Grenzen.

Hans-Jürgen Linke



<
Lieferte eher ein Trauerspiel: Annette Peacock
Foto: Hyou Vielz

Harmonie in der europäischen Jazzgemeinschaft

10. Europa Jazz Festival in Le Mans

Gewiß, es existieren größere Jazz Festivals auch in Frankreich - mit Fernsehaufzeichnungen und Rundfunkübertragungen, mit Spitzenstars primär aus Amerika. Doch bei den Superlativereignissen allerorten geht meist der individuelle Charakter verloren. Konsequent ist der emsige Organisator Armand Meignan bei seiner Konzeption geblieben, den vielfältig ausgerichteten Jazz Europas zu präsentieren und ihm durch Projekte und Workshops neue Anregungen zu verschaffen. Die Musiker fühlen sich dabei besonders wohl, und ein Zisterzienserkloster als Hauptspielstätte vermittelt auch dem Publikum eine unnachahmliche Atmosphäre. Ort der Handlung ist eine Stadt, die viele Leute nur vom Autorennsport her kennen: Le Mans, auf halber Strecke zwischen Paris und Nantes.

Typisch für den Charme von diesem „Europa Jazz Festival" ist noch, daß eine Swing-Band zur flächendeckenden Einstimmung über zwei Wochen lang das Departement Sarthe bereiste und in dreißig Dörfern kostenlos konzertierte. Zudem wurde im Vorfeld der Festivität ein Kurs für Amateure durchgeführt, die regionalen Newcomer-Bands wurden zu einem Wettbewerb aufgefordert. Bevor die Musik in den Sälen losgehen konnte, war Musik in den Straßen der historisch überaus reizvollen Metropole Le Mans zu hören.

Im Kulturzentrum stachen zunächst zwei gestandene Jazz-Persönlichkeiten heraus: der belgische Gitarrist und Mundharmonikaspieler Jean „Toots" Thielemans und der ungarische Kontrabassist Aladar Pege. Ganz solo stand Pege auf der Bühne und erteilte der Elektronifizierungs- und Automatikwelle eine humorvolle Absage, indem er ein simples Metronom als „Zuspielpartner" einsetzte. Weniger homogen wirkte demgegenüber das Projekt Oktokaleidoskop, bei dem der Bassist Henri Texier acht prominente Jazzer aus Europa und den USA zusammenführte. Teilnehmer waren das Paul Motian Trio, Gitarrist John Abercrombie, Baßgitarrist Steve Swallow (ohne Carla Bley!), Trompeter Kenny Wheeler und Schlagzeuger Aldo Romano.

Als Länderschwerpunkte waren dieses Jahr die Schweiz und die Niederlande auszumachen. Das Quartett Habarigani vollbrachte eine gelungene Kombination von „akademischer" und folkloristischer Musik. Ein wirkliches Gruppenmusizieren entfaltete sich hier, wobei solistische Einlagen nicht vernachlässigt wurden. Letztendlich ermöglichten die ausgefeilten Arrangements wirklich neue und ungewohnte Klänge auf einem Jazz Festival. Trio Koch-Schütz-Käppeli produzierte mit Saxophon/Klarinette, Electric-5-String-Cello und Schlagzeug zupackend und schreiend einen energischen und energiereichen Free Jazz, ohne auf Soundnuancen zu verzichten. Selbstbewußt und eigenständig agierten beide helvetische Gruppierungen.

Auf dem Konzertpodium der ganzen Welt zu Hause ist das holländische Willem Breuker Kollektief. In Warschau und Berlin erlebte ich bereits die turbulenten „Beduinen"- und zirkusmäßigen „Kraftsport"-Nummern. Doch auch in Le Mans wirkte die Schau des Tentetts frisch und amüsant. Neu im Breukerschen Musiktheater waren die ganz in schwarze Schale geworfenen Herren mit Baskenmützen und Sonnenbrillen: eine Mixtur von intellektueller Attitüde wie einst zu alten Bebop-Zeiten und einem Gangster-Syndikat. Traditionell swingend nahm sich dabei die Musik aus. Auch die zweite niederländische Formation, das Oktett des Bassisten Maarten Altena, bewährte sich durch exakte Präzisionsarbeit in den vielen komponierten Parts. Die Streicher bestimmten das (verfremdete) Klangbild und regten auch die Bläser zur Imitation an. Free-Ausbrüche, allesamt zeitlich streng kontrolliert, wechselten mit alterierten grazilen Sound-Strukturen vom tutti.

Schon zum dritten Mal wartete das Festival von Le Mans mit Sowjet-Jazz auf.

Turbulente „Beduinen"- und zirkusmäßige „Kraftsport"-Nummern: Willem Breuker Kollektief **Foto: Hans** Kumpf

Produzierten zupackend und schreiend einen energischen und **energiereichen Free Jazz, ohne auf Soundnuancen zu verzichten: Hans Koch-Martin Schütz-Marco Käppeli** **Foto: Hans Kumpf**

Ziemlich „cool" gab sich das Duo des Tenorsaxophonisten Lembit Saarsalu und des Pianisten Tonu Naissoo. Neben amerikanischen Standards interpretierten und variierten die beiden Esten aus Tallinn auch einheimische Volksweisen, wobei sie nicht weit weg von Jan Gabareks Norwegen waren. Die gefühlvolle und schöne Musik wurde vom aufnahmebereiten Publikum genauso goutiert und beklatscht wie unbequemere Töne.

Die breite Ausdrucksskala vom Jazz in Europa wurde noch unterstrichen von dem Trio um den englischen Saxophonisten John Surman, dem Duo des exilrumänischen Klassik-Bratschers Dan Jarca mit dem zweiten Wahlfranzosen Rene Bottlang, einem Allround-Pianisten von Blues bis Bartok, dem Vienna Art Orchestra und einem Klarinetten-Projekt von Louis Sclavis.

Die zehnte Ausgabe vom Jazz Festival in Le Mans zum Maibeginn war voll von Zukunftsperspektiven und blickte zurück im Stolz. Das, was auf politischer Ebene so schwierig zu erreichen ist, ein vereintes Europa, haben die Jazzmusiker schon längst realisiert. Und dabei erstreckt sich die europäische Jazz-Gemeinschaft auch auf die Staaten im Ostblock. Das „Europa Jazz Festival" von Le Mans hat viel zu dieser erfreulichen Entwicklung beigetragen.

Hans Kumpf

Absorbiert das Cello für den Jazz eigenwillig und kreativ: Hank Roberts
Foto: Roland Biermann

Stargastspiel zum 35jährigen Jubiläum des Nürnberger Jazz-Studio

Bill Frisell - Hank Roberts

Ob sich die Gründungsmitglieder des Jazz-Studios im April 1954 den Jazz der achtziger Jahre so vorgestellt haben? 35 Jahre ist es nun her, daß Nürnbergs renommierter und bis in die USA bekannter Jazzclub Jazzkonzerte von verläßlich hohem Niveau organisiert. Auf eine bestimmte Richtung hat man sich nie festlegen lassen. Dem ist es wohl zu verdanken, daß sich das Jazz-Studio bis heute eines so lebhaften Zuspruchs erfreut.

Schon eine Stunde vor Konzertbeginn drängten sich die Jazzfreunde in die Kellergruft am Paniersplatz. Eine Novität sollte die Jubiläumswoche krönen.

Bill Frisell und Hank Roberts zählen zu den neuen Kometen des New Yorker Avantgarde-Jazzhimmels. Diverse Platteneinspielungen und ihr Auftritt beim Jazzfest Berlin im letzten Jahr machten sie auch in Europa zu umjubelten Newcomer-Stars. Das Neue besteht nun freilich vor allem im unbekümmerten und dennoch sensiblen Umgang mit dem Alten. Wie so oft in der Jazzgeschichte erweisen sich die jungen, weißen intellektuellen Jazzmusiker gerade darin als Trendsetter, daß sie in bester eklektischer Manier auf längst Bekanntes zurückgreifen und es originell und neu verknüpfen und verpakken. Nichts anderes macht auch die Bill Frisell Band, doch wie sie es tut, das verdient höchstes Lob.

Fast alle Nummern beginnen behutsam mit leisen, elegisch-unterfütterten Schwebetönen der Gitarre. Bill Frisell weiß, wie man Spannungen aufbaut. Das Cello von Hank Roberts stellt in der Regel die Themen vor, die sich dann alsbald als Scheinmanöver entpuppen. Das Publikum wird gefoppt, wo es nur geht. Bisweilen klingt's gar, als würde man am Radio herumdrehen und von Sender zu Sender unterschiedliche Musikfetzen einfangen, die dann letztlich doch sinnvoll verbunden erscheinen. Alles geht, alles ist erlaubt: Blues, Country-, Prater- und Schießbudenmusik, Walzer- und Kaffeehausklänge, Schlager und Pop-Hits. Es lebe das pointiert gesetzte Zitat! Das hat durchaus Methode.

Daß die flockig-lockere Darbietung nicht ins Triviale abrutscht, liegt am respektlosen Umgang mit den Botschaften von gestern. Die Kunst der Kontrafaktur, selten wurde sie mit solchem Elan vorgeführt. Bisweilen hatte man gar den Eindruck, eher bei einem Hillbilly-Abend dabei zu sein. Test the West, hieß dann wohl die Devise. Doch das Ganze bekam alsbald einen unheimlichen Drive. Schlagzeuger Joey Baron sorgte durch seine quirligrockige, melodisch-facettenreiche, um keinen Effekt verlegene, hintergründigüberraschende Spielweise dafür, daß falsche Gefühle nicht aufkommen konnten. E-Bassist Kermit Driscoll hielt sich dagegen im Hintergrund, lieferte das rhythmisch-harmonische Gerüst und setzte dynamische Kontrapunkte.

Nicht zu unterschätzen ist hier der Vorteil des gestrichen und auch pizzicato gespielten Cellos. Im Jazz eher ein Außenseiterinstrument wird es, von Traditionen unbelastet, von Hank Roberts durchaus eigenwillig und kreativ für den Jazz absorbiert. Kolorist Roberts gibt der Gruppe sowohl eine unverwechselbare Klangfarbe als auch stark motorische Akzente. Dies verleiht der Collagen-Melange ein eindeutiges und überzeugendes Profil. Daß sich die Zuhörer mit nur zwei Zugaben zufrieden geben mußten, war bitter.

Bernd Ogan

Setzt heuer vermehrt auf junge Talente

14. Int. Jazz Festival Bern

Fünf Hauptkonzerte und rund ein Dutzend weitere Konzerte im Kursaal und anderswo verwandelten die Bundesstadt für eine Woche in das schweizerische Jazz Mekka. Das Konzept von Organisator Hans Zurbrügg, der heuer vermehrt auf junge Talente setzte, war ein voller Erfolg: Mehrmals war es einer der Newcomer, der die größten Lorbeeren erntete.

Cajun, Soul and Blues Night

Mit ihrem stark bluesorientierten, souligen Spiel stahl die Gadd Gang den beiden traditionellen Vertretern an diesem ersten Abend die Show. Die Spitzenmusiker Cornell Dupree, Gitarre, Eddie Gomez, Baß, Ronnie Cuber, Baritonsaxophon, vor allem aber Richard Tee, Piano, und der Leader selber agierten viel erdiger und jazziger als auf ihrer neuesten Platte und wußten selbst das traditionell eingestellte Berner Publikum voll zu überzeugen. Großartiger Höhepunkt: Eine ausgedehnte, sehr frei angelegte Duoversion (Tee und Gadd) von Ellingtons „Take the A train". Major Handy und seine Wolf Couchons aus Louisiana demonstrierten auf ihrer ersten Europatournee die Variationsbreite der südlichen Cajunmusik, während der eigentliche Star des Abends, die hünenhafte Blueslegende Albert King, den Draht zum Publikum nicht fand und schließlich so verstimmt wie seine Gitarre während des Auftritts getönt hatte, und schmollend in der Garderobe verschwand.

An evening for Art Blakey

Zwei altersmäßig ganz unterschiedlich zusammengesetzte Bands machten am zweiten Abend klar, daß der Hardbop nichts von seiner Attraktivität eingebüßt hat, auch wenn seine Blütezeit mittlerweile dreißig Jahre zurückliegt. Benny Golson ist einer der ganz großen Improvisatoren am Tenorsaxophon und zugleich einer der am meisten unterschätzten Musiker der Jazzgeschichte, expressiv in den eher selten verwendeten hohen Lagen, sehr lyrisch und melodisch in den tiefen und immer mit einer Vorliebe für überraschende harmonische Ausweitungen. Aus ganz anderem Holz ist sein Partner Freddie Hubbard geschnitzt. Die erste Solonummer war geradezu symbolisch: ,,The night has a thousand eyes". Tausend Augen? Ich glaube, das würde Freddie kaum genügen, denn die dreitausend des Kursaals reichten ihm kaum. Warum bloß muß er sich und dem Publikum immer wieder beweisen, daß er der Größte ist? Diese manische Profilierungsneurose lenkt ab von den Husarenstücken, die er auf seinem Hörn zu bringen immer noch imstande ist. Altmeister Art Blakey wartet auch mit der jüngsten Auflage seiner Jazz Messengers wieder mit Überraschungen auf. Der Godfather einer ganzen Generation heutiger Stars, hört nicht auf, mit untrüglichem Gespür für künstlerische Qualität junge Talente zu lancieren. Zwei verdienen besondere Erwähnung: Der Pianist Bennie Green und Frank Lacy, nicht bloß begabter Posaunist jener neuen Linie, die sich auch vor schmutzigen Tönen nicht scheut, sondern gleichzeitig als Nachfolger von Robin Eubanks musikalischer Direktor der Band. Den Vogel abgeschossen hat aber Bennie Green. Was dieser bleiche, zurückhaltende Pianist mit dem Aussehen eines großgewachsenen Konfirmanden hinter dem Flügel an pianistischer Vielfalt hervorzubringen versteht, ist schier unglaublich. Er verbindet technische Perfektion mit klassischer Anschlagkultur, vollendet seine freien, improvisatorischen Höhenflüge mit logischer Konsequenz und läßt keine Phrase in der Luft hängen, spinnt feine Melodiefäden zu einem reichen Muster und ... kann auch grooven, so schwarz wie Ray Bryant und so kraftvoll wie McCoy Tyner. Alles in allem bildete der Abend eine einzige, rauschende Hardbop-Party, ganz nach dem Motto von Organisator Hans Zurbrügg: Jazz aus erster Hand.

Contemporary sounds

Was bisher in Bern traditionellen Künstlern und arrivierten Namen vorbehalten blieb, schaffte der Newcomer Michel Camilo im ersten Anlauf: Er brachte den Kursaal zum Kochen, und das ausgerechnet am „modernen" Abend des Berner Jazzfestivals!
So wie die schwarze Flötistin Bobbi Humphrey auf ihrer legendären Blue Note Platte „Satin Doli" ein herzhaftes Lachen an den Anfang stellt, so hielt sie's auch im Kursaal. Dieses Lachen, diese von innen herausstrahlende Fröhlichkeit, verbunden mit einem überschäumenden Temperament ließ ihr die Sympathien zufliegen, bevoF auch nur der erste Ton gespielt war. „City Beat" sei wohl der geeignetste Name für ihre Musik, meinte sie gesprächsweise, einer Musik, die unmittelbar in die Beine geht.
Ebenfalls aus New York, mit einem Schweizer als Co-Leader, kam auch die zweite Gruppe. Der Genfer Saxophonist George Robert hat sich in der Jazzmetropole durchgesetzt und leitet heute zusammen mit dem Trompeter und Flügelhornisten Tom Harrell ein Hardbop-Quintett. Es erstaunt immer wieder, wie der scheinbar teilnahmslos auf der Bühne stehende, seit seiner Jugend schwerst invalide Tom Harrell aufblüht wie eine kostbare Blume, wenn er sein Hörn ergreift und zu einem seiner mal lyrischen, mal heiß vibrierenden Soli ansetzt, um anschließend wieder in sich zusammenzufallen. Nun war's an Michel Camilo aus der Dominikanischen Republik. Mit einem karibischen Opener fesselte er das erste Ermüdungserscheinungen zeigende Publikum, ging dann zu schwieriger Kost über und forderte mit dem tonmalerischen Gemälde „Yarey" noch einmal volle Aufmerksamkeit, alles in einer Spielweise, die stilmäßig von Chopin bis McCoy Tyner und Steeldrums sozusagen alles beinhaltet. Nun war der große Moment gekommen. Was Camilo in der wohl halbstündigen Improvisation über „Caribe" aus dem Flügel herausholte, war schlechthin einmalig und löste beim Publikum sprachloses Staunen und ungläubiges Kopfschütteln aus. Dann plötzlich: Mitten im Stück brach rauschender Beifall los, eine Standing Ovation, wie sie Bern schon lange nicht mehr erlebt hat. Der Tausendsassa aus der Karibik, der zwar seit gut acht Wochen in den USA die Billboard-Charts anführt, war hierzulande bisher sozusagen ein Unbekannter. Nach dieser Sternstunde der Berner Festivalgeschichte hat man realisiert: Ein neuer Stern ist am Jazzhimmel aufgegangen.

Jazz Band Ball

Streng in den vom Fernsehen diktierten Zeitplan eingeklemmt wirkten die Traditional Jazz All Stars von Trompeter Clark Terry gehemmt, doch einige Solonummern waren überzeugend, so etwa Kenny Davern in einer Klarinettenversion des selten gespielten Titels „Travelin" oder Ralph Sutton mit Bix Beiderbeckes Pianoimpression „In the dark". Der kurze Auftritt wurde gefolgt von Barbara Morrison, einer relativ jungen Bluessängerin, die sich mit Down Home Blues-Titeln ebenso in die Herzen des Publikums sang wie mit subtileren Nummern *ä* la Billie Holiday. Spezialgast Phil Upchurch kam zum Leidwesen der Gitarrenfans nicht auf Toruen. Doch auch sie sollten noch auf ihre Rechnung kommen. Im Rahmen der Newport Jazz Festival All Stars des Jazzimpresarios und Pianisten George Wein waren gleich zwei junge Saitentalente miteinander auf der Bühne: Gray Sargent und Howard Alden. Ihre Solodarbietungen ließen durchschimmern, daß sie sich im modernen Jazz ebenso zu Hause fühlen wie im Rahmen des Mainstream, und auch der Kornettist Ruby Braff dürfte seine Anhänger kaum enttäuscht haben. Die eindrücklichsten Einzeldarbietungen stammten jedoch, wie bereits an den Vorabenden, von

einem Vertreter der jungen Garde, dem Saxophonisten Ricky Ford. Hinter der urwüchsigen Kraft seiner in Richtung modalem und Avantgarde Jazz aufgeweiteten langen Melodiebögen steht die langjährige Erfahrung in Gruppen wie Günther Schuller und Charles Mingus. Ricky Ford ist Musterbeispiel für einen Musiker, der aus den Wurzeln heraus Neues zu schaffen gewillt ist, eine große Hoffnung für die Zukunft.

Gala Night

Mit einem Galakonzert im wahrsten Sinne des Wortes klang das 14. Internationale Berner Jazz Festival aus. Ahmad Jamal und die Louie Bellson Jazz Giants demonstrierten, daß Jazz nicht laut sein muß, um schön zu sein. Es war kein Abend des Spektakels im althergebrachten Sinne des Wortes, der auf die Schaulust eines breiten Publikums abzielte, sondern eher eine jener Soirees, an denen sich audiophile Feinschmecker an den kulinarischen Kulturdelikatessen einer Erstklassekünstlerbrigade zu delektieren belieben. Sie kamen voll auf ihre Rechnung, bei Ahmad Jamals kammermusikalischen Darbietungen ebenso wie bei den intellektuellen West Coast Arrangements der Louie Bellson Jazz Giants. Ahmad Jamal ließ seine beiden Rhythmusbegleiter marschieren und baute darauf das musikalische Geschehen auf, lange, subtile Passagen, die zunehmend abebbten, um dann mit viel Dynamik wieder loszufahren, oder mit sparsamen Einwürfen den musikalischen Raum gestaltend und ihn dermaßen in den Ablauf einbeziehend. Diese Art Spiel mit Energie und Zeit, die Miles Davis Jamal abgeschaut hat, ist das Markenzeichen des 59jährigen Pianisten aus Pittsburgh. Die Jazz Giants von Louie Bellson führten das Lob des musikalischen Intellekts sozusagen auf einer größeren Instrumenten-Palette weiter. Altmeister Louie Bellson, von Vielen als der beste aller noch lebenden Schlagzeuger gepriesen, hatte bei seinen Mitmusikern neue Arrangements speziell für dieses Konzert schreiben lassen. Insbesondere der Tenorsaxophonist Don Menza und der Klarinettist Buddy DeFranco steuerten komplexe Kompositionen bei, die im Geist und musikalischen Duktus an den kalifornischen Cool Jazz der 50er Jahre anknüpften und daran erinnerten, daß dieser Seitenarm des Jazz im Westen Amerikas nie ganz verklungen ist, obwohl wir Europäer das wegen unserer einseitig auf New York fixierten Blickrichtung gerne annehmen. Die richtigen „Listeners" kamen auf ihre Rechnung, der Intellekt stand eindeutig im Vordergrund, der Bauch hatte nach vier anstrengenden Tagen für einmal Pause, oder jedenfalls fast, denn gegen Schluß setzte Louie Bellson mit unerreichter Subtilität und Virtuosität zu einem seiner berühmten Soli an. „Berne, Baby, Berne" taufte er diese Eigenkomposition als Hommage an die Bundesstadt, eine „Capital", die für die Amerikaner nicht nur eine „Capital of Switzerland", sondern immer mehr auch eine „Capital of Jazz" wird.

Ulrich Roth

5. Jazzfest Franken in der Nürnberger Tafelhalle

Das alle zwei Jahre im Gegenzug zu Jazz Ost-West veranstaltete Jazzfest Franken ist so etwas wie eine Börse der lokalen Jazzszene. Es hat sich eingebürgert, daß die Programmacher auch Freunde und vergleichbare Gruppen aus anderen Städten einladen. Der Blick über den Zaun gibt Auskunft über den Stand anderer regionaler Jazzszenen. Das ist sinnvoll, lockert das Programm auf, macht neugierig und schärft den Blick für die „Einheimischen", von denen schon jetzt gesagt werden kann, daß sie allesamt nicht schlecht abschnitten.

Die Veranstalter - der Verein Nürnberger Jazzmusiker, die Stadt Nürnberg und der Bayerische Rundfunk - hatten die Fühler diesmal in Richtung Berlin und Bremen ausgestreckt. Der Musikeraustausch, verstanden als Kooperation der Jazzmusik-Produzenten, wird hoffentlich bald zu Gegeneinladungen führen. Der Jazz braucht solche Herausforderungen. Der Prophet, der zu Hause trotz Förderpreis und Stipendium oft vergeblich um die gebührende Anerkennung kämpft, findet sie vielleicht dort, wo sein Auftritt für eine Überraschung gerade gut ist.

So hat sich auch Achim Göttert-Zadek, von Anfang an einer der Organisatoren des Nürnberger Regionalfestivals, inzwischen nach außen orientiert. Sein neues Quartett - rockig, zackig und poppig - besteht zu Dreivierteln aus Berlinern. Die Handschrift ist dadurch keine grundlegend andere geworden, doch der musikalische Output - gewisse Mätzchen mit einbezogen - erschien mir witziger. Die Klänge sind disparater, hemmungsloser und kontrastreicher. Schlimm nur, daß die Leute am Mischpult immer den Drummer für den wichtigsten Mann in der Band halten.

Wie angenehm war da doch das Duo des Schweizer Bassisten Hans Hartmann mit dem Geiger Uli Bartel („Hartmanns Stickstoff"). Mal kein Schlagzeug! Welch eine Wohltat! Leise, behutsam und kulinarisch-dezent, aber nichts desto weniger aufregend gingen die beiden ans Werk und setzten einen gelungenen Kontrapunkt gegen die aktuelle Beliebigkeits- und Zerstreuungskultur. Gefährlich ist es, wenn Welt-Musik, wie der Jazz heute gerne genannt wird, zur Aller-Welts-Musik degeneriert. Originell auch der Einsatz des „chapman stick", eines elektronisch verstärkten Saiteninstruments zwischen Gitarre und Sitar, das mit rechter und linker Hand gleichzeitig, also mit 10 Fingern angerissen wird.

Wesentlich brutaler, schriller und chaotischer geriet die Eröffnungsdarbietung der Bremer Gruppe Raum 19 um den Yuppie-Gitarristen Peter Apel. Neuzeit-Jazz-Traumbilder, expressive Klanglandschaften für young urban Professionals, dramaturgisch geschickt aufgebaut und keck arrangiert. Der Sprechgesang blieb leider - wie so oft - unverständlich. Ein bißchen unvorbereitet traf's die Freitagabendohren des zum Teil verschreckt reagierenden Publikums, das schnurstracks zurück zum Tresen eilte. Das nenn' ich Motivation! Nun ja, so einfach konsumierbare Musik war das wirklich nicht. Wie überhaupt das Martialisch-Männliche dominierte. Keine einzige Frau im zweitägigen Jazzmarathon. Bedenklich, bedenklich!

Natürlich gab's auch leichter verdauliche Kost, etwa die bayerisch-österreichische Gruppe Stainless um den Grazer Saxophonisten und Klarinettisten Felix Sabo. Der mitschneidende Bayerische Rundfunk dürfte daran seine besondere Freude gehabt haben: tadellos und garantiert rostfrei, aber eben auch ein bißchen langweilig. Beachtlich gemausert haben sich dagegen die Lokalmatadore um den Nürnberger Gitarristen Hans Grasser. Besonderes Lob gilt hier dem talentierten zwanzigjährigen Schlagzeuger Markus Grill, eine der Neuentdeckungen des diesjährigen Jazzfestes. Noch nie war die Nürnberger Jazzszene mit so vielen guten Schlagzeugern „bestückt": Yogo Pausch, Wolfgang Haffner, H.-G. Brodmann und nun eben noch Markus Grill und Werner Treiber von der Gruppe Samba Nova, die den Samstagabend mit einem rhythmisch-rockigen, gefällig-flockigen Streifzug durch den amerikanischen Doppelkontinent eröffnete, während das Gespann Treuheit-Hartlieb-Thielmann, ein wenig unglücklich vor großer Geräuschkulisse im Foyer als Pausenfüller placiert, mit geschmackvoll-klassischem Trio-Jazz aufwartete.

Gespannt durfte man auf die Wiederbegegnung mit der vor zehn Jahren gegründeten und später wieder aufgelösten „alten" Chris Beier Group mit dem inzwischen zum Kulturförderpreisträger und Musikdozenten aufgestiegenen Chris Beier am Piano und Traugott Jäschke, Saxophon, Pepe Freitag, Baß, und Yogo Pausch, Schlagzeug, sein. „Ten years after" und doch kein bißchen weiser! Wie in alten Zeiten - immer volle Pulle. Herausragend der spontan sich entwickelnde Duo-Part zwischen Klavier und Schlagzeug, der 6/8-Tango „Pablo" und Yogo Pauschs exzellent-melodiöses Trommelsolo. Viel Beifall für die Nürnberger Jubilare.

Chris Beier hatte nur den Flügel, Michael Berger aus Bremen mit der Gruppe Freeport dagegen neun Tastenbretter, doch der musikalische Erguß stand eher im reziproken Verhältnis zum technischen Aufwand. Der Freeport-Free Jazz wollte über pseudo-avantgardistische Ansätze nicht recht hinauskommen, was in gewissem Sinn auch für die Berliner Big Band mit dem wohlklingenden Namen Central Intelligence Orchestra gilt. Vielleicht lag's aber auch an der vorgerückten Stunde weit nach Mitternacht und der inzwischen abgeflachten Aufnahmebereitschaft, daß es zunehmend schwerfiel, den oftmals verschlungenen Intelligenzstrukturen des „Großklangkörpers" unter der Leitung von Garrett List zu folgen.

Wieder einmal wurde zu viel des Guten geboten, was man offensichtlich den Veranstaltern solcher Festivals nie wird abgewöhnen können.

Der gute Besuch, zumindest am Samstag, und die vielen neuen interessierten Gesichter gaben den Organisatoren jedoch recht: Der Jazz in Nürnberg kann sich hören lassen und braucht den kritischen Vergleich nicht zu scheuen.

Bernd Ogan

Cartoon: H. D. Sumpf

Rhythm & Blues bei der 39. Berlinale

Knapp 400 Filme in 12 Tagen an einem Dutzend Spielstätten, das war das offizielle Auf- und Angebot der 39. Berlinale. Zeitungen, die umfangreich berichten wollten, mußten gleich mehrere Reporter entsenden. Trotzdem blieben viele Filme unbeachtet und unerwähnt. Rainer Kobe berichtete bereits über einige Jazz-Filme. Zwei weitere Dokumentationen liefen, eine davon unter Ausschluß der Öffentlichkeit.

Im „Panorama", ein Festival im Festival, wurde als Vorprogramm zu „Looking For Langston" (eine 40minütige Homosexuellen-Saga in Anlehnung an den schwarzen Dichter Langston Hughes) der halbstündige Film „Tiny & Ruby - Hell Divin' Women" gezeigt. Vielleicht war es die Thematik, daß dieses Doppelprogramm in der Presse kaum erwähnt wurde, denn auch „Tiny & Ruby" wurden in Presseinfos als lesbisch dargestellt. Die Regie führten zwei Frauen: Greta Schiller und Andrea Weiss. Ein einziges Mal stellen sie an Tiny eine in diese Richtung zielende Frage, die von der Trompeterin so ausweichend beantwortet wurde, daß daraus keinerlei Schlußfolgerungen gezogen werden können. Na und selbst wenn sich Tiny nach einer Ehe mit Kindern irgendwann einmal „anders" entschlossen haben soll - angeblich lebt sie seit 40 Jahren mit Ruby zusammen - was für einen Einfluß, welche Bedeutung hätte dies auf ihre Musik? Keine, genausowenig wie Jerry Wexler, Art Rupe, Ralph Bass oder Leiber & Stoller besonders gute Schallplattenproduzenten waren, weil sie - wie oft so hervorgekehrt wurde - Juden sind.

Ernestine „Tiny" Davis, alles andere als winzig, wurde 1909 in Memphis geboren und zog nach Kansas City, weil dort ihr „old man", der Musiker Clarence Davis, lebte, den sie heiratete und mit dem sie mehrere Kinder hatte. Als Trompeterin spielte sie Standards, Blues und Jazz und erwarb sich in der Swingmetropole bald den Ruf eines weiblichen Louis Armstrong. Sie schloß sich dem gemischtrassigen (!) Frauenorchester The International Sweethearts of Rhythm an, das 1945 zur Truppenbetreuung fünf Monate nach Deutschland kam, bevor die Sweethearts in den bekannten schwarzen Theatern in den USA wie dem Apollo, Howard und Regal mehr als Kuriosität denn als ernstzunehmende Musikerinnen herumgereicht wurden.

Zurück in Kansas City lernte Davis die Bassistin und Schlagzeugerin Ruby Lucas kennen, die in diesem Film auch als Pianistin in dem Titel „It's Paradise" zu erleben ist. Die beiden Damen plaudern manchmal augenzwinkernd über allerlei Erlebnisse der Vergangenheit und ihren eigenen Club „Tiny & Ruby's Gay Spot" an der Southside Chicagos, wobei das Wort „gay" nicht zwangsläufig sexuell gedeutet werden muß. Willie Dixon, der nur wenige Häuserblocks weiter für Chess viele Bluesplatten produzierte, sagte einmal: „Sometimes Blues are sad, sometimes Blues are happy and gay" und meinte damit einfach Fröhlichkeit. Tiny & Ruby erzählen auch, aber meiner Meinung nach zu wenig, eben über ihre Schwierigkeiten als Frauen in einer damals (und eigentlich auch heute noch) von Männern dominierten Musikerwelt. Vielleicht wurde dieses Thema schon in dem früher gedrehten Film derselben Regisseurinnen „The Sweethearts of Rhythm" abgehandelt. Tiny behauptet, daß Duke, Cab und Basie sie eingeladen hätten, in ihren Orchestern mitzuspielen. Erstaunlicherweise ist über sie aber in der derzeit zugänglichen Jazzliteratur fast nichts zu finden, selbst in Sally Placksins „American Women in Jazz" sind ihr nur zwei Seiten gewidmet (und ein kleines Foto auf dem Buchtitel), während an anderer Stelle die Sweethearts etwas umfangreicher dargestellt werden. An Tonträgern ist meines Wissens derzeit nur ein Album auf Rosetta auf dem Markt, bei uns aber ohne Vertrieb. Die „Hell Divin' Women" sind leider dazu prädestiniert, irgendwann einmal zu mitternächtlicher Stunde über das 3. Fernsehprogramm oder Kabelfernsehen zu flimmern, falls dieser Film bei der Berlinale von den entsprechenden Einkäufern dieser Medien überhaupt registriert wurde. Es wäre schade, wenn die Öffentlichkeit die alten Standfotos, Plakate oder die familiäre Jam Session der „Saints", die Ruby und Tiny mit Tochter und Enkel im Wohnzimmer zeigt, nicht zu Gesicht bekommen würde.

Vollkommen unter Ausschluß der Öffentlichkeit, nur für Presse und Händler, wurde zweimal „That Rhythm - Those Blues" in einem der vielen Studios neben dem Pressecafe gezeigt. Während der Restaurationsbetrieb überquoll, zählte ich bei der ersten Vorführung sechs Gäste, bei der zweiten doppelt so viele. Schlechte Chancen für diese einstündige Dokumentation, jemals „kommerziell" gezeigt zu werden.

Im Wesentlichen zeichnet George Nierenbergs Film die musikalische Laufbahn von Ruth Brown und Charles Brown (beide nicht verwandt) nach, ohne Daten und historische Fakten, dafür um so mehr mit aufschlußreichen Reminiszensen über Rhythm & Blues im allgemeinen. Charles Brown war mit Johnny Moore und dann unter eigenem Namen von 1946 bis 1952 mit „Drifting Blues", „Black night" und einem Dutzend anderer Bestseller einer der ersten Stars des urbanen Blues. Sein „Trouble Blues" war fünfzehn Wochen lang auf Platz eins der Rhythm & Blues Charts. Ruth Browns kräftiges Stimmorgan bescherte in der ersten Hälfte der 50er Jahre der Plattenfirma Atlantic die ersten Hits in Serie, sie etablierte gewissermaßen dieses Label. Die beiden Topstars dürfen ausführlich über die „gute alte Zeit", die so gut nicht war, erzählen: über Segregation bei ihren Auftritten in Tanzhallen und über nicht erhaltene Tantiemen aus den Plattenverkäufen. Oft wurden sie mit Geschenken abgespeist, Charles Brown bekam statt Bargeld eine zweite Limousine. Der Produzent Ralph Bass stellt fest, daß seinerzeit viele Schwarze so scharf auf eine Plattenaufnahme waren, daß sie diese fast umsonst gemacht hätten. Der Ruhm lockte, keiner las den Vertrag. „Money came easy, money went easy", faßte er die lockeren Gewohnheiten zusammen. Zu Wort kommen auch Jerry Wexler, Ruth Browns Produzent bei Atlantic, Bobby Robinson in seinem Plattenladen unweit des Apollo Theaters in Harlem und zwei schwarze Discjockeys.

Gezeigt werden viele bislang unbekannte Standfotos und alte Clips von Tanzszenen. Gegen die akrobatischen Künste des damaligen Publikums nehmen sich die Profis aus den gegenwärtigen Musicals, die wir hier in Europa vorgesetzt bekamen, wie ein Treffen arterienverkalkter Veteranen aus. Plakate und Fotos jener „Coloured only"-Ära, die erst vor dreißig Jahren zu Ende ging, wechseln sich ab mit Filmclips von Louis Jordan (Charles Brown: „Der Superstar der 40er Jahre"), Fats Domino und im unmittelbaren Vergleich der lächerlich wirkende Paul Anka mit „Ain't that a shame" und aus der „Harlem Hit Parade" Ruth Brown mit dem Paul Williams Sextett.

Aufgelockert wird der Film mit vielen extra hierfür aufgezeichneten Titeln aus der intimen Atmosphäre des Baby Grand Clubs in Harlem, unterstützt von Billy Butler an der Gitarre. Der Stil der beiden Browns hat sich nicht wesentlich in den vergangenen vierzig Jahren verändert, beweist nicht Einfallslosigkeit, sondern zeitlose Qualität. Charles Browns Balladen haben immer noch eine magische Ausstrahlungskraft.

Dem Regisseur George Nierenberg, vorbelastet mit „No maps on my taps", „Say somebody" und als Co-Produzent von „Chuck Berry: Hail, Hail, Rock 'n' Roll",

gelang mit guter Kameraführung und Titelauswahl sowie sorgfältiger Beschaffung seltenen Bildmaterials ein locker gestalteter Dokumentarfilm. Schade nur, daß „That Rhythm - Those Blues" so wenig Interesse fand bei der Berlinale.

Während des Festivals wurden auch noch eine Reihe Filme gezeigt, die zwar nichts mit Musik zu tun hatten, aber zur Peripherie eines jeden gehören, der sich intensiv mit den Schwarzen der USA beschäftigt. Ausverkauft war natürlich Alan Parkers Mischung aus tatsächlichen Ereignissen von 1964 und Fiktion in „Mississippi Burning". Die Kritiker, die diesen Film als unrealistisch verrissen, waren offensichtlich bei den ungeschminkten Dokumentarfilmen über die Schattenseiten des „American Way Of Life" nicht anwesend. Aber damit ist für sie ja auch kein Geld zu verdienen. Das Problem der Obdachlosen schilderten gleich mehrere Streifen: „In The Wee Wee Hours" von izak Ben-Meir, „Inside Life Outside" von Sachiko Hamada & Scott Sinkler, „Serving Two Masters" von Tim Lewis und vor allem „Promises To Keep" über den Bürgerrechtler Mitch Snyder, der in Washington mit seinen Hungerstreikaktionen schon für weltweite Pressemeldungen sorgte.

Die Zuschauerzahlen waren sehr gering, auch bei einer Dokumentation über Lenora B. Fulani, der ersten schwarzen Präsidentschaftskandidatin, über die 1988 natürlich nirgendwo etwas zu lesen stand. Die Chancen stehen also schlecht, daß diese Filme wenigstens mal in den 3. Programmen des Fernsehens auftauchen. Am eindringlichsten war „The Bronx: A Cry For Help" von Brent Owens, einem Bruder des Trompeters Jimmy. Über eine Zeitspanne von zehn Jahren entstanden, sind Präsident Carter und Wahlkämpfer Reagan (der ausgebuht wird) zu sehen. Owens zeigt anhand alter Fotos, daß die Bronx ursprünglich einmal eine mittelständische Wohngegend war, bevor sich der Verfall von Süden her wie ein Krebsgeschwür verbreitete. Über Ursachen und Möglichkeiten der Heilung kommen Betroffene in vergammelten Häusern, Wohnungsbaubeamte und andere zu Wort. Die musikalische Untermalung besorgte der Bassist Jerry Jemmott.

Norbert Hess

Mehr als die Summe seiner Teile

1. Internationales Kammgarn-Jazz-Festival in Kaiserslautern

Es tut sich was in Kaiserslautern. Über 2000 Jazzfans zwischen Saarbrücken und Frankfurt zog es über Ostern in die Stadt, wo das 1. „Internationale Kammgarn-Jazz-Festival" mit Namen lockte, die man sonst nur im Jazzlexikon an exponierter Stelle findet. Die Veranstalter im Kulturzentrum „Kammgarn" die dieses erste rheinland-pfälzische Jazzfestival in Zusammenarbeit mit dem „Theaterhaus" in Stuttgart organisiert hatten, dürfen rundum zufrieden sein. Die für ein nicht eingeführtes Festival dieser Art beträchtliche Zuschauerzahl und die (meistens) begeisterten Publikumsreaktionen nach vier Tagen konzentriertem Jazz von Weltniveau haben dem „A Tribute to Jazz" betitelten Happening aus dem Stand einen festen Platz im künftigen Kulturleben Kaiserslauterns beschert. Schon jetzt steht fest, daß es im nächsten Jahr eine Fortsetzung geben wird.

Was konnte die Jazzfans der Region sogar über die Feiertage hinweg so nachhaltig in die ehemaligen Fabrikhallen der „Kammgarn" locken? Werfen wir doch einmal einen Blick zurück - in Zufriedenheit: Den Appetitanreger für das opulente Jazzmenü servierte am Donnerstag The Cannonball Legacy um den Trompeter Nat Adderley. Der jüngere Bruder des 1975 verstorbenen Julian „Cannonball" Adderley pflegt das Vermächtnis des Saxophon-Zauberers durch Gedenkkonzerte mit dessen ehemaligen Ensemblemitgliedern. Die von „Cannonball"-Substitut Vincent Herring rhythmisch behutsam gestrafften und harmonisch auf die Höhe der Zeit transportierten Adderley-Kompositionen („Mercy, mercy, mercy") können sich, auch dreißig Jahre nach ihrer Hoch-Zeit noch hören lassen.

Der ambitionierte junge Kaiserslauterer Schlagzeuger und Bandleader Thilo Berg sorgte dann am Samstag mit seiner auch schon überregional bekannten Thilo Berg Big Band für Stimmung auf der „Turbinen"-Bühne im alten Maschinenhaus. Als „special guest" hatte die im südwestdeutschen Raum einzige Bigband dieser Art den amerikanischen Starsaxophonisten Bob Mintzer eingeladen. Mit harmonisch komplexen, modernistisch arrangierten Swingnummern schufen die 19 Musikstudenten und hauptberuflichen Orchestermusiker eine strahlende Überleitung zu den unumstrittenen Stars des Abends, dem United Jazz- und Rock Ensemble. Die zehnköpfige europäische Jazzrock-Formation mit ihren deutschen Exponenten Wolfgang Dauner, Keyboard, Volker Kriegel, Gitarre und Albert Mangelsdorff, Posaune, wandten sich an diesem Abend von der zeitgenössischen Jazzkunst ab und auf die Orchesterkultur Duke Ellingtons zu. Nicht immer zur reinen Freude der Zuhörer übrigens. Zwar sind die großen Zehn in der Reproduktion Ellington-'scher Spielführung und adäquater Instrumentalbeherrschung über jede Kritik erhaben. Der ausgesprägte Individualismus der zehn Bandleader verwischte allerdings bisweilen den Reiz jener Ellington-Interpretationen, die dereinst durch einen einzigen anleitenden Charakter durch dessen schier instrumentale Orchesterführung erstanden ist.

Das dreigeteilte Sonntagsprogramm eröffnete das Kaiserslauterer Jazzquartett Soon mit zeitgenössischen Mainstream-Titeln aus eigener Produktion. Als akustischer Dreh- und Angelpunkt der noch jungen, aber schon preisgekrönten Formation erwies sich hier die Jazzstudentin Ariane Baumgärtner. Mit ihrer dunklen, in den dynamisch verhalteneren Stücken emotional-drängend hervortretenden Singstimme bestimmte sie allein das äußere Profil der Gruppe. Freilich noch um etliches expressiver zeigte sich anschließend die schwarze Vokalistin Patti Cathcart, die mit ihrem Partner Tuck Andress (Gitarre) aus allen populären Stilquellen zwischen Rock und Blues schöpfte und aus den Versatzstücken glitzernde Schmuckstücke emphatischer Gesangskunst formte.

Hatte die Stimmung im großen „Casino" des Hauses zu diesem Zeitpunkt schon ein gewisses Niveau erreicht, so kochte sie denn schon bei der Ankündigung der folgenden Gruppe vollends über. Das John McLaughlin Trio mit dem britischen Gitarren-Tycoon McLaughlin, seinem indischen Weltklasse-Drummer Trilok Gurtu und dem musikalischen Thilo Berg-Gefährten Kai Eckart-Karpeh, E-Bass, hatte die bis auf den letzten Platz gefüllte Halle von der ersten Minute an auf seiner Seite. Der seit Jahrzehnten weltweit unangefochtenen Herr der sechs Saiten ist - wie mancher schon befürchtet hatte - alles andere als ein Fossil aus der guten alten Free-Jazz und Jazzrock-Ära, auch wenn seine Provenienz natürlich unüberhörbar bleibt. Er bezieht seine Energie noch immer aus dem subtilen Gegensatz von ruhigem Fluß und plötzlicher Eruption, aber er läßt sich auch schon mal, bis zu einem gewissen Grade, von seinen beiden Mitmusikern lebhaft inspirieren und forttragen.

Eine Steigerung war am Montag dann zwar nicht mehr möglich, die Pianistin Carla Bley und Bassist Steve Swallow konnten mit ihren vor innerer Spannung bebenden Kompositionen mit der Anmut eines klassischen Konzerts das anspruchsvolle Niveau des Vortages aber halten. Die sich gegenseitig durchdringende rhythmische Kraft der beiden Musiker, die weniger noch aus der melodischen Bewegung als aus der federnden linken Hand der Künstlerin resultiert, erfaßte schon nach wenigen Stücken auch den gesamten Zuschauerraum, der nur in scheinbarer Ruhe die komplexen tonalen Entwicklungen verfolgte.

Altvertrauter Swing und Modern Jazz, berühmte Namen und vielversprechende Newcomer, große Erfolge und kleine (technische) Pannen: es war ein zufriedenstellendes Festival mit allem, was eben dazugehört. Aber das Internationale Kammgarn-Jazz-Festival war mehr als die Summe dieser Teile. Was nach diesem ersten Mal zählt, sind weniger die großen Stars, als vielmehr deren Präsentation in einem Kulturzentrum, das es vor einem Jahr noch gar nicht gab und sich nunmehr auch einen Namen in der weiteren Umgebung gemacht haben dürfte. Und prompt werden auch schon skeptische Stimmen laut: Ob denn das alles nicht doch „eine Nummer zu groß" sei für die kleine Großstadt in der Pfalz. Bestimmt nicht, sollte man ihnen entgegnen. Kaiserslautern war vor Jahr und Tag schließlich schon einmal eine bekannte Adresse in Jazzerkreisen. Albert Mangelsdorff hat hier schon 1956 gespielt, der erwähnte Julian „Cannonball" Adderley höchstpersönlich gastierte Anfang der sechziger Jahre in der Barbarossastadt. Und bis 1981 gab es in Kaiserslautern Henning Peykes „Waschbrett", einen Rock- und Jazz-Club dessen Adresse sich die Jazzbands in London und Warschau gleichermaßen als Geheimtip zuflüsterten. Daß der in den letzten 10 Jahren eingenickte Jazzbetrieb aber noch immer Zulauf hat, bewies dieses Festival. Die Konsequenz daraus steht schon jetzt fest. „Es ist sicher, daß es nach einem solchen Erfolg auch im nächsten Jahr wieder ein Festival dieser Art geben wird", erklärte Richard Müller, Leiter des „Kammgarn"-Kulturzentrums. Vielleicht wird man eines Tages dank des Jazz Kaiserslautern überregional nicht nur des FCK wegen kennen ...

Andreas Keller

Eine All Star Band

Wolfgang Lackerschmids „The Extension"

Woran erkennt man den cleveren Jazzmusiker? Zum Beispiel daran, daß er ein erkennbares Defizit flugs zum musikalischen Credo umfunktioniert. Und das geht so: Für eine kleinere Tournee und einen Rundfunkmitschnitt des Südwestfunks im Karlsruher Jazzclub hatte Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid sein Standardtrio mit Attila Zoller, Gitarre, und Günter Lenz, Baß, - der Name „Extension" sagt es - um den Trompeter Kenny Wheeler und den Drummer Billy Hart erweitert. Mehr noch: Die Urformation wurde auch noch gesprengt, für den „aus privaten Gründen" verhinderten Günter Lenz brachte Hart seinen alten Spezi Santi di Briano aus Amerika mit. Zweimal hatte man vor dem Karlsruher Auftritt miteinander gespielt, Abstimmungsschwierigkeiten waren im ersten Set unüberhörbar.

Aber nun kommt der Beleg für die eingangs erwähnte Cleverness. Lackerschmid auf die schüchterne Frage, ob er auch den Eindruck habe, die Musiker würden mehr nebeneinander als zusammen spielen: „Das ist eben keine Formation, kein Ensemble, wo in jedem Stück ein anderer gefeatured wird. Das ist eine All Star Band, bei der wie in alten Bebopzeiten jeder Musiker Gelegenheit bekommt, seine Ideen zu den Stücken einzubringen." Somit war denn auch eine weitere Ausdehnung erklärt - die Länge der Stükke. Mit vier Titeln kam man mühelos über den Set, nicht gerade zur Freude der Rundfunkleute, und auch fürs Publikum im Karlsruher Club sehr anstrengend. Da stimmt auch Lackerschmid zu: „Unsere Musik ist anspruchsvoll, gerade weil wir auch recht viele rhythmische und harmonische Verschiebungen drin haben."

Wenn man nun die einzelnen Soli nimmt, so hatte das Karlsruher Konzept natürlich einige Höhepunkte. Über Attila Zollers Gitarrenkunst oder Lackerschmids mit vier Schlegeln gespieltes Vibraphon noch Worte zu verlieren ist wirklich entbehrlich. Und daß Kenny Wheeler die wenigsten Anpassungsschwierigkeiten hatte, hing sicher auch damit zusammen, daß er mit Lackerschmid schon zu Beginn der 80er Jahre tourte, als er für Chet Barker eingesprungen war. Wheelers warmer Ton, vor allem auf dem Flügelhorn, paßte hervorragend zu den beiden anderen Soloinstrumenten. Die schwarze Rhythmussektion überzeugte dagegen eher durch kräftiges Zupacken.

Man konnte schon den Eindruck erhalten, daß dem Kraftpaket Billy Hart einige Stükke zu lasch gerieten. Er stieg dann kräftig ein, der Baß folgte begeistert nach - und das ergab dann die Abstimmungsprobleme. Aber es sollte wohl so sein! Sieben Konzerte insgesamt umfaßte die Tournee und es ist, angesichts der formulierten Einwände, kein Widerspruch, wenn man Lackerschmids Aussage ausdrücklich preist, „The Extension" hätte schon zahlreiche Auftritte angeboten bekommen. Die Besetzung und das in Ansätzen erkennbare Konzept klingen vielversprechend - die fünf Musiker können zusammen nur noch besser werden.

Heinz Klusch

Interessantes Gruppenkonzept

Serene

Bekanntlich drohen Schallplattenveröffentlichungen wenig prominenter Gruppen auf dem kleinen, facettenreichen Markt des Jazz auch dann unbemerkt zu bleiben, wenn sie qualitativ und stilistisch durchaus einem größeren Hörerkreis zuzusagen imstande sind. Ein wichtiges Kriterium für diesen banalen Sachverhalt: Der Name von Solisten, Gruppen bestimmt, einer mehr oder minder eingeführten Produktmarke gleich, die Kaufentscheidung ganz entscheidend mit. Dieser, Kundschaft und Anbieter traut vereinende Etikettenreflex hat seine zweifelhaften Auswirkungen beispielsweise auch im Festival-Geschäft. Der Trend zum sicheren Umsatz mit name projects beeinträchtigt den Erfolg konstant arbeitender Gruppen, besonders derjenigen mit weniger Medienpräsenz. Interessante Gruppenkonzepte fallen so allzu leicht gegen die Synthese von Bekanntheit und (Nachfrage-) Bewährtheit ab.

Exemplarisch für eine auf unspektakuläre Weise gute Gruppe mit einem Konzept, das sich in langer gemeinsamer Arbeit profiliert und gefestigt hat, ist das Berliner Quartett Serene (Michael Henning, Klavier, Fred Stern, Baß, Michael Landmesser, Schlagzeug, Johannes Barthelmes, Saxophone), Insidern der Clubszene sicherlich bekannt und auch bereits durch einen 1. Preis der Deutschen Phonoakademie (1981, mit Sigrid Meyer) hervorgetreten.

Die neueste Veröffentlichung von Serene, „Dost" (CD und MC, Konnex KCD 5018), umfaßt, grob gesagt, ein Stilmittelspektrum, das von der Modalität der Coltrane-Nachfolge bis zu sehr transparentem, klangorientiertem freien Spiel reicht. Beeindruckend ist nicht nur die Souveränität, mit der Serene diese verschiedenartigen Mittel handhabt, sondern auch, wie die Gruppe sie zu einer geschlossenen, eigenständigen Stilistik verbindet - dies erst recht in Anbetracht der kunterbunten Sammlung von programmatischen Ideen für die verschiedenen Stücke: „Dost" (Freund) und „Memleket Isterim" sind Vertonungen türkischer Gedichte in freier Anlehnung an die Musik der Türkei und des Balkans; mit „Hut ab!" und „My way to Sphere" verbeugt sich Komponist Henning vor McCoy Tyner und Thelonious Monk; „A. N. I. Tram" soll Hannes Barthelmes in einer rückwärtsfahrenden Trambahn eingefallen sein; „Mehete Jet..." handelt von Dada in Hessen und „Um sieben" von einem Metrum (aber keinem Sechsermetrum wie z. B. Georg Wolf und George Gruntz zunächst meinten). „Dost" gibt vieles von dem wieder, was ich im eigenen Zusammenspiel mit den Musikern von Serene schätzen gelernt habe. So z. B. Michael Hennings ausgeprägten Sinn für Klangfarben des Klaviers („Memleket isterim"), Hannes Barthelmes ungemein powemde und zugleich leichte, fließende Phrasierungsweise, Michael Landmessers ebenso filigranes wie antreibendes Schlagzeugspiel, und sei's Walking bass, Solo oder freier Dialog, die Ausdruckskraft Fred Sterns.

Herbert Hellhund

Mischung aus Jazz, Rock 'n' Roll, Flamenco und Gospel

Vaya con Dios

Fast zehn Jahre ist es jetzt her, daß die alten Jazz-Grooves, die Free & Fusion scheinbar für immer verdrängt hatten, wiederentdeckt wurden als der letzte Disco-Schrei. Saxophon-Riffs im Hardbop-Stil, Cocktailmusik mit Bossa-Feeling, walkende Synthesizer-Bässe: das Vorgestrige aus Amerika kehrte in London der frühen Achtziger auf die Hipster-Szene zurück. Blue Rondo *ä* la Turk, Working Week, Matt Bianco und Sade machten den bald hundertjährigen Opa Jazz zum Star für „absolute beginners", setzten eine Entwicklung in Gang, die heute als Acid Jazz auch weite Teile der schwarzen Jazzszene Großbritanniens angesteckt hat.

Doch der Impuls scheint weiter zu greifen. Eine Art Kammer-Jazzpop will in Mode kommen, die unter weitgehendem Verzicht auf elektronisches Instrumentarium eine elektrizistische, kreative Umsetzung von jazzigen Moods in sanftere Synthesen sucht. Carmel McCourt singt mit spröder Stimme und in oft spartanischen Arrangements ihre einsamen Pop-Gospels, schreckt dabei auch vor Jazz-Klassikern wie „Stormy Weather" und Ellingtons „Azure" nicht zurück. Die schottische Band „Fairground Attraction" verbindet Straßenmusik, Highlander Folk und Jazz-Gestik in introspektiven Songs für späte Abende. Und aus Brüssel kommt nun die Formation Vaya Con Dios, die auch bei uns den Sprung in die Pop-Charts schaffte.

Nichts was Vaya Con Dios singen und spielen ist wirklich neu, neuartig ist bloß ihre faszinierende Mischung als Altbekanntem, aus Jazz und Rock 'n' Roll, Flamenco und Gospel zumal. Dirk Schoufs, Hauptkomponist und Mittexter der Band, sorgt mit seinem akustischen Baß für den tänzerischen, federnden Swing, und die beiden Gitarristen Nono Garcia und Jean-Michel Gielen holen dazu den Drive und Flair des Hot Club de France aus der Mottenkiste. Im Mittelpunkt aber steht Sängerin Dani Klein, eine energische, selbstbewußte Person, auf der Bühne eher von stolzer Laszivität, gesegnet mit einer entsprechend voluminösen Altstimme, die sie meist nur gedämpft und rauchig verhangen einsetzt. Was sie anpackt, beherrscht sie: die lateinamerikanische Dramatik von „Puerto Rico" ebenso wie Les Pauls französisches Chanson „Johnny", den treibenden, gospelnahen Rhythm & Blues „Lay your hands" oder den Boston „Lulu's song" im Slow-Blues-Feeling.

Das auffallend junge und zu einem überdurchschnittlichen Prozentsatz weibliche Publikum in der gut gefüllten Theaterfabrik in München-Unterföhring tobte vor Begeisterung und erklatschte sich Zugabe um Zugabe, ohne daß sich die Band wiederholen mußte. Neben rund zehn Stücken aus dem bei Ariola erschienenen ersten Album (auf dem auch Jazz-Drummer Bruno Castellucci mitwirkt) gab es fast ebensoviel neue Titel zu hören, die zeigten, wie sicher sich Vaya Con Dios in ihrem zum Stil frisierten Ausdrucksgemisch bewegen.

So klischiert wie die montierten musikalischen Elemente sind übrigens auch die Texte, die das Halbwelt- und Schmuddel-Image des Jazz nähren. Die dunklen Seiten der Metropolen, soziale Problemgruppen - Frauen, Schwarze, Zigeuner -, obskure Szenen in obskuren Bars: die Assoziationswelt, fernab vom üblichen Rosabrillenpop und Happydancegedudel, paßt bestens zu den Hardbop-Grooves dieser Musik, die am ehesten noch an Kriminalfilme aus den frühen Sechzigern denken lassen. Alkohol, Beziehungsfrust, Glücksspiel, Zuhälterei führen leitmotivisch von der Single-Auskopplung „Don't cry for Louie" hin zur Cover-Version von Marylin Monroes „Onesilverdollar". Auch wenn Jazz hier eine oberflächliche Attitüde bleibt und zumal Improvisation zu kurz kommt -: die Offenheit eines Publikums, das auch ein so kritisches und provozierendes Vorprogramm wie Sissi Perlingers Rock-Kabarett begeistert aufnahm, läßt hoffen.

Hans-Jürgen Schaal

Jazz News

Gert Kilian lädt wieder zu einem Percussion-Workshop nach Südwestfrankreich in die Mühle Tourne ein. Zum ersten Mal gibt es eine Aufteilung in einen B-Kurs für Anfänger und einen A-Kurs für Fortgeschrittene. B-Kurs: Anreise 8. August. Unterricht vom 9. bis 13. August. A-Kurs: Anreise 14. August. Unterricht vom 15. bis 19. August. Die Kosten für den Workshop inklusive Vollpension betragen 500 DM bzw. 900 DM bei Belegung beider Kurse. Kontakt: Jazzunit, c/o Gert Kilian, Westerbachstr. 73, 7312 Kirchheim-Teck, Tel. 0 70 21/39 98

Den Bandwettbewerb um den Förderpreis Celle wird die Jazz Initiative Celle am 30. September 1989 bereits zum fünften Mal durchführen. Diese ideelle wie auch finanzielle Förderung - es stehen DM 5.000,— zur Verfügung - wird von der Stadt, dem Landkreis und der Stadtsparkasse Celle getragen. Zur Bewerbung aufgerufen sind in diesem Jahr bevorzugt Combos aller Stilrichtungen, die in Niedersachsen ansässig sind und aus Amateuren im Alter bis zu 26 Jahren bestehen. Bewerbungen mit Demoband sind bis zum 1. August 1989 zu richten an: Jazz in Celle, c/o Jürgen Wippich, Wiesenweg 38 B, 3107 Hambühren.

Der **5. Jazz- und Rock Workshop Salzgitter** findet vom 20. bis 23. Juli statt. Die Dozenten sind: Nani Byl und Inga Rumpf, Stimme, Thomas Brendkens und Alex Conti, Gitarre, Uli Füller und Michael Gebhard, Bass, Alexander von Schlippenbach, Sigi Dresen und Lothar Brandes, Klavier, Clemens von Reusener und Reinhard Levitzki, Schlagzeug, Otto Jansen und Richard Westa, Saxophon, Bettina Schindler, Saxophon und Flöte, Günter Seitz, Trompete, Tom Nicholas, Perkussion, Gerald Meier, Posaune, Katrin Schröll, Geige und Matthias Weise, Theorie. Kontakt: Kulturamt, 3320 Salzgitter, c/o Renate Müller, Tel. 0 53 41/40 27 97

James Newton führt vom 26.-29. Juni einen Meisterkurs für Flöte, der für Fortgeschrittene und Profis gedacht ist, im Freiburger Forum für improvisierte Musik durch.

Benoit Viredaz wird vom 3.-12. Juli und vom 13.-22. August zwei Workshops in Arcon, Frankreich, zum Thema „Improvisierte Musik für Tuba und Euphonium" geben. Im Vordergrund dabei steht das Studium neuer Blastechniken und Gehörbildung. Info über Tel. 003381390842 zwischen 12 und 14 Uhr.

Die **Musikerinitiative Bremen** veranstaltet zusammen mit der Angestelltenkammer Bremen an jedem 2. Freitag im Monat die Reihe „Jazz im Zentrum". Interessenten können sich mit Demomaterial wenden an: Miß c/o Thomas Mävers, Osterstr. 38, 2800 Bremen 1.

Große Jazzkurse **Burghausen**

Vom 31. Juli bis 6. August findet im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen der 316. Jazzkurs Burghausen statt. Der 317. Jazzkurs wird vom 7. bis 13. August durchgeführt. Beide Kurse behandeln - nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt - jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik, Improvisation, Arrangement und Zusammenspiel (in Gruppen verschiedener Zusammensetzung und Stilistik). Auch eine Big Band ist vorgesehen. Am Ende jedes Kurses findet ein Abschlußkonzert statt. Zu beiden Kursen sind Musiker aller Stilrichtungen eingeladen. Auch komplette Gruppen können teilnehmen. Dozenten sind Joe Viera, Saxophon, Theorie, Kursleitung, Bernd Marquart, Trompete, bzw. Ed Kroger, Posaune, Martin Schrack, Klavier, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Hans Claus, Schlagzeug, Perkussion, bzw. Gerhard Laber, Wolfgang Kulawik, Gitarre, bzw. Wolfgang Ruß, Gitarre, Reinhard Glöder, Bass. Die Teilnahmegebühr beträgt pro Kurs DM 160,-, beide Kurse zusammen DM 280,-. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstra. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716 BLZ 71093000 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

30. Sommerkurs für Jazz in Remscheid

Vom 26. Juni bis 8. Juli findet der Sommerkurs für Jazz und Rock in der Akademie Remscheid statt. Veranstaltet wird er von der Landesarbeitsgemeinschaft Musik NRW. Für den bereits 30. Sommerkurs in Remscheid wurden erstmals ehemalige Teilnehmer als Dozenten verpflichtet. Es sind dies: Hermann Breuer, Posaune, Karlheinz Wiberny, Altsaxophon, Günther Klatt, Tenorsaxophon, Rainer Baumann und Michael Sagmeister, Gitarre, Jasper van't Hof, Keyboards, Christoph Spendel, Piano, Thomas Heidepriem, E-Baß, Martin Engelien, E-Baß, Michael Küttner, Schlagzeug, Rachel Gould, Gesang. Zum Kursprogramm gehören neben dem Instrumental-, Gesangs- und Theörieunterricht und der Arbeit in Bandprojekten auch Workshops, Sonderveranstaltungen und Konzerte. Kontakt: Landesarbeitsgemeinschaft Musik NRW e. V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 02191/794219 und -220.

Geplant: Jazzakademie Freiburg

Mitte April fand in Freiburg die Gründungsversammlung des Kuratoriums Jazzakademie Freiburg statt. Auf der Tagesordnung standen die Entwicklung und der aktuelle Stand des Projektes Jazzakademie Freiburg, die Bedeutung des Jazz für das Kulturleben sowie Diskussion der Aufgaben und Ziele des Kuratoriums, Erarbeitung eines Maßnahmenkatalogs. Die 1984 aufgrund der Privatinitiative Freiburger Jazzmusiker gegründete Jazz & Rockschule Freiburg soll in eine Jazzakademie umgewandelt werden. Das Kuratorium setzt sich für die staatliche Anerkennung, die aktive Förderung dieser Idee und die Überwachung der Qualität der Ausbildung ein. Zum Kuratorium, das im Juni wieder eine Sitzung hat, gehören u. a. Prof. Joachim Ernst Berendt, Waldi Heidepriem, Albert Mangelsdorff und Prof. Jiggs Whigham.

Den **Sonderkurs 14 für Swingpiano** führt das Studienzentrum für zeitgenössische Musik vom 2.-4. Juni im Mautnerschloß Burghausen durch. Dabei geht es um die Klavierimprovisation im Swing. Zum Kursprogramm gehören Improvisationsübungen unter Anwendung von gebrochenen Akkorden, diversen Verzierungen, Skalen u. a., sowie um verschiedene Formen der Begleitung und den Einfluß der Begleitung auf das Improvisationsmaterial. Dozenten sind Hans-Jürgen Bock, Klavier, und Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 70,-, sie ist gleichzeitig mit der Anmeldung auf das Konto Nr. 47716, BLZ 71093000 (H. Viertel) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

Jazz im Dritten Reich ist der Titel eines Wochenendseminares, das vom 2.-4. Juni in Freiburg stattfindet. Dabei soll die Geschichte des Jazz im Dritten Reich und die seiner Anhänger bis hin zu deren Inhaftierung in Konzentrationslagern für Jugendliche nachgezeichnet werden. Dies geschieht unter Beteiligung eines Zeitzeugen und mit Hilfe vielfältiger schriftlicher Quellen sowie Bild- und Tondokumenten. Es sprechen Günther Discher und Andreas Kohrs sowie Guido Fackler. Kontakt: Guido Fackler, Sundgauallee 40/02/11, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/88 13 70.

The Source nennt der Komponist, Arrangeur und Musikpädagoge Steve Barta seinen „Dictionary of Contemporary and Traditional Scales". Das Buch wird weltweit durch Hai Leonard Publishing vertrieben, in Deutschland ist es über Schott, Mainz, erhältlich.

Ein **Jazzhandbuch** für Nordrhein-Westfalen wird auf Initiative des Jazz-Beirats beim Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit NW in Wuppertal erstellt. Herausgeber ist die Stadt Hagen. Das Handbuch soll als Lose-Blatt-Sammlung herausgegeben werden, um regelmäßig aktualisiert werden zu können und Interessenten die Möglichkeit zu geben, die für sie bedeutsamen Module zu erwerben. Mit der Erstausgabe im Januar '90 soll die Teilmodule Musiker, Bands, Veranstalter wie Clubs, Kulturhäuser, Festivals, Management herausgegeben werden. Danach sind als weitere Module vorgesehen: Ausbildung, Weiterbildung, Labels, Studios, Technik, Instrumente, Medien, Vertragswesen, Sozialstatus, Fördermaßnahmen. Parallel zur Erstellung des Handbuches wird durch eine Fragebogenaktion speziell für jedes Modul die Situation der Jazzmusiker untersucht, um besonders im Hinblick auf Verbesserung der öffentlichen Strukturen Forderungen entwickeln zu können. Die Aktion soll von der Fernuniversität Hagen wissenschaftlich begleitet werden. Die Projektleitung hat Hajo Köhn, Vorsitzender des Jazz Club Hagen e. V., c/o Katakombe, Hochstr. 71, 5800 Hagen, Tel. 02331/157 97.

Einen Kurs **Freie Improvisation** bietet die Heimvolkshochschule Springe vom 2. bis 4. Juni an. Der Kurs richtet sich an Erwachsene, die Lust haben, ungezwungen und spielerisch in der Gruppe Musik zu machen. Musikalische Vorkenntnisse sind dazu nicht unbedingt erforderlich. Verschiedene Instrumente werden zur Verfügung gestellt. Der Kurs wird von dem Musiklehrer und Bassisten Jürgen Morgenstern und dem Kulturpädagogen, Baßklarinettisten und Saxophonisten Thomas Qsterheld geleitet und kostet inkl. Vollverpflegung und Unterkunft in Doppelzimmern DM 90,-/erm. DM 70,-. Kontakt: Heimvolkshochschule Springe, Kurt-Schumacher-Str. 5,3257 Springe 1, Tel. 0 50 41/30 07.

Jazz News

Peter Wölpl konnte bei MGI Records seine erste Platte unter dem Titel „Mr. Fudge Speaks" vorlegen. Als Partner holte sich der Gitarrist und Keyboarder Todd Canedy dazu, der Keyboards spielt und auch für das Drumcomputerprogramming verantwortlich zeichnet. Die Münchner Plattenfirma hat bisher schon Musik von Jamie Glaser, Andreas Vahsen, Michael Sagmeister u. a. veröffentlicht und wird demnächst Platten von Joe Diori und Allan Holdsworth vorlegen. Kontakt: MGI-Records, Auerfeldstr. 22, 8000 München 90, Tel. 0 89/4 48 96 68.

Die **Franck Band,** ein Jazz-Rock- und funkorientiertes Quintett um den Kölner Keyboarder und Komponisten Hinrich Franck, veröffentlicht bei JazzHausMusik ihre erste Platte unter dem Titel „Liebeslieder". Kontakt: Tel. 02 21/3 79 36.

Jenny Evans eröffnete Ende April das neue Blue Note in München, das internationalen Swing mit italienischer Küche verbindet. Am Eröffnungsabend spielte eine Formation mit dem Altsaxophonisten Leo Wright, dem Pianisten Edgar Wilson, dem Bassisten Branko Pejakovich und den Schlagzeugern Andreas Krieger und Harald Rüschenbaum. Kontakt: Jenny's Blue Note, Moosacher Str. 24, 8000 München 40. Tel. 0 89/3 57 05 20.

Harmut Hillmann wurde von der U.S. Musikzeitschrift First Bass Magazine bei Talents Search 1988 als bester Jazzbassist mit seiner Komposition „Almost a ballad" ausgezeichnet. Vom 13.-30. September ist Hillmann auf Tournee mit Leszek Zadlo & Nightpassage feat. Joe Heuser, Gitarre, und Günter Gessinger, Schlagzeug. Kontakt: Christine Abt, Neubrunnenstr. 17, 6500 Mainz, Tel. 0 61 31/22 15 81.

Das **Jugend Jazz Orchester Nordrhein-Westfalen** unternimmt vom 14. Juni bis 28. Juli eine ausgedehnte Torunee durch 7 südamerikanische Länder, die durch die Unterstützung des Deutschen Musikrates ermöglicht wurde. Das Orchester wird in Caracas, San Christobal, Cucuta, Bogota, Cali, Quinto, Guayaquil, Cordoba, Buenos Aires, Montevideo, Santa Cruz, Cochabamba, La Paz, Foz do Iguazu und Rio de Janeiro auftreten. An den insgesamt 44 Reisetagen sind 28 Konzerte in Theatern, Universitäten, Open Air, sowie Fernseh- und Rundfunkaufzeichnungen vorgesehen. Das Orchester wird in Rio seine 5. Schallplatte live produzieren. Die Band wird von Rainer Glen Buschmann, Wolfgang Breuer, Wolf Escher und Meinhard Puhl geleitet, mit dabei ist wieder die Sängerin Silvia Droste, die auch schon bei den Tourneen durch Ostafrika, die Sowjetunion, Indien und Australien mit von der Partie war. Kontakt: LandesJugendJazzOrchester, Rainer Glen Buschmann, Musikschule der Stadt Dortmund, Steinstr. 35, 4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/ 54 22 32 50.

Das **Siggi Gerhard Swingtett** gibt es wieder. Vor 30 Jahren hatte es seinen ersten Fernsehauftritt, nachdem ihm 1958 beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt der Durchbruch gelungen war. Nachdem es sich 1962 auflösen mußte, trafen sich die einstigen Swingtett-Mitglieder 25 Jahre später wieder und beschlossen, das Siggi Gerhard Swingtett neu zu erwecken. Mit dem Klarinettisten Siggi Gerhard, dem einzigen Berufsmusiker, spielen nun wie Ende der 50er Jahre Klaus Vetter, Piano, Theo Sevrin, Vibraphon, Hubert Homberg, Gitarre, und Heinz Siemens, Bass. Am Schlagzeug sprang für den inzwischen verstorbenen Rolf Beckershoff als einziger „Neuer" Mathias Rumpf ein. Dieses gewiß ungewöhnliche Swingtett will auch weiterhin zusammenbleiben und auftreten. Kontakt: Hubert Homberg, Hansebergstr. 23,4600 Dortmund 1. Tel. 0231/57 37 55.

SSP nennt die Keyboarderin Viola Kramer ihr neuestes Projekt, mit dem sie im Herbst auf Torunee gehen wird. Zu der Gruppe gehören der polnische Oboist Peter Scholtysek, der Harfenist Thomas Breckheimer und der für die Elektronik verantwortliche Roken. Die Musiker halten auch Workshops ab. Kontakt: Viola Kramer, Weyhstr. 5,5100 Aachen, Tel. 0241/158347.

Trivial, das neubesetzte Avantgarde Jazz-Rock-Trio, geht im Herbst auf Tournee durch Deutschland und ins benachbarte Ausland. Zu Trivial gehören der Gitarrist Hans-Jürgen Gessinger, der auch für Live-Electronics zuständig ist, der Schlagzeuger Ted Glöckler und der Bassist Hartmut Hillmann, der zusätzlich Sequencerprogramming betreibt. Kontakt: Edith Befurt, Dagobertstr. 11, 6500 Mainz, Tel. 0 61 31/23 32 61.

Die **Kölner Saxophon Mafia** machte Anfang Mai eine Fernsehaufzeichnung beim BBC in London und gastierte beim Mayfest in Glasgow. Ende Juni/Anfang Juli ist die Saxophongruppe mit Drümmele Maa und der Perkussionsgruppe Elima aus Zaire wieder als Projekt „Two Continents - One Music" auf Deutschlandtournee. Kontakt: Carmen Veeck, Tel. 02 21/23 21 88.

Neues Trio nennt sich eine Gruppe mit dem Erlanger Geiger Stefan Poetzsch und den beiden Berliner Musikern Ludger Hofmann-Engl, Klavier, und Olaf Schuhman, Gitarre. Das Trio beschäftigt sich überwiegend mit freien Improvisationen im Bereich zwischen Neuer Musik und Jazz. Am 20. und 21. Juni gibt Neues Trio Konzerte im Berliner Atelier Internationale Kunst. Kontakt: Creativ Konzertbüro, Am Färberhof 10,8520 Erlangen, Tel. 09131/20 83 33.

Wiedererweckt: Siggi Gerhard Swingtett Foto: Thielbeer

Adventure Dupont, das Trio, das aus dem Gitarristen und Vokalisten Vincent Vonlanthen, dem Schlagzeuger, Marimba-, Balaphon- und Hackbrettspieler Gilbert Paeffgen sowie dem Kontrabassisten Banz Oester besteht, legte unter dem Titel „Cohabitation" seine 3. Platte vor. Das Trio, das die Platte selbst produzierte, nahm die durchweg selbst komponierte Musik im Cavern Studio in Amsterdam auf. Kontakt: Sound Service, Eigerweg 16, CH-3073 Gümlingen.

Baseballs, die beiden in Boston lebenden Bassisten, der Österreicher Peter Herbert und der Isländer Skuli Sveresson, sind ab der 2. Oktoberwoche auf Tournee durch Österreich, Deutschland und die Schweiz. Klangerlebnisse auf Baß und E-Baß, verstärkt durch Synthesizer und Drumcomputer, sind Beispiele des Aufeinandertreffens von europäischer Musikauffassung und „American Urban Jazz". Kontakt: Thomas Hein, Gardner's House Freiberg, A-8200 Gleisdorf, Tel. 03112/49 30.

Gianni **Gebbia** wird im Spätsommer/Herbst erstmals mit seinem Trio auf Deutschlandtournee gehen. Der aus Sizilien stammende Saxophonist lebte 1984 in New York, war 1987 Mitglied im New Talents Oktett von Oliver Lake, spielte die Begleitmusik zu drei Filmen von George Melies und bläst stark von der ethnischen Musik Siziliens durchdrungenen Jazz. Gebbia legte auf dem Sound Event Label auch eine Soloplatte vor. Kontakt: Uli Armbruster, Am Elend 13, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/74 52 76.

Jazz News

Christoph Spendet hielt sich längere Zeit in New York auf, wo es zu zwei Schallplattenaufnahmen eines Projektes mit dem Namen „Milky Way" kam, bei dem neben Spendel der Trompeter Randy Brecker, der Bassist Victor Hailey, der Gitarrist Ray Gomez, der Geiger Michal Urbaniak, der Schlagzeuger Lenny White und die Sängerin Urszula Dudziak mitwirkten. Bei der zweiten Plattensession gab es eine Begegnung mit dem Saxophonisten Jim Pepper, dem Bassisten Ron McClure und dem Schlagzeuger Rüben Hoch. Außerdem reiste Christoph Spendel erneut im Auftrag des Goethe-Instituts nach Norwegen und Israel. Zur Zeit produziert er eine LP mit der Popsängerin Michelle Cotter aus Irland. Der Pianist und Synthesizerspieler ist für den diesjährigen Jazz-Sommerkurs in der Remscheider Akademie als Dozent verpflichtet. Kontakt: Christoph Spendel, Hans-Böckler-Str. 45,4030 Ratingen, Tel. 0 21 02/ 2 68 08.

Das **Rick Hollander Quartet** machte im Rahmen seiner Frühjahrstour 89 am 26. Mai eine Produktion für den Bayerischen Rundfunk und am 30. Mai eine für das KRO Radio in Hilversum/NL. Mit dem Schlagzeuger Rick Hollander spielen der Saxophonist Tim Armacost, der Pianist Walter Lang und der Bassist Jos Machtel. Kontakt: Rick Hollander Quartet, c/o Walter Lang, Heßstr. 54,8000 München 40.

Koch-Schuetz-Kaeppeli, das Schweizer Trio, dessen Debut-Platte „Acceleration" auf ECM erschienen ist, hat in New York im Dezember Aufnahmen gemacht und Konzerte in der „Knitting Factory" gegeben. Im April waren Hans Koch, Saxophon, Baßklarinette, Martin Schütz, Electric 5-String, Cello, und Marco Käppeli, Schlagzeug, auf Tournee in Asien mit den Stationen Hongkong, Seoul, Japan, Manila, Kuala-Lumpur und Singapur. Im Mai traten sie in Frankreich u. a. beim Festival Le Mans und in Paris auf. Kontakt: Uli Armbruster, Am Elend 13, 5600 Wuppertal, Tel. 02 02/74 52 76.

Collage, das Jazz-Quintett mit Ralf Kelter, Gitarre, Klaus Brugger, Saxophon, Flöte, Johannes Herrlich, Posaune, Sven Schuster, Baß und Stephan Eppinger, Schlagzeug, plant in der Zeit vom 2. bis 21. Oktober seine diesjährige Herbst-Tournee durch Deutschland und das angrenzende Ausland. Kontakt: Johannes Herrlich, Landstraat72, NL-1401 ER Bussum, Tel. (0031) 2159/3 02 58.

Uli Beckerhoff unternimmt im Oktober/November eine Tournee in der Besetzung Uli Beckerhoff, Trompete, Maria Joao, Stimme, Peter O'Mara, Gitarre, Adelhard Roidinger, Baß und John Marshall, Schlagzeug. Kontakt: Thomas Proff, Hohentorsheerstr. 7,2800 Bremen, Tel. 04 21/59 29 21.

Outto lunch, die Berliner Gruppe von Ullmann, Willers, Lillich und Schäuble, nahm zusammen mit Enrico Rava Ende März in Holland eine neue LP/CD auf, die Mitte Mai bei Nabel Records/EFA Vertrieb erschienen ist. Einige Konzerte in dieser Besetzung finden im Juni statt. Andreas Willers und Gebhard Ullmann geben im Juni ein Konzert im Rahmen der Berliner „Jazz in the Garden"-Reihe zusammen mit dem New Yorker Pianisten Paul Bley. Kontakt: Gebhard Ulimann, Treuchlinger Str. 8, 1000 Berlin 30, Tel. 0 30/ 2 1353 72 oder2 1348 44.

Heiner Hank geht im Juni mit dem Tänzer Tadashi Endo und dem Gitarristen Joe Sachse auf Tournee. Kontakt: Heiner Hank, Tel. 02 34/ 33 66 00.

Geht im Juni solo und mit Tim Berne im Duo auf Tournee: Urs Leimgruber

Hans Kumpf gab am 16. März in der ehemaligen Synagoge Freudental ein Duo-Konzert mit dem nach Israel emigrierten Pianisten Vyacheslav Ganelin. Genau einen Monat zuvor bestritt der Klarinettist eine Session mit dessen einstigen Trio-Kollegen Chekasin und Tarasov. Über den Schlagzeuger Vladimir Tarasov fertigte Kumpf ein Hörfunk-Portrait, das der NDR am 26. Mai ausstrahlte. Im Oktober wird Hans Kumpf in Vilnius (Litauen, Sowjetunion) zum Festival „Jazz Forum" eine Fotoausstellung mit mehr als vierzig Farbexponaten beisteuern.

Wolfgang Wahl, Klarinettist und Saxophonist, ging nach seiner Rückkehr von einem zweimonatigen USA-Aufenthalt mit dem „Fisherman's Break Jazz-Duo" des Gitarristen Thorsten Klentze Mitte Mai auf eine Norddeutschlandtournee. Kontakt: Thorsten Klentze, Weiherweg 5, 8031 Gilching, Tel. 0 81 05/91 57.

Basslab, die neue Gruppe des Bassisten Manfred Bründl wird vom 20. September bis 15. Oktober in der Besetzung Tomasz Stanko, Trompete, Matthias Schubert, Saxophon und Janusz Stefanski, Schlagzeug, auf Tournee gehen. Kontakt: Real Music, c/o Rolf Glöckner, Siemensstr. 8, 6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/ 7 77 19.

Achim Göttert-Zadek, Saxophonist und Komponist, erhielt im Rahmen der „Woche der Begegnungen mit Portugal" vom Kulturamt der Stadt Fürth zusammen mit dem portugiesischen Bassisten Carlos Bica den Auftrag, eine Jazzformation zusammenzustellen. Aus Portugal wird dazu der Gitarrist und Komponist Jose Peixoto, aus Italien der Pianist und Komponist Roberto Magris, aus Spanien der Perkussionist Jose Cortijo und aus München der Schlagzeuger Roman Seehon eingeladen. Das Sextett wird sich „Caminhos" nennen und Ende Oktober bis Mitte November auf Tournee gehen. Kontakt: Zadek Art Bureau, Bielingstr. 25, 8500 Nürnberg 90, Tel. 09 11/33 72 55 oder 39 79 79.

Urs Leimgruber wird nach einer ausgedehnten Tournee mit dem irischen Pianisten John Wolf-Brennan in England, Schottland und Irland im Juni Solo und im Duo mit dem Altsaxophonisten Tim Berne auf verschiedenen Festivals zu hören sein. Im Herbst geht Urs Leimgruber mit seiner Gruppe Reflexionen feat. Don Friedman auf Tournee. Das Quartett besteht neben Leimgruber und Friedman noch aus Joel Allouche und neu dabei ist Michel Benita aus Paris. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

F, die mit dem Zürich-Preis Langen ausgezeichnete Frauenjazzband, wird im Herbst ihre zweite LP aufnehmen. Kontakt: Heike Röllig, Bachemerstr. 231, 5000 Köln 41, Tel. 02 21/4 30 25 89.
Sigi Finkel wird mit seiner Band „Powerstation" im September ein Programm unter dem Titel „A journey through the secret life of colours" vorstellen. Die einzelnen Stücke sind nach den verschiedenen Farben benannt und versuchen, deren emotionalen Gehalt auszudrücken. Als Gastsolisten werden Enrico Rava und Wolfgang Puschnig bei diesem Projekt mitwirken. Im Oktober/November wird die Band wieder als Quartett unterwegs sein. Kontakt: Elisabeth Krenauer, Ferdinandstr. 15/4, A-1020 Wien.

Roots & Wings ist ein Jazztrio aus dem Raum Lübeck/Ostholstein, das seit Sommer 1988 in folgender Besetzung besteht: Gert Winter, Flöte, Bansuri, Sitar, Dietmar Köhler, Klavier, Keyboards. Percussion, Bemdt Petroschka, Tabla, Kalimba, Conga, Berimba, Tambura. Durch einen zweiten Percussionisten soll die Gruppe demnächst zum Quartett erweitert werden. „Roots & Wings" benutzen Elemente ethnischer Musikkulturen, um neben alltäglichen, menschlichen Erfahrungen auch spirituelle Einsichten in dieser Musik auszudrücken. Kontakt: Dietmar Köhler, Gömnitzer Weg 16, 2420 Bujendorf, Tel. 0 45 29/5 01.
Das **Brodmann/Pausch Percussion Duo** nahm im Mai in Ludwigsburg eine Platte auf. Das Duo der beiden Schlagzeuger Hans-Günter Brodmann und Yogo Pausch spielt improvisierte Musik mit zwei Drum Sets und zahlreichen Percussionsinstrumenten. Kontakt: H.-G. Brodmann, Roonstr. 3, 8500 Nürnberg, Tel. 09 11/26 76 15.

Die **Elefanten** werden vom 7. bis 12. August auf eine Tournee durch die DDR gehen. Kontakt: Andreas Weiser, Würzburger Str. 4, T000 Berlin 30.

Rabih Abou-Khalil ist im Juli mit seinem Quintett unterwegs und wird auf einigen Festivals u. a. in Den Haag und Wiesen spielen. Mit dabei sind Sonny Fortune, Glen Moore, Glen Velez und Ramesh Shotham. Im November ist der Oudspieler wieder im Trio sowie in einem Sextett mit arabischen Trommlern und Geigern auf Tour. Dabei wird eine neue LP eingespielt. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.
Andy Lumpps „Out Of Darkness" featuring Wolfgang Engstfeld ist im Dezember auf Tournee. Kontakt: Kurt Lumpp, Dieplinghof 3,4047 Dormagen, Tel. 0 21 06/ 47 08 85 oder Lisa Boulton, Adlerring 7,7730 Villingen, Tel. 0 77 21/6 22 63.
Die Frank Nimsgern Group begibt sich vom 7. bis 18. Juni im Auftrag des Deutschen Musikrates und des Goethe Institutes auf eine Afrika-Tournee. Dort wird sie u. a. Gastspiele in Marokko, Algerien und Tunesien geben. Anschließend daran wird Frank Nimsgern mit seiner Gruppe für „mcm-productions" eine LP/CD aufnehmen. Kontakt: Frank Nimsgern, Tel. 0 68 94/71 03.

Chris Abelen, der mehr als drei Jahre mit dem Willem Breuker Kollektief arbeitete, hat diese Band verlassen und nun ein eigenes Sextett gegründet. Der Posaunist spielt jetzt mit Jan Kuiper, Gitarre, Martin van Duynhoven, Schlagzeug, Tobias Delvin, Tenorsaxophon, Bo van de Graef, Sopran- und Altsaxophon und Wilbert de Joode, Baß. Kontakt: Chris Abelen, Voorthuizenstr. 11, NL-1106 DJ Amsterdam, Tel. (020) 97 89 14.

Jazz News

Willie Dixon wurde für seine Platte „Hidden Charms" in der Kategorie „traditional blues recording" mit einem Grammy ausgezeichnet. Der Bassist und Bluessänger lieferte im Lauf der Jahrzehnte so einige Hits für Rockgruppen, u. a. sein „Spoonful", mit dem Cream einen Riesenerfolg hatte.

Franz Koglmann nahm nach „Ich - Franz Koglmann" und „About Yesterdays Ezzthetics" mit „Orte der Geometrie" die dritte Produktion für das Schweizer Label Hat Hut Art Records auf. Der Wiener Flügelhornist und Komponist ist auf der neuen Platte mit seinem 13köpfigen Pipetet zu hören, zu dem als Gast noch der amerikanische Pianist Ran Blake hinzukam.

Günther Schuller legte kürzlich nach dem Buch „Early Jazz: Its Roots and Musical Development" den zweiten Band seiner Jazzgeschichte vor, der „The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945" überschrieben ist. Ein dritter Band soll folgen. „The Swing Era" ist 900 Seiten dick, Schuller hat fast 20 Jahre daran gearbeitet. Es erschien bei der Oxford University Press und kostet 30 Dollar.

Chubby Jackson begann Anfang April seine Scatgesangskurse im Sonny's Place, einem Jazzclub in Seaford, Long Island. Zunächst vermittelt der ehemalige Bassist und Seat-Vokalist des Woody Herman Orchesters Scatgesang im Blues, danach folgen Show tunes und Standards. Das Sonny's Place ist ein Jazzclub, in dem Chubby mit seinem Sohn Duffy Scatgesang vorführt.

Empathy Records hat mit „Point-Counterpoint" des Warren Chiasson Duos feat. Chuck Wayne ihre erste CD auf den Markt gebracht. Kontakt: Empathy Records, 3 Fair Oak Drive, Easton, Connecticut 06612, USA, Tel. (203) 372-1630.

John Zorn nahm mit seinem Naked City Ensemble eine Platte für Elektra/Musician auf. Auf Elektra/Nonesuch wird das Ornette Coleman Musik Projekt des Altsaxophonisten Zorn erscheinen, bei dem auch Tim Berne mitwirkt.

Spirit Level, die englische Formation mit dem Tenorsaxophonisten Paul Dunmall, dem Pianisten Tim Richards und dem Schlagzeuger Tony Orrell legte eine Kassette mit Aufnahmen vor, die letzten November bei Radio Suisse Romande in Lausanne gemacht wurden und unter dem Titel „The Swiss Radio Tapes" erschienen. Die Kassette kann zum Preis von DM 20-von Spirit Level bezogen werden. Das Quartett wird anläßlich seines 10jährigen Bestehens im November auf ausgedehnte Europatournee gehen. Auftritte in Hannover (6.11., Jazzclub) und Stuttgart (11.11., Jazzhaus) liegen bereits fest. Kontakt: Spirit Level, Tim Richards, 37 Dundalk Road LondonSE4 2JJ,Tel.7 32 17 21.

Benny Goodman Big Band in Europe Vol. 3 ist der Titel einer neuen Platte, die Musicmasters vorlegte. Diese Aufnahmen, die Goodman im Mai 1958 in Brüssel bei der Weltausstellung machte, stammen aus Goodmans privater Sammlung, die er der Yale University Library vermachte, und die bislang noch nie veröffentlicht wurden. Mit dem King of Swing sind u. a. darauf zu hören: Zoot Sims, Roland Hanna, Willie Dennis, Billy Bauer, Arvell Shaw, Jimmy Rushing und Ethel Ennis. Kontakt: Musicmasters, 1710 Highway 35, Ocean, New Jersey 07712, USA.
Odie Payne starb am 1. März im Alter von 62 Jahren an Knochenkrebs in Chicago. Der aus Chicago stammende Schlagzeuger war Schulkamerad von Johnny Griffin und Red Holloway und profilierte sich Ende der 40er Jahre bei Tampa Red, danach schloß er sich Elmore James an und nahm bis Ende der 60er Jahre an zahllosen Plattensessions teil, u. a. mit Otis Rush, Buddy Guy, Junior Wells, J.B. Lenoir, Sonny Boy Williamson, Luther Allison und Chuck Berry. 1967 kam Payne erstmals mit dem American Folk Blues Festival nach Europa. Besonders in Erinnerung bleibt sein viertelstündiges „I'm gonna beat these drums", auf dem er seine Vielseitigkeit demonstrierte. Dieser Titel erschien auf Paynes einziger LP auf seinem eigenen Label O.P.J.
Jack Walrath, Dakota Staton, Barry Harris, Ted Curson, Junior Mance, Major Holley, David „Fathead" Newman, Lou Donaldson, Jimmy Heath, Walter Davis Jr., Bobby Watson, Clifford Jordan, Steve Turre, Tal Farlow und Big Nick Nicholas zählten zu den Jazzern, die kürzlich bei einem Benefizkonzert für den erkrankten Altsaxophonisten Clarence Sharp im New Yorker Zanzibar & Grill auftraten. Sharp hatte vor seiner Einweisung ins Krankenhaus regelmäßig montags im Zanzibar gespielt.

Bessie Griffin starb am 10. Aprilim Alter von 67 Jahren in Culver City (Los Angeles). Sie wurde oft mit Mahalia Jackson verglichen und es gab tatsächlich Parallelen in ihren Lebensläufen: Beide wurden in New Orleans geboren und in Chicagoberühmt, beide waren voluminöse Erscheinungen und wurden von einer Serie von Krankheiten heimgesucht. Mit Albertina Walker'sCaravans besang Bessie Griffin für Statesihre ersten Platten und war dann als Solistin eine der ersten, die Gospel auch in Jazzclubs sang. Nach Platten fürSpeciality gab Produzent Bumps Blackwell ihrdie Hauptrollein„Portraitsin Bronze", einem Gospelmusical. Weitere Platten folgten f ür Decca, Columbia, Epic, Savoy und Nashboro. Beim Jazzfestival Montreux und den Berliner Jazztagen überzeugte sie als eine der ganz großen Stimmen der schwarzamerikanischen Kirchenmusik.

Bessie Griffin t **Foto: Norbert** Hess

Special Event ist der Titel eines Projektes, das im Rahmen der Jazzdorfer Gleistage entstanden ist und Ende September, Anfang Oktober auf Tournee durch Österreich, Deutschland und die Schweiz gehen wird. Neben der deutschen Sängerin Gabriele Hasler wirken der Bassist Adelhard Roidinger aus Österreich, der Schweizer Saxophonist Urs Leimgruber, der irische Pianist John Wolf Brennan und der schwedische Trompeter Lars Lindvall in diesem Europa-Projekt mit. Kontakt: Thomas Hein, Gardner's Farm House Freiberg, A-8200 Gleisdorf, Tel. 03112/49 30.

Pool ist der Name einer in Berlin ansässigen Musikproduktion, die sich auf Wiederveröffentlichungen von polnischen Platten spezialisiert. In der Reihe „From Poland With Jazz" wurde auch eine LP verlegt, auf der der vor zwanzig Jahren verstorbene Pianist Krzysztof Komeda zusammen mit dem deutschen Bassisten Günter Lenz auf einer 1965 in Warschau entstandenen Aufnahme zu hören ist. Nunmehr wird Pool über den Independent Music Service in Hamburg vertrieben.

Tome XX wird im Herbst bei einigen kleineren Festivals gastieren, so in Paderborn, Lübeck und Düsseldorf. Im Anschluß daran bestreitet das Kölner Quartett weitere Auftritte. Kontakt: Tel. 02 21/ 31 79 36.

Wally Heider starb am 24. März im Alter von 66 Jahren an Lungenkrebs in Santa Ciarita, Californien. Heider hatte in seinen Tonstudios in Hollywood auch Aufnahmen von den Orchestern von Buddy Rieh, Les Brown und Woody Herman produziert.

Werner X. Uehlinger bekommt für seine Schallplattenproduktion Hat Hut Records auch die nächsten drei Jahre Unterstützung durch den Schweizerischen Bankverein. Seit 1975 legte Hat Hut Records Ltd. über 100 Platten vor, 1987 stellte die Firma ganz auf Produktion von CDs um. Die drei neuesten Veröffentlichungen von Hat Hut sind Steve Lacy Four „Morning joy", „Sato Michihiro" „Rodan" und Fritz Hauser „Die Trommeljjnd die Welle."

Falk Willis/Till Brönner Quartett nennt sich eine neue Formation, die sich um die beiden jüngsten Mitglieder des von Peter Herbolzheimer geleiteten Bundesjazzorchesters, den 17jährigen Trompeter Till Brönner aus Bonn und den 18jährigen Schlagzeuger Falk Willis aus München gebildet hat. Für einige Konzerte im süddeutschen Raum Anfang April wurden die beiden von den Münchnern Tizian Jost, Klavier, und Chris Lachotta, Bass, musikalisch unterstützt. Die nächsten Konzerte sind für Ende Juni/Mitte Juli vorgesehen. Kontakt: Falk Willis, Höckstr. 21, 8197 Königsdorf, Tel. 0 81 79/84 17

Jazz News

Cologne in New York- New Music Neue Musik, unter diesem Titel fand im April ein einwöchiges Festival in New York statt, bei dem aktuelle Musik aus New Jazz und Neuer Musik made in Cologne vorgestellt wurde. Den Kölner Jazz repräsentierten die Duos Michael Riesler/Frank «öliges, Thomas Heberer/Dieter Manderscheid, Georg Ruby/Wollie Kaiser und die Kölner Saxophon Mafia. Die Auftritte fanden in der „Knitting Factory" statt. Zudem gab es einen Marathon-Radio-Live-Mitschnitt beim New Yorker Sender WNYC. Am Abschlußabend fand eine musikalische Begegnung Köln-New York statt, als bei „improvised talks" die Kölner auf Musiker der improvisierenden New Yorker Szene trafen, u. a. auf Tim Berne, Gary Lucas, Gunter Hampel, Perry Robinson, Mark Whitecage, George Cartwright. Die Begegnung soll demnächst in Köln wiederholt und weitergeführt werden.

Mar Y musica nennt sich die Agentur für die Balearen, die der frühere Balve-Organisator und Platten-Promoter Karlheinz Klüter auf Mallorca eröffnet hat. Da die Anzahl der Clubs und Konzertmöglichkeiten noch gering ist, sollen in erster Linie Auftrittsmöglichkeiten in Hotels u. ä. vermittelt werden. Kontakt: Karlheinz Klüter, Apartado de Correos 130, Felanity, E-Mallorca.

Einen Workshop für Gitarristen veranstaltet am 24. und 25. Juni das Rockbüro Hannover. Durchgeführt wird er von dem Gitarristen Peter Wulff, der sich beim Unterrichten auf sein im Januar erschienenes Buch „Improvisation für Gitarre- Pentatonik" bezieht. Kontakt: Rockbüro Hannover, Schaufelder Str. 30,3000 Hannover 1, Tel. 05 11/7 01 10 50.

Four, die multidirectional spielende Formation, besteht jetzt aus dem Saxophonisten Rainer Pusch, dem Bassisten Hartmut Hillmann, dem Gitarristen H. J. Gessinger, dem Keyboarder Andreas Motzkus und dem Schlagzeuger Günter Gessinger. Kontakt: Gunter Gessinger, Uhlandstr. 5,6500 Mainz, Tel. 0 61 31/67 43 89.

Das **David Murray Sextet** „Last Of The Hit Man" ist im Juli auf Tournee. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Das **Free Jazz Record Book** von Tugio Kamimura, das nur in einer limitierten Auflage von 400 Exemplaren erschienen ist, wird ab sofort über „Open Door" vertrieben. Das Werk stellt auf 776 Seiten insgesamt 3925 Free Jazz Platten aus aller Welt mit diskographischen Angaben und einer Abbildung des Plattencovers vor. Kontakt: Open Door, c/o Peter Schlegel, Schwarzwaldstr. 31,7290 Freudenstadt.

Woody Shaw in New York gestorben

Mehrere Wochen kämpfte der Trompeter Woody Shaw nach seinem Unfall in der New Yorker Subway ums Überleben. Doch war der durch seine Rauschgiftsucht und durch seine Aidserkrankung geschwächte Trompeter nicht mehr in der Lage, die durch einen Unfall unumgängliche Amputation seines linken Armes zu verkraften. Er starb am 10. Mai im Bellevue Hospital in New York. Der am 24. 12. 1944 in Laurinburg, North Carolina, geborene Shaw war zu seinen Glanzzeiten einer der besten Trompeter des Jazz und auch Kollege Miles Davis bescheinigte ihm, etwas wirklich Neues in den Jazz eingebracht zu haben.
Shaw machte in den 60er Jahren erstmals als Partner von Eric Dolphy von sich reden, übersiedelte dann 1964 nach Paris und spielte dort mit Kenny Clarke. Zurück in New York fand er Anschluß an Horace Silver, McCoy Tyner, Max Roach, Joe Henderson, Gil Evans, Art Blakey, Herbie Hancock und Louis Hayes. 1984 nahm er mit seinem Trompetenkollegen Freddie Hubbard die Platte „Double Talk" auf, die einen letzten Höhepunkt markierte. Mitte der 80er Jahre reiste er mit der Paris Reunion Band in Europa und mußte dann aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes aus dem alten Kontinent in seine amerikanische Heimat zurückgeflogen werden.

Für den **Jazzpar Prize,** der vom Danish Jazz Center organisiert und von der Scandinavian Tobacco Company gesponsort wird, wurden nominiert: Muhal Richard Abrams, Benny Carter, Lee Konitz, David Murray und Sonny Rollins. Der Träger des Jazzpar Preises, der mit 25 000 Dollar dotiert ist, wird noch im Frühjahr bekanntgegeben. Mit der Verleihung hängt ein Preisträgerkonzert sowie eine Tournee im Jahr 1990 zusammen. Zur Jury des Jazzpar Prize gehören Pawel Brodowski, Polen, Richard Cook, England, Gary Giddins und Don Morgenstern, USA, sowie Erik Wiedemann, Dänemark. Vorsitzender des Komitees ist Arnvid Meyer, Präsident des Danish Jazz Center.
Beim **JVC Jazz Festival,** das vom 23. Juni bis 1. Juli in New York stattfindet, und das mehr als 35 Konzerte umfaßt, werden sich u. a. vorstellen: Joe Williams und das Count Basie Orchester, Lionel Hampton, George Benson mit einem Goodman Tribut, Clark Terry, Oscar Peterson, Kenny Burrell, Louie Bellson, Wynton Marsalis, Dizzy Gillespie, Milt Jackson, Barry Harris, Ruby Braff, Rosemary Clooney und Dave Brubeck mit einem Ellington Memorial, Grover Washington, Branford Marsalis, Stanley Clarke, Eliane Elias, Stanley Jordan, Tony Williams, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Mel Torme, Nancy Wilson, Ray Charles, Chick Corea, Larry Carlton, Steps Ahead, Spyro Gyra, Miles Davis, Miniature, Geri Allen-Charlie Haden-Paul Motian, Cassandra Wilson, Steve Coleman and Five Elements, Cecil Taylor Trio, sowie als Solopianisten John Bunch, Jaki Byard, Art Hodes, Roland Hanna, Don Pullen, James Williams u. a.
Bill Evans - The Complete Fantasy Recordings ist der Titel einer neuen CD Box, die Helen Keane zusammenstellte. Darin enthalten sind u. a. „Quintessence", „Montreux III" und „The Tokyo Concert", sowie eine CD mit einem Interview, das Marian McPartland mit dem Pianisten führte.

Vladimir Feiertag, sowjetischer Jazzexperte, Veranstalter des Int. Leningrader Jazz Festivals und einer der Musikdirektoren der neugebildeten sowjetischen Jazzföderation, ist auf Einladung der Organisatoren des Int. Jazz-Festivals Münster erstmals in der Bundesrepublik Deutschland. Er ist Autor zahlreicher Publikationen über Jazz und improvisierte Musik im In- und Ausland. Seit mehr als 20 Jahren unterrichtet er an der Jazzfakultät der Leningrader Musikschule Jazz-Geschichte, U-Kunst und Arrangement. Im Anschluß an Diskussionen und Vorträge beim 11. Int. Jazz-Festival Münster vom 23. bis 25. Juni, ist eine Vortragsreise durch Deutschland geplant. Feiertag, engagierter Vertreter der Reformbewegung in der Sowjetunion, wird mit Hilfe von Platten- und Videobeispielen über die Entwicklung des Jazz und die aktuelle Situation in seinem Heimatland berichten. Er spricht ausgezeichnet Deutsch und versteht es mit detailliertem Fachwissen die Zuhörer/innen umfassend zu informieren wie auch zur Diskussion anzuregen. Kontakt: Fritz Schmücker, Antoniuskirchplatz 14, 4400 Münster, Tel. 02 51/ 52 43 11.

Pacific Jazz II Collection ist der Titel einer LP bzw. CD Box, die Aufnahmen der „Great Legends of West Coast Jazz" bringt. Es sind u. a. darin enthalten: Gerry Mulligan, Chet Baker-Gerry Mulligan, Bud Shank, Bob Brookmeyer, Dick Twardzik/Russ Freeman und Chico Hamilton.

Für den **Bird Award,** der im Rahmen des North Sea Jazz Festivals vergeben wird, wurden von einer internationalen Jury nominiert: in der USA Kategorie Art Blakey, Ornette Coleman, Max Roach und Sonny Rollins, für Europa- Philip Catherine, Tete Montoliu und John Surman. Die holländischen Nominees sind Ruud Brink, Hans Dulfer, Misha Mengelberg, Rita Reys und Ack van Rooyen.

Das **Jazz-Studio Nürnberg e. V.** konnte Anfang April sein 35jähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlaß veröffentlichte das JSN eine Broschüre, in der aufgezeigt wird, aus welcher historisch-kulturellen Situation heraus der Club entstanden ist und welche Aktivitäten das Jazz Studio Nürnberg heute verfolgt.

Das **Balon Orkesta** plant im Herbst eine Tournee mit neuer Besetzung. Kontakt: Heiner Hank, Tel. 02 34/33 66 00.

Chet Baker Sings And Plays From The Film „Let's Get Lost" ist der Name des Film-Soundtracks, den RCA auf Platte vorlegte. Die Aufnahmen von Baker wurden in Paris und Hollywood gemacht.

Die **6. Frauenwoche 1989,** organisiert vom Verein „Frauen machen Musik e. V.", findet wieder in der Jugend- und Bildungsstätte Neetze bei Lüneburg vom 27. Juli bis 6. August statt. Es werden für 90 Teilnehmerinnen Ensembles in folgenden Stilrichtungen angeboten: Rock, Jazz, Latin, Salsa, Free Jazz, Funk, Vocal. Außerdem wird wieder eine Gruppe von Frauen die Technik am Mischpult erlernen. Frauen können hier unter Anleitung ihre eigenen Stücke spielen, experimentieren, improvisieren oder andere Stücke arrangieren. Außerhalb des Ensembles an Vor- und Nachmittagen ist Zeit zu Gesprächen mit anderen Musikerinnen aus Deutschland und dem angrenzenden Ausland, für Diskussionen über die Situation von Frauen in der Musikwelt. Als Abschluß wird ein offenes Konzert angeboten, auf dem die einzelnen Bands ihre Musik vorstellen können. Die Frauenmusikwoche kostet DM 700,-/500,- für Unterkunft, Verpflegung, musikalische und organisatorische Betreuung. Kontakt: S. Poeppimg/L. Schaff, Lutterothstr. 60,2000 Hamburg 20.

Blue Note Records veranstalteten im Rahmen ihrer 50 Jahrfeier am 1. Mai in der Wang Halle in Amsterdam ein Konzert mit ihren Vertragskünstlern Michel Petrucciani und Bireli Lagrene.

Al Cohn with the Al Porcino Big Band, die Platte, die die „Final Performance, Vol. 1" beinhaltet, wird ab sofort in Deutschland vom ARIS/Ariola Import Service vertrieben.

Das **2. Internationale Aruba Jazz & Latin Music Festival** findet auch diesen Sommer auf der kleinen Antilleninsel Aruba statt. An den ersten beiden Wochenenden vom 2. bis 4. und vom 9. bis 11. Juni geben sich Musikgrößen ein Stelldichein und verwandeln den karibischen Urlaubsort in einen Anlaufpunkt für Musikfreunde. Kontakt: Aruba Tourism Authority, Heidelberger Str. 197,6100 Darmstadt, Tel. 0 61 51/6 56 11.

Schallplattenbesprechungen

Chet Baker

Soft Journey: Soft Journey - Animali Diurni - Brown Cat Dance - My Funny Valentine - Night Bird - Fairy Flowers
Chet Baker tp, voc, Enrico Pieranunzi p, Maurizio Giammarco ts, Ricardo Del Fra b, Roberto Gatto dm
Aufg.: 4. 12.79 & 4. 1.80, Rom
Jazz Music NPG 805 (Imp. YvP music, 7913 Senden)

Down

Chet Baker „live" in the Subway Club: Afternoon At Home - Down
Chet Baker tp, Dennis Luxion p, Nicola Stilo fl, Ricardo Del Fra b
Aufg.: 22. 3.80, Köln
Circle Records RK 22380/35

Chet Baker Trio

Live From The Moonlight: Polka Dots And Moonbeams - Night Bird - Estate - Dee's Dilemma - How Deep Is The Ocean - My Foolish Heart - My Funny Valentine
Chet Baker tp, voc, Michel Grailler p, Massimo Moriconi b
Aufg.: 24. 11.85, Macerata (Ital.)
Philology 214 W10/11

Clifford Brown - Chet Baker

The 2 CB: Practice Tapes (Brownie on Cherokee) - Makin' Whoopee - Motel - I' II Remember April - Just Friends- Stella By Starlight - Intro & Sweet Georgia Brown - iritro by Chet & Extra Mild - C T A - Imagination-Jumpin' On A Cliff
Clifford Brown tp (unacc. Solo), Chet Baker tp, div. Quintett- und Quartett-Besetzungen
Aufg.: 1954,1955,1956 New York, Los Angeles, Baden-Baden
Philology 214 W 13

Chet Baker

The Heart Of The Bailad: My Old Flame - The Thrill Is Gone - Here's That Rainy Day - If You Could See Me Now - All The Way - But Beautiful - Darn That Dream
Chet Baker tp, voc, Enrico Pieranunzi p
Aufg.: 29. 2.1988, Recanati (I)
Philology 214 W 20

Chet Baker Meets Space Jazz Trio

Little Girl Blue: Come Rain Or Come Shine - Blue In Green - House Of Jade - Old Devil Moon - Little Girl Blue - Just One Of Those Things
Chet Baker tp, voc, Enrico Pieranunzi p, Enzo Pietropaoli b, Fabrizio Sterra dm
Aufg.: 1. u. 2.3.1988, Recanati (I)
Philology 214 W 21

Archie Shepp - Chet Baker Quintet

In Memory Of: Dedication To Bessie Smiths Blues- My Foolish Heart- How Deep Is The Ocean - Old Devil Moon
Aufg.: 13. 3.1988, Frankfurt, und 14. 3. 1988, Paris
L+R Records LR 45006

Nach Chet Bakers tragischem Tod wurde eine Reihe Platten erstmalig veröffentlicht, die sowohl im Studio als auch live in Konzerten entstanden und in dieser Form noch einmal Zeugnis ablegen vom musikalischen Schaffen des Trompeters. So ist dies auch in gewisser Hinsicht eine Plattennachlese, die trotz aller Aktualität (- drei dieser Platten wurden im Frühjahr 1988, also wenige Wochen vor seinem Tod aufgenommen -) sicherlich nicht die letzte sein wird. Zwischenzeitlich wurde von der Firma Enja das Konzert im Funkhaus Hannover vom 28. 4.1988 veröffentlicht, dessen CD-Version im JP 3/89 gesondert besprochen wurde.
Wollte man die Aufnahmen vorgenannter Platten in eine chronologische Folge bringen, so müßte mit dem Album „The 2 CB" begonnen werden. Gemeint sind die beiden Trompeter gleicher Initialen, Clifford Brown und Chet Baker. Während von „Brownie" lediglich unbegleitete Improvisations-Übungen über „Cherokee" - allerdings zumindest für Trompeter hochinteressant und vermutlich noch nie zuvor veröffentlicht - zu hören sind, findet man hier von Chet eine Anzahl von bei TV-Shows in New York und Los Angeles sowie in Baden-Baden in den Jahren 1954-1956 entstandene Aufnahmen. „I'll remember April" und „Just Friends" sind Live-Mitschnitte eines Auftritts des Chet Baker - Russ Freeman Quartets im New Yorker „Birdland".
Das Album „Soft Journey" nahm Chet Baker 1979/80 in Rom mit dem italienischen Pianisten Enrico Pieranunzi in Quintett-Besetzung auf. Bemerkenswert, wie selbst Studioproduktionen von der Ausstrahlung Chet Bakers lebten. 4 der 6 auf dieser Platte enthaltenen Titel stammen aus der Feder Enrico Pieranunzis, darunter „Night Bird", das Chet sehr oft bei Live-Auftritten spielte. Bei „My funny Valentine" wurde Chet lediglich von Pieranunzi am Piano begleitet, was diesem Stück noch mehr Intimität verleiht.
Eine Serie von Live-Aufnahmen Chet Bakers verdanken wir der Kölner Firma Circle Records, die mit dem Album „Down" einen weiteren Mitschnitt eines im März 1980 stattgefundenen Gastspiels des Trompeters im Kölner Jazzclub „Subway" vorlegt. Schier unerschöpfliche Improvisationen Chets und des Pianisten Dennis Luxion, Flötisten Nicola Stilo und Bassisten Ricardo Del Fra, dazu eine gehörige Portion miteingefangener Live-Atmosphäre machen diese Platte zu einem besonderen Erlebnis. Übrigens: Die auf der Cover-Rückseite wiedergegebene Unterschrift „Chet Baker Amsterdam 88" leistete Chet nach Angabe des Produzenten Rudolf Kreis wenige Tage vor seinem Tode.
Ebenfalls live - diesmal in Macerata, Italien 1985 aufgenommen und auf dem Label Philology nun als Doppel-Album unter dem Titel „Live From The Moonlight" veröffentlicht- ist Chet im Trio mit Pianist Michel Grailler und Bassist Massimo Mariconi zu hören. Der Mitschnitt beginnt mitten in Chets Improvisationen über „Polka dots" und endet mit einem „fade out" in „My funny Valentine" - Musik, die nirgendwo beginnt und nirgendwo endet! Dazwischen weitere typische Chet Baker-Interpretationen in animierter und animierender Club-Atmosphäre. Bekanntlich fühlte Chet sich in Italien immer recht wohl, was auf diesen Aufnahmen unüberhörbar ist, sie besonders liebenswert erscheinen läßt.
Überhaupt waren die Philology-Leute, voran Producer Paolo Piangiarelli, sehr an Chet Baker interessiert, wovon nicht zuletzt zwei weitere, ebenfalls vorzügliche Alben dieser Firma zeugen: „The heart of the ballad" - im Duo wiederum mit Pianist Enrico Pieranunzi- und „Little girl blue" - mit Pieranunzis Space Jazz Trio im Februar und März 1988 eingespielt. Wie die Plattentitel bereits verraten, handelt es sich hier überwiegend um Balladen-Interpretationen, von Chet vokal und instrumental gestaltet, in jedem Fall unter die Haut gehend. „Die Menschen sollen in meinen Konzerten, bei meiner Musik zur Ruhe kommen", sagte Chet einmal, und gerade dieses Anliegen kommt hier - scheinbar fernab von Hast und Streß - vorrangig zum Ausdruck.
Daß dennoch Hast und Streß des Konzertbetriebes seine ständigen Begleiter waren, wird in jenen denkwürdigen Aufnahmen vom 21. Deutschen Jazzfestival in Frankfurt offenkundig. Hier sollte am 13. März 1988 - also genau zwei Monate vor seinem Tod - die Begegnung Chet Bakers mit Archie Shepp die große Sensation werden. Stattdessen mußten Musiker und Publikum einen gerade per Auto aus Rom kommenden und folglich physisch und nervlich total erschöpften Chet Baker erleben. Verständlicherweise keinesfalls die geeigneten Voraussetzungen, zwei musikalische Welten miteinander zu konfrontieren. Die auf der B-Seite der Platte enthaltenen, einen Tag später in gleicher Besetzung im Pariser Jazz-Club „New Morning" mitgeschnittenen Aufnahmen zeigen zwar einen etwas ausgeglicheneren, spielfreudigeren Chet Baker, doch das vielleicht erwartet Sensationelle dieser Begegnung blieb auch hier aus.

Chet Baker war zeitlebens einzigartig. Er war mit Abstand der lyrischste Trompeter des Jazz, ein absoluter Meister leiser, melancholischer Töne. Seit jenem unglücklichen Freitag, dem 13. Mai 1988, legen nur noch Plattenalben, wie die vorliegenden, Zeugnis seines musikalischen Schaffens ab. Eines Schaffens, das vielen Menschen unendlich viel gegeben hat.

Rüdiger Böttger

Count Basie And His Orchestra

Count On The Coast, Vol. I: Moten Swing - Cute - Sweetie Cakes - Indian Summer- Jumpin' At The Woodside - Plymouth Rock - Flight Of The Foo Bird - Li'l Darling - Low Life - Whirly Bird - Swingin' The Blues - Blue On Blue - No Moon At All - Well, Alright, Okay, You Win - Fancy Meeting You - Slats
Joe Newman, Thad Jones, Wendel! Culley, Snookie Young tp, Benny Powell, Henry Coker, Al Grey tb, Frank Wess, as, fl, Marshall Royal as, Billy Mitchell, Frank Foster ts, Charlie Fowlkes bs, Count Basie p, Freddie Greene g, Eddie Jones b, Sonny Payne dm, Joe Williams voc
Aufg.: 24.Juni bis 3. Juli 1958, Kalifornien
Phontastic PHONT CD 7555/Proton

Diese Konzertmitschnitte, entstanden an 10 Abenden im Sommer 1958 in einem „First Class Jazz Club on the West Coast" (- bis auf diesen Hinweis im Plattenbegleittext bleibt die Örtlichkeit anonym -), fallen in die „Atomic-Periode" Basies, so benannt nach der damals gerade veröffentlichten Roulette-LP „The Atomic Mr. Basie". Vielleicht kann man sich darüber streiten, welche Basie-Band zu welcher Zeit die beste war. Tatsache ist jedoch, daß weder zuvor noch danach eine Basie-Band überzeugender und explosiver geklungen hat, wie gerade diese. Allein das Potential an profilierten Solisten, die spürbare Spielbegeisterung, die Direktheit der Arrangements von Neal Hefti, Ernie Wilkins, Frank Foster und Frank Wess, der unnachahmlich lässige und doch überaus präzise Swing und die ungeheure Dynamic machen diese Basie-Band zu etwas Besonderem. Freilich, für die Sensationen in Sachen Big Band sorgten zu jener Zeit Miles Davis und Gil Evans mit ihren Alben „Miles Ahead" und „Porgy and Bess". Die Jahrzehnte überlebt hat jedoch die Musik der Basie-Band allemal. Man ist sogar überrascht, wie aktuell diese über 30 Jahre alten Aufnahmen heute noch klingen, weil einfach perfekt und mitreißend musiziert wurde. Das erklärt auch, warum der Count in nachfolgenden Dekaden nichts Wesentliches an seinem Stil geändert hat. Was höchstes Swing-Niveau erreicht hatte, konnte einfach nicht mehr verbessert werden. So lagen die einzigen Varianten in der Handschrift der Arrangeure und der persönlichen Aussage der wechselnden Solisten.
Das Programm setzte sich durchweg aus den älteren Basie-Hits „Moten Swing", „Jumpin'at the Woodside", „Swinging' the Blues" und den zu jener Zeit noch brandneuen, aber dank der Plattenerfolge doch schon recht populären Stücken „Cute", „Flight of the Foo Bird", „Li'l Darling", „Whirly Bird" u.a. zusammen. Vokalist Joe Williams - gerade maßgeblich am Erfolg der Basie-Band beteiligt - ist hier mit zwei Titeln vertreten, darunter ein recht selten von ihm zu hörendes „No Moon at all". Ansonsten haben die großartigen Instrumental-Solisten der Band - Joe Newman, Snooky Young, Thad Jones, Henry Coker, Al Grey, Frank Foster, Frank Wess, Sonny Payne - das Sagen. Auch der Count selbst ist wesentlich ausführlicher solistisch zu hören als gewöhnlich. Immer wieder überrascht die trotz aller, höchste Konzentration erfordernden Präzision spür- und gelegentlich auch hörbare gelöste, humorvolle Atmosphäre. Ein 31 Jahre zurückliegendes Konzert, das heute noch in jeder Hinsicht begeistert und eine perfekte Definition des Begriffes „swingender Big Band Jazz" liefert. Kompliment auch an Gert Palmcrantz, dem eine ausgezeichnete Sound-Übertragung auf CD gelungen ist.

Rüdiger Böttger

Conjure

Cab Calloway Stands In For The Moon: The Author Reflects On His 35th Birthday- Loup Garou Means Change Into- 'Sputin - Nobody Was There- Medley: General Science/Ish/Papa La Bas - Running For The Office Of Love - My Brothers - Running For The Office Of Love - Petit Kid Everett - St. Lou is Women - Bitter Chocklate - Beware: Don't Listen To This Song - Minnie The Moocher
Olu Dara tp, voc, mh, Eddie Harris, David Murray ts, voc, Allen Toussaint p, Don Pullen org, voc, Leo Nocentelli g, Steve Swallow b, Robbie Ameen dm, Bobby Womack voc, Cläre Bathe, Ishmael Reed, voc, words und Gäste
Aufg.: September/Oktober 1987, Januar-März 1988, New York
American Clave 1015
Ein wahrlich genial-verrücktes, fantastisches Album gelang Kip Hanrahan mit der Produktion der abwechslungsreichsten Langrille der letzten Monate „Cab Calloway Stands In For The Moon". Der Hi-De-Ho-Man erfährt übrigens eine sicherlich nicht alltägliche Würdigung mittels einer a capella-Version des Smash-Hits „Minnie the moocher", an der eine ausgelassene Kinder-Schar gesangsmäßig beteiligt ist.
Stilmäßig zeigt sich das Album nach vielen Seiten offen: Vom souligen Blues, dem Don Pullen mit seiner fantastischen Orgel noch die Krone aufsetzt bis zu Funky-Nummern und lieblich swingenden Tracks sowie der unbegleiteten Cläre Bathe reicht die musikalisch brillant realisierte Palette. Der rote Faden der LP zieht sich textmäßig durch das Vinyl: Mit Ausnahme von „Minnie the moocher" fanden ausschließlich Texte von Ishmael Reed ihre musikalische Bearbeitung. In „St. Louis women" vernimmt man sogar den Autor selbst, bar jeglichen musikalischen Hintergrundes, einen eigenen Text vortragend. Technisch und musikalisch hervorragend produziert, gehört das „Cab Calloway Stands in for the moon'-Album zu den überaus empfehlenswerten Platten.

Thomas Tang

Jan Garbarek

Legend Of The Seven Dreams: He Comes From The North - Aichuri, The Song Man - Tongue Of Secrets - Brother Wind - It's Name Is Secret Road - Send Word - Voy Cantando - Mirror Stone
Jan Garbarek ss, ts, fl, Rainer Brüninghaus keyb, Eberhard Weber b, Nana Vasconcelos perc
Aufg.: Juli 1988, Oslo
ECM1381

Die Musik des norwegischen Saxophonisten Jan Garbarek ist einfach zu beschreiben: Sie ist schön - nicht mehr, aber auch nicht weniger. Sie ist so schön, daß sie den Hörer zunächst fasziniert, ihn umgarnt und zum Träumen bringt. Sie läßt aber auch irgendwie kalt, findet keinen wirklichen Nachhall - zumindest nicht in mir.
Die Musik wirkt auf mich, als wenn Jan Garbarek in einer eigenen ästhetischen Klangwelt lebt, um die man ihn einerseits zwar beneidet, andererseits spürt man allerdings, daß man diese Welt nicht betreten kann, daß Jan Garbarek letztlich für sich bleiben will: Er scheint am liebsten mit sich selbst zu spielen. Wohl deshalb sind seine Platten eigentlich immer Soloeinspielungen, auch wenn er von so hervorragenden Musikern wie Eberhard Weber, Rainer Brüninghaus und Nana Vasconcelos begleitet wird. Trotz alledem: Jan Garbarek hat damit seit 20 Jahren Erfolg; so großen Erfolg, daß er selbst in den USA sehr bekannt ist, viele Musiker beeinflußt hat und bei uns immer vor vollen Clubs und Sälen spielen kann. Sojedenfalls war es bei seiner Tournee, auf der die vorliegende Platte vorgestellt wurde. Die meisten Zuschauer waren begeistert.

Michael Klein

Fletcher Henderson

Swing 1929 To 1937: Shanghai Shuttle - Wang Wang Blues - Chinatown, My Chinatown - Clarinet Marmalade - Sugarfoot Stomp - Just Blues - Singing The Blues - New King Porter Stomp - Underneath The Hartem Moon - Big John's Special - Happy As The Day Is Long - Wild Party - Hotter Than 'Ell - Jangled Nerves - Let 'Er Go - Wrappin' ItUp
Fletcher Henderson p, Russell Smith, Irving Randolph, Henry Allen tp, Claude Jones, Keg Johnson tb, Buster Bailey cl, Hilton Jefferson, Russell Procope as, Ben Webster ts, Coleman Hawkins, ts, Horace Henderson p, Lawrence Lucie g, Eimer James b, Walter Johnson dm u. a.
BBC CD 682 (Proton, Hamburg)

Nach einem guten Dutzend in der hervorragenden Serie von CDs mit Wiederveröffentlichungen klassischer Jazzaufnahmen der 20er und 30er Jahre legt die BBC nun einen „Silberling" von Fletcher Henderson vor. Die Aufnahmedaten erstrecken sich von 1929 bis 1937, wer aber die früheren Aufnahmen Hendersons vermißt, vermag sich mit einer zweiten CD trösten, die Titel von 1927 bis 1929 enthält, einer Zeit also, in der der wichtige Schritt zum Big Band Swing vollzogen wurde. 1929 bedeutete den stilistischen Umbruch im Orchester Hendersons und somit auch in der Gesamtentwicklung des Jazz (Henderson hatte hierin durchaus Pilot-Funktion), und 1930 war diese Neuorientierung im wesentlichen abgeschlossen, für die in erster Linie Arrangeure wie Don Redman und Benny Carter, aber auch Horace und Fletcher Henderson verantwortlich zeichneten. Dies wird auf der Platte besonders deutlich, wenn man den „Wang Wang Blues" (1929) und „Chinatown" (1930) miteinander vergleicht. Den Löwenanteil der vorliegenden Titel macht die Session von 1934 aus, als der langjährige, wichtigste Solist Hendersons, Coleman Hawkins, die Band in Richtung Europa verlassen hatte und durch Ben Webster (fast) ebenbürtig ersetzt worden war. Nun gehören diese Titel sicher mit zu Hendersons besseren Aufnahmen, aber ich persönlich hätte dem einen oder anderen Titel der 31 er oder 32er Band den Vorzug gegeben, oder der 36er Band mit Chu Berry (von der hier nur eine Aufnahme vertreten ist). Natürlich ist es nicht leicht, 16 Titel aus dem gesamten Katalog von Fletcher Henderson auszuwählen, und ganz gleich, weiche Auswahl man trifft, wird mancher Jazzfreund gerade „seinen" Lieblingstitel vermissen. Immerhin sind hier solche Klassiker wie der „Sugar foot Stomp" (von 1931, Take 1), „Singing the Blues" mit Rex Stewarts großartigem Solo oder das herrlich gelöste „Just Blues" mit seiner Solistenparade vertreten. Der Henderson-Fan wird jedenfalls die 16 Aufnahmen dieses so wichtigen (und großartigen) Orchesters in optimaler CD-Qualität begrüßen.

Teddy Doering

Klaus Ignatzek Group

Jacaranda: Softly As In The Morning Sunrise - Day For Night - Eu E A Brisa - Blues For Lee M. - Jacaranda - There Is No Greater Love - Let's Take A Break-We
Claudio Roditi tp, flh, Klaus Ignatzek p, Paulo Cardoso b, Mario Gonzi dm
Aufg.: 9./10. November 1987, Monster/NL
Timeless SJP 292/Bellaphon

Klaus Ignatzek, Pianist und schon längst etabliert in der deutschen Jazz-Szene, besitzt ein treffendes Gespür für die Verarbeitung traditioneller und eigener Ideen, die in personeller Hinsicht auch optimal präsentiert werden. Das geeignete Beispiel dafür ist seine neue LP „Jacaranda".
Musiker der jüngeren Generation lassen dabei ihre Talente aufblitzen. Herausragend Claudio Roditi, ein brasilianischer Trompeter und Flügelhornist, der seit einigen Jahren hauptsächlich mit dem Saxophonisten Paquito d'Rivera spielt. Seine geschmeidig vollen und gekonnt eruptiven Chorusse, seine Phrasierungssicherheit setzen die besonderen Akzente. Dazu Ignatzeks leicht fließende Piano-Akkorde, Paulo Cardosos (Brasilien) „erdig" gezupfter Bass und der federnde Drive des Drummers Mario Gonzi aus Österreich. Eine internationale Besetzung also, die mitreißenden Bop mit Latino-Anklängen spielt.

Klaus Ignatzek hat sich zwar dem Be- und Hard-Bop verschrieben, hängt sich aber nicht kompromißlos an die musikalischen Leitbilder, sondern benutzt sie vielmehr als Vorbild für neue Themen, die vor allen Dingen lebendig strukturiert sein müssen. Dabei geht die swingende Substanz nicht unter, das Verspielte, die Leichtigkeit ebensowenig.

„Jacaranda" beweist es. Eine Produktion, bei der alle Beteiligten gut aufeinander eingestellt sind und eine gewisse Reife bei ihren improvisatorischen Eigenleistungen zeigen können.

Heinz-Jürgen Rippert

Ralf Illenberger's Circle

Horizons I - Blue Darkness - Big Change - Jump - Gemina - Moonfood - Nachtflug - Ballad - Horizons II
Büdi Siebert sax, keyb, marimba, perc, Ralf Illenberger g, keyb, Peter Keiser b, Walter Keiser dm, perc
Aufg.: Ludwigsburg
Biber Records 568.66350/pläne

Nun ja, nach zehn Jahren im Duo wandelt's sich nun unbeschwert auf solistischem Fuße, und Gitarrist Illenberger steht solide auf den eigenen Beinen, obwohl man nun doch das eigentlich Innovative, das Originale und Originelle vermißt, wenn man „Circle" durchgehört hat - ein Album, in das Illenberger massenhafte Combo-Erfahrung (Weber, Dauner, Haigis etc.) einbringt in der Absicht, aufs exhibitionistische Brillieren zu verzichten zugunsten „schöner" Musik. Aber ich kann mir nicht helfen und bin da vielleicht gitarristisch auch zu vernagelt: Illenberger ist dort am besten, wo er am gitarristischsten ist, am „akustischsten", wogegen er in der kompletten Gruppe nach meinem Empfinden zu sehr middle-of-the-road gerät und auf der Suche nach „sangbarer" Transparenz immer mal wieder gegen die Circe der Belanglosigkeit angehen muß und das Match verliert.
Dennoch - wenn Gitarre und Sieberts Marimba zusammen aufklingen, gelingt doch wunderschöne Musik. Dies zu sagen ist man seiner Gruppe ganz einfach schuldig.

Alexander Schmitz

Guus Janssen Septet

85... 86: Duw - Sbrodj - Taag - Indian 2 - Indian 1 - PF - Moos - Plint
Maud Sauer oboe, shenai, Michael Moore as, bei, Paul Thermos as, Ab Baars ss, ts, cl, Annemarie Roelofs tb, Maurice Horsthuis viola, Ernst Reijseger cello, Guus Janssen p, Raoul van der Weide b, Wim Janssen dm (in verschiedenen Besetzungen).
Aufg.: August 1986, Amsterdam, und Dezember 1986, Utrecht
Ciaxon Records 87.18

Im Grenzbereich zwischen Neuer Musik, Improvisation und New Jazz pendelt die Musik, die Guus Janssen hier vorstellt. Eindeutig hörbar schöpft er aus einem Form- und Klang-Reservoir europäischer Herkunft, integriert auch kräftig, neben anderer „Folklore", Asiatisches. In zerfetzten Zitaten ergeben sich damit überraschende Effekte - in ostinatem Einsatz erschlaffen aber die

Euro-Asiatika zu ermüdenden Chinoiserien.
Glücklicherweise weckt Guus Janssen die Hörer/innen öfter wieder auf, hier immer dann, wenn er mit viel Esprit und Kompetenz die Klänge seines Ensembles organisiert. So, als Komponist, Klang-Kompilator, weniger als Pianist, zeigte er seine wirklichen Qualitäten, wobei er sich auf vielfältige interessante Klangerzeuger/innen verlassen kann: Annemarie Roelofs, Ab Baars, Maurice Horsthuis und Wim Janssen sind mir besonders aufgefallen, und in den „Wachphasen" beim Anhören hat mir die Intelligenz, die in der Musik steckt, auch Spaß gemacht.

H. Lukas Lindenmaier

Klaus Koch

Basse Partout: Chameleon, Madrepore And A Wind Rose - C'est Le Son Qui Fait La (Remini) Scene - Talking Strings In Silvery Grey - Breakfast am Vierwaldstätter See oder vollmundiger Gesang nach einer Vollmondnacht-Another Ambience - Restons En La! - Il Est Grand Temps (Perdu?) - Franz-Branntwein - Hot Couscous, Cool Night And A Dog Barking, Monk's Food & Feet - Lacis Ou C'est Dans Le Lac!
Klaus Koch b
Aufg.:27. bis29. Jan. 1987, Frankfurt/Main
Creative Works, Rec. 1011 (Mike Wider, Pf. 5330, CH-6004 Luzern 5)

Ein Album zu produzieren, worauf nur Baß zu hören ist- quasi Baß allgegenwärtig, das ist ein Wagnis, worauf sich nur wenige Vertreter der sonoren Zunft eingelassen haben. Klaus Koch hat es jetzt wieder probiert. Der gebürtige Leipziger gehört zur Creme der DDR-Jazz-Szene und möchte die Handhabung seines Instruments nicht nur dem rhythmischen Bereich zugeordnet wissen, sondern gleichsam emanzipatorisch auch dem melodischen. Darin sieht er eine der wesentlichen Aufgaben des Basses im modernen Jazz. „Basse partout", Baß überall, lautet der treffende Titel der LP. Koch zupft, schlägt, streicht, streichelt, beklopft seinen Kontrabaß. Spricht und hadert mit ihm. Das Instrument scheint mit ihm und er mit dem Instrument zu kommunizieren. So kann etwas äußerst Lebendiges entstehen. Natürlich sind dabei die technischen Möglichkeiten des Ton-Studios besonders dienlich: Zusammenschneiden von Zupf- und Streichpassagen oder der Einbau von Halleffekten. Daneben bekommt man Streich- und Zupf-Sequenzen nacheinander zu hören. Alles ist ziemlich intensiv. Der Baß knurrt, schluchzt, lacht, weint. Ein wahres Gemütsinstrument. Er zeigt seine ganzen Facetten an Ausdrucksmöglichkeiten. Und das Eingehen auf die Musik erfordert wirklich beide Ohren.
Ich muß der Ehrlichkeit halber gestehen, daß ich anfangs skeptisch war. Nach mehrmaligem Anhören hingegen, ist mir der Baß noch viel sympathischer geworden.

Heinz-Jürgen Rippert

Urs Leimgruber-John Wolf Brennan

An Chara: Friday 12th - Gate Eight - For Eleonore - Dance of Chara
Urs Leimgruberts, bass-sax, ss, John Wolf Brennan p
Aufg.: Januar 1986, Lausanne
L+R Records LR 45007/Bellaphon Sound-Service Frankfurt

Aus dem Jahre 1985 datiert das erste Zusammentreffen der beiden Jazzenthusiasten Urs Leimgruber und John Wolf Brennan, das dann ein Jahr später ebenfalls auf L+R Records beim Bellaphon Import Service in Frankfurt erschien und von Joachim Ernst Berendt auf der Plattenhülle eine begeisterte Einführung erhielt. Die Musik und ihre verdiente Würdigung beflügelte die beiden Musiker so sehr, daß sie kaum 4 Monate später wieder im Studio waren und ihrem Duoalbum „Mountain Hymn" (der „Schweizer Hymne") eine weitere LP mit dem Titel „An Chara" folgen ließen, die nun die zweite Quelle ihrer überaus inspirierten Musik aufzeigt, nämlich die, deren Ursprung hoch im Nordwesten Europas, in Irland, der Heimat des Pianisten John Wolf Brennan liegt. Und Brennans fast akribischer Formsinn zeigt sich nicht nur in seiner Musik, sondern auch darin, mit welcher Liebe - er wählt den englischen Ausdruck „endearment" = Liebkosung-er die Plattenhülle (zusammen mit Jürgen Höber) gestaltete, mit Fotos, Symbolen, Farbabstufungen, Papiermaserungen, der Transferierung der Landschaft in das Bewußtsein des Betrachters, des Aufschlüsseins der Landschaft für den Zuhörer.

Ich kenne kaum ein geschmackvolleres, treffenderes Plattencover, für das ein besonderer Preis ausgesetzt werden müßte. Und wie Jim Crogan aus Dublin im Hüllentext bemerkt, wenn ein Ire eine Geschichte erzählen möchte, entwirrt er zunächst ein Bild, das er dann dreidimensional auslotet, so wie es John Wolf Brennan und Urs Leimgruber in „An Chara" tun, dem gälischen Wort für „Freund", wo Archaisches, Mystisches, Dramatisches und Sublimes zusammenfließen und wo sich eine Art von Künstlern verwirklicht, die aus einer tiefen Gemeinschaft, einer Gemeinsamkeit heraus die Kraft dazu findet, sich in ihrer musikalischen Aussage so zu verdichten, daß am Ende eine Soloperformance stehen muß, wie sie Urs Leimgruber in „Statement of an Antirider" (JP 3/89) bereits verwirklicht hat und John Wolf Brennan in „The Beauty of Fractals" (auf Creative Works Records) noch tun wird.
Doch so weit sind wir auf „An Chara" bereits in Ansätzen, wenn z. B. Urs Leimgruber in „Friday 12th" eine lange Einleitungskadenz auf seinem Tenorsaxophon hat oder John Wolf Brennan im gleichen Stück etwas später seinen Klängen auf dem wunderbaren akustischen Klavier eine ganz besondere Gewichtung verleiht. Und die Beispiele ließen sich fortsetzen. Kommen wir zurück zum ersten Titel, einer leidenschaftlichen Passage von Leimgrubers Tenorsaxophon, die so sehr Landschaft assoziiert, daß sich bei mir bei geöffnetem Fenster die Frühlings-Vogelstimmen mit seinem verwehenden Ton vermischen, daß auch Brennans Klavier, Jim Crogans Aussage untermauernd, eine zauberhafte Landschaft entwirft, die sich in ihrer Musik eindrucksvoll spiegelt, herb, spirituell, rauh, aber klar überschaubar.

„Gate light" mag ein Abflugsteig eines Flughafens sein, ein Tor, aus dem man in die nahe, aber so weite Heimat starten kann. Hier hat Brennans Klavieranschlag einen präzisen, dramatischen Charme, auf seinem ruhigen Grundton „segelt" Urs Leimgruber davon; dann wieder branden Brennans trockene, „gebrochene" Klavierwellen auf, Blas- und Klappengeräusche von Urs Leimgrubers Tenorsaxophon hauchen ihm Leben ein. Eine Fülle von Empfindungen fließt in und aus dem Klavierspiel John Wolf Brennans.
Leimgrubers „For Eleonore" könnte man als romantische Ballade bezeichnen, von Brennan unendlich zart und behutsam auf den Weg gebracht, teilweise mit fast klassischer Dramatik, stufig und schwelgend; den wogenartigen Schwenkern des Klaviers folgt beinahe blind Leimgrubers Tenorsaxophon, und erneut sind Brennans gewichtende Klaviertöne zu vernehmen, fein ziseliert wie ein Silberschmied, wenn er seine Gravuren mit einem feinen Silberhammer ins Metall treibt und mit einem untrüglichen Gespür für die richtigen Akkordfolgen. Unmerklich führt er Leimgrubers Tenorsaxophon in die unterschiedlichsten Ausdrucks- und Stimmungsskalen.

„Dance of Chara" schließt programmatisch ein Szenarium ab, das zwar nur aus 4 Titeln besteht, aber pro Plattenseite über fast je 29 Minuten läuft. Beim Zuhören könnte man, wenn man zunächst Leimgrubers knorriges Bass-Saxophon und die hüpfenden Klavierlinien Brennans vernimmt, an die italienische commedia deH'arte denken, ehe nach freien Cluster-Passagen auf dem Klavier oder „Rüttlern" dann ein Stimmungswechsel nach Einsatz von Leimgrubers Sopransaxophon eintritt, wenn das Erdige, Mystische, Koboldhafte von mehr Sphärischem abgelöst wird ehe das Mystische, Erdige zurückkommt. „An Chara" ist ein großartiges, in Musik umgesetztes Bild der grünen Insel Irland, es ist aber auch spiritueller Jazz mit allen Ingredienzen von Weltmusik, es ist vor allem ein gelungenes grandioses suitenartiges Werk von Urs Leimgruber und John Wolf Brennan.

Ulfert Goeman

Michael Mantler

Many Have No Speech: Introduction - Just As Someone - Ce Qu'a De Pis - Alles scheint Rand - Imagine - In The End - Vieil Aller - Rien Nul - Tant De Temps- En Face - Chaque Jour- PSS - En Cadence - Something There - Comrade - Den Atem ausgetauscht - A L'Abattoir - And What - D'Oü La Voix - Fous Qui Disiez - Merk, jetzt - Son Ombre - Reve - Life Connects - Prisonniers - Silence - Viele haben keine Sprache
Michael Mantler tp, Rick Fenn g, Jack Bruce, Marianne Faithful, Robert Wyatt voc, Danish Radio Concert Orchestra
Aufg.: Mai- Dezember 1987, Kopenhagen, London, Willow/NY + Boston
WATT/ECM 835 580-1

Nach einigen, teils schon länger zurückliegenden Alben, auf denen sich deraustro-amerikanische Komponist und Trompeter Michael Mantler mit den Beziehungen von Musik und literarischen Texten - zeitgenössischer Autoren - beschäftigte, liegt mit dem im vergangenen Jahr erschienenen „Many Have No Speech" das bisher eindringlichste, eine hohe Kohärenz zwischen Dichtungen und Komposition aufweisende, aber auch am wenigsten jazzmäßige Werk vor. Für ein herkömmliches Orchester geschrieben, wurde es mit dem Dänischen Radio Concert Orchester unter Leitung von Peder Kragerup aufgenommen. Darüber liegen die Instrumentalstimmen von Trompete und Elektrogitarre als mit dem Orchester und den Vokalisten verzahnte, melodisch-strukturelle Klangfarben, weit entfernt von solistischen Funktionen und Expressionen. Vielmehr wird durch diese der spröde, splitternde, immer irgendwie imaginär wirkende Klang der Stimmen von Jack Bruce und Marianne Faithfull noch zugespitzt, weiter auf die grauenvolle Düsternis und Ausweglosigkeit zugetrieben, der dominierenden Grundstimmung.

Insgesamt weist die stilistisch grenzüberschreitende Musik wenig rhythmische oder dynamische Bewegung auf, bezieht Spannung aus den düster-dramatischen Stimmungen und Wechselwirkungen zwischen den Instrumental- und Vokalstimmen, welche mit einer geistige Gänsehäute erzeugenden Intensität die Aura der Gedichte offenlegen. In diesen treiben die philosophischen Errungenschaften dieses Jahrhunderts schwarzglänzende Blüten, treffen Soupaults surrealistische Verzweiflung auf Becketts nihilistische Leere und die schlichte, aber unerträgliche Verlassenheit und Todesnähe des in Hagen geborenen und 1979 gestorbenen Dichters Ernst Meister. Eines seiner Gedichte bildet den Titel des beeindruckenden Albums. Die darin enthaltenen sozialen und politischen Implikationen spielen gegenüber der existentiellen Situation der Verzweifelten, Namenlosen, Individuen kaum eine Rolle. In Jack Bruce' - er singt in deutsch - heller, von tausend feinen Sprüngen durchzogener Stimme kumulieren in diesem letzten Stück bei traurig-verlassenen Gitarreklängen und einer verhaltenen, karg repetierenden Struktur noch einmal das ganze Elend und die musikalisch vermittelte Trostlosigkeit voller Erhabenheit und menschlicher Würde.

Michael Scheiner

Take 6

Doo be doo wop bop!: Gold Mine - Spread Love - If We Ever - A Quiet Place - Mary - David And Goliath - Get Away, Jordan - He Never Sleeps - Milky-White Way - Let The Words
Mark Kibble, Claude V. McKnight III, Cedric Dent, David Thomas, Mervyn E. Warren, Alvin Chea voc
Reprise Records 1-25 670

Die Platte beginnt mit einem musikalischen Scherz: ein sich einstimmendes Sinfonieorchester wird mit einem mahnenden Dirigentenstab zum Schweigen gebracht. Aus der Stille entsteht ein crescendierender Klang, der erwartungsgemäß instrumental erzeugt scheint, dessen Quelle aber vokalen Ursprungs ist. Gleich zu Beginn also das Programm: Auf der Platte ist, abgesehen von der Introduktion und dem allgegenwärtigen Fingerschnippen, ausschließlich unbegleiteter Chorgesang zu hören, der oftmals in instrumentaler Satztechnik präsentiert wird. Sechs, unüberhörbar schwarze Sänger legen ein Debutalbum vor (1988), das die Maßstäbe für Vokalgruppen neu setzen wird. Dabei klingt der Titel der Platte, „doo be doo..." eher bescheiden. Was zeichnet diese Gruppe aus? Jede Einzelstimme hat solistische Qualitäten, die in den Stücken gezielt eingesetzt werden. Der homogene Ensembleklang erreicht die Kunst der Hi-Lo's und Singers Unlimited. Der Ambitus reicht vom Kontra-A des begnadeten Bassisten bis zum a"' des Countertenors. Die einfallsreichen Arrangements und Neukompositionen, alle von Mitgliedern der Gruppe, sind kurzweilig geschrieben und von höchster Güte. Besondere Erwähnung verdienen die geistreichen Texte, die man oft auch im Jazz vermißt. Die stilistischen Quellen sind Gospel, Rhythm & Blues, Swing, Modern Jazz und Popmusik, in harmonisch raffinierten und rhythmisch komplexen Arrangements, nota bene: alles von höchster Qualität, denn der Pfad des erlesenen Geschmacks wird niemals verlassen.
Endlich wieder ein Vokalensemble, das trotz der Öffnung für verschiedene Einflüsse einen eigenen, unverwechselbaren Stil besitzt. Die Arrangeure gingen zweifelsohne bei Gene Puerling zur Schule. Dies macht sich sowohl in der harmonischen Sprache als auch in der formalen Anlage einiger Stücke bemerkbar. Ich stelle mir, wie so oft in diesem Genre, die Frage, ob diese phantastische Gruppe auch im Konzertsaal zu bewundern sein wird - die Aufnahmen sind ohne Studiotechnik nicht denkbar - oder ob wir hier ein künstliches Produkt, ohne Zweifel auch

Kunst-Produkt hören: Erstens sind die Einzelstimmen overdubbed, zweitens gehen die Arrangements weit über die Sechsstimmigkeit hinaus und drittens werden die Stimmen oder Stimmgruppen mit allerlei technischen Hilfsmitteln aufbereitet, wobei der naturgegebene Klang der Gesangsstimme weitgehend erhalten bleibt - die Aufnahmetechniker haben Hervorragendes geleistet. Das Zuhören bleibt jedenfalls ein Kunstgenuß und macht hungrig auf weitere Einspielungen. Bei jeglicher Vorsicht der Beurteilung kann man trotzdem sagen: Es gab in den letzten acht Jahren kaum eine bessere und vielseitigere Gesangsgruppe als Take 6. Nach den Singers Unlimited und Take 6, die noch viel mehr swingen, wird man schwerlich ein beeindruckenderes Vokalensemble in dieser speziellen Sparte finden.

Matthias Becker

Barbara Thompson's Special Edition

Country Dance - Fear Of Spiders - City Lights - Little Annie Ooh - Fields Of Flowers - Dusk/Nightwatch - Listen To The Plants - Out To Lunch - Sleepwalker-Midday Riser-Times Past-Voices Behind Locked Doors
Barbara Thompson ss, as, ts, fl, Anthony Oldridge, Rod Dorothy v, Colin Dudman, Steve Melling, Bill Worrall, Rod Argent, Clem Clempson keyb, Dill Katz, Dave Ball, John Mole b, Jon Hiseman dm, Gary Kettel perc
Aufg.: 1983-1985, London, Hannover, Berlin
veraBravBRCD17/TIS

Diese Special Edition der europäischen First Lady of Rockjazz ist eine Zusammenstellung aus den früher erschienenen LP's „Mother Earth " (1982, VeraBra 5), „Pure Fantasy" (1984, VeraBra 8), „Shadow Show" (mit Rod Argent, 1983 VeraBra 11) und drei bisher unveröffentlichten Live-Mitschnitten (aus dem Jahr 1985). Die Besetzung der Paraphernalia bei den Konzertmitschnitten entspricht bis auf den ausgetauschten Keyboarder (für Bill Worrall Steve Melling) derjenigen von „Pure Fantasy". Von „Mother Earth" und „Pure Fantasy" wurden jeweils drei wohlgelungene Titel ausgewählt, allen voran das besonders schöne, folkloristisch inspirierte Stück „Country dance". Bei der Auswahl konnte es praktisch keinen Fehlgriff geben, denn auf beiden Originalproduktionen gibt es keine wirklich schwache Nummer - sie enthalten das Beste was es von Paraphernalia bis dato zu hören gab: formvollendete Rockjazzkompositionen der Chefin, abwechslungsreiche Arrangements, kompaktes Ensemblespiel, überzeugende Solistik. Ihnen gegenüber fällt,,Shadow show", die Gemeinschaftsproduktion Barbara Thompsons mit dem Rockmusiker Rod Argent, deutlich ab (flacher, poppiger, eingängiger) und demnach hier auch die drei von dieser LP übernommenen Thompson-Titel (obgleich diese auf „Shadow show" noch zu den besseren Momenten gehören). Vom Live-Material sticht nur der Titel „Voices behind locked doors" hervor: Die vorliegende Interpretation aus einem Berliner Konzert spricht mit der Geige im Klangbild, den leichtgängigen Soli von Keyboards und E-Baß und der schwungvolleren Gangart mehr an, als diejenige auf der neuen Live-CD „A Cry From The Heart" mit Konzertmittschnitten aus London (VeraBra 21/22). Da die beiden anderen Titel jedoch ebenfalls anderweitig als Live-Versionen verfügbar sind (Little Annie - Ooh auf Live in Concert, MCA 301415406; Out To Lunch auf A Cry From The Heart) und ihre vorliegenden Interpretationen trotz anderer Besetzung sich nicht besonders auszeichnen, führt eine Gesamtbeurteilung zur Schlußfolgerung: wem es nicht auf einen Querschnitt ankommt, der ist mit der Anschaffung der drei Original-CDs „Mother Earth", „Pure Fantasy" und „A Cry From The Heart" besser bedient.

Gerhard Litterst

Traditional Jazz-Studio Nr. 3

Original Dixieland One-Step - Höchste Zeit - Margie - Querkopf Budulinek - Francoise- Long, Deep And Wide-Kompromiß - South Rampart Street Parade - September Stomp - On The Sunny Side Of The Street - Copenhagen - Blues für Robert - Glücklicher Augenblick - Zimmer 410
Aufg.: 1963-65, Berlin (DDR)
Amiga 850851

Rund ein Vierteljahrhundert lagen die Aufnahmen im Archiv, bevor sie unter diesem Etikett auf dem Markt erschienen. Deshalb sind die Ton-Veteranen, und das in doppelter Hinsicht, von besonderem Interesse. Warum das so ist, verrät der sachlich-informative Plattentaschen-Text: „Die Herausgabe leistet einen dokumentarischen Beitrag zur Geschichte des traditionellen Jazz in der VR Polen und der CSSR. Die Aufnahmen entstanden nämlich bei Besuchen der New Orleans Stompers aus Warschau und des Traditional Jazz Studio Prag in der DDR." Doch das ist beileibe längst nicht alles, was die Tonkonserve den Freunden des Oldtime Jazz an Extravagantem zu bieten hat. Ein flüchtiger Blick auf die Titelauswahl wird den Kenner schon vorab in Erstaunen versetzen: Acht der aufgezeichneten Stücke sind Eigengewächse, nur sechs Kompositionen klassische Originals. Für Gruppen, die sich erst 1959 zusammenfanden und bereits zwischen 1963 und 1965 jene Studio-Aufnahmen produzierten, ein durchaus bemerkenswert-künstlerisches Engagement. Daß beide Bands, im steten Wechsel auf der LP plaziert, stilistisch unterschiedlich gepolt sind, was mit nationalen Traditionen zu tun hat, sorgt für angenehme Kurzweil.

Mit Nick LaRoccas „Original Dixieland One-Step", interpretiert von den New Orleans Stompers, Leitung Henryk Majewski (tp), nimmt der polnisch-tschechische Dixie-Dialog seinen Anfang. Getreu dem Muster der Original Dixieland Jazzband, dominierenden Kollektiv-Improvisationen mit sparsam eingebauten Soli, vollzieht sich ein forscher Auftakt. Dennoch klebt die Gruppe, die erstaunlicherweise auch fernab vom typisch-englischen Trad-Jazz-Stil der 50erJahre agiert, nicht an jenem Modell. So mancher Chorus klingt „negroid" („Francoise"), für Flüssig-Swingendes scheinen die sechs Warschauer ein feines Gespür zu besitzen (Kompromiß"). Mit Gastsolistin Jeanne Johnstone kommt Jazz-Klassisches und Vokales zu seinem Recht: „Margie" und „On The Sunny Side Of The Street". Einen prozentual noch höheren, eigenkompositorischen Anteil präsentiert das Traditional Jazz Studio. Das mag vor allem daran liegen, daß die Prager, ein neunköpfiges Ensemble - geführt vom Klarinettisten und Altsaxophonisten Pavel Smetácek - auf den Spuren des frühen, großorchestralen Jazz wandeln. Den Spielraum nutzen sie mit Bravour, im Marschgepäck die bekannterweise hervorragende CSSR-Bläser-Tradition. Von akkuraten Arrangements („Höchste Zeit") über sinnvoll gesetzte Chorus-Partien, jenes eintönige Reihum-Schemata vermeidend („September Stomp"), bis hin zum stilgerecht orchestrierten Two-Beat-Jazz („Long, Deep And Wide" von Fats Waller) reicht die Skala der Tschechen. Mit blueshaften Ouvertüren versteht die Formation umzugehen („Glücklicher Augenblick"), präzise Breaks, sparsam eingesetzt, sorgen für erhebliche Dynamik („Copenhagen"). Wenn auch erst jetzt die Aufnahmen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, so besitzen sie dennoch mehr als nur historischen Wert: Henryk Majewski und Pavel Smetácek, die beiden Band-Chefs, stehen nämlich heute noch mit großem Erfolg eigenen Ensembles vor.

Wolfgang Quander

Joe Venuti/Eddie Lang

Great Original Performances 1926-1933: Stringing The Blues - Bügle Call Rag - Four String Joe - Krazy Kat - Sensation - My Baby Came Home - The Wild Dog - Church Street Sobbin' Blues - Shivery Stomp - Running Ragged - Hot Heels - Put And Take - Oh! Peter - Beale Street Blues - Vibraphonia - Eddie's Twister
Joe Venuti v, Eddie Lang g, Red Nichols tp, Bix Beiderbecke c, Jimmy Dorseycl, bsu. a.
BBC CD 644 (Proton Vertriebs GmbH, Hamburg)

Reissues auf CD von historischen Aufnahmen sind im Jazz nichts Neues. Relativ neu auf dem Markt ist allerdings ein von dem australischen Ingenieur und Jazzenthusiasten Robert Parker entwickeltes Verfahren, durch das betagte Jazz-Recordings aus der Frühzeit mittels elektronischer und computergesteuerter Aufbereitung ganz neue Klangqualitäten bekommen (vgl. JP 8/88). Damit wird sogar ein gewisser Stereoeffekt erzielt, der wesentlich mehr hergibt als die bisherige Methode, mit Frequenzaufspaltungen nachträglich Stereo zu simulieren. Erstaunlich bei den von Parker „frisierten" Oldtime-Aufnahmen ist der große Frequenzbereich, die Dynamik und die Transparenz. Seit mehr als zwanzig Jahren hat der findige Australier an seiner Metho[1] de gefeilt; als Vorlage dienen ihm nicht die Originalmatrizen (die zum Teil längst verschollen sind), sondern gut erhaltene Schellack-Platten. Allerdings kann auch diese revolutionäre Technik nicht darüber hinwegtäuschen, daß viele der Aufnahmen vor mehr als 60 Jahren entstanden, und gelegentliche klangliche Unebenheiten sind ebenso verständlich wie der vergleichsweise hohe Untergrundrauschpegel. Die BBC in London hat nun eine ganze Serie dieser von Robert Parker bearbeiteten historischen Aufnahmen herausgegeben. Im Mittelpunkt der vorliegenden CD stehen der Geiger Joe Venuti und der Gitarrist Eddie Lang. Als dies im Jazz noch-unüblich war, in den zwanziger Jahren, machten beide Duoaufnahmen, die, wie „Stringing the Blues", längst Klassiker geworden sind.
Joe Venuti, um den sich unzählige amüsante Stories ranken, kann als erster wirklicher Jazzviolinist bezeichnet werden. Der Sohn italienischer Auswanderer hat dieses noch heute im Jazz rare Saiteninstrument vom Stallgeruch der Cafehaus-Geige befreit und eine typische, jazzmäßige Phrasierung gefunden. Dies wird besonders deutlich bei „Krazy Kat". In die notierte, streng arrangierte Musik des Orchesters von Frankie Trumbauer (mit Bix Beiderbecke!) platzen die ungestümen, provozierenden Töne von Venuti wie Punker in den Wiener Opernball. Bezeichnend für Venuti ist das virile, aggressive Spiel in hohen Lagen, wo andere Geiger meist jämmerlich kratzen oder süßlich zirpen.
Eddie Lang, ebenfalls Italo-Amerikaner, war ein Vorläufer der modernen Jazzgitarristen, die von Charlie Christian ausgingen. War bis dahin die Gitarre mehr oder minder ein Rhythmusinstrument, so setzte Lang mit seinem brillanten Einzeltonspiel solistische Akzente; seine wohlklingenden Rokoko-Linien verband er mit schnellem, technisch akkuratem Spiel, das fast schon eine maschinenhafte Präzision aufwies. Ein gutes Beispiel seiner stupenden Technik findet sich bei „Eddie's Twister", einer Duo-Aufnahme von Lang mit dem Pianisten Arthur Schutt. Die Einspielungen der vorliegenden CD stammen aus den Jahren 1926-33. Venuti und Lang sind zusammen oder allein mit verschiedenen Formationen zu hören, wobei man auf so prominente Namen wie Eddie Condon, Bix Beiderbecke, Jimmy Dorsey oder Jack Teagarden stößt, die alle zum engeren oder weiteren Chicago-Kreis gehörten.
Alter Wein in neuen Schläuchen oder ein Stück Jazzgeschichte in neuer Klangdimension.

Andreas Geyer

The Joe Venuti Quartet

Violinology: Violinology - Giselle - Friends - My Sweet Violin - Bossalino - Wild Dog - Black Satin - Bachiana - A Lover Serenade - Happy Joe - Taking A Walk - L'Importante E Avere Te
Joe Venuti v, Lou Stein, p, org, Marco Ratti b, Gil Cuppini dm
Aufg.: 1971
Jump Records J 0110

Wenn Joe Venuti diese Produktion noch hören könnte - der Verdacht liegt nahe - er würde wie seinerzeit bei Paul Whiteman ins Instrument beißen. Denn liegt's an der Aufnahme oder an der Pressung, einige Titel scheppern derart, daß es nach historischer Aufnahme klingt. Dabei hat Venuti die 12 Titel ausweislich des Covers 1971 aufgenommen, man erfährt auch, daß Venuti damals in seiner Heimatstadt Lecco einen Orden erhalten hat und 73 Jahre alt war. Unterstellt, der ansonsten mit Informationen geizende Anonymus hat recht, wären damit die Rätsel um Geburtstag und -ort endgültig beendet.
Der Musik, vor allem seinen leichten, swingenden Geigenmelodien, schadet die Billigproduktion natürlich erheblich, aber auch sonst klingt doch alles recht routiniert. Das erstaunt insofern, als die Arrangements vom Pianisten Lou Stein stammen, der zusammen mit zwei italienischen Musikern das Quartett komplettiert. Und Stein hat zu Beginn der 50er Jahre doch einige sehr ordentliche Aufnahmen gemacht. Hier addiert sich alles zu swingendem Durchschnitt, wobei es keinen Unterschied macht, ob Venuti eigene.Klassiker wie „Black Satin" oder „Wild Dog" anstimmt oder ob es sich um Nummern von Lou Stein oder Luigi Ferracioli handelt, von letzteren stammt die Titelmelodie „Violinology". Nein, Venuti hat- Lou Stein einmal ausgenommen, obwohl der sich vor allem an der Orgel auch nicht übernimmt - bestimmt schon bessere Begleitmusiker gehabt und ist besser produziert worden. Insofern erscheint diese Ausgrabung entbehrlich.

Heinz Klusch

Reto Weber/Nana Twum Nketia

Oneness: Waka - Nsunda - Tokwe - Sun Sum - Love Power - Landscapes - Les Nuages Qui Pleurent - Apatro
Reto Weber dm, perc, steel dm, Nana Twum Nketia african perc
Aufg.: 7. Dezember 1986, Küsnacht/CH
Konnex Rec. 5009

Europa trifft Afrika - eine gerade im Jazz häufig gebuchte Begegnung. Hier sind es zwei Perkussionisten, der Schweizer Reto Weber und der Afrikaner Nana Twum Nketia, die sich die Bälle musikalisch zuspielen. Für Fans von rein perkussiven Klängen ist das natürlich eine Labsal, zumal sich beide nicht stilistisch festlegen oder gar in

naheliegende Klischees verfallen. Sicher, der „Europäer" bedient natürlich ein veritaoles Schlagzeug, aber er greift auch zu den „exotischen" Steel drums. Aber der Reiz verfliegt doch schnell, nach zwei oder drei Nummern kennt man im Prinzip das ganze Album.

Heinz Klusch

Jörg Widmoser-Steve Rudolf Reunion Band

Live in Munich: Vollmond - Never Let Me Go-Maybe, But For Sure- Blues For P. W. - You Can't Do Anything About It- T.C.'s Tune
Jörg Widmoser v, Steve Rudolph p, Thomas Stabenow b, Harald Rüschenbaum dm
Aufg.: 18. Januar 1988
UpsoluteMusic103ST

Der Jazz geht manchmal verschlungene Pfade, bis er zur bestmöglichen Realisation seiner selbst kommt - aber er übersieht keine Talente, deren Zusammenführung zu seinem Besten sein könnte. Im Falle des amerikanischen Pianisten Steve Rudolph und des gestandenen Bayern Jörg Widmoser (Violine) hat er aus entgegengesetzten Ekken der Welt zwei Instrumentalisten zusammengebracht, die in ihren Gemeinsamkeiten nur auffallend, in der produktiven Kooperation ihres speziellen Metiers aber schon beispielhaft sind.
Mit ihrer im Wortsinne „harmonischen" Übereinstimmung bei der Verarbeitung der Augenblicksstimmung und mit der notwendigen (beiderseitig vorhandenen) spieltechnischen Reife erschaffen die beiden Musiker in den sechs Kompositionen ihrer aktuellen LP „Live in Munich" eine zwischen verträumter Melancholie und ausgelassenem Übermut oszillierende Jazzvariante, die damit und durch die ungewöhnliche Besetzung der Melodie-Instrumente immer wieder an energetischen Sinti-Jazz á la Reinhardt erinnert.
Das Paradestück der Produktion stellt eindeutig „Never let me go" (Evans/ Livingstone),eine über neunminütige Komposition, deren Reiz aus dem durchgehaltenen Gegensatz zwischen dem legaten Spielfluß der Geige und dem perkussiv-akzentuierenen Piano erwächst. Mit einem zweiminütigen Solo hat Drummer Harald Rüschenbaum hier auch immerhin das einzige Mal Gelegenheit, sich aus dem Schatten der großen Zwei zu lösen und sein bemerkenswertes, mit eigenen Ideen durchsetztes Können unter Beweis zu stellen.

Sein Kollege Thomas Stabenow am Baß mußte sich da noch bis zum letzten Stück der zweiten Plattenseite gedulden. Im durch Widmosers gezupfte Geige leicht rhythm'n'bluesigen „T.C.'s tune" bekommt er seine Chance. Und er nutzt sie mit einer Vehemenz, die man in dem bis dahin brav und solide Agierenden kaum vermutet hätte. Lasziver Schlummerjazz („Maybe but for sure") mit klassischen Harmonien angehauchte, entspannte Titel („You can't do anything about it") runden das expressive Spektrum der Platte positiv ab. Allerdings: an einigen, wenigen Stellen verflacht der Melodiefluß auch schon mal zu indifferent-plätschernder Kaufhaus-Musik. Das schwächt zwar etwas den Gesamteindmck der Platte ebenso wie die sonderbare Live-Stimmung unter dem Publikum, das nur zu spärlichem Zwischenapplaus nach gelungenen Soli (wovon es reichlich gab) und zu oft nur sekundenlangem Schlußbeifall bereit war. Vom künstlerischen Niveau dieser von Jörg Widmoser gleichermaßen als „Zusammenfassung und Startpunkt meiner Zusamenarbeit mit Steve" bezeichneten Produktion können sie aber nicht ablenken.

Andreas Keller

De Winkel/Hattler

Humanimal Talk: Sapiens - Gamelan - Humanimal Chat- Humanimal Talk- Dinner For Three - Lieblingslied - Duv - Mooloo- Cafe D'Art
David Wilczewski ss, ts, Torsten De Winkel g, keyb, synth, b, berimbau, kalimba, Joo Kraus, Mikkeli D'Egner keyb, Ingo Bischof synth, Hellmut Hattler b, Joel Rosenblatt, Wolferl Roggenkamp, Billy Ward dm, Nana Vasconcelos perc
Aufg.: Ulm, Illertissen + New York
veraBra records No. 23

Nach Hellmut Hattlers Kritikerschelte in HiFiVision, die meisten Besprechungsschreiber würden nicht einmal als Postboten taugen, da sie fast alle die Versandstücke in die falschen Kästen stekken würden, ist man versucht, beckmesserisch nachzufragen, wer wohl „Humanimal Talk" auf den Weg zum Briefkasten des Jazz Podiums gebracht hat. Mit der Interaktionsmusik, die sonst in diesen Spalten besprochen wird, hat diese Produktion wenig zu tun. Der entgegnende Hinweis ist berechtigt, daß dennoch hier eines Miles Davis neueste Schallträger durchgestylter Designer-Musik gewürdigt werden. Plötzlich bewegt man sich auf „weitem Feld" oder

- im Falle des Rezensenten, eines Ulmers, angesichts von „local international heroes" - auf schlüpfrigem Parkett.

Doch von Musik sollte die Rede sein. Nun denn, machen wir uns an die Absender-Adressaten-Verpackungsform-Inhaltsbeschreibungs-Verteilungsarbeit: Elemente der Fusionmusik der siebziger Jahre wurden mit der heutigen Computertechnologie und mit gesampelten Sounds kleinschrittig in verschiedenen Studios zu aparten und mitunter kompakten, jedenfalls genau kalkulierten Abläufen arrangiert. Durch Zuspielen zusätzlicher Natursounds, insbesondere von Saxophon, Perkussion und Schlagzeug bleibt der Grad kreatürlicher Wärme gewahrt, den der Titel verspricht. Dessen Dichtonomie ist zu verstehen als die des Anganges mehr aus dem Kopf seitens De Winkels und der Musik, mehr aus dem Bauch von Hattler, so jedenfalls Hellmut Hattler selbst in dem schon erwähnten HiFi-Vision-Interview.

Beider Spiel jedenfalls ist ja noch nie kühlschrank-kalt gewesen. Hattlers Baß verankert die Zuspielungen an Stellen sogar vermeintlich interaktiv, und die Gitarren-Soli verfügen virtuos über das Fusionvokabular. Ihre Höhenflüge werden für den Zuhörer allerdings nicht zum Space-Trip, der von den dräuenden Synthi-Sounds suggeriert wird (und was wäre Joo Kraus doch für ein begnadeter Trompeter).
Doch vielleicht kann der Rezensent die Adressatenangabe nicht richtig lesen und könnte so den Inhalt falsch beurteilen; so sei das Magazin zitiert, zu dem die Post abging und ankam:,,... ein liebevoll ausgefeiltes Konzept-Album, . . ., entspannt und stimmig" (stern). Die Frankfurter Rundschau nennt es „ein Fusion-Rock-Gebräu, das sich vornehmlich der sanften Töne bedient, ohne dabei in die seichte Belanglosigkeit abzurutschen." Ich sage: meine Herzensmusik ist dies nicht, doch bin ich voller Anerkennung, daß in diesem Bereich der Designer-Musik „Humanimal Talk" von absolut internationalem Standard ist und von wohltuender „Humanimality"!

Thomas Fitterling

Yellow Jackets

Politics: Oz - Tortoise & The Hare- Local Hero- Galileo (For Jaco) - Foreign Correspondant- Downtown - He-Glix - Avance - One Voice - Evening Dance
Marc Russo s, Russell Ferrante keyb, Jimmy Haslip b, William Kennedy dm
WEA 255621

Im Bereich des Jazz Rock und der Fusion gibt es etliche Bands, die in der amerikanischen Manier des Fertighauses in Nullkommanichts eine Platte zusammenbasteln und den Hörer mit ihrer unbehaglichen und an allen Ecken und Kanten wackeligen Geräuschkonstruktion sich selbst überlassen. Namen tun hier nichts zur Sache, und so wenden wir uns gleich einer Band zu, die diesen Fließbandprodukten einiges entgegenzusetzen vermag. Mit „Politics" serviert die mittlerweile auf vier Mann reduzierte amerikanische Formation Yellow Jakkets eingängige, exzellent arrangierte Fusion, ohne dabei das traditionelle Jazz-Konzept aus den Ohren zu verlieren.

Die beiden Kompositionen „Oz" und „Downtown" sowie die im Bluesrhythmus verpackte Ballade „Galileo" (dem verstorbenen Ex-Weather Report-Bassisten Jaco Pastorius gewidmet) sind stilistisch an den frühen Weather Report angelehnt. Einer der schönsten Titel - die Auswahl fällt einem nicht leicht - ist „Tortoise & the hare": eine handvoll harmonischer, teils sich wiederholender Klangbilder und einprägsamer Themen, welche durch den pulsierenden Drive der Rhythmusgruppe permanent zusammengehalten werden.
Die Yellow Jackets liefern mit ihrem jüngsten Werk mal wieder den Beweis, daß neben einem breiten Spektrum und technischer Reife vor allem zwei Dinge zu ihren charakteristischen Merkmalen gehören: sensibles Zusammenspiel und individuelles Einfühlungsvermögen.

Jörg E. Mayer

Axel Zwingenberger And The Friends Of Boogie Woogie:

The Blues Of Mama Yancey: Make Me A Pallet On The Floor - How Long Will It Be - Monkey Woman Blues - Crying In My Sleep - Stella Yancey Blues - Blues At The Burying Ground - Chicago Melodie - Midnight Plea - 2.19 Blues - Santa Fe Blues - Weekly Blues - Four O'Clock Blues
Axel Zwingenberger p, Mama Yancey voc
Aufg.: 10. Oktober 1982, 24. August 1983, Chicago
VRLP 8.88009

Zwar ist die im Mai 1986 mit 90 Jahren verstorbene Bluessängerin Estella „Mama" Yancey kaum über Chicago hinaus bekannt geworden (sieht man einmal von ein paar Konzerttourneen mit ihrem Mann, dem Boogie-Pionier Jimmy Yancey ab), doch war sie eine der letzten Sängerinnen aus jener Bluesepoche, die etwas irreführend als „klassisch" bezeichnet wird.
Wenige Jahre vor ihrem Tod konnte der Hamburger Boogie- und Bluesspezialist Axel Zwingenberger während zweier Chicago-Aufenthalte die greise Sängerin für Plattenaufnahmen gewinnen. Von Zwingenberger einfühlsam begleitet, singt Mama Yancey mit einer Stimme, die das Alter kaum ahnen läßt. Schlicht und unmaniriert, mit spürbarer Intensität und Anteilnahme trägt sie neben einigen Standards eigene Titel vor, die bisher von ihr noch nicht auf Platte zu hören waren.
„Love me or leave me, but let me alone", singt Mama Yancey bei „Crying In My Sleep" mit entwaffnender Selbstverständlichkeit und der Abgeklärtheit eines langen Lebens. Erstaunlich auch der Ideenreichtum der Blueslady, die in jungen Jahren hauptsächlich bei sogenannten House-Rent-Parties aufgetreten war. So sollte der „Stella Yancey Blues" eine Alternative des „2.19 Blues" werden, doch was dabei herauskam, ist ein ganz unterschiedliches Stück mit neuem Text. Die Aufnahmen haben anscheinend in besonders entspannter, kameradschaftlicher Atmosphäre stattgefunden, wie das zufriedene Lachen von Mama Yancey am Schluß einiger Stücke vermuten läßt. Axel Zwingenberger kann bei „Chicago Melodie" als bekannt brillanter Boogie-Spieler solistisch glänzen. Bei diesem Stück wird besonders deutlich, welchen nachhaltigen Eindruck die Begegnung mit Estella „Mama" Yancey bei ihm musikalisch hinterlassen hat.

Andreas Geyer

The Best Of The Modern Jazz Quartet

Valeria- Connie's Blues- Le Cannet-Reunion Blues - Nature Boy - Echoes - The Watergate Blues
Milt Jackson vib, John Lewis p, Percy Heath b, Connie Kay dm
Aufg.: 6. März 1984, 374. Juni 1985
Pablo 2405-423

The Best Of The Count Basie Big Band

Blues For Alfy - Featherweight - The Heat's On - Katy - C. B. Express - Prime Time - Swee' Pea - Mr. Softie - Way Out Basie
Count Basie p, Al Grey, Curtis Füller, Bill Hughes, Mel Wanzo tb, Sonny Cohn, Pete Minger, Bobby Mitchell, John Thomas, Jack Feierman tp, Jimmy Forrest, Eric Dixon, Danny Turner, Bobby Plater, Charlie Fowlkes s, Freddie Green g, John Duke b, Butch Miles dm u. a.
Aufg.: 1975-1983
Pablo 2405-422

Pablo Records hat unter dem Gütezeichen „The Best of..." zwei Schallplatten ediert, deren Titel aber irreführend sind. Beim **Modern Jazz Quartet** handelt es sich um die (vermeintlich) besten Aufnahmen der Jahre 1984 und '85, also der Zeit nach „Together Again" und nicht um die Welterfolge der Jahre 1956-1974.
Das Ensemble bewahrt auch in den 80er Jahren seine Kontinuität in einem konservativen Bop-Stil, der gemeinhin auch „cool" genannt wird, dabei wird mit viel Verve und Brillanz musiziert. Die hoch-lyrischen, eleganten Kompositionen Lewis' und Jacksons bringen die Qualität in den Jazz, die bereits vor 30 Jahren am MJQ geschätzt wurde. Präzision des Ensembles, Intelligenz, Stil und Witz im Zusammenspiel prägen alle Titel. Milt Jackson verkörpert wohl den brillantesten Vibraphonisten der Jazzgeschichte. Er ist auch der Hauptsolist auf dieser Platte, steht mit seinen Improvisationen ausschließlich im Vordergrund. Subtil und edel ist sein solistisches Rezitativ über das Standard „Nature boy", einfalls- und abwechslungsreich gestaltet er seine Chorusse in den zumeist bluesigen Nummern. Schlagzeug und Baß wurden auf die solide, sensible Begleitung reduziert und John Lewis bleibt seinen bekannt einfach gehaltenen Improvisationen treu. Das MJQ ist zwar 36 Jahre älter geworden, es straft aber all jene Lügen, die meinen, diese Musik swinge nicht (mehr). Sie hat etwas von der Unvergänglichkeit oder Zeitlosigkeit eines Kunstwerkes.

Bei der **Basie Big Band** dient der Titel , ,The Best of..." ebenfalls eher der Verwirrung des Käufers, denn es handelt sich hier ausschließlich um späte Aufnahmen, die zwischen 1975 und 1983 entstanden. Lediglich der Name Freddie Green, seit 1937 dabei, und der Meister selbst erinnern noch personell an die überragende Basie-Band der 30er und 40er Jahre mit ihrer unvergleichlichen Art zu swingen und dem ihr eigenen Sound. Die Kompositionen und Arrangements, zumeist von Sam Nestico, sind etwas „moderner" geworden,

vielleicht auch aufregender, die neuen Solisten blasen zeitgemäßer aber im Stil immer noch der Swingzeit verpflichtet. Mit den zahlreichen Neubesetzungen in den 70er und 80er Jahren verlor die Band auch hörbar ihre Einzigartigkeit ohne dabei an Popularität zu verlieren. Sie reihte sich lediglich in das hohe Niveau anderer Bands ein. Geblieben sind die exakte Spielweise, gleichmäßige Phrasierung der Bläsersektionen, die immer vorwärtstreibende Rhythmusgruppe und formal die Intros, die vom Count am Klavier in bekannter Manier zelebriert werden. Heiß wird es dem Zuhörer allemal: „Heat" und „Way out" zeigen einen brillant arrangierten und kraftvollen Bläsersatz, „Softie" präsentiert einen launigen Basie am Klavier. Der Big Band Jazz der Basie Band der 80er Jahre bleibt stilistisch rückwärts gewandt. Den Schritt in einen den Swing ablösenden Stil hat sie nie vollzogen. Warum auch?

Matthias Becker

Roland Kovac New Set:

Creative Rhythm: Creative Rhythm, Information - Satellit - Routine - Dancing Neutron - Countdown - Monotaurus - Press Agency - Rhythm On The Rocks - Swingin' Cats (Love That) - Dandy - Bass Ahoi - Oiltime
Roland Kovac New Set, Charly Antolini dm
Selected Sound 48-5048

Roland Kovac New Set

Guitars Forever: Birds And Bees - Goukai - Good Time - Soulcat - Kind Of Love - Tiffany - Tamara - Wondering - Sweety - Sporting - As You Like It - E Vera - Dana - Sunday Joy - Dschinga-Danga- Davids Dance- Brie Brac - What A Morning - Soldier Schweyk - Donna Serafina
Roland Kovac New Set, Attila Zoller/ Sigi Schwab g, Keith Forsey, Rhythmgroup
Selected Sound 39-5039

Roland Kovac New Set

Good Season: Good Season - All My Love - Back To Live - Fräulein - Paris & L'Amour - Susie - Summer Song - La Grande Fiesta - Mini-Mini - Bibi - Teil It Like This - A Latin Scot - Driver's Beat - Siedgehammer - Petticoat
Roland Kovac New Set, Dusko Goykovich tp
Selected Sound 47-5047

Roland Kovac

The Einstein Concerto: The Einstein Concerto - Stilleben - Marcia - Soiree Avec Satie - Cantus Punctualis - Green Peace - Regency Valse - Expression Melancholy - Apocalypse - Explosive Elements - Dancing Elements - Art Comique - Populär Science - Cinoismo - Stilleben II - Dada Valse Lente - Accents - Rustico
Roland Kovac p
Aufg.:1988, München
Selected Sound 38-5038

Dusko Goykovich, Roland Kovac Rhythm & String Set, Bob Elger Band

Queen Of The Road: Queen Of The Road - Antilope - Sabrina - Grand Hotel - Prevision - Super Baby - Rosalyn - Mistral - Wunderhorn - Pret-A-Porter-Bubi - Trafico Latino
Kovac Rhythm & String Set, Bob Elger Band
Aufg.: 1968-1977
Selected Sound 5-5005

Pieranunzi/Pietropaoli/ Gatto

Moon Pie: Today - Occasions - Martina - Skies - Before The Wind -1 'm Looking For You - No Exchanges - Autobahn - Uptown Style - After The Rain - Blue And Golden - Speedy Girl
Enrico Pieranunzi kb, Enzo Pietropaoli b, g, Roberto Gatto dm
Aufg.: 5 + 6/87, Rom
yvp music 301**1**

Jo Mikovich Group

Storm, Thunder, Lightnlng: Jo's Samba - Jasmin Song - Storm, Thunder, Lightning - Blue Mood - Due Love - Love Talking - Blue Blues - Monday Elegy - Sahara - Talk About Love - Mad About You
Jo Mikovich ts, as, ss, bs, kb, perc, e-dm, Roland Häring b, g
Aufg.: 9/85,6/86, Nürnberg
yvp music 3008

Gemeinsames Merkmal der hier vorgestellten Produktionen ist, daß es sich bei ihnen um Funktionale Musik handelt, die von Jazzmusikern komponiert und eingespielt wurde. Hintergrundmusik ist eine wichtige und legitime Nebensache in bestimmten Verwendungsbereichen wie der Filmvertonung, dem Unterlegen von Diaschauen und Rundfunkhörspielen, Werbung und Verkaufspräsentationen; für viele Musikfreunde ist sie an anderen Einsatzbereichen wie in Supermärkten, Freizeitparks, Flughafentoiletten, Telefonanlagen aber auch zur akustischen Umweltverschmutzung verkommen, ist dort Ausdruck der Unfähigkeit zur Ruhe, zur Stille. Diese Gebrauchsmusik hat unaufdringlich, dezent und dennoch wohlklingend-suggestiv zu sein, mit anderen Worten: funktional und zweckdienlich. Auf keinen Fall darf sie von der Hauptsache, deren Wirkung sie fördern soll, ablenken, denn damit würde sie sich in den Vordergrund, ins Zentrum der Aufmerksamkeit drängen (freilich kann Aufdringlichkeit und Penetranz auch einmal bezweckt sein, beispielsweise bei der Filmvertonung, wenn die Wirkung der visuellen Information verstärkt werden soll). Nach diesen Kriterien haben sich Komposition und Interpretation zu richten. Die Titel sind deshalb kurz und kompakt gehalten, entsprechend knapp und kultiviert fallen die solistischen Beiträge aus, sofern sie überhaupt vorgesehen sind. Vermieden wird die Herauskehrung allzu großer Virtuosität und Ausdrucksfähigkeit, alles fährt mit gedrosseltem Dampf, so daß von den renommierten Jazzstars Attila Zoller, Charly Antolini, Dusko Goykovich und Enrico Pieranunzi, die hier für gutes Geld zugange sind, keine Großtaten zu vernehmen sind.
Indessen ist bei sämtlichen Einspielungen der Formationen von Roland Kovac, der Bob Elger Band und Pieranunzis Moon Pie unüberhörbar, daß hier genannte und ungenannte professionell-versierte Musiker am Werk sind. Die Kovac- und Bob-Elger-Aufnahmen stammen mit Ausnahme des Einstein-Concertos aus den 60er und 70er Jahren, wurden für diese CD-Veröffentlichungen digital überarbeitet und neu zusammengestellt, da die Originalproduktionen offenbar stilistisch unterschiedlich ausgerichtet waren, fällt diese Zusammenstellung sehr heterogen aus: harmlos angejazzte Popularmusik reiht sich zwischen rockjazzige Titel und gar swingenden Mainstream-Jazz, der schon ein wenig aus den Grenzen der Background-Musik herausfällt. Während alle übrigen hier vertretenen Produktionen auch ohne visuelle Kopplung eingesetzt werden können, enthält die CD „Creative Rhythm" nahezu ausschließlich Material, das wohl speziell für Filmvertonung konzipiert wurde; es kann nicht für sich allein stehen, sondern benötigt den visuellen Bezug. Der Unterschied zu einer Filmmusik liegt darin, **daß** diese für einen bestimmten - Film geschrieben wird, in direktem Bezug zu seiner Handlung, seinen Bildern, während das vorliegende Material kate-

gorisiert ist nach typischen, austauschbaren Einsatzmöglichkeiten (Spannung, Action, Sport, Verkehr, Jagd). Außer den hier vertretenen Produktionen des Wiener Pianisten und Komponisten Roland Kovac hält das auf Funktionelle Musik spezialisierte Hamburger Label Selected Sound noch einige weitere Zusammenstellungen von Kovac-Einspielungen bereit (Piano-Symphonie, CD 1 5001, Trans Pacific Strings, CD 35003, Concert By The Sea, CD 45004, Sound Panorama CD 205020, Piano Diamonds, CD 215021).
Kovac war in den 50er Jahren ein gefragter Pianist auf der österreichischen und deutschen Jazzszene. Er hatte eigene Combos, spielte mit Hans Koller zusammen, leitete zeitweise das SFB-Tanzorchester in Berlin und begleitete amerikanische Jazzgrößen bei europäischen Gastspielen; seine Aufnahmen mit Lee Konitz 1956 sind derzeit wieder verfügbar (Swingtime/Charly; Jazz Legacy Baden-Baden: Sessions 1955-60, ein Titel, Jazzline/Delta). Ob Kovac hingegen in den letzten 25 Jahren als Jazzmusiker aktiv war, ist dem Rezensenten nicht bekannt. Seine neue Soloproduktion „Einstein-Concerto" enthält so gut wie keinen Jazzbezug, sondern hauptsächlich meditativ-kontemplative New-Age-Pianoschwelgereien.
Bedingt durch den jüngeren Aufnahmezeitpunkt kommen die Einspielungen des italienischen Pianisten Enrico Pieranunzi und des jugoslawischen Saxophonisten Jo Mikowich in einem moderneren elektronischen Soundgewand daher. Elektronische Keyboards bei ersterem, elektronische Drums bei letzterem, breiteres und tieferes Klangbild bei beiden; dagegen wirken Kovacs alte Aufnahmen in ihrer Synthi-losen Schlichtheit und Natürlichkeit und mit engerem und flacherem Klangbild recht handgemacht und ein wenig antiquiert.
„Moon Pie" istfürdieses Musikgenre eine erstklassige Produktion, mit Titeln, die trotz aller Glätte und Gefälligkeit schon etwas mehr Profil zeigen, als es bei Hintergrundmusik üblicherweise gefragt ist. So manche Fusion-Produktion der amerikanischen Westküste, die sich nicht wie „Moon Pie" auf dem Cover bereits selbst als „Background-Music" klassifiziert, kann diesem Seitensprung Pieranunzis nicht das Wasser reichen! Mit Roberto Gatto wirkt einer der besten Rock-Jazz-Schlagzeuger Italiens, mit Enzo Pietropaoli ein noch wenig bekannter, jedoch talentierter Bassist und - die Hälfte der Titel hat er geschrieben - Komponist mit.
Demgegenüber führt uns das Duo Jo Mikowich/Roland Häring, das mit mehrfachen Overdubbings zur „Group" wird, wieder in die Abgründe seichter, unverbindlicher Berieselung. Laut Hülleninformation ist Mikowich schon mit einer ganzen Reihe namhafter europäischer und amerikanischer Jazzer aufgetreten und lehrt seit 1983 Saxophon an der Ulmer Musikschule. Eine Jazzplatte von ihm hat der Rezensent bislang noch nicht entdecken können. Dies ist Musik für die Sendepause in TV und Rundfunk, etwa zur Überbrückung von Umschaltpausen bei Sportreportagen, bei der es niemand ärgert, wenn sie ausgeblendet wird. Das Label yvp-music ist im übrigen nicht auf Background-Music spezialisiert, sondern hat ansonsten reine Jazzproduktionen (von Pieranunzi und Gijs Hendriks) anzubieten:
„Nichts schöneres als ein Hotel, das nach einem Putzmittel riecht, das nicht aufhört, die Nasenschleimhaut zu reizen, und aus der Decke strömt in allen Gängen die verletzend billige Musik", beginnt Martin Walser seinen Reisebericht über einen Amerikaaufenthalt („Die Welt", 10.12.88). Geweckt vom Radiowecker, berieselt vom Autoradio, Radio am Arbeitsplatz, in der Kantine, im Restaurant, im Supermarkt, in der Boutique, im Fitnesscenter, in der abendlichen Kneipe, durch den Telefonhörer, vom Walkman, mit technokratischen Musikfloskeln vom Computerspiel - bei solch oberflächlichem Überkonsum, dem man sich nur stellenweise entziehen kann, bleibt nur der dringliche Wunsch, der hier vorgestellten Hintergrundmusik nur in sinnvoller Verwendung zu begegnen.
Gerhard Litterst

Black Lion Sampler

Artistry In Jazz: Louis Armstrong: When It's Sleepy Time Down South - Count Basie: Ingin' The Ooh - Miles Davis: Don't Explain To Me Baby - Duke Ellington: Happy Reunion - Dexter Gordon: Doxy - Stephane Grappelli: Tournesol - Earl Hines: Black Lion Blues - Barney Kessel: I Will Wait For You - Howard McGhee: Cool - Thelonious Monk: Something In Blue - Oscar Pettiford: Stalag 414 - Bud Powell: Blues For Bouffemont - Sonny Stitt: Lover Man - Ben Webster: Pound Hörn - Teddy Wilson: Striding After Fats
Black Lion BLCD 760100/Deutsche Austrophon

Black Lion ist ein den Jazzfreunden wohlbekanntes Label, das seit nun fast 20 Jahren immer wieder mit schönen und interessanten Produktionen überrascht. Der Engländer Alan Bates, der hierfür verantwortlich zeichnet, benutzte größtenteils eigene Aufnahmen, made in Europe, vorwiegend England, aber auch Übernahmen von amerikanischen Labels (so wie er selbst vor der Black-Lion-Gründung 1971 für Philips/Fontana produzierte, und wir ihm schon aus dieser Zeit viele schöne LPs verdanken). Im Black-Lion-Katalog (der Name stammt bezeichnenderweise von einem Pub in London) fanden sich im Laufe der Jahre die meisten der großen Namen des Jazz wieder, ebenso legendäre Sessions wie z. B. das Coleman Hawkins/Bud Powell-Konzert in Essen, oder Thelonious Monks letzte Aufnahmen von 1971. Viele BL-Platten waren im Laufe der Jahre vergriffen, die meisten sind aber immer wieder aufgelegt worden. Und wie bei so manchem anderen Independent Label im Jazz gibt es nun auch eine CD-Serie, teils mit bewährtem Material, teils mit Aufnahmen, die neu im Katalog sind. Hierzu liegt nun der Sampler vor, vergleichbar mit entsprechenden CD-Samplern von Candid und Affinity, die Appetit machen sollen auf die eigentlichen Scheiben.
Nun läßt sich durchaus über den Sinn oder Unsinn von Samplern streiten, deren sämtliche Titel dann auch auf den „richtigen" Platten wiederzufinden sind. Aber sie geben auch einen ganz guten Überblick (vorausgesetzt, sie wurden repräsentativ zusammengestellt) über die Produktionen der jeweiligen Firma. Besonders der „newcomer" wird solche Sammlungen begrüßen. Aber auch ältere Sammler sind vielleicht froh über den einen oder anderen Titel, wenn er nicht gleich die ganze LP von einem Musiker kaufen will. Die vorliegende CD ist eine gute Mischung von wohlbekannten Aufnahmen mit durchaus neuen, die noch in keiner Diskografie zu finden sind. Zu den letzteren gehören die von Louis Armstrong (Chicago-Konzert von 1962), Count Basie (eine Combo von 1954), Miles Davis (mit dem Sänger Earl Coleman, sowie Gene Amnions und Art Blakey, von 1946), sowie Duke Ellington (Quartett-Besetzung mit Paul Gonsalves im Vordergrund, Schweden 1971). Es gibt eine Reihe von musikalischen Höhepunkten: der erwähnte Basie-Titel, die Aufnahmen von Dexter Gordon, Ben Webster, ein herrlicher Bud-Powell-Titel (Paris 1963, Alan Bates' erste Produktion) sowie ein Titel aus der lange vermißten Oscar-Pettiford-LP (mit Hans Koller und Attila Zoller, Wien 1959). Empfehlenswert? Das muß wohl jeder Sammler allein entscheiden, je nachdem, welche Platten er schon hat bzw. welche Titel er in CD-Qualität haben will.

Teddy Doering

E 1315 E

JAZZPODIUM

Nr. 7/XXXVIII Juli 1989
ISSN 0021–5686
DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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

6368203 901 02-72
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

Foto: Ulrich Wamers

Five Pipes

mit Rainer Stemmermann, Susanne Schneider, Birgitta Niesemann und Werner Brücker

In den letzten Jahren wurde die Deutsche Jazz-Szene auch in punkto Gesang wesentlich reicher. Zunächst tauchten Gabriele Hasler, Monika Linges und Silvia Droste auf, dann überzeugte als Sänger Norbert Gottschalk. Und seit kurzem gibt es auch eine Gesangsgruppe, die den Vergleich mit denjenigen amerikanischen, mehrstimmig singenden Formationen nicht zu scheuen braucht, die sie inspiriert haben, die Five Pipes. Seit 1986 besteht die Gesangsgruppe, die verschiedene Fernsehauftritte, Rundfunkproduktionen und Tourneen absolvieren und unter dem Titel „Pipelines" ihre erste Platte vorlegen konnte. Der Name Five Pipes stammt aus jener Zeit, da sich die Gruppe, heute ein Gesangsquartett, das aus Susanne Schneider und Birgitta Niesemann, Rainer Stemmermann und Werner Brücker sowie einer vierköpfigen Instrumentalband besteht, noch als a cappella Quintett vorstellte, wobei sich Sängerinnen und Sänger wie Orgelpfeifen der Größe nach präsentierten. Bei einem JP-Gespräch mit den Five Pipes ist diese lustige Namensgebung der Anknüpfungspunkt. Rainer Stemmermann: „Wir haben einmal als a cappella Quintett angefangen, das waren damals drei Männer und zwei Frauen. Der größte Mann war 1,95 m groß, dann kam der nächste mit 1,85, ich mit 1,75 und dann die Mädchen mit 1,65 bzw. 1,55. Diese Konfiguration ergab sich rein zufällig, so etwas findet man selten bei fünf Sängern. Wir haben bei der Namensgebung einen Titel gesucht, der auch unserem Anspruch ein bißchen gerecht wird, zum einen uns auch etwas im traditionellen Jazzbereich zu bewegen und gleichzeitig deutlich zu machen, daß wir Humor haben. Wir probten damals in einem Ballettstudio, wo wir uns zuweilen im Spiegel wie Orgelpfeifen stehen und singen gesehen haben. Da war's dann fast zwingend, daß wir uns Five Pipes nannten. Als wir dann ein Jahr später Nägel mit Köpfen machten und das Konzept neu überdachten, tauschten wir einen Sänger gegen eine Band aus, behielten aber den Namen bei, denn wir waren damals im Kölner Raum schon so bekannt, daß es für uns ein Wagnis gewesen wäre, den Namen zu ändern."

„Es ist in Deutschland nicht einfach, zum Jazz zu finden. In der Schule kommt man zuerst einmal mit Klassik in Berührung, im Alltag dann mit Pop und Rock. Der Kontakt zum Jazz kam bei Ihnen allen wahrscheinlich etwas später, oder war er von Anbeginn des Singens schon da?"

Susanne Schneider: „Bei mir ist es so gewesen, daß ich von Anfang an Jazz gesungen habe, ich wollte auch immer nur Jazz singen."

Birgitta Niesemann: „Ich bin mit klassischer Musik groß geworden und bin erst vor vier Jahren umgestiegen. Auch nicht ganz, ich spiele immer noch klassisches Cello, aber singen tue ich nur noch Jazz."

„Und wie vollzog sich der Schritt bei Ihnen, Birgitta, als Sie sich fürs Jazzsingen entschieden und dabei zwangsläufig auch Improvisieren lernen mußten? Das ist ja nicht so einfach, wenn man von der Klassik herkommt."

B. N.: „Nein, das geht nicht von heute auf morgen, so mit einem Schlag. Man tastet sich so langsam vor. Also erst einmal singt man nur das Thema von den Standards und hört sich erst mal so an - ich habe auch früher kaum Kontakt mit dem Jazz gehabt, hatte auch keine Vorstellung von der Musik, was das alles bedeutet. Und so bin ich erst langsam damit in Berührung gekommen und habe dann erst angefangen zu improvisieren. Das entwickelt sich auch weiter. Also das kann man sich nicht von einem Tag auf den anderen aneignen. Aber je mehr man sich traut, desto mehr kommt man ins Neue rein. Es bedeutet ja ein Loslassen von verschiedenen Dingen, an denen man sich im klassischen Bereich so schön festhalten kann, und das erfordert Mut."

„Wie war es bei Ihnen, Werner?"

Werner Brücker: „Bei mir war es eigentlich genau so oder so ähnlich wie bei Birgitta. Nur mit dem kleinen Unterschied, daß ich heute gelegentlich, wenn ich Zeit habe, noch in einem klassischen Chor mitsinge und das in meiner Freizeit pflege, weil es auch Spaß macht. Von der Klassik kann man sich gesangstechnisch auch viel abgucken, nach wie vor. Von daher ist es schon gut, sich da irgendwie zu beschäftigen. Ich glaube nicht, daß man allein über den Jazz - es gibt auch Ausnah-

men, sicherlich - so weit kommt. Auf jeden Fall kann die klassische Gesangstechnik eine gute Hilfe sein."

R. S.: „Ich habe zuerst eine klassische Ausbildung gehabt und, wie sich das für einen Jungen aus dem Ruhrgebiet gehört, Rockmusik gemacht, auch mit einem richtigen Instrument, habe also auch Gitarre gespielt, verzerrte Gitarre. Das war aber eigentlich für einen Rockmusiker kein Widerspruch. Während meines Studiums habe ich intensiven Kontakt zum Jazz bekommen und habe dann gemerkt, daß das die Musik war, auf die ich immer gewartet habe. Ich begreife die Musik sehr emotional und mir fehlten in vielen Musikformen, die ich bis dahin kannte - in der Klassik und in der Rockmusik - die Ausdrucksmöglichkeiten, die ich im Jazz kennengelernt habe und wo ich dann genau wußte, das ist es. Ich habe dann auch unheimlich schnell den Wunsch gehabt, mit anderen zusammen zu singen, eine vokale Konzeption im weitesten Sinne zu verwirklichen. Ich bin danach aktiv auf die Suche gegangen und da entstand so ein Draht von Oberhausen nach Köln."

„Sind Sie sich schon gleich am Anfang über die Konzeption im Klaren gewesen? Hatten Sie ein Vorbild?"

R. S.: „Im Prinzip sind wir interessiert an allem, was mit mehrstimmiger Musik zusammenhängt. Angefangen von den populären Erscheinungsformen, die von Manhattan Transfer verkörpert werden, dann auch die jazzigen und im Prinzip sehr unpopulären Sachen wie die von Lambert-Hendricks-Ross oder Männerkonzeptionen wie die Four Freshmen und die Hi-Lo's, das hat mich unheimlich fasziniert, und ich weiß auch heute noch nicht genau, was für uns exakt Vorbild ist. Für uns ist der Drang, etwas ganz Eigenes machen zu wollen noch stärker. Man merkt das so dem heutigen Programm noch nicht total an, man kann es vielleicht sehen, wenn man unsere erste Platte hört, da rühren wir so ein bißchen in verschiedenen Stilistiken herum, eines unserer Herzstücke ist dieses 'Pipelines', mit einer Vokalkonzeption, die von den etablierten Vokalgruppen überhaupt nicht verfolgt wird. Es gibt nur diesen Vocal Summit, also eine Konfiguration, in der Leute, die eigentlich Solosänger sind, zusammen arbeiten, doch sonst wird diese Konzeption in den Vokalgruppen überhaupt nicht verfolgt. Wir sind auf der einen Seite sehr engagierte Gruppensänger, singen zu viert mit Herz und Seele, sind deswegen schon funny, weil wir zu viert singen, so einen gemeinsamen Groove haben und gemeinsame Ausdrucksmöglichkeiten. Einen gemeinsamen Text zu singen, ist doch noch etwas ganz anderes, als wenn jeder ein Instrument hat. Auf der anderen Seite sind wir auch schon ausgeprägt solistisch. Das kommt dann in Solostücken, die bei uns auch im Programm sind, zum Ausdruck, auch in diesem 'Pipelines', das frei improvisiert ist und sich entsprechend auch bei jedem Auftritt völlig anders entwickelt."

„Wie weit hat sich jetzt die Konzeption nach der Plattenaufnahme weiterentwikkelt, Sie sind doch live etwas anders, da haben die Solisten mehr Raum, beziehen sicherlich auch viel mehr Unerwartetes mit ein?"

R. S.: „Es hat sich seit der Platte viel verändert, aber nicht live, sondern eher in unserem Denken. Bei uns ist im Moment ein Punkt erreicht, an dem es auf eine positive Krise zuläuft. Wir haben auf der ersten Platte sehr gängige Sachen gemacht, zu denen wir auch stehen, die auch Hauptbestandteil unseres gegenwärtigen Live-Programms sind. Jetzt denken wir sehr intensiv über eine zweite Platte nach, arbeiten auch daran, und sie wird viel eigenwilliger, vielleicht sperriger, reizvoller sein, als das, was wir bis jetzt gemacht haben."

„Wird es mehr eigene Stücke geben?"

R. S.: „Ausschließlich eigene Stücke, Kompositionen, die entweder von uns selbst stammen oder von Komponisten aus unserem Bannkreis, Stücke, die eigentlich schwer zuzuordnen sind, die schon jazzig sind, aber die von diesem Mainstream der 40er, 50er Jahre, den wir jetzt machen, ein bißchen weggehen, die zu moderneren, eigenwilligeren Jazzkonzeptionen mit im Prinzip auch vergleichsweise anspruchsvollen Texten hingehen."

S. S.: „Was die Platte 'Pipelines' von den Konzerten noch unterscheidet, ist eigentlich, daß wir im Kdnzert viel mehr improvisieren. Wir haben Stücke im Programm, wie 'Please don't talk about me'', in denen sehr viel improvisiert wird. Das haben wir nicht auf die Platte gebracht, weil es sehr schwer ist, die Atmosphäre, die live entsteht, auf eine Platte zu bannen."

„Machen Sie die nächste Platte live?"

R. S.: Wir sind im Moment dabei, die technischen Grundkonzeptionen zu entwikkeln, damit es einfacher wird. Wir arbeiten derzeit mit Leuten zusammen, die uns dabei helfen könnten, daß wir live produzieren können, zumindest einige Stükke, das ist schwierig, denn dafür ist ein guter Konzertsaal notwendig und eine relativ souveräne Technik, weil das doch heute immer wieder auch bei modernen Produktionen gemessen wird am Möglichen, also man kann sich nicht mehr zufrieden geben mit den Möglichkeiten, die in den 60er und 70er Jahren verfügbar waren. Es ist schon erstrebenswert, daß wir zumindest einige Stücke live aufnehmen. Wir haben den Ansatz einmal gemacht, es ist aber leider an der technischen Konzeption gescheitert, es ist einfach nicht so gut geworden, wie es sein muß. Es gibt auch heute kaum Clubs, wie das früher der Fall war, in denen Mitschnitte möglich sind."

„Wenn Sie auftreten, haben Sie dann festgestellt, daß gewisse Stücke besonders gut beim Publikum ankommen?"

B. N: „Es gibt das eine oder andere Stück, das eigentlich jedes Mal ankommt, aber das geht natürlich je nach Publikum. Das eine ist mehr jazzorientiert, das andere freut sich über die Popstücke. Also, sagen wir einmal von den Kernstücken abgesehen, die immer ankommen, ist der Rest publikumsabhängig."

„Und welches sind die Kernstücke?"

R. S.: „Das ist beispielsweise das Please don't talk about me', das ist ein Stück, das so ein bißchen aufgebaut ist nach dem System von Battles, wie sie auch früher in den Staaten so häufig gelaufen sind. Aber daß es hier nicht Saxophonisten sind, sondern Vokalisten, die sich heftigst streiten auf der Bühne. Und dabei springt immer der Funke sofort zum Publikum über. Es ist zwar unheimlich, wenn man solche Sachen macht, die so sehr vom Gefühl abhängig sind, und natürlich ist auch ein Risiko dabei, aber gerade darauf freut man sich und es hat bis jetzt eigentlich immer geklappt. Und von den poppigen Stücken, da muß man leider zugeben, daß das Publikum unheimlich gerne Stükke hört, die es von Manhattan Transfer kennt. Wir singen sie auch nach wie vor gerne, es ist nicht so, daß wir eine Aversion dagegen haben. Obwohl es uns nicht gefällt, damit so häufig verglichen zu werden. Auf der anderen Seite empfinden wir es als Ehre, weil es Leute gibt, die zu hören glauben, daß wir mindestens so gut sind, wenn nicht besser. Wir schätzen sehr, was Manhattan Transfer gemacht haben, wir haben auch Stücke von anderen Gruppen im Programm. Und dabei merkt man so den Wiedererkennungswert, den auch ein Jazzpublikum hat, es hört diese bekannten Stücke immer wieder gern. Sie hören auch 'On the sunny side of the street' immer wieder gerne, weil sie es kennen, und obwohl es von uns ganz anders geboten wird, stehen sie drauf."

„Wenn man zu viert arbeitet, stärkt das das Gemeinschaftsgefühl, man lernt aufeinander einzugehen, sich gegenseitig zu stützen. Dieses Prinzip ist auch für das Leben ganz allgemein ein Gewinn. Werner, wie empfinden Sie diese Arbeit zu viert?"

W. B.: „Es ist schon richtig, daß dieses Aufeinandereingehen das Wichtigste von der gesamten Arbeit der Gesangsgruppe ist. Wenn die persönliche Basis fehlt, wenn man sich also nicht versteht, oder sagen wir einmal ganz allgemein, keinen gemeinsamen Nenner findet, dann ist darüber hinaus jede musikalische Arbeit unmöglich. Da eben viel vom Herzen ausgeht, muß man sich auch mit dem Herzen verstehen können. Ich glaube, daß daran viele Gruppen kaputtgehen, sogar die meisten. Bei der Musik - und gerade bei Gesangsensembles - kommt man sich sehr nahe, auch in dem, was man denkt,

was man tut, wie man singt usw. Man muß lernen, entsprechend mit Kritik umzugehen, muß lernen, auf den anderen einzugehen, zuzuhören, einfach zu hören, was die anderen gerade singen und entsprechend daran arbeiten, daß man zusammenkommt. Es ist das große Problem, im gleichen Moment an das Gleiche zu denken, mit dem gleichen Ausdruck das Gleiche zu singen, und wenn man das schafft, auch noch live schafft, dann ist es gut und das spüren die Hörer. Alles das bringt einen auch in der Persönlichkeitsentwicklung ein ganzes Stück nach vorne, das ist ganz klar."

„Wie schnell haben Sie das geschafft, gab es da so einen Punkt, an dem Sie gespürt haben, jetzt sind wir wirklich zu einem Gesangsquartett geworden?"

Verstehen sich mit dem Herzen: Five Pipes

Foto: Ulrich Wamers

W. B.: „Ob man das immer so sagen kann, das wäre, glaube ich, toll. Denn das ist wie in der Ehe, man heiratet und sagt, jetzt haben wir uns verstanden, das stimmt ja eigentlich nicht."

„Dann erst beginnt die eigentliche Aufgabe . . ."

W. B.: „Genau das ist es. Das ist ja im Grunde schon wie eine Ehe, das ist ja schon ein Ziel und man möchte zumindest auch zusammenbleiben, aufgrund der Musik ein gemeinsames Ziel verfolgen. Daran muß man eben arbeiten und es ist schon so, daß immer wieder Probleme auftreten, die es zu bewältigen gibt und das hört eigentlich nie auf."

B. N.: „Aber was man wohl sagen kann, ist, daß wir immer so eine gewisse Grundbasis haben, die immer da ist, eigentlich nie verloren geht. Darüber hinaus gibt es natürlich Steigerungen, also in der Phase, in der es bei uns so richtig gut läuft, geht die Musik auch noch besser ab. Aber selbst in einer Phase, in der wir vielleicht in einer persönlichen Krise Stecken, ist es trotzdem so, daß die Basis da ist und man sich darauf verlassen kann. Ob es einen bestimmten Zeitpunkt gab, wo wir gespürt haben, wir sind wirklich zu einer Einheit geworden, weiß ich nicht genau."

„Wie lange haben Sie geprobt im stillen Kämmerlein vor dem ersten Auftritt?"

R. S.: „Aufgrund dieser Entwicklungsgeschichte, die die Band genommen hat, sind wir Vier nicht von Anfang an zusammen. Es gab schon ein Repertoire, Repertoire-Überlegungen, und auch musikalische Intentionen, bevor wir Vier zusammen kamen. Aber von da an, als wir eigentlich gearbeitet haben - das war so Ende 1986 - haben wir vier, fünf Monate gebraucht, bis wir Anfang 1987 unser erstes Engagement wahrnehmen konnten. Und es ist dann immer weiter gewachsen, wo der Bund dann wirklich fixiert worden ist, könnte ich fast nicht mehr sagen. Im Prinzip war es dann schon so, daß wir alle Vier gefühlsmäßig zusammen waren, sagen konnten: Das ist es. Es bedurfte auch keiner Worte oder keiner ausdrücklichen Verträge oder Fixierungen mehr. Ein größeres Problem war für uns dann eigentlich, als wir uns gefunden hatten und das Gleiche auch machen wollten, trotz der Schwierigkeiten, der stilistischen Überlegungen und konkreten Weichenstellungen, eine Band zu finden, die zu uns paßt. Es ist sehr schwierig, Musiker zu finden, die so ein Konzept stützen und zugleich ihren individuellen Freiraum behalten können, der die Musik so interessant und wertvoll macht. Dafür bedarf es einer besonderen Persönlichkeit auch bei den Musikern. Sie müssen schon in einer anderen Art und Weise dienlich spielen wie in einem Quartett, und es hat auch für die Musiker stilistische Konsequenzen. Es ist eine ganz tolle Sache, daß es so weit gekommen ist, wir eine Band haben, die das nicht nur so halbherzig mitmacht, sondern die es voll inhaltlich mitträgt. Es sind alle vier auch Musiker, die sich auf diese Sache im wesentlichen konzentrieren, und das ist auch deswegen schon wünschenswert, weil wir ziemlich viel unterwegs sind und zu tun haben. Die Vier passen auch menschlich unheimlich gut zu uns."

„Nachdem die Band so gut zusammengewachsen ist, gibt es da noch Momente, in denen Unvorhergesehenes passiert und man spürt, daß man über sich selbst hinauswächst?"

R. S: „Ich hatte dieses Gefühl, als wir mal wieder einen Jazzclub eröffnet hatten - das machen wir häufig - nämlich den 'Dukes' in Köln. Wir haben dort drei Tage nacheinander gespielt und es ist von Tag zu Tag noch besser geworden, obwohl es auch schon am Anfang toll war. Wir haben schon viel gespielt und haben dadurch ein ganz gutes Gefühl dafür bekommen, wie man sich selbst emotional engagiert und für die Abschaffung hinterher. So kaputt wie nach den drei Tagen war ich nie, kaputt aber nicht im negativen Sinne, sondern weil das Publikum uns fast ausgenommen, aber auch gleichzeitig auf einer Welle getragen hat. Ähnlich war es übrigens damals, als die 'Pipelines' erstaufgeführt wurden. Wir hatten das Stück in der Schublade gehabt, hatten unheimlich viel daran rumexperimentiert und uns immer wieder vorgenommen: Jetzt machen wir es auf der Bühne. Aber wir konnten uns dann doch nicht dazu durchringen. Dann sind wir nach Bremerhaven gefahren, dabei ist ein Auto von unseren dreien im Stau steckengeblieben, so daß ein Teil unserer Band zu spät kam. Wir mußten jedoch beizeiten auf die Bühne, denn der Veranstalter in Bremerhaven war total nervös, der kleine Veranstaltungsort war rappelvoll. Wir sagten uns, jetzt ist alles egal, wir gehen raus. Gitarrist und Keyboarder waren da, sie spielten eine Nummer vorweg, um uns Mut zu machen, und dann haben wir die 'Pipelines' einfach frei improvisiert. Die Reaktion darauf war schon ganz toll, doch während des Konzertes waren die Zuhörer ganz still und nicht so wie sonst das Publikum, das stürmisch darauf reagiert. Doch als das letzte Stück vorbei war, sind die Leute bald ausgeflippt. Während des Konzertes waren sie ganz aufmerksam, lasen uns jedes Timbre, jede Nuancierung von den Lippen ab und nachher haben sie uns fast hinausgetragen aus dem Raum. Von da an gab's immer 'Pipelines' auf der Bühne und wir haben dann auch unsere Platte danach benannt."

„Norbert Gottschalk gestand, daß sein klassisches Gesangsstudium nicht unbedingt dazu beigetragen hat, daß er besser Jazz singen kann, ja für gewisse Momente etwa dieses klassische Timbre völlig ungeeignet fürs Jazzsingen ist. Werner, wie sehen Sie es?"

W. B.: „Da hat er recht. Man kann sich etwas abschauen, man muß eben das

rausziehen, was für den Jazz geeignet ist, aber das klassische Timbre ist völlig ungeeignet. Jazzsingen ist eher dem Sprechen ähnlich, verglichen mit dem klassischen Singen, das so als Kunst für sich innerhalb dieses Konzeptes steht und mit Sprache weniger zu tun hat. Von daher glaube ich, daß auch Emotionen nicht so direkt überspringen wie beim klassischen Gesang, sondern irgendwie durch Technik vermittelt werden."

R. S.: „Ich bin ja auch klassisch ausgebildet, doch ich glaube - ohne da jetzt so ein Feindbild aufzubauen - daß das, wenn man nicht aufpaßt, auch viele Emotionen zuschütten kann. Der klassische Gesang ist eine sehr technische Sache, der Jazz dagegen etwas enorm Emotionales, nichts, wobei ständig der erhobene Zeigefinger da ist und man sagt, jetzt mußt du dies und das tun. Natürlich muß man sich im Jazz auch an viele Konventionen halten, ein gutes Timing haben, aber das wesensbestimmende ist der Ausdruck. Und das ist es, was die Klassik vielleicht zuschütten kann, und das macht in unserer Arbeit auch so viele Schwierigkeiten, nämlich mit vier Leuten die gleiche Emotion zu erzeugen. Man muß sich gehen lassen, um gut zu sein, aber nicht soweit, daß man die anderen drei damit verliert. Um das irgendwie auf den Punkt zu bringen, kann man lange arbeiten und muß immer noch besser werden."

„Jazzsänger wie Jon Hendricks gehen sogar so weit, daß sie etwas anerkennen, was zwar Intonationsmängel aufweist, dafür aber Ausdruck besitzt und swingt."

R. S.: „Das kann man im Prinzip unterschreiben, wobei es schön wäre, wenn die Intonationsmängel auch noch weg wären. Aber wenn es stimmig ist - und beim Lambert-Hendricks-Ross Trio war es auch immer 100% stimmig - dann ist es völlig egal."

„Fühlen Sie sich als weißer, klassisch geschulter Sänger im Vergleich zu einem schwarzen Amerikaner, der aus dem Jazz und Blues kommt und viel gefühlsmäßiger an das Singen herangeht, im Nachteil?"

R. S.: „Man muß letztendlich alles lernen. Klassik kann auch viel helfen, einen bestimmten technischen Standard zu erreichen . . ."

B. N.: . . . .auch sie sind nur Menschen, und uns kann es auch mal passieren, daß unsere Stimme angeknackst ist, und in so einem Moment ist es sehr hilfreich, wenn man weiß, wie man sich weiterhelfen kann. Wenn man zwar unglaublichen Ausdruck in der Stimme hat, aber nicht weiß, wie man mit seiner Stimme in schwierigen Momenten umzugehen hat, kann man alles kaputt machen, ist fünf Minuten später heiser. Wenn man dagegen die Möglichkeit hat, auf sein technisches Wissen zurückzugreifen, kann man sich in diesem Fall eine Brücke schlagen und es schaffen, durchzukommen."

R. S.: „Wie heißt es so schön, man muß alles lernen und dann auf der Bühne sofort vergessen."

„Wenn wir a cappella Stücke aufgreifen, werden wir im Prinzip nur daran gemessen, ob es erst einmal stimmig ist. Wenn die Akkorde nicht stimmen, nützt auch der Ausdruck nichts mehr."

Rainer Stemmermann, Five Pipes

R. S.: „Wie heißt es so schön, man muß alles lernen und dann auf der Bühne sofort vergessen."

S. S.: „Vor allem für die Intonation von gesungenen Worten ist es wichtig, die Stimme differenziert einzusetzen. Wenn ich solistisch singe, dann habe ich doch viel mehr Freiheiten in der Intonation, auch kann es richtig stimmig und schlüssig wirken, doch wenn ich mit vier Leuten bestimmte Akkorde singe, dann ist schon eine unterschiedliche Handhabung der Stimme wichtig."

R. S.: „Es ist auch bei uns so ein bißchen abhängig von der Stilistik, also wenn wir Bebop-Sachen singen oder so, dann ist der Intonationsgedanke grundsätzlich ein anderer. Wenn wir a cappella Stücke aufgreifen, werden wir im Prinzip nur daran gemessen, ob es erst einmal stimmig ist. Wenn die Akkorde nicht stimmen, nützt auch der Ausdruck nichts mehr. Da muß man irgendwie alles können, da wird viel von uns verlangt."

S. S.: „Der technische Standard ingesamt in der Jazzmusik hat sich so weiterentwikkelt, daß man heutzutage als Gesangsensemble sich nicht mehr darauf verlassen kann, daß die mangelnde Intonation durch den Swing und den Ausdruck wieder wettgemacht wird. Insgesamt sind die Ansprüche unheimlich gestiegen, auch durch die Weiterentwicklung der gesamten Plattenproduktionen, da sind die Hörererwartungen in Richtung Perfektion gestiegen."

„Reinhard Schaub, was haben Sie aus Ihrer Sicht als Keyboarder der Five Pipes zu Ihrer Funktion als Teil der Gruppe zu sagen?"

R. Seh.: „Ich glaube an das Projekt genauso wie die Sänger, und zudem ist es für mich sehr reizvoll, innerhalb eines solchen Konzeptes doch noch Freiheiten als Keyboarder zu finden. Es ist ja völlig anders, wenn man in einer rein instrumentalen Band spielt. Es ist für mich als Musiker, der an Popmusik Interesse hat und als Keyboarder auch an Sounds, reizvoll, in dieser Richtung zu arbeiten, mit Sounds zu experimentieren, die sich gut in ein mehrstimmiges Gesangsgefüge einbetten."

„Kann man die Aufgabe auf den kurzen Nenner bringen, daß es ein Verhindern der Kollision mit den Stimmen ist?"

R. Seh.: „Ja, und das ist nicht einfach, es ist wesentlich leichter, nur mit einem Solosänger zu arbeiten, dann kann man auch in den mittleren Frequenzen alles machen. Wenn aber schon die Akkorde von den Sängern kommen und man als Keyboarder noch irgendwie dazwischen' kommt, was bleibt dann noch übrig. Da muß man sich etwas einfallen lassen, und das macht großen Spaß."

„Was sind die Zukunftswünsche der Five Pipes - so viel Jobs zu haben, daß Sie davon leben können?"

R. S.: „Daß wir es schaffen, von unserer Musik leben zu können, ohne den Weg, den wir selber gehen wollen, aufgeben zu müssen. Es gibt gerade im professionellen Musikbereich unheimlich viele Verlokkungen, was man so machen könnte, um damit viel Geld zu verdienen. Angefangen von Sachen im Gala-Musikbereich, die aufgrund dieses Konzeptes gar nicht so ausgeschlossen sind. Es ist durchaus denkbar, daß man da irgendwie vereinnahmt wird. Auf der anderen Seite ist der Popbereich Verlockung - in dem es interessante und weniger interessante Sachen gibt - aber man könnte auch sagen, wir machen darin das, was den geringsten Widerstand hat. Wir hoffen, es mit der Musik, die wir machen wollen - und von der wir noch nicht ganz genau wissen, was das ist, auf jeden Fall etwas sehr Eigenständiges - zu bestehen, damit auch Freunde zu finden, genügend Anhänger, viele, die uns im Konzert und auf Platte hören wollen."

„Ist denn schon einmal jemand an Sie herangetreten und wünschte sich, deutsche Texte von Ihnen zu hören?"

R. S.: „Wir haben das selbst schon überlegt. Ich habe einen guten Freund, der sagt immer: 'Ist es nicht ein Reiz für Euch, gute deutsche Texte zu machen', und zwar in diesem Jazzbereich. Ich finde es schon reizvoll, das Problem ist nur, daß es so enorm schwierig ist. Und Tatsache ist, daß es fast keinem gelungen ist. Ich kenne so die Ansätze von Caterina Valente, aber das ist irgendwie peinlich."

S. S.: „Die deutsche Sprache hat einfach einen anderen Rhythmus, eine andere Phrasierung als die amerikanische, vor allem als dieses Black English. Und ich glaube, es ist sehr, sehr schwer, das zusammenzukriegen."

„Haben Sie es schon einmal probiert - etwas mit deutschem Text swingend gesungen?"

B. N.: „So im stillen Kämmerlein, und da aus Jux und Tollerei, aber da kriegt man eher den Beweis dafür, daß es nicht geht."

R. S.: „Wir wollten es uns nicht nehmen lassen, einmal ein Stück von einer deutschen Gesangsgruppe zu machen und da haben wir den 'Kleinen grünen Kaktus' eingeprobt. Aber das ist kein Ansatz für

Jazz in deutscher Sprache. Das ist wirklich mehr als Bonbon zu verstehen. Also ich sehe keinen wirklichen Ansatz in dieser Richtung, es ist auch nicht unbedingt wünschenswert in einer Zeit, in der es so viele internationale Strömungen gibt. Wir streben in Richtung auf einen europäischen Binnenmarkt zu, alle Welt scheint sich im Moment zu verbrüdern, und da muß es nicht sein, daß man jetzt in Deutsch etwas macht. Also ich könnte mir eher vorstellen, irgendwann einmal ein Stück in russischer Sprache zu singen. Einer der Komponisten, die für uns arbeiten, und von dem wir auch Kompositionen für unsere zweite Platte einproben, ist gebürtiger Russe. Er lebt in Köln, und mit ihm haben wir schon oft darüber nachgedacht, ob es nicht Stücke gibt, die man so wirklich mit eigenem Feeling und einer jazzigen Groove und mit einem russischen Text machen kann. Das fände ich witziger."

„Die Texte Ihrer Songs sind bisher mehr unterhaltend und unverbindlich. Gibt es schon etwas mit einem sozialkritischen oder politischen Ansatz?"

R. S.: „Was wir im Moment machen, nein . .."

B. N.: „. . . aber es ist in Arbeit."

R. S. „Eines der Hauptstücke, an dem wir im Moment arbeiten, ist von dem russischen Komponisten und gehört zu den sperrigen Sachen. Es heißt 'Never again' und behandelt die Thematik, daß man nicht unbedingt darauf angewiesen ist, sich kriegerisch auseinanderzusetzen. Und das Stück hat auch nicht mehr so die 2 und 4 Groove, die sehr plakativ dem Jazz zugeordnet wird, es ist mehr so etwas Modern Jazz artiges."

W. B.: „Schon mehr Fusion, Funk."

R. S.: „Man muß es halt eines Tages hören. Es interessiert uns schon, in diese Richtung zu gehen. Viele Standards behandeln eher die Sonnenseite, ja genau dieses 'Sunny side', ich finde jedoch engagierte Sachen unheimlich gut. Doch ist das nicht einfach, das wirklich so gut rüberzubringen, ohne daß man eine krause Stirn dabei kriegt, denn die wollen wir eigentlich nicht haben. Wenn man hinterher ins Nachdenken kommt, dann ist das schon toll, aber es ist nicht so wie der Ansatz eines Liedermachers geplant."

„Wann wird die nächste Platte der Five Pipes herauskommen?"

R. S.: „Wir haben es uns für das nächste Frühjahr vorgenommen."

„Wird die Platte wiederum von Ihnen selbst finanziert?"

R. S.: „Ja genau, wie die erste auch. Wir haben mit dieser Eigenproduktion der ersten Platte gute Erfahrungen gemacht, obwohl es ein erheblicher Schlauch ist, durch den man hindurch muß, da sind enorm viele Sachen, um die man sich kümmern muß, von denen man vorher nie gehört hat. Doch das Schöne daran ist, daß wir die Platte so gemacht haben, wie wir sie wollten. Das heißt jetzt nicht, daß sie besonders gut geworden ist, aber zumindest so, wie wir sie haben wollten. Es hat uns auch niemand reingeredet, und beim zweiten Mal spricht auch nichts dagegen, daß wir es genauso machen, es sei denn, es kommt jemand, der uns für eine Plattenfirma produzieren will. Doch die Grundvoraussetzung wäre, wir möchten die Platte so machen, wie wir uns das vorstellen."

„Trat bisher niemand mit einem Angebot an Sie heran?"

R. S.: „Doch, wir haben schon Kontakt gehabt, aber es zeichnete sich sofort ab, daß etwas Popmäßiges verlangt wurde. Das Problem ist auf der anderen Seite, daß Leute, die im Jazzbereich als Produzenten engagiert sind, dann auch wirklich engagierten Jazz produzieren wollen, sie bewegen sich im modernen Bereich, und da gehören wir auch nicht hinein. Wir gehen eher so im positiven Sinne amerikanisch heran, lassen es auf uns zukommen, auch Stilistiken zu verbinden, und damit stehen wir in Deutschland in einer schwierigen Position. Es gibt auch Leute, die sagen, es wäre zu glatt, was wir machen."

„Es wird ja bald etwas Sperriges nachgeliefert."

R. S.: „Das ist dann wieder zu sperrig!"

Frauen im Jazz

Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Ihre Worte, ihr Leben, ihre Musik, das ist der Titel eines Buches von **Sally Placksin,** das demnächst bei Hannibal in Wien erscheint. Es wurde von Lore Boas, der Frau des Jazz- und Bluespianisten Günther Boas ins Deutsche übersetzt. In dem Buch stellt sich die reiche und vielfältige Geschichte der weiblichen Jazzmusiker dar, von den Zelten und Tanzschuppen auf dem Lande bis zu den städtischen Theatern und Vaudeville-Bühnen, von den St. Louis-Dampfern bis zur Truppenbetreuung im Krieg, von den Big Bands und kleinen Combos bis zum alljährlichen Jazz Festival der Frauen in Kansas City und New Yorks Salut für die Frauen im Jazz. Auf der Grundlage dreijähriger ausführlicher Forschungen und 75 Interviews präsentiert „Frauen im Jazz" die Porträts von über 60 Frauen. Sie werden in Zusammenhang gebracht mit der musikalischen und soziologischen Zeitgeschichte, Frauen, von denen vorher nur wenige Gelegenheit hatten, ihre Geschichte zu erzählen oder aufrichtig, umfassend zu sprechen und ihren Gefühlen Ausdruck zu geben.

Nachfolgend ein Vorabdruck aus diesem Buch, das 314 Seiten, 43 schwarz-weiß Fotos umfaßt, im Format 24x17 cm, erscheint und ca. DM 39,- kosten wird.

Die Siebziger Jahre

Die vielleicht wichtigste Lehre, die sich aus dem Neuen Feminismus der Sechziger Jahre herausschälte, war die Erkenntnis, daß das Persönliche und das Politische ein und dasselbe sind - die „Probleme", die jede Frau als ihre ureigenen ansah, hatte sie tatsächlich mit allen anderen gemein. In den Siebziger Jahren, als die Frauen anfingen, ihre Ansichten über ihr Leben, ihre Arbeit und ihre Kunst einander mitzuteilen und ihr Erbe auf allen Gebieten zu erforschen und neu zu bewerten, fielen die alten Mythen und Stereotypen, von denen sie in ihrer ganzen Geschichte eingehüllt waren, allmählich von ihnen ab.

Dieses Jahrzehnt war für den Jazz mehr als alles andere eine Zeit des Übergangs und der Mannigfaltigkeit. Als die junge Generation und die Öffentlichkeit langsam den speziellen Wert des Professionalismus und der Erfahrung der älteren Künstler erkannte - und die Opfer, die sie gebracht hatten, indem sie den Weg bahnten -, da wurde das Bild des Jazz zu einer Mischung von Frauen aus allen Jahrzehnten und Traditionen: Mainstream, Bop, Avantgarde, sogar „neue Musik" und „Fusion".

Auf dem Women's Jazz Festival in Kansas City (1980) wurden neun der originalen Sweethearts of Rhythm geehrt, und es trat die Frauenband von der Westküste Maiden Voyage auf. Die Vokalistinnen Sheila Jordan und Betty Carter, die sich kompromißlos durch mehrere Dekaden gekämpft hatten, waren nun auf der Höhe und erhielten endlich die verdiente Anerkennung. „Betty Carters Entwicklung in den letzten 35 Jahren", schrieb Stanley Crouch, „fand im Zentrum des Jazzgesangs statt. Heute ist sie eine völlig sichere Jazzsängerin und eine der zwei oder drei besten in der ganzen Welt." 1970 begann Mary Lou Williams, die Cookery in New York dem Jazz zu öffnen, und 1975 gelang dort der Bluessängerin Alberta Hunter das wohl meistgefeierte Comeback des Jahrzehnts.

Die Siebziger Jahre sahen auch die Formierung von zwei der wichtigsten Bigbands: die Carla Bley Band und die Toshiko Akiyoshi/Lew Tabackin Band (Gewinner von Jazzpolls hier und in Japan und viermaliger Grammy Award-Gewinner). Toshiko Akiyoshis Musik ist komplex, original und vielfarbig und nährt sich aus der japanischen Kultur und Tradition, die sie mit dem Jazz verbindet zu einer lebendigen neuen Musik. Toshiko Akiyoshi hat sich selbst „in erster Linie als ein Mitglied der Gesellschaft und erst in zweiter Linie als Musikerin" bezeichnet, und dieser Sinn für Verantwortung spiegelt sich in ihrer Musik: „Kogun" wurde dem japanischen Soldaten gewidmet, der dreißig Jahre nach dem Krieg noch auf den Philippinen entdeckt wurde; „Erzählung einer Kurtisane" befaßte sich mit der fälschlich romantisierten westlichen Vorstellung von einer Kurtisane („Meine Musik", sagte Toshiko Akiyoshi, „drückt den Gegensatz aus zwischen dem an der Oberfläche so luxuriösen Leben, das einige dieser Frauen führen und der tragischen Verweigerung der Menschenrechte, die diesen Frauen widerfährt"); dann noch „Minimata", eine Suite auf ihrem Album „Insights", ihre Reaktion auf die Tragödie eines kleinen japanischen Fischerdorfes, das von Industriegiften verseucht wurde. Manche ihrer Kompositionen haben ihre Wurzeln in der klassischen Tradition der Swingbands, während andere sich des der japanischen Musik eigenen Taktes („arched beat") bedienen oder Motive aus den No-Spielen verwenden. „Ich versuche, mein eigenes Erbe einzubringen und die Jazztradition zu bereichern, ohne sie zu verändern", sagte Toshiko Akiyoshi einem Interviewer. „Ich füge dem Jazz etwas hinzu, ich nehme mir nicht nur etwas daraus."

Unter den prominenten neueren Namen waren die innovative Gitarristin Monette Sudler, Fostina Dixon, Jane Ira Bloom, Erica Lindsay, Janice Robinson, Sharon Freeman (Klavier/Horn), Karen Borca (Fagott), Barbara Merjan (Schlagzeug), Chessie Tanksley (Klavier), Stacey Rowles (Trompete) Judy Roberts, die Frauengruppe Alive und die Steptänzerin Jane Goldberg.

Bei den Plattenstudios gab es einige kleine, unabhängige Firmen, die das Werk vieler historischer Frauen im Jazz wiederveröffentlichten. Eine Serie von Anthologien auf Stash machte Aufnahmen von Frauen wieder zugänglich, angefangen von Dolly Jones zu Mary Lou Williams, von Ina Ray Huttons Melodears zu den International Sweethearts of Rhythm, von den Hip Chicks zu den Arizona Dranes; Rosetta Records brachte zwei Anthologien von Bluessängerinnen heraus, Mean Mothers (Independant Women's Blues) und Women's Railroad Blues (Sorry But I Can't Take You); und Inner City Records bot eine „Women in Jazz "-Serie an mit Künstlerinnen wie Helen Humes, Urszula Dudziak, Helen Merrill, Irene Kral, Monette Sudler, Toshiko Akiyoshi und Judy Roberts, um nur einige zu nennen.

Da die großen Plattenfirmen sich mehr und mehr kommerziell ausrichteten, begannen die Frauen in den Siebziger Jahren, in zunehmendem Maße ihre eigenen Platten zu produzieren und folgten damit Mary Lou Williams' Beispiel von 1963. Unter diesen waren Marian McPartland, Jane Ira Bloom, Carla Bley (mit Michael Mantler), Toshiko Akiyoshi (mit Lew Tabackin) und Betty Carter. Betty Carter sagt: „Ich bin nicht auf Hitplatten aus, darum hab ich mein eigenes Label. Die unabhängige Plattenfirma ist heute noch wichtiger als je zuvor, denn da kann man seine eigenen Ideen dokumentieren, seine eigene Seele.

Es handelt ausschließlich von dir „selber". Die Siebziger Jahre waren auch Zeuge der Gründung zweier wichtiger gemeinnütziger Organisationen: das Women's Jazz Festival (in Kansas City von Dianne Gregg und Carol Corner gegründet) und die Universal Jazz Coalition mit Sitz in New York (gegründet von Cobi Narita). Etwas hat sie das Festival gelehrt, sagte Dianne Gregg, nämlich „wie viele Frauen es im Jazz rund um die Welt gibt. Und eins trifft in ihren Briefen beständig immer wieder in Erscheinung, daß sie es meist außerordentlich schwierig finden, ihre Kunst auszuüben, anerkannt zu werden."

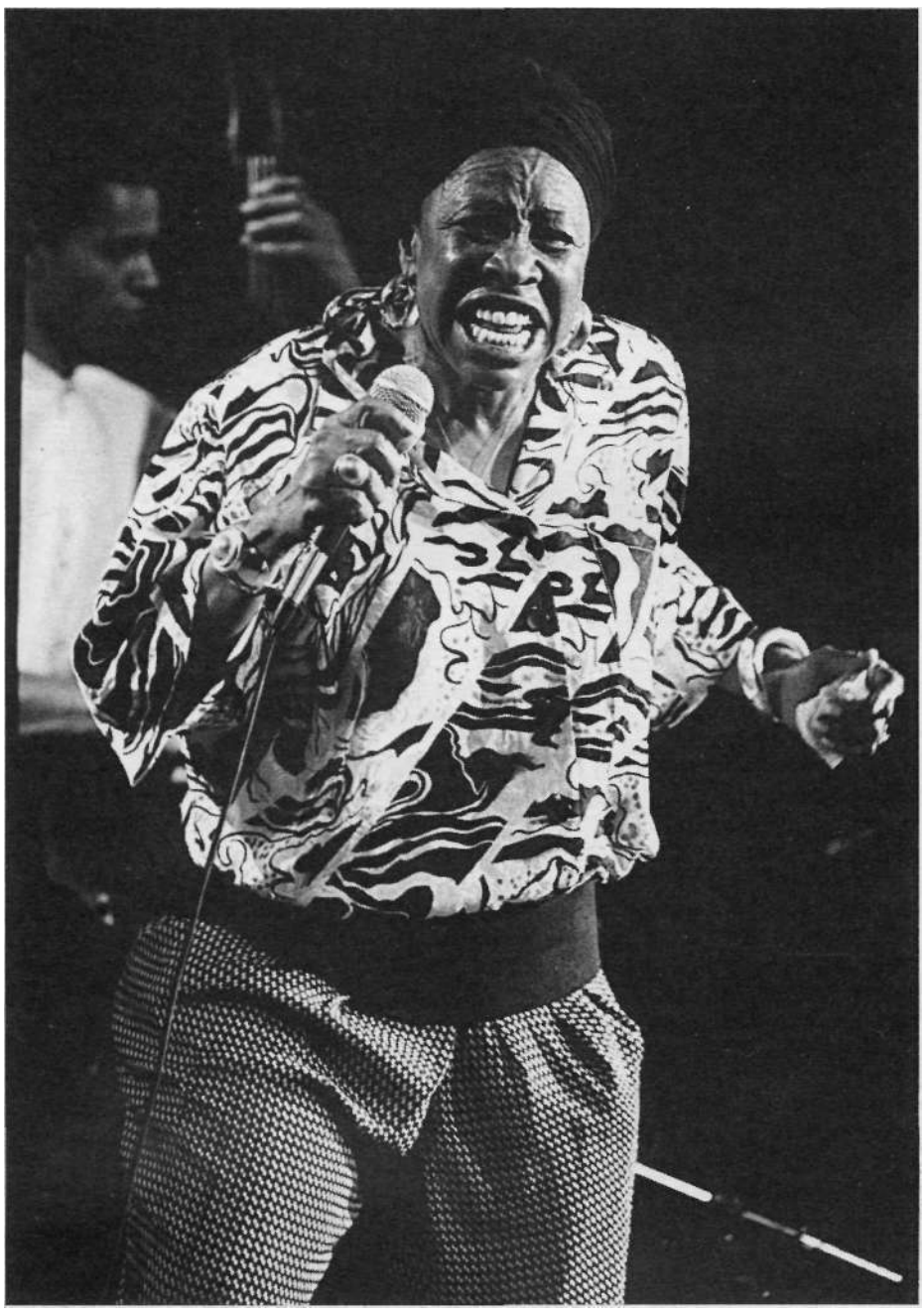
Gregg, Corner und Narita sind sich einig darüber, daß sie nur auf den Zeitpunkt warten, wo man „alle Festivals abschaffen kann", weil das bedeuten würde, daß alle Frauen voll in die Jazzwelt integriert sind. Bis dahin wollen sie fortfahren, immer wieder ein Forum zu schaffen, auf dem Musikerinnen ihre Musik vorstellen können und in Workshops, Konzerten, Seminaren und Kliniken zusammenkommen können; sie veröffentlichen auch Verzeichnisse der Frauen auf diesem Gebiet auf nationaler Basis. Ebenso hofft das WJF, mit der Zeit eine Plattenfirma zu haben, die das Werk der weiblichen Künstler herausgibt und einen Jazzcamp für Frauen unterstützt. („Davon gibt es viele überall im Land", sagt Dianne Gregg, „aber es kommen nur wenige Frauen da hin, und weibliche Dozenten sind schwer zu finden.")

Die UJC - ein Drittel seiner 5000 Mitglieder sind Frauen - ermutigt seine Mitglieder, etwas über die geschäftliche Seite der Musik zu lernen, und betont die Wichtigkeit von Autonomie und Führungsrollen. So werden die Frauen gewitzter in Geschäftsdingen und können ihre Karriere in weit höherem Maße in die eigenen Hände nehmen als je zuvor. Die UJC stellt seinen Mitgliedern auch Dienste zur Verfügung, die ihnen an anderen Orten nicht geleistet würden oder die sie sich nicht leisten können, wie Karrierenberatung, Druckeinrichtungen und billigen Versand. Auf den New York Salutes to Women in Jazz (produziert ohne irgendwelche Hilfsgelder, wie Cobi Narita betont) gibt es drei Tage lang Konzerte unter freiem Himmel, Workshops, Konferenzen und sechs Abendkonzerte mit jeweils vier oder fünf Gruppen an jedem Abend. Seit 1978 sind beim UJC unter anderem aufgetreten: Patti Bown, Willene Barton, JoAnne Brackeen, Melba Liston, Sarah McLawler, Jane Ira Bloom, Revella Hughes, Corky Haie, Julie Gardner, Dakota Staton, Evelyn Blakey, Sheila Jordan, Jane Jarvis, Jean Davis, Bernardine Warren, Jay Clayton, Carline Ray, Keisha St. John, Jill McManus, Nina Sheldon und Sharon Freeman.

„Wir beabsichtigen, jeder Organisation zu helfen, die ein Frauenfestival auf die Beine stellen will", sagt Dianne Gregg, „oder irgend etwas tun will, um die Frauen im Jazz zu fördern. Wir werden dabei mit jedem zusammenarbeiten, denn das ist unser einziges Anliegen. Viele Leute haben die gleichen Ideen und Absichten wie wir. Der einzige Unterschied zwischen uns und anderen Leuten ist der, daß wir hingegangen sind und haben es gemacht. Ich weiß genau, es gibt eine Menge Leute, die würden gerne das gleiche machen - ich wollte nur, sie täten es."

Bei der Besprechung eines Konzertes der Big Apple Jazzwomen schrieb der verstorbene Kritiker Jon Saunders mit Empörung, daß wenn Frauen zusammen auftreten, die „sexistische Mentalität" mancher Männer (immer noch) darauf besteht, daß sie minderwertige Musiker sind. Einige der Frauen, die seit zwanzig oder dreißig Jahren schon spielen, stellten fest, daß es eine Art Zurückschlagen gebe: Männer, die vor zwanzig oder dreißig Jahren noch mit ihnen gespielt hätten, waren jetzt nicht mehr bereit, mit Frauen zu spielen. Die meisten Frauen machten inzwischen klar, daß sie in allererster Linie Musikerinnen waren: ihre Interessen lagen ausschließlich im musikalischen Bereich. In einem aber waren sich alle einig, nämlich daß dies eine Zeit des Übergangs und des Wachstums war, eine Zeit, wie Betty Carter gesagt hatte, für die Frauen im Jazz, „ihre eigenen Seelen zu dokumentieren."

Als die Inhaber des Clubs, in dem der zweite New York Salute to Women in Jazz stattfinden sollte, der UJC am Abend des Konzertes die Türen verschloß, weil die Clubchefs ihr Geld im voraus haben wollten, ließ die unternehmungslustige Cobi Narita die Musikerinnen ihre Instrumente auspacken und das Konzert auf offener Straße spielen. „Das kriegen die Frauen schon hin", sagte Cobi Narita. „Die werden damit fertig." Das wurden sie schon immer.



Ihre Entwicklung fand im Zentrum des Jazzgeschehens statt: Betty Carter Foto: Hyou Vielz

Es war für den 35jährigen Schlagzeuger Michael Kersting eine große Überraschung, daß der Baden-Württembergische Jazzpreis 1989 an ihn ging. Bislang hat der in Stuttgart lebende, aus Rottenburg am Neckar stammende Schlagzeuger als Sideman mit Musikern wie Thomas Stabenow, Wolfgang Engstfeld, Bernd Konrad, Ack van Rooyen, Wolfgang Dauner und anderen gespielt. Durch den mit 15 000 DM dotierten Jazzpreis hofft er, ein eigenes Projekt angehen zu können, auch eine eigene Platte vorlegen zu können.
Über sein Projekt hat er sich bereits Gedanken gemacht, sowohl über die Besetzung, zu der sein Saxophonfavorit Wolfgang Engstfeld gehören wird, als auch über das Material, das die Gruppe spielen wird. Da er selbst noch nicht komponiert, ist er darauf angewiesen, das musikalische Material, das er von Freunden bekommt, mit seinen Ideen zu verquicken, die auf eine ,,multi-directional"-Musik hinzielen. „Ich möchte schon gerne akustischen Jazz mit elektronischen Einflüssen spielen, weil das die Soundpalette breiter macht. Parker oder Coltrane würden wahrscheinlich, wenn sie noch leben würden, auch mit einem Synthesizerspieler arbeiten. Ich hätte auch gerne einen Saxophonisten, der so ein elektronisches Windinstrument spielt. Tony Lakatos kann das gut. Das sind dann so zusätzliche Komponenten zum akustischen Jazz."
Kersting besitzt auch ein elektronisches Schlagzeug mit einem Sampler. Er ist sich wie seine Kollegen darüber im klaren, daß die Entwicklung der Elektronik mit all den Drumcomputern für Schlagzeuger besonders brisant ist, und er hat sich schon seit einiger Zeit damit auseinandergesetzt. Wenn er bei der Bernd Konrad Gruppe mit Elektronik arbeitet, dann möchte er sie nur für perkussive Sounds benützen und nicht als Schlagzeugersatz, denn er spielt ja nach wie vor ein akustisches Drum-Set. Er nimmt also die Möglichkeiten der Elektronik zur Klangerweiterung und schleppt nicht eine Wagenladung voll zusätzlicher Percussionsinstrumente mit sich herum. Diese erweiterten Klangmöglichkeiten haben Kersting auch den Weg zu mehr Studioarbeit erschlossen.
Sein Alltag sieht so aus, daß seine Tätigkeit als Jazzschlagzeuger die Hälfte seiner Zeit einnimmt, die andere Hälfte verbringt er mit Arbeit in privaten Studios und dabei benutzt er in 90% der Fälle das elektronische Schlagzeug. Auch am Theater hat er viel in letzter Zeit gearbeitet. „Ich mache alles Mögliche, nicht nur Jazz, alles, was mit Schlagzeugspielen zu tun hat, weil es mich interessiert", meint Kersting.

Die Formation, in der Kersting bisher am meisten lernte, war das Klaus Wagenleiter-Thomas Stabenow-Michael Kersting Trio, das im Lauf der Zeit sehr viele Solisten begleitete, etwa Christoph Lauer, Roman Schwaller, Ack van Rooyen, Joe Gallardo oder Johannes Faber. „Doch irgendwann hat sich das so verlaufen, weil jeder seine eigenen Prioritäten gesetzt und bessere Einkunftsquellen aufgetan hat", erklärt Kersting.

Aufenthalt in New York

Durch die Erzählung von vielen Musikern über die New Yorker Jazz-Szene drängte es Kersting 1986, selbst einmal an Ort und Stelle die Jazz-Metropole der Welt auszukundschaften. Er hatte sich zuvor durch seine Arbeit beim Theater etwas Geld zurücklegen können, fand kurzfristig eine Wohnmöglichkeit bei einem Freund in New Jersey und entschloß sich, ein Jahr in New York zu verbringen, sich dort zu informieren, den Austausch mit anderen Musikern zu suchen. Wie zu erwarten, erwies sich dann die New Yorker Szene für Michael Kersting als sehr viel unbarmherziger als die deutsche.
„Ich bin nicht der Typ, der zu jedem hinrennt und sagt, ich bin der Michael Kersting aus Deutschland und spiele brutal gut Schlagzeug', ich kann so etwas halt nicht. Aber du mußt dir ein Herz fassen und dich zeigen. Ich habe mir zuvor ein schönes Info machen lassen und das dann in Musikerkreisen verteilt - mit der Hoffnung, daß das irgendwelche Reaktionen hervorruft. Das erwies sich aber mehr oder weniger als Trugschluß. Nun, allzuviel hatte ich auch nicht erwartet. Es war aber trotzdem gut, und einige Leute erkannten mich dann, weil sie mein Foto auf dem Info gesehen hatten. Auf der New Yorker Szene pflegen sich Leute zusammenzutun, die schon seit langer Zeit zusammen spielen, sie sind Freunde und rufen auch zuerst wieder ihre Freunde an, wenn es gute Gigs gibt."
Im Gegensatz zu früher gibt es in New York auch kaum mehr Jam Sessions. Kersting führt dazu aus: „In der ersten Zeit, in der ich da war, gab's im Blue Note und in einem weiteren Club Sessions, die sich in einer bestimmten Form vollzogen. Da gibt es einen sogenannten ‚host', meist irgendein Musiker, der einmal vor 10, 20 Jahren einen Namen hatte. Und da gibt es Listen, in die sich die Musiker eintragen, die gerne mitspielen wollen und die dann bei einer Nummer mitmachen können. Doch ich fand schnell heraus, daß die Musiker nicht der Reihe nach aufgerufen werden, denn ich war sieben Mal bei solchen Jam Sessions und wurde nur einmal aufgerufen. Klar, der ‚host' hatte ja auch keine Ahnung wie ich spiele, woher sollte er es denn wissen. Es war dann auch sehr wenig Publikum in den Clubs, so daß der Aufwand in keinem Verhältnis zum Effekt stand und da hörten sie mit den Jam Sessions wieder auf. Ich habe, wie gesagt, einmal im Blue Note und noch einmal in einem anderen Club gejammt. Dort war aber die Session für mich denkbar schlecht, denn die Solisten legten es nur darauf an, sich selbst darzustellen, es war ihnen offenbar egal, was für eine Rhythmusgruppe da spielte. Es vollzog sich keine richtige Kommunikation, es gab nur die abgedroschenen Sprüche wie ‚it sounds good, man' zu hören."

Beeindruckend: Jaco

Durch die Tournee, die Kersting im Frühjahr 1986 mit Bireli Lagrene und Jaco Pastorius machte, hatte er eine freundschaftliche Beziehung zu dem genialen E-Bassisten aufbauen können, doch als er ihn in New York wiedertraf, war Jaco in sehr schlechter psychischer Verfassung. An die Gastspielreise mit Jaco durch Deutschland, Österreich und die Schweiz denkt Michael Kersting gerne zurück: „Er hat damals die ganze Zeit hervorragend gespielt. Ich habe unlängst ein Video mit Jaco aus Montreal vom Jahr 1982 gesehen, da hat er bei weitem schlechter gespielt. Er war kaputt, aber wenn er auf die Bühne ging, war er wie umgewandelt, er hat einfach sagenhaft gespielt. Die Leute sind immer mit der Erwartungshaltung dagesessen, daß er seine unbändige Technik demonstriert, doch das war gar nicht sein Anliegen. Ich habe ihn auch nicht nur als Bassist schätzen gelernt, sondern wirklich als Musiker. Wir haben mittags ein paar Sessions miteinander gemacht, bei denen er Klavier spielte, und was er da musikalisch rüberbrachte, hat mir viel, viel besser gefallen. Jaco hatte auch einen unfehlbaren Geschmack, und auf der ganzen Tour, die wir zusammen gemacht haben, spielte er nicht einen einzigen Ton, der mir mißfallen hätte. Ich bin mittlerweile ein begeisterter Anhänger des Stücks ‚The days of wine and roses', weil es Jaco so schön spielte wie Parker ‚Lover man'. Das wird mir immer in Erinnerung bleiben, das war wirklich unglaublich schön."
Jaco zählte mit zu den Musikern, die Mi-

Mit dem Baden-Württembergischen Jazzpreis 1989 ausgezeichnet

MICHAEL KERSTING

Strebt Interaktion in der Musik an: Michael Kersting **Foto: Manfred Rinderspacher**

chael Kersting am stärksten beeindruckten. Normalerweise kostet es den Schlagzeuger einen Teil seiner Energie, wenn viel Chaos um ihn herum passiert, denn da kann er sich nicht so gelöst entfalten wie er das möchte. Doch bei all dem Chaos, das Jaco bei dieser Tournee entfachte, konnte Kersting zu seinem eigenen Erstaunen doch seine ganzen Energien einsetzen, der Musik dienen und kreativ sein. „Ich war immer wie tot nach jedem Gig, weil wir stets drei Stunden im Trio gespielt haben, laute Jazzmusik, wirklich laute. Ich war auch überfordert, denn das war eine Tournee, für die wir vorher nicht proben konnten, und auf der wir vor allem Weather Report Material spielten. Ich kenne Weather Report und hatte mich vorher mit der Musik so befaßt, daß ich sie aus dem Kopf spielen konnte", gesteht Kersting, der Jacos unglückselige Veranlagung so zu erklären sucht: „Jaco war von Kind auf manisch-depressiv. Und er konnte den ganzen Rummel um seinen Erfolg herum nicht ertragen. Er ist dann auch von den Plattenfirmen ausgebeutet worden, er hatte ja kein Geld. Es gab immer wieder diese Aussetzer bei ihm, er rannte seinen Frauen davon und kümmerte sich nicht um seine Kinder. Danach sind dann die ganzen Tantiemen-Einnahmen auf die Kinder übertragen worden, so daß sie einigermaßen abgesichert waren. Irgendwo war Jaco selbst noch wie ein Kind, denn in der Zeit, in der ich in New York war, beschäftigte er sich nicht mit dem Baß, sondern spielte den ganzen Tag Basketball. Er tat so, als ob er der beste Basketballspieler der Welt wäre, was er aber gewiß nicht war. Er hatte offensichtlich einen Nachholbedarf was das Leben anbetraf, er wollte nicht nur den ganzen Tag Musik machen. Unabhängig davon war er, wenn er auf die Bühne ging, 100prozentig da. Er hatte wirklich etwas zu sagen, hatte ganz eigene Ideen, ein großes künstlerisches Potential. Es ist sehr schade, daß er so früh verstorben ist. Es hätte noch eine Weile gedauert, bis er sich gefangen hätte, aber es wäre dann sicherlich noch viel Gutes von ihm zu erwarten gewesen." Es hat Kersting seinerzeit überrascht, daß ihn Jaco in New York anrief, um mit ihm zusammen zu einem Zawinul Konzert zu gehen, und er hat ihn dann auch Zawinul vorgestellt.

Ziel: Kommunikationspartner

Die meisten jungen deutschen Schlagzeuger gehen durch eine Phase, in der sie sich den berühmten amerikanischen Kollegen, vor allem den schwarzen Drummern, unterlegen fühlen. Und viele deutsche Musiker tun noch ein übriges, indem sie versuchen, für ihre Gruppen einen schwarzen Schlagzeuger zu holen, der eben diese besondere Groove einbringt. Kersting sieht diesen Sachverhalt so: „Generell ist es immer so, daß man das ganze Wissen durch ältere Jazzmusiker übermittelt bekommt, nicht zuletzt durch deren Platten, und man wird zu 99% darauf hingewiesen, daß es schwarze Musiker sind, die den guten Jazz gemacht haben. Wobei ich inzwischen das nicht mehr so ausschließlich sagen will, ich sehe es inzwischen total losgelöst von der Hautfarbe, denn Musik ist eine Weltsprache. Das Problem ist, daß man als Europäer, als Deutscher, auf jeden Fall länger braucht, um den ganzen Informationsstoß zu verarbeiten. Man braucht fünf, sechs oder sieben Jahre, in denen man viel Musik hört, auch imitiert und dann versucht, seine eigene Sprache zu finden. Ich hatte eigentlich kein Problem mit schwarzen Musikereinflüssen, weil ich ein totaler Bill-Evans-Fan bin. So wie das letzte Bill Evans Trio gespielt hat, so würde ich das unheimlich gerne machen. Und das war wohlgemerkt eine total weiße Band."
Wie weit ist Michael Kersting schon zu seiner eigenen Spielweise vorgestoßen, wie sieht er es selbst? „Es sind noch fließende Übergänge, das liegt aber auch mehr an der Neugierde, die ich in mir habe und die bewirkt, daß ich mich nicht darauf festlege, nur eine bestimmte Art von Jazz zu spielen. Mir gefällt es beispielsweise

unheimlich gut, mit Bernd Konrad und Hans Koller zu spielen, und das geht ja schon in Richtung neue E-Musik mit avantgardistischen Einflüssen. Ich versuche, in jeder Konstellation, in der ich mich befinde, mein Bestes zu geben, der Musik zu dienen. Ich versuche, nicht in Klischees zu denken, daß ich mir überlege, daß ich in dieser Formation nur frei spielen muß oder darf, sondern ich versuche, meine Ideen, die mir in diesen Momenten kommen, zu verwerten und entsprechend zu agieren. Ich hoffe, daß ich immer ein musikalischer Kommunikationspartner bin. Das ist es, was ich am meisten anstrebe, und da zählt für mich oft nicht die Technik, sondern nur der Ausdruck, der sich dadurch ergibt."

Filigran spielen

Von Haus aus ist Michael Kersting Autodidakt, er hat sich durch Plattenhören, durch Notenlesenlernen, durch Selbstschulung und praktisches Arbeiten entwickelt. Zudem ist es für ihn nach wie vor die beste Information, Musiker lebendig auf der Bühne agieren zu sehen, von der Live-Musik bekommt er nach wie vor die nachhaltigsten Anregungen. ,,Ich sage immer, ich bin lernbehindert, das heißt aber nur, daß ich sehr langsam theoretisch lerne und alles, was ich kann, habe ich dadurch gelernt, daß ich unheimlich viel geübt habe und auch noch übe", gesteht der Schlagzeuger, der nach seiner Übersiedlung nach Stuttgart tagsüber bis zu acht Stunden Schlagzeug spielte und abends im Stuttgarter Hahnenhof jammte. Damals spielte er erst seit zwei Jahren Schlagzeug, kam von der Musik der Beatles und Rolling Stones her und mußte sich erst einmal richtig in den Jazz einhören, sich auch mit formalen Dingen auseinandersetzen. Es war ihm aber schon damals klar, daß sein Berufsziel Jazzschlagzeuger ist. „Ich bin ein Musiker, der mehr filigran spielen möchte, und das kann man, wenn man gewisse Freiheiten hat, nicht nur der sogenannte Timekeeper ist, der nur ganz stur etwas spielt. Das interessiert mich freilich auch, aber die Möglichkeiten, die die Jazzmusik in sich birgt, die gefallen mir noch viel besser. Ich trachte danach, daß ich noch mehr Erfahrungen sammle."

Bevor sich Kersting dazu entschloß, nach New York zu gehen, hatte sich die Situation für ihn verschärft, die Arbeitsmöglichkeiten waren so spärlich, daß er sich fast gezwungen sah, eine andere Beschäftigung zu suchen. Er erkannte auch eine gewisse Gefahr darin, daß er sich das Image eines Jazzschlagzeugers zugelegt hatte, sich damit die Möglichkeiten verbaute, anderweitig mit dem Schlagzeugspielen noch Geld zu verdienen. Er wollte sich da nicht so festlegen, denn er erkannte bald, daß es in Europa wenig Jazzschlagzeuger gibt, die ausschließlich davon leben können. „Es sei denn, sie sind gerade angesagt, in einer Phase, in der sie alle ausprobieren, weil sie sich einen guten Ruf machen konnten. Es gibt immer diese Ausnahmen und es gab auch bei mir eine Zeit, in der ich der angesagte Newcomer war, mich alle ausprobiert haben, was toll ist, aber davon kann man nicht ein Leben lang zehren, denn sobald ein neuer, junger Schlagzeuger auftaucht, wird er wieder von allen ausprobiert. Die Situation ist schon schwer genug und darum ist es fücmich gut, daß ich musikalisch gesehen so vielseitige Interessen habe."

Es gibt auch bei Michael Kersting immer wieder Momente, in denen er mit seiner Leistung nicht zufrieden ist, er klar sieht, was er noch verbessern will. „Ich bin generell nie zufrieden mit meiner Leistung. Mir gefällt es gut, wenn sich Interaktion in der Musik vollzieht und ich eine Resonanz von den Mitspielern bekomme, also nicht verbal, daß sie hinterher sagen, wie gut ich gespielt hätte, sondern daß man sich freut, während man zusammenspielt. Das ist es, was mich aufbaut und mich dazu bewegt, viel intensiver weiterzumachen und zu üben und mich zu informieren. Oft ist es trotzdem so, daß ich unzufrieden bin, weil ich meine, daß ich nicht die technischen Möglichkeiten habe, all das auszudrücken, was ich gerne möchte. Deshalb versuche ich schon seit längerem, sehr gesund zu leben und ganz viel Energie in mir anzusammeln, darauf zu achten, daß ich nicht ausgelaugt bin von allem Möglichen."

Eine der Lieblingsformationen von Michael Kersting ist nach wie vor das klassische Miles Davis Quintett. Das gibt ihm nach wie vor Inspirationen. Hierin sieht er auch ein Musterbeispiel, wie eine Rhythmusgruppe, besonders ein Schlagzeuger, die Solisten stützen und ihre explosiven Ausbrüche mit forcieren kann. Dem Schlagzeug mißt er auch die entscheidende Rolle in einer Jazzformation zu. Er meint: „Der Schlagzeuger kann alles umwerfen, schon aufgrund von Lautstärkeproblemen, und besonders, wenn er nicht richtig swingt, keine Groove schafft. Aber letzten Endes ist es nicht nur der Schlagzeuger, der das bestimmt, doch oftmals wälzen die anderen alles auf den Schlagzeuger ab, wenn es generell in der Rhythmusgruppe nicht funktioniert. Dann sind aber alle drei Musiker schuld, weil sie einfach nicht kommunizieren. Es gibt Musiker, denen fällt es leicht, sich auf andere einzustellen, und es gibt Musiker, die haben Probleme damit.

„Ich habe nie Probleme mit Solisten, wenn ich mit einem Bassisten spiele, den ich gut kenne, den ich mag und der ähnliche Vorstellungen vom Musizieren hat."

Ich habe nie Probleme mit Solisten, wenn ich mit einem Bassisten spiele, den ich gut kenne, den ich mag und der ähnliche Vorstellungen vom Musizieren hat. Wir sind dann hinten so geschlossen, daß uns in dieser Hinsicht keinerlei Verdacht trifft. Dann merkt es auch der Solist, daß wir die gleiche Sprache sprechen. Wenn diese Basis nicht stimmt, dann stimmt halt nichts mehr und dann geht auch nichts mehr. Bei den letzten Besetzungen von Miles Davis funktionierte das nicht. Das passiert jungen wie alten Musikern, wenn sie nicht die richtigen Leute zusammenkriegen, die ein ähnliches Musizierideal haben. Musik ist zu emotionell, sie hat zu sehr mit Geist und Körper zu tun, als daß man viele Individuen, die ganz verschiedene Auffassungen haben, einfach zusammenstekken kann."

Kersting hat schon früh die Sensibilität dafür entwickelt, sich in Balladen einzufühlen und die Musik einfach geschehen zu lassen. Hin und wieder hatte er auch das Glück, mit Solisten zu arbeiten, die so zwingend definiert spielten, daß er spürte, daß er da in manchen Momenten pausieren mußte, erfühlte, daß da irgendwelcher Einsatz von Besen nichts Zusätzliches bringen würde. Und er wartete dann den richtigen Zeitpunkt ab, an dem er sich wieder aktiv einschaltete.

Auch in Zukunft will Kersting wieder einmal nach New York und vielleicht dort etwas aufnehmen. „Dieser Spirit, den New York in sich birgt, diese Energie, dieses Feedback - all das würde ich gerne einmal von mir selbst auf irgendetwas gebannt hören." Doch sieht er seine musikalische Zukunft im Großraum Stuttgart. Dort will er eine eigene Band formieren, die sich von den üblichen Session-Bands abheben und eine eigene Stimme haben soll. Er hofft, daß ihm das nicht allein durch die Verleihung des Baden-Württembergischen Jazzpreises gelingt, sonden daß es einfach die Qualität der gespielten Musik bewirkt. Der nächste Schritt ist, für die Band zu schreiben, er beschäftigt sich schon länger mit dem Klavierspiel, machte auch schon viele Rhythmusarrangements für dieses und jenes Stück und lieferte seine Ideen zu Stücken, die er gerne spielen möchte. „Ich bin nicht nur Schlagzeuger, sondern nehme auch in umfassender Form am Geschehen teil", umreißt Kersting sein musikalisches Selbstverständnis.

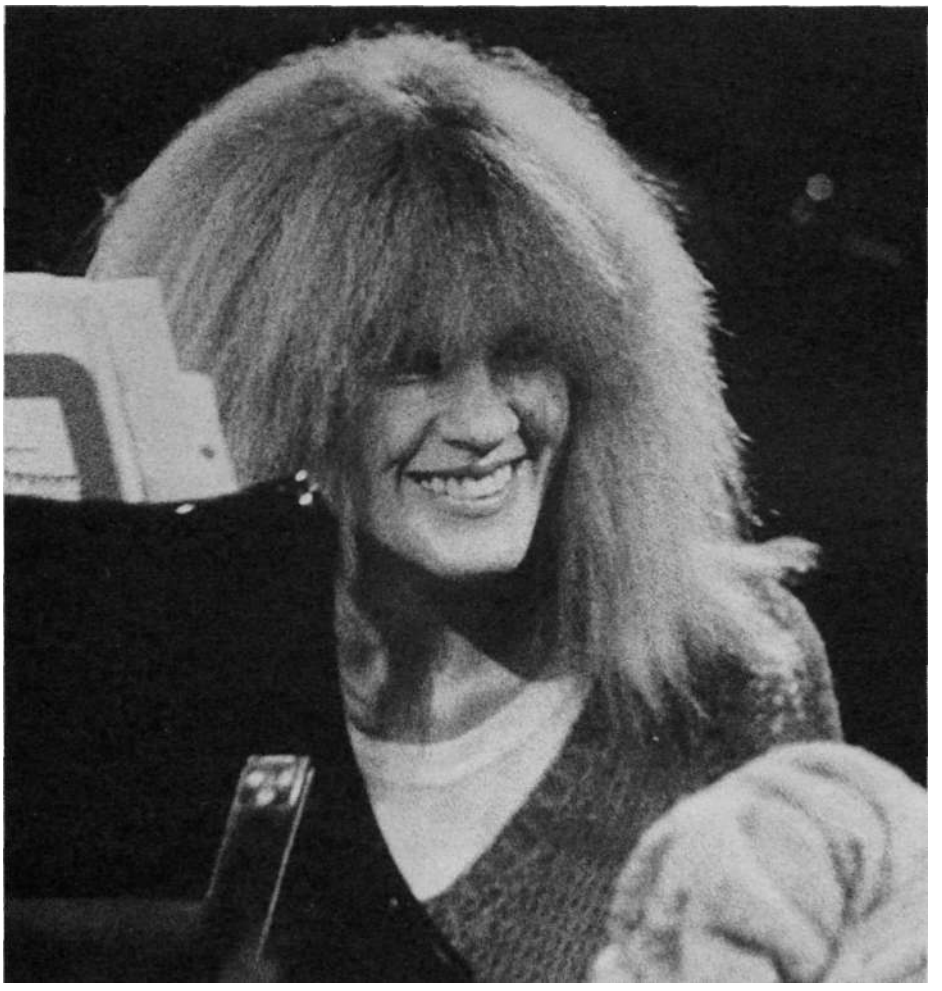


Foto: Karl-Heinz Bechholz

Gespräch mit

Carla Bley

Während Carla Bley und Steve Swallow ins feudale Stuttgarter Hotel hineingehen, zischt mir Mike Mantler ins Ohr: „Keine Frauen-Fragen, das haßt sie." Carla und Steve suchen nach einem geeigneten Ort für eine Unterhaltung, und bis wir in der Hotelbar gelandet sind, hat mir Mike erzählt, daß ihre gemeinsame Tochter jetzt gerade ihre erste Platte unter eigenem Namen aufgenommen hat. Carla ist stolz auf ihre Tochter, die ihr genaues Ebenbild ist. Und so zielt meine erste Frage an Carla in Richtung des vielversprechenden Nachwuchses.

Gudrun Endress

„In welchem Bereich betätigt sich Karen?"

„Karen macht alles, aber hauptsächlich schreibt sie. Sie schrieb all das musikalische Material für die Platte ,,My cat Arnold."

„Und in welchem Musikrahmen bewegt sie sich? Im Jazz oder mehr im Pop?"

„Mehr im Rock and Roll eigentlich. Es ist keine laute oder harte Musik, sie ist schwer zu definieren. Doch ich meine, es geht mehr in Richtung Rock and Roll. Es ist eine Gruppe mit Schlagzeug, Baß, Gitarre sowie Baritonsaxophon, Trompete, zwei Keyboards. Wir spielen einen ihrer Songs, 'People die' heute abend im Konzert."

„Ist Karen deutlich beeinflußt von der Musik ihrer Mutter?"

„Ich meine schon. Sie ist tatsächlich eine exakte Mischung zwischen mir und Mike, was das Musikalische anbetrifft. Und ein wenig Steve Swallow dazwischen!"

„Dann wird sie sicherlich recht erfolgreich werden."

„Nun, wir wissen es noch nicht, ob sie erfolgreich wird. In der Musik erfolgreich zu sein, das ist nun wirklich nicht der springende Punkt, meine ich. Wir sind nicht erfolgreich - d. h. ich bin der Ansicht, wir sind es jetzt sogar. Aber wir waren es zuvor niemals. Insofern bedeutet es eigentlich nichts. Wenn du dich für die Musik entscheidest, dann ist es das, was du machen willst und machst."

„Erfolg ist ja nicht nur das Äußere, der finanzielle Erfolg. Auch die Möglichkeit durch die Musik Erfüllung zu finden, sich erfolgreich selbst zu verwirklichen. So gesehen waren Sie immer erfolgreich."

„Ich meine ja."

„Sie konnten seit vielen, vielen Jahren immer die Musik machen, die Sie machen wollten. Es gab doch nie Kompromisse - oder?"

„Natürlich nicht. Ich kenne niemanden, der Kompromisse macht - oder? Wenn du mit jemandem als Sideman spielst, ist das dann ein Kompromiß!?"

„Wenn man mit jemandem zusammen Musik macht, dann ist das nicht gleichbedeutend mit Kompromissen."

„Man versucht miteinander auszukommen, etwas zusammen zu machen."

„Fühlen Sie sich in dieser Konstellation mit Steve manchmal wie ein Sideman?"

„Halb und halb, sicherlich. Er spielt die Hälfte der Soli und sagt mir, was er hinter sich von mir hören möchte. Und ich mache es so. Und dann mache ich das Gleiche mit ihm, wenn ich solo spiele. Wir sind beide ziemlich über alles übereingekommen. Wenn einer von uns einen Vorschlag hat, dann sagt der andere normalerweise ‚das ist eine großartige Idee'. Es gibt sehr wenig Konfliktstoff."

„Sie arbeiten schon sehr, sehr lange zusammen, aber noch nicht lange im Duo und das ist doch wohl etwas ganz anderes?"

„Es ist das Schwierigste und zugleich das Leichteste, was ich jemals getan habe."

„Es hat die Atmosphäre, als ob sie beide miteinander in einem Wohnzimmer spielen würden."

„Ich weiß. Und deshalb bin ich auch immer wieder erstaunt zu sehen, daß wir vor Tausenden von Leuten spielen. Ich frage mich manchmal, ob sie nicht lieber ein ganzes Orchester hören wollen. Doch die Leute scheinen den voyeuristischen Aspekt zu genießen, wenn sie uns hören, wie wir miteinander spielen."

„Es war immer eine der Vorlieben des Publikums, Musik mit leisen Tönen und Intimität zu genießen. Dieser Wunsch wird wahrscheinlich immer noch stärker, wenn man bedenkt, welcher Lärm uns ständig umgibt."

„Vielleicht ist es so, es scheint offensichtlich der Fall zu sein bei uns. Denn wir merken es immer wieder, wenn wir etwa bei einem Festival als eine unter vielen Gruppen auftreten. Die anderen spielen alle schnell und laut und wir machen genau das Gegenteil. Dieses Stillsein für einen Moment, dieses Raumlassen, ist vielleicht für die Zuhörer eine Art Erleichterung."

„Es kann doch durchaus sein, daß Sie morgen wieder mit ihrem Orchester und mit elektronischen Instrumenten arbeiten.

Je nach Gusto?"
„Vielleicht. Ich weiß es selbst nie. Ich habe gerade eine Tournee und eine Plattenaufnahme vereinbart mit einer 15köpfigen Band im November. Und das wird simultan zum Duo geschehen. So lange Steve in der Band ist, kümmert es mich nicht, wer sonst noch mitspielt."
„Wird die Band so ziemlich die gleiche Besetzung haben wie Ihre Großformation zuvor?"
„Nein, sie ist anders, Ich fühlte immer, daß ich nur der Komponist war und ich ließ die Mitglieder der Band immer spielen, wie sie spielen wollten. Und diese Freiheit zerstörte auf der anderen Seite auch einiges der Musik, nicht auf negative, sondern auf positive Weise. Denn nur so klingen die Songs, die wir schreiben, echt, ohne jegliche Fallen."
„Schrieben Sie für das Duo viel neues Material oder greifen Sie vor allem auf Altbewährtes zurück?"
„Es ist fast alles altes Material. Wir setzten uns ungefähr 40 Nächte zusammen und dachten über alles nach, was wir jemals geschrieben haben. Wir versuchten, alles zu spielen und dabei herauszufinden, wie es im Duo funktioniert, was wir etwa nicht ohne Schlagzeug spielen können, was so gut klingt oder nicht. Und wir kamen dann auf 20 Songs, die von zwei Leuten gespielt werden können. Eine Menge Songs konnten das nicht, da sind zu viele Noten!"
„Nun, Sie können das Piano wie ein ganzes Orchester einsetzen."
„Ich habe nur 10 Finger!"
„Wissen Sie selbst wieviele Songs Sie schrieben - es sind bestimmt schon mehr als 300."
„Ich habe keine Ahnung. Vor langer, langer Zeit habe ich sie gezählt und da waren es etwa 100. Aber das ist bestimmt schon 20 Jahre her. Danach habe ich aufgehört zu zählen."
Steve Swallow: „Es dürften so um die 250 sein."
Carla Bley: „So viele schon! Wirklich?"
„Sind Sie alle niedergeschrieben? Und in irgendwelchen Schubladen?"
„Ja, sie sind alle niedergeschrieben. Mein Musikzimmer ist ein Riesenchaos. Ich weiß nicht, wo die Songs sind. Sie sind überall, in Stapeln aufgetürmt, auf dem Boden herumliegend, manchmal kann ich sie überhaupt nicht finden, manchmal sind sie ganz schlecht ausgeschrieben und ich überarbeite sie dann, bringe gewisse Änderungen an. Alles ist ein Chaos. Ich nehme mir immer vor, mein Musikzimmer aufzuräumen, wenn ich nach Hause komme. Während wir jetzt unterwegs sind, kommt ein Schreiner ins Haus und baut Regale. Wie viele Mike?"
Mike Mantler: „Auf jeden Fall genügend, um all Deine Musik ordentlich reinzuräumen. Mindestens 6 neue."
Carla Bley: „Endlich kommt das Zeug mal vom Boden weg, es liegt seit Jahren in Schachteln auf dem Boden herum."
„Haben Sie sich schon einmal Gedanken darüber gemacht, was mit ihrer Musik werden soll, wenn Sie nicht mehr da sind? Wollen Sie Ihre Musik dann etwa an eine Universität geben? So wie es seinerzeit Stan Kenton tat oder jüngst auch Benny Goodman?"
„Für diesen Zweck ist die Musik nicht vollständig genug ausgeschrieben. Wenn ich mir ein Jahr Zeit nehmen könnte, alles aufzuräumen, zu ordnen und auszuarbeiten, dann könnte es sein, daß es eine Universität haben wollte. Aber jetzt kann ich mir nur vorstellen, daß es ein Kindergarten nehmen würde. Für eine Universität ist alles in einem viel zu schrecklichen Zustand."
„Würde es aus Ihrer Sicht überhaupt Sinn geben, alles zu sichten, zu ordnen und zu überarbeiten?"
„Ich muß es jetzt tun, ich komme nicht darum herum. Denn wenn irgendwelche Leute anrufen oder schreiben und nach diesem oder jenem Stück fragen, dann sage ich, ich schaue danach und kann es dann doch nicht finden."
„Gibt es Stücke, die ihre absoluten Favoriten sind und es auch durch all die Jahre hindurch geblieben sind, Stücke, die vielleicht auch mal wieder umgearbeitet wurden?"
„Oh ja, ein paar. Lassen Sie mich mal darüber nachdenken. Welcher Song hatte schon so viele Leben - ach ja 'Sing me softly of the Blues'. 'Ida Lupino' ebenso und all die Songs, die wir jetzt spielen. Das ist das neue Leben dieser Stücke. Und sie sind jetzt immer noch nicht korrekt ausgeschrieben. Ich wünschte, ich hätte einen Studenten, der bei mir wohnen und mir helfen würde, die Musik aufzuarbeiten. Meine Tochter pflegte das zu tun, aber sie ist jetzt selbst zu beschäftigt. Ich schaffte es, daß sie für mich Musik transkribierte oder auch mal ein Arrangement für jemanden schrieb."
„Doch jetzt verfolgt sie ihren eigenen musikalischen Weg?"
„Ja, jetzt muß ich ihr helfen. Und ich helfe ihr so bei Einigem. Da heißt es etwa 'Ich habe keine Zeit den Drum Part auszuschreiben, machst Du es für mich?"
„Es ist schon angenehm, wenn jemand, der für ein Orchester komponiert, eine Hilfe hat, die orchestriert, so wie es etwa Charles Mingus in Sy Johnson hatte."
„Ich habe jemanden und wir beide, Mike und ich setzen ihn ein. Es ist Jeff Friedman, der in Boston lebt, und Mike zeigt ihm die Musik und sagt etwa 'das sollte eine Trompetenstimme sein' und 'das sollten die Violas sein' und er sagt ihm genau, was er tun soll, und Jeff schreibt daraufhin alles aus. Das ist eine große Erleichterung. Doch lehrt Jeff am Berklee College of Music in Boston und hat deshalb leider auch nicht so viel Zeit."
„Diese Arbeit kann wohl schon ein Computer übernehmen."
Mike Mantler: „Die Computer können es, aber man braucht dafür 6 Monate, um zu lernen, wie es geht. Und das ist zuviel Aufwand. Da hast du es schon längst selbst ausgeschrieben."
„Gibt es einige neue Kompositionen, die Sie in letzter Zeit geschrieben haben, Carla?"
Carla Bley: „Ich arbeitete an neuen Stükken bis zum letzten Augenblick vor meiner Abreise und wenn ich zurückkomme, mache ich weiter. 15 Tage Zeit bleiben mir noch, dann muß ich ein Big Band Stück mit normaler Instrumentation abliefern. Es ist das erste Mal, daß ich so etwas mache. Es wird dann von dieser Band um Alexander von Schlippenbach in Berlin aufgeführt. Ich habe ein wenig Furcht davor, ein derartiges Stück zu liefern."
„Ist es für Sie gut, so unter Druck zu stehen?"
„Nein und abermals nein. Ich hasse es."
„Manche Komponisten gestehen, daß sie solange warten mit dem Schreiben, bis sie unter Druck sind, dann erst können sie konzentriert arbeiten."
„Ich habe das niemals getan. Ich brauche eine Menge Zeit dafür. Ich hasse es anzufangen zu schreiben, wenn ich nicht zuvor schon gute Ideen habe. Das wird das erste Mal sein, daß ich etwas beginnen muß, bevor ich gute Einfälle habe."
Steve Swallow: „Das habe ich doch schon früher einmal von Dir gehört."
Carla Bley: „Nun, ich versuche, mein Bestes zu tun."
„Sie sind sehr selbstkritisch. Mike erzählte mir früher einmal, daß es für Sie typisch ist, den ganzen Tag zu Hause am Piano zu sitzen und viele Stunden Musik zu schreiben."
„Ja, aber mit kleinen Pausen dazwischen. Ich arbeite normalerweise von 9 Uhr morgens bis 5 Uhr abends, mit kleinen Unter-

Eine exakte Mischung zwischen Carla Bley und Mike Mantler: Tochter Karen Mantler
Foto: XtraWATT/ECM

brechungen. Und sogar an den Abenden gehe ich hinunter und spiele Piano. Mein Tag ist vollgepackt mit Musik."

„Gibt es manchmal Phasen, in denen Sie nicht komponieren und spielen wollen oder können?"

„Nein, niemals, nur wenn ich auf Tournee bin, kann ich es nicht. Unterwegs auf Gastspielreisen kann ich nichts tun als Reisen, Schlafen, Essen und Spielen. Und das ist schon schwer genug."

„Was können Sie tun, wenn Sie auf der Bühne spüren, daß ihr Spiel etwas mechanisch wird?"

„Du kannst zu spielen aufhören. Wenn ich höre, daß es hohl klingt, breche ich ab. Ich hasse es, wenn ich alles nur mit Tönen fülle, die keine Bedeutung haben. Wenn ich stoppe, dann sind das nur etwa 3 Sekunden, dann geschieht etwas, oder mein Solo ist dann vorbei und ich muß mir keine weiteren Gedanken machen."

„Wann können sich solche Momente einstellen, wenn Ihr Kopf mit anderen Dingen voll ist, oder irgendwelche Beeinträchtigungen da sind?"

„Das geschieht vor allem, wenn sich etwas vollzieht, was mich von der Musik ablenkt. Das kann etwa das Klicken eines Fotoapparates in der ersten Reihe sein. Wenn ich dieses Geräusch, das nicht nur ein Klicken ist, höre, dann zucke ich bisweilen zusammen und spiele prompt einen falschen Ton. Dann breche ich ab. Es geschieht, wenn ich eine Idee habe und mit der Ausführung dieser Idee schon fast zu Ende bin, aber das Stück noch nicht vorbei ist und damit zusammenbricht. Letzte Nacht geschah es aus einem anderen Grund, ich war so schwach und müde, daß ich beinahe nicht einmal das erste Stück des ersten Sets spielen konnte. Ich fing an und schlug lauter falsche Töne an. Aber dann schauten Steve und ich uns an und wir mußten lachen, es war sehr lustig. Es kann spaßig sein, wenn du etwas spielst, was du schon 100mal gespielt hast und plötzlich weißt du in diesem Stück nicht mehr, welcher Ton als nächster kommt. Da ist es das Beste, du lächelst darüber und versuchst es noch einmal. Das geschieht nur dann, wenn du kerzengerade im Konzert sitzen sollst und dir dessen bewußt bist, wie du ausschaust. Ich fühlte mich zuvor gut und entspannt, als ich beim Sound-Check spielte, da war ich nicht hergerichtet, hatte meine Beine übereinander geschlagen und mußte mich nicht gerade hinsetzen, niemand hörte mir zu. In solch einer Atmosphäre spiele ich gerne. Aber das kannst du im Konzert nicht tun und dafür noch bezahlt werden."

„Sie können wohl so gut wie alles auf der Bühne tun, das Publikum liebt sie sowieso. Sie sind aus der Sicht Ihrer Hörer ein Star, der sich so einige Allüren leisten kann."

Sie meinen, ich könnte beim Konzert sogar meine Beine übereinander schlagen!?

Carla Bley mit Steve Swallow: „Das Publikum fragt sich, ob wir einbrechen."

Foto: Uwe Killing

Das würde ich liebend gerne tun, aber meine Schuhe machen dann meine Hose schmutzig."

„Dieser Anblick wäre ein gefundenes Fressen für die Fotografen und bestimmt am nächsten Tag in der Zeitung zu sehen."

„Ich war so eingeschüchtert, da bei der Probe auch Fotografen zugegen waren. Schon das lenkte mich ab."

„Wir sprachen von solchen Momenten, in denen die Gefahr droht, daß ihr Spiel hohl zu werden scheint. Was kann Steve in jenen Momenten tun?"

„Wenn ich ausfalle, dann spielt er weiter und das ist sehr wichtig. Er kann mir also helfen, indem er einfach unbeirrt weitermacht. Und dann schreit er zu mir herüber: 'zweiter Chorus'. Er mußte mich auf dieser Tournee schon zweimal anschreien, d. h. er murmelte es mehr, aber unmißverständlich. Ich mache mir nichts daraus, daß er das sagte, denn ich hasse alles Künstliche. Die Leute meinen, ich tue etwas auf der Bühne, was mir leicht fällt und Spaß macht. Das ist es aber nicht, gewiß nicht. Ich ziehe es vor, daß die Leute wissen, wie schwer es ist, damit sie auch nicht zuviel von mir erwarten. Das Publikum freut sich wahrscheinlich noch daran, wenn ich für einige Augenblicke aus dem Konzept gerate."

Steve Swallow: „Das Publikum spürt, daß wir manchmal unter Druck sind, es hält dann spürbar den Atem an, als ob wir nahe dem Zusammenbruch sind."

Carla Bley: ,,Es fragt sich, ob wir einbrechen. Mechanisch im eigentlichen Sinne wird mein Spiel nie, ich spiele auch so gut wie nie eine Menge Töne, die nichts bedeuten. Ich spielte letzten Abend zweimal sechs aneinandergereihte Töne, die ich eigentlich nicht meinte, und es gab noch eine Stelle letzte Nacht, an der ich vielleicht so zehn Töne spielte, die mechanisch waren. Ich mache das nicht länger als so, denn wenn ich keine wirkliche Melodie spielen kann, dann halte ich inne. Oder ich lasse die Stücke ganz fallen. Es gibt einige Songs, die ich nicht mehr spielen kann. Ich kann sie nur so spielen, daß ich das Gefühl habe, ich bewege dabei die Finger. Und so sage ich zu Steve, 'laß uns diese Songs nicht spielen, denn ich fühle mich dabei nicht wohl genug, um wirklich etwas daraus machen zu können'. Ich spüre, daß es zu viele Dinge gibt, an die ich dabei denken muß, um zu einem wirklichen Ausdruck zu gelangen. Etwa daß die linke Hand zu schwierig ist oder daß ich nicht wirklich ein Geschehen in der rechten Hand zuwege bringe."

„Haben Sie, bevor Sie auf die Bühne gehen, das Gefühl, daß das Spielen für Sie harte Arbeit ist, und stellt sich dann im Verlauf das Spielens ein Gefühl der Leichtigkeit ein, vollzieht sich die Musik dann mehr intuitiv?"

„Nicht bevor ich das vierte Stück spiele. Wir spielen immer die gleichen drei Stükke zu Beginn. Es sind dann also immer drei Songs, die schrecklich klingen. Das brauche ich, um damit meine Nervosität zu überwinden. Als ich eine größere Band leitete, hatte ich manchmal das Gefühl, daß, wenn das zweite und dritte Stück nicht gut war, ich damit ruiniert war, daß sich der jeweilige Abend nicht mehr zum Guten wenden könnte. Und das war auch oftmals so. Aber bei diesem Duett, das sind eben nur wir beide und wir denken noch beim dritten Stück, es ist ein Desaster. Dann tun wir so, als ob das vierte Stück eigentlich das erste sei und versuchen es aufs Neue. Manchmal geht es uns so bis zum zweiten Set, dann erst retten wir den Abend, werden sogar noch gut. Es ist anders im Duett und nicht so viel Showbusiness dabei wie bei der großen Besetzung. In der großen Band gibt es viele Typen, die geschriebene Teile spielen, etwa die Bläser und die machen dann auch hie und da ein Solo. Und sie müssen einfach weitermachen, die Musik vom Blatt spielen. Auch wenn sie nicht wirklich das Gefühl für das Spielen entwik-

kein, spielen sie doch. Bei Steve und mir verhält es sich nicht so, wir sind ziemlich frei."

„Es ist aber niemals alles frei improvisiert und trotzdem birgt es dieses Risiko in sich?"

Steve Swallow: „Es gibt bei uns mehr ausgeschriebene Musik als in fast jeder vergleichbaren Musik, aber das Risiko ist..."

Carla Bley: .... das Risiko ist sogar noch größer beim geschriebenen Material. Doch können zwei Leute einen Abend oder ein Stück retten, indem sie sich gegenseitig anschauen und sich damit auffordern 'jetzt pack' es mal', und sie schaffen es dann auch. Bei 15 Musikern ist es unendlich viel schwerer, das unter Kontrolle zu bekommen. Da gibt es nicht so viele Kontrollmöglichkeiten. Einige Abende sind einfach lausige Abende. Doch bei uns beiden, da ist mehr Kontrolle, denn wir können damit fortfahren, uns zu befreien und die Sache zu retten."

Steve Swallow: „Die einzig wirklich lausige Nacht war die Nacht, in der wir in Stuttgart auftraten. Insofern haben wir jetzt eine Mission ..."

Carla Bley: „Das war die schlimmste Nacht. Wir konnten es selbst nicht glauben. Wissen sie, warum das so kam? Ich hatte nach Wolfgang Dauner zu spielen und er war so großartig, so emotionell, so laut und so meisterhaft. Nachdem ich Dauner gehört hatte, sagte ich mir: ‚Du kannst nicht Piano spielen, was machst du hier überhaupt!?' Und es war auch wirklich wahr, ich konnte überhaupt nicht spielen. Das hat mich an diesem Abend total ruiniert. Und danach haben wir in unseren Vertrag aufgenommen, daß wir niemals nach einem anderen Pianisten auftreten."

„Meinen Sie, daß das Gefühl, das Sie an diesem Abend auf der Bühne empfanden, objektiv richtig war, oder kann es sein, Sie revidieren Ihre Meinung, wenn Sie diesen Stuttgarter Auftritt als Videofilm - das gibt es ja - nacherleben."

„Es ist hinterher immer besser, wenn ich es anhöre, niemals so schlecht, wie ich dachte, daß es gewesen sei."

„Sie machen es sich alles andere als leicht."

„Ich bin nicht wirklich Pianistin, ich bin eine Komponistin, die auch Klavier spielt..."

Steve Swallow: „.. fang bloß nicht wieder damit an . . ."

Carla Bley: „Ich bin eine sehr gute Komponistin, aber eine sehr schlechte Pianistin."

„Doch ist es Ihr Entschluß, als Pianistin auf Tournee zu gehen."

„Ich werde dabei spielen lernen, ganz bestimmt. Und es ist wichtig für das Komponieren, zu wissen, wie sich ein Spieler fühlt, zu verstehen, was es einem leicht macht zu spielen, und was es einem schwer macht. Es ist nur ein Jahr und ein paar Monate her, daß wir im Duo spielen und ich habe dabei mehr gelernt als in meinem ganzen vorherigen Leben. Das wird mir auch viel beim Komponieren helfen."

„Viele Musiker haben mir schon gestanden, daß sie lange Jahre gegen ihr mangelndes Selbstwertgefühl ankämpfen mußten, aber meist legten sich die Selbstzweifel, nachdem sie die 50 überschritten hatten."

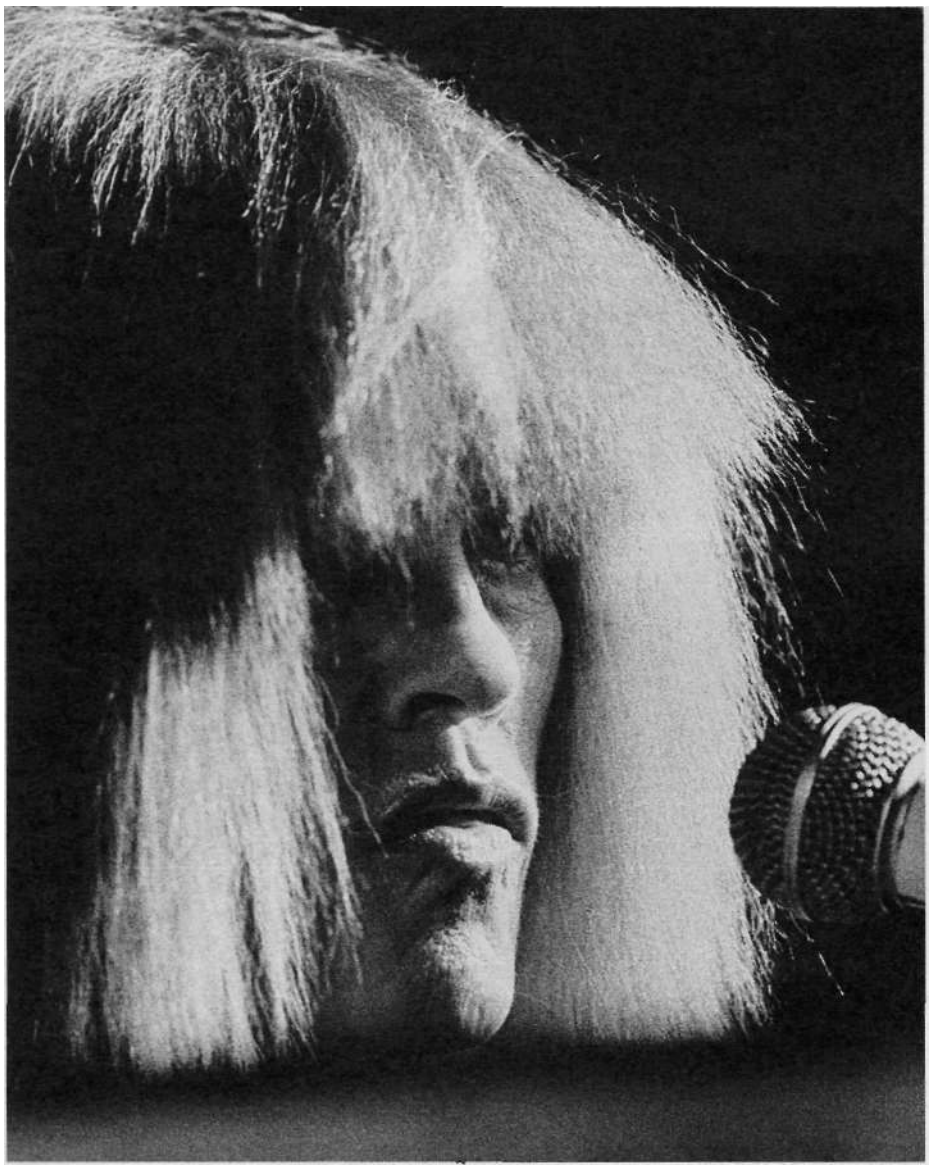
„Wirklich!? Das ist schön, es wird dann okay, gegen Ende. Das Ende!"

„Viele Menschen haben fast ihr ganzes Leben lang diese Skrupel. Sie fragen sich unaufhörlich, ob sie das Richtige richtig tun. Ob sie gut genug sind."

„Oh ja, das kenne ich."

„Gibt es noch etwas, über das Sie gerne sprechen würden?"

„Sie haben wirklich gute Fragen gestellt. Und ich glaube, ich habe gute Antworten darauf gegeben. Ich meine, wir haben schon etwas daraus gemacht. Ich sage Ihnen noch als Letztes etwas. Gestern Abend war ein Mann im Publikum, von dem ich mir wünschen würde, daß er auf jede Tournee mitgeht. Es war ein holländischer Journalist und wir machten nachmittags vor dem Konzert ein Interview. Und ich hatte ihm dabei gesagt, daß ich fühlte, daß ich schneller spielen sollte. Und er meinte: .Spielen Sie ja nicht schnell, es gibt genügend Leute, die schnell spielen. Spielen sie so langsam, wie sie spielen wollen und wenn Sie heute abend im Konzert schnell spielen, dann stehe ich auf und rufe laut ‚slow down'. Und das bewirkte, daß ich mich so gut fühlte. Ich fühlte mich dadurch befreit von dem Wettkampf so gut zu sein wie andere Pianisten. Der Journalist sagte mir noch: ‚Sie haben Ihre eigenen Fähigkeiten, sie spielen total anders als die anderen und die Leute wollen sie langsam spielen hören, denn das können sie wunderschön'. Ja und das funktionierte. Ich spielte langsamer als je zuvor."



Carla Bley: „Ich bin nicht wirklich Pianistin, ich bin eine Komponistin, die auch Klavier spielt." **Foto: Karl-Heinz Bechholz**

Plattenhinweise: Carla-Bley-Steve Swallow „Duets" WATT/20 - ECM LP 837 345-1/CD 837345-2; Karen Mantler 'My cat Arnold" Xtra WATT/3 - ECM LP 839 093-1

Köln Projekt

Jazz Workshop für Komposition und Improvisation

Die Hochschule für Musik Köln richtete 1980 als erste in der Bundesrepublik Deutschland einen Studiengang für Jazz/ Popularmusik mit Hochschulabschluß ein. Dieser Studiengang konnte in den vergangenen Jahren so weit ausgebaut werden, daß die Hochschule zu den in Europa auf diesem Gebiet führenden Ausbildungsinstitutionen zu zählen ist.
Mit dem Köln Projekt initiiert die Hochschule für Musik Köln in Verbindung mit der GEMA-Stiftung, dem WDR und der Landesmusikakademie NRW eine weitere, langfristige Maßnahme zur Förderung der Popularmusik. Dieses international ausgeschriebene Projekt schafft in Europa ein in seiner Form einmaliges Forum der Begegnung und des Austausches. Es ermöglicht professionellen sowie jungen, ins Berufsleben strebenden Musikern, sich auf internationalem künstlerischen Niveau weiterzubilden.
Der Jazz wird als komponierter und improvisierter „Sound des 20. Jahrhunderts" in seinen historischen und zeitgenössischen Aspekten mit der ihm eigenen kreativen Energie im Mittelpunkt des Köln Projekts '89 stehen. In den kommenden Jahren wird das Köln Projekt um die Bereiche Rock, Pop und Musical erweitert.
Folgende Persönlichkeiten und Innovatoren komponierter und improvisierter Musik konnten bisher als Dozenten für das Köln Projekt '89, das vom 11 -30. September stattfindet, gewonnen werden: Bill Dobbins, Mathias Rüegg, David Liebman, Uli Beckerhoff, Vinko Globokar, John Taylor, Barre Phillips, Mick Goodrick, Joachim Ullrich und Jiggs Whigham. Werner Wittersheim befragte Jiggs Whigham, Jazzprofessor an der Kölner Musikhochschule und Köln Projekt Organisator Rainer Linke zu diesem Kölner Jazz Workshop für Komposition und Improvisation.

Werner Wittersheim: Unter dem Namen „Köln Projekt" gibt es in diesem Jahr zum ersten Mal einen internationalen Jazzworkshop. Er soll wohl der Auftakt einer größeren Reihe sein?
Jiggs Whigham: Ja. Das Köln Projekt ist langfristig angelegt. Wir wollen ungefähr über zehn Jahre hinweg immer wieder solche Meisterkurse auf verschiedenen Gebieten einrichten. Auf den jetzigen Kompositions- und Improvisationsworkshop könnte zum Beispiel ein Big Band-Projekt folgen, dann eine Musical-Sache und anderes mehr. Wir wollen jetzt erst einmal beweisen, daß sich so etwas auf einem sehr hohen Niveau abspielen kann.
Rainer Linke: Seit 1980 besteht an der Kölner Musikhochschule ein Studiengang Jazz und Popularmusik - er war der erste seiner Art in der Bundesrepublik. In diesem Studiengang sollen die Studenten eine möglichst gute Berufsausbildung erhalten. Aber nicht alles, was wünschenswert wäre, kann in diesem Rahmen vermittelt werden. Deshalb entstand innerhalb der Dozentenschaft die Idee, Ergänzungen anzubieten.
W. W.: Das Projekt richtet sich doch aber keineswegs nur an die Kölner Studenten?
R. L.: Das stimmt. Aber für uns ist es schon ein wichtiger Aspekt, daß man die Hochschule dadurch nach außen öffnet, indem man den Workshop international ausschreibt und den Studenten auf diese Weise Kontakte vermittelt, die für den Einstieg ins Berufsleben wichtig sein können.
W. W.: Eigentlich handelt es sich um einen Jazz-Workshop. Warum ist dann in der Ausschreibung etwas umständlich von „traditioneller und zeitgenössischer Musik" die Rede, die „in der afro-amerikanischen und europäischen Tradition steht"?
J. W.: Das Wort Jazz ist von vornherein ein Unding. Heute hat jeder eine ungefähre Vorstellung davon, was es bedeutet. Vor siebzig Jahren aber war es noch ein Schimpfwort. Viele bekannte Musiker wie Miles Davis lehnen das Wort ab. Außerdem gibt es heute eine starke Tendenz, E-Musik-Elemente und „Jazz" zusammenzuführen. Solche Musik als Jazz zu bezeichnen, wäre eine Einengung.
R. L.: Ein Begriff wie „Jazz" kann sich immer nur auf historisch gewachsene, also bereits vorhandene Dinge beziehen. Unser Workshop soll aber gerade die kreativen Musiker ansprechen, die dabei sind, eine eigene Sprache zu entwickeln, die eben noch nicht mit Begriffen gekennzeichnet werden kann.
W. W.: Es fällt auf, daß Ihr von den Teilnehmern eine doppelte Qualifikation verlangt: Man muß sowohl ein profilierter Komponist sein als auch ein versierter Improvisator. Verlangt Ihr da nicht sehr viel?

J. W.: Ja, aber was ist denn Improvisation? Das ist doch nichts anderes als spontane, instinktiv vollzogene Komposition! Mittlerweile ist es beim Hören oft kaum zu unterscheiden, was spontan improvisiert oder im voraus festgeschrieben ist.

R. L.: Im Jazz bestand schon immer ein Spannungsverhältnis zwischen Improvisation und Komposition. Beide Dinge waren stets Bestandteil dieser Musik. Der Workshop richtet sich an Komponisten, die für improvisierende Musiker schreiben, was zunächst wie ein innerer Widerspruch erscheint. Man muß vielleicht den Begriff Komposition etwas anders verstehen, als es in der klassischen Musik der Fall ist - als Spielanleitung für improvisierende Musiker zum Beispiel. Hinter jeder Improvisation steckt immer auch eine Konzeption, und es geht in diesem Workshop auch um die Konzeption, die hinter der Improvisation steht. Übrigens erwarten wir durchaus nicht, daß jeder Teilnehmer in beiden Bereichen - Improvisation und Komposition - gleich stark ist. Es kommt darauf an, die richtige Mischung von Musikern zu finden.
W. W.: Wer bei dem Workshop mitmachen will, muß sich einer sogenannten „live audition" stellen, bei der seine Fähigkeiten geprüft werden. Daraus scheint mir Euer Bemühen sehr deutlich zu werden, den Workshop auf einem möglichst hohen künstlerischen Niveau anzusiedeln.

J. W.: Wir wollen in der Tat aus allen Teilen der Welt die besten Musiker zusammenführen.
R. L.: Natürlich setzen wir voraus, daß die vierzig Leute, die bei uns zusammenkommen, sozusagen ihre Hausaufgaben schon gemacht haben. Wir suchen Künstler, die über das, was andere schon geschaffen haben, hinausgehen wollen, die nach anderen Wegen suchen und neue Ideen im Kopf haben. Für sie wollen wir ein Forum schaffen, wo sie sich austauschen können und mit Dozenten arbeiten, die ihre persönliche Sprache bereits entwickelt haben, weil sie zehn oder zwanzig Jahre älter sind. Das soll aber keinesfalls im Rahmen eines herkömmlichen Lehrer-Schüler-Verhältnisses geschehen.
W. W.: Die Ausschreibung richtet sich offensichtlich an jüngere Menschen. Kann es aber nicht auch sein, daß ebenso Musiker mit größerer Berufserfahrung von der Sache profitieren?

J. W.: Selbstverständlich. Es ist in unserem Interesse, wenn auch diese Künstler sich melden. Wenn einer vielleicht schon fünfzig ist und Lust hat, mitzumachen, soll er sich auf jeden Fall bewerben!
R. L.: Gerade diejenigen, die schon als Lehrkräfte tätig sind, wollen möglicherweise gerne die Gelegenheit nutzen, mal wieder aufzutanken.
W. W.: Nach welchen Kriterien sind denn die Dozenten ausgewählt worden?
J. W.: Die sollen alle schon etwas Außerordentliches geschaffen haben und nicht bloß gute Handwerker sein. Auch wenn man über das Wort „Kreativität" lange diskutieren könnte, möchte ich doch sagen: Wir haben Dozenten ausgewählt, die

Kreativ als Musiker und Pädagoge: David Liebman **Foto: Jiggs Whigham**

„kreativ" sind, die etwas Neues auf die Beine gestellt haben und die ihr Wissen auch gut an andere weitergeben können.

R. L: Es ist uns wichtig, daß wir beispielsweise mit David Liebman oder Wolfgang Mitterer starke Persönlichkeiten ausgewählt haben, die gleichzeitig die Fähigkeit besitzen, anderen zuzuhören und sich auf das einzulassen, was die Workshop-Teilnehmer an eigenem entwickeln. Außerdem hat jeder Dozent spezielle Aufgaben. Er muß entweder ein großes Orchester leiten (die WDR-Big-Band) oder auch eine der beiden kleineren Gruppen. Und er muß in den Kompositionsseminaren Stellung beziehen zu dem, was ihm vorgelegt wird. Lehrer wie Vinko Globokar und Wolfgang Mitterer sind natürlich gezielt ausgewählt worden, weil sie ganz bestimmte Aspekte der musikalischen Entwicklung und der Berührung verschiedener stilistischer Bereiche einbringen können und zu lebendigen Diskussionen herausfordern.

J. W.: Daß es zu ästhetischen Debatten kommt, ist aus unserer Sicht sehr erwünscht. Bei den Dozenten haben wir deshalb versucht, ein möglichst ausgewogenes Kräfteverhältnis zwischen progressiven und weniger progressiven Künstlern herzustellen.

W. W.: Jemand wie Vinko Globokar wird zweifellos dafür sorgen, daß sich der Blickwinkel über die Grenzen des Jazz hinaus weitet, etwa in Richtung Musiktheater.

R. L: Genau darauf kommt es uns an. Da, wo sich die jungen, frischen Entwicklungen der Musik anbahnen, sind ohnedies die Grenzen zwischen den Genres und Sparten längst gefallen.

W. W.: Neben seiner eigentlichen künstlerischen Dimension soll der Workshop auch eine kulturpolitische Bedeutung haben...

R. L: Ja, wir wollen die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf unsere Musik lenken und setzen aber auch auf gewisse Multiplikatoren-Effekte, die dadurch entstehen, daß sich zum Beispiel die Teilnehmer bei verschiedenen Körperschaften um Stipendien für unser Projekt bemühen.

J. W.: Wir wollen bekannt machen, daß es in Köln an der Hochschule eine Jazzabteilung gibt. Bis jetzt ist sie nur ein Insider-Tip für Musiker. Selbst in den USA ist unsere Abteilung bei Fachleuten sehr bekannt und geschätzt. Trotzdem muß das alles noch viel mehr publik gemacht werden.

R. L.: Nicht zuletzt die Politiker sollen auf unsere Abteilung aufmerksam gemacht werden, die dafür Geld ausgeben oder eben nicht ausgeben.

J. W.: Ich glaube, daß nicht einmal in dem Ministerium, das für uns zuständig ist, anerkannt wird, was wir in zehn Jahren geleistet haben. Dabei spricht es für die Qualität unserer Arbeit, daß wir immer nur einen Bruchteil der vielen Studienbewerber aufnehmen können. Die meisten Menschen wissen übrigens kaum, was Jazz überhaupt ist. Bestenfalls verbinden sie damit die Vorstellung von rauchigen und schmuddeligen Kneipen. Gegen solche Vorurteile wenden wir uns, indem wir die Ergebnisse unseres Workshops allgemein bekannt zu machen versuchen - durch Konzerte und Rundfunksendungen.

W. W.: Es wird bei dem Workshop eine Diskussion über Urheberrechtsfragen geben. Bestehen auf diesem Sektor besondere Probleme für die Jazzmusiker?

R. L.: Es gibt zwei Problemkreise dabei. Zum einen: Jazz ist improvisierte Musik, während die GEMA Urheberrechtsvertreter für Komponisten ist. Und es stellt sich immer die Frage: Wenn jemand ein Werk für improvisierende Musiker schreibt - wer ist dann der Autor - der Komponist oder der Improvisierende? Außerdem unterscheidet die GEMA zwischen ,,U" und ,,E", sie nimmt also eine Höher- oder Minderbewertung für die gleiche Aufführungsdauer vor. Leider ist der Jazz dabei in den Bereich ,,U" eingeordnet. Für Jazz wird also weniger gut bezahlt als für andere Kunstmusik, und das entspricht natürlich nicht dem heutigen Stand der Jazzentwicklung. Im Detail sind die Bestimmungen der GEMA sehr komplex. Viele Musiker finden sich überhaupt nicht darin zurecht. Deshalb wird die Diskussionsveranstaltung zu diesem Thema sicher vielen jüngeren Leuten erst einmal fundamentale Informationen liefern.

Jazzprofessor an der Kölner Musikhochschule: Jiggs Whigham **Foto: Hans Kumpf**

Abschied vom Lärm-Inferno

18. Jazzfestival in Moers

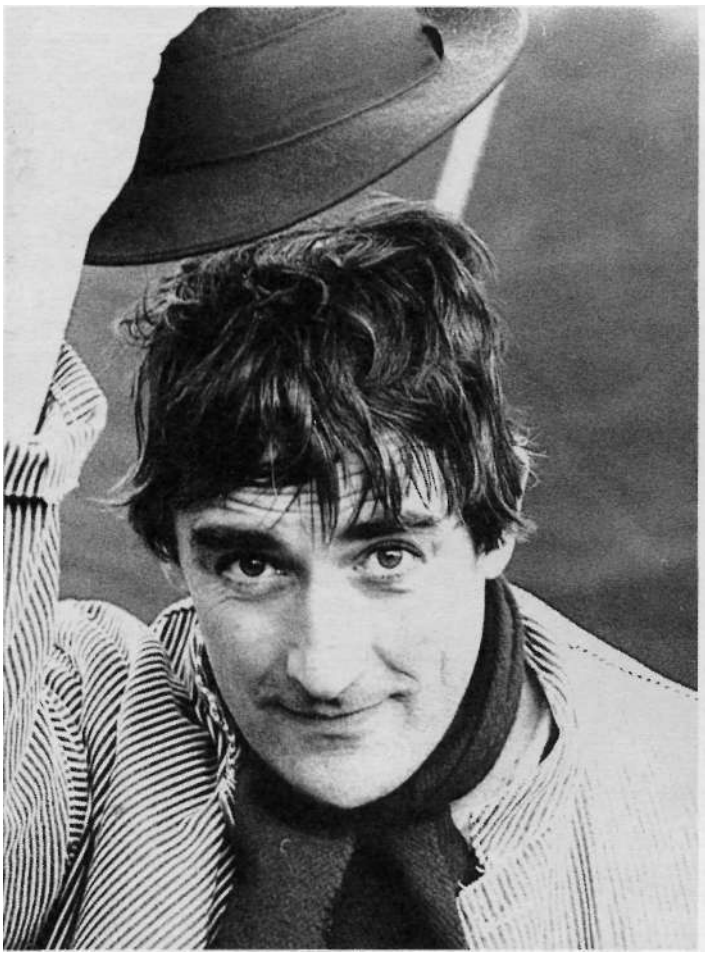
In einer hinteren Ecke der Kölner „Bilderstreif'-Ausstellung, etwas abseits von den Immendorffs, Schnabels, Polkes und Stellas, hängen fünf Gemälde des Amerikaners Don Van Vliet. Bevor er sich aufs Malen verlegte, war Van Vliet in einem anderen Metier tätig. Unter dem Pseudonym Captain Beefheart stand er in den siebziger Jahren in der vordersten Reihe der Rock-Avantgarde und hat maßgeblich dazu beigetragen, den Horizont der traditionellen Rockmusik aufzubrechen. Seine von schrillen Gitarren und wilden Gesängen bestimmten Brachialklänge haben musikalische Visionen freigesetzt, die bis heute virulent sind und ohne die ein beträchtlicher Teil der Musik nicht möglich wäre, die sich alljährlich auf dem Internationalen Jazzfestival in Moers präsentiert, das längst über die Jazzgrenzen hinaus zu einem globalen Treffen zeitgenössischer Improvisationsmusik geworden ist.

„Vliet's Van" heißt dann auch eine Captain Beefheart gewidmete Komposition des New Yorker Radikalen Elliott Sharp, der mit einer vierköpfigen Band plus Tanz und Film multimedial das diesjährige Improvisationsmarathon am Niederrhein eröffnete. Sharp war vor zehn Jahren einer der Rädelsführer der Geräusch-Revolution im Jazz und ist bis heute seinen alten Idealen treu geblieben. Er hat den ursprünglichen Geist der frühen „Noise"-Musik in seinem Brutalo-Sound bewahrt, den man als zu Rhythmus geronnenen Lärm bezeichnen könnte und dem die diffizilen Kompositionsverfahren - eine Mischtechnik aus Seriellem und Improvisiertem - nicht anzumerken sind, mit denen der amerikanische Klangerfinder arbeitet.

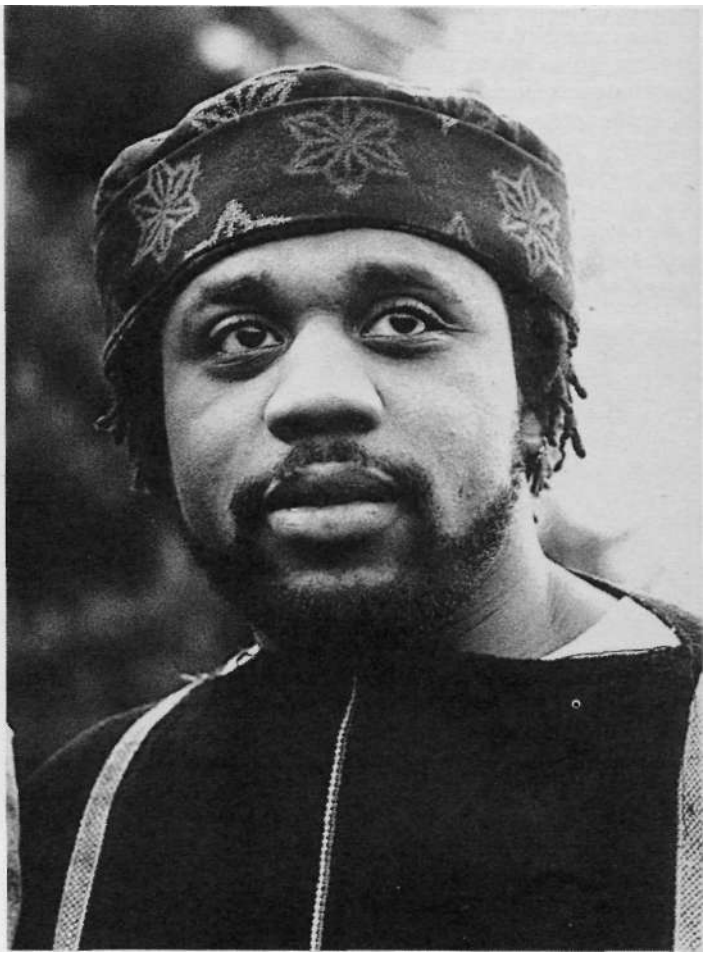
Ganz Geräusch-Fundamentalist geblieben, verkörpert Sharp aktuell die „konservative" Seite der New Yorker „Noise"-Avantgarde, für deren progressive Variante John Zorn steht, mittlerweile zu Starruhm gelangt. Zorn hat sich von seinen früheren Arbeiten gelöst. Die nervigen Lärminfernos verwendet er heute nur noch als Kontrastmittel, um davon Melodien und Klänge abzuheben, die er bevorzugt aus der Trivialitätenkiste der Film- und Popmusik zaubert. Titelmelodien aus „Batman" oder „Chinatown", Gitarrenbeat der sechziger Jahre, New Orleans Honky Tonk, Elvis-Schnulzen wechseln sich in rastloser Hektik ab. Ein Zitat jagt das andere und macht die Kompositionen des amerikanischen Saxophonisten zu einem hechelnden Sprint durch die gesamte Populärmusik der heutigen Zeit. Vom Geräusch-Chaotiker zum gewitzten Entertainer - eine nicht alltägliche Karriere, die der New Yorker Avantgarde-Wirbelwind innerhalb weniger Jahre absolviert hat, ohne sich dabei allerdings unter sein Niveau zu begeben. Keine Frage, Zorns Musik ist heute leichter zu hören, ist unterhaltsam im besten Sinne, dabei nie plump, sondern voller Raffinesse und Intelligenz. Tugenden, die auch für seine süperbe Begleitband Naked City Geltung haben, vor Energie und Drive fast berstend, welche den Auftritt Zorns zum unbestrittenen Höhepunkt des ganzen viertägigen Programms machte.

Stichwort: Trivialmusik. Sie ist zum großen Selbstbedienungsladen für die Improvisationsmusik der späten achtziger Jahre avanciert, eine Art Vitalitätsspritze für den aktuellen Jazz.

Egal ob die Bill Frisell Band in ihrer „Jazz-a-Billy"-Musik den naiven Charme der Country & Western-Songs entdeckt hat,



Machte mit Naked City einen hechelnden Sprint durch die Populärmusik: Fred Frith



Trat mit seiner Key One Band aus dem Hintergrund ins erste Glied: Pheeroan Ak Laff

Les Granules (das kanadische Duo von Rene Lussier, Gitarre, und Jean Derome, Saxophon) amerikanische Schlagerschnulzen der fünfziger Jahre in ihrem Noise-Jazz verwenden, das Soldier String Quartett - „das unmögliche Streichquartett" - wie eine Rockband agiert, Fred Frith in alpenländischen (Klang-)Regionen herumsteigt oder die englischen Pointy Birds Lieder von The Jackson Five und The Undertones kammermusikalisch aufbereiten - das Interesse an den populären Tönen ist unübersehbar (und „die Russen" - Sergej Kurjochin & Popularnaja Mechanika - leben eh fast ganz davon).

Kein neues Phänomen, das in seiner Vehemenz aber doch auffällig erscheint. Und noch etwas anderes springt ins Auge: Die Art der Auseinandersetzung mit den „Easy Listening"-Klängen hat sich gewandelt, ist eine andere als früher. Die populären Klänge sind nicht mehr wohlfeiles Objekt der Denunziation, um damit die eigene Musik zur „hohen Kunst" aufzuwerten, sondern Gegenstand ehrlichen Interesses. Das billige Lächerlichmachen ist der ernsthaften Beschäftigung gewichen. Man spürt es förmlich: John Zorn liebt die Filmmelodie wirklich und Bill Frisell hat in der Country & Western-Musik eine seiner Wurzeln gefunden.

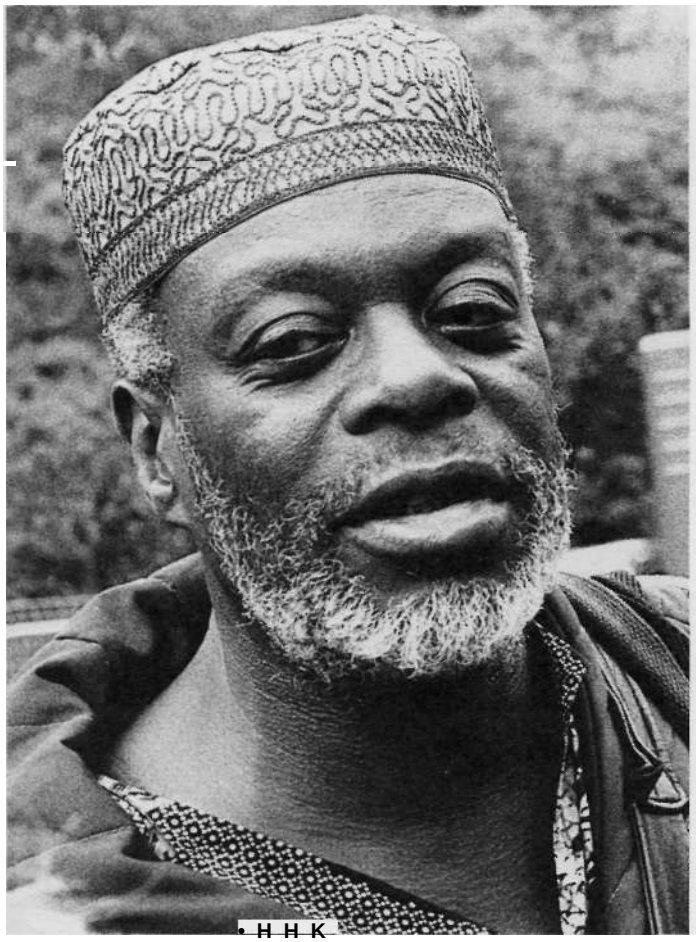
Trotzdem bleibt der Eindruck zwiespältig - nicht Fisch noch Fleisch: Kaum hat man sich in den Sumpf der niederen Musik (vermeintlich) zu weit vorgewagt, folgt die Distanzierung mit dem Mittel der Ironie auf dem Fuße. Für eine wirklich neue Auseinandersetzung gehört dann doch etwas mehr Mut, sprich: das Bekenntnis auch zur Trivialmusik. (Womit ich von Bill Frisell ein „Hank-Williams-Album" einklagen will.)

Mit Populärmusik absolut nichts am Hut hat Room, ein High-Tech-Quartett aus San Francisco, das man als die Entdekkung der diesjährigen Moerser Jazztage bezeichnen kann. Room vollbringt, was niemand für möglich hielt: eine lyrische Zähmung der Technologie. Angeführt von Larry Ochs, dem Kopf des ROVA Saxophone Quartets, sind die akustischen Klänge bei dieser Westküsten-Gruppe hoffnungslos in der Minderheit, trotzdem verliert die Technik ihre Schrecken. Kein Totschlagen mit Synthesizern, kein synthetischer Klangbrei, vielmehr klingt die Musik wie der Dialog von Natur und Technik. Subtil, kontrolliert, fein ausbalanciert - das Saxophon flüstert zarte Töne, die Elektronik antwortet - als kleiner, verfremdeter Nachhall. Es gibt minimalistische Hintergrundmuster in dieser elektronischen Kammermusik, auch wird das Saxophon manchmal schroff eingesetzt, doch gleich bringen zerbrechliche Klänge die poetische Stimmung zurück.

Mit zwei unterschiedlichen Spielarten der „Black Music" war dieses Jahr die schwarze Jazzszene Amerikas vertreten. Eher der elektrischen Funkmusik zuzurechnen, sind die Bands von Jamaladeen Tacuma und Chico Freeman. Mehr aus der Jazztradition schöpfen dagegen Dewey Redman und David Murray mit seinem Trio.

Jenseits aufgewärmter Bebop-Nostalgie bewies auch das Quintett des Schlagzeugers Pheeroan Ak Laff genügend eigenes Profil. Der schwarze Drummer, der ein gesuchter Rhythmiker der amerikanischen Jazzszene ist, trat mit seiner Key One Band aus dem Hintergrund ins erste Glied. Zwei beachtliche Melodiestimmen (Geige und Saxophon) und eine vitale Rhythmusgruppe mit vielen Trommeln und Perkussion machten den Auftritt des Ensembles zu einem starken Moment. Über extrem schnelle Metren wurden lange, klagende Töne gelegt, manchmal gaben lateinamerikanische Rhythmen die Basis ab, von der aus man zu improvisatorischen Höhenflügen startete, die oft in einem Schlagzeugfeuerwerk endet. Das war das einzige Manko der Gruppe: Pheeroan Ak Laff litt an der Berufskrankheit aller Schlagzeuger, die gleichzeitig Bandleader sind: er spielte zuviel, vor allem zuviele Soli. Im Gegensatz dazu hätte man vom kantigen, eruptiven Spiel Carlos Wards (Saxophon), der zeitweise wie ein Free-Jazz-Charlie Parker klang, gerne mehr gehört.

Christoph Wagner



Schöpft aus der Jazztradition: Dewey Redman

Eher der elektrischen Funkmusik zuzurechnen: Chico Freeman

Fotos: Manfred Rinderspacher

Marion Brown

Begegnungen
See the music

Marion Brown

„I'm an old man, you see" - Marion Brown, Altsaxophonist, geboren 1935 in Atlanta, Georgia, am Telefon; er ruft mich an, von irgendwo aus dem Süden unserer Republik, von unterwegs. Wir reden über ein geplantes Konzert, auf dem er Solo spielen wollte. Zur Eröffnung seiner Ausstellung. Er hat das Soloprojekt aufgegeben, zu anstrengend, zu wenig Luft. Er will Unterstützung von Baß und Schlagzeug, wo Platz ist für seine knappen, einfachen Aussagen. Ihm ist im Augenblick nicht mehr nach wilden Feuern, wie damals in Karintha, 1973. Zumindest nicht in der Musik. Marion sucht woanders.

Er ist unterwegs - eine runde dunkelblaue Wollmütze, ein langer, schwerer Mantel, ein Altsaxophon, ein paar Klamotten - und eine Geige. Ein Kirchenkonzert in Göttingen brachte ihn zu diesem Instrument und inspirierte ihn zum Kauf. Für seine Bahnfahrt von Göttingen nach Nürnberg brauchte Marion Vorauskasse. Das Geld für seinen Rückflug muß durch eine kleine Trio-Tour und den Verkauf seiner Bilder reinkommen.

See the Music

Vom Mythos Musik handeln seine 19 Wasserfarben-Bilder. Von Musik als Imagination, Ritual, als „performing art". Alles kleine Explosionen, im Original nicht mal A-4-Format, gemalt in 2 Monaten Alleinsein, an einem winzigen Tisch. Der Platz ließ nicht mehr zu, das vorgestellte und gewünschte Format besorgte ihm dann ein Farb-Laser-Kopierer. Für Puristen ein Graus, für Marion eine Möglichkeit, seine kleinen Arbeiten, die grellen Farbkontraste in Bewegung zu setzen. Und zwar wie. . .! Scharfes Grün, Pink, nur keine Fleischfarben für Gesichter und Hände - überall Musiker, Instrumente, Bewegung.

Einer der Bilder zeigt seinen 18jährigen Sohn, Anführer einer New Yorker Punk-Band. Kakhi-Sorts und Boxerschuhe, in Körpern und Farbschlangen steckt der Puls dieser Musik, inspiriert durch Break-Dance und Basketball.

Überhaupt: Selten habe ich so starke Bewegungen, Körperhaltungen in Bildern gesehen - es sind schwarze Bewegungen; wenn es Jazz-Bilder gibt, dann unbedingt diese. Da ist ein schwarzer Sopran-Spieler, breitbeinig und nach vorn gebeugt, eine schwarze Tänzerin mit Posaunist und Saxophonist. Oder die Variationen über Miles Davis. Marion hängt am Mythos von Miles, seinen Auftrittszeremonien, seiner Performance. Er läßt ihn auf einem Bild mit King Oliver im Duett spielen, er stellt ihn Frauenkörpern gegenüber, plaziert Rodins Denker ins Bild. Irgendwann will er auch neben Miles stehen - auf einem seiner nächsten Bilder.

Marion scheint mit seinen geheimnisvol-

Sie handeln vom Mythos Musik: Marion Browns Bilder

len Landschaften eine phantastische Welt gefunden zu haben, die Ungleichzeitiges und Ungleiches kombinierbar macht und miteinander versöhnt. Seine Ideen richten sich auf ,,life-size"-Projekte und Formate. Mit seinem ausgestellten - und übrigens auch vollständig verkauften - Bilderzyklus „See the Music" greift Marion eine Idee wieder auf, die er schon in seinen Tusch-Zeichnungen „Variations on a Theme from New Orleans" verfolgte: das Spiel mit der Spannung zwischen Thema und Variation. Ein Jazz-Prinzip, die Improvisation, übertragen in eine visuelle Welt. Er probierte das damals aus mit Variationen über die Preservation Hall Jazz Band.
Trotz zunehmender Abstraktion und Entfernung vom Thema - so wie bei jedem weiteren Chorus - blieb der Ausgangspunkt erhalten. Und so erkennt Marion noch in der entferntesten Variation seine Preservation Hall Band wieder: hier Jim Robinson an der Posaune, dort Lawrence Marrero usw.

Slow Moving - Fast thinking - Slow Acting

Marions Sätze sind einfach, fast ohne Nebensätze. Sie enthalten Schönheiten wie diese: „When I listen to Earl Fatha Hines I feel like an aristocrat."
Und immer wenn er außerhalb seiner Heimat Jazz zu hören bekommt, hat er dieses aristokratische Feeling, „because it's a beautiful exportation . . ."
Marion hebt sich gewöhnlich immer etwas für den nächsten Tag auf; er braucht etwas, für das er gerne aufsteht. Er hat daher Zeit.

Zur Eröffnung seiner Ausstellung erzählt Marion und liest aus seinem Buch. Z. B. von Eubie Blake, der noch mit 91 Jahren auf dem Montreux-Festival 74 auftrat. Eubie Blake als Beispiel und Hoffnung, daß schwarze Musiker auch alt werden können, in der Musik. ,,We need men like Eubie Blake .. ." Denn die Geschichte hat zuviel von diesen tragischen, kurzen und wilden ,,Jazz-lives".

Marions zurückhaltende, warme und bestimmte Bewunderung geht weiter zu Pablo Casals und Segovia. „That's how I wanna be." Richtig alt werden. Arbeiten können bis in dieses Alter. Und was an körperlicher Liebe nicht mehr möglich ist, mit der Musik, mit den Ohren geben.
Marion hat nicht vor für Jazz zu hungern. Er hat sich beworben für ein Künstler-Projekt in der New Yorker South-Bronx. Dort will er seinen Kopf voller Bilder, Imaginationen, zurückgehaltener Explosionen auspacken; an heruntergekommenen Häusern und in Trümmerlandschaften Inseln aus Schönheit und Jazz errichten; natürlich „life-size" - und wenn's geht, soll dann auch ein Duo aus Miles & Marion dabei sein . ..

Jochen Menzel

Auf den Kern entkleidetes Spiel

Brüma, Brüma

Ein musikalisches Erdbeben bricht über die Zuhörer herein. Piano, Baß, Schlagzeug und Saxophon haben sich von den klar definierten Metren gelöst, pulsieren frei und steigern sich zu einem Crescendo - um schließlich zu Takt und Thema zurückzufinden. Brüma, Brüma steht auf der Bühne des Studentenhauses in der Mainzer Universität - nach dem Energieausbruch erschöpft und verausgabt. Das Spiel der vier Musiker steckt voller Kraft, auch in den lyrischen und hymnischen Stücken und Passagen, die gar nicht so selten sind.
Und doch verdeckt das energievolle Musizieren nicht die Raffinessen der meist durchgehend notierten Kompositionen, die zugleich viel Raum für solistische Improvisationen lassen. Matthias Schubert setzt auf melodisch schöne Phrasen immer wieder überblasene Stakkati, weitet die Lage durch übergroße Intervallsprünge aus, verdichtet das expressive Spiel auf dem Tenorsaxophon zu explosiven Reihungen, während sich sein Körper zum Pulse beugt und windet. Bob Degen hämmert Single-Note-Folgen zwischen verquerende Akkorde, läßt Impressionismen aus den Tasten perlen. Manfred Bründl streicht, zupft und schlägt den großen Baß, percussiv wie eine Baßgitarre, zerrt vibratoreiche Glissandi, die die Schwere des Kontrabasses auflösen. Janusz Stefanski bleibt bei aller Härte auf Trommeln und Becken biegsam und geschmeidig. Er unterlegt das ekastische Spiel Schuberts auf dem Tenorsaxophon mit reizvoll kontrastierenden Metren oder einem ostinaten Spiel auf der Baßtrommel.

Von unnachahmlichem Reiz ist Schuberts Komposition „Tango", in der der typische Rhythmus auf vielfältige Art miteinander verwoben wird, auseinanderläuft und sich im Tempo rasant steigert, während die „Melodielinien" ausfransen. Hymnisch hebt der „Song of praise" an, bevor er sich im freien Spiel verdichtet. Doch typisch für das Spiel von Brüma, Brüma ist die Bründl-Komposition „Nude News" - denn wie „nackte Nachrichten" mutet das auf den musikalischen Kern entkleidete Spiel an.
Der Hardbop bleibt Ursprung des Brüma-Spiels. Doch die Musiker verbinden ihn mit dem europäischen Free-Jazz und der E-Avantgarde zu einem eigenständigen Konzentrat - das sie keinesfalls durch stilistische Abschweifungen verdünnen, sondern in dieser verdichteten Form präsentieren. Für viele Zuhörer ist ein Baß-Solo Bründls voll traditioneller Ästhetik fast eine Erholung. Und doch wiederum so trügerisch wie das schnelle Bebop-Thema „3 x 13". Nicht viele Gruppen des neuen europäischen Jazz spielen so meisterlich in Soli und Kollektiv, haben einen so ausgereiften Gruppensound wie Brüma, Brüma.

Klaus Mümpfer

Fünf erfolgreiche Jahre

Posthofkeller in Hattersheim

Der Posthofkeller in Hattersheim am Main feiert sein fünfjähriges Bestehen. Als der Gewölbekeller des Alten Posthofes 1985 eröffnet wurde, war das „Unterhaus" in Mainz eines seiner Vorbilder. So durften neben Theater, Kabarett, Kleinkunst und Kneipe die Musik, auch der Jazz im besonderen Sinne nicht fehlen. Seit der studierte Betriebswirt Paolo Kaufmann als Kellerwirt und engagierter Kulturmanager im Jahre 1986 die Zügel in der Hand hat, geht es dort gerade mit dem Jazz steil aufwärts.'so daß seine Initiativen auch für die Jazzenthusiasten im Rhein-Main-Raum interessant werden. Im vorigen Jahr beispielsweise fand ein grandioses Airto Moreira-Flora Purim-Konzert statt; wir berichteten darüber.
In diesem Jahr gehen die Initiativen noch weiter. Nach Einrichtung eines String Studios, d. h. einer Schule für Gitarre und Baß - dies in Zusammenarbeit mit der Frankfurter Gitarrenschule -, fand am 3. Mai ein vierstündiger Workshop mit dem schwedischen Elektrobassisten Jonas Hellborg statt, der am folgenden Himmelfahrtstag ein Soloabendkonzert gab, in dem er neben den typischen Funkgriffen auf seiner doppelhalsigen Baßgitarre besonders in den lyrischen Songs einiges von seinem immensen Formgefühl und seiner fast gigantischen Technik erkennen ließ. Ende Juni und Mitte Juli diesen Jahres folgen weitere Knüller, am 30. 6. ist das Enrico Rava Quartet zu Gast, am 15. Juli kann man den Oud-Virtuosen Rabih Abou Khalil zusammen mit dem Saxophonisten Sonny Fortune sowie dem Perkussionisten Glen Velez erleben; bereits einen Tag später (16.7.) wird mit Chick Coreas Akoustic Band (Weckl, Patitucci) eine der besten Combos des modernen Jazz erwartet.

Für den Herbst dieses Jahres stehen noch Michael Sagmeister, Larry Coryell und Eberhard Weber auf dem Programm, dessen Termine noch rechtzeitig bekanntgegeben werden. Der Keller, jeden Abend in der Woche von 19 bis 1 Uhr geöffnet, dient dienstags dem Kommunalen Kino, mittwochs musikalischen Oldies und freitags und samstags Live-Konzerten wie auch Kabarettauftritten, falls nicht Sonderkonzerte wie das von Chick Corea (an einem Sonntag!) eingeschoben werden.

Ulfert Goeman

Jazz im *Dritten Reich*

Den beiden Punks in den Lederklamotten, dem jungen Mädchen und dem Sohn eines griechischen Gastarbeiters erscheint es kaum glaubhaft: Da wird vor einem knappen halben Jahrhundert einer, der damals so alt war wie sie heute, wegen seines Musikgeschmacks ins Konzentrationslager gesteckt. Es war in einer Zeit, in der die „Reichskulturkammer" der Nazis einer „entarteten" Kunst auch eine „entartete" Musik zurechnete. „Negermusik", Jazz und Swing - skandalös, unvölkisch, artfremd, primitiv, zersetzend. Günther Discher, Jahrgang 1925, wurde als Mitglied der Hamburger Swing-Jugend im KZ Moringen interniert.

Günther Discher ist die Hauptfigur in Nina Gladitz' neuem Film „Der Versuch einer Berührung". In seinen lakonischen Berichten wird Geschichte sinnlich erfahrbar, vorstellbar. Diese Eisenkette, mit der die Häftlinge gefesselt waren, diese Steckrüben, die es zu essen gab, Gestapo, Widerstand, Volksgerichtshof.

Die Frage nach Aktualität von Geschichte und mehr stand nicht nur im Mittelpunkt von Gladitz' Film, sondern wurde auch im Wochenendseminar „Jazz im Dritten Reich" abgehandelt, das den Dokumentarfilm der Freiburger Filmemacherin an den Anfang stellte. Mit dem Zeitzeugen Günther Discher war ein interessierter Kreis von Musikstudenten und Musikwissenschaftlern, der sich mit einem dunklen und bisher wenig erforschten Kapitel deutscher Geschichte auseinandersetzte, nach Freiburg gekommen. Seit einem Jahr ist der ehemalige Hamburger „Swing-Heini" mit dem Seminar „Jazz im Dritten Reich" unterwegs, zusammen mit dem Sozialpädagogen Andreas Kohrs, der sich seit längerer Zeit rnit der Erforschung des Jugendkonzentrationslagers Moringen beschäftigt. Mit Lager, Haft und Folter ging das Musikverständnis der Nazis Hand in Hand, ein Verständnis, das, wie sich zeigte, durch etliche Brüchigkeiten auffiel.

Den Swing-Jugendlichen, die sich in den großen Städten wie Hamburg, Berlin, Frankfurt und Dresden trafen - in kleinen, voneinander unabhängigen Cliquen - ging es mehr um das Anderssein als um aktive Opposition gegen das Nazi-Regime. In einer 1985 erschienenen Publikation ist über sie zu lesen: „Die Cliquen entwickelten mitten im Krieg ihr Eigenleben. Unter Revers steckten phantasievolle Clubabzeichen, zum Beispiel farbige Frackhemdenknöpfe, die .englischen Kragenknöpfe'. Dahinter verbarg sich ein ausgesprochenes Faible für britische Lebensart. Echte Swing-Heinis trugen den Regenschirm auch bei Sonnenschein überm Arm, rauchten eine Shag-Pfeife, schlenderten auf hellen, starken Kreppsohlen daher. Die obligatorische Künstlermähne, mit einer staatlich vermessenen Länge von bis zu dreißig Zentimetern, hing auf dem Kragen des Jackets, das durch Schottenmuster und Seitenschlitze auffiel." Ihr Musikgeschmack unterschied sich erheblich von dem staatlich gewünschten. Louis Armstrong, Benny Goodman und vor allem Nat Gonella waren ihre Favoriten. An deren Schallplatten zu gelangen, war kein Problem, da Preßmatritzen international ausgetauscht wurden. Devisengeschäfte ließen sich die Nazis nicht entgehen.

Dabei hatten sie schon in den zwanziger Jahren in Zeitungen und Zeitschriften Front gemacht gegen den andersartigen Jazz. Und 1930 verabschiedete der thüringische NS-Volksbildungsminister Frick einen Erlaß „wider die Negerkultur und für deutsches Volkstum", in dem sich folgende bemerkenswerte Passagen befinden: „Seit Jahren machen sich auf fast allen kulturellen Gebieten in steigendem Maße fremdrassige Einflüsse geltend, die die sittlichen Kräfte des deutschen Volkstums zu unterwühlen geeignet sind. Einen breiten Raum nehmen dabei die Erzeugnisse ein, die, wie Jazzband und Schlagzeug-Musik, Negertänze, Negergesänge, Negerstücke, eine Verherrlichung des Negertums darstellen und dem deutschen Kulturempfinden ins Gesicht schlagen. Die Zersetzungserscheinungen nach Möglichkeit zu unterbinden, liegt im Interesse der Erhaltung und Erstarkung des deutschen Volkstums."

Im März 1933 wurde zum Zwecke der Gleichschaltung aller künstlerischen und geistigen Äußerungen das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda gegründet, im November 1933 die Reichsmusikkammer innerhalb der Reichskulturkammer, die entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung des Jazz nahmen. Ein eindeutiges Jazz-Verbot war aber nicht festzustellen. Doch 1935 verkündete Reichssendeleiter Eugen Hadarnowski das sogenannte „Nigger-Jazz-Verbot" für den Rundfunk. Dort heißt es: „Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit dem Kulturbolschewismus aufgeräumt haben und Stein an Stein fügten, um in unserem Volk das verschüttete Bewußtsein für die deutschen Kulturwerke wieder zu wecken, wollen wir auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluß machen. Mit dem heutigen Tag spreche ich ein endgültiges Verbot des Niggerjazz für den gesamten deutschen Rundfunk aus." Während diese Restriktionen der Swing-Begeisterung keinerlei Abbruch taten, wurde in den Nazi-Gazetten versucht, dem Wesen des „Nigger-Jazz" auf die Spur zu kommen. Nicht nur Art und Auftreten grölender Jazz-Kapellen wurden kritisiert, sondern differenzierter die Tongebung des Jazz, seine atonalen Akkorde, das Ausbleiben von Wohllauten, und die mangelnde Melodieführung. Das rhythmische Element wurde der Triebhaftigkeit der schwarzen Rasse zugeschrieben. In den letzten Kriegsjahren, als der Niedergang des Regimes sich mehr und mehr abzeichnete, wurden in vorsichtig formulierten Beiträgen dem Jazz positive Aspekte abgewonnen.

Den Nazis war es also zu keiner Zeit gelungen, den Jazz zu liquidieren. Mit dem Rundfunkverbot gab es einen Aufschwung für importierte US-Platten. Lediglich die Titel durften nicht mehr englisch sein und wurden unter teilweise abenteuerlichen Übersetzungen eingedeutscht. Nicht nur, daß das Orchester Teddy Stauffer im Olympiajahr 1936 zur Renommierband der Nazis aufstieg. Sie unterhielten später sogar ihr eigenes Orchester, das sich „Charlie and his Orchestra" nannte und führende Solisten Europas in sich vereinigte. Freilich hatten die im gequälten englisch gesungenen Texte des Orchesters Propaganda-Charakter.

Nach der Reichspogromnacht von 1938, in der zahlreiche Plattenfirmen durchsucht wurden und einem generellen Tanzverbot seit Kriegsbeginn 1939, wurde das Leben der Swing-Jugend härter. Sie wurden zunehmend von der Gestapo überwacht, zu Verhören mitgenommen. Als Reichsjugendführer Axmann 1941 in einem Brief an Himmler deren anglophile Haltung kriti-

sierte und um Unterstützung bat, schrieb dieser an Heydrich: „Alle Rädelsführer.. . sind in ein Konzentrationslager einzuweisen. Dort muß die Jugend zunächst einmal Prügel bekommen und dann in schärfster Form exerziert und zur Arbeit angehalten werden." Am 15. 1. 43 erging „Schutzhaftbefehl" gegen Günther Discher, weil, wie es hieß, „sein zersetzendes und staatsabträgliches Treiben erheblich Unruhe in die Bevölkerung trägt." Sein Vergehen: Er hatte einen schwunghaften Handel mit Platten getrieben und Lokale damit versorgt. Als irregeleitete Spinner und Halbstarke wurden sie abgetan, die Swing-Jugendlichen dabei in die Nähe von „Kriminellen", „Asozialen" und „Abweichlern" gerückt. Eine entsprechende „Erziehung" im NS-Sinne konnte ihnen nicht schaden, handelte es sich doch vorwiegend um junge Menschen aus bürgerlichem Hause.

Daß es auch Jazz in Kriegsgefangenenlagern und KZs gab, überraschte die Teilnehmer des Seminars. Dort war das Musizieren ein Stück Lebenskraft. Freilich war es schwierig, Proben abzuhalten, Notenmaterial und Papier zu kriegen, von Instrumenten ganz abgesehen. Die von der Lagerleitung verordnete Musik hatte je nach Lager unterschiedliche Funktionen, allen gemeinsam aber war, daß sie die Moral der Häftlinge heben sollte.

Die Engländer John Jeremy und Roy Akkermann machten in ihrem Film „Jazz underthe Swastika" (1988) mit zwei Überlebenden einer KZ-Kapelle, dem Gitarristen Coco Schumann und dem Pianisten Martin Roman, bekannt. Die Ghetto-Swingers formierten sich auf Initiative des Trompeters Erich Vogel im KZ Theresienstadt, wo bis 1942 jede kulturelle Betätigung verboten war. Der Klarinettist Fritz Weiß zählte noch zu den Gründungsmitgliedern der Band, die in ihrer letzten Phase Big Band Größe hatte. Mit ihrer Erkennungsmelodie „I got rhythm'" wurden 20-30 Titel eingespielt. Die besondere Tragik dieser Band wird deutlich in den Worten des überlebenden Erich Vogel: „Wir, die Musiker, fühlten nicht, daß wir nichts als ein Werkzeug in den Händen unserer Unterdrücker waren. Wir waren derart bei der Sache und glücklich darüber, unseren geliebten Jazz spielen zu können, daß wir sorglos geworden waren gegenüber der Traumwelt, die die Deutschen für ihre Propagandazwecke errichtet hatten. Wir fühlten uns sicher und waren darauf vorbereitet, bis zum Kriegsende im Ghetto zu bleiben. Wir machten sogar Pläne, das Orchester nach dem Krieg zusammenzuhalten." Die Massentransporte und Hinrichtungen machten dem alsbald ein Ende.

In den zwölf Jahren ihrer Diktatur, wurde abschließend festgestellt, gelang es den Nazis nicht, trotz einer Reihe von Erlassen, lokalen Verboten und einer Menge Veröffentlichungen, die Ausübung und Verbreitung von Jazz - womit meist Swing und Tanzmusik amerikanischen und europäischen Ursprungs gemeint war - vollständig zu unterbinden. „Entgegen allen Hetztiraden, Boykottmaßnahmen und Drohungen entstanden im Verlauf des Krieges", wie in einem jüngst erschienenen Buch nachzulesen ist, „ein zunehmendes Jazzinteresse unter der deutschen Jugend, das sich zunächst auf das Sammeln und Abhören von Schallplatten und Gruppen (in verschiedenen Städten bildeten sich illegale Swing- oder Hotclubs), später auch auf aktive Musikausübung konzentrierte. Diese Entwicklung wurde nicht unbeträchtlich begünstigt durch zahlreiche ausländische Orchester und Kapellen, die in Deutschland als Ersatz für eingezogene bzw. zur .Truppenbetreuung' eingesetzte Musiker beschäftigt wurden."

Reiner Kobe

Schwerpunkt: New Orleans

Spring Blues 89, Utrecht

Es ist schon erstaunlich, wie viele Konzerte und Festivals dem Jazz- und Bluesfreund in unserem kleinen Nachbarland Holland ständig angeboten werden. Nicht nur die Mammutveranstaltung des Northsea Jazz Festivals präsentiert alljährlich ein qualitativ hochwertiges Programm, auch zahlreiche andere Veranstaltungen, teilweise in der tiefsten Provinz, bieten bekannte wie unbekannte Musiker auf, die von hiesigen Veranstaltern anscheinend nie eines Auftritts für würdig befunden werden.

Speziell für Bluesfans bildet hier das Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht ein seit Jahren einmaliges Programm. Alljährlich im Herbst lädt man zur großen Blues Estafette ein, wo von B. B. King bis Johnny Copeland im Laufe der Jahre schon Viele auftraten, die im Blues Rang und Namen haben. Der Erfolg ließ nun mit Unterstützung der Zigarettenfirma Benson & Hedges ein weiteres Festival entstehen, das Spring Blues 89.

Irma Thomas, Johnny Adams, Eddi Bo, Earl King, Willie Tee und Fenton Robinson wurden hierzu eingeladen, teilweise um zum erstenmal in Europa zu spielen. Da bis auf Fenton Robinson alle Künstler aus New Orleans kamen, war die musikalische Route eindeutig vorgegeben.

Den Anfang machte der Pianist Willie Tee, leider ein verunglückter Einstand. Begleitet von der aus New Orleans mitgebrachten Band des Bassisten George Porter, probierte Mr. Tee mit Balladen, Jazzstandards und Partymusik ein wenig Stimmung zu vermitteln, ohne großen Erfolg.

Den hatte dafür um so mehr der Gitarrist Earl King. Geboren 1934 und bekannt durch seinen Hit „Those lonely, lonely nights" in 1954, war King vor drei Jahren schon einmal in Utrecht. Ein hervorragender Bluesspieler und Entertainer seit über dreißig Jahren, zog er das Publikum mühelos auf seine Seite. Seine Show war musikalisch wie optisch eindeutig einer der Höhepunkte des Abends.

Ihm folgte der einzige nicht New Orleans-Musiker im Programm, Fenton Robinson, altgedienter Gitarrist aus Chicago. Im Gegensatz zu Musikern wie Lonnie Brooks, Son Seals oder LH' Ed, ist Robinson ein mehr ruhiger Künstler. Sein Spiel bevorzugt die melodiösen Seiten des Blues, und so war sein gelungener Auftritt auch mehr zum Hinhören und kein billiger Boogie bis zum Geht-nicht-mehr.

Der nächste Abend brachte zuerst den Pianisten und Sänger Eddie Bo. Kennern der Rhythm & Blues Szene von New Orleans dürfte Bo als Begleiter, Arrangeur und Produzent unzähliger Titel sicherlich bekannt sein. In den fünfziger und sechziger Jahren traf man ihn fast überall, heute ist Bo ein freundlicher alter Herr mit Turban und Spitzbart, der einen Riesenspaß daran hat, auf der Bühne zu tanzen und mit dem Publikum herumzualbern. Sein kurzer Auftritt war nichts als Spaß.

Sicher besser bekannt und geschätzt dürfte Johnny Adams sein. Er ist unbestritten gegenwärtig der beste Sänger aus New Orleans, seine stimmlichen Fähigkeiten verblüffen und begeistern immer wieder. Leider scheint er für größere Auftritte seit Jahren ein Standardprogramm zum Besten zu geben. Titel und Reihenfolge waren fast identisch mit seinem Gastspiel in American Rhythm & Soul Festival vor zwei Jahren. Trotzdem zählte Johnny Adams zu den Pluspunkten in Utrecht.

Den Abschluß bestritt Irma Thomas mit ihrer Band „The Professionals". Zu recht gilt sie als beste Rhythm & Blues Sängerin von New Orleans. Sowohl ihre Hits wie „Don't mess with my man", ,,It's rafcning", „Breakaway", „Time is on my side" gab Irma Thomas in dieser Nacht - ihr Auftritt begann gut eine Stunde nach Mitternacht - zum Besten, als auch weniger bekannte Nummern aus dem großen Fundus des Rhythm & Blues in New Orleans. Es wurde ein überzeugendes Konzert einer viel zu wenig bekannten Künstlerin.

Der Spring Blues in Utrecht war die Reise nach Holland wert. Es wäre schön, wenn unsere Veranstalter einmal ein ähnliches Programm zustande bringen würden, wie das Muziekcentrum. Wer übrigens mehr über Musiker und Geschichte des Rhythm & Blues in New Orleans erfahren möchte, sollte sich unbedingt das Buch von Jeff Hanusch zulegen, „I hear you knockin'" erschienen bei Swallow Publ.

Frank Thomas

Soul-durchpulst, blues-erfüllt: Lillian Boutte **Foto:** Klaus Mümpfer

Viel happy music

Internationais Hot Jazz Festival on Sea

Zum dritten Mal startete das International Hot Jazz Festival on Sea ein maritimes Pfingsttreffen amüsierfreudiger Jazzfans, und auch in diesem Jahr durchzogen die Evergreens von Louis Armstrong, Kid Ory, Fletcher Henderson, Duke Ellington und Count Basie jede Ecke, Nische und Ritze des stolzen Kreuzfahrtschiffs Azur. Rund 70 Musiker aus aller Herren Länder waren aufgeboten, die Tour Nizza - Barcelona - Malaga - Palma de Mallorca - Tunis - Nizza mit einer Art musikalischen Rundumversorgung auszufüllen. Viel Happy Music und Frühschoppen-Fröhlichkeiten tobten da, auch einiger Hanswurst-Jazz, doch immerhin: Es gab eine Menge Stars mit bewegenden Sternstunden der Musik. Und so konnte, wer Glück hatte, Glück empfinden: Wenn z. B. Antonio Carlos Jobims „Waves" bei sanftem Wellenschlag erklang.

Nach dem ersten Stimmengewirr von Stammkunden und Kreuzfahrtfrischlingen („Wo ist denn der Neuner-Tisch im Restaurant geblieben?", „Ich erkenne den Chef-Purser wieder!", „Abends Bingo? Da sind Sie aber auf dem falschen Dampfer!", „Der 1. Offizier sieht aus wie Jean Marais", „Ich vertrage keine Oliven und keine Schnecken") legte die Azur ab, es beruhigten sich die Passagiere und auch die See: Das Mittelmeer blieb acht Tage lang brav. Auf und ab ging es dann nur noch bei den musikalischen Darbietungen.

Da war die ranke, reizende Lillian Boutte, soul-durchpulst, blues-erfüllt und mit nie versiegender guter Laune - eine Songlady, die Las Vegas-Entertainment mit Jam-Session-Jux verbindet und selbst erfahrene, mit allen Mississippi-Wassern gewaschene US-Solisten wie Mighty Flea Conners noch zu neuen Höchstleistungen anspornte. Da war die stämmige Katie Webster, immer kregel und kommunikationsfreudig, deren Pianospiel und Gesang mit Gospel-Groove angereichert ist und immer neue Überraschungen birgt. Und da waren die New Yorker Altmeister Red Holloway, Billy Mitchell, Claude Williams, Lou Blackburn, Barney Kessel, Red Richards, Oliver Jackson und Red Callender, die die unvergänglichen Titel „Mood Indigo", „Perdido", „Sunnymoonfortwo" und „Lester leaps in" mit der Souveränität eines 40jährigen Bühnenlebens hinlegten. Lichter und Schatten. Was die Milano Jazz Gang und die Irakli French All Stars teilweise zu Gehör brachten, klang nach einem mißlungenen Übungstag in einer dörflichen Musikschule - und ließ den Jäzzfreund überstürzt zum nächsten Glas Grappa greifen.

Bewährt, routiniert: Axel Zwingenbergers rock'-n-'rollender Boogie-Woogie, weißer Blues at it's best. Sehr hübsch: Bob Bartons „Take Five" am Swimmingpool. Gelungen: der „String-Quartef'-Abend im Kinosaal (mit Barney Kessel, Claude Williams, Lindy Huppertsberg, Bernd K. Otto). Merkwürdig: das Schlagzeugspiel von Slick Salzer. Niedlich: das Kinder-Musical der mitreisenden Jazz-Steppkes (klein, aber oho!). Nervig: die Drum-Battles auf dem Lido-Deck. Ein Ereignis: Vibraphonist Lars Erstrand.

Im übrigen hatte man mit viel Elan, Liebe zur Sache und Spaß an der Freude kleine und große Sonder-Festlichkeiten in diese musikalische Seereise eingebaut, die einem Respekt abverlangten. Steptanz-Workshop und Steptanz-Abschlußkonzert, Gospel-Night, „Tribute to Fats Waller", die Revue „Down in New Orleans", „American Night", „The Career of Louis Armstrong" - das lief gekonnt, unterhaltsam, mit Witz und Tempo über die Bühne.
Vielbeklatschter Höhepunkt des Festivals war der Auftritt des Barney Kessel Trios im Ki.iosaal. Barney Kessel, Red Callender, Baß, und Oliver Jackson, Schlagzeug, ließen das Publikum bei ihren Improvisationen und Variationen in andächtiger Stille verharren. „I can't get started", „Body & Soul", „Orfeo Negro", „Brazil": kammermusikalischer Jazz voller Ideenreichtum und Eindringlichkeit, subtiler Swing der Weltklasse, erlesene Harmonik. Hier erwies sich: Musikalische Reife und Vollendung - das ist kein unerfüllbarer Traum.

Mehr frisch-fröhlichen Jazz gab's von der Allotria Jazzband (München), der Barrelhouse Jazzband (Frankfurt), den Jazz Ups (Hamburg), dem Slick Salzer Swing Quintett (Stuttgart) und verschiedenen Gastmusikern, zu denen sich weit nach Mitternacht jazzbegeisterte Mitglieder der Schiffskapelle gesellten. Auch auf dieser Fahrt endeten einige Jam-Sessions erst um 7 Uhr morgens, als schon wieder der erste Kaffee gereicht wurde.
Spaßig geriet auch die Veranstaltung „Mardi Gras - Carnival in New Orleans". Die Gäste hatten viel Freude an diesem maritimen Mummenschanz, dem Masken- und Verkleidungs-Spektakel auf hoher See. Da war niemand, der nicht in ein originelles Kostüm schlüpfte. Gesichtet wurden 300 Schöne der Nacht, 250 Piraten, 80 Kapitäne, 2 Schornsteinfeger sowie Caesar, Zorro und der Papst.
Das Schöne an dieser Fahrt ist nicht zuletzt: Man sitzt hautnah bei den Stars am Frühstückstisch und läßt sich von ihnen die verschiedensten Tournee-Abenteuer erzählen. Originalton Barney Kessel: „Ich mag Kaffee. Ja, ich liebe Kaffee sogar sehr - nur nicht, wenn er mir vom Kellner seitlich von oben ins Ohr gegossen wird."
Die Stimmung blieb - bei Musikern und Gästen, auf dem Schiff wie bei Landausflügen - bis zuietzt mehr als frohgemut. Nach der Weinprobe in Malaga (12 verschiedene Fässer) sollen dem Vernehmen nach einige Ausflügler auf das falsche Schiff gestiegen sein, aber unverkennbare Dixielandklänge holten die Passagiere dann wieder auf das richtige Azur-Deck zurück.

Um Mitternacht spielt Vibraphonist Lars Erstrand ein kleines Lied. Das Publikum in der Pacific Lounge lauscht gebannt. „When the nightingale sings" erklingt da in seltener Schönheit - musikalische Wahrheit über den Tag hinaus.

Klaus Berger

Einheimische Musiker stellen sich dem internationalen Vergleich

Mannheimer Jazztage

Das exakte Gegenteil von einem kräftig subventionierten, mit großem Programm und großen Namen aufwartenden Jazzfestival ist eines, das von Musikern selbst, in eigener Regie und mit selbstbeschafftem Geld, auf die Beine gestellt wird. Eine solche Veranstaltung sind die Jazztage in Mannheim, denen es zur repräsentativen Vorzeigeschau schon am nötigen Etat mangelt, die stattdessen dem Jazz in einer Stadt, die, auch was diese Kunstform anbelangt, über eine stattliche Tradition verfügt, wieder auf ein Podium verhelfen möchten, auf dem sich dann auch einheimische Musiker dem internationalen Vergleich stellen. Und wer von den engagierten Rhein-Neckar-Jazzern den Sprung aufs große Podium noch nicht schafft, der zeigt sein Können, wie in diesem Jahr bei den zum dritten Mal von der IG Jazz veranstalteten Jazztagen in der Alten Feuerwache, bei mitternächtlichen Sessions. Parallel zu den Konzerten gab es zudem ein Symposion, bei dem sich Fachleute aus europäischen Ländern über die unterschiedlichen Bedingungen des Berufsstandes Jazzmusiker austauschten.

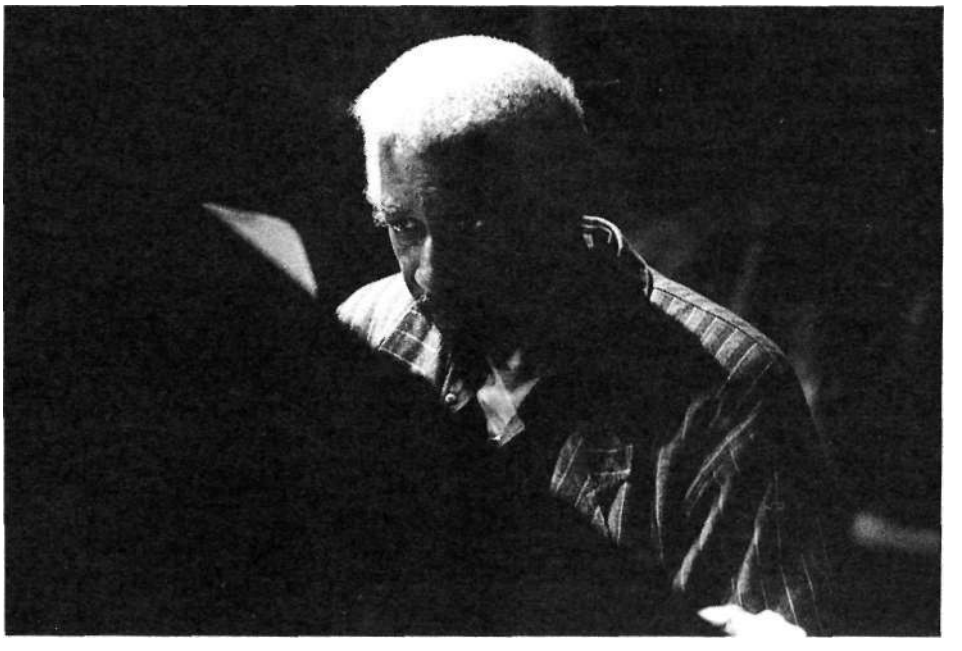
Daß die Mannheimer Jazztage sich in diesem Jahr mit der Bezeichnung „Landes-Jazz-Festival Baden-Württemberg" schmücken durften, brachte ihnen einen nicht gerade üppigen Landeszuschuß von 10 000 Mark und einen 50prozentigen Anteil von Jazzern aus dem Ländle bei den vier Konzerten ein. Da die Mannheimer Musiker von ihrer Stadt außer einem netten Grußwort des Kulturdezernenten und der kostenlosen Überlassung der Feuerwache keine weitere Unterstützung erfuhren, waren sie bei einem 100 000-Mark-Etat auf jede Mark von Kultusministern und privaten Sponsoren angewiesen. Die bei einer internationalen Kunstgattung wie dem Jazz besonders widersinnige baden-württembergische Quotenregelung wurde daher wohl zähneknirschend in Kauf genommen; im Falle des Sextetts des Mannheimer Pianisten Wolf Mayer deckte sich die Forderung ohnehin mit den Plänen der IG Jazz, den Jazztagen jeweils einen Musiker aus den eigenen Reihen mit einem besonderen Projekt vorzustellen.

Und wie im vergangenen Jahr, brauchte auch diesmal das Hausgemachte den überregionalen Vergleich nicht zu scheuen, lieferte Wolf Mayer - dies sei ganz ohne Lokalpatriotismus festgehalten - einen der Höhepunkte der Veranstaltung. Dialects nannte der Pianist seine Wunschformation, die er sich aus der halben Bundesrepublik und Westberlin zusammenholte. Ein halbes Dutzend kleinere Stücke schrieb Mayer für diese Gruppe, zwischen verhaltenen Trios und aufbrausendem Kollektiv-Klang pendelnde Kompositionen, ein aus vielen musikalischen Quellen gespeister moderner Jazz, rhythmisch einfallsreich und einen Reichtum an Stimmungen und Klangfarben offerierend. Mit dem Düsseldorfer Tenor- und Sopransaxophonisten Hugo Read hatte sich Mayer zudem einen ganz exzellenten Solisten geholt, dessen unterkühlt-verhaltenes Spiel an den frühen Jan Garbarek erinnert. Der Berliner Gitarrist Michael Rodach kann zwar auch mit kreischend-verzerrten Rockphrasen auf sich aufmerksam machen, ist aber eher ein stiller Klang-Tüftler, der den Gruppen-Sound mit anekdotenhaften Einwürfen anreichert. Mayer selbst spielte sich keineswegs in den Vordergrund, zeigte sein beachtliches Können vor allem in einem unbegleiteten Solopart, der die Wurzeln seines Spiels etwa bei Bill Evans freilegte.

Enttäuschend demgegenüber die anderen einheimischen Beiträge, der ungeduldige Jazzrock der Stuttgarter Energy Band, die etwas betuliche Auffrischung bekannter Standards der Vokalistih Silvia Droste und auch die zwar technisch äußerst versierte, aber allzu glatt und gediegen daherkommende Fusion-Musik des Dieter I Ig Trios. Wie sich mit durchaus geringem Aufwand eine individuelle musikalische Sprache finden läßt, demonstrierte dagegen DDR-Schlagzeuger Günter „Baby" Sommer. Zum Erzählen seiner von Witz und musikalischem Wissen strotzenden Geschichten hat er sich eine etwas anachronistisch wirkende Kombination aus einem Drumset, symphonischem Schlagwerk und allerlei Geräusch und Tonerzeugern unklarer Herkunft geschaffen. Sein Rhythmus ist selten der swingende Pulse des Jazzschlagzeugers, eher ein deutsch-schweres Stampfen, Maschinenhämmern, preußischer Marsch und tanzendes Orchestrion in einem. Mit Stöcken, Schlegeln und Kochlöffeln huscht er über Felle und Becken, deutet auf Glocken und Toms Melodiefetzen an, gibt all dem Getrommle und Geklinge auch noch eine karikierende Verdoppelung per Stimme, läßt das Spiel irgendwann zur Pantomime werden, der das Brummein und Zischen von Zunge und Kehlkopf einen hämischen Soundtrack liefert.

Mehr als die New-Age-Seligkeit des Music Ensemble of Benares überzeugten die anderen amerikanischen Gäste bei den Jazztagen. Der New Yorker Saxophonist David Murray (mit Bassist Wilbur Morris und Schlagzeuger Ralph Petersen) tauchte diesmal tief ein in die eigene Jazzbiographie. Nicht nur in seiner frühen Komposition „Flowers for Albert" zeigte der 34jährige seine Herkunft von den erdigen, hochenergetischen Improvisationen eines Albert Ayler, zelebrierte diese Vergangenheit nun aber ohne alle Aufbruchserregung mit einem fast schon klassischen Gestus. Selbst schon ein Klassiker des modernen Jazz ist der Pianist Mal Waldron, der bereits in den sechziger Jahren mit seinen zögerlich-dunklen Akkordfolgen die Improvisationsflüge eines Eric Dolphy oder John Coltrane begleitete. Seinen etwas melancholischen Hardbop hat er in all den Jahren wenig abgewandelt, auch im Quartett mit Jim Pepper, Tenorsaxophon, Ed Schuller Baß und John Betsch, Schlagzeug, finden sich verhalten drängende Rhythmen, wunderschöne Themen und klar gegliederte Soli. Pepper, ein US-Amerikaner indianischer Abstammung, ließ diesmal alle Neigung zu kitschigen Sentimentalitäten beiseite, blies kraftvoll und mitreißend, die Hitze seines schnörkellosen Spiels immer wieder in eine rauhe Schönheit leitend.

Dietrich Wappler



Ein Klassiker des modernen Jazz: Mal Waldron Foto: Uwe Killing

Beglückende Entdeckungen

Ray Pizzi auf Tour mit dem Götz Tangerding Trio

Welcher Insider kennt wirklich Ray Pizzi? Schließlich hat selbst Dizzy Gillespie ihn erst 1976 entdeckt - und daraufhin gleich eine Plattenaufnahme initiiert, um mit ihm zusammen ein Album zu machen. (Dizzy's Party, Pablo 2310 784) Doch L.A. ist weit und die vielen Studioverpflichtungen lassen dem Multiinstrumentalisten mit dem Spitznamen Pizza Man wenig Raum zu ausgedehnten Tourneen. Dem Augsburger Bassisten Christian Stock ist es zu verdanken, daß es heuer mit dem 46jährigen Ray Pizzi hierzulande eine aufregende Neuentdeckung zu machen gab. Im vergangenen Jahr hatte Christian Stock Ray Pizzi in einem kalifornischen Club gehört und ihn zu einer gemeinsamen Tournee mit dem Götz Tangerding Trio eingeladen, in dem Stock Baß spielt.

Zieht man die entsprechenden Nachschlagewerke zu Rate, erweist sich Pizzi nicht gerade als unbeschriebenes Blatt - und doch wird sein geringer Bekanntheitsgrad aus seinem Lebensweg verständlich. Klarinette, Fagott, Sopran- und Tenorsaxophon hat er von der Pike auf gelernt und auch immer gleichberechtigt nebeneinander in seiner Musik eingesetzt. Er studierte auf dem Boston Conservatory und an der berühmten Berklee School of Music. Doch als begeisterter Unterrichter ging er zunächst für fünf Jahre ins Lehramt, spielte jedoch, wenn es der Stundenplan erlaubte in Clubs und machte sogar eine Tour mit Woody Herman. Doch als er 1969 Fachbereichsleiter an der High School werden sollte und damit den Kontakt mit dem eigentlichen Unterrichten und Spielen verloren hätte, stieg er aus und ging nach Kalifornien um free lance Musiker zu werden. Im persönlichen Gespräch unterstreicht er, daß es Charlie Mariano war, der ihn zu diesem Schritt ermunterte, den er als einmaligen Glücksfall in seinem Leben sieht. Er wurde ein gesuchter Studiomusiker, trat mit der Thad Jones/Met Lewis-Big-Band auf, spielte u.a. mit Frank Zappa, Shelly Manne, Nancy Wilson und machte die schon erwähnte Platte mit Dizzy Gillespie. Außerdem veröffentlichte er auf seinem eigenen Label P.Z. Records Alben mit seiner eigenen Musik, die es jetzt auch bei seiner Zusammenarbeit mit dem Tangerding-Trio in deutschen Landen zu hören gab.

Zweimal hatte ich Gelegenheit das Tournee-Quartett zu hören, in Ulm und am Ende der Tour in Günzburg. Vom ersten Ton an beeindruckte das explosive Urmusikantentum von Ray Pizzi, das auch in seinen Kompositionen aufscheint. Auf der Grundlage des Bebop und im vollen Wissen um die Erweiterungen dieses Idioms durch Musiker vom Schlage eines Eric Dolphy schreibt er melodische Linien, die selbst als ursprüngliche Filmmusik noch die Verve seiner Improvisationen atmen. Klassisch geschult, geht er seine Instrumente Flöte, Sopransaxophon und Fagott an. Leider mußte das Tenorsaxophon aus Flugraum- und Kostengründen zu Hause bleiben. Aber mit welcher Meisterschaft behandelt er das verbliebene Instrumentarium! Die Flöte jubiliert, zirpt rhythmisch und gibt sich auch mal lyrisch. Auf dem Sopransaxophon ist der „Pizzamann" ganz gar er selber. Kaum zu glauben, daß es tatsächlich zwischen coltraneschem Pathos und lacyscher Kargheit noch einen ganz persönlichen Angang viriler, unprätentiös sprudelnder Vitalität gibt. Sein Spiel auf dem Sopraninstrument versteht Pizzi herausfordernd als Antwort auf die allgegenwärtigen Sythesizer- und E-Gitarrenklänge. Das Fagott schließlich ist ihm keine Saxophon erweiternde Kuriositätenröhre. Die Selbstverständlichkeit, mit der er den erhabenen Klang dieses Doppelrohrblattinstruments respektiert, gestattet ihm wahren Humor darauf.

Aber neben dem Stargast gab es auch das Begleittrio zu entdecken. Götz Tangerdings Spiel war noch nie im grellen Zeitgeistsinne spektakulär. Während donnernd süffige Pianistik allenthalben publikumsbegeisternde Urständ feierte, wirkte sein Spiel beim ersten Eindruck immer etwas verhalten nüchtern, wurde vom Publikum als zu akademisch verkannt. Im Zusammenspiel mit Pizzi jedoch wurden die deftigeren Qualitäten von Tangerdings Musik offenbar; das Wechselspiel zwischen den beiden machte es deutlich: Dem Deutschen saß ja eigentlich schon immer eine gehörige Portion Schalk im Nacken.

Das ungemein kraftvolle und phantasiereiche Schlagzeugspiel des jungen Österreichers Heimo Wiederhofer ließ aber auch keinen Rückzug in die Routine zu. Schade nur, daß der Klang seiner Becken, die oft übertünchend chinesisch crashten, die Subtilität seines Spiels es etwas konterkarierte. Dafür aber war der Beitrag des Tourneeinitiators Christian Stock ohne Fehl und Tadel. Europa ist ja mit guten

Explosives Urmusikantentum: Ray Pizzi mit Heimo Wiederhofer **Foto: Michael Volkmer**

Bassisten gesegnet und doch ist es ein seltener Glücksfall auch hier, wenn ein Bassist nicht nur perfekte Time, harmonischen Instinkt und phantasievolle Linienführung hat, sondern dies auch noch mit makelloser Intonation und höchster Klangkultur verbindet. Nicht viele Jazzbassisten vermögen, wie Christian Stock, auch noch in schnelleren Läufen jedem Einzelton mit klassischem Vibrato Wärme einzuhauchen.

Im Laufe der Tournee sind alle vier Musiker zu einer echten Band geworden. Im nächsten Sommer werden sie wieder unterwegs sein. Nach dem fulminanten Europadebüt von Ray Pizzi heuer sind dieser Gruppe viele Auftrittsmöglichkeiten und ein zahlreiches Publikum zu wünschen.

Thomas Fitterling

United Nations Allstar Orchestra

Dizzy Gillespie

Auf seiner himmelwärts gerichteten Trompete jubiliert er immer noch in den höchsten Tönen, sein Charme, sein Humor sind ungebrochen: Dizzy Gillespie (72), einer der sinnenfrohesten Musiker der Jazzhistorie, Wegbereiter des Bebop und des Latin Jazz, führt auch heute noch unübertroffen vor, wie man Publikum und Musiker über drei Stunden lang in Schwung hält. Mit seinem United Nations All Star Orchestra gab er in der vollbesetzten Hamburger Musikhalle ein rauschendes Jazzfest, an das sich die Fans sicherlich noch lange erinnern werden. Das begann gleich, hitzig-witzig, mit einem Muschel-Mambo: Steve Turre blies satte Bigband-Sounds auf zwei originalen Südseemuscheln, begleitet von einem Percussions-Gewitter ä la Brazil und wuchtigen Breaks des Bläsersatzes. Dizzys Evergreen „Manteca", der sich mit unnachahmlichem Swing und kecken Scat-Gesang-Späßchen nahtlos anschloß, gab dann das Startzeichen zu einem wildbewegten und bewegenden Streifzug durch die Jazzgeschichte.

Ein Konzert der aneinandergereihten musikalischen Höhepunkte: Dizzy Gillespies und James Moodys Scat-Vocal-Frotzeleien („Upscha-be-bop-bebop") Airto Moreiras Tambourin-Solo, das einen ganzen Carneval of Rio zum klingenden, swingenden Leben erweckte, Flora Purims samtene Samba-Balladen, Arturo Sandovals Gipfelstürmereien auf der Trompete, Slide Hamptons kühne Bop-Soli - alles wurde zu einem wahren Triumphzug.

„A Night in Tunesia", wie auch anders, als rasantes Finale: Hier improvisierte das Ensemble so lange um den Schluß herum, daß bei dieser tunesischen Nacht fast schon der Morgen anbrach. Eine grandiose Aufführung für sich. Zum Schluß erhob sich das Publikum zu Standing Ovations - und von Dizzy gab's für viele Damen einen Handkuß.

Klaus Berger

Symposion in Mannheim

„Beruf: Jazzmusiker in Europa"

Zu diesem Thema trafen sich erstmals Musiker, Wissenschaftler und Journalisten aus acht europäischen Ländern, unter ihnen der Präsident der International Jazz Federation, Charles Alexander (London), sowie der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Ekkehard Jost (Gießen). In Referaten und Round-Tables wurden Einkommensmöglichkeiten, staatliche Hilfen, das Urheberrecht, die soziale Sicherung, die Rolle der Berufsverbände, der Medien, der Musikwirtschaft sowie der Kulturpolitik verglichen - mit überraschenden Ergebnissen.

Die Teilnehmer dieses Symposions, die auf Einladung der IG JAZZ Rhein-Neckar im Mannheimer Kulturzentrum Alte Hauptfeuerwache zusammengekommen waren, fanden schnell den Grund für bemerkenswerte Unterschiede: nur wenige können ihre Existenz allein mit Jazz sichern. So gewinnen andere Quellen eine erhebliche Bedeutung für das Einkommen - abhängig von nationalen Gesetzen, wie von kulturpolitischen Entscheidungen der verschiedenen staatlichen Ebenen. Noch verwirrender wird das Bild, unterscheidet man dann noch zwischen Stilart (wie Dixieland oder Modern Jazz) und Altersgruppe, der der jeweilige Musiker angehört. So schwankt von Musiker zu Musiker, von Land zu Land der prozentuale Anteil am Gesamteinkommen aus Engagements in Tanzkapellen, in Theatern, für Studioproduktionen - um nur einige weitere Quellen zu nennen. Ein regelmäßiges Einkommen beziehen viele durch Instrumentalunterricht. Überraschend waren einige Besonderheiten. So ermöglicht eine Regelung der Arbeitslosenversicherung in Frankreich, daß Musiker in den Monaten, da sie weniger verdienen als in Vormonaten eines entsprechenden Zeitraums - ein komplizierter Berechnungsmodus - Arbeitslosengeld beziehen, so daß ihr Monatssalär um bis zu 30 % aufgestockt wird.

In allen Ländern spielen Stipendien, Preise und staatlich organisierte wie subventionierte Auslandstourneen eine wichtige Rolle. So z.B. Konzertreisen durch die Goethe-Institute in aller Welt, die von der Bundesrepublik aus geplant werden, oder längerfristige Stipendien in Dänemark, oder Kompositionsstipendien in Frankreich.

Auswirkungen auf die Höhe der Auszahlungen haben auch die unterschiedlichen Bewertungskategorien der Verwertungsgesellschaften: In Frankreich, so Gerard Govirand (Montpellier), gibt es eine abwertende Trennung von E- und U-Musik, wie dies beispielsweise in der Bundesrepublik üblich ist, nicht.

Einhellig begrüßt wurde der Vorschlag, in Mannheim ein „Europäisches Zentrum" aufzubauen: als Dokumentations- und Clearingstelle für Fragen des europäischen Jazz, als Treffpunkt und Diskussionsforum für Europas Jazzmusiker. Die Fülle an Informationen die während des Symposions erarbeitet wurden, wird voraussichtlich Ende 1989 in einer Dokumentation der IG JAZZ Rhein-Neckar veröffentlicht.

Den Alltag musikalisieren

Sven-Ake Johansson in Bochum

Der hagere, kleine Mann mit der Stirnglatze und im knitterfreien, altmodischen Straßenanzug ist in Warschau ebenso bekannt wie in Berlin oder New York, und wer ihn einmal erlebt hat, vergißt ihn nie wieder. Er heißt Sven-Ake Johansson, ist 45 Jahre alt, Schwede mit Wohnsitz in Berlin und als Schlagzeuger ohne Beispiel. Jetzt stellte er anläßlich der Jazz-Reihe „Aktionen '89" im Bochumer Kulturzentrum Bahnhof Langendreer sein theatralisch-musikalisches Programm vor, das er selbst als einen „ständigen Kampf" bezeichnet. Wie wahr! Johansson ist ein Störenfried, ein musikalischer Extremist, der dem Groß der Nachwuchs-Performer um den entscheidenden Schritt voraus ist, der Kunst von Blendwerk trennt: Wo sich andere in blindem Aktionismus ergeben, macht der Schwede ernst. Dabei geht er vom Schlagzeugspiel aus, doch Johansson bleibt nicht hinter seinem Instrument hocken - vielmehr weitet er den Spielprozeß zu einer raumgreifenden Klang- und Geräuschaktion aus. Nach einigen konventionellen Hard-bop-Wirbeln pudert er Toms und Snares mit dem Jazz-Besen, haut dann heftig grimassierend mit dem Putzlappen auf die Felle, sägt mit dem Geigenbogen singende Obertöne aus den Becken, knarzt nervenzerreißend mit einer schilfgrünen Butterbrotdose über den Fußboden, klappert mit elastischen Schuhspannern in windschiefen Takten und kippt zum Schluß einen rasselnden Schwall Trockenerbsen auf die Bespannung. Zwischendurch macht er sich mit Schmirgelpapier über die Wände her.

Gefragt, was das alles soll, sagt er: „Mir geht es darum, mit ganz gewöhnlichen Dingen Klänge zu erzeugen." Oder: den Alltag zu musikalisieren. Oder: sich selbst und die Musik einmal von unten anzuschauen. Sven-Ake Johansson ist kein Dogmatiker, er wagt das Experiment und ist ständig auf der Suche. Genau wie seine Arbeit an/mit/auf dem Schlagzeug verblüfft sein Spiel auf dem Akkordeon (umgekehrt umgeschnallt, natürlich). Die Musik, die aus dem gefalteten Bauch des vorgeblich „gutmütigen" Instruments quillt, scheint auf die schiefe Bahn geraten zu sein. Ihr haftet nichts Melodisches, nichts Anheimelndes an. Johansson klettert durch disharmonische Liedskelette, knackt Harmonien wie Nüsse auf und singt dazu Zeilen wie diese: „Der Kabeljau, der Jaukabel im See, der wird an einem Fahaden aus der See gezogen . . ." An einer anderen Stelle kündet er von der „kleinen Brauerei am Fuße des Rothaargebirges". Seine skurril-verrückten Sprechgesänge muten an, als wollten James Joyce und Kurt Schwitters ein Gedicht aufsagen. Aber das muß man hören. Wie in einem Hohlspiegel wölbt sich bei den Aktionen Sven-Ake Johanssons die musikalische Wirklichkeit nach außen, wobei es nur ein kleiner Schritt vom Rand der Musik zum Rand der Wörter ist. Seine Klangwelten sind bedrohlich und beklemmend, aber auch voller melancholischer Nachdenklichkeit. Die weißen Flecke auf der musikalischen Landkarte, die er sich anschickt zu entdecken, offenbaren Ungeheuerliches, Un-Erhörtes. Wer ihm folgt, entdeckt hinter der vordergründigen Wirklichkeit eine zweite, bizarr und verlokkend. Wer indes Geräusche für bloßen „Krach" hält, sollte sich Augen und Ohren zuhalten.

Jürgen Boebers

Höhepunkt: NDR Big Band mit Gastsolisten

Jazzwoche Hannover

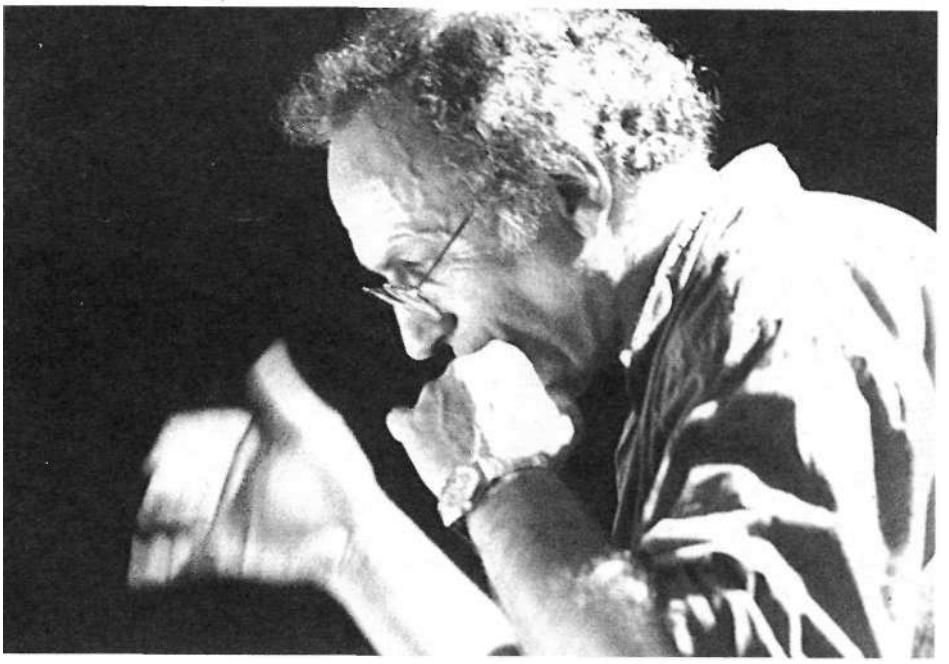
Es ist wohl überall gleich. Wenn an den richtigen Stellen die falschen Leute sitzen, wird zur Selbsthilfe gegriffen. Solches oder ähnliches trug dazu bei, daß es vor genau elf Jahren zur Gründung der Jazzmusikerinitiative Hannover kam. Schöne Reden gab es natürlich danach en masse. Mit finanzieller Unterstützung sieht es schon anders aus. Inzwischen ist aber auch bei der JMI einiges zur Normalität geworden. Im April jeden Jahres veranstaltet sie in Zusammenarbeit mit dem Pavillon ein kleines Festival, was sich in diesem Jahr sogar zu einer ganzen Jazzwoche auswuchs. Eröffnet wurde sie musikalisch mit der Big Band der Hochschule für Theater und Musik Hannover unter der Leitung von Herbert Hellhund. In der ersten Konzerthälfte mußte sich die Hochschulgang einmal eine akustische Schneise durch die von Eröffnungsreden und Bankett- und Sektdampf erfüllte Luft des Cafe „Palaver" schlagen. Nach der Pause war die Junge Band wieder die alte. Musikantisch und locker ging die Big-Band-Post ab von Ellington bis Herbolzheimer.

Höhe- und Schlußpunkt: ,,Milestones"!
Bis zum NDR-Big-Band Abschluß, genau eine Woche darauf, hatten in den Räumen des Pavillons ausnahmslos junge Formationen Gelegenheit, sich en bloc vorzustellen: Yaxx, Martin Kühn Blues Band, Tilman Denecke Trio, Sygydy-Quartett, Minu, Coconut, Rudi Mahall Trio, Ulli Orth & Friends, Tina Schindler's Orbits. Neben der Freude über die handwerkliche Perfektion und Unverkrampftheit aller Musiker, war der Trend zur Problem- und Belanglosigkeit leider nicht zu überhören. Es macht schon stutzig, wenn hervorragende Musiker in reiner Perfektionswut glatt, schön und gedankenlos die Schlager der Depressionsära zum Abendrepertoire auserwählen . . . Am interessantensten empfand ich das Trio mit Rudi Mahall, Günter Reif und Michael Griener. Kollektivimprovisation ist ja, weiß Gott, nichts Revolutionäres mehr - aber wenn dabei phantastische Sounds entstehen, ist es schon spannend zuzuhören.

Der Höhepunkt dieser Jazzwoche sollte am letzten Tag der Auftritt der NDR-Big-Band unter Dieter Glawischnig mit den Solisten Dollar Brand, Stefan Dietz, Alex Riel, Tone Jansa, Aladar Pege und Seppo Paakunainen werden. Es sei vorweggenommen: Die volle Bühne hielt nicht, was sie versprach.

Nachdem eben auch in dieser Woche auf der Nebenschiene der Jazzmusiker Veranstaltungen viel über die soziale Situation der Jazzmusiker nachgedacht und gestritten worden war (Vortrag von Ekkehard Jost: „Kollektivimprovisation am Rande des Abgrundes - zur sozialen Situation von Jazzmusikern in der Bundesrepublik" mit anschließender Podiumsdiskussion „Jazzmusiker - der brotlose Künstler?") und man sich anhören mußte, wie derartige „brotlose Künstler" aus Dollar Brand-Kompositionen süße Bonbonmusik basteln konnten, bekam die von Mißverständnissen geprägte Diskussion noch jenen zusätzlichen absurden Touch. Herausragend aber der Erzmusikant Aladar Pege. Immer wenn er zum Baß greift, wird es eine Orgie. Mit ihm zeigte die NDR-Big-Band, was in ihr steckt. Leider nur zu kurz. Dennoch kann man das Experiment, die niedersächsische Landeshauptstadt mit einer Woche Jazz zu beglücken, als gelungen bezeichnen und auch auf finanzielle Eingebungen höheren Orts hoffen, da, wie in einer kleinen Ausstellung am Rande der Woche zu sehen war, das Thema Jazz manchmal sogar für Sonntagsreden von Ministern gut genug ist.

Matthias Creutziger



Eröffnete die Jazzwoche Hannover mit der Big Band der Hochschule für Musik Hannover: Herbert Hellhund (Bild oben); Höhepunkt der Jazzwoche Hannover: NDR Big Band mit Aladar Pege (Bild Mitte) unter der Leitung von Dieter Glawischnig (Bild unten)
Fotos: Matthias Creutziger

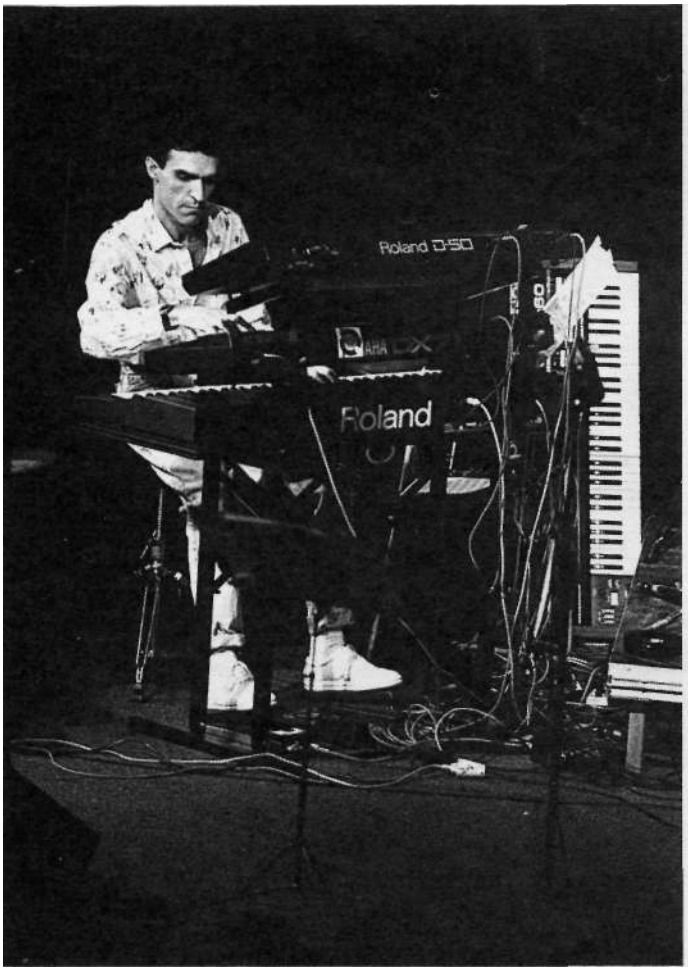
Spanische Jazz-Szene

Otra Musica Köln

Die spanische Jazzszene - hierzulande ist sie noch weitgehend unbekannt geblieben. Unter dem Motto „Otra Musica" veranstaltete jetzt die Kölner Jazzhausinitiative ein Festival, das speziell die aktuelle Musik aus Barcelona - der derzeitigen Jazzmetropole Spaniens - vorstellen sollte. Fünf Formationen aus dem Umfeld der trendweisenden Musikerinitiativen „Taller de Müsics" und „Otras Musicas" waren vertreten und vermittelten mit ihren unterschiedlichen Konzepten einen differenzierten Eindruck der nebeneinander existierenden Strömungen. Der erste Abend war den Vertretern der beiden populären Jazzrichtungen auf der iberischen Halbinsel gewidmet: dem an amerikanischen Vorbildern orientierten Pop-Jazz und dem mit folkloristischen Elementen durchsetzten Flamenco-Jazz. Ersteren präsentierte die 1985 gegründete Band Madagascar in Reinkultur. Ihre Eigenkompositionen, allesamt entstammen der Feder des Gitarristen Narcis Vidals, erinnern an altbewährte Gruppen wie Kenny G, David Sanborn und Steps Ahead. Die fünf Musiker von Iberia, die das zweite Set des Abends bestritten, fühlen sich dagegen den musikalischen Roots ihres Heimatlandes verpflichtet. Mit einer spritzigen, groovenden Mischung aus traditionellem Flamenco und Stilistiken des Modern Jazz begeisterten Juan Manuel Cahizares, Flamencogitarre, Sergi Riera, Baß, der powergeladene Drummer Salvador Niebla und Joan Albert Amargös, Keyboards, das Publikum. Letzterer gilt als gegenwärtig einflußreichster Pianist und Komponist des zeitgenössischen Jazz in Spanien. Dem vor Enthusiasmus knisternden Spiel der Jnstrumentalisten verlieh der voller Inbrunst vorgetragene Flamencogesang Ginesa Ortegas eine besondere, eigenwillige Note.

Experimentelles offerierte der zweite Abend, der mit dem Soloauftritt Enric Cerveras seinen Anfang nahm. Unter Zuhilfenahme von Echoeffekten und Tape-Einspielungen baute dieser Multiinstrumentalist verschiedenartige Klangkollagen auf. Wenn er über Donovanmelodien bis an die Schmerzgrenze reichende Reibetöne produzierte, schien es, als wende er sich damit gegen die in diesen Liedern vorgegaukelte Harmonie. Elektronische Klänge bestimmten ebenfalls die ausgefeilte Tanzperformance des Duos Zorn (Xavier Maristany, Amelia Boluda). Zu sparsamer, abgespeicherter Computermusik führten sie zeitgleiche Bewegungen aus, die bisweilen von wirkungsvoll eingesetzter Komik geprägt waren. Für Akzente sorgten die improvisatorischen, gefühlsbetonten Einlagen Xavier Maristanys auf Altsaxophon und Midiblasinstrument sowie dadaistisch verfremdete Textpassagen und einfallsreiche Geräuscherzeugungen. Bei der letzten Gruppe des Festivals, Koniec, einer der beständigsten Formationen der katalanischen Szene, schließlich fühlte man sich teilweise an die avantgardistische Fusionmusik der siebziger Jahre, an Gruppen wie Zappa und Brand X, erinnert. Zu den komplizierten, auskomponierten Unisonophrasen gesellten sich jedoch auch frei improvisierte und kurze, fragmentarische Stücke, bei denen von einem Thema schon nicht mehr die Rede sein kann. Originelle Spontaneität, ein der New Yorker Szene eigenes Merkmal, war auch hier wiederzuerkennen. Mit aktuellem Sound, witzigen Ideen und Zitaten verschiedener Musiktraditionen gestalteten Xavier Maristany, Joan Saura, Keyboards, Josep Palomas, Baß, und Quicu Samsö, Schlagzeug, ein abwechslungsreiches Konzert. Wenn dieses Festival ein repräsentatives Bild des gesamten Spektrums des aktuellen spanischen Jazz darstellte, so läßt sich feststellen, daß auf der Suche nach Eigenständigkeit im wesentlichen bereits beschrittene Wege eingeschlagen werden.

Thekla Jahn



Gilt gegenwärtig als einflußreichster Pianist und Komponist des zeitgenössischen Jazz in Spanien: Joan Albert Amargos

Voller Inbrunst vorgetragener Flamencogesang: Ginesa Ortega

Fotos: Hyou Vielz

Jazz über Wolga

Jazzfestival Jaroslawl

Nach einer langen und ungewollten Pause von 8 Jahren macht eines der renommiertesten Jazzfestivals der Sowjetunion - Jazz über Wolga - wieder von sich reden. Pünktlich zum 15. Jahrestag des Jaroslawler Jazzclubs luden die Initiatoren unter Federführung des Clubvorsitzenden Igor Gawrilow die wichtigsten Jazzformationen der Sowjetunion sowie - erstmals in der nun 10jährigen Geschichte dieses Festivals - ausgewählte Bands aus dem Ausland zum Spiel.

Ermöglicht wurde ein solches Mammutprogramm mit über 60 teilnehmenden Gruppen - man möchte fast „natürlich" schreiben - nur dank der finanziellen Unterstützung einer Reihe von Sponsoren. Perestroika macht's möglich: Die Betriebe Tschaika, Techuglerod, das Jaroslawler Elektromaschinenbauwerk, die kooperative Dekor oder das Büro für internationalen Jugendtourismus Sputnik - allesamt im Vorwort des Programmheftes erwähnt - gaben das Geld, während ein für bundesdeutsche Verhältnisse unglaublicher Organisationsstab von 80 „Jazznarren" das Know-how lieferte und für einen reibungslosen Ablauf des Festivals sorgte. (Original-Ton Programmheft: „Der Jaroslawler Jazzclub entstand im Jahre 1974, vor 15 Jahren ... Ihn schufen Menschen, die in Jazz vernarrt waren.) Die einen konnten sich ein Leben ohne das Jazzen nicht vorstellen, die anderen - die heimlich auf die ersten etwas neidisch waren - konnten sich ein Leben ohne das Jazzhören nicht vorstellen.

Am eigenen Leib konnte dies die Henner Urff Band aus Kassel erfahren, die zusammen mit Vertretern des städtischen Kulturamtes zu „Jazz über Wolga" eingeladen wurde. Der Gruppe, mit eher ungewissen Erwartungen in die ca. 300 km von Moskau entfernt gelegene Partnerstadt Kassels gereist, wurde nicht nur eine höchst engagierte, durchgängige Betreuung zuteil, sie erlebte vom ersten Tag an einen atemraubenden Programmablauf: In 15- bis 30minütigen Abständen wechselten in unmittelbarer Folge Big Band Sound, Dixie, New Orleans, Avantgarde Jazz, Free Jazz und Mainstream einander ab, und all dies in einer Güte, die auf großen Festivals wie Moers, Berlin oder Leverkusen nur mittels ganz gewaltiger finanzieller Anstrengungen erreicht wird - wenn überhaupt.

Die Konzeption, unterschiedlichste Spielarten des Jazz direkt zu konfrontieren, verlangte den Besuchern ein Höchstmaß an Toleranz und Einfühlungsvermögen ab, bot jedoch gleichzeitig die einmalige Chance, einen aktuellen Überblick über die sowjetische Jazzszene zu bekommen, und erwies sich zudem auch musikalisch ein ums andere Mal als höchst gelungenes Experiment. Schnell wurde auch deutlich, daß es viele der bei „Jazz über Wolga" teilnehmenden sowjetischen Gruppen zu einer Perfektion - gepaart oftmals mit sprühendem Witz und ungeheurem Ideenreichtum - gebracht haben, die in ihrer Dichte weltweit vielleicht einzigartig ist.

Die teilnehmenden Gruppen - eine Auswahl

Kennzeichend, daß selbst lokale Größen westlichen Qualitätsstandards leicht gerecht wurden. So eröffnete Studio - eine Dixieland-Formation aus Jaroslawl - das Festival, die neben traditionellem Big Band-Swing auch Ausflüge in den Jazz-Rock unternahm. Eine Grenzwanderung par excellence, die seine Grundlage aber immer wieder im Dixieland fand. Nach einem Abstecher in die „asiatische Strömung des Jazz, den das Ensemble Bumerang (Alma Ata) unter Einbeziehung der kasachischen und ujgurischen Folklore unternahm, interpretierte das in der SU sehr bekannte Quartett von Saulius Schiautschiulis (Klaipeda) aktuelle Pat Metheny-Titel. Gleich einen doppelten Höhepunkt erlebte „Jazz über Wolga" mit der All Star Band „Die Goldenen Jahre des Jazz" sowie dem Jazzensemble der Solisten GAJA. Das Ensemble „Die Goldenen Jahre des Jazz" vereinigt in sich die erfahrendsten Musiker verschiedener Städte, die sich erst kurz vor dem jeweiligen Auftritt zusammenfinden, um daraufhin ein Feuerwerk des Jazz zu entfachen, das von den ganz unterschiedlichen Hintergründen der Musiker profitiert. Ein echtes Erlebnis, dem kraftvollen Spiel des Kontrabassisten Iwar Galjenieks zu begegnen, oder sich von den filigranen Vibraphonklängen Igor Uwarows verzaubern zu lassen.

Igor Uwarow spielt auch eine führende Rolle im Jazzensemble der Solisten des staatlichen Tanzorchesters GAJA (Baku). Dieses Ensemble, in dem auch die beiden international vielbeachteten Musiker Wiktor Budarin, Posaune, und Tofik Schabanow, Saxophon, mitwirken, versteht seine Musik als Gratwanderung zwischen Mainstream Jazz und Fusion, doch wer diese Gruppe je erlebt hat, kann diese Begriffe getrost vergessen. Hier paaren sich technische Kabinettstückchen mit dem Charme, alle Vorbilder vergessen zu können, und sie doch immer wieder durchscheinen zu lassen. Wer von dem Höhepunkt des „Jazz über Wolga"-Festivals reden will, kommt um GAJA nicht herum, spätestens, wenn er die Solistin des Ensembles, die 19jährige Sängerin und Komponistin Asisa Mustafa-Sade, erlebt hat: Zu Beginn ein fulminantes, exzentrisches Piano-Solo, das an bessere Zeiten Meredith Monks erinnerte, in seiner Eigenständigkeit jedoch keine Vergleiche zuließ. Nach diesem Intro betrat die Sängerin Asisa die Bühne und zog das versammelte Publikum in ihren unmittelbaren und in die tiefsten Tiefen des Jazz dringenden Eigenkompositionen in ihren Bann. Asisas scheue Bühnenpräsenz, gepaart mit einer schier unglaublichen Leichtigkeit des Vortrags, wird auch hierzulande noch für Furore sorgen. GAJA und Asisa Mustafa-Sade werden vermutlich schon im August auf Einladung des Kulturamtes Kassel, das augenblicklich ein großangelegtes Kulturprojekt unter der Überschrift „Begegnung mit der Sowjetunion" plant, zu einer Kurztournee durch die Bundesrepublik kommen.

Im Anschluß an den Auftritt des Ensembles Mainstream Jazz (Moskau), das seinem Namen alle Ehre machte, bestachen Igor Bril (Moskau), einer der Väter des sowjetischen Avantgarde Jazz und Verfasser des ersten Lehrbuchs über Jazzmusik in der SU (Titel: „Praktischer Kurs der Jazzimprovisation"), und sein Schüler Leonid Ptaschko (Baku), durch ein exzellentes Klavierduett. Die spontane Spielfreude der beiden Improvisationsmeister übertrug sich schnell auf das Publikum, das die Musiker immer wieder zu organisatorisch kaum zu meisternden Zugaben animierte. Mit viel Spannung erwartet wurde auch der Auftritt des Percussionisten Wladimir Tarassow (Wilnius), der durch das Trio Ganelin-Tarassow-Chekasin berühmt wurde, und heute zu den herausragenden Jazzern der SU zu zählen ist. Schon der Aufbau des riesigen Schlagzeugkomplexes mit einer Unzahl von Bekken und Schlaginstrumenten ließ erahnen, daß hier ein Schlagzeuger zu Werke gehen würde, der die Möglichkeiten des Schlagzeugsolos bis zum Letzten auszuloten in der Lage ist. Gewagte Improvisationen und vielfältige Rückkopplungsmanöver machten aber auch deutlich, warum es Tarassow zuletzt in vielen Bands schnell zu eng wurde.

Direkt anschließend machte sein ehemaliger Weggenosse Wladimir Chekasin (Wil-

nius) deutlich, daß ihm der Festivalcharakter zu eng sei, und provozierte die Verantwortlichen am Ende seiner Darbietungen (die ja auch auf diversen Festivals hierzulande für Furore sorgten) mit dem Zertrümmern eiligst zusammengeklaubter Stühle. Für Irritationen sorgte der Multiinstrumentalist weiter, indem er die flehentlichen Bitten, gefälligst seine Auftrittszeiten einzuhalten, ignorierte, und mit seiner Band ein wildes Gebräu aus Folklore-, Jazz- und Performance-Elementen auf die Zuhörer niederprasseln ließ. Klasse!

Nach einer längeren Atempause dann der Auftritt des polnischen Trios „Pastor und der große Pfropfen" (Warschau), das aus Mitgliedern des Orchesters „Die junge Macht" besteht. Die Gruppe bot eine gelungene Jazzcollage aus den großen klassischen Werken des Jazz und aus synthetischen Werken, die alle Richtungen und Stile des Jazz bis hin zur Weltfolklore umfaßte. Hervorragend auch das Ensemble Decima unter der Leitung von Wsewolod Danilotschkin (Moskau), das Jazz der 20er und 30er Jahre bot, sehr perfekt inszeniert und mit einem Feeling interpretiert, das dem Anspruch Danilotschkins, er wolle „die charakteristische Manier, das lebendige Klingen erhalten, das dieser Musik und ihrer Realisierung eigen ist", voll gerecht wurde.

Nach den Auftritten Wiktor Melnikows (Moskau) am Kontrabaß und des Jazzorchesters Rostow ein krasser Sprung in den Free-Jazz mit dem Ensemble Archangelsk von Wladimir Reszki (Archangelsk), das Elemente des klassischen Jazz, zeitgenössischer Kammermusik, instrumentellen Theaters und populärer Rhythmen mit dem Widerhall von altrussischen Liedern und Riten auf einzigartige Weise verknüpft.

Etwas später dann der „Saalfeger": Bei der Gruppe der neuen Improvisationsmusik von Wladislaw Makarow, die sich stark an westlichen Avantgardemusikern wie Bailey, Gaj, Kaiser oder Moss orientiert, geschah das, was niemand der ausländischen Besucher mehr für möglich gehalten hatte, die sonst so toleranten Jazzliebhaber verließen panikartig den Raum und leerten das kalte Büffet.

Auf gänzlich andere Akzeptanz stieß hingegen das experimentelle Duo Aleksandr Aleksandrow - Sergej Letow, das auf witzigste Art und Weise Free Jazz, Kammermusik und geistliche Musik verwob, und zeitweilig Assoziationen zum Musikkabarett hervorrief. Besonders ein Duett mit Fagott und Baritonsaxophon riß die Besucher zu Begeisterungsstürmen hin und ließ Aleksandrow-Letow zu den heimlichen Stars des Festivals avancieren.

Zu einem letzten vielumjubelten Höhepunkt des Festivals kam es schließlich am vorletzten Abend, als im Anschluß an den Auftritt der Henner Urff Group die Formation Saxchorus (Alma Ata) von Grigori Geller die Bühne betrat und im Zusammenspiel mit den bundesdeutschen Jazzern eine Session entzündete, die nicht nur aufgrund ihrer musikalischen Qualitäten bestach, sondern mehr noch wegen der politischen „Sprengkraft", die von ihr ausging. Traumhaft schön das besinnliche Finale, in dem der Vibraphonist Igor Uwarow zusammen mit Henner Urff ein Vibraphon-Duett bestritt, das deutlich machte, daß die Eiszeit (hoffentlich) endgültig vorbei ist.

Ein ärgerliches „Glanzlicht" setzten schließlich die als einzige amerikanische Band geladene „Color Blind", die nicht nur durch ihre arrogante Bühnenpräsenz bestachen, sondern zudem an billigsten Las Vegas-Verschnitt erinnerten. Gefeiert wurden die Amerikaner dennoch, gefeiert wurde überall, und besonders in den noch spät nach Mitternacht stattfindenden Jam-Sessions wurde klar, daß der Jazz noch nie Grenzen gekannt hat.

Lutz Engelhardt

Erfolgreich mit Yours Roughly

Christian Rover

Einen schönen Erfolg hat der deutsche Gitarrist Christian Rover zu verbuchen: Das von ihm und dem isländischen Bassisten Skuli Sverrisson gebildete Duo „Yours Roughly" wurde beim Musicfest USA '89 in Philadelphia mit dem ersten Platz in der Kategorie „Best Electric Jazzcombo" geehrt.

Die vom US-Jazz-Magazin Downbeat und der amerikanischen Musikindustrie unterstützte Veranstaltung fand - als die größte ihrer Art - vom 27. bis 30. April in der Ostküsten-Stadt statt.

Die mehr als 100 teilnehmenden Bands hatten sich zuvor durch ein Ausscheidungssystem qualifizieren müssen: Insgesamt waren dem Finale 70 Festivals in 36 Staaten der USA vorangegangen. In der Jury saßen u. a. Jazz-Educator David Baker und Ex-Weather Report-Percussionist Alex Acuna. Ihre Bewertung begründeten sie mit „den herausragenden solistischen Leistungen und dem frischen, innovativen Konzept des Duos".

Der live mitgeschnittene Auftritt von „Yours Roughly" wird zudem auf einer „Best of Musicfest '89"-CD repräsentiert sein.

Der erst 22jährige Christian Rover ging nach Unterricht bei John Thomas und einer Teilnahme an der Jazz-Abteilung der Universität Duisburg vor einem Jahr nach Boston.

Am Berklee College of Music in Boston setzte er sein Studium unter Gary Burton und Herb Pomeroy fort. In Deutschland war der gebürtige Essener als Mitglied der Ruhrgebiets-Formation Bolte Band sowie als Studiomusiker aktiv. Im Herbst dieses Jahres wird man Yours Roughly auch auf deutschen Bühnen erleben können.

Uwe Plien

Erhielt beim Musikfest USA '89 in Philadelphia mit Yours Roughly den ersten Platz in der Kategorie „Best Electric Jazzcombo": Christian Rover mit Trophäen

Retrospektive Ästhetik

Tete Montoliu

„Ich kann meinen Augen und Ohren nicht glauben!" meinte Vladimir Horowitz, als er zum ersten Mal den genialen Art Tatum hörte. Ähnliches mögen sicher viele Besucher des Konzertes mit dem Jazzpianisten Tete Montoliu empfunden haben. Das Solorezital war der zweite Jazz-Höhepunkt des zweiten Weiler Kulturfrühlings, nachdem das James Newton Quartett mit großartigem zeitgenössischem Jazz begeisterte.

Der eher biedere und gesichtslose Saal im Haus der Volksbildung hatte sich mit Hilfe geschickter Lichtregie in einen erwartungsvollen Ort verwandelt. Das gespannt wartende Publikum gruppierte sich um den Flügel als Zentrum. Jazz verstanden als Kunstmusik, die sich von Tanz und Entertainment emanzipiert hat. Als der blinde Pianist an den Flügel geführt wird, sich kurz mit den Händen auf der Tastatur orientiert und die Zuhörer in seine musikalische Welt einläßt, hat sich sofort eine kommunikative Atmosphäre aufgebaut, die bis zum Schlußapplaus anhält.

Tete Montoliu ist ein Pianist von außerordentlicher technischer Brillanz und Reife, dabei werden die Rasanz der Läufe und die Anschlagssensibilität nie zum Selbstzweck. Alle technischen Mittel sind einem klaren Gestaltungswillen unterworfen. Seine Tonbildung ist kraftvoll und schnörkellos, fast herb; das Pedal setzt er äußerst sparsam und bewußt ein. Das Programm des Abends bestand aus Standards und einigen wenigen eigenen Stükken. Hier seien nur erwähnt: „Night in Tunesia" von Dizzy Gillespie, das besonders reizvolle „Airegin" von Sonny Rollins mit einer .freien' Arabeske und das kunstvolle Ellington-Medley. Einzige Enttäuschung, zumindest aus der Sicht des Rezensenten, Montoliu interpretierte an diesem Abend keine Komposition des genialen Thelonius Monk.

Tete Montolius musikalisches Idiom ist der Bebop verbunden mit einem wachen historischen Bewußtsein für die Tradition der schwarzen Pianistik. Seine Ästhetik ist retrospektiv, aber nie regressiv. Montoliu wirkt nicht stilbildend. Provokation Experiment, Umbruch und Irritation sind nicht seine Sache. Er ist eher ein Bewahrer der Schätze afroamerikanischer Pianokunst, in einem positiv verstandenen Sinne ein Klassiker. Diese Haltung ist uns heute sicher nicht so fremd in einer Zeit, in der wir alle mit den Folgen eines zerstörerisch wirkenden Fortschrittsdenkens konfrontiert sind. Seine Musik macht uns bewußt, daß Weiterentwicklung auch Zerstörung bedeuten kann. Dies scheint er selbst sehr deutlich zu empfinden, da er den Free Jazz ablehnt, jene Umwälzung, die noch tiefer als der Bebop in das Gefüge der Jazzsprache eingriff. Sehr hellsichtig und bewundernd sagt Anthony Braxton, ein Neuerer-Zerstörer, über Montoliu: ,,His music is so pure."

Zum Schluß sei noch ein kleiner Hinweis für alle Bewunderer Tete Montolius erlaubt. Entsprechend seinem Selbstverständnis als Bewahrer afroamerikanischer Musizierweisen plant Montoliu, wie er nach dem Konzert erzählte, seiner Musik ein Denkmal zu setzen. In Zusammenarbeit mit einem italienischen Plattenlabel ist vorgesehen, eine monumentale Reihe von zehn Platten unter dem programmatischen Titel The music I like to play' herauszugeben. Volume I und II sind schon erschienen. Zentral werden diejenigen Platten sein, die den Werken zweier großer afroamerikanischer Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts gewidmet sind: Duke Ellington und Thelonius Monk.

Monika Zimmermann-Abt

Posaunen-Trio beim 238. Hamburger NDR Jazz-Konzert

Annie Whitehead, Ray Anderson und Dave Taylor

Albert Mangelsdorff fiel leider wegen Krankheit aus. Trotzdem war das jüngste NDR-Jazzkonzert mit Annie Whitehead, Ray Anderson und Dave Taylor imrrler noch vorzüglich besetzt. So vorzüglich, daß sich im Studio 10 des Hamburger Funkhauses eine eindrucksvolle Posaunen-Show entwickelte.

Selten kommt dieses quirlige Instrument im Chor daher, kann sich vielstimmig ohne sonstige Begleitung in Szene setzen, heraus aus dem reinen harmonischen Hintergrund. Mit den Obengenannten steht nun eine junge Posaunisten-Generation auf der Bühne, die schon viele neue Ideen in diverse Live- und Studioprojekte steckte.

Eine Menge Phantasie investierten die jungen Solisten auch jetzt und präsentierten eine sprühende Revue. Posaune pur mit Witz und Humor. Ihr spröder Charme wurde aufgewertet und äußerst sympathisch in Szene gesetzt - gleichfalls ein Gemütsinstrument. Alle erdenklichen Töne produzierten die Drei: Schreien, Jammern, Gurgeln, Lachen, Jauchzen, Weinen, Wimmern. Harmonische Phrasierungen bildeten Bindeglieder und Duke Ellington-Kompositionen u.a. die Basis. Die einzelnen Vorbilder und Kategorien verschmolzen immer wieder zu einer furiosen Klangmixtur voller Überraschungen.

Am eindrucksvollsten die Baß-Posaune Dave Taylors - schön verschroben und hinreißend komisch.

Heinz-Jürgen Rippert

Auf Europatournee

Warren Vaches Sr. Syncopatin' Seven

Als Botschafter des amerikanischen Jazz erwies sich der bekannte Baßspieler, Bandleader und Autor, Warren Vache Sr. Für eine großangelegte Europatournee durch die Niederlande, Westdeutschland, die DDR und die Schweiz hatte er eine All Star Band aus prominenten Musikern der New Jersey- und New Yorker Szene zusammengestellt. Die Tour, die am 28. April begann und am 4. Juni endete, führte das Orchester auch am 20. Mai zu einem Gastspiel in den Jazz Club Minden. „Can't we be friends?" fragte im Eröffnungsstück Posaunist und Sänger Nick Carella, der in humorvoller Art die Musiktitel und Solisten ankündigte und beim Publikum sofort ankam. Seine kraftvolle moderne Spielweise paßte so recht in die am Condon- und New Yorker Stil orientierte Gruppe. Werner Lutz, als Trompeter und Flügelhornspieler, machte ebenfalls eine gute Figur. In „Isn't love the strängest thing?" lieferte er nach Carellas Gesang ein gefühlvolles Solo. In dem Showcase „Bourbon Street Parade" stellte sich Drummer Lou Grassi, ein jüngerer Musiker, der bei Beaver Harris und Sam Ulano studierte und später als Militärschlagzeuger zahlreiche Auszeichnungen eintrommelte, dem Publikum vor. Man war sich einig: Das war hervorragende Solistik.

Die Kompositionen Duke Ellingtons hatten einen beachtlichen Stellenwert im Repertoire der Syncopatin' Seven. Dies schien kein besonderer Zufall im 90. Geburtsjahr von Amerikas bedeutendstem Jazzkomponisten zu sein. „Things ain't what they used to be" war eines dieser Themen über das Pianist Lou Carter virtuos improvisierte. Ein anderes Stück, „In a mellotone", gab Jack Stuckney sowohl auf dem Sopransaxophon, als auch auf der Klarinette reichlich Gelegenheit, solistisch hervorzutreten. Dabei gelang es ihm, gemeinsam mit Werner Lutz auf dem Flügelhom, die unverwechselbare Ellington Mood zu erzeugen.

Rückgrat der Band war einmal mehr die starke Rhythmusgruppe, bestehend aus dem Bassisten Warren Vache Sr., dem Gitarristen Dawes Thompson (akustisch) dem Schlagzeuger Lou Grassi, die alle hervorragend swingten. In „Fidgety feet" gaben sie davon eine Kostprobe. - Ein anderer Giant, dem die Syncopatin' Seven ihre Referenz erwies, war Fats Waller. Just an diesem Tage wäre er 85 Jahre alt geworden. Was lag näher, als einige seiner unsterblichen Kompositionen zu spielen. Die Band intonierte die Hits „Blue turning grey over you" und „Ain't misbehavin'" und rundete damit ein musikalisch äußerst gelungenes Gastspiel ab.

Friedrich Hachenberg

Open Ohr Festival /Mainz

Sie können eine Seelenverwandtschaft nicht verleugnen: Das gilt für den Deutschen Emil Mangelsdorff und den Russen David Asarjan ebenso wie für Jo Flinner, der bei Mangelsdorff in die Tasten greift. Das Klavierspiel Asarjans und Flinners ist von ungeheurer Dynamik und ständig vorwärts drängender Expressivität. Beide verausgaben sich mit körperlicher Wucht, winden sich vor den Instrumenten, und die Köpfe scheinen den Akkordfluß voranzustoßen. Das Klavierspiel steigerte sich zu stählerner Härte. Der Russe und der Amerikaner sind fantastische Pianisten und paradoxerweise zugleich äußerst diszipliniert.

Emil Mangelsdorff, bescheiden etwas zurückgesetzt, kostet auf dem Alt- und dem Sopransaxophon in Läufen, Skalen und gebrochenen Akkorden die Möglichkeiten seiner Instrumente aus. Er setzt weniger auf Kontrastwirkung, als daß er sein Spiel ergänzend in den Strom der Pianisten einfließen läßt. Unterdessen lassen die Kontrabassisten Geworkjan und Bitter ihr gezupftes und geschlagenes Spiel marschieren oder unterlegen percussiv das Metrum. Beim Open-Ohr-Festival in Mainz erhalten indes die beiden Schlagzeuger Balagjan und Thermond den reichsten Applaus für ein ausgedehntes Duett bestechender Interaktion im „Call- & Response"-Schema.

„Latin the Blues" heißt das einzige Stück, das die beiden Gruppen gemeinsam auf der Bühne vor gut zweitausend Zuschauern präsentierten. Fast zwanzig Minuten breitet es sich aus, steckt voller Witz und Spannung, treibender Intensität und Blues-Feeling. Auf dieser Wurzel des Jazz treffen sich die Formationen aus Deutschland und Armenien im fast klassischen Bebop mit Ausflügen in ein gemäßigt freies Spiel des zeitgenössischen Jazz. Es ist offensichtlich, daß die Musiker die Tradition nicht verleugnen wollen, sie eher im dialektischen Sinne „aufheben". Das Zusammenspiel ist ohne Makel und zeugt von der Erfahrung, der Disziplin und dem Teamgeist der Mitglieder.

Technische Raffinesse, die die spontane Interaktion im Duo ermöglicht, ist auch der Pianistin Irene Schweizer und der Saxophonistin Sybille Pomorin zueigen. Die beiden Musikerinnen präsentieren im Frauenzelt des Open-Ohr-Festivals Jazzmusik jenseits aller einengenden Kategorien.

Sybille Pomorin hat das collagenhafte Spiel auf der Querflöte weiterentwickelt. Instrumentale und verbale Effektmalereien zeugen von schier unerschöpflichem Ideenreichtum. Gehauchte Atemstöße in der Flöte, gesungene Obertöne, überblasenes Kreischen vermischen sich mit Kehl- und Gurgellauten, Piepsen, percussiven Geräuschen, während die Berlinerin auf dem Saxophon vor sich hinbrummelnd oder in harten Stakkati alle Möglichkeiten auslotet, die die Luftsäule im Instrument bietet. Irene Schweizer schwelgt in Arabesken, legt mit der linken Hand, ver-

Ließ sein Spiel ergänzend in den Strom der Pianisten einfließen: Emil Mangelsdorff

Memphis-Soul-Färbung: Big Jay McNeely(r.) mit Gary Wiggins
Fotos: Klaus Mümpfer

Ungeheure Dynamik und ständig vorwärtsdrängende Expressivität: David Asarjan
Foto: Klaus Mümpfer

zwickte, rhythmisch wechselnde Ostinato-Figuren unter das flinkfingrige Single-Note- und Akkordspiel der rechten Hand. Mit Läufen spannt sie weite Bögen, steigert sich zu energiereichen Ausbrüchen oder tupft verhalten sparsame Tonfolgen.
Und doch schwingt im Spiel beider Frauen unüberhörbar Romantik mit. Die ironische Schärfe des Spiels kann darüber nicht hinwegtäuschen. Vielleicht ist dieser Kontrast von Ironie und Romantik in einem Spiel, das lyrische Ästhetik und experimentelle Avantgarde verbindet, gerade der Grund, der die Musik des Duos Schweizer-Pomorin so reizvoll und aufregend macht. Dies ist jedenfalls keine verkrampfte Suche nach Neuland, sondern erfrischend spontane Kreativität.
Zurück zu den Wurzeln gingen unterdessen beim Open-Ohr-Festival in Mainz Big Jay McNeely und das International Blues Duo. Mit einer Memphis-Soul-Färbung seines Saxophonspiels marschierte Big Jay vor dem Rhythm and Blues einher, der den Saxophonisten Gary Wiggins und den Boogie-Pianisten Chris Rannenberg zu den Lieblingen deutscher Blues-Freaks werden ließ. Die beiden Bläser beherrschen die Kunst des Entertainments, ohne sich anzubiedern. Dazu ist ihre Musik zu gut, zu echt auf den Wurzeln des Blues und zu mitreißend im treibenden Off-Beat. Vor den Blues-Musikanten hatte Chico Freeman mit seiner Gruppe Brainstorm einen rockigen Funk-Jazz tänzerisch und meist melodiös erklingen lassen. Die Kühle und ein wenig Arroganz des Miles Davis ist noch spürbar, wenn auch neben soften Soul-Tönen funkig-groovende Passagen hart und schnörkellos geblasen werden. Daneben stiehlt Keyboarder Delmar Brown mit schier endlosen Kaskaden, vibratoreichem Kopfstimmen-Gesang und selbstvergessen-narzistischem Tänzeln dem Bandleader fast die Schau.

Klaus Mümpfer

Jazz News

SDR reduziert wieder Jazz-sendungen

Nachdem man, wie bereits gemeldet, die Sendungen „Jazztime" und „Jazz für jeden" - insgesamt wöchentlich rund 3 Stunden - und damit alle Jazzsendungen aus dem SDR-3-Programm genommen hat, auch kein zugesagter Ersatz in SDR 2 geschaffen wurde - verschwinden nun anläßlich der Reihe „Festlicher Radiosommer" die Sendungen „Jazz aktuell" und „Treffpunkt Jazz" 5 Wochen lang aus dem Programm von SDR 2. Im Gegensatz zum SWF, der seinen Jazzhörern für die während des Festlichen Radiosommers ausfallenden Jazzsendungen zu anderen Tageszeiten vollen Ersatz bietet, sorgt der SDR für kein entsprechendes Angebot, das den Jazzfreunden einen Ausgleich bietet. Mit dem „Jazz Porträt", dem „Swingmobil" im zweiten und „Swing" im ersten Programm bleiben dem Jazz im August nur rund 8 Stunden.

Der **7. Ingolstädter Jazz-Blues-Rock-Workshop** findet vom 29. Juli bis 5. August statt. Er wird vom Kulturreferat der Stadt Ingolstadt in Zusammenarbeit mit der Stadt. Sing- und Musikschule in den Räumen der Musikschule im Turm Baur, Am Brückenkopf, durchgeführt. Der Kurs ist für Anfänger und Fortgeschrittene ausgeschrieben, die über ausreichende instrumentale Fähigkeiten verfügen sollten, um in Gruppen unter Anleitung zu improvisieren und Stücke einzustudieren. Das Unterrichtsprogramm umfaßt Instrumentalunterricht, Combospiel, einen Big Band Kurs, sowie Sonderkurse wie einen Pentatonik Kurs für alle Instrumente, Solospiel für Blasinstrumente, Drum-Workshop, afrikanische Rhythmik, die Stimme als Instrument, Komposition, Bühnenaufteilung für Big Bands, Programmieren von Synthesizern, P. A. Aufbau, Verkabelung, Mixen, Rock Licks, Slaptechnik für Bassisten, Homerecording Kurs. Als Dozenten wurden verpflichtet: Nie France, Schlagzeug, Jim Dvorak, Trompete, Gerhard Eichlinger, Querflöte, Harmonielehre, Rob Rückerl, Harmonielehre, Saxophon, Alan Skidmore, Saxophon, Peter Petej, Schlagzeug, Rhythmikunterricht, Rocky Knauer, Baß, Steve Lodder, Keyboards, John Etheridge, Gitarre, Jim Müllen, Gitarre, Dill Katz, Baß, Jose J. Cortijo, Percussion, Brian Abrahams, Gesang, Schlagzeug, Hans Attenberger, Baß, Marty Cook, Posaune, Ladislav Fidri, Harmonielehre, Harrison Smith, Saxophon und Jim Pepper, Tenorsaxophon, Vocals, Indian Rhythmic. Unterkunft in der neu erbauten Jugendherberge in Ingolstadt ist möglich. Die Kursgebühr beträgt DM 180.-. Kontakt: Kulturreferat der Stadt Ingolstadt, Raimund Frick, Postfach 2840, 8070 Ingolstadt, Tel. 08 41/ 305-576.

Die Niederösterreichische **Jazz Akademie** findet erstmals vom 2. - 9. September in Schloß Zeillern, wenige Kilometer von Amstetten statt. Sie soll jungen, ambitionierten Jazzmusikern für eine Woche Gelegenheit geben, mit international anerkannten Jazzmusikern zusammenzuarbeiten und von ihnen zu lernen. Zielgruppe der Jazzakademie sind aktive, fortgeschrittene Musiker, die sich mit Jazz beschäftigen sowie Studenten und Absolventen von Musikhochschulen und Konservatorien. Der pädagogische Aufbau der Jazzakademie ist untergliedert in Einzelunterricht am Instrument, Gruppenunterricht in verschiedenen Ensembles, Spiel in Big Band Formationen, Jazztheorie, Komposition und Arrangement. Albert Kreuzer, der für die musikalische Durchführung verantwortlich ist, und Gottfried Zawichowski, der die organisatorische Seite betreut, ist es gelungen, ein internationales Referententeam für die Jazzakademie zu gewinnen: Claus Stötter, Trompete, Bobby Dodge, Posaune, Martin Fuss, Saxophon, Harry Pepl, Gitarre, Michael Starch, Klavier, Albert Kreuzer, Baß, Joris Dudli, Schlagzeug, Reinhard Theiser, Vocals, Paul Pawluk, Jazztheorie. Zur Eröffnung findet ein Konzert mit Albert Kreuzers Obsession statt, am 6. September werden die Referenten der Jazzakademie eine spontane Session bestreiten. Kontakt: NÖ Jazzakademie, c/o Gottfried Zawichowski, Brünnlbadgasse 14/19, A-1090 Wien.

Der **Arbeitskreis für Jazz-Pädagogik und improvisierte Musik e. V.** wurde am 22. Mai in Duisburg gegründet. Die Gründungsversammlung traf sich in den Räumen der Universität/Gesamthochschule Duisburg, um nach der Satzungsdiskussion den Gründungsbeschluß herbeizuführen. Der Arbeitskreis hat den gemeinnützigen Zweck, das Verständnis für den Jazz und improvisierte Musik zu verbreiten und die Jazzpädagogik zu fördern durch 1. gegenseitige Information und Erfahrungsaustausch, 2. geeignete Fördermaßnahmen, 3. Publikationen, 4. Zusammenarbeit mit den Institutionen der Musikpädagogik und 5. Vertretung gemeinsamer Interessen. Der Arbeitskreis sieht sich als Organ zur Interessenvertretung von haupt- und nebenberuflichen Jazz-Pädagogen und fordert alle Interessenten zur Mitgliedschaft auf. In regelmäßigen Abständen soll der „Internationale Kongreß für Jazz-Pädagogik und improvisierte Musik" zur Pflege internationalen Kontaktes und verstärkter Medienarbeit stattfinden. Kontakt: Arbeitskreis für Jazz-Pädagogik und improvisierte Musik e. V., Universität/Gesamthochschule Duisburg, Fachbereich 4 Jazz-Labor, Frau Prof. Dr. Ilse Storb, Lotharstr. 65, 4100 Duisburg.

Phineas Newborn in Memphis gestorben

Am 26. Mai starb der Pianist Phineas Newborn Jr. im Alter von 57 Jahren in seinem Heim in Memphis. Die Todesursache ist nicht genau bekannt, es wurde bei Newborn jedoch vor sechs Wochen ein Tumor in der Lunge entdeckt. Phineas Newton Jr. stammte aus einer musikalischen Familie, sein Vater Phineas Sr. leitete auf der Beale Street in Memphis in den 30er und 40er Jahren eine Big Band, und Phineas spielte darin Trompete, Saxophon und Vibraphon, sein Bruder Calvin Gitarre. Phineas Newborn verfügte über eine virtuose Technik, melodischen Erfindungsreichtum und harmonische Komplexität, doch er konnte nicht die Karriere erleben, die er aufgrund seiner Fähigkeiten verdient hätte. Nachdem er Anfang der 50er Jahre bei Lionel Hampton Piano gespielt hatte, erregte er nach seiner Übersiedelung Mitte der 50er Jahre nach New York großes Aufsehen. Er arbeitete dann mit eigenem Quartett bzw. Trio, nahm Platten auf und reiste 1958/59 auch nach Europa. 1960 wurde er in Los Angeles heimisch, gesundheitliche Probleme unterbrachen seine Karriere, eine Verletzung der Hand führte zu einer Zwangspause. Mitte der 70er Jahre konnte er noch einmal ein Comeback erleben, auch eine Soloplatte aufnehmen, doch ihm fehlte die psychische Stärke um das Leben eines freien Jazzmusikers erfolgreich zu führen.

Mit der beruflichen und sozialen Situation jüngerer deutscher Jazzmusiker beschäftigt sich eine Sendung des Deutschlandfunks am 7. Juli von 22.15 bis 23 Uhr, am Beispiel der Gruppe Serene. Das Quartett aus West-Berlin besteht nunmehr fast zehn Jahre in unveränderter Besetzung: Johannes Barthelmes, Tenor- und Sopransaxophon, Michael Henning, Piano, Fred Stern, Baß, und Michael Landmesser, Schlagzeug. Nach einem kürzlich erfolgten Gastspiel in Estland und der Veröffentlichung der jüngsten Serene-CD „Dost" gehen die Vier im Herbst wieder auf Tournee durch Westdeutschland und Österreich. Kontakt: Johannes Barthelmes, Willibald-Alexis-Str. 22,1000 Berlin 61, Tel. 0 30/6 94 23 42

A & M Records nehmen regelmäßig Konzerte in der New Yorker Knitting Factory auf. Der erste Sampler „Live at the Knitting Factory", Volume One, liegt bereits vor, ein zweiter soll in diesem Jahr noch folgen. Volume One enthält Aufnahmen von Tom Cora/Hans Reichel, Mark Dresser, Mark Feldman, dem Nels Cline Trio, Curlew, Alva Rogers, Bosho, Scanners und Miracle Room. Der New Yorker Club, der von Michael Dorf und Bob Appel geführt wird, bestreiten auch regelmäßig Rundfunkprogramme, die über etwa 100 amerikanische Rundfunkstationen zu hören sind.

Max Gordon, der Besitzer des New Yorker Jazzclubs Village Vanguard, starb am 11. Mai im Alter von 86 Jahren. Bereits 1935 eröffnete der aus Litauen stammende Gordon das Village Vanguard, das zuerst ein Treffpunkt für Literaten, Komödianten und Bluesmusiker war, bevor es seine Jazzpolitik in den 50er Jahren begann. 1980 legte Gordon das Buch „Live at the Village Vanguard" vor, und darin ist neben vielen Anekdoten auch zu lesen, welche Jazzmusiker in diesem Club gastierten: Coleman Hawkins, Zoot Sims, Cannonball Adderley, Sonny Rollins, Bill Evans, Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus, Herbie Hancock, das Thad Jones-Mel Lewis Orchestra u. a. Gordon, der seit ein paar Jahren kränkelte, wurde von seiner Frau vertreten, und sie will das Village Vanguard auch in Zukunft weiterführen, und die Montagabende für das Mel Lewis Orchester reservieren.

Den **Bird Award** werden im Rahmen des North Sea Jazz Festivals in einem speziellen Preisträger-Konzert verliehen bekommen: Art Blakey, John Surman und Misha Mengelberg. Die drei Musiker wurden von einer internationalen Jury für den Bird Award, die in Form eines Vogels gestaltete Charlie Parker Trophäe, in den Kategorien USA, Europa, Holland gewählt.

Intensivkurse für Instrumentalisten und Ensemblespiel bietet die FMW Frankfurter Musikwerkstatt im Rahmen ihres Programmes der Allgemeinen Schule und der Berufsschule ab Wintersemester 1989/90 an. Diese dreimonatigen Kurse wenden sich gleichermaßen an Amateure wie an Profis, die an einer Aus- und Weiterbildung interessiert sind. Die Instrumentalkurse umfassen alle gängigen Instrumente einschließlich Gesang, im Ensemblebereich werden Kurse für Modern Jazz, Rock Jazz und Percussion angeboten. Kontakt: FMW Frankfurter Musikwerkstatt, Gaugrafenstr. 18, 6000 Frankfurt 90, Tel. 0 69/78 29 13

Das **Free Jazz Record Book** von Tugio Kamimura, das nur in einer limitierten Auflage von 400 Exemplaren erschienen ist, wird ab sofort über „Open Door" vertrieben. Das Werk stellt auf 776 Seiten insgesamt 3925 Free Jazz Platten aus aller Welt mit diskographischen Angaben und einer Abbildung des Plattencovers vor. Kontakt: Open Door, c/o Peter Schlegel, Schwarzwaldstr. 31,7290 Freudenstadt.

Eine **Billie** Holiday **Gedenktafel** wurde kürzlich in Flushing auf der 76th Avenue, am ehemaligen Wohnort der Sängerin, installiert. Billie, deren Todestag sich am 17. Juli zum 30. Mal jährt, lebte von 1951 bis 1958 in Flushing. Die Bronzetafel wurde von Stadtrat Morton Povman angeregt und von einer Bank bezahlt.

Jazz News

Louie Bellson legte bei MusicMasters die dritte digital aufgenommene Platte vor. Sie heißt „East Side Suite with Special Guest Clark Terry". Zuvor erschienen von Louie Bellson und seinem Orchester bei der in New Jersey ansässigen Plattenfirma „Louie and his Orchestra" und „Hot".
Emil Viklicky hat unter dem Titel „Hommage toJoan Miro" auf Supraphon eine neue CD/LP veröffentlicht. Die A-Seite nimmt die gleichnamige Komposition ein, die der Pianist und Komponist mit seinem Jazzquartett, das durch das Talich Streichquartett ergänzt wurde, aufnahm. Viklicky bestreitet einmal im Monat einen Jazzabend im Prager „House at the Bell", bei dem sich u. a. der Posaunist Lou Blackburn, der Geiger Uli Barthel und der Schlagzeuger Michael Clifton vorstellten. Der nächste Gast wird am 7. Juli der Flügelhornist Peter Tuscher sein. In der letzten Novemberwoche hält sich Viklicky mit eigenem Quartett in Frankreich auf und spielt u. a. in Avignon. Kontakt: Emil Viklicky, Letohradska 36,170 00 Praha 7, CSSR.

Florian Poser, dem in Oldenburg lebenden Vibraphonisten und Komponisten, ist zur Förderung seines künstlerischen Schaffens das mit DM 5000- dotierte „Niedersächsische Nachwuchsstipendium 1989" zuerkannt worden. Zusammen mit weiteren 15 Stipendiaten erhielt er am 30. Mai in einem Festakt im Schloß Gifhorn die Stipendiumsurkunde aus der Hand von Staatssekretär Prof. Dr. Hans-Ludwig Schreiber. Die musikalische Ausgestaltung des Festaktes wurde ebenfalls von Florian Poser übernommen. Im Juli und August unternimmt der Vibraphonist zusammen mit der Bassistin Dorothea Kaufmann eine Konzertreise in den Fernen Osten mit Auftritten in Brunei, Singapur, Malaysia und Thailand. Kontakt: Florian Poser, Acordialstr. 24,2900 Oldenburg, Tel. 04 41/5 73 53
Birth Records, das Label des Göttinger Multiinstrumentalisten Gunter Hampel, ist seit kurzem über Open Door erhältlich. Im Birth-Katalog befinden sich neben zahlreichen, zum Teil klassisch zu nennenden LP-Einspielungen auch Musikkassetten, Video-Tapes und Song-Books. Gegenwärtig wird die erste Compact Disc vorbereitet. Kontakt: Open Door, c/o Peter Schlegel, Schwarzwaldstr. 31, 7290 Freudenstadt, Tel. 0 74 41/17 78.
East-West-Trio nennen der aus Prag stammende, in München lebende Bassist Milan Pilar, der tschechoslowakische Pianist Emil Viklicky und der Schlagzeuger Joe Nay ihre neue Formation. Im September wird das Trio auf Tournee durch Deutschland und Österreich gehen, anschließend daran ist eine Gastspielreise in die Tschechoslowakei geplant. Kontakt: Doris Hagen, Milan Pilar Musikverlag, Hohenleitenstr. 1, 8000 München 71, Tel. 0 89/55 91 92.

Stötters Nevertheless, die Gruppe des Stuttgarter Trompeters Claus Stötter, hat sich neu formiert mit Matthias Erlenwein, Saxophon, Claus Stötter, Trompete und Flügelhorn, Dizzy Krisch, Vibes, Karo Höfler, Bass, und „Hiram" Mutschier, Schlagzeug. Das Programm besteht weiterhin aus Eigenkompositionen von Claus Stötter. Die Gruppe geht vom 23. September bis 7. Oktober auf Tournee. Kontakt: Karo Höfler, Altenbergstr. 15, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/6 49 26 37.

Die **Frankfurt Jazz Big Band** trat im Frühjahr bei verschiedenen Festivals und Konzerten auf und stellte dabei u. a. die Solisten Joe Gallardo, Don Rader, Larry Porter, Bob Degen und Conny Jackel vor. Ab September ist die Big Band, geleitet von Wilson de Oliveira, wieder auf Tour. Kontakt: Thomas Cremer, Allendorfer Str. 38, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 54 92.

Gunter Hampel, der Vibraphonist, Baßklarinettist und Baritonsaxophonist, geht von Oktober bis Dezember wieder in Deutschland auf Tournee. Neben der Arbeit mit seiner Galaxie Dream Band sind auch wieder Auftritte mit dem Coming Age Orchestra und der Band 'Time Is Now' geplant. Außerdem wird er mit der amerikanischen Sängerin Jeanne Lee einige Duo-Konzerte geben. Kontakt: Peter Schlegel, Schwarzwaldstr. 31, 7290 Freudenstadt, Tel. 0 74 41/ 17 78.

Die **John Tchicai Group** wird vom 20. November bis 1. Dezember auf Deutschlandtournee sein. Mit dem dänischen Saxophonisten und Baßklarinettisten spielen die Hamburger Musiker Bernd von Ostrowski, Vibraphon, Peter Niklas Wilson, Kontrabaß, und Dieter Gostischa, Schlagzeug, Percussion. Kontakt: Peter Niklas Wilson, Osterstr. 31, 2000 Hamburg 20, Tel. 0 40/40 05 64.

Susan Weinert wurde mit ihrer Band zu einem zweiwöchigen Gastspiel nach Moskau eingeladen. Die Gitarristin wird in verschiedenen Moskauer Clubs und Konzertsälen ab 1. Juli mit dem Saxophonisten Peter Weniger, dem Bassisten Martin Weinert und dem Schlagzeuger Hardy Fischotter auftreten. Kontakt: M. Weiner, Haspelstr. 16, 6680 Neunkirchen.

Theo Jörgensmann wird zusammen mit dem ungarischen Pianisten Karoly Binder von Mitte Juli bis Mitte August einige Konzerte in Ungarn geben, u. a. bei den Festivals in Budapest, Debrecen und Shikonda auftreten, sowie Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen bestreiten. Ende August ist eine Rundfunkproduktion mit John Fischer's European Interface in Lausanne geplant. Außerdem gibt Jörgensmann ein Duokonzert mit dem Bassklarinettisten Denis Colin in Paris. Kontakt: Theo Jörgensmann, Emsstraße 23, 4200 Oberhausen 12.

Jazz News

Rainer Glas, Kontrabass, macht im August in Phoenix, Arizona, mit der Gruppe Jackalope des Navajo Flötisten R. Carlos Nakai Aufnahmen für eine LP. Danach gastiert er mit dem Saxophonisten Marion Brown in New York. Im Oktober und November wird er schließlich mit der Gruppe des Pianisten Horace Tapscott aus Los Angeles in Deutschland, Frankreich, Österreich und der Schweiz auf Tournee gehen. Mit dabei sind Michael Session, Saxophone, und George Buckner, Schlagzeug. Anschließend wird Rainer Glas mit dem Leszek Zadlo Ensemble und dem Overtone Quartet unterwegs sein. Kontakt: Rainer Glas, Gründlacher Str. 7a, 8520 Erlangen. Tel. 0 91 31/60 35 68 oder Uschi Übler, Tel. 0 91 33/51 61.

Barry Guy, Evan Parker und Paul Lytton leiten Anfang Oktober einen Free-Jazz-Workshop in Stuttgart. Es werden dabei Kompositionen des London Jazz Composers Orchestra gespielt werden. Kontakt: A. Frangenheim, Am Kräherwald 315,7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/65 42 52.

Sammy Vomäcka, der bisher nur mit Soloprojekten unterwegs war, hat nun das Sammy Vomäcka Trio gegründet. Der Gitarrist spielt jetzt mit Stefan Brandt, Schlagzeug, und Christoph Kammer, Bass. Kontakt: Annelie Vomäcka, Johannesstr. 12,6650 Bad Homburg, Tel. 0 68 41/36 11

Brassless arbeitet ab Juli in der Besetzung Michael Arlt, Gitarre, Sebastian Altekamp, Piano, Stephan van Wylik, Kontrabaß, und Tobias Netta, Schlagzeug. Das Quartett wird ab Herbst auch verstärkt im europäischen Ausland auf Tournee sein. Kontakt: Sebastian Altekamp, Kapelstraat 23, NL-1211 LXH'sum.Tel. 0031 035/28 22 64.

Sparkling Beverage Ensemble, das akustische Quartett mit der Flötistin Sabine Kopf, dem Geiger Harald Kimmig, dem Klarinettisten Clemens Seitz und dem Baßklarinettisten und Baritonsaxophonisten Bruno Waltersbacher, wird im September und Oktober auf Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland und Frankreich gehen. Das Quartett spielt eigene Stücke, bei denen die Freiräume für die Improvisation einen wesentlichen Bestandteil ausmachen. Kontakt: Bruno Waltersbacher, Geigerstr. 5, 7630 Lahr/ Schwarzwald, Tel. 0 78 21/ 3 75 05.

Der **Jazz Club Singen** wurde am 25. April gegründet. Kontakt: Jazz Club Singen e. V., Angela Ballhorn, Talstr. 17, 7705 Steißlingen, Tel. 07738/4 12.

Indris Ackamoor, das Saxophonduo aus San Francisco, und Max Nagel aus Wien setzen ihre 1986 begonnenen „ Spielereien" fort und planen für November eine Tour durch Österreich und Deutschland. Kontakt: Max Nagel, Boerhaavegasse 23/19, A-1030 Wien, Tel. 02 22/7 56 93 53.

Das **Frank Steffen Müller Quartett** wird Anfang Juli im süddeutschen Raum zu hören sein. Die Gruppe, die neben Müller aus dem Pianisten und Keyboarder Oliver Leue, der Bassistin Iris Loem und dem Schlagzeuger Dirik Schiigen besteht, wird bei einigen Konzerten mit der Sängerin Anne Hartkamp auftreten. Kontakt: Frank Steffen Müller, Landstr. 72, NL-1401 ER Bussum, Tel. 0031 2159/ 3 02 58.

Michel Camilo verließ vor zehn Jahren die Dominikanische Republik, um sein Glück in New Yorks Jazz Welt zu suchen. „Ich konnte in Santo Domingo nicht vom Jazz leben", sagte Camilo, „es gab dort keine Jazzszene. Ich war die Szene." Sein Glück hat er auf jeden Fall gefunden. Im März stieg das letzte Album des Pianisten auf die Nr. 1 der Billboard Jazz Charts.

Petras Vyshiauskas, der sowjetische Sopran- und Baritonsaxophonist, hat das Michel Pilz/Itaru Oki Quintett zu einer dreiwöchigen UdSSR-Tournee im Oktober eingeladen. Das Sextett wird u. a. auf dem Festival Vilnius auftreten und in Riga, Leningrad, Tallin Konzerte geben. Es wird zudem von einem westlichen Film-Team begleitet werden. Anschließend sind noch Konzerte geplant. Kontakt: Klaus Kugel, Postfach 1435, 8998 Lindenberg, Tel. 0 83 81/8 18 39.

The Great Jazz Pianists ist der Titel eines Buches von Len Lyons, das Da Capo Press in New York vorlegte. Es enthält Interviews mit 27 der bekanntesten Pianisten, so Bill Evans, Oscar Peterson, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Cecil Taylor, Teddy Wilson, Keith Jarrett und Chick Corea.

Ensemble Raum 19, eine zwölfköpfige, norddeutsche Avantgarde-Jazz-Formation mit Eckhard Petri und Gernot Borrek, Saxophon, Uli Sobotta, Euphonium, Trugot Thelitz, Posaune, Sabine Mariß, Evelyn Gramel, Olaf Schneider und David Jehn, Stimme, Reinhart Hammerschmidt und Günther Späth, Bass, Peter Apel, Gitarre und Hans Clauss, Schlagzeug, wird auf der diesjährigen Breminale, dem Kulturfestival in Bremen, ein Gastspiel geben. Danach sind Studioaufnahmen für eine Schallplatte geplant. Eine Kostprobe der Musik des Ensembles ist bereits auf dem neu erschienenen Dacapo-Sampler auf CD (EGM-Verlag) zu hören. Für den Herbst sind weitere Gastspiele in Deutschland geplant. Kontakt: Art Factory Bremen, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/32 31 68.

Basslab, die Formation um den Bassisten Manfred Bründl mit dem Pianisten Bob Degen, dem Schlagzeuger Janusz Stefanski und dem Saxophonisten Matthias Schubert, hat ihre erste Schallplatte aufgenommen. Sie wird im Herbst unter dem Titel „Echoes Of Time" erscheinen. Kontakt: Manfred Bründl, Wartestr. 12, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/56 01 42

Schallplattenbesprechungen

Cadarve Exquis

Cadarve Exquis: A March !s An Introduction - Kinderlieder nach A. Wölfli - Wucherung II - La Belle Et La Bete - Kännsch Höngg? - Ballade - The Soundville Syndrom Part 1, 2,3 - Ian Gordon-Lennox tp, flh, Tom Varner frh, Roland Dahinden tb, Dave Taylor btb, Urs Blöchlinger comp, as, ss, bass, Nat Su as, Martin Schlumpt ss, bei, Christoph Baumann comp, p, Hämi Hämmerli b, Dieter Ulrich dr
Aufg.: Oktober 1987, Luzern
Creative Works Records CW 1014-1

Zu was die zehn Musiker der Schweizer Gruppe Cadarve Exquis fähig sind, zeigen sie auf dieser Scheibe.
Direkt im ersten Stück „A march is an introduetion" verarbeiten sie in ihren Improvisationen Elemente der Volksmusik ihres Herkunftlandes. Das geschieht in der Art, daß sie ihre Improvisationen spielen und auch schon wieder weiter improvisieren. In dem Stück „Kännsch Höngg?", zu gut Deutsch „kennst du (den Ort) Höngg?", wird durch den Text auf Schweizerdeutsch die Herkunft der zehn Improvisierenden noch stärker verdeutlicht.
In der Komposition „Kinderlieder nach A. Wölfli" werden die Improvisationen durch Fetzen aus Kinderliedern, wie z. B. „Oh du lieber Augustin", unterbrochen.
Eine dritte Variante, eine sehr schöne Ballade, spielen sie in dem gleichnamigen Stück.
Obwohl die Improvisationen nie so frei gespielt werden, daß man ihnen nur sehr schwer folgen könnte, entdeckt man immer wieder Neues. Cadarve Exquis spielt eine Musik, die Spaß macht und trotzdem nicht anstrengend ist.

Hans-Jürgen Vennemann

The Vladimir Chekasin Quartet

Anti Show- Sketches Of Everyday Life: Vladimir Chekasin reeds, synth, perc, Vitas Labutis reeds, synth, Oleg Molokoedov p, synth, tp, perc, Joffe Arvidas dm, perc
Aufg.: 19. Juni 1988, live beim 10. Int. Jazz Festival Münster
Leo Records LR 165

Glasnost-Jazz vom Feinsten! Beim Anhören der Platte und beim Betrachten der Fotos hat man zwar manchmal das Gefühl, etwas zu verpassen, da auch fürs Auge ganz schön etwas geboten gewesen sein muß. Doch der 1947 in Swerdlowks geborene und durch seine Mitgliedschaft im Vyacheslav Ganelin Trio bekannt gewordene Chekasin versteht seine Musik „all music Jazz theatre", mit einem allumfassenden musikalischen Anspruch, deren theatralische Aspekte auf einer Platte natürlich größtenteils verlorengehen. Doch Leo Feigin tat gut daran, dieses mitreißende Konzert trotzdem auf Platte zu pressen. Die Musik dieses russischen Quartetts lebt ungemein. Freie, kraftvolle Passagen und Durcharrangiertes wechseln in spannender Weise. Spannend zum Beispiel, wenn sich aus einer freien Interaktion der Musiker, unterlegt durch einen dichten Klangteppich aus Synthesizer und Schlagzeug (der Baß fehlt ganz), langsam wieder ein Thema oder eine Kollektivimprovisation entwickelt und sich auf einen Höhepunkt hin steigert, um sich dann wieder in einen Marsch aufzulösen. Willem Breuker mit seinem Action Jazz ist dem Quartett sicher kein Unbekannter. Der intelligente Einsatz von mehreren Keyboards verleiht der Musik an den richtigen Stellen spannende Dichte oder lyrische Verträumtheit. Bemerkenswert auch Chekasins stilistisch oft changierendes Spiel, das von Coltrane und Coleman am meisten beeinflußt ist, und Joffe Arvidas am Schlagzeug, der ebenfalls alle Stilarten beherrscht und traumwandlerisch sicher die vielen Rhythmuswechsel meistert. Eine Platte für aufgeschlossene Geister! Man darf gespannt sein, was da noch so alles aus dem Osten auf uns zukommt.

Peter Bastian

Eddie Daniels

Blackwood: Blackwood - Cruise- Heartsong-P.I.-Toucan Dance-Black Diamond Run - Clara's Heart-Walking The Line - Blackwood - Blue Waltz
Eddie Daniels cl, picc, Jeff Mironov g, Steve Khan g, Dave Grusin p, Rob Mounsey keyb, Dave Weckl dm, Sammy Figueroa perc
Aufg.: New York City
GRP 9584-1

Das Cover zeigt Eddie Daniels' Klarinette: in der Mitte das schwarzglänzende Stück Holz, drumherum feinsäuberlich zerlegt Klappen und Züge. Ein Bild der Zerstörung? Nein, nur ein netter, kleiner, augenzwinkernder Einfall. Viel Nettes und Kunstgewerbliches hat auch die Musik hinter dem Cover.
Amerikanischer Mainstream-Jazz-Pop, Musik zum Autofahren oder Geschirrspülen. Dafür garantieren die Mitmusiker, wie Daniels selbst ausgebuffte Studioprofis. Wenn Leute wie Dave Grusin oder Steve Khan sich den Spaß gönnen, einen Kollegen bei seinem eigenen Projekt zu unterstützen, sozusagen als Urlaub vom Studioalltag, kann das Ergebnis nicht ganz schlecht sein. Viel entspannte Stimmung strahlt die Musik aus. Ungezwungen bewegen sich diese Meister der gehobenen Unterhaltung auf dem schmalen Grat zwischen seicht und anspruchsvoll. Musik ohne Ecken und Kanten, nicht laut, nicht leise, nicht langsam noch schnell. Einzig herausragender Titel: der inspirierte „Blue Waltz", einfühlsam von Dave Grusin auf dem Klavier begleitet. Wer großflächige Keyboardakkorde, eine geschmackvolle Single-Note-Gitarrenbegleitung und eine makellose Klarinette mag, wen Synthesizer-Bässe nicht stören - der wird von dieser Musik nicht enttäuscht sein. Mit Afrika allerdings verbindet Eddie Daniels' Musik nicht mehr als das schwarze Holz seiner Klarinette.

Rainer Wilkes

Buddy DeFranco & Al Raymond All Star Big Jazz Band

Born To Swing: Don't Be That Way - Tenderly - Mr. Lucky - Buy It And Fry It - Skyliner - Melancholy Stockholm -1 Wanna Be Loved - Yesterdays
Buddy DeFranco cl, Al Grey tb, Lin Biviano, Don Downs, Dave Cooper, Tony DeSantis tp, flh, Wendel! Hobbs as, Larry McKenna as, ts, Dennis DiBlasio, John Simon ts, Joe Sudler bs, Brian Pastor, Joe Zeigenfus tb, Jose Vidal btb, Pete Jackson p, Dom Fiori b, Tony Vigilante dm, George Rabbai, Dennis DiBlasio voc, Al Raymond Id
Aufg.: 1988, Widener University, Philadelphia
Star Satelite Records 711
„Born To Swing", sicherlich ein vollmundiger Album-Titel, für die vorliegende LP allerdings bestens zutreffend.

Über beide Plattenseiten zieht sich ein packender, dynamischer Swing-Reigen; mit enormem Drive und bestens ambitioniert geht die Big Band unter Al Raymonds Führung zur Sache und in die Vollen. Üppig, aber nie überladen oder zu pompös, kann man die Arrangements alter, oftmals gehörter Titel als bestens gelungen bezeichnen. Der große Klangkörper überzeugt aber nicht nur in den schnellen, treibenden Nummern, sondern erfährt seine Vielfalt nicht zuletzt auch in den ruhigen dream-dancing-tunes ä la „Tenderly". Hervorragend die Auf nahmequalität sowie informatives Back-Cover und Inner-Sleeve. Die „Born To Swing"-Veröffentlichung gehört zweifelsohne in die Plattensammlung eines jeden wirklichen Swing-Freundes!

Thomas Tang

Kenny Dorham

Hot Stuff From Brazil: Wee Dot - Halley's Comet - The Red Door - A Night In Tunesia - Autumn Leaves - It's All RightWithMe
Kenny Dorham, tp, Curtis Füller, tb, Herbie Mann, fl, Al Cohn, ts, Zoot Sims, as, Ronnie Ball, p, Benny Tucker, b, Dave Bailey, dm, Ray Mantilla, perc
Aufgen.: 16. Juli 1961 live at American Jazz Festival in Latin America, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, Brazil
ITM/West Wind 015 (CD 2015) Ulli Blobel Schallplatten GmbH, D-5600 Wuppertal 1, Moltkestraße 73

Der Titel macht es bereits deutlich: Wirklich heißes Zeug ist da in die Langrille gepreßt und dank neuer technischer Überarbeitung kommt da wirklich eine Menge Swing aus den Boxen. Gleich die erste Nummer des „Hot Stuff From Brazil"-Albums, „Wee dot", sprüht förmlich vor Drive und Energie. Die große, neunköpfige Besetzung schafft sich da vollauf treibend. Die nachfolgenden Titel stehen dem rasanten Album-opening glücklicherweise in nichts nach: „Haley's comet" und „The red door" werden von den Herren Cohn, Sims, Ball, Tucker und Bailey intoniert.
Im Quartett mit Ball, Tucker und Bailey schafft sich Dorham dann in „Autum leaves" und in „It's all rightwith me", führt dann anstelle Dorham Curtis Füller die Rhythmusgruppe an. In der Septett-Formation ohne Cohn und Sims beschäftigt sich das Ensemble zehn wunderbare, in die vollen gehenden Minuten mit der „Night in Tunesia". Für die Freunde des boppenden Swing ist das „Hot Stuff From Brazil"-Album sicherlich ein Muß.

Thomas Tang

Marc Ducret/Michel Benita/ Aaron Scott

La Theorie Du Pilier: A Quiet Life - Peau d'Ane - Une Langue Vivante - Capitaine Jim - La Theorie Du Pilier - Sourire (et Souffler) - Toutes Les Nuits
Marc Ducret, g, mand, Michel Benita b, Aaron Scott dm
Label Bleu, B. P. 0631,80006 Amiens

Im Sommer 1986 wurde das Orchestre National de Jazz in Paris gegründet. Noch im gleichen Jahr fand sich dessen Rhythmusgruppe als eigenständiges Trio zusammen: der Gitarrist Marc Ducret, der Bassist Michel Benita und der Schlagzeuger Aaron Scott. Das Repertoire der Formation besteht aus Eigenkompositionen des 1957 in Paris geborenen Gitarristen. Ducret ist durchaus kein Unbekannter mehr: Er spielte bereits als Sideman mit Daniel Humair, Woody Shaw, David Friedman u. a. m.
„La Theorie du Pilier" (1987) ist die erste Langspielplatte mit seinem Trio, und sie erhielt auf Anhieb den Prix Django Reinhardt 1987 verliehen. Der Klang des Trios erinnert etwas an die etablierten Formationen Metheny-Haden-Higgins oder Abercrombie-DeJohnette-Holland. Ducret verfolgt aber einen persönlichen Stil, der vor allem von akkordischem Spiel geprägt ist.
Die Quartenharmonik scheint es ihm angetan zu haben, denn er verwendet sie sowohl zur Begleitung als auch bei der Improvisation. Lange Phrasen im „single-note" - Stil sind nicht sein Metier. Er zieht kurze, fast hingeworfene Melodiefetzen vor, umrahmt von Quartschichtungen. Ducret verzichtet bewußt auf virtuose Effekte und konzentriert sich mehr auf das Ausloten harmonischer Spannungsbögen.
Seine Mitspieler begleiten ihn hervorragend. Der Berklee-Absolvent Scott bringt mit komplexen polyrhythmischen Strukturen und sehr differenziert eingesetztem Schlagwerk ungeheuer viel Druck und Erregung in die Musik. Michel Benita tritt meines Erachtens viel zu wenig in Erscheinung. Sein Kontrabass-Spiel ist einfallsreich, einfühlsam und virtuos zugleich. Ducret hätte seinen Mitspielern mehr Raum für solistische Präsentationen geben müssen. Ansonsten ist diese erste Platte eine reife Leistung.

Matthias Becker

Frankfurt Swing All Stars featuring Claude Williams

Jive At Five: Smooth Sailing - These Foolish Things- Flying Home- Blue and Sentimental - Honeysuckle Rose Jive At Five - There Is No Greater Love - A Smooth One -1 Want A Linie Girl - China Boy
Conny Jackel tp, Gustl Mayer ts, Fritz Hartschuh vib, Bernd K. Otto g, leader, Klaus Bühler b (Burghausen), Dieter von Goetze b (Studio), Ata Berk dm, Claude „Fiddler" Williams v
Aufg.: 17. 3.1988, Walldorf, 19. 3.1988 live in Burghausen (Int. Jazzwoche/ Bayer. Rundfunk/A-Seite)
L+R Records LR 40025/Bellaphon Sound Service Frankfurt

Nach „Can't We Be Friends", im November 1986 aufgenommen und auf Joke JLP 219 veröffentlicht, ist „Jive At Five" nun bereits die zweite LP der Frankfurt Swing All Stars, die auf Initiative des Gitarristen Bernd K. Otto aus der Barrelhouse Jazz Band gegründet wurde und nun schon im vierten Jahr existiert. Allerdings hat sich die Besetzung in der Zwischenzeit geändert, weil von den Gründungsmitgliedern der Bassist Jo Schomann durch seinen plötzlichen Tod bei der zweiten Session schon nicht mehr dabei war und bei den neuen Aufnahmen im Studio (B-Seite) durch Dieter von Goetze und bei den Live-Aufnahmen in Burghausen (A-Seite) durch Klaus Bühler ersetzt wurde. Hinzu kamen bei der vorliegenden Session als willkommene Gäste der amerikanische Geiger Claude Williams (in den 20er und 30er Jahren bekannt aus Andy Kirks Twelve Clouds of Joy bzw. von Nat „King" Cole, Jay McShann und Count Basie, teilweise dort auch als Gitarrist) sowie der Vibraphonist Fritz Hartschuh, von dem man lange nichts gehört hatte und über dessen Mitwirken man sich besonders freuen kann. Allerdings liegt über diesem Treffen schon

wieder Wehmut und Nostalgie, da kurz vor Weihnachten Ata Berk, einer der profiliertesten Frankfurter Schlagzeuger bereits in der Zeit des Zweiten Weltkriegs, verstorben ist, und diese Platten zu einem seiner letzten klingenden Vermächtnisse macht.
Über die sonstigen Mitwirkenden ist nicht viel oder viel - wie man es ausdrücken will - zu sagen, die Namen sind alle hinreichend bekannt, sie haben die Frankfurter Jazzszene neben den Mangelsdorff-Brüdern nach dem Kriege geprägt und repräsentieren den Swing moderner Prägung, wie er von nicht mehr vielen Bands gespielt wird. Solistisch kommen in den Swingtiteln neben dem Geiger Claude Williams, der in jedem Stück herausgestellt wird, vor allem der Tenorsaxophonist Gustl Mayer sowie der Vibraphonist Fritz Hartschuh groß heraus, während sich der Trompeter Conny Jackel etwas zurückhält (gestopfte Trompete in „Flying home", offene Trompete in „Honeysuckle Rose" und in „China boy" sowie im Thema von „I want a little girl" und wiederum „China boy"). Dieter von Goetze hat ein Baßsolo in „I want a little girl", Ata Berk zeigt zwei Schlagzeug-Exchanges in „Flying home" und Bernd K. Otto schlägt in „Honeysuckle rose" sowie „China boy" Gitarrenakkorde, die an ein Banjo erinnern. Die Frankfurt Swing All Stars featuring Claude Williams machen in „Jive At Five" (das Plattencover zeigt die typische Frankfurter Skyline um den Eisernen Steg und um diese sommerliche Uhrzeit) ihrem Namen alle Ehre. Deshalb ein Muß für alle „Mainstreamer"!

Ulfert Goeman

Herbie Hancock

Inventions&Dimensions: Succotash - Triangle - Jack Rabbit - Mimosa - A Jump Ahead
Herbie Hancock p, Paul Chambers b, Willie Bobo dm, timb, Osvaldo Martinez conga, bongo
Aufg.:30. August 1963, Englewood Cliffs/N. J.
BlueNoteB1-84147/EMI

Eine Wiederveröffentlichung auf Blue Note und eine der schönsten Aufnahmen, die ich von Herbie Hancock gehört habe. Ungewöhnlich schon die Besetzung: Klavier, Baß, Schlagzeug, Percussion. Auffallend ist die Ruhe und Ausgewogenheit, die von dieser Platte ausgeht. Laut Begleittext eine der spontansten Aufnahmesessions, die bis dahin (1963) gemacht wurden. Herbie Hancock meinte dazu, daß er bis auf wenige Vorgaben, die bei jedem Stück wechselten, von seinen Musikern lediglich verlangte, keine Erwartungen zu haben. Keines der Stücke, bis auf „Mimosa", passenderweise auch das schlechteste auf der Platte, hat spezielle Akkordwechsel, noch eine Melodie am Anfang.
„Succotash" zum Beispiel fängt an mit Willie Bobos Besen auf der Snare, nach und nach kommen dazu Chambers, Martinez auf der „guiro" und Hancock. Das Stück im 6/8-Takt lebt im weiteren durch das intelligente Spiel Hancocks, das schon damals diese spezielle Lebendigkeit besaß, die durch den spannenden Gegensatz von linker und rechter Hand entsteht. Gegen Ende geht der ruhige Fluß des Stücks über in ein Besen-Solo von Bobo, wonach alle noch mal zusammenkommen.
Das lebendige „Triangle" im 12/8-Takt, in dem Martinez Congas spielt, ist sehr afro-cubanisch gehalten. Besonders reizvoll ist in der Mitte des langen Stücks Hancocks rechte Hand mit einem ununterbrochenen Tremolo, wobei er mit der Linken im tieferen Bereich Ostinato-Läufe improvisiert. Das schnelle „Jack Rabbit" basiert auf einer ostinaten Baß-Figur Chambers, über die der Rest der Gruppe spielen konnte, was immer ihr einfiel. Im Mittelteil ein schönes Timbales-Solo von Bobo. „Mimosa" ist das einzige Stück, für das schriftlich etwas vorgegeben wurde, und das ereignisloseste auf der Platte. Etwas konventionell die Begleitung der Rhythmusgruppe, speziell Martinez' Spiel auf den Bongos. „A Jump ahead" basiert auf der Idee, daß Chambers Hancock immer einen Schritt voraus ist, Hancock logisch dem folgt, was Chambers vorgibt, manchmal erst ein paar Takte später. Es beginnt mit einem Baß-Lauf, den Chambers auch im Thema von „Milestones" zusammen mit dem Miles Davis Quintett spielte. Ähnlich auch der weitere Aufbau des Stücks, immer wieder unterbrochen von einem harten Randschlag auf der Snare, fließt es in rasanten Klavierläufen dahin.
Mit dieser Platte wollte Hancock weg vom Üblichen jener Zeit. Wohin das unter anderem geführt hat, weiß jeder, der das Miles Davis Quintett von damals kennt (1963-69), bei dem Hancock selbst mitspielte. Diese Platte ist ein Mosaikstein in der Entwicklung des modernen Jazz der sechziger Jahre. Hancock meinte zu seinen Musikern im Studio: „Hört einfach hin!"

Peter Bastian

Kip Hanrahan

The Days And NIghts Of Blue Luck Inverted: Love Is Like A Cigarette - A Poker Game; Luck Inverts Itself; Four Swimmers - Gender - Marriage - American Clave - A Model Bronx Childhood - Ah, Intruder! - Lisbon; Blue Request - My Life Outside Of Power- Road Song - The First And Last To Love Me - Unobtainable Days; Unobtainable Nights - What Else Can We Do With A Drum?
Kip Hanrahan perc, g mit verschiedenen Besetzungen
Aufg.: Mai 1985-März 1987, New York
American Clave 1012

Wer die Produktionen von Kip Hanrahan kennt, weiß, daß der Meister oftmals für Überraschungen und vielseitige, unterhaltsame und gleichzeitig qualitativ hoch anzusetzende Einspielungen gut ist. So auch bei dem vorliegenden Album. In verschiedensten Besetzungen findet sich ebenso unterschiedlichstes musikalisches Material. Als Musiker sind mit dabei, um nur einige zu nennen, Fernando Saunders, Andy Gonzales, Leo Nocentelli, Charles Neville, John Stubblefield, Jack Bruce, Steve Swallow, Lew Soloff, Anton Fier und Mario Rivera, ferner David Murray, Pablo Ziegler, George Adams und Carmen Lundy.
Mit diesen vielseitigen Musikanten im Rücken kann Hanrahan dann auch, querdurch seine Ideenküche, auf hoher Flamme nach Vergnügen herumbrutzeln. Jazzig-traditionell gibt sich eine größere Formation in „Love is like a cigarette"; gegen Ende der Nummer erhebt dann Carmen Lundy, unbegleitet, ihre Stimme. „A poker game" setzt den Schwerpunkt auf Percussion und gibt sich als Dance-Track. Im Ansatz bluesig und rock-balladesk die Nummer „Gender". Der Titel „American Clave" ist ein rhythmisches Mosaik mit locker geführter Melodie und Harmonie.
Ein Hauch von Afrika liegt über der Nummer „A model Bronx childhood". Coole Schwermut und Melancholie in der Piazzolla-Komposition „Ah, intruder" und romantisch und chaotisch gleichzeitig geht's in Hanrahans „The first and last to love me" zu. Als Kabinettstückchen ä la Hanrahan ist nicht zuletzt die das Album beschließende Nummer mit dem vielsagenden Titel „What eise can we do with a drum" zu bezeichnen.
Aber hören Sie selbst rein . . .

Thomas Tang

Slide Hampton

World Of Trombones: Chorale- Lester Leaps In - 'Round Midnight- Donna Lee - Con Alma - Lament - Impressions
Slide Hampton tb, arr, Id, Clifford Adams jr., Clarence Banks, Curtis Füller, Earl McIntyre, Douglas Purviance, Janice Robinson, Steve Turre, Papo Vasquez tb, Albert Dailey p, Ray Drummond, b, Leroy Williams, dm
Aufg.: 8. u. 9. Januar 1979
Black Lion BLCD 760113 (Vertrieb: Deutsche Austrophon)

Vor ein paar Jahren bereits als LP herausgekommen, weist Slide Hamptons „World Of Trombones" auch als CD dieselbe sparsame Laufzeit auf (37:11 Minuten). Das ist aber auch das einzige Manko dieser hörenswerten Produktion. Es hängt wohl mit dem Assoziativen von „Brass" und „Blech" zusammen, daß man bei Hamptons großzügig entworfenen Posaunenarrangements an kunstvoll verschweißte Stahlkonstruktionen denken muß, so architektonisch gelungen klingt das alles. Abgesehen vom Opener benutzt Hampton ausschließlich Themen berühmter Jazzkollegen - alles Titel, die man inzwischen getrost den großen amerikanischen Standards an die Seite stellen kann. Mit dem von ihm geschriebenen, auf knapp anderthalb Minuten konzentrierten „Chorale", stimmt der Arrangeur zunächst einmal auf den wunderschönen, kathedralen Sound seines neunköpfigen Posaunenensembles ein, und zwar „pur", ohne Zuhilfenahme der Rhythmusgruppe. „Lester leaps in" wird zum „Trombones leap in", denn hier stellt sich die gesamte Blechcrew in kurztaktigen Soliwechseln vor. Mehr als appetitmachende Kostproben können das natürlich nicht sein bei einer Stückdauer von nur viereinhalb Minuten. Ein besonders gutes Beispiel für den erwähnten Architekturvergleich ist „Round midnight", mit seinen reizvollen Verstrebungen und kanonartigen Ein-Schüben - nach „Chorale" das zweite Stück der CD, das völlig durchnotiert ist und auf eine Rhythmusgruppe verzichtet. In „Lament" und „Con Alma" ist Slide der einzige Bläsersolist; bei dem Gillespie-Opus fällt wieder einmal auf, daß es für einen breitflächigen Posaunenchor geradezu nach Maß gemacht ist. Der melodisch-harmonisch geschickt gebaute Dizzy-Klassiker läuft praktisch von alleine, selbst wenn sich weniger begabte Arrangeure als Slide Hampton seiner annehmen. In „Donna Lee" und „Impressions" teilen sich jeweils dieselben Bläser die Solofolge: der plakativ phrasierende, linkshändig ziehende Leader, der flüssig stakkatierende Clifford Adams jr. (von dem man seit dieser Sitzung merkwürdigerweise nichts mehr gehört hat) und der in sich verkapselte, immer etwas spröde wirkende Curtis Füller. Kontrastierend zum Blech gibt es ein paar schöne, sich logisch entwickelnde Klavierläufe von Albert Dailey - einem der tragisch frühen Verluste, die gerade im Jazz so besonders zahlreich sind.

Horst Schade

The Harper Brothers

Mogie - Elocin - Haitian March - Easy To Love - Sonny Boy - Pentagram - Portrait Of Jennie - The Real Boys - Quiet As It's Kept
Philip Harper tp, Justin Robinson as, Stephen Scott p, Michael Bowie b, Winard Harper dm
Aufg.: 21. Juni 1988, New York
Verve 837 033-2

Wenn ein Debut-Album auf einem renommierten Label wie Verve erscheint und von einem Musiker wie Ron Carter produziert ist, läßt das einiges erwarten. Die Harper Brothers, dieses Quintett junger Musiker - zum Zeitpunkt der Aufnahme waren sie zwischen 19 und 26 Jahre alt -, werden auf dieser Platte den Erwartungen mehr als gerecht. Trotz ihres jugendlichen Alters können die fünf schon auf eine Menge Erfahrungen zurückblicken. Besonderen Einfluß auf die Gruppe muß man Betty Carter zuschreiben. Pianist Stephen Scott gehört zu ihrem letzten Trio, Bassist Michael Bowie und Drummer Winard Harper bildeten zusammen mit dem Pianisten Benny Green ihr fulminantes vorletztes Trio. Bei Auftritten mit diesem Trio gab sie auch Trompeter Philip Harper und Altsaxophonist Justin Robinson des öfteren Gelegenheit zum Einsteigen.

Diesem federnd swingenden Bebop ist deutlich anzumerken, daß die Gruppe nicht erst am Tag der Aufnahme zusammenkam, sondern in dieser Besetzung schon eineinhalb Jahre lang zusammenspielte. Dementsprechend ausgewogen ist der Sound, hier spielt wirklich eine Gruppe, nicht ein oder zwei Stars mit Begleitern. Jeder der fünf hat Gelegenheit zu solistischen Einlagen, stellt dann aber sein Spiel wieder bereitwillig in den Dienst der Gruppe, ohne daß das Ganze überarrangiert klingt.
Immer wieder wird der Enthusiasmus der Musiker deutlich, so zum Beispiel bei Philip Harpers feurigem Solo im von ihm selbst komponierten „Pentagram" oder bei Justin Robinsons Solo in Cole Porters „Easy to love", dem einzigen Standard der Platte. Es macht Spaß, den Harper Brothers zuzuhören, und die CD bietet mit 56 Minuten Spielzeit dazu reichlich Gelegenheit.

Hans-Bernd Kittlaus

Jon Hassell/Farafina

Flash Of The Spirit: Flash Of The Spirit - Night Moves - Air Afrique - Out Pours (Kongo) Blue- Kaboo- (Like) Warriors Everywhere - Dreamworld - Tales Of The Near Future - A Vampire Dances-Masque
Jon Hasseil tp, J. A. Deane electronics, sampling-technic, Daniel Schwartz b (track 7), Farafina is: Manama Konate comp, balafon, Paco Ye djembe, comp, Soungalo Coulibaly fl, perc, voc, Tiawara Keitatama, soucou, Seydou Ouattara bara-dr, Beh Palm bara-dr, Souleyname Sanou voc, dances
Aufg.: August 1987, New York
Intuition Records No. 9/EMI Electrola

Mit Jazz hat der amerikanische Trompeter Jon Hassell, der nach einem klassischen und einem Studium der indischen Vokaltechnik bei Stockhausen und La Monte Young spielte, ungefähr so viel zu tun wie ein Alphornbläser aus der Schweiz mit Tex-Mex. Verbindungen oder besser Überschneidungen existieren über die Neue Musik und die Zusammenarbeit mit Musikern/Bands aus 3.-Welt-Ländern, was auch Jazzmusiker immer wieder einmal experimentell erproben. Für den „Geistes-

blitz" ließ sich der Fourth-World-Musician, wie er sich gern sieht, die achtköpfige Balafongruppe Farafina aus Burkina Faso (Westafrika) holen und produzierte das Album vor dem ersten Auftritt in den Vereinigten Staaten. Den Stücken liegen überwiegend Kompositionen der afrikanischen Musiker zugrunde, über welche Hassell elektronische oder gesampelte Trompeten- und Rhythmuspatterns legt und in seinem charakteristischen, kühlen Sound Endloslinien bläst. Das rhythmisch komplexe und melodische Spiel der Afrikaner gibt den lebendigen, pulsierenden Teil für die langen, spannungsarmen Trompetenlinien und elektronischen Soundprojektionen ab, die mit einer künstlichen Exotik und esoterischem Bedeutungsgeklingel die Musik dominieren. Ein zweifelhaftes Ergebnis eines sicher gut gemeinten Versuchs, unterschiedliche Welten zu kombinieren.

Michael Scheiner

Coleman Hawkins

Body And Soul: Rifftide - The Man I Love - Body And Soul - Love For Säle - Caravan - Lover Come Back To Me
Coleman Hawkins ts, Roy Eldridge tp, Tommy Flanagan p, Abdul Ahmed Malik b, Jo Jones dm
Aufg.: 16. Juli 1961 live at American Jazz Festival in Latin America, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, Brazil
ITM/West Wind 018 (CD 2018) Ulli Blobel Schallplatten GmbH, D-5600 Wuppertal 1, Moltkestraße 73

Die in Wuppertal ansässige Plattenfirma ITM-Records bemüht sich seit einiger Zeit auf ihrem Unter-Label „West-Wind" unter anderem um die Veröffentlichung von teilweise verlorengeglaubten Aufnahmen aus der Jazz-Historie. Einige West-Wind-Veröffentlichungen dokumentieren, technisch überarbeitet, diverse Konzerte des „American Jazz Festival in Latin America" vom Sommer 1961. So auch das vorliegende Album „Body And Soul" mit dem Großmeister des Tenorsaxophons, Coleman Hawkins. Hawkins selbst ist auf vier der insgesamt sieben Titeln der LP dabei. „The man I love" featured Roy Eldridge und Porters „Love for aale" wird im Trio von Flanagan, Malik und Jo Jones intoniert. Dank der im Düsseldorfer MST-Studio realisierten Überarbeitung der Aufnahmen handelt es sich bei der „Body And Soul"-Veröffentlichung um mehr als eine Dokumentation. Die mit Elan und Dynamik intonierten Titel lassen beim Hören wirklich Freude aufkommen.

Thomas Tang

Jonas Hellborg

Elegant Punk: Drone - Little Wing - Glad To Back From Paris - Rosa - It's The Pits, Slight Return - Cafe Airman - Blue in Green - HM - Reebop - Jan Johansson - Kader, The Algerian - Elegant Punk For Guitars - Wal - White Woman - Northpole English
Jonas Hellborg b-g, g
Aufg.: Mai-Juni 1984, Stockholm
DEM CD 004/TIS

Das bereits vor fünf Jahren veröffentlichte zweite Solobaßalbum des schwedischen Musikers Jonas Hellborg liegt jetzt auch als CD mit drei zusätzlichen Titeln vor. Es sind das „Wal", eine ruhige gefühlvolle Ballade, die Hellborg vermutlich seinem Instrumentenbauer gewidmet hat, das rasend schnelle „White women" und das melodische, ein wenig hintergründige „Northpole English".

Wie die weiteren ein Dutzend Aufnahmen sind es Eigenkompositionen Hellborgs, mit Ausnahme des Hendrix-Klassikers „Little wing" und des lyrischen „Blue in green" von Pianist Bill Evans. Bei dieser wunderschönen Aufnahme setzte der technisch wie musikalisch faszinierende Baßgitarrist vermutlich Overdubtechnik ein. Angaben dazu enthält der auch sonst reichlich dürftige Covertext allerdings nicht. In der rockigen Expressivität einerseits und den melodisch differenzierten Impressionen andererseits zeichnen sich auch die Pole im Ausdrucksspektrum des Schweden ab. Zwischen dem vibrierend harten Slapspiel einer rhythmisch knackigen Funknummer und melodiösem Pianissimo einer ruhigen Ballade wechselt Hellborg nicht mit postmoderner Allgefälligkeit, sondern vereint durch die Intensität und reiche Farbpalette seines melodischen Spiels divergierende Haltungen und Gefühlslagen. Daß er dabei dem Blues so nahe steht wie Funk und Rock, gefühlvollen Balladen ebenso wie der Komplexität des modernen Jazz, wird eher beiläufig registriert. Nach dem tragisch und früh verstorbenen Jaco Pastorius ist Jonas Hellborg, dessen Duoarbeit mit „Mahavishnu" John McLaughlin viel Beachtung fand, einer der bedeutendsten Baßgitarristen der zeitgenössischen Entwicklungen im Spannungsfeld zwischen Jazz und Rock. Auf dem mit vier Gitarren gespielten Blues „Elegant punk for guitars" zeigt sich ein Faible für schrägen Witz und Knutschironie, welches sonst kaum auftaucht. Ein Album, das nicht nur Baßfreaks und Spezialisten vorbehalten sein sollte.

Michael Scheiner

Jonas Hellborg

Axis: Touch My Soul - Definer Of Out - Roman - Liquid Sunshine - What Can I Say - Money Talk - You Want Me - Tomorrow - No. 5 - Trombone
Bernie Worrell keyb, Mitchel Forman p, Jonas Hellborg b, Anton Fier dm, Bernhard Fowler, Cindy Shrieve, Anyca Hageberg voc
Day Eight Music DEMCD 006 WY/TIS

Jonas, der Unermüdliche, schaufelt fast allmonatlich neue Platten auf den Markt (siehe Jazz Podium 2/89). Am Gesamteindruck ändert sich da nicht viel. Man erlebt einen äußerst vielseitigen Musiker, dem „nur" Baß spielen mittlerweile viel zu langweilig geworden ist und der deshalb in alle mögliche Richtungen hin experimentiert.

So verkündet das ansonsten mit Informationen (Aufnahmedatum?) arg geizende CD-Booklet stolz: „All guitar sounding objects on this album are executed on bass guitar!" Und die bedient der Meister persönlich, der sich ansonsten auf bewährte Mitspieler stützt. So darf Keyboarder Bernie Worrell gelegentlich wieder zur geliebten Orgel greifen, alternativ steuert der zweite Pianist Mitchel Forman ein inspiriertes Solo beim zweiten Stück bei. Und so geht's weiter: Mal ein tanzbares Stück in Richtung Disco, mal eine gefühlige Ballade („Roman"), dann wieder ein waschechter Gospeltitel: die stilistische Verwirrung hat offensichtlich Methode. Denn alle Titel stammen aus der Feder von Jonas Hellborg. Insgesamt klingt das Album sehr viel eingängiger, um nicht zu sagen kommerzieller, als seine vorangegangenen Ego-Trips. Aber das muß ja kein Nachteil sein - nur liegen halt Welten zwischen dem eher jazzigen McLaughlin-Begleiter und dem poplastigen Bandleader Hellborg.

Heinz Klusch

Fletcher Henderson

1925 To **1928:Hop** Off- Money Blues - What-Cha-Call-'em Blues - The Stampede - Jackass Blues - The Henderson Stomp - The Chant - Have It Ready - Stockholm Stomp - St. Louis Shuttle - Variety Stomp- I'm Coming Virginia - King Porter Stomp - D Natural Blues - Come On Baby - Easy Money

Fletcher Henderson Orchestra in versch. Besetzungen

Aufg.: 19. Mai 1925-12. Dezember 1928, New York
BBC Records BBC CD 720

Die zweite Fletcher-Henderson-CD in der auf Robert Parker zurückgehenden BBC-Serie behandelt die Vor-Swingzeit des berühmten Arrangeurs und Bandleaders, der in jenem Stadium das Schreiben aber meist noch anderen überließ. Parker überspringt die erste reguläre „working band" von 1924 (das Club Alabama Orchestra) - vielleicht, weil er an keine akzeptablen Schellacks als Grundlage seiner Überarbeitungstechnik herangekommen ist - und beginnt mit dem zweiten „öffentlichen" Orchester, mit dem Henderson fünf Jahre lang im New Yorker Roseland Ballroom residierte. In den beiden Titeln von 1925, „Money Blues" und „Whatcha-call-'em Blues", sind Louis Armstrong (der genialische Naturbursche) und Joe Smith (der elegante Stratege) die wichtigsten Solisten. Smith bildet auch den erhellenden Kontrast zu Armstrongs Nachfolger Rex Stewart („The stampede", „Jackass Blues"), der sich ja öfters verleiten ließ, zur Galerie hinaufzuspielen. Gut behauptet sich die abgerundet und weich klingende Trompete von Joe Smith zuletzt neben dem feurigen Tommy Ladnier und dem (nomen est omen) kraftvollen Bobby Stark. In dem von Don Redman bearbeiteten „The stampede" (1926) taucht im Reedsatz erstmals das berühmte Klarinettentrio auf, das ja bis in unsere Tage ein beliebter Ensemble-Fixpunkt geblieben ist (Humphrey Lyttelton!).

Das eigenartigste Stück der CD ist sicher „The chant", ein offenkundig parodistisch angelegtes, wiederum von Don Redman stammendes Arrangement, in dem Fats Wallers Orgel mit Charlie Dixons Banjo eine mehr als ungewöhnliche Ehe eingeht. Fats Waller (diesmal am Klavier) ist auch im „Henderson Stomp" und in „I'm Coming Virginia" dabei, herausgestellt wird er allerdings nur im erstgenannten Titel. Zu den anderen wichtigen Solisten gehören vor allem Coleman Hawkins (wie Henderson auf dem Weg zum alles verändernden Swingumbruch), Buster Bailey (auf der Nahtstelle zwischen New-Orleans-Klarinettentradition und Benny Goodman), Jimmy Harrison (oft mit Dämpfer), und der brillante Benny Carter, der auch die beiden letzten Stücke der CD arrangiert hat (ob auch „Hop off" von ihm stammt, ist nicht bewiesen). Das Faszinierendste aber ist, anhand der aufschlußreichen Arrangements (die hier noch größtenteils von Don Redman kommen) die Entwicklungsgeschichte des Henderson Orchesters zu verfolgen, auf der Vorstufe zum Big-Band-Jazz der Swingära.

Warum man die CD nicht chronologisch mit den beiden Aufnahmen von 1925 sondern mit dem zweieinhalb Jahre später entstandenen „Hop off" beginnen läßt, hat wohl einen verkaufstaktischen Grund: Sicher sollte ein klanglich besonders gut aufbereitetes Stück als Anspieltitel fungieren, da die beiden 25er Nummern trotz aller Parkerschen Bemühungen ein unterschwelliges Grundgeräusch erkennen lassen. Ansonsten ist der digitale Restaurationsprozeß wiederum hervorragend gelungen, wobei dem australischen Soundspezialisten gewiß zustatten kam, daß die ausgewählten Henderson-Aufnahmen mit dem seinerzeit bestmöglichen (elektrischen) Equipment gefahren wurden. (Laufzeit: 48'08")

Horst Schade

Peter Herbolzheimer

Smile: Joy Spring - The Duke - Three Of A Kind - He Was Too Good To Me - Smile - Milestones - Spring's A Little Late This Year- Foot- How Goes It Doc?
Peter Herbolzheimer ld, arr, Jan Oosthof, Bob Coassin, Andreas Haderer, Ack van Rooyen, Allan Botschinsky tp, flh, Bart van Lier, Joe Gallardo, Sepp Romeis, Eric van Lier tb, Karl Drewo, James Towsey, Heinz von Hermann, John Ruocco reeds, Peter Tiehuis g, Vladi Sendecki p, Mads Vinding b, Bruno Castellucci dm
Titel 5-9: Johannes Faber statt Coassin und Botschinsky, Jiggs Whigham statt Bart van Lier, Jörg Reiter statt Sendecki, Thomas Stabenow statt Vinding
Aufg.: 30. Juni und 1. Juli 1987 (Titel 1-4), 27. und 28. November 1987, Baden-Baden
Koala IRS 970.337 (Vertrieb: Intercord)
Auch bei der neuen CD der Herbolzheimer-Crew stimmen Repertoire und Arrangements, wobei mich die Enthaltsamkeit in punkto Rockrhythmik nicht gerade zur Betrübnis hinreißt. Bei den beteiligten Arrangeuren - außer Herbolzheimer noch Rob Pronk, Kenny Napper und dessen Baßkollege John Clayton - gibt es nichts auseinanderzudividieren; jeder hat seine eigene Handschrift, natürlich, aber keiner verliert die Klangspezifika der Rhythm Combination & Brass aus dem Auge, unter Berücksichtigung der schon erwähnten Maßgabe, daß Rockiges und Funkiges diesmal nicht gefragt war. Charlie Chaplins „Smile" - wie man sieht, zollt auch „Mr. Kugelbauch" dem hundertjährigen Filmgenie Tribut - ist ein nicht gerade auf der Hand liegendes Stück für Herbolzheimer, aber wie apart John Clayton das eingerichtet hat (mit unverhohlenen Basie-Tupfern) - also das muß man hören, genauso wie die humorigen Themaeinlassungen von Jiggs Whigham. Letzterer hat auch auf dieser CD wieder ein schönes Feature, in dem er sein Balladenfeeling ausspielen kann: „Spring's a little late this year", eine Komposition des Bandchefs, deren Titel aber sicher nicht auf Anno 1989 gemünzt ist. In „How goes it Doc?" poliert Rob Pronk den Saxophonsatz dergestalt, daß Erinnerungen an Clarke/ Boland wachgerufen werden. Reizvoll auch Kenny Nappers abhebende Klarinettenführung in „Three of akind", und das von Herbolzheimer delikat facettierte Motiv von „The Duke", einer leider viel zu wenig gespielten Komposition von Dave Brubeck. „Foot" ist die Groove-Nummer der CD, von John Clayton alles andere als bleifüßig auf Trab gebracht. Daß Michael Naura im Klappentext höchstes Lob über das wunderbare Solospiel von Ack van Rooyen verbreitet, freut mich sehr - für mich ist der Niederländer schon seit Jahren der europäische Art Farmer. Aber die beiden anderen Flügelhornsolisten des Orchesters, Allan Botschinsky und Johannes Faber, brauchen ihr Licht deshalb nicht unter den Scheffel zu stellen, und das tun sie auch beileibe nicht.
Selbstverständlich hat Peter Herbolzheimer auch bei dieser Produktion seinen Soundspezialisten Carlos Albrecht zur Seite gehabt; Aufnahme und Abmischung sind entsprechend erstklassig (Laufzeit: 43'07").

Horst Schade

Andrew Hill

Point of Departure: Refuge- New Monastery - Spectrum - Flight 19 - Dedication
Kenny Dorham tp, Eric Dolphy as, fl, b-cl, Joe Henderson ts, Andrew Hill p, Richard Davis b, Anthony Williams dm
Aufg.: 31. März 1964, Englewood Cliffs/ N.J.
Blue Note B1-84167/EMI

Reissues haben schon ihren Sinn. Sie nähren nicht nur die Sehnsucht nach (vermeintlich) guten alten Jazz-Zeiten, verteidigen nicht nur die Kraft der Originale gegen die Sekundärverwertung der Revivalisten, sondern stimmen gelegentlich auch nachdenklich. Warum, so fragt man sich beim Hören von „Point of Departure", hat Andrew Hill eigentlich nie den großen Durchbruch geschafft, warum ist es um Andrew Hill seit Jahren so still geworden? Lag es an seinen Kompositionen? Wenige haben in dieser Zeit ähnlich virtuos und originell mit Tempo- und Taktwechseln jongliert, mit mehrgliedrigen Themengebilden experimentiert. Oder waren diese Stücke den „New Thing"-Anhängern zu zerebral, den Traditionalisten zu intrikat?

War es sein Klavierspiel - eine Synthese perlender Eleganz ä la Hancock und Monkscher Reibungspunkte? (Unüberhorbar wird in „Refuge" Mooks „Trinkle Tinkle"-Einleitung zitiert). Zu glatt für Cecil-Taylor-Anhänger, zu sperrig für Bill-Evans-Hörer? Oder waren gar seine Mitglieder schuld? Wendigere und flexiblere Musiker als Eric Dolphy, Richard Davis, Joe Henderson, Tony Williams, allesamt Modernisten mit fester Traditionsbindung, hätte Hill für seine anspruchsvollen Stücke kaum finden können, und auch der unterschätzte Bebop-Veteran Kenny Dorham fügt sich bestens ein. Aber konnte ein solches All Star-Sextett jemals zu der „working-group" werden, die Hill damals dringend gebraucht hätte? Andrew Hill hat, so lehrt die weitere Geschichte, offenbar die falschen musikalischen Entscheidungen getroffen - falsch, wenn man nach Trend-Kriterien geht. „Point of Departure" ist ein kostbares Dokument einer eigenständigen Vision zwischen Post-Bop und Free, zwischen Tradition und Avantgarde, kostbar zudem als eine der letzten Aufnahmen, die der geniale Eric Dolphy vor seiner letzten Reise nach Europa machte.

Peter Niklas Wilson

Klaus Ignatzek Quartet

Blue Energy: Blue Energy - Dangast - Midnight Feeling - Paid Rehearsal - Deformation - Monk's Visit - Latin Profile - More Than A Nightmare
Roman Schwaller ts, Klaus Ignatzek p, Dieter Hg b, Joris Dudli dm
Aufg.: 17./18. Juli 1987, Bremen
Red Record RR217/BISS

Ignatzeks gegenwärtige Entwicklung drängt die bisweilen bei ihm dominanten Einflüsse zeitgenössischer Klassik mehr und mehr zurück. Was dabei herauskommt, zeigt seine neueste Quartett-Produktion: weit und breit kein Debussy mehr, kein Stockhausen, statt dessen klarer, genuiner Jazz, bebopinterne Harmonik, simple Bogenformen. Der klassisch und jazzmäßig studierte Pianist und Uni-Dozent hat überall aufgeklart, perlt auf „Blue Energy" wieder ausschließlich Selbstkomponiertes: raffiniertes alteriertes Rauf und Runter über Akkord-Wechseln, die den Rahmen herkömmlicher, nicht-modaler Jazzharmonik zwar nie sprengen, aber doch recht individuell abstecken. Roman Schwaller, Tenorsaxophon, bläst durchgeformte, präzis gezeichnete Linien und Arpeggien, die Joris Dudli feinnervig und in permanenter Metrum-Widerständigkeit am Schlagzeug ideenreich unterlegt. Dem Bassisten Dieter llg rutscht - man könnte sagen trotz geradezu exzellenter Technik - keine einzige abgedroschene Phrase heraus; er bringt Walking bass, spontanes Saiten-Singen im oberen Lagenbereich und irrwitzig schnellen Bebop zu einer brisanten Mischung zusammen. Klar, in einigen Ignatzek-Titeln, etwa bei der Covernummer oder bei „Dangast" und,.Midnight feeling", gibt es punktuell ziemlich handfeste Anklänge an Traditionelles. Stimmungen, Changes und Themen, die irgendwo zwischen „Good bye Pork Pie Hat", „Round midnight" oder „Out of nowhere" angesiedelt sind. Aber „Blue energy" hat, wenngleich manches vielleicht zu distanziert, zu gebremst-schematisch daherswingt, übers Ganze gesehen doch innovative Seiten. Denn wenn Ignatzek titelgemäß und programmatisch den guten alten Jungbrunnen Blues anzapft, dann wird die blaue Energie nicht vordergründig verheizt, sondern durchdacht in den neueren Stand der Dinge integriert und weiterentwickelt („More than a nightmare", „Paid rehearsal"); und wenn sich „Latin profile" abzeichnet, dann in neu ausformulierter Sprache. Ein signifikantes Beispiel für den „Blue Energy"-Kurs: „Monk's Visit". Auf einer älteren Ignatzek-Solo-LP (1985) klingt das noch täuschend nach Monk-Imitation mit all den widerspenstig-absurden Effekten des Originals. Jetzt, auf der neuen Quartett-Produktion (1987), hören sich die bockig-dissonanten Tonwiederholungen des Themas ganz einfach glatter, runder, dafür aber eigenständiger und weniger original-abhängig an. Verlust oder Zugewinn? Trotz mehrfachen Vergleichhörens bleibt festzustellen: beide Versionen haben ihre jeweils eigene Überzeugungskraft.

Otto Paul Burkhardt

Jazz Meets The World

Salhe - Buanuara- Fazani
Sahib Shihab ss, fl, Jean Luc Ponty v, George Gruntz p, Eberhard Weber b, Daniel Humair dm + Beduinengruppe
Cansion De La Penas De Amor
Dino Piana tb, Pedro Iturralde ss, Paco de Lucia g, Paul Grassi p, Erich Peter b, Peer Wyboris dm
Icy Acres
Albert Mangelsdorff tb, Joki Freund, Emil Mangelsdorff, Heinz Sauer s, Colin Wilkie g, voc, Günter Lenz b, Ralf Hübner dm, Shirley Hart voc
Round Midnight - Dindi - Tristeza
Baden Powell g, Mireille fl, Rosinha de Valenca g, cavaquinho, Salvador p, Sergio b, Chico Batera cuica, dm, Jorge Arena berimbau, tomtom, Sylvia Teiles, Edu Lobo voc
Change Of Air - Retraite Celeste
Franco Ambrosetti tp, Nathan Davis ts, George Gruntz p, Jimmy Woode b, Charly Antolini, Pierre Favre, Daniel Humair, Mani Neumeier dm, Basler Trommler, Basler Pfeiffer
Brigach And Ganges - Yaad
Manfred Schoof tp, Barney Wilen ss, ts, Irene Schweizer p, Uli Trepte b, Mani Neumeier dm + ind. Trio
Djanger Bali
Tony Scott cl and the Indonesian All Stars
Tragic Destiny Of Lorenzo Bandini - Finale
Barney Wilen ts, Francois Tusques p, Bob Guerin b, Eddy Gaumont dm
Baby's Breath
Don Cherry bengal. fl, bamboo fl
Sakura, Sakura - Matsuri No Genzo
Terumasa Hino tp, Takeru Muraoka s, Yuzuru Sera p, Hachiro Kurita b, Hideo Shiraki dm + The Koto Girls
Aino Buca
Billy Brooks fl, dm, perc, Carlos Santa

Cruz conga, voc, Donald Coleman, Charles Campbell conga, Burt Thompson b
MPS 837 942-1, 2 LPs (erhältlich bei Zweitausendeins, PF, 6000 Frankfurt)
Die Zeit scheint wieder einmal günstig. Überall gibt es jetzt Volksmusik zu hören: Salsa Festivals ziehen durch das Land, die Protestmusik der algerischen Jugend, der Rai, gewinnt ein immer größeres Publikum und jeminitische Lieder erobern die Hitparaden der ganzen Welt. Und zur Zeit soll in New York brasilianische Musik der ganz große Renner sein. Vielleicht hat sich deshalb 2001 entschlossen, daß Doppelalbum ,, Jazz Meets The World" erneut zu veröffentlichen. Auf diesen Platten hatte Joachim Ernst Berendt schon 1975 die musikalischen Höhepunkte von 12 Schallplatten zusammengestellt, die er zwischen 1963 und 1972 unter dem Sammelbegriff „Jazz meets the world" für MPS und Saba produziert hatte, Jazz meets the world - das waren Begegnungen von Jazzmusikern mit Musikern der großen außereuropäischen Kulturen. Die Öffnung zu anderen Musikkulturen war für Jazzmusiker eigentlich schon immer ein alter Hut. Entstanden aus der Begegfiung von europäischer und afrikanischer Kultur in Amerika, haben der Jazz und seine Musiker schon immer eine Menge Einflüsse absorbiert- Einflüsse, die mit immer neuen Einwandererwellen nach Amerika kamen. So arbeitete zum Beispiel schon in den vierziger Jahren Dizzy Gillespie mit kubanischen Musikern sehr gern und oft zusammen, und zu Beginn der sechziger Jahre hatte Stan Getz große Erfolge mit brasilianischer Musik. Was aber damals auf den von Berendt produzierten Platten neu war, war die Begegnung der Jazzer mit Volksmusikern aus Staaten, deren Bewohner nicht zu den US-Emigranten gehörten und deren Musik deshalb noch nicht in das Bewußtsein der Jazzer gekommen war: Indien, Indonesien, Japan und Nordafrika.
So trafen zum Beispiel auf diesen Platten und auf dem vorliegenden Album die (meist europäischen) Jazzer mit tunesischen Beduinenmusikern, mit Baseler Trommlern und japanischen Kotospielerinnen zusammen. Bei den Treffen spielten die Volksmusiker dann ihre Musik und die Jazzer versuchten - mehr oder auch weniger geschickt - sich auf diese Musik einzustellen, mit ihr und in ihr zu improvisieren.

Für unsere Ohren klingen die Begegnungen heute manchmal noch etwas hölzern, aber sie bringen auch viele phantastische und zuvor unvorstellbare musikalische Ergebnisse. Auf diesen beiden Platten sind die Begegnungen das exotische und auch das historisch wichtige Element- musikalisch befriedigender sind aber die Einspielungen, in denen die Musiker schon zu einer eigenen Sprache gefunden haben. So gefallen mir zum Beispiel die brasilianischen Titel mit Baden Powell und Sylvia Teiles („Round midnight", „Dindi") und Don Cherry's „Baby's breath" am besten. 20 oder 25 Jahre nach den Einspielungen haben sich unsere Hörgewohnheiten selbstverständlich verändert - und es ist sicher auch ein Verdienst dieser Platten, daß wir alle heute offener für fremde Musikkulturen geworden sind. Daß es heute Musiker gibt, die souverän über die Musiken der Welt verfügen - das wurde nicht zuletzt durch diese Platten ausgelöst. Und während hier die Jazzer eher auf die ethnischen Musiker zugehen, gibt es heute auch schon viele Musiker aus der sogenannten Dritten Welt, die entscheidende Impulse für den Jazz geben. Heute spricht keiner mehr von „Jazz meets the world", heute heißt das Schlagwort „Weltmusik". Aber: Um Weltmusik spielen zu können, mußten die Musiker der Welt sich erst kennenlernen. Deshalb sind diese Platten ein jazzhistorisches Dokument- und bieten tolle Musik, die beim einen oder anderen Hörer Interesse für den Reichtum der Musik der Welt wecken könnte.

Michael Klein

Werner Lüdi/Burhan Öcal

Grand Bazar: Grand Bazar- Dance, Belly, Dance - Ich bin Wind und du bist Feuer- Diwan for Deniz - Little Luca Ridin' Camei - House Of Mewlewi - Occident Express
Werner Lüdi as, Burhan Öcal perc
Aufg.: Januar 1988, Luzern
Creative Works Records 1012
Ein Blick aufs wohlgelungene Cover genügt schon: Links ein großangelegtes Schlagzeug mit diversen Gongs, Pauken und Glockenspiel; rechts ein Saxophon nebst dazugehörendem Spieler. „Grand Bazar" nennen der Schweizer Werner Lüdi und der türkische Perkussionist Burhan Öcal ihre Platte - und auch das ist wieder programmatisch zu verstehen. Denn so wie auf dem orientalischen Basar Waren, Düfte und Menschen aus aller Herren Länder zusammentreffen, so sind in die sieben Titel der beiden ganz unterschiedliche Zutaten eingeflossen. Das klingt zunächst natürlich orientalisch, wobei Lüdis Ostinato-Läufe auf dem Saxophon die beschwörenden Gesänge dort perfekt imitieren. Bei solch lautmalerischen Figuren, die der europäische Jazzfan zumindest aus dem Urlaub kennt, bleiben die beiden aber Gottseidank (oder Allah sei Dank) nicht stehen. Das Östinato-Spiel wechselt nämlich auch zum Schlagzeuger, aber auf der Basis so vertrackter Rhythmen wie sieben oder neun Achtel, und bei Lüdis Improvisationen über diesem fliegenden Rhythmusteppich, beginnt dann der Jazzgehalt der Produktion gewaltig zu steigen. Zudem ist Burhan Öcal versiert genug, um zahllose Klangvarianten in sein Spiel einzubauen. Dafür, daß hier „nur" Saxophon und Schlagzeug beteiligt sind, klingt die Platte sehr kurzweilig. Und wenn auch der Titel „Dance belly dance" wegen seiner verqueren Strukturen nur sehr eingeschränkt den Bauchtänzerinnen als Soundtrack empfohlen werden kann, so beweist dieser „Grand Bazar" doch, wie fruchtbar der Austausch zwischen unterschiedlichen musikalischen Kulturen sein kann. Voraussetzung dazu: zwei kompetente und souveräne Musiker. Und die sind hier vorhanden.

Heinz Klusch

Art Pepper

The Return Of Art Pepper: Pepper Returns - Broadway - You Go To My Head - Angel Wings - Funny Blues - Five More- Minority- Mambo De La Pinta-Walkin' Out Blues- Pepper Steak-You're Driving Me Crazy-Tenor Blooz - Yardbird Suite - Straight Life
Titel 1-10: Art Pepper as, Jack Sheldon tp, Russ Freeman p, Leroy Vinnegar b, Shelly Manne dm
Aufg.: August 1956
Titel 11-15: Art Pepper as, Red Norvo vib, Gerald Wiggins p, Ben Tucker b, Joe Morello dm
Aufg.: 3. Januar 1957
Blue Note CDP 7 46863 2 (EMI)

Der vorbestrafte Art Pepper mußte nach seiner Entlassung aus dem Knast rund zwei Jahre warten, bevor ihm wieder die Möglichkeit zu Plattenaufnahmen geboten wurde. Im Capitol Studio von Los Angeles spielte er im August 1956 zehn Titel ein, die nun komplett auf CD erhältlich sind, zusammen mit fünf Stücken aus dem Debütalbum von Joe Morello (1957), der damals gerade bei Dave Brubeck anfing.
Art Pepper war ein „Birdplayer", der mehr mit Lee Konitz als mit Parker gemein hatte, so paradox das auch klingen mag. Sein bittersüßer Ton und die beseelte Expressivität machten ihn zum idealen Balladenspieler, was man auf dieser CD besonders eindrucksvoll anhand der Titel „You gotomy head" und „Patricia" studieren kann. So originell er als Improvisator war - in seinen Kompositionen und Arrangements spürt man den übermächtigen Einfluß von Shorty Rogers und Gerry Mulligan. Jack Sheldon ist hier noch nicht so gut wie auf seiner zweiten Platte mit Art Pepper („SmackUp", 1960 für Contemporary produziert); er wirkt etwas unfertig und nervös. Nun, auch Miles Davis hat neben Charlie Parker nicht gerade wie ein Weltmeister ausgesehen, und vielleicht war Jack Sheldon an jenem Tag auch nur schlecht disponiert. Seine ansprechendsten Beiträge zeigt er in „Broadway" und im „Walkin' out blues". Makellos dagegen die grandios zusammenarbeitende Rhythmusgruppe von 1956 - kein Wunder, handelte es sich hier doch um drei Fünftel des damaligen Shelly Manne Quintetts. Zu den Höhepunkten gehörte das von Pepper geschriebene „Angel wings"; Aufbau und Ablauf des Altsaxophonsolos sind von zwingender Stringenz.
Aus den fünf Stücken mit Joe Morello spielt Art Pepper deutlich „heißer" und mit mehr Schärfe als ein paar Monate zuvor. Zehn Jahre nach Charlie Parkers berühmter „Dial"-Aufnahme bringt es der Westcoast-Mann fertig, aus der „Yardbird-Suite" etwas total Eigenständiges zu machen. Wie der Titel schon ankündigt, greift Pepper in „Tenor Blooz" zum größten Instrument, auf dem er sich offenkundig den Four Brothers verwandt fühlte. Red Norvo spielt auf seinen drei Nummern („Pepper Steak", „You're driving mecrazy", „Tenor Blooz") nicht anders, als man das von ihm gewohnt ist - verblüffend, wie gut das mit dem stilistisch völlig konträren Altsaxophonisten harmoniert. Der Art Pepper der fünfziger und sechziger Jahre ist für mich immer der beste gewesen; ich fand es schade, daß er sein voll ausgereiftes Spiel im späteren Karriereverlauf der Zerrissenheit und Ziellosigkeit preisgab (im Gegensatz zu Phil Woods und Bud Shank, die mit den Aufbrüchen der „Oktoberrevolution" im Jazz weitaus überzeugender zu Rande gekommen sind).

Der gut aufbereitete CD-Klang trägt mit dazu bei, daß die Aufnahmen auch heute noch Bestand haben. Den stärksten Eindruck- neben Pepper- hinterlassen die beiden Schlagzeuger, gefolgt von den im Approach unterschiedlichen, aber gleich großartigen Pianisten Freeman und Wiggins. Laufzeit: 69'04"

Horst Schade

Buddy Rieh

Buddy Rieh Band: Never Can Say Goodbye - Fantasy- Listen Here Goes Funky - Slow Funk - Beulah Witch - Good News
Buddy Rieh Big Band
MCA Records MCAD-31151 (TIS)

Auf dieser CD sind ausschließlich rockorientierte Nummern zusammengefaßt, alle in der Machart, mit der Buddy Rieh einst auch jenseits der eingeschworenen Big-Band-Klientele reüssierte. Innerhalb eines ganzen Konzertprogramms haben diese Klotzbrocken ja für Buntheit gesorgt, aber 36 1/2 Minuten lang ununterbrochen Betonrhythmus und Dreidollarharmonik - also da muß man schon Disco-Stamina besitzen, um das unbeschadet in den Gehörgängen unterzubringen. Rieh trommelt Sperrfeuer, das Blech grellt in den höchsten Höhen, und die auf Brutal-Power geschaltete Big-Band-Maschinerie walzt erbarmungslos jeden musikalischen Ansatz nieder. Die wabernden Blubbersounds der Zerrgitarre schwemmen zusätzlich den Unterbau auf, und die wenigen guten Soli („Tenorsax in „Never can say goodbye", Soprano in „Beulah witch") reißen auch nicht viel heraus. Der „Slow funk" enthält ein grauenvolles elektronisches Feature, bei dem man nicht weiß, ob es vom Synthesizer-Keyboard kommt, oder ob eine Gitarre malträtiert wird. Wieviel nuancierter hat sich das doch alles bei Peter Herbolzheimers Rhythm Combination & Brass ausgenommen! Einzig in der 14 1/2minütigen Schlußnummer „Good news" geht es etwas differenzierter zu, was die Satzstrukturen betrifft, und es gibt sogar einen von den Saxophonen getragenen Ruhepunkt im Mittelteil. Als Komponist des Stückes wird Bob Mintzer genannt, und wahrscheinlich stammt auch eines der beiden Tenorsaxsoli von ihm. Buddy hat hier sein großes Showdown: eine unaufhaltsame Lokomotive, die gnadenlos über den Hörer hinwegrollt. Die knappe Laufzeit der CD - sonst ein Ärgernis - ist hier direkt als Wohltat zu bezeichnen. Zumindest, was den Rezensenten anbelangt. Besetzung und Aufnahmedatum sucht man übrigens vergebens; die Einspielungen dürften Ende der 70er Jahre gemacht worden sein.

Horst Schade

Terje Rypdal

The Singles Collection: There Is A Hot Lady In My Bedroom And I Need A Drink, Sprott, Mystery Man - The Last Hero- Strange Behaviour- U.N.I - Goyote - Somehow, Somewhere - Steady - Crooner Song
Terje Rypdal g, Allan Dangerfield keyb, synth, Björn Kjellemyr b, Audun Kleive dm
Aufg.: Auf. 1988, Oslo
ECM 837 749-1

Pink Floyd meets Electric Jazz, das ganze hoch zehn! Natürlich weit davon entfernt, ein Elektriker zu sein, hat Terje Rypdal hier eine Platte veröffentlicht, die in der Sparte Art-Rock (um die Richtung dieser Musik mal ungefähr zu beschreiben) beispielgebend sein dürfte. Die vorliegende Aufnahme ist eine Art Quintessenz aus den letzten zwanzig Jahren Pop- und Jazzgeschichte, daher sicherlich richtungsweisend für alles, was nach ihr folgt. Sein Debüt hatte Rypdal in den sechziger Jahren bei der Rockgruppe The Vanguards. Nebenbei studierte er Komposition bei Finn Mortenson und George Russell. Vor genau zwanzig Jahren kam für ihn der internationale Durchbruch beim Baden-Badener Free Jazz Meeting. Seither leitete er zahlreiche Gruppen u. a. mit Jack de Johnette und Miroslav Vitous.
Sein Reichtum an Erfahrungen kommt bei dieser Platte zum Tragen. Sei es bei den funkig-treibenden Stücken, den langsamen, getragenen, den rockigen mit schriller E-Gitarre oder den ruhig-beschaulichen Klanggemälden, die einen mal wieder die weite Stille der norwegischen Fjorde assoziieren läßt. Unkonventionelle Kompositionen reißen einen buchstäblich vom Hocker. Zu einem anfänglichen schnellen Drumcomputer-Rhythmus gesellt sich z. B. eine harte E-Gitarre, die dann abgelöst wird von einer anachronistisch wirkenden Hammond-Orgel A la Dave Greenslade oder John Lord. Dann wird's beschaulich, mit Keyboard, langen Baß-Noten, Gitarrentupfern und Besen, um anschließend gleich wieder im „Tutu"-Stil loszutreiben, jedoch um Klassen witziger, allein durch die Hammond-Orgel

von Allan Dangerfield, übrigens einem der hervorstechendsten Beiträge auf dieser Platte.
„U.N.I" ist das faszinierendste Stück. Zu einer total vertrackten Rhythmusfigur, gespielt von Baß und Schlagzeug, mischen sich epische Keyboard-Klänge und konzertant anmutende Klavierläufe, vermischt mit Free Jazz Sounds, wonach der Bass den Rhythmus beibehält und das Schlagzeug plötzlich schnell treibend losswingt und Rypdals bissige Gitarre sich dazumischt. Einfach wahnwitzig! Hervorstechend ist auch die brillante Aufnahmequalität, anhand der beim lautesten Stück noch die kleinste Tom zu lokalisieren ist. Nichts zum Einmotten und - erprobterweise - auch extrem tanzbar.

Peter Bastian

Steps Ahead

N.Y.C.: Well, In That Case - Lust For Life - Senegal Calling - Red Neon, Go Or Give - Charanga - Get It - N. Y.C. - Stick Jam - Absolutely Maybe - Festival - Paradiso
Mike Mainieri vib, synclavier, p, perc, Bendik saxes, kb, Steve Kahn g, e-g, Ray Gomez e-g, Tony Levin e-b, stick, Steve Smith dm
Aufgenommen: ?, New York (veröff.: 1989)
Intuition/EMI 7 91354-1
Rechnet man die Zeiten der Rumpf-Firmierung als STEPS mit ein, was angesichts konzeptioneller und personeller Kontinuität angezeigt ist, dann besteht Mike Mainieris Fusion-Projekt Steps Ahead heuer exakt eine Dekade. Doch das Bild der Beständigkeit täuscht insoweit, als zwischen der letzten Produktion „Magnetic" (1985) und der jetzigen Veröffentlichung eine vierjährige schöpferische Pause liegt, aus der nunmehr mit Ausnahme des Drummers eine völlig neue personelle Besetzung hervorging. Indes ist eine solche Gedankenpause allemal besser, als der Plattenfirma artig jährliche Pflichtarbeiten abzuliefern, wie dies Weather Report getan hat und Passport immer noch tut. Steps Ahead hat diese Pause jedenfalls gutgetan, denn mit „N.Y.C." legt Mainieri ein Fusion-Album vor voll frischer Ideen, die sich in zündenden Kompositionen, feinsinnigen Soundtüfteleien und intelligenten Arrangements niedergeschlagen haben. Herausgekommen ist ein dem vorletzten Album „Modern Times" (1984, Electra Musician) vergleichbar abwechslungsreiches musikalisches Gesamtbild; in stromlinienförmiger Einfalt auf Chartstauglichkeit getrimmt sind glücklicherweise nur zwei Titel: „N.Y.C." und „Get it". Dabei ist von jener Stammcrew aus klangvollen Namen - Michael Brecker, Warren Bernhardt, Eddie Gomez und Peter Erskine - hier niemand mehr an Bord. Doch Mainieris neuangeheuerte Besatzung läßt keinen von ihnen vermissen, nicht einmal Frontmann Brekker. Denn für ihn kam ein bis dato völlig unbekannter Youngster aus dem hohen Norden, der die geschmeidigen Sax-Linien der Fusionjazzer Brecker, Sanborn, Turrentine ebenso drauf hat wie das hymnische Spiel seines Landsmannes und Vorbildes Jan Garbarek, ein Riesentalent, dieser Norweger Bendik, der mit dieser Vorstellung den Grundstein für eine internationale Karriere gelegt hat. Chef Mainieri, selbst überzeugend durch ein klar strukturiertes, sehr ökonomisches Vibraphonspiel mit Vorliebe für feingewobene Klangpoesie, zeigt Souveränität, indem er die Reanimation von Steps Ahead nicht im egozentrischen Alleingang vornimmt, sondern auch die unverbrauchten kompositorischen Ideen des Norwegers - vier an der Zahl - für die Gruppe nutzbar macht.

Gerhard Litterst

Strata Institute

Ciphersyntax: Slang - Bed Stuy - Turn Of Events - Decrepidus - Ihgnat Down - Micro Move - Wild - Humantic -Abacus-Ihgnat
Steve Coleman as, Greg Osby ss, as, David Gilmore e-g, Bob Hurst b, Tani Tabbal dm, Marvin „Smitty" Smith dm, perc
Aufg.: März/April 1988, Brooklyn, New York
JMT 834 425-1

Natürlich sprüht Funk-Feuer live besser und stärker. Aber vielleicht ist es den Saxophon-Newcomern Steve Coleman und Greg Osby mit dem Premieren-Album „Ciphersyntax" doch gelungen, sich ein wenig mehr in der aktuellen New Yorker Szene zu etablieren. Strata Institute nennt sich die neue gemeinsame Band.
Alle Mitakteure, also auch David Gilmore, Gitarre, Bob Hurst, Baß, Tani Tabbal, Schlagzeug, und Marvin Smith, Schlagzeug, gehören M-Base an, einer Vereinigung junger, schwarzer Musiker aus Brooklyn. Ziel von M-Base ist es, durch Austausch ihrer Konzepte und Ideen eine gemeinsame musikalische Sprache zu entwickeln. Die Sprache auf der vorliegenden Produktion ist komplex, ohne von der Spur des Funk abzuweichen. Der Background elektronisch, der Stil elastisch und das Feeling ausgeprägt.

Eine Funk-Produktion also, mit allen Elementen, die dieser Richtung eigen ist. Manchmal wirkt die Musik ein wenig steril, clean, aber alle Beteiligten sorgen dafür, daß die rhythmische Intensität groß genug ist, um die Spannung beim Zuhören aufrechtzuerhalten. Steve Colemans typische Grundintervalle auf dem Altsaxophon sorgen für die Stimmungsbasis, die von Greg Osby ergänzt wird. Stilistisch sind sie sich ähnlich, klar und präzise.
Die drei Rhythmiker produzieren die notwendige Reibung mit einer durchaus packenden, erdigen Spielweise. David Gilmores zeitweilige Gitarrenriffs setzen sparsame, prägnante Akzente. Ein überaus gelungener Einstand von Strata Institute. Die Band sollte sich dennoch mal einer Live-LP widmen. Da sprüht eben das Funk-Feuer noch besser.

Heinz-Jürgen Rippert

Tribute To Louis Armstrong/ Tribute To Benny Goodman

Tribute To Louis Armstrong: Swing That Music - Baby Won't You Please Come Home - Muskrat Ramble - Summertime - Royal Garden Blues - I 'm Confessin - All Of Me - The Sheik OfAraby
Randy Sandke tp, Al Grey tb, Peanuts Hucko cl, voc, John Bunch p, Jack Lesberg b, Jake Hanna dm

Tribute To Benny Goodman: Rose Room-Rockin' Chair- If I Had You - After You 've Gone - Moonglow - Seven Come Eleven- He Is Funny That Way - Goodnight My Sweetheart
Peanuts Hucko cl, John Bunch p, Frits Landesbergen vib, Jack Lesberg b, Jake Hanna dm, Louise Tobin voc
Aufg.: S.Juli 1986, Monster, Holland
TimelessTTD 541/542

Zwei ungekrönten Königen, dem King of Jazz, Louis Armstrong, und dem King of Swing, Benny Goodman, wird auf der vorliegenden Doppel-LP gehuldigt, Fortsetzung des ebenfalls bei Timeless erschienenen Doppelalbums von 1984 (TTD 512/513). Im Mittelpunkt der All-Star-Band steht, wie schon drei Jahre zuvor, der mittlerweile 71jährige Klarinettist Peanuts Hucko, der für diesen Doppel-Tribut geradezu prädestiniert ist. Schließlich erinnert das ehemalige Mitglied der Armyband von Glenn Miller mit seiner brillanten Technik und dem lupenreinen Ton sehr an Benny Goodman. Mit Louis Armstrong verbindet ihn vor allem die gemeinsame Zeit in dessen All-Stars von 1958-59. Bekannte Titel, die Satchmo unzählige Male bei seinen Konzerten spielte, sind auf der ersten LP zu hören. Neben Peanuts Hucko, der bei „All of me" und „Baby won't you please come home" auch als Sänger in Erscheinung tritt, stehen besonders der Trompeter Randy Sandke und der ehemalige Basie-Posaunist Al Grey solistisch im Vordergrund. Randy Sandke ist ein interessanter, stilistisch vielseitiger Musiker, was sich nicht zuletzt daraus ergibt, daß er mit so verschiedenartigen Kollegen wie Benny Goodman, Bob Wilber, Mike Brecker oder Anthony Braxton aufgetreten ist. Bei seiner Feature-Nummer „I'm confessin'" spielt Sandke eine stark von Armstrong beeinflußte Trompete, doch mit einem lyrischen, nuancenreichen Unterton. Al Grey kann sein kraftvolles, facettenreiches Posaunenspiel besonders bei der Ballade „Summertime" herausstellen, allerdings darf auch sein originelles Solo bei „All of me" nicht übergangen werden.
Souverän, entspannt swingend und unaufdringlich agiert die eingespielte Rhythmusgruppe mit John Bunch, Jack Lesberg und Jake Hanna. Sie bilden auch das Rückgrat auf der zweiten, Benny Goodman gewidmeten, LP. Hier kann Peanuts Hucko im Stile der Goodman-Combos als technisch makelloser Virtuose brillieren, der zudem über einen warmen, eleganten Ton verfügt. Selbst bei Bravourstücken wie „After you've gone" gerät Huckos schwebende Mühelosigkeit nie zur Selbstgefälligkeit. Solistischer Gegenpol ist der junge holländische Vibraphonist Frits Landesbergen. Obwohl an sich im Bebop zu Hause, überzeugt der Wessel-Ilcken-Preisträgervon 1986 mit seinem ausgereiften, harmonisch anspruchsvollen Stil. Mit sparsamen Noten setzt er swingend kontrastreiche Spannungsbögen zum deliziös sprudelnden Spiel des amerikanischen Klarinettenmeisters. Vermutlich ausgeprägtem Familiensinn ist es zu verdanken, daß bei den vier Titeln „Rockin' Chair", „After you've gone", „He is funny that way" und „Goodnight my sweetheart" die Ehefrau von Peanuts Hucko, Louise Tobin, zu hören ist; denn die einstige Sängerin in den Bands von Benny Goodman, Harry James, Will Bradley und Ray McKinley, gefällig aber ohne große stimmliche Variationsmöglichkeiten, kann sicher nicht als Jazzvokalistin bezeichnet werden.

Andreas Geyer

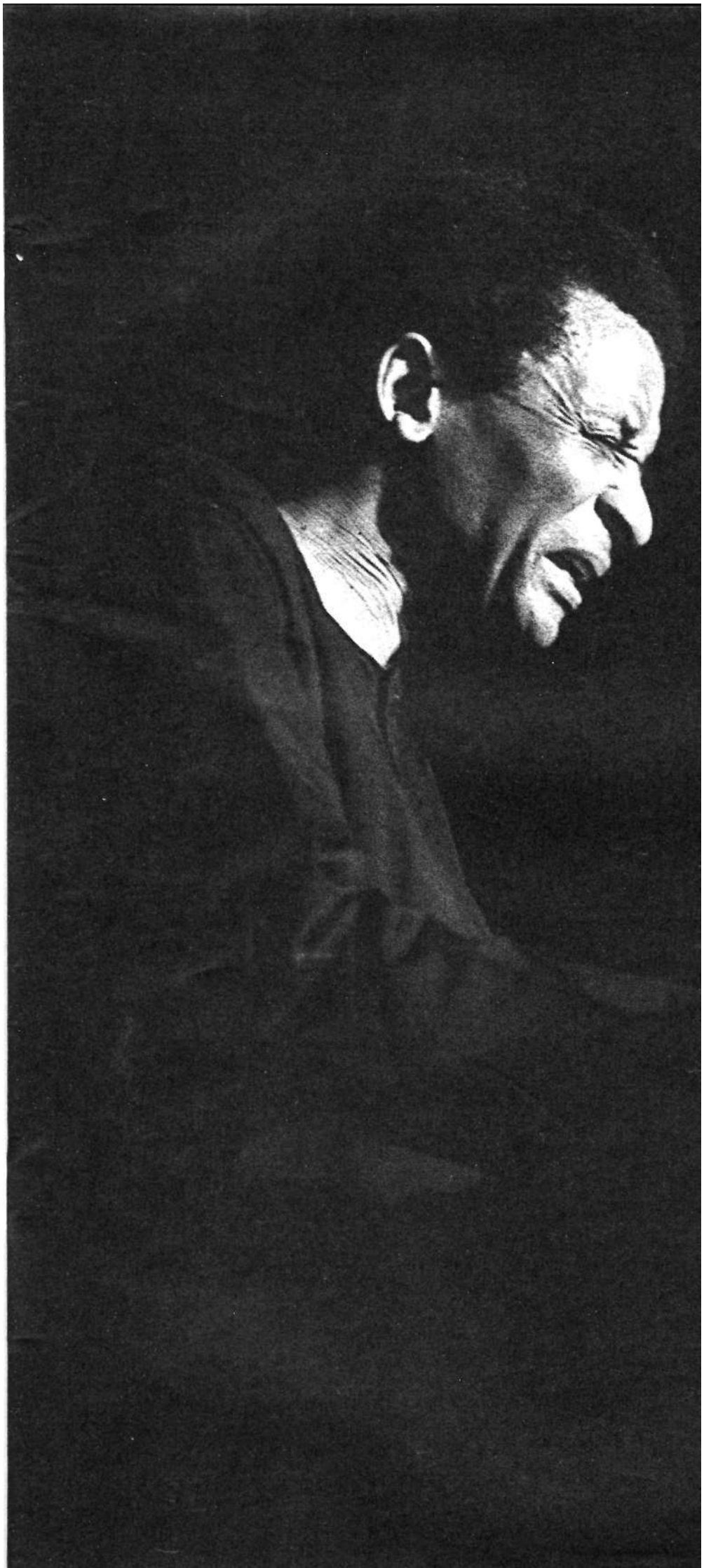
E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 8/XXXVIII August 1989
ISSN 0021-5686
DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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

8 6368203 901 02-68
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL



Fußnoten
für Abdullah Ibrahim

I

Ich singe zu euch von Gefängnismauern.
Die Tasten unter den Fingern sind Scherben.
Das Publikum bezahlt uns nicht für unsere Trauern.
Ich spiel mein Piano. Andere sterben.

Kinder schlafen auf Gasölkanistern,
träumend die brennende weiße Stadt.
Schlaf weiter, Du - das nächtliche Knistern
war nur mein Notenblatt.

Sie fahren auf offenen Lastkraftwagen
in die Bergwerke, in die Fabriken. Es
reicht der Lohn kaum fürs tägliche Essen.

Ein Niggerprolet ist ein Faktor mit Magen.
Über der Schläfe wartet das Klicken
auf 9 Millimeter. Darin bist du vergessen.

II

Wo der Zwergschimpanse brüllt,
wie der Laut einer alten Kultur:
die Stimme und die Tastatur
und jede Note von Liebe erfüllt,

wo die Stimme und klingende Saiten
den Raum um die Sterne gestillt,
das Irdische tragend, das Leiden,
in ein beruhigtes Bild.

Ein Mann namens Abdullah Ibrahim
breitet den Urwald Südafrikas
über „Duke Ellingtons sound of love",

Elefanten im Steppengras
ziehen wie Zeitalter still um ein Dorf
durch seine Noten und durch ihn.

III

Ein kleines Poem auf der Tastatur,
dann aber verstummen die Saiten wieder.
Sagt nicht: am Ende bleibt uns nur
die Schönheit der Worte und Lieder.

Spielt nicht das Leid auch die Kleinste der Geigen.
Wer weiß um den Kaufpreis der anderen Applaus.
Sagt: Kann man zur Schale der Trauer sich neigen
und gießt nur der Kunst eine Träne nur aus?

Viele auch spielen Musikinstrumente.
Aber nur wenige machen Musik
für mehr als einen Tag.

Andere gehen zu Freunden zurück.
Wenige tragen den Traum auch zu Ende,
der verloren im Weltraum lag.

Klaus Herrmann

Die acht Monate des Pianisten bei L Miles Davis sind musikalisch auf (nur einem halben Dutzend Platten dokumentiert - dennoch ist über seine einflußreiche Rolle in der Band viel geschrieben, spekuliert und wohl auch' erfunden worden. Miles Davis selbst räumte zwar ein, von Evans eine Menge gelernt zu haben, und wahrscheinlich hat der Pianist auch mit seinen subtilen Akkord-Voicings und der raffinierten Zergliederung von Harmoniestrukturen in den modalen Spielbereich hinein die Auffassung von Davis über die Improvisation im Jazz umgeformt. Für die anderen Individualisten in der Gruppe war es aber sicher nicht von solcher Bedeutung - sowohl Coltrane als auch Adderley kamen aus einer anderen jazzhistorischen Ecke und gingen dann auch andere Wege als Evans. Einen Hinweis auf den Lernprozeß von Davis im Jahre 1958 hat Cannonball Adderley gegeben, als er in einem Artikel mit der Überschrift „Paying Dues: The Education Of A Combo Leader" sagte: „Als wir begannen, Bill Evans einzusetzen, änderte Miles seinen sehr harten Stil in einen viel weicheren Sound. Bill erwies sich in verschiedener Hinsicht als brillant, aber er kam mit den hart swingenden Sachen nicht klar. Dann fing Miles an, neue Themen zu schreiben. .. Zunächst dachte er, Jimmy Cobb sei für die schnellen Tempi nicht der richtige Mann, und so spielten wir eben weniger flotte Stücke. Obwohl Miles die Spielart von Bill überaus schätzte, glaubte er schließlich doch, daß Bill bei manchen Stücken für nicht genügend Swing sorgte."

Der britische Trompeter Ian Carr fügte in seiner Miles Davis-Biographie hinzu, daß sich beide Musiker in dieser Phase ihrer Entfaltung in Sensibilität und Spielauffassung parallel zueinander bewegten, und daß noch fast ein Jahr vergehen sollte, bis Miles Davis dann die perfekte Fusion seiner spezifischen Fähigkeiten mit denen von Evans vollzog. Dies geschah im Frühjahr 1959, als die Platte „Kind Of Blue" entstand.

Erst einmal aber war die Ära Davis/Evans im Oktober 1958 überraschend zu Ende gegangen. Der Pianist hatte den internen Spannungen in dieser von fünf schwarzen Persönlichkeiten geprägten Band nicht länger standgehalten. In Interviews mit Don Nelson und Nat Hentoff sagte er: „Ich war damals davon überzeugt, völlig unausgereift zu sein und mußte unbedingt herausfinden, wohin mein Weg musikalisch führte. Außerdem fühlte ich mich erschöpft-körperlich, geistig und auch seelisch. Ich weiß nicht warum. Vielleicht war es das ständige Reisen mit der Band. Miles wollte zwar, daß ich blieb, doch mein Vater war seinerzeit sehr krank, ich wollte ihn besuchen und hatte auch das Verlangen, mich in aller Abgeschiedenheit als Solo-Pianist zu üben. Dennoch glaube ich, daß die Zeit bei Miles die wohl lehrreichste seit Jahren für mich war, nicht nur musikalisch, sondern auch ganz privat - sie hat mir viel gegeben. Vor allem half sie mir, meine zögernde Grundeinstellung und den Mangel an Selbstbewußtsein zu verlieren."

Nach dem Ausstieg aus der Miles-Davis-Band flog Evans im Oktober 1958 nach Ormond Beach in Florida, wohin sich die Eltern nach der Pensionierung des Vaters zurückgezogen hatten - zum Nachdenken, wie er den Sinn dieser Pause umrissen hat.

Er blieb drei Wochen, spielte Golf, ein wenig Klavier und spannte ansonsten aus. Die Ruhe wirkte wohltuend, und als Evans im November nach New York zurückkehrte, waren seine Gedanken wieder klar. Kurz darauf holte ihn Orrin Keepnews ins Aufnahmestudio, wo der Pianist im Dezember, 27 Monate nach seiner ersten, nun die zweite Trio-Platte unter eigenem Namen einspielte - „Everybody Digs Bill Evans" mit Sam Jones am Baß und Philly Joe Jones am Schlagzeug. Diese LP, die im Grunde einen unfertigen Pianisten Evans zeigte, bestach jedoch durch einige langsame Stücke, die Evans - besonders in „Peace Piece" - schon in seiner unverkennbaren Art interpretierte. Die Platte untermauerte seinen Ruf als der kommende Piano-Star, nachdem ihn zuvor schon die Kritiker des Jazz-Magazins „Down Beat" zum besten Nachwuchsmusiker erkoren hatten. Als Miles Davis den Pianisten dann Anfang März 1959 noch einmal ins Aufnahmestudio einlud, wußte er warum: Einerseits konnte Evans mit der modalen Spielweise umgehen, also über Tonskalen improvisieren, und andererseits war soviel Verlaß auf ihn, daß man sich nahezu blind an die Instrumente begeben konnte. Die Davis-Band plus Evans (er war dort inzwischen durch Wynton Kelly ersetzt worden) traf sich im Studio, besprach die Themen und legte einfach los. Die einzige wirkliche Vorbereitung für die Session hatte Bill Evans besorgt. Dem Rundfunkjournalisten Bill Moyer sagte er viele Jahre danach:

„Die Wahrheit ist, daß ‚Blue In Green' tatsächlich von mir stammt und .Flamenco Sketches' zumindest zur Hälfte. Miles bat mich damals vor der Produktion in sein Apartment. Er wollte eigentlich meine Komposition ‚Peace Piece' aufnehmen, doch ich regte an, gemeinsam nach einer zusammenhängenden Folge von Tonalitäten zu suchen und dies zu einem logischen Kreis zusammenzufügen. Das Ganze ergab dann .Flamenco Sketches'. Zusätzlich entwarf ich die Melodie und die Akkord-Changes für ‚Blue In Green' und schrieb die Grundstrukturen für die anderen auf. Miles dachte, auf diese Weise

Bill Evans

sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten

ist der Titel eines Buches, das **Hanns Petrik** schrieb und das im Herbst in der Collection Jazz bei OREOS erscheinen wird. Es wird als Paperback, 192 Seiten mit ca. 120 Abbildungen vorgelegt werden und enthält besondere Hinweise auf Compact Discs. Diese weltweit erste Biographie des 1980 verstorbenen Pianisten zeichnet seinen Lebensweg nach, erläutert die Spezifika seiner pianistischen Technik und bietet einen klärenden Überblick über die fast unübersehbare Zahl seiner Plattenproduktion als Leader und Sideman.
Hier ein Vorabdruck aus der „Lebensgeschichte von Bill Evans".

könnten wir bei der Aufnahme Zeit sparen und die Band würde alles schneller verstehen. Im Studio war Miles dann in der Lage, die gesamte Gruppe mit den wenigen Fragmenten, den spärlichen Tips und seinen minimalen Hinweisen zusammenzubringen. Wir schafften es, alle Stücke im ersten Anlauf aufzunehmen - so wie sie auf der Platte zu hören sind."
Viele Jahre später machte Evans eine Einschränkung zu dieser Geschichte, als er dem Interviewer Mike Bloom erzählte, zwar stamme in der Tat die Komposition „Blue in Green" von ihm, jedoch habe sich Miles den Titel dazu einfallen lassen. Warum Davis dann aber die Autorenschaft ganz für sich reklamierte, wußte Evans nicht zu erklären. Möglich sei - so mutmaßte er - daß Miles damals ein komplettes Album mit ausschließlich eigenen Kompositionen herausbringen wollte.

Die „Kind Of Blue"-LP hat nach ihrem Erscheinen fast alle Kritiker und Musiker in Verzückung versetzt. Die Passage, die Ian Carr in seiner Davis-Biographie über „Kind Of Blue" verfaßte, sagt wohl genug: „Je öfter man diese Musik hört, desto deutlicher werden die vielen Schönheiten und tiefschürfenden Aussagen. Aber typisch auch, daß die Musiker damals im Studio gar nicht ahnten, bei einer historischen Aufnahme dabei gewesen zu sein."
Mark Gridley, Verfasser von „Jazz Styles: A History And Analysis", sagte 1984 im Gespräch mit dem Musikprofessor Ron Nethercutt von der Southeastern Louisiana University: „Niemand sollte die Tatsache übersehen, daß Bill Evans die Schlüsselfigur bei jener so bedeutsamen Aufnahmesitzung von 1959 war. Er hatte die .voicings' kreiert und auf ihnen beruhte letztlich der gesamte Ablauf dieser Session.

Hatte die Fähigkeit, oft gehörte Standard-Stücke in musikalische Kostbarkeiten umzuwandeln: Bill Evans

Nach „Kind Of Blue" wurde für Evans immer zwingender, daß nicht eine größere Formation mit Bläsern, sondern das Klavier-Trio für seine musikalische Zukunft die ideale Besetzung sein mußte - Kreativität, wie er sie verstand, ließ sich dort besser realisieren. Und so begann Mitte 1959 die Suche nach den richtigen Baß- und Schlagzeug-Partnern.
„Als ich nach Miles mein erstes Trio startete, begann ich zunächst mit Jimmy Garrison und Kenny Dennis. Wir spielten im ‚Basin Street East' abwechselnd mit Benny Goodman. Der feierte dort ein großes Comeback - wir hatten es nicht leicht damit. Man drehte uns die Mikrophone ab, zelebrierte in unser Spiel hinein Champagner-Orgien für die Goodman-Band, und wir mußten natürlich unsere Cola selber zahlen und auch selber beschaffen. Das war schließlich zu viel für meine Musiker; Jimmy und Kenny verließen mich bald. Das Engagement dauerte aber fast drei Wochen und ich glaube, ich hatte dann noch vier Drummer und sieben Bassisten."
Zur gleichen Zeit etwa spielte in einem benachbarten Club ein junger Bassist namens Scott LaFaro, der schon mit Chet Baker gearbeitet hatte und durch Plattenaufnahmen mit Buddy DeFranco, Victor Feldman, Stan Getz, Pat Moran und Marty Paich bekannt war. LaFaro tauchte eines Abends im „Basin Street East" auf und bot sich an.
Evans: „Seine Virtuosität verblüffte mich - es steckte soviel Musik in ihm, er hatte nur Probleme, sie unter Kontrolle zu bekommen. Ich half ihm, seinen Enthusiasmus zu bewahren. Es war eine wunderbare Sache und all die Mühe wert, die wir uns machten, um das eigene Ego zu überwinden und für eine gemeinsame Sache zu arbeiten." Nach dem Engagement wechselte der Pianist ins „Showplace" - mit LaFaro am Baß: Es war der Auftakt für ein geniales Trio, zu dem noch der Schlagzeuger Paul Motian stieß, dem Evans einige Jahre zuvor im Sextett des Klarinettisten Jerry Wald begegnet war.
Das neue Trio hatte anfangs einige musikalische Verständigungsschwierigkeiten, denn besonders der Bassist spielte sein Instrument auf ungewohnte Art. LaFaros gitarrenähnliche Sounds, die er zumeist in die höheren Lagen des Kontrabasses vortrieb, zeigten nicht nur neue Wege auf, die Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes zu erweitern, er hatte zudem die Neigung, nicht dem Rhythmus des Schlagzeugers zu folgen, sondern eigene rhythmische und melodische Strukturen als Kontrapunkt für das Piano aufzubauen. Dies brachte Drummer Motian mehr als einmal in Verlegenheit. Er hatte dafür aber eine vernünftig klingende Erklärung: „Manchmal war es wirklich nicht leicht - das Spiel mit Scott ergab Probleme, weil ich nicht daran gewöhnt war. Wir kamen

irgendwie nicht zurecht und von einem Wunder an Zusammenwirken konnte zunächst gar keine Rede sein. Man darf nicht vergessen: Scott spielte ja zu diesem Zeitpunkt noch nicht sehr lange den Baß, ein paar Jahre vielleicht. Wir brauchten also eine Weile und beide mußten wohl Zugeständnisse machen, obwohl wir über diese Dinge nie sprachen. Wir probten auch selten, spielten aber, wo immer es ging."

Nachdem alle drei Musiker bereits im Oktober 1959 erste Aufnahmen (mit Tony Scott) gemacht hatten, ging das Trio bereits im Dezember erneut ins Studio und produzierte (ohne Scott) die bis dahin beste und eindrucksvollste Platte von Bill Evans - „Portrait In Jazz". Diese LP geriet nicht nur zu einer kleinen Sensation, weil hier der neue Bassist LaFaro zum erstenmal umfassend präsentiert wurde, sie überraschte die Fachwelt auch durch die Fortschritte, die Evans - verglichen mit der vorangegangenen Trio-LP von 1958 - gemacht hatte. Don DeMicheal schrieb seinerzeit im „Down Beat": „Evans hat die Fähigkeit, oft gehörte Standard-Stükke in musikalische Kostbarkeiten zu verwandeln. Der Hörer beginnt sich zu fragen, ob dies wirklich die gleichen Stücke sind, die er über die Jahre immer wieder im Ohr hatte. Man gewinnt den Eindruck, daß dieser Mann durch sein Instrument spricht und dem Hörer etwas ganz Persönliches vermitteln will."

Obwohl die Portrait-LP schon erstaunlich viel an Übereinstimmung in der Spielauffassung aller drei Musiker zeigte, veranlaßt^ sie doch auch zu der Hoffnung, daß möglicherweise eine weitere Steigerung im „interplay" des Trios erreichbar sein könnte - dies schafften Evans und seine Mitmusiker anderthalb Jahre später tatsächlich. Schon 1960 aber - dieser Einschub sei hier gestattet - hätte man die Gruppe, auch wenn sie sich noch in einem Stadium des Zusammenfindens befand, viel intensiver aufnehmen müssen. Doch niemand tat es. Daher gibt es auch vom Evans/LaFaro/Motian-Trio aus dem Jahre 1960 keine offizielle Platte. Eine Ausnahme bilden zwei Alben obskurer Herkunft, die auf den Labels „Alto" und „Session" erschienen sind. Beide - längst vergriffen - bieten Live-Mitschnitte des Trios aus dem Zeitraum zwischen März und Mai 1960 aus dem berühmten „Birdland". Sie stammen aus den Beständen eines musikbegeisterten New Yorkers namens Boris Rose, der bereits in den späten vierziger Jahren begann, Rundfunksendungen aus den Jazz Clubs von New York aufzunehmen und später auf selbstproduzierten Platten zu verbreiten. Da er von Hause aus recht wohlhabend war und nicht unbedingt einem geregelten Beruf nachzugehen brauchte, konnte er sich voll und ganz auf dieses Hobby konzentrieren - die Folge war, daß es Rose-Radio-Jazz heute auf weit mehr als hundert Platten

Scott LaFaro: „Im Zusammenspiel mit Bill fand ich heraus, daß ich eigentlich eine tiefe Zuneigung zu Harmonie, Melodie und Form hatte. In diesem Bereich könnte sehr viel mehr schöpferische Arbeit geleistet werden, als es die meisten tun."

gibt. Sie alle zeichnen sich aus durch eine amateurhaft-lustige Aufmachung, eine zumeist leere, weiße Rückseite und abenteuerlich anmutende Label-Namen, Titel und Aufnahmedaten.

Trotz ihrer unzulänglichen technischen Qualitäten zeigen diese Aufnahmen doch, warum es falsch war, das Evans-Trio '60 ein ganzes Jahr lang zu ignorieren: Selten hat man den Pianisten und vor allem LaFaro so inspiriert und temperamentvoll spielen hören wie gerade in den „Birdland"-Takes. Einige der dort mitgeschnittenen Stücke - etwa die Aufnahme von „Beautiful Love" - übertreffen die Studio-Versionen auf Riverside beträchtlich.

Scott LaFaro 1960 im Gespräch mit Martin Williams: „Im Zusammenspiel mit Bill fand ich heraus, daß ich eigentlich eine tiefe Zuneigung zu Harmonie, Melodie und Form hatte. In diesem Bereich könnte sehr viel mehr schöpferische Arbeit geleistet werden, als es die meisten tun. Deshalb könnte ich zum Beispiel auf die Dauer auch nicht mit Ornette Coleman spielen - ich tat's zwar damals in Kalifornien, wir haben an vielen Orten zusammen Musik gemacht und ich respektiere seine Art, die traditionellen Formen zu sprengen. Das paßt zu ihm, aber ich glaube nicht, daß ich so etwas machen könnte."

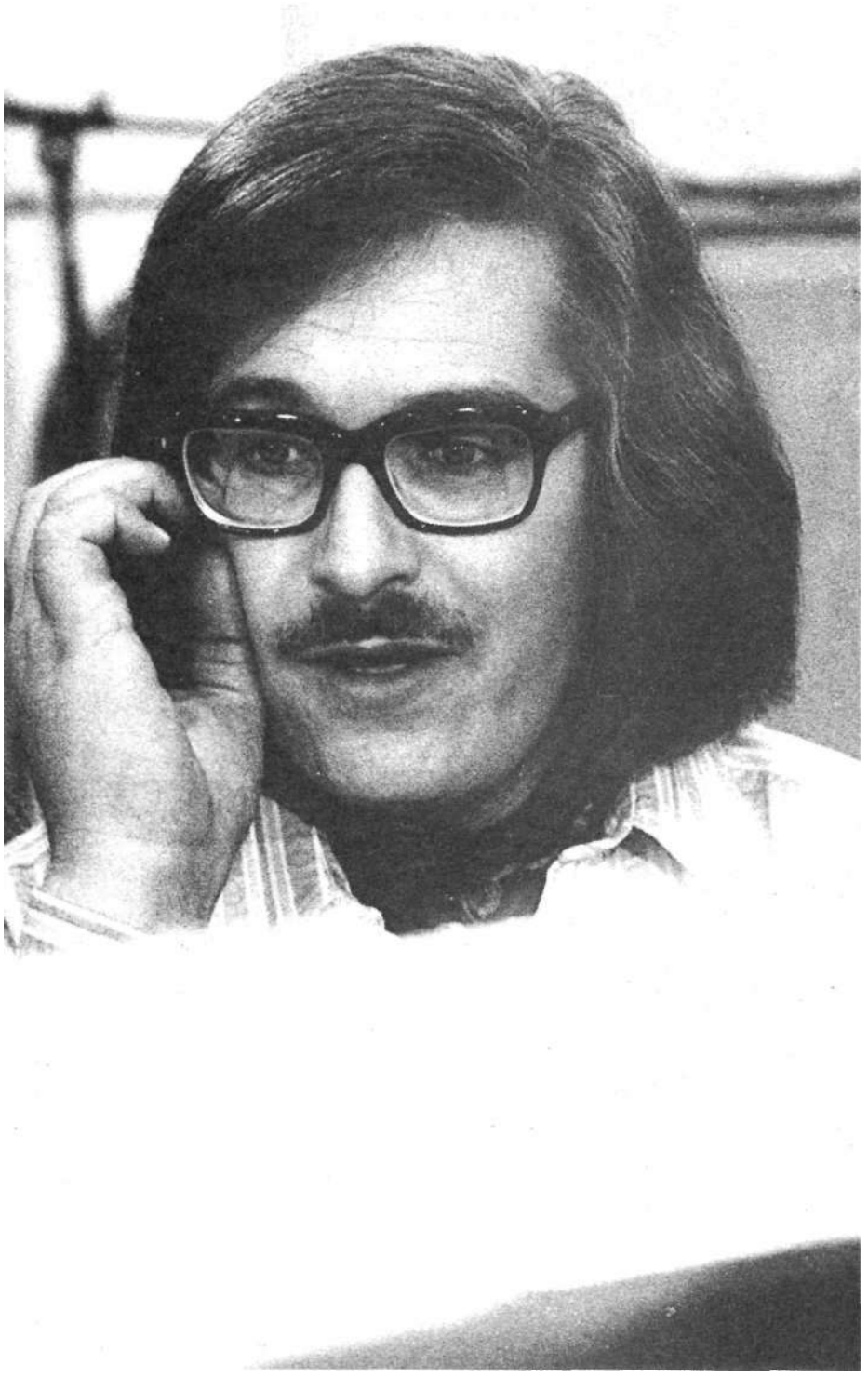
Das Trio war nun bemüht, finanziell über Wasser zu bleiben und musikalisch noch näher zusammenzurücken. Die Musiker absolvierten im Frühjahr 1960 zwei Tourneen durch die Clubszene an der Ost- und Westküste der USA, wurden aber im Sommer durch einen Ausfall von Evans gebremst: Eine Hepatitis zwang den Pianisten für einige Wochen aus dem Business - die Infektion hatte einen dauerhaften Leberschaden zur Folge, und viele Beobachter haben darin die Ursache gesehen für die immer wieder unnatürlich angeschwollenen Hände und Finger von Evans.

Der Bassist und ein Freund waren am Abend zuvor im US-Bundesstaat New York zu einer gemeinsamen Bekannten in Warsaw unterwegs - etwa 90 Meilen westlich von LaFaros Heimatort Geneva entfernt. In Warsaw trafen sie dann einen weiteren Besucher an, den Pianisten Gap Mangione, Bruder des bekannten Trompeters Chuck Mangione. Gap erzählte später, daß LaFaro und sein Begleiter noch in der Nacht - offenbar völlig übermüdet - die Rückreise nach Geneva angetreten hätten - trotz heftiger Einwände der Gastgeberin. Beide bestiegen den Chrysler LaFaros - Scotts Kontrabaß war im Heck verstaut - und fuhren los. Auf der Landstraße Nr. 20, sie führt von Buffalo nach Albany, prallten sie dann gegen einen Baum, der Wagen mit den Insassen brannte völlig aus.

Der Tod LaFaros war ein Schock für die: Jazzwelt - kurz darauf erschien eine Platte des Pianisten Hampton Hawes, auf der LaFaro 1958 mitgewirkt hatte („For Real!", Contemporary S7589): Produzent Lester Koenig verfaßte einen Nachruf im Cover-Text. Auch Günther Schuller widmete seine im Dezember 1960 mit LaFaro aufgenommene „Third Stream"-Platte „Jazz Abstractions" dem Bassisten.

Am tiefsten betroffen jedoch war Bill Evans - in einem Augenblick, als die fast telepathisch funktionierende musikalische Verständigung zwischen beiden eine ungeahnte Intensität erreicht hatte, wurde der wichtigste Mitmusiker des Trios aus dem Leben gerissen, die Arbeit von zwei Jahren zerstört. Von diesem Aspekt abgesehen, ging der Tod LaFaros dem Pianisten auch menschlich nahe - Evans verschloß sich seiner Umwelt und zog sich mehrere Monate von der Szene zurück. Er konnte erst Mitte Oktober 1961 überredet werden, wieder an einer Plattenaufnahme teilzunehmen. Bei der Produktion von Mark Murphys LP „RAH" vertrat er den Pianisten Wynton Kelly in zwei Stücken. Mag sein, daß ihn dies auf den Geschmack an der Studioarbeit zurückbrachte - jedenfalls folgten im Dezember des Jahres und im Februar 1962 weitere Versuche, wieder Tritt zu fassen: Aufnahmen mit dem Flötisten Herbie Mann und; dem Vibraphonisten Dave Pike, der sich kurz vorher der Mann-Gruppe angeschlossen hatte. Die „Nirvana"-LP mit dem Flötisten präsentierte gleichzeitig auch ein neues Evans-Trio mit Chuck Israels am Baß. Der 25jährige Autodidakt aus Boston war im Herbst 1961 nach seiner Europa-Tournee mit dem Jerome Robbins-Ballett zu Evans gestoßen. Für den Pianisten war Israels von Anfang an mehr als nur der neue Bassist - in den Monaten nach LaFaros Tod hatte Evans mit einem zunehmenden Hang zur Selbstisolation auch seinen Heroinkonsum gesteigert. Dies machte seine Rückkehr auf die Szene nicht gerade leichter. Israels mit seiner aufmunternden Art gab ihm die nötigen Impulse, um die depressive Phase zunächst einmal zu überwinden. Als Glücksfall erwies sich aber auch, daß bald nach den Nirvana-Aufnahmen Helen Kea-

Die Vanguard Sessions mit ihrem unvergleichlich intuitiven Zusammenspiel aller drei Musiker haben nicht nur einen gewaltigen Eindruck auf die Jazz-Szene gemacht, sie waren auch der Gipfel eines fast zweijährigen Suchens nach der perfekten Improvisationsform.



Bill Evans (Bild): „Die Musik ist nichts als Feeling' Foto: Hans Harzheim

ne Managerin von Bill Evans wurde und von nun an zielstrebig die beruflichen Geschicke des Pianisten zu steuern begann. Dennoch war er in der zweiten Jahreshälfte wieder im Aufnahmestudio und wirkte bei Platten-Sessions für George Russell, J. J. Johnson, Kai Winding und für Günther Schuller mit. Die Situation schien nun auch dem Riverside-Produzenten Keepnews dringlich, und im Februar 1961 ließ er das Bill Evans-Trio in New York die Platte „Explörations" einspielen. Sie war eine hervorragende Vorbereitung für jene Aufnahmen, die dann viereinhalb Monate später zum Höhepunkt für das Trio werden sollten.

„Explörations" mit seinen gefühlvoll gespielten Balladen hat vor allem durch eine eigenwillige Version von Irving Berlins „How Deep Is The Ocean" Furore gemacht. Über die außergewöhnliche Darstellung dieser Komposition aus der von 1932 stammenden Show „Face The Music" hat der Pianist Warren Bernhardt einmal gesagt, obwohl Evans nicht ein einziges Mal die Thema-Melodie zusammenhängend gespielt habe, mache seine Interpretation doch die Quintessenz des Stücks deutlich. Alles verdichte sich hier auf das absolut Wesentliche.

Im New Yorker Jazzclub „Village Vanguard" erlebten Evans, LaFaro und Motian dann im Juni ihren großen internationalen Durchbruch. Die Live-Aufnahmen, die dort am 25. des Monats - zum Abschluß eines zweiwöchigen Engagements - entstanden, gelten noch heute als Meilensteine des modernen Jazz - unerreicht und exemplarisch in vielfacher Hinsicht. Der Kritiker Ira Gitler war so fasziniert, daß sich seine Hörempfindungen wie Euphorie lesen: „Die Musik des Trios umhüllte mich mit einer magischen Aura. Ich hob dermaßen ab, daß sich mein Bewußtsein förmlich in Klänge aufzulösen schien - Kopf und Körper wurden zu einem einzigen riesigen Ohr, die Musik durchströmte mich und Bills Bemerkung, sie (die Musik) sei eben nichts als Feeling, ist mir nie deutlicher geworden."

Die Vanguard-Sessions mit ihrem unvergleichlich intuitiven Zusammenspiel aller drei Musiker haben nicht nur einen gewaltigen Eindruck auf die Jazz-Szene gemacht, sie waren auch der Gipfel eines fast zweijährigen Suchens nach der perfekten Improvisationsform - besonders für Evans und seinen Bassisten. LaFaro hatte sich während der Zeit mit Evans enorm entwickelt und war im Juni 1961 in Konzeption, Technik und musikalischer Auffassung sicher vielen seiner Baß-Kollegen voraus. Entsprechend überschlugen sich Kritiker, Promoter und Musiker. Nun hätte in der Tat ein Aufnahme- und Konzert-Boom für das Trio einsetzen können, doch die allgemeine Hochstimmung kam zehn Tage später zu einem unerwarteten Ende: In den Morgenstunden des 6. Juli verunglückte LaFaro mit seinem Auto tödlich.

Foto: Karl-Heinz Bechholz

Freemans Freiheit

Gespräch mit Chico Freeman

Chico Freeman wurde am 17. Juli 1949 in Chicago geboren. Genau an diesem Tag, 18 Jahre später, starb übrigens John Coltrane. Im Kindergarten begann Chico Klavierspielen zu lernen, was allerdings mit dem Tod der Klavierlehrerin jäh endete. „Der Trompete wurde ich dann folgendermaßen vorgestellt: Mein Bruder und ich liebten es, in den Keller zu gehen und die Sachen meines Vaters zu durchstöbern. Dort hatte mein Vater, als er in der Navy war, seinen ganzen Kram weggepackt. Darunter fanden wir eines Tages eine Trompete und ein Altsaxophon. Als mein Vater dann recht eigenartige Töne hörte und ihnen folgte, führte ihn das natürlich in den Keller, wo ich versuchte, die Trompete zu blasen, und mein Bruder das Saxophon. Dazu hatten wir uns die viel zu großen Navy-Klamotten angezogen und ‚bläbten' und .bliebten'. Zuerst dachte ich, mein Vater wollte uns umbringen, weil wir das ganze Zeug schön über den Boden verteilt hatten, aber ich schätze, wir sahen so komisch aus, daß er gar nicht ärgerlich werden konnte." Als er dann in die Grundschule kam, wählte Chico die Trompete, weil das auch bedeutete, daß sein Vater kein neues Instrument kaufen mußte. ‚JDa war dieser Typ in der Schule, der spielte schon sehr gut Trompete und war der .erste Trompeter', d. h. er war auch der beste Spieler und blies die hohen Parts." Der Typ war ein Jahr älter als Chico und verließ die Schule also auch ein Jahr früher. Woraufhin Chico beschloß, daß diesmal er auf dem „ersten Stuhl" sitzen würde. Was er auch tat.

„Als ich auf die Highschool ging, verlor ich etwas den Bezug zur Musik, ich spielte lieber Basketball. Aber ich sang auch viel." Nach der Highschool wurde er Mitglied einer Gesangsgruppe und wirkte bei einigen Talentshows mit. Er sang unter anderem mit den „Emotions", die später von Earth, Wind & Fire promotet wurden. Chico tanzte und sang. „Mein geheimer Wunsch war damals, bei den Temptations einsteigen zu dürfen." In der Highschool fand jemand heraus, daß der Junge ziemlich intelligent war und ein besonderes Talent für Mathematik aufwies. Er wurde in spezielle Vorbereitungskurse gesteckt. Er bekam ein Mathematik-Stipendium für die Northwestern University. „Die erste Platte, die ich hörte und die mich wirklich beeindruckte, war Miles Davis' ‚Kind Of Blue', die ich mir nächtelang anhörte. Und sie erweckte in mir den Wunsch, Musiker zu werden." Als er zum ersten Mal einige Mingus-Aufnahmen hörte, dachte er: „Mein Gott, wie kann jemand nur darauf kommen, Musik auf diese Art zusammenzusetzen?" Er hatte ja schon viel Musik gehört, aber diese war so anders. Bei dem Vater eines Freundes hatte er die Gelegenheit, sich auch viele andere Platten anzuhören, denn dieser war ein wirklich leidenschaftlicher Jazzfan. Dort hörte er auch zum erstenmal von John Coltrane. „Ich hatte ihn sogar einmal live gesehen, da muß ich so um die sechs Jahre alt gewesen sein. Aber natürlich war ich viel zu jung, um etwas von der Musik zu begreifen.

Ich ging dann in ein Schallplattengeschäft und erst da erfuhr ich, wieviele Platten Coltrane aufgenommen hatte! Ich kaufte alle, die es in dem Laden gab, ich glaube, ich gab 70 Dollar aus, was damals ein Haufen Geld war, vor allem für einen Studenten. Ich hatte auch gar keine Ahnung, was auf den Platten zu hören war, aber das interessierte nicht, es handelte sich ja um Coltrane!" Im College beschloß er, der Marching Band beizutreten, weil er dadurch die Möglichkeit hatte, ein wenig durch das Land zu reisen. „Dann traf ich den AACM-Saxophonisten (AACM = Association for the Advancement of Creative Musicians) Fred Anderson. Er lud mich und meinen Freund in sein Haus ein, seine Frau gab uns zu essen. Wir hörten Platten und spielten zusammen. Er er-

zählte Geschichten. Es war eine großartige Zeit. Oft übernachteten wir auch dort, weil wir bis in den frühen Morgen zusammensaßen." Mit dem Studium hatte er dadurch keine Schwierigkeiten. Chico trat bei einer Funkband ein, „ich erinnere mich nicht einmal mehr an den Namen. Wir hatten ein paar Gigs zu spielen, wir arbeiteten auch für die Mafia. Da gäbe es einige Geschichten zu erzählen!".
Nach seinem dritten Jahr im College war dann der Entschluß gefaßt: Er wollte Musiker werden.

„Ich hatte damals eine Freundin, und ihre ganze Familie mochte mich, ich war das Größte für sie, weil ich doch Mathematik studierte. Eines Tages ging ich also zu ihnen und sagte, daß ich beschlossen hätte, Musiker zu werden." Chico kichert. „Meine Freundin verließ mich, und die Mutter gab mir Hausverbot. Ich habe das damals gar nicht verstehen können."
Es war im übrigen auch gar nicht so einfach, das Studienfach zu wechseln. Er hatte sich ja in Mathematik und Informatik eingeschrieben. Und freilich hatte er auch nicht den ausreichenden Hintergrund, um einfach ein Musikstudium zu beginnen. So wurde er erst einmal in einen Grundkurs gesteckt, um zu zeigen, was er konnte. Danach durfte er mit dem Studium beginnen. „Meine Mutter war auch nicht sehr glücklich über meine Entscheidung. Sie selbst hatte schließlich jahrelang mit einem Musiker gelebt und war gar nicht wild darauf, daß eines ihrer Kinder auch in diese Richtung ging." Natürlich wurde von ihm erwartet, daß er Klassik spielte, „aber wie gesagt, ich war schon völlig auf Miles Davis eingefahren. Ich versuchte, wie er zu klingen. Eines Tages brachte ich meinem Lehrer eine Platte mit, auf dem Cover konnte man ganz deutlich das Mundstück sehen, das Miles benutzte. Ich bat ihn, sich die Platte einmal anzuhören. Am nächsten Tag kam er zu mir und zerschmetterte meine Träume. Er sagte, Miles würde falsch spielen, die Töne abbrechen usw." Chico studierte die Klassik weiter, ohne jedoch blind dem Urteil seines Lehrers zu glauben.
Er mußte auch andere Instrumente spielen lernen, zumindest so gut, daß er sie unterrichten konnte. „Ich lernte Baß, Violine, Piano, Flöte, Klarinette, Saxophone usw. Als ich zum ersten Mal auf dem Alto spielte, drehte sich der Trompeter um und sagte: ‚Du hast ein natürliches Talent fürs Saxophon, du solltest überwechseln.' ‚Klar', sagte ich, ‚nach all den Jahren mit der Trompete werde ich gerade jetzt aufhören!' Da sagte er: ‚Du hast ja auch nach Jahren einfach mit der Mathematik Schluß gemacht.' " Während der Frühlingsferien nahm Chico sich schließlich ein Tenorsaxophon mit nach Hause. Er übte täglich, bis zu zehn Stunden. Zwei Wochen lang. „Danach hatte ich mich entschieden. Der Direktor der Schulband war ein Texaner und sowieso nicht sehr begeistert, daß ich

Vater und Sohn: Von und Chico Freeman Foto: Roland Fischer

in der Band war. Es gab überhaupt nur wenig schwarze Studenten an dieser Schule. Ich ging also zu ihm und bat ihn, daß ich vorspielen dürfe. Er war etwas irritiert und sagte: ‚Warum, du bist doch bereits in der Band!' Ich erklärte ihm, daß ich jetzt aber als Saxophonist in die Band einsteigen wolle. ‚Seit wann spielst du Saxophon?' fragte er mich. Ich sagte: ‚Seit zwei Wochen.' Er machte ein ziemliches Theater und wollte mir das Vorspiel nicht gewähren, aber letztendlich hatte er keine andere Wahl, als mich spielen zu lassen. Und nachdem er mich gehört hatte, mußte er mich bestehen lassen."
Zur allgemeinen Überraschung der Mitschüler, aber auch zu deren Wonne, saß ab diesem Tag Chico Freeman auf einem anderen Stuhl in der Band. Sein Examen machte er daraufhin für Trompete und Saxophon, Baßklarinette und Flöte. Viel gelernt hat er zweifellos von seinem Vater, Von Freeman, wenn es sich dabei auch nicht gerade um orthodoxe Lehrmethoden handelte. „Einmal spielte ich mit meinem Onkel George, der einer der ganz großen Gitarristen ist. Ich lernte gerade ‚Misty', aber ich kannte die changes nicht. Nachdem ich die Melodie gespielt hatte, wollte er, daß ich improvisiere. Mein Vater nahm das auf, ohne daß ich es wußte. Ich spielte halt, so gut ich konnte. Etwas später, ich hatte inzwischen die Harmonien gelernt, ich kannte die changes, spielten mein Onkel und ich wieder. Und mein Vater nahm es auf. Eines Tages rief er mich dann zu sich und sagte, er würde mir gerne etwas vorspielen. Ich hörte also meine beiden .Misty'-Versionen. Die erste war die bessere! Ich verstand das nicht. Mein Vater erklärte dann: ‚Lerne die changes, um sie zu vergessen! Gehe vom Nichtkennen übers Kennen zum Vergessen. Das ist das beste Stadium, das du erreichen kannst.' Er hatte recht. Er wollte immer, daß ich mich ernsthaft mit etwas beschäftige. Wenn du ein Musiker sein willst, dann mußt du verschiedene Dinge fühlen und leben. Ich könnte natürlich nie fühlen, wie er, weil ich nie so lebte." Von Freeman erklärte seinem Sohn auch, daß es nur darauf ankomme, wie er selbst seinen Erfolg messe. Wenn es wichtig für ihn sei, daß die anderen ihn anerkennen, dann sei er sein Leben lang abhängig. Dann könne er aber auch nie weiter wachsen.
„Mein Vater selbst wurde übrigens sehr lange kritisiert. Und dann ganz plötzlich meinten die Leute, er sei großartig. Du mußt sehr fest an dich glauben, um das geistig zu überleben, vor allem, wenn du kein Scharlatan bist, wenn du Musik wirklich intensiv studierst. Er lehrte mich, diese Unabhängigkeit zu erreichen." Chico zog mit seinem Vater los und spielte öfters bei Jam Sessions im „Betty Lou's". Einmal wirkte er in einem Saxophon Quartett mit, einer der Saxophonisten, der aus Chicago kam, aber in New York lebte, schaute an diesem Abend vorbei. Sein Name war Clifford Jordan! „Ich gab mein Bestes. Sie alle spielten (er fängt an, zu singen) Voo - De - Vooooo. Dann kam ich und das klang wie ... (er zerreißt ein Stück Papier). Ich war völlig verzweifelt und ging zu meinem Dad." Dieser öffnete seinen Schrank, der vollgestopft war mit den unterschiedlichsten Mundstücken. Chico hatte dieses ganz kleine Mundstück, das in der Klassik verwendet wird, und jetzt endlich, als er ein anderes ausprobierte, änderte sich sein Sound. „Als ich mit diesem Mundstück in der Schule auftauchte, regte sich mein Lehrer natürlich ziemlich auf." Fred Anderson schließlich empfahl Chico, nach Chicago zu gehen und Unterricht bei Muhal Richard Abrams zu nehmen. „Sein Unterricht war nun so ganz anders als der an der Universität. Seine Methode war: Besser, als einen Menschen zu ernähren, ist es, ihm beizubringen, seine Nahrung selbst anzubauen. Er

wollte uns die Werkzeuge geben, aber den Ausdruck mußte jeder selbst finden." Chico wurde Teil seines Sextetts, seiner Band und schließlich seiner Big Band, zusammen mit Henry Threadgill, Anthony Braxton, Lester Bowie und anderen. Er begann auch zu komponieren. Muhal Richard Abrams lehrte ihn, an sich selbst zu glauben. „Ich studierte ältere Musiker wie Willie ‚The Lion' Smith, Scott Joplin oder Don Byas. Ich nahm mir Soli von den Platten vor und versuchte zu verstehen, wie sie das machten. Wir gingen den ganzen Weg zurück und studierten einfach jeden. Er öffnete meine Ohren für so viel unterschiedliche Musik." Chico ging zurück zur Schule, um an seinem „Masters Degree" zu arbeiten. Die Governors State Band, bei der er zu dieser Zeit spielte, gewann 1976 beim Nötre Dame Jazz Festival fünf Preise. Zwei davon gingen an Chico Freeman, die Preise für den besten Solisten und für den besten Saxophonisten. Diese Band wurde ausgewählt, sich auf ein kulturelles Austausch-Programm nach Brasilien zu begeben. Der Rückflug ging über New York und da Henry Threadgill zu der Zeit dort weilte, beschloß Chico, drei Tage Stop in der Musiker-Traumstadt zu machen. Und da ist er heute noch. „Henry wollte zurück nach Chicago und bat mich, einen Gig für iryi zu übernehmen. Ich spielte zwei Wochen mit Jeanne Lee und Steve McCall. Dann engagierte mich Mickey Bass (der mit Art Blakey arbeitete), ich spielte einen Monat lang mit ihm an den Wochenenden. Ich erfuhr, daß Cecil McBee eine Band leitete und ich fragte ihn, ob ich einmal einsteigen dürfe. John Stubblefield, der zu dieser Zeit in der Band war, ging mit Nat Adderley auf Tournee, so konnte ich seinen Platz übernehmen."

Das war der Anfang einer tiefgehenden Freundschaft, die bis heute anhält. „Cecil spielt auf fast jeder meiner Platten mit und ich auf seinen. Er ist ein wundervoller Freund. Und diese Verbindung findet man heute auch noch bei den Leaders." Chico Freeman war plötzlich richtig in der New Yorker Szene und konnte es noch gar nicht glauben. Sun Ra hörte ihn spielen und engagierte ihn sofort. Sam Rivers und seine Frau wurden eine zweite Familie für ihn. Er spielte auf AACM Festivals, wo ihn einige Japaner hörten. „Das nächste, was ich wußte, war, daß ich eine Platte für eine japanische Firma in Chicago aufnahm." Dann kam er zurück nach New York. Als Freddie Moore, der ein guter Freund George Freemans war, herausfand, daß Chico in New York war, rief er ihn gleich an und wollte mit ihm spielen. Danach verließ Azar Lawrence ganz plötzlich die Band. Der Gitarrist Roland Prince arbeitete auch mit Elvin Jones. Er erzählte ihm, daß Elvin einen Saxophonisten suchen würde und riet ihm, diesen einmal anzurufen. Chico sprach mit Elvins Frau Keiko, die ihn aufforderte, noch am selben Abend ins Village Vanguard zu kommen. „Dann können wir uns dich einmal anhören", sagte sie. „Also dachte ich, Sit-in heißt Sit-in", erzählt Chico, „und deshalb ging ich etwas später hin, mit dem Gedanken, erst einmal etwas zuzuhören. Als Keiko mich aber erblickte, raste sie auf mich zu und schimpfte ganz fürchterlich los, ich sei zu spät und bla bla. Sie sagte: ‚Los, nimm dein Hornl' "

Er betrat während des Stückes die Bühne. Er wußte nicht, was sie spielten, kannte nicht einmal die Tonart. Er fragte leise den Saxophonisten (dessen Namen man nicht erfährt!). Dieser schien aber nicht sehr begeistert über das Auftauchen des Jüngeren und weigerte sich, ihm Auskunft zu geben. Nach dem Stück wollte Chico ziemlich frustriert die Bühne verlassen. „Ich meine, es war immerhin das Village Vanguard! Geschichte ist hier geschrieben worden. Trane spielte dort und all die großen Musiker. Und bei meiner ersten Chance dort aufzutreten, kannte ich nicht einmal die Tonart! Ich wollte einfach abhauen, aber Elvins Frau sagte: ‚No, no, du wirst bis zu Ende spielen.' " Nach dem Set war sich Chico sicher, daß er den Job nicht bekommen würde. Er packte seine Sachen. „Und dann kam Keiko plötzlich zu mir und sagte: .Willst du den Job? Du hast ihn. Spiel den letzten Set mit und komm morgen wieder.' Ich konnte es nicht glauben. So kam ich in Elvins Band und blieb dort für ein oder zwei Jahre." Danach tourte er mit Don Pullen und nahm mit ihm die Platte „Warriors" auf. Chico hatte einige All-Star-Gruppen gehört, und ihm war aufgefallen, daß die Musik scheinbar zweitrangig war, daß es den Promotern nur darum ging, ein paar Stars gemeinsam auftreten zu lassen. Chico dachte an eine All Star Band, die wirklich eine Gruppe, eine Einheit darstellen sollte. „Als erstes sprach ich mit Don Moye darüber. Die ersten Leaders sahen dann so aus: Cecil McBee, Don Cherry, Don Pullen, Arthur Blythe, Don Moye und ich. Durch einige merkwürdige Umstände konnte Don Pullen dann nicht weitermachen.

Später schließlich kam Kirk Lightsey dazu und Lester Bowie für Don Cherry. Und in dieser Besetzung spielen wir seit drei bis vier Jahren." Nun ist Chico Freeman mit einer neuen Gruppe herausgekommen, mit seiner Electric Band. „Ich war ein wenig gelangweilt mit meinem Quartett. Ich hatte immer nur freelancing-Musiker, aber jetzt wollte ich einmal eine Gruppe, die fest zusammen bleibt, weil ich finde, daß man nur so einen ernsthaften Beitrag zur Musik geben kann. Die Mingus-Bands blieben immer für eine längere Zeit zusammen, Tranes Band war sechs Jahre lang die gleiche, oder nimm Herbie Hancocks Band mit Billy Hart, Buster Williams, Eddie Henderson oder das World Saxophone Quartet." Chico hatte nicht das Glück, sein Quartett auf längere Zeit zusammenhalten zu können. Er spielte zwar mit großartigen Musikern wie Buster Williams, Dannie Richmond, Kenny Barron, Freddie Waits, Jack DeJohnette, John Hicks usw., aber „da die Leaders immer zusammenspielten, kamen wir auf ein so hohes Niveau, daß ich das meines Quartetts nicht mehr tolerieren konnte". Chico stellte sich die Frage: Wer bin ich musikalisch? „Ich lasse mich nicht gerne einschränken. Warum sollte ich meine vielfältigen musikalischen Erfahrungen ignorieren?

Ich spielte Blues, Funk, Fusion. Ich mag Stevie Wonder und Michael Jackson oder die Beatles. Soll ich so tun, als würde mir

Chico Freeman: „Die Musik ist der wahre Leiter" Foto: Manfred Rinderspacher

Chico Freeman: „Ich wollte etwas schaffen, das meine ganzen musikalischen Erfahrungen reflektiert." **Foto: Karl-Heinz Bechholz**

das nicht gefallen, nur weil ich ein Jazzmusiker bin? Warum soll ich rumlaufen und nur an Charlie Parker und John Coltrane glauben? Nur, damit die Jazz-Puristen mich akzeptieren? Ich erlaube niemandem, mich in ein Gefängnis zu stekken. Wenn mich jemand manipuliert und kontrolliert, dann nur ich selbst. Ich wollte etwas schaffen, das meine ganzen musikalischen Erfahrungen reflektiert. Weißt du, ich bin gesegnet, weil ich die Möglichkeit habe, so viel zu reisen, so viele Menschen kennenzulernen. In Indien spielte ich mit einigen großartigen Musikern, wie z. B. Trilok Gurtu. Man kann soviel lernen. Wenn man das verweigert und glaubt, sein Weg sei der einzig richtige, dann verliert man sehr viel. Ich entschloß mich, zu gewinnen." Und selbstverständlich stellte sich dann die Frage, ob er dabei die aktuelle Entwicklung der musikalischen Technologie einfach übersehen könne. „Wenn Charlie Parker heute leben würde, würde er vielleicht auch Synthesizer spielen. Es klingt immer so heraus, als sei der Synthesizer kein richtiges Instrument. Aber der Mensch, der dahinter steht, macht die Musik, von alleine tut sich da gar nichts! Genau wie bei einem Saxophon." Chico erinnerte sich an die Dramen, die sich abspielten, als der Baß elektrisch wurde. Auch damals erhitzten sich die Gemüter. Er blickte also zurück in die Geschichte, erkannte, daß sich alles wiederholt und „daß es immer Leute geben wird, die auf Pferden reiten, während die anderen das Flugzeug nehmen. Wobei ich aber auch sage, daß nichts falsch daran ist, auch ein Pferd zu nehmen, wenn du dich danach fühlst. Die Idee ist ganz einfach, nämlich die Freiheit zu haben, das zu tun, was man gerade will. Synthesizer werden hauptsächlich in der Popmusik verwendet, und vielleicht glauben die Leute deshalb, daß das die einzige Art sei, sie einzusetzen.

Ich behaupte, man kann viele verschiedene Wege finden. Sun Ra hat schon in den 50ern den Synthesizer eingesetzt". Wenn es um die Erklärung des Konzeptes der Electric Band geht, wird Chico schon fast philosophisch: „Die Band repräsentiert in kleinem Rahmen etwas, das ich mir überhaupt für unsere Welt wünsche. Wir sind ja eindeutig alle Menschen, zwar sehen wir verschieden aus, verhalten uns nicht gleich, aber grundsätzlich sind wir alle die Interpretation derselben Sache. Jeder geht mit den gleichen Dingen auf seine eigene Art um, die für ihn am besten ist. Ich glaube an friedvolle Koexistenz. Ich sollte dich nicht mit meinem Glauben brennen, und du mich nicht mit deinem. Vielleicht kann ich dir etwas Neues zeigen, und wenn du willst, kannst du daraus lernen. Aber keiner sollte herumrennen, und ich spreche hier besonders die Religionen an, und bestimmen, wer was zu glauben hat." Seine Band besteht also, wie er sagt, aus Individualisten. Jeder hat seine ganz eigene Stimme. Das Modell dafür wäre wohl am ehesten Coltranes Band: Keiner klang wie Elvin Jones, keiner wie Jimmy Garrison, McCoy Tyner, Coltrane.

„Natürlich gibt es auch Gruppen, die so ganz nett zusammenpassen. Ich bevorzuge musikalische Persönlichkeiten. Jeder von uns kann auf die Bühne gehen und er selbst sein, trotzdem arbeiten wir als eine Einheit. Da sich aber niemand aufgeben muß, ist diese Band ganz einzigartig und kann gar nicht wie eine andere klingen." Ein anderer Meister in dieser Richtung ist für ihn Miles Davis. Jede seiner Gruppen hatte einen anderen Sound, und wann immer er die Musiker wechselte, so versuchte er doch nicht, den Sound der vorherigen Band zu rekreieren. Deshalb hat Chico Freeman auch seine ganz eigenen Vorstellungen davon, was die Aufgaben eines Leiters sind. „Natürlich bin ich der Leiter, weil ich ja offensichtlich das Ganze zusammenstelle. Aber ich meine, ein guter Jeader' ist in erster Linie mal ein guter .follower'. Die Musik ist der wahre Leiter. Ich will auf der Bühne nicht demonstrieren: Ich bin der Star, weil ich schließlich Chico Freeman bin. Es geht hier um die Gruppe, die Musik macht. Und von Auftritt zu Auftritt ändert sich, wer vielleicht gerade an einem bestimmten Abend .strahlt'. Das ist dann seine Nacht. Manchmal kannst du das Wundervollste überhaupt in ein oder zwei Takten spielen und danach hast du nichts mehr zu sagen. Du mußt also wissen, was zu spielen, wann zu spielen und wann nicht zu spielen ist. Stille ist auch Musik. Aber wenn du lernst, der Musik zu folgen, dann wirst du nie den verkehrten Weg gehen. Du mußt nur äußerst sensibel und dir deiner Rolle bewußt sein. Wenn die ganze Band sich so verhält, dann geschehen solche Konzerte, die die Leute berühren. Und die vielleicht ein Leben verändern - zum Besseren hoffentlich." Dem ist nichts mehr hinzuzufügen.

Katja Henkel

Ein neuer Stern am Jazzhimmel

Pantomime hat sie gelernt, die Schauspielschule besucht - das ist wahrzunehmen, wenn man Leni Stern gegenübersitzt. Ihre aschblonden, raspelkurzen Haare lenken verstärkt den Blick auf ihr ausdrucksvolles Gesicht, ihre wachen, sprechenden Augen. Sie unterstreicht ihre Worte mit lebendigen Gesten, die Freude darüber, daß ihr Leben jetzt in den Bahnen verläuft, die sie sich gewünscht hat, ist ständig zu spüren. Ihr Wunsch ist in Erfüllung gegangen, sie ist Jazzgitarristin geworden, konnte mit eigener Band eine eigene Konzeption verwirklichen. Die heute 37jährige, aus München stammende Leni Stern ist mit dem Gitarristen Mike Stern verheiratet, eine Beziehung, die nicht nur von Liebe, sondern von großer gegenseitiger Achtung getragen wird. Im Juni war Leni Stern mit ihrem Gitarrenkollegen Wayne Krantz zunächst einmal auf Duotournee in Deutschland, um die Chancen für eine im Herbst geplante Gastspielreise mit der Band zu testen. Und die beiden Gitarristen fanden überall viel Anklang. Im Verlauf der Tournee ergab sich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit Leni Stern, das auszugsweise nachfolgend abgedruckt ist.

JP: Leni Stern, es waren und sind mehrere Gitarristen für Ihre Laufbahn wichtig, ja entscheidend. Ob das nun Bill Frisell war, der bei Ihnen den Kontakt zur Jazzmusik hergestellt hat, oder Ihr Lebensgefährte Mike Stern oder jetzt Wayne Krantz, Ihr Duopartner. Sind diese Gitarristen so etwas wie Schlüsselfiguren?

LS: Schlüsselfiguren - ich weiß nicht, aber sie waren immer meine besten Freunde, die Gitarristen. Und ich habe immer gerne mit zwei Gitarren gespielt, das ist eine meiner liebsten Instrumentierungen. Ich sehe es wie zwei Hände am Klavier, sie ergänzen sich wunderbar. Im Rock'n' Roll gibt es immer zwei Gitarren, im Jazz gibt's nicht allzu viele solcher Kombinationen, obwohl es Marc Johnson mit Bass Desires auch gemacht hat, mit John Scofield, dann haben ja John Abercrombie und Ralph Towner im Duo gespielt und sie bildeten eines der ersten Gitarrenduos. Ich wollte schon immer im Duo spielen. Unser Duo hat sich eher so aus Zufall ergeben, wir wollten auf die Schnelle für die Platte eine Tournee organisieren und da entschlossen wir uns, allein zu kommen. Wir begannen dann in den Staaten einige Konzerte miteinander zu spielen und da sie unheimlich erfolgreich gewesen sind, haben wir es einfach weiter ausgebaut.

JP: Sie spielen miteinander zum Teil das gleiche Material wie auf der Platte ,,Secrets", doch geht die Musik im Duo in eine andere Richtung, ist kammermuskalischer.

LS: Ja, kammermusikalischer. Die Band ist dagegen mehr Powerhouse, im Duo ist es halt leise.

JP: Bill Frisell hat doch wohl in Ihrem Leben eine Wende herbeigeführt? Oder hätten Sie sich ohne seinen Einfluß darauf besonnen, Jazzgitarristin zu werden? War denn schon vorher der Wunsch da?

LS: Der Wunsch war schon vorher da. Aber Bill Frisell hat doch sehr meine Richtung bestimmt, die Art wie ich Gitarre spiele. Hundert verschiedene Menschen werden hundert verschiedene Dinge auf der Gitarre tun. Bill Frisell hat mich auf einen bestimmten Weg geschickt, so auf die Suche nach meiner eigenen Stimme am Instrument. Doch ist das heute gar nicht mehr so populär, zumal die Gitarre von sehr vielen Leuten, die enorme Techniker sind, gespielt wird.

JP: Wann hatten Sie das Gefühl, Ihre eigene Stimme gefunden zu haben?

LS: Dieses Gefühl hat man nicht, ich meine nur immer, ich würde die eigene Stimme suchen. Doch höre ich von anderen Leuten, daß sie mich erkennen, meine Stimme heraushören können. Ich selbst weiß nicht, ob man das jemals im Gefühl hat oder ob es eigentlich nur so eine Richtung ist, ein Ziel, das man sich setzt, an dem gemessen man dann Entscheidungen trifft, welche Stücke man spielt, welches Instrument man dazu benutzt, welchen Verstärker, mit welchen Leuten man sich zusammenschließt.

JP: Sie nehmen das als Suche wahr, als ein ständiges Auf-dem-Weg-sein, ein sich nie mit dem Erreichten zufriedengeben?

LS: Ich weiß nicht, ob das meine Persönlichkeit ist, oder ob das an der Sache liegt - ich meine fast an der Sache, meine Freunde und ich, wir sind ein bißchen neurotisch. Und wir sind überkritisch mit uns selbst, das ist bei Jazzmusikern sehr verbreitet, daß sie sehr hohe Maßstäbe an sich selbst anlegen.

JP: Die Gitarre ist heute auf einem außergewöhnlich hohen technischen Standard, nicht nur im Jazz. Und es gibt unendlich

LENI STERN

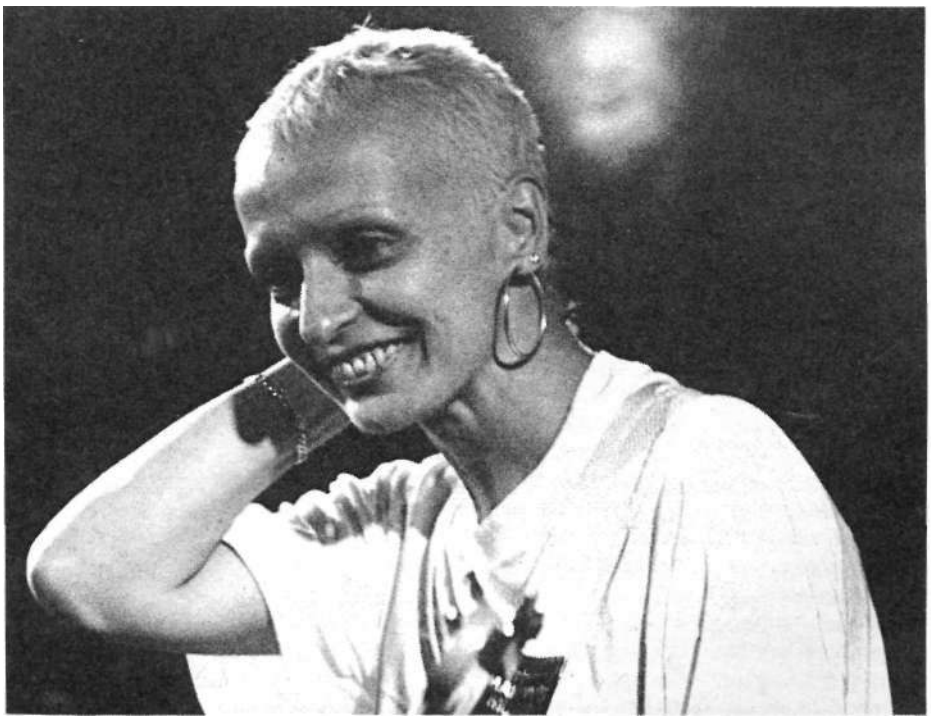


Foto: Heinz-Jürgen Rippert

viele Möglichkeiten, seinen eigenen Weg zu gehen. Heißt das in erster Linie zu entscheiden, was man wegläßt?
LS: Ja, es geht darum, eine Auswahl zu treffen.
JP: In Ihrer Musik herrscht viel Melancholisches, Lyrisches vor. Sind Sie so von Ihrem Wesen her veranlagt?
LS: Eigentlich nicht, ich bin immer so ein bißchen überrascht, daß die Musik so besinnlich geworden ist. Ich glaube nicht, daß man das tatsächlich steuern kann, welchen Charakter die Musik hat. Das passiert einfach, ist ein Resultat von ganz vielen, vielleicht auch ganz frühen Einflüssen, hängt davon ab, welche Musik man als Kind hört, welcher Musik man sich dann später zuwendet. Aber ich bin eigentlich kein melancholischer Mensch . . .
JP:. . . eher ein extrovertierter?
LS: Ich bin extrovertiert, ich bin lebhaft, lache gerne. In meiner Musik findet sich aber nicht viel Humor, obwohl ich ihn gerne hineinbringen würde. An Bill Frisells Musik gefällt mir, daß sie so lustig ist. Meine Musik ist nicht so zum Lachen, sie ist mehr ernst. Dagegen muß ich vielleicht etwas unternehmen.

JP: Die Musik ist schon das Spiegelbild des Seins. Sie meinen, daß in Ihrer Musik wohl irgendeine Facette Ihres Wesens die Überhand hat?
LS: Ja, das kann sein. Diese Facette meines Seins drückt sich am besten in Musik und nicht in Worten aus. Und das ist es, was mir so an der Musik gefällt, daß man damit kommunizieren kann. Wir erfuhren es immer wieder auf dieser Tournee. Oft habe ich bei Konzerten das Gefühl, daß ich mich mittels meiner Gitarre mit den Leuten unterhalte. Und das ist für mich das Schöne an der Musik, daß sie über die Worte hinausgeht, daß man wirklich alle Menschen damit erreichen kann.
JP: Daß man spürt, wenn die Kommunikation erfolgt ist. Wenn Sie empfinden, sich mit ihren Zuhörern unterhalten zu haben, dann kam ja von ihnen spürbar eine Antwort auf die Musik. Es gab wohl immer sehr erfreuliche Reaktionen?
LS: Wunderbare Reaktionen. In New York haben wir meist mit unserer Band, die sehr laut, vital und aggresiv ist, gespielt, als wir dann im Duo auftraten, das sehr leise ist, haben wir uns Sorgen gemacht. Man fühlt sich im Duo auf der Bühne so verletzlich, das ist eine ganz intime Sache und wenn das Publikum nicht zuhören will, dann gibt es keine Möglichkeit, es dazu zu zwingen. Wenn wir mit unserem Schlagzeuger Dennis Chambers in einem Club sind, dann macht es nicht viel aus, ob die Leute zuhören, denn Dennis spielt so laut, daß alle Gespräche überdeckt werden. Im Duo aber ist man sehr der Laune des Publikums ausgeliefert. Bisher aber war die Konzentration des europäischen Publikums auf unsere Musik zum Glück wunderbar. Manchmal habe ich das Gefühl, die Zuhörer können sich besser konzentrieren als wir, da konnte man eine Stecknadel fallen hören.
JP: Chick Corea etwa spielte lange Zeit mit der Akoustic Band in Europa, bevor er auch in den USA damit auftreten konnte. Musiker bestätigen immer wieder, daß der laute, elektronische Jazz und auch Fusion in den USA viel leichter Erfolg hat, als in Europa. Hier ist das ästhetische, introvertierte Spiel sehr gefragt.
LS: Das ist für uns hier zweifellos recht vorteilhaft und gibt uns eine tolle Möglichkeit, diesen Aspekt der Musik zu erweitern. In Amerika ist es für uns tatsächlich recht schwierig, diese Musik zu spielen.
JP: Wie weit ist Ihre Duomusik ausgeschrieben? Sind nur die Themen festgelegt und der Rest ist improvisiert?
LS: Wir haben bestimmte Arrangements, die wir sonst mit der Gruppe spielen, geändert. Das meiste wird improvisiert, daher ist es auch jeden Abend immer wieder ein bißchen anders.

JP: Es gab beim Duospiel sicherlich schon einige Überraschungen zwischen Ihnen beiden. Es ist ja eine ganz andere Konstellation, als wenn die Gruppe hinter Ihnen steht.
LS: Es war bisher alles viel einfacher als wir geglaubt hatten, aber das liegt auch mit am Publikum, weil es so wunderbar war. Es ist sehr leicht für ein solches Publikum zu spielen, viel leichter als für das in Amerika. Solange man nicht versucht die fehlende Gruppe ersetzen zu wollen. Doch das wäre kein Problem, denn zwei Gitarren können einen sehr großen Klang machen. Wir haben seit drei Jahren schon in der Band zusammen gespielt, wir sind die beiden Gitarristen der Band.
JP: Auf der ,,Secrets"-Platte ist es nicht einfach herauszuhören, wer von Ihnen was spielt. Das fließt unheimlich ineinander, ergänzt sich.
LS: Solche Dinge kommen nur mit der Zeit. Ich hoffe, daß wir diese Band zusammenhalten können, was schon deshalb nicht einfach ist, weil es sehr gute Musiker sind, die viele Angebote bekommen.

„Diese Facette meines Seins drückt sich am besten in Musik und nicht in Worten aus. Und das ist es, was mir an der Musik gefällt, daß man damit kommunizieren kann."

JP: Wann und wo haben Sie Wayne Krantz getroffen?
LS: Ich habe Wayne getroffen, als er mit Carla Bley gespielt hat, das war vor drei Jahren. Und ich habe ihn geklaut!
JP: Und danach hat dann Carla das Duo mit Steve Swallow formiert? Fühlten Sie von Anfang an diese Entsprechung oder wuchs sie erst später?
LS: Nein, das habe ich sofort gespürt. Mein erster Gitarrist in meiner Band war Bill Frisell. Er hat dann aber seine eigene Gruppe aufgemacht und danach hatte ich keinen Gitarristen mehr. Ich wollte auch keinen mehr haben, denn es ist sehr schwer, Bill Frisell zu ersetzen. Ich habe dann für ihn einen Pianisten in die Band hereingenommen, und das bedeutete eine neue Richtung einzuschlagen. Das kam mir nach Bill Frisells Ausscheiden auch irgendwie sinnvoller vor. Mein Pianist Larry Willis hat ja auch bei Carla gespielt. Als ich ihm dann einmal gestand, daß ich lieber einen Gitarristen haben wollte, schlug er mir Wayne Krantz vor. Im November werden es bereits drei Jahre, daß Wayne und ich zusammen spielen.
JP: Entsteht jetzt durch das Musizieren im Duo auch neue Musik?
LS: Wir haben extra ein paar Stücke für das Duo geschrieben und die werden wir auf unsere neue Platte, die wir im Oktober vor der Tournee aufnehmen werden, nehmen. Sie bringen eine neue, ganz ruhige Richtung. Die Stücke für die neue Platte sind fast schon alle fertig, bis auf drei oder vier Titel.

JP: Als Sie den Wunsch hatten, Gitarristin zu werden, stand ja das musikalische Ziel im Vordergrund. Als Sie dieses Ziel verwirklichten, mußten Sie die Schwierigkeiten des Reisens, überhaupt das Dasein eines freien Jazzmusikers dazu in Kauf nehmen. Erfordert das nicht große physische und auch psychische Stärke?
LS: Bis jetzt macht mir das Spielen so viel Spaß, daß ich es nicht als anstrengend empfinde. Ich wollte Gitarristin werden, habe mich das lange nicht getraut und jetzt, wo ich es ich gepackt habe, genieße ich es.

JP: Wenn die Tourneetätigkeit allzu viel Zeit in Anspruch nimmt, geht das mit einem weitgehenden Verzicht auf ein Privatleben einher. Aber so ausufernd ist wohl Ihr Terminkalender noch nicht?
LS: Nein, zwar ist es jetzt schon ein bißchen haarig, doch wir haben keine Kinder und da ist es leichter. Wenn ich jetzt wieder nach New York zurückkehre, fährt mein Mann zwei Wochen nach Europa. Aber ich komme dann einfach auch wieder nach Europa und wir treffen uns in Rom und Paris. Wenn wir Kinder hätten, könnte ich das nicht machen.
JP: Warum spielen Sie mit Ihrem Mann Mike Stern nicht öfter - im Moment wohl nur Zuhause unter Ausschluß der Öffentlichkeit?
LS: Ja, im Moment nur unter Ausschluß

der Öffentlichkeit. Ich möchte nicht zu sehr von ihm beeinflußt werden. Er ist als Gitarrist eine ganz starke Persönlichkeit, und all seine Schüler- ich denke sie lesen diese deutsche Zeitschrift nicht, denn sie würden es mir vielleicht übel nehmen, wenn ich sage - sie klingen alle wie Mike. Da laufen hundert kleine Mike Sterns in New York herum. Die Gefahr ist groß, so unter seinen Einfluß zu geraten. Ich möchte diesem Einfluß nicht erliegen und eine eigene Stimme haben. Außerdem ist es ganz gut, wenn man das Privatleben und die Arbeit ein bißchen trennen kann - ich mag das im Moment ganz gerne. Wenn wir zu oft getrennt sind, wird vielleicht die praktische Seite überwiegen und wir werden mehr zusammenspielen. Wir spielen jeder auch in einer anderen Richtung - das ist mir ganz lieb.

JP: Gibt es auf der Gitarre noch viele Dinge, die Sie erreichen wollen - ob im stilistischen oder im instrumental-technischen Bereich? Haben Sie da klare Vorstellungen oder entwickelt sich das einfach?

LS: Das entwickelt sich immer mehr, ich habe im Moment keine klaren Ziele, sondern einfach nur den Wunsch, mich weiterzuentwickeln, mein Vokabular zu erweitern und technisch noch mehr Möglichkeiten zu haben.

JP: Sind Sie fähig, auf den Tourneen außer dem Reisen und Spielen auch noch Musik zu schreiben? Und entstehen durch das Zusammenspiel jetzt Ideen zu neuer Musik?

LS: Ideen zu Stücken werden geboren, wir üben auch noch weiter. Ein neues Stück ist noch nicht entstanden, aber einige Fragmente sind in den Proben so herumgeflogen.

JP: Speichern Sie diese Fragmente im Kopf oder halten Sie sie schriftlich fest?

LS: Es ist besser, wenn man sie aufschreibt, ich habe sie noch nicht aufgeschrieben, aber wenn es mehr werden, werde ich sie festhalten. Eine generelle Richtung ist schon herausgekommen.

JP: Sie haben am Berklee College of Music auch Komposition studiert, bei wem?

LS: Bei Mike Gibbs, und Wayne spielte in der Band bei Mike Gibbs auch schon mit, daher kannte ich ihn schon.

JP: Mike Gibbs versteht es eine ganz ausgefeilte Klangwelt zu schaffen.

LS: Und er ist auch ein sehr guter Lehrer. Es sind bei weitem nicht alle guten Musiker auch gute Lehrer. Doch Mike hat eine richtig gute Hand dafür. Ich habe gerne bei ihm studiert.

JP: Sie hatten am Berklee College of Music auch Instrumentalunterricht, bei wem?

LS: Ich habe bei Bill Frisells Lehrer zunächst Unterricht gehabt, dann erst bei Bill. Zudem habe ich in Boston bei einem Privatlehrer studiert, der eigentlich ein Pianist ist und Charly Banacus heißt. Er hat auch Mike und Wayne unterrichtet und wir haben alle viel bei ihm gelernt.

Leni Stern: „An Bill Frisells (Bild) Musik gefällt mir, daß sie so lustig ist"
Foto: Manfred Rinderspacher

JP: Sie konnten auf einem klassischen Gitarrenstudium aufbauen?

LS: Ich habe in Deutschland bei einem argentinischen Gitarristen studiert, bei Roberto de Tre. Er schreibt Musik für die Münchner Kammerspiele und spielt dort auch als Gitarrist. Von ihm habe ich meine Grundlage bekommen und er hatte auch die Idee, daß ich nach Amerika gehen sollte und mir anschauen, wo alles herkommt. Der Amerikaaufenthalt war nur für ein Semester geplant, doch es hat mir so gut gefallen am Berklee College of Music in Boston, überhaupt in Amerika, daß ich blieb.

JP: Es ist wahrscheinlich in den USA leichter einen Ruf auf dem Jazzsektor aufzubauen, wenn man als Frau gleich die richtigen Kontakte findet, als es hier in der Isolation in Deutschland der Fall ist. Was meinen Sie?

LS: Ich weiß nicht, wie das in Deutschland ist und deshalb zögere ich zu sagen, es wäre hierzulande schwerer als in den USA. Doch habe ich, wenn ich in Amerika aufgetreten bin, oft das Gefühl gehabt, auf weniger Vorurteile zu stoßen als in Deutschland. Die Amerikaner sind doch, was die Frauenfrage betrifft, weit weniger konservativ als die Europäer.

JP: Nicht das wird das vorrangige Problem sein, es hakt wahrscheinlich hierzulande mehr in der Hinsicht, daß der Sprung von der lokalen auf die nationale bzw. internationale Ebene schwerer zu schaffen ist. Es fehlen die geeigneten Partner. Sie hatten in den USA doch wohl gleich den richtigen Anschluß und wurden auch damit schneller bekannt?

LS: Das stimmt, doch habe ich in Amerika auch das Problem, daß ich bisher hauptsächlich nur in New York spielen kann und wenig in den übrigen USA. Ich fahre mal nach Washington, mal nach Boston oder Detroit, aber diesen Sprung, überall zu spielen, der ist sehr schwer zu machen. Da nützt es mir auch nicht so viel, daß ich mit Mike Stern verheiratet bin.

JP: Zum Durchbruch gehört bestimmt das geeignete Management und die bessere Präsenz Ihrer Platten, oder?

LS: Wenn sich eine meiner Platten gut verkauft, dann ist es egal, mit wem ich verheiratet bin.

JP: Es fehlt wahrscheinlich nur noch die entsprechende Publicity, bis Sie sich richtig durchsetzen.

LS: Genügend Publicity und die Möglichkeit, auf eine Tournee zu gehen. Die erste Tournee mit eigener Band ist immer die schwierigste, danach ist es dann leichter.

JP: Anschluß an andere Frauen im Jazz oder Frauenorganisationen haben Sie noch nicht gesucht?

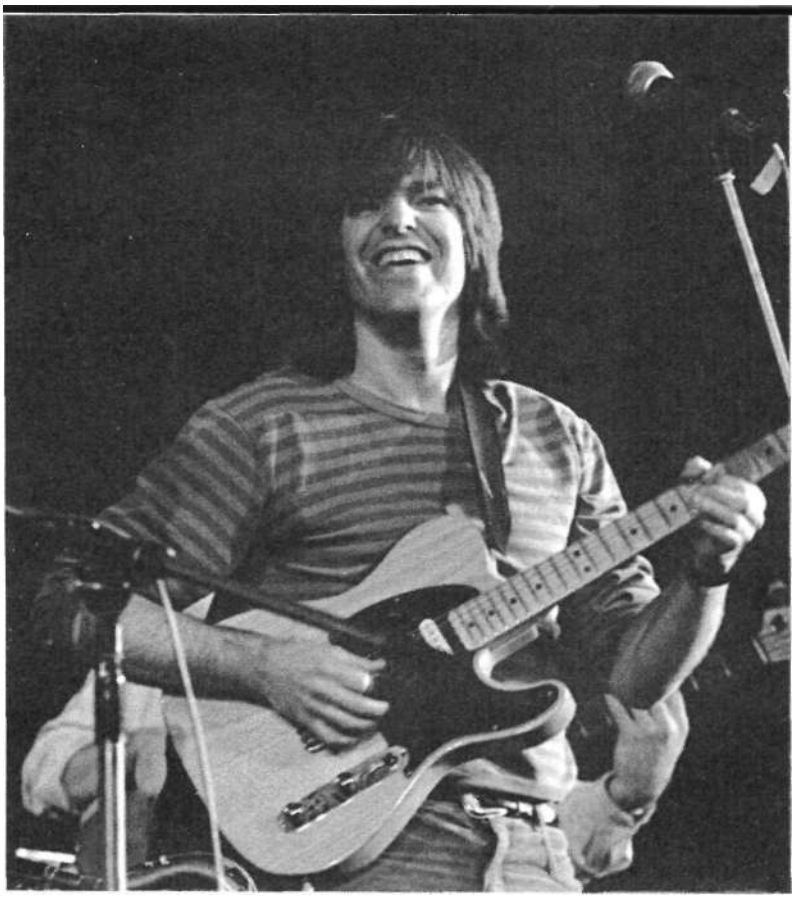
LS: Ich habe schon in Frauenbands gespielt, ich spiele auch jetzt mit einer amerikanischen Gitarristin in New York, mit Jane Getta, in einem Club.

JP: Dieser Schritt, den Frauen eine Zeitlang gemacht haben, nur zu ihresgleichen, das war ja wohl wieder ein Schritt zurück.

LS: Es ist mir auch so gegangen. Ich habe in Frauengruppen gespielt, mehr in Rockgruppen, aber das war auch nicht so das Wahre. Gemischte Gruppen finde ich sehr gut.

JP: Wir müssen lernen miteinander auszukommen. Und wenn das Miteinander klappt, ist es auch lohnend.

LS: Wenn es Spaß macht, ist es sehr leicht. Ich mache nichts lieber als einen Abend mit meiner Band zu spielen, und eine Band zu haben ist wunderbar. Gewiß ist es sehr anstrengend, sich mit dem ganzen Organisationskram, mit dem Drum und Dran zu beschäftigen. Bis man auf die Bühne kommt, ist viel Drumherum erforderlich, aber das ist es mir auch wirklich wert. Das wiegt alles auf, im Moment jedenfalls noch. Ich fange ja erst an damit. Wenn Sie mich in zehn Jahren wieder fragen, dann wird meine Antwort anders sein - d. h. ich bin nicht sicher. Ich wünsche mir, daß ich mich weniger um die Organisation kümmern muß und mehr um die Musik. Aber das braucht auch Zeit, denn am Anfang schafft das niemand. Ich bin sehr froh, daß ich in der Lage bin, Platten zu machen und auf Tournee zu gehen, denn ich kenne viele Gitarristen in New York, die genau so gut spielen und komponieren wie ich und nicht diese Chancen bekommen haben.



Leni Stern: „Ich möchte Mike Sterns (Bild) musikalischem Einfluß nicht erliegen und eine eigene Stimme haben"
Foto: Susanne Mayer

JP: Auf was führen Sie das zurück?
LS: Glück.
JP: Wenn Sie Zuhause sind, wie vollzieht sich dann Ihr Tag? Üben Sie immer noch stundenlang?
LS: Ja, ich übe sehr gerne, drei, vier Stunden am Morgen, wenn ich kann, bevor die Hektik mit der Organisation losgeht. Dann unterrichte ich auch, ich habe Privatschüler. Das Komponieren lege ich nicht so fest, weil ich es am liebsten mag. Ich könnte den ganzen Tag komponieren, dann würde ich aber nicht zum Üben und nicht zum Organisieren kommen. Wir könnten nicht auf Tournee fahren, wenn ich einfach nur komponieren würde. So komponiere ich, wenn ich Zeit habe. Freilich vergeht schon einmal ein Tag, an dem ich nicht schreibe, aber im allgemeinen tue ich's doch ziemlich regelmäßig.

JP: Da gibt es bestimmt eine Menge Stükke, die noch niemand zu Gehör bekam, die in der Schublade schlummern?
LS: Es braucht schon eine lange Zeit, bis ich ein Stück fertig habe. Es ist nicht viel da.
JP: Und woher kommen die Ideen dazu? Manches entsteht sicher beim Spielen, wird dann im Kopf gespeichert und schriftlich festgehalten. Ein Anlaß ist auch von der ,,Secrets"-Platte bekannt, Ihr ,,Who loves you", das Jaco Pastorius gewidmet ist.
LS: Gewisse Erlebnisse, Widmungen, bestimmte Gefühle, die sehr schwer zu verarbeiten sind, all das bewegt Komponisten Musik dazu zu schreiben, oder es wird in Erinnerung an einen besonderen Menschen etwas komponiert, vielleicht, um damit der Trauer Ausdruck zu geben.
JP: Sie gehen also zumeist vom Gefühlsmäßigen her an das Komponieren heran, nicht unbedingt vom Formalen?
LS: Manchmal auch vom Formalen. Wenn ich mir unsere Band anhöre, dann sage ich mir etwa, da fehlt doch etwas, so wie bei einer Suppe, in die noch ein Gewürz gehört. Bei der Musik fehlt etwa noch ein schnelles oder ein dissonantes Stück, ein bißchen mehr Blues brauchten wir noch in dem Set oder ähnliche Überlegungen. Ich versuche dann so etwas zu schreiben oder ich lasse jemanden anderen in der Band so etwas schreiben, wenn mir das gerade nicht so liegt. Waynes Kompositionen sind sehr rhythmisch orientiert und das, finde ich, ist immer das stärkste Element in seiner, aber nicht in meiner Musik.

„Die harmonischen, melodischen, stimmungsmäßigen Dinge sind das stärkste Element in meiner Musik."

JP: Was ist das stärkste Element in Ihrer Musik?
LS: Die harmonischen, melodischen, stimmungsmäßigen Dinge.
JP: Sie sind aber doch nicht der Ansicht, daß man dabei von einem typisch weiblichen Element sprechen kann?
LS: Könnte sein! Es ist mehr Veranlagung. Es gibt auch viele Musiker, die so schreiben. Auch die Kompositionen von meinem Mann sind sehr gefühlsbetont - das liegt in der Familie! Jazz ist eine rhythmische Musik, insofern ist der Rhythmus nie weit weg. ,,Secrets", das Titelstück der letzten Platte ist auf dem Rhythmus aufgebaut. Im allgemeinen basieren meine Stücke nicht auf dem Rhythmus, er kommt lediglich dazu. Ich fange meistens mit einer harmonischen oder melodischen Idee an.
JP: Gibt es etwas wie ein Lieblingsstück bei Ihren eigenen Sachen, das Ihnen besonders gelungen ist? Ein Stück, aus dem Sie auch immer wieder etwas machen können, bei dem Sie durch das Spielen auch immer wieder Neues entdecken?
LS: Ja, es ist ein Stück, das aber noch keinen Namen hat. Ich habe es für die nächste Platte geschrieben und ich bin darüber sehr glücklich, weil es eine größere Form hat. Ich habe ja meine Stücke eigentlich immer in Songform geschrieben, aus praktischen Gründen, weil wir nicht so viel Zeit zum Proben haben. Und weil ich die Stücke auch anderen Bands gebe. Wenn sie recht kompliziert sind, dann spielt sie keiner. Ich will mir auch das Leben nicht schwer machen, deshalb schreibe ich so einfach wie es geht. Kompliziert wird die Musik von selbst, einfach zu schreiben, das ist das Schwierigste. Das neue Stück hat eine ausgedehntere Form, es besteht aus fünf verschiedenen Teilen und in diese Richtung würde ich gerne weiter gehen. Doch ich werde zudem immer Stücke in Songform schreiben.
JP: Wie lassen sich die fünf Teile des Stückes charakterisieren?
LS: Es sind schon vom Rhythmus her verschiedene Stimmungen, verschiedene Soloteile, jeder spielt über einen anderen Teil. Es entspricht eigentlich mehr einem Fusion-Stil, so zu schreiben. Wir spielen es im Duo, nur kann man es da eigentlich nicht Fusion nennen.
JP: Gibt es noch irgendso einen Anspruch, daß Sie sich vorgenommen haben eines Tages ein Stück für Streicher oder großes Orchester zu schreiben?
LS: Ich würde gerne für eine Big Band schreiben, aber im Moment habe ich keine Gelegenheit dazu.

JP: Sie würden wohl gerne gleich wissen, wie es klingt?
LS: Nicht gleich, aber im nächsten Monat und ich würde gerne wissen für welche Band ich es schreiben kann. Für Bläser würde ich gerne schreiben.
JP: Haben Sie sonst noch Hoffnungen, Pläne, über die Sie sprechen wollen?
LS: Ich würde gerne mit meiner Band auf eine Welttournee gehen. Überhaupt mehr Tourneen unternehmen.
JP: Und in großen Konzertsälen spielen?
LS: Nein, ich möchte auch weiter in Jazzclubs auftreten. Das ist nicht so unpersönlich wie die großen Konzerte, gegen die ich nicht grundsätzlich bin, aber ich mag gerne pro Abend drei Sets spielen. Ich liebe es, Gitarre zu spielen und ein Auftritt mit 45 Minuten ist mir zuwenig. Ich möchte schon gerne immer weiter in Clubs arbeiten, gemischt mit Konzerten.

Gudrun Endress

BILL BRUFORD

Auf Abwegen

„WG are not Yes, WG arc not Genesis, King Crimson or Super Drumming. WG are just a Jazzband", sagte der 40jährige Schlagzeuger Bill Bruford, als er mit Earthworks auf Tournee war.

Katja Henkel sprach mit Bill Bruford in Stuttgart

Bill Bruford: In England ist es nicht gerne gesehen, mit Musik viel Geld zu verdienen. Aber wenn du arm bist, lieben dich die Jazzmagazine.

JP: Das trifft wohl auf Deutschland genauso zu.

BB: Vielleicht in Deutschland, in Amerika hingegen ist das kein Problem. Wenn du Miles Davis bist und viel Geld verdienst, kannst du trotzdem weiterhin Miles Davis sein. In England wird erwartet, daß du aufgibst und dich sozusagen entschuldigst.

JP: Wieso hast du dich entschlossen, Jazz-Schlagzeug zu spielen?

BB: Rock ist zu langweilig. Siehst du, vor zwanzig Jahren war Rock anders als heute, damals war alles noch sehr offen. Und wenn du 18 warst, so wie ich, und Schlagzeug spielen wolltest, mußtest du offensichtlich in einer Rockband spielen, weil das aufregender war als Jazz. Da war nämlich der Jazz furchtbar langweilig, voller alter Männer. Die spielten immer nur ting-ting-te-ting-ting-te-ting. Abgesehen von Albert Ayler natürlich, der spielte eher - (Mr. Bruford kreischt laut). Es war wirklich sehr unerfreulich. Heute ist es gerade andersherum. Für Instrumentalisten ist Rock überhaupt nicht mehr interessant. Möglicherweise für den Komponisten, den Computer-Techniker, die Plattenfirma und den Produzenten. Insgesamt ist es für einen Schlagzeuger aber sehr trübe. Wenn du also in London heute etwas interessantes spielen willst, dann Jazz. Es ist abenteuerlicher.

JP: Meinst du damit vor allem den Raum zum Improvisieren?

BB: Sicher, auch. Und ich will verschiedene Dinge ändern. Im Rock konntest du das früher auch, aber jetzt geht es da eher konservativ zu. Es ändert sich nichts, ich meine, es ändert sich jedes Jahr ein wenig, aber grundsätzlich ist es das Gleiche.

JP: Vielleicht kannst du mit Anderson Bruford Wakeman Howe etwas verändern?

BB: Ich glaube, wir haben bereits etwas verändert, unser Album wird sehr populär werden. Der Trend ist zur Zeit, daß man Individualisten hören will, die man wiedererkennt. Musiker mit Persönlichkeit sozusagen. Es ist also ein Schritt zurück, um vorwärts zu kommen, weil in den letzten zehn Jahren alles automatischer Kram war, Computer-Programme und so.

JP: Trotzdem stelle ich es mir hart vor, vom Rock zum Jazz zu wechseln. Das Rockpublikum ist so viel größer, begeisterter. Und mit dieser Musik ist auch leichter Geld zu verdienen.

BB: Sei da nicht so sicher.

JP: Also, wenn ich von Yes und Genesis ausgehe. . .

BB: Ja, aber ich bin ein professioneller Musiker und kann unter verschiedenen Umständen spielen, wie z. B. mit der New Percussion Group of Amsterdam, wo es sich im wesentlichen um symphonisches Perkussions-Spiel handelt. Und ich kann genausogut Rock und Jazz spielen. Die eine Musik wird in einem großen Raum aufgeführt, wobei sehr viele Zuhörer begeistert sind. Die andere wird in einem viel kleineren Raum gespielt, und keiner ist begeistert. (Lacht). Das ist der einzige Unterschied. Ich bevorzuge natürlich Earthworks, weil diese Musik viel entwickelter ist.

JP: Es stört Dich nicht, daß vergleichsweise nur sehr wenig Leute diese Musik hören wollen?

BB: Nun, ich bin Optimist. Ich bin sicher, daß unser Album ,,Dig" Nummer Eins in Deutschland sein wird. Besser gesagt verstehe ich eigentlich nicht, daß es nicht schon längst Nummer Eins ist. Aber natürlich, realistisch gesehen verstehe ich, was du sagst. Rock'n'Roll ist dafür bestimmt, den Jazz draußen zu halten. Jazz ist wie ein kleiner Hund, der am Absatz der Rockmusik winselt. Jazz existiert, um das Leben anders und schwerer zu gestalten. Er ist eine Alternative. Nicht jede Musik muß so klingen wie die von Simple Minds. Viele junge Leute erkennen das leider nicht. Die interessieren sich nur für die Top 40.

JP: Wie gewinnt man also junge Zuhörer?

BB: Nun, ich meine, die Leute in meiner Band sind alle in deinem Alter, so Anfang zwanzig. Es scheint also immerhin so, daß nicht alle einfach blind akzeptieren, was die Plattenfirmen ihnen vorsetzen. Gerade in den Staaten hören viele junge Leute Jazz. In Deutschland ist es allerdings noch nicht so weit. Es ist sehr wichtig, daß du erst einmal die Möglichkeit hast, verschiedene Musik zu hören. Eben nicht nur die Top 40. Wie auch immer, ich bin so etwas wie ein Karriere-Schlagzeuger, der noch die nächsten vierzig Jahre mitmischen will.

JP: Was ist der genaue Unterschied zwischen Rock- und Jazzschlagzeug, abgesehen von der Improvisation?

BB: Rock-Schlagzeug ist die einfachere Form von Jazz. Es kommt auch da her, allerdings erlaubt es nur wenige Variationen. Jazz ist technisch viel komplizierter, entwickelter, und der Beat ist weit abstrakter. Es ist, als ob du einen realistischen Maler mit Picasso vergleichst. Der Rhythmus ist einfach schräger. Im Rock geht es

bang, bang, bang - wie eine Armee, die in den Krieg zieht. Ein gleichbleibender Puls. Im Jazz spielt man eher wellenartig, es kann rauschen wie der Wind oder die See. Es ist auf jeden Fall schwieriger.

JP: Wie hast du Schlagzeugspielen gelernt?

BB: Ich begann, als ich 13 Jahre alt war. Ich hörte viele Jazzplatten, all die großen amerikanischen Schlagzeuger. Ich spielte dann - ziemlich schlecht - in einem Jazz-Quartett. Danach gründeten wir eine Gruppe, die eine Jazzband sein sollte, die sich aber als äußerst erfolgreich herausstellte, und das war Yes. Kennst du etwas davon?

JP: Sicher.

BB: Warum? Das ist inzwischen alte Musik! - Ich will einfach alles spielen können. Im Rock mußt du dir sehr klar darüber sein, was du tust. Du kannst nicht herumalbern, wenn dir 10 000 Leute zuhören. Wenn du Jazz, wie heute Abend, in einem kleineren Raum spielst, übersetzt sich die Musik schneller von mir zu dir. So komme ich auch rascher zum Improvisieren.

JP: Du magst diese starke Beziehung zum Publikum?

BB: Eben. Aber ich mag auch die Beziehung zu meinem Musikern. Was ich spiele, wird beeinflußt von dem, was der andere vorgibt. Es ist wie ein Gespräch oder wie ein Tennisspiel. Das erfordert schnelles Denken. Es ist nicht jede Nacht dasselbe, du reist nicht um die Welt und spielst in 120 Städten exakt das Gleiche.

JP: Du bist erst seit ein paar Tagen in Deutschland unterwegs. Wie war die Reaktion auf deine Musik?

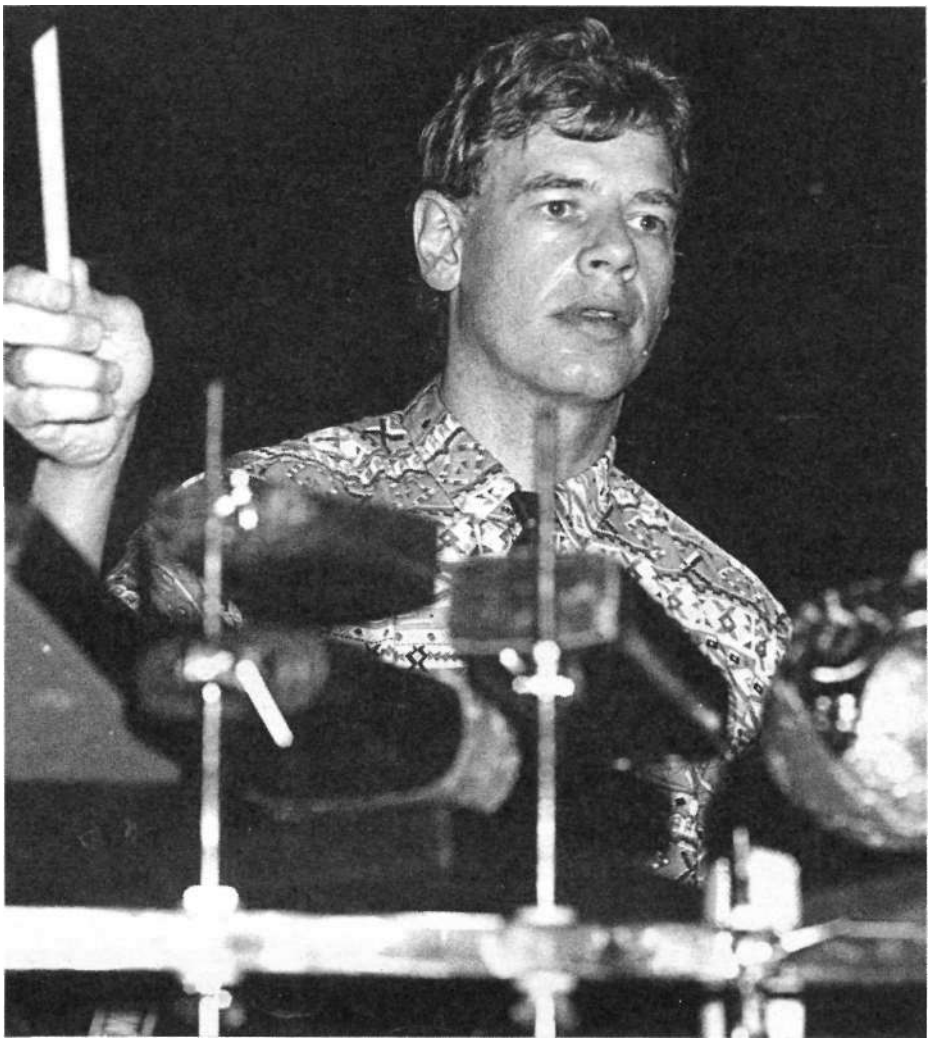
BB: Sie mögen sie! Pro Abend erscheinen vielleicht nur 300 bis 400 Zuhörer, aber sie lieben diese Musik. Davon abgesehen, daß du normalerweise, wenn du weiß Gott wieviel Eintritt für ein Konzert bezahlst, die Musik auch mögen wirst. Ich denke, die Leute sind überrascht, daß ein Rock-Schlagzeuger auch anders spielen kann. Unsere Musik lebt einfach, sie wird nicht von einer Maschine gemacht. Sie ist kein Produkt.

JP: Du spielst elektronisches Schlagzeug ...

BB: Das tue ich, ja. Aber es klingt doch akustisch. Ich spiele eine Menge Pads, aber diese Pads können alles zu jeder Zeit sein. Es kann wie eine Conga Drum klingen oder wie ein Keyboard. Ich kann also Schlagzeug und Keyboards gleichzeitig spielen, und damit erlaube ich dem Keyboarder, vor dem Mikrophon zu stehen und sein Hörn zu blasen. Es ist einfach fantastisch, was für Möglichkeiten sich da auftun. Wir Vier können klingen wie mindestens Fünf, oder mehr.

JP: Also der Jazz nimmt nun auch Technologie an Bord. Und genau das ist es, was viele Jazzliebhaber Leuten wie dir vorwerfen!

BB: Jajaja, ich weiß. Ich kenne das. Aber auch der Jazz muß nach vorne streben.



Bill Bruford (Bild) „Was ich spiele, wird beeinflußt von dem, was der andere vorgibt"
Foto: Hyou Vielz

Wenn du vor zehn Jahren ein Instrument an Strom angeschlossen hast, war es kein Jazz mehr. So denken auch heute noch viele Leute, und vor allem die meisten deutschen Jazzhörer. Aber die jungen Musiker sind nicht mehr so. Sie mögen Prince genauso wie John Coltrane oder Thelonious Monk. Und sie möchten alle ihre Hand anlegen an diese teure Technologie, die die Rockmusiker verwenden. Es ist interessant, daß junge Jazzer mit der Technik umgehen können, die z. B. Trevor Hörn benutzt.

JP: Du hast Yes gegründet, du spieltest hin und wieder mit Genesis, bist jetzt im Fernsehen mit Super Drumming zu sehen, du arbeitetest mit Musikern wie Kazumi Watanabe, Jamaaladeen Tacuma und Al DiMeola. Trotzdem kennen die wenigsten deinen Namen?

BB: Das ist auch ganz in Ordnung so. Meistens, wenn es sich um einen populären Song handelt, interessiert es die Leute nicht, wer hinter dem Schlagzeug sitzt. Für mich ist es wichtig, daß meine sogenannte Peer group, d. h. die anderen 200 oder 300 Schlagzeuger von Los Angeles, Tokyo, New York oder London, meine Platten hören, damit sie wissen, was ich zur Zeit tue. Earthworks ist wie ein Schaufenster für Forschung und Entwicklung, andere Musiker können hören, was gerade los ist. Und dann werde ich oft zu Studioaufnahmen gerufen, aufgrund meines Schlagzeug-Spiels, das man von anderen Platten kennt. Es ist so eine Art Botschaft an Musiker. Natürlich möchte ich auch, daß die Öffentlichkeit meine Musik mag. Ich will nicht, daß das Publikum voll ist von Gitarristen und Saxophonisten - das sind üblicherweise immer die ersten, die zu einem Konzert kommen. Und hin und wieder deren Freundinnen, die sich dann furchtbar langweilen und unglücklich sind. Aber ich glaube nicht, daß das der Fall sein muß. Guter Jazz ist für Männer und Frauen gemacht. Frauen wissen die Kontrolle zu schätzen, die Zurückhaltung - dann für eine Weile zu brennen - und schließlich wieder den Druck zurückzunehmen. Ich verführe die Leute lieber mit meiner Musik, als daß ich ihnen auf den Kopf schlage. Ich will niemanden zwingen, meine Musik zu mögen! Also zeigt ein guter Musiker viel Kontrolle, Zurückhaltung und Kooperation. Und er hört vor allem den anderen zu! Ich fand das schon immer aufregend im Jazz. Im Rock ist das nicht wirklich da. Man spielt einfach weiter, selbst wenn die halbe Band tot umfällt. Aber ich rede zu viel. Ich finde, Musiker sollten lieber spielen als reden.

7. Zeltmusikfestival in Freiburg

Es fand vom 8. bis zum 25. Juni wieder beim Tiergehege Mundenhof statt und war - so die Deklaration der Veranstalter - das größte stadtbezogene Musikfestival seiner Art in Deutschland. Ein multimediales Festival mit weit über 800 Künstlern aus 29 Ländern. Wie immer ein Schwerpunkt dieses Festivals: der Jazz. Davon im Folgenden.

Dizzy, fetziges Vergnügen

Diese verflixte Sieben. Für die Jazzfreunde fing das 7. Zeltmusikfestival gleich mit einer Absage an, der für die Eröffnung vorgesehene Auftritt des Adam Makowicz Trios wurde gestrichen, Makowicz konzertierte (im penibel abgeschirmten) Spiegelzelt bei einer Privatveranstaltung. So nahmen's denn die drei von den deutschdänischen „vibrations" allein auf sich, zwischen „Royal Philharmonie" und „Royal Reggae" das Festival mit den ersten offiziellen Jazztönen zu versorgen. Ein kleines, aber feines Interludium, bei dem Morien Granvard am Vibraphon zusammen mit Ole Skipper Mosgaard am Baß und Schlagzeuger Hiram Mutschier einen gekonnt elegant schwungvollen Sound ins lämpchenglühende Rund des Galeriezelts sandten.

Sonntagnacht, das Zirkuszelt zum Bersten gefüllt, Hochstimmung. Nach seinem Auftritt im Dezember letzten Jahres noch einmal ein Wiederhören mit Dizzy Gillespie, der diesmal in Großbesetzung unterwegs ist. Sein United Nations All Star Orchestra, zusammengesetzt aus Nord- und Südamerikanern, eine Big Band, die Solisten fast alle selbst Bandleader. Bebop, Afro-Cuban-Jazz, Brasil, ein Konzert der vielen Featurenummern, immer noch wacker Gillespies bebopender Uraltgefährte James Moody mit Flöte und Tenorsax, einschmeichelnd und temperamentvoll die Sambas der Sängerin Flora Purim, hochdramatisch Airto Moreira mit seinen Perkussionssoli und schließlich Kabinettstückchen-Rasanz, wenn Steve Turre in seine Muschelhörner bläst.

Hübsche Sachen. Und dann und wann die Highlights. Die Big Band in voller Dynamik und dazu Paquito de Rivera, der seine geschmeidig nervösen Altsaxophonphrasen in die Riffs der Blechbläser hineinbohrt. Da kommt für Momente der unvergeßliche Biß alter Gillespie Big Bands auf. Doch die Zeiten haben sich geändert und mit ihnen auch die alten Jazzer. Die Trompete des über 70jährigen Dizzy Gillespie schleudert längst nicht mehr apokalyptische Feuerzeichen an den Szenenhimmel, es geht heute mehr um fetziges Vergnügen, gesunden Drive, und das ist legitim. Eben dabei erweist sich der quicke Veteran des Bebop als bewunderungswürdiger, keine Mühen und keinen Einsatz scheuender Leistungstiger. Auch der Konkurrenz geht der alte Maestro wieder mal nicht aus dem Weg, im Gegenteil, er hat sie sogar mitgebracht. Hinreißend, wenn Gillespie und der um Jahrzehnte jüngere Kubaner Arturo Sandoval miteinander Trompete spielen, Sandoval kann's wie der junge Dizzy, hoch, heiß und zugespitzt, zeigt aber, daß er zwar ein Gillespieschüler, jedoch nicht ein treuherzig ergebener Kopierer ist. Am Anfang und am Ende dieser alles in allem erfreulichen Session ein Übergedröhne der Rhythmussektion, die Boxen pfeifen, die Rübe rauscht, Publikumsproteste - es ist immer dasselbe. Trotzdem, die Hochstimmung ist geblieben, hat sich oft bis hart an die Grenze zur Raserei gesteigert. Am Schluß dann: keine Zugabe, die Musiker sind erschöpft. Das Publikum spaltet sich in Einsichtsvolle und wütende Buh-Rufer. Heftige Diskussionen. Nur einer bleibt ganz gelassen und verzieht keine Miene - der Mitternachtsmond überm Mundenhof.

Die süßen Klangzauberer und die Hammond-Heroine

Vier Jazznächte auf den unstillen, staubüberwehten Wiesengründen am Freiburger Mundenhof, vier Nächte mit imposanter stilistischer Fächerung und enormem europäischem Übergewicht. Dazu immer wieder enthusiastische Beifallskundgebungen, was gewiß nicht nur daran lag, daß das Tosen und ,,Juhu" inzwischen ja längst so unter die Zeltkuppeln gehört wie das berühmte Klappern zu jedwedem Handwerk.

Ein deutsches Orchester mit illustren internationalen Gästen, eine famose Band des New Jazz, die 1987 bei einem Festival in der Freiburger Jesuitenscheune Opfer eines unerträglichen und unverschämten Volksgemurmels geworden ist. Jetzt, im Varietezelt, findet Klaus Königs Pinguin Liquid endlich die gebührende Aufmerksamkeit. Indes, so ganz ohne Störung geht's auch diesmal nicht ab, denn Punkt 22.30 Uhr läßt Salif Keitas „Africa live" martialische Kanonenschläge vom nicht weit entfernten Zirkuszelt herüberkrachen, was dem Schlußteil des Jazzkonzerts einen teils tragischen, teils komischen Akzent verleiht.

Bandleader König, ein Schüler Mauricio Kagels, versteht es inzwischen besser als bisher, die sperrigen Übernahmen aus der zeitgenössischen Konzertmusik an den Jazzdrive anzuschweißen, auch kommen die beiden gegensätzlichen Klangkomponenten des Orchesters sinnvoller zur Übereinkunft. Wenn König auf das Tutti und das Forte setzt, dann erinnert das an Stan Kentons fanfarenstramme Blechbläserwucht, ein Pathos, dem König immer wieder zu Leibe rückt, indem er die feinziselierten, nachsinnenden Klangstrukturen eines Gil Evans aufkeimen läßt, ein Raunen, Flüstern und Flimmern der Tuba, des Horns, der Baßklarinetten und der Oboe.

Wenn hier auch jeder ausgesparte Name eine Ungerechtigkeit sein mag, erwähnt werden müssen Ray Anderson und seine fabelhaft witzigen Preßluftattacken auf der Posaune, auch Rainer Winterschiadens growlende und expressiv flackernde Trompete, Kenny Wheelers leichtatmiges Flügelhorn und Matthias Schuberts geglückte Verschmelzung von gefühlvoller Ballade und freitonalem Hymnus.

Zweimal Zirkuszelt, zwei große Klangzauberer. Jan Garbarek, der Saxophonist aus Norwegen mit dem magisch näselnden Sound, wird von einer jungen Gemeinde geradezu gefeiert. Zu lind, zu lau, sagen inzwischen viele Altfans zu Garbareks Musik, und zugegeben, da schwappt das Ganze gelegentlich schon mal ins pomphaft Süße hinüber, säuselt die eine oder andere Melodie allzu gewollt verniedlicht daher. Nicht zu überhören jedoch, wie Garbarek alle Milde in großen, zeitaufwendigen Bögen zu Reibungsflächen umsetzt und welch hohes Maß der vollendeten Feinabstimmung dieses Quartett nun erreicht hat. Wenn der melancholische Wanderer Eberhard Weber mit seinem Spezialbaß aus einem hellen, fast hüpfenden Doppelakkord plötzlich in dunkle Untiefen hinabsinkt und sich Garbareks Sopranino in diesem Augenblick gleißend in weite Höhenregionen hinaufwindet, wenn Keyboarder Rainer Brüninghaus in den 7/8-Figuren des Perkussionisten Nana Vasconcelos einen winzigen Bruch als Einstieg nutzt und die Perkussionsmetrik als Wellenbewegung fortsetzt, dann ist die Spannung des Heimlichen und Leisen zu erleben, die Verwandtschaft mit dem von aller Abrundung befreiten Unendlichkeitsdenken der Romantik, auch die Nähe zu deren Traum- und Nachtstücken.

Der andere große Zauberer süßer Klänge - Stephane Grappelli aus Paris. Der 81-jährige Senior der Swinggeige zog Publikum allen Alters ins Zirkuszelt, wo das reine Entzücken herrschte. Entzücken

darüber, daß der Greis überhaupt noch auftritt und dann darüber, was er an schönen, warmen, seidenweichen Geigentönen und zierlicher Spielgenauigkeit hören läßt, und wie souverän er immer noch mit Tempo- und Tonartwechseln umspringt, wie er den ersten Chorus als straffes Crescendo hinlegt und diesem das mäßigende, motivisch leuchtende Diminuendo folgen läßt.

Grappelli, begleitet von Marc Fosset auf der Gitarre und Jack Sewing am Kontrabaß, wartet mit einer Fülle von Swing-Evergreens auf; die meisten Stücke sind Miniaturen und als solche jeweils mit einer Besonderheit ausgestattet. In den Einleitungen tauchen nicht selten Anspielungen auf Bachs Präludien auf, der letzte Chorus von „I'll remember April" beginnt mit einem feurigen Teufelstriller ä la Paganini, lautmalerisch die im Flageolett gestrichene Dampflock-Imitation zu Glenn Millers „Chattanoga Choo Choo" und schließlich ganz augenzwinkernd keß „1'm coming Virginia", einst Bix Beiderbeckes lyrisches Glanzstück und jetzt vom alten Grappelli als spritzig flotter Jump verabreicht.

Apropos Beiderbecke. Wer den authentischen Sound aus dessen Zeit genießen wollte, der war nach Grappelli im Gastrozelt am rechten Ort, denn dort zog zwischen Trog und Tränke die Academic Jazz Band aus Prag ein Zickendrahtnümmerchen nach dem andern ab; Rags, Stomps und Songs aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren in ebenso zu Herzen wie in die Beine gehender Originalwiedergabe.

Verschärfte Swingtime, ein Nachtkonzert. Barbara Dennerlein, die junge Organistin mit dem altfränkischen Familiennamen, nach zwei Auftritten im Jazzhaus nun zum dritten Mal in Freiburg, wo sie mit ihrer Session im rappelvollen Spiegelzelt erneut ihre Rolle als triumphale Hammond-Heroine bestätigt. Christoph Widmoser ist noch immer ihr Gitarrist, den Baß jedoch tritt sie inzwischen per Fußmaschine auf ihrer immer schikanöser ausstaffierten Orgeln und darum wohl ist mit Andreas Witte ein Schlagzeuger mit ins Spiel gekommen. Der Sound hat dadurch etliche zusätzliche Härtegrade erklommen, Härtegrade allerdings, die meist gar nicht nötig sind, denn die virtuose Dennerlein läßt sich durch die Schlagzeugbeats zu voreilig ins überbordende Tempo hineinziehen. Ihr eigentlicher Drive aber kommt nicht von außen, sondern von innen, entwickelt sich dann nuanciert und klangfarbenreich, wenn sich der Drummer quasi Dämpfer aufsetzt wie in „Straight ahead", in „What's up" oder im souligen „Stormy Weather Blues", ganz zu schweigen von der Transparenz und Vielschichtigkeit einer unbegleiteten Hammond-pur-Kreation, Charlie Parkers gelenkigem ,,Au privave", der allerletzten Zugabe.

Geglückte **Verschmelzung von** gefühlvoller **Ballade** und **freitonalem Hymnus: Matthias Schubert** **Foto: Klaus Mümpfer**

Eine Rettung und eine Band der Stadtneurotiker

Enttäuschung im Zeltquartier, massenhafte Kartenrückgabe. Die Europatournee Astrud Gilbertos ist vorzeitig geplatzt, auch das Freiburger Festival muß auf die brasilianische Starsängerin verzichten. Doch gehört Brasilien ja zu den musikalischen Großlieferanten und so ist auch schon Ersatz da. Auf der Bühne des Zirkuszelts eine Band, Name Fusion Brasil, und dann auch eine Sängerin, Name: Selma Maris. Das Programm: eine Kreuzung aus Samba, Bossa und Discosound, alles recht trivial und flach, aber lautstark. Keine Entschädigung für die Gilberte), nein. Es genügt eben nicht, einfach nur aus Brasilien zu kommen und auf gewissen Modetrends herumzurutschen, ein bißchen mehr als ein unbedarftes „Tschiribim" sollte man schon draufhaben.

Gerade dieser Abend jedoch wird noch zu einem großen, umjubelten Jazzereignis. Denn die andere Ersatzsängerin des Abends - Ersatz, welch schäbiges Wort ist das auf einmal - sie schafft es, singt, juchzt und schnattert eine Mauer des Mißtrauens zu Schutt. Dee Dee Bridgewater, die Schwarzamerikanerin, die allem Anschein nach immer noch etwas am Insiderstatus herumzuknabbern hat, erweist sich als eine Stimme, in der die hochkultivierten Finessen der Fitzgerald und die inbrünstige Ekstase großer Bluesvokalistinnen zusammenfließen. Unterstützt von einem Klavier-Baß-Schlagzeug-Trio fegt die Bridgewater mal komödiantisch, mal herb aggressiv durch die Jazzstandards dahin; eine Paradenummer ihre Version von Gillespies „Night in Tunisia" als grotesker Disput zwischen einer offenkundig

beduselten Suleika und einer mit allen messerscharfen Bebop-Riffs gewappneten Jazz-Emanze.

Die Nacht darauf, die Zeltstadt als Endpunkt permanenter Völkerwanderungen, Belagerung der Festung Mundenhof durch das bunt zusammengewürfelte Heer der Kultur- und Gastro-Konsumenten. Nach Kunst und Kulinarik gibt es noch ein drittes großes Thema vor Ort: Trokkenheit und Staub.

Im Zirkuszelt eine Doppelsession. Völle bei den britischen Itchy Fingers, den derzeitigen Favoriten des Saxophonquartett-Genres. Sie faszinieren ihr Publikum mit jazzoiden Grenzgänger-Exkursionen, mal tänzeln die vier leichtfüßig im Folkloristischen, mal trippeln sie unverkrampft übers Konzertpodium der Modernen Klassik und recht oft und mit merklicher Laune schnuppern sie die Jazzgeschichte ab, ecken kurz und kantig bei Charlie Parker an, paraphrasieren Woody Hermans elegant kühlen Four-Brothers-Sound, schwelgen genießerisch bei Ellington. Das alles geht mit einer wunderbaren Leichtigkeit, mit einer nonchalanten Übereinstimmung von Formbewußtsein und andeutungsvollem Gestus vor sich.

Nach dem exquisit Spielerischen der stilistische Extremismus, die amerikanischen Lounge Lizards des Saxophonisten John Luhe. Aus der Völle im Zelt ist Überfüllung geworden, eine Stehplatz-Drangsal bis hin zur letzten Zeltstange.

Mit zwei Saxophonen, Posaune, elektrischer Mandoline und Rhythmussektion sowie mit Zustimmung der Publikumsmehrheit unternehmen die Lounge Lizards einen Generalangriff auf das vegetative Nervensystem all jener, die sich im Zelt und schätzungsweise 150 Meter außerhalb desselben aufhalten. Ein Generalangriff, dem es nicht an Überraschungseffekten mangelt, bedient die Rhythmusmannschaft den Gefechtsstand doch nicht pausenlos, sondern wartet immer mal wieder Flauten ab, um dann urplötzlich und verstärkt in die Vollen zu gehen.

Im Prinzip huldigt die Band der Collage, klebt schrillen Punk und grimassierend verzerrten Free, etwas Blues und etwas Psychedelik aneinander, selbst differenzierte Minimalmuster finden sich und Annäherungen an die Meditationsmusik. Eine Band der sogenannten Stadtneurotiker mit einer etwas durchschaubaren Schockästhetik, gewiß. Doch meistens sind diese Bands Reaktionen auf Stagnations- und Erschöpfungserscheinungen der Gesamtszene, und bisweilen kommt es auch vor, daß sich bloßes Reagieren zu souveränem Agieren wandelt.

Broadway im Zelt

,,Hi De Ho", der Stimmungsbomber Cab Calloway ganz zum Schluß. Oben auf der Bühne der Star als Vorsänger, unten im Zelt das nachgerade brüllende Echo. Sie zieht also noch immer, die Ruf- und Antwortmasche des alten Swingschlagers, und das nicht nur bei den 40- bis 50-jährigen, die ganz vorne sitzen und an diesem Abend daheim die Glotze ausgeknipst haben, nein, sie zieht auch bei jenen Jung- und Jüngstfreaks, die das große Zirkuszelt prall bis zum Anschlag füllen.

Ein Veteran der Swing-Ära feiert Hochkonjunktur, wippt im hellen Dress vergnügt über die Bühne, Cab Calloway, Sänger und Bandleader, Stimmungsaufheller und Showman. Nach Stephane Grappelli, dem großen Jazzgeiger, noch einmal einer von den ganz alten Herren beim Freiburger Festival; Calloway, 82-jährig, hält den einschlägigen Altersrekord.

Mit immer noch erstaunlichem Stimmvolumen, mit den diversen Operntenor-Ambitionen und den altvertraut spaßigen Höhenkiksern bringt er allerlei Galanteriewaren aus dem Schmonzettensalon, aber auch die bedeutungsvolleren Seiten des Broadways ins Zelt, ,,Stormy weather", Weills „September Song", Kerns „OI' man river", Lieder, die angesichts heutiger Schlager-Nichtigkeiten erneut ihre Evergreen-Qualitäten unter Beweis stellen. Schade, daß einiges davon immer wieder in rücksichtslosen Mitklatschorgien unterzugehen droht, daß das Vergnügen überhaupt immer wieder in eine hemdsärmelige Bierzelt-Gaudi umkippt.

Bei den ausgesprochenen Calloway-Fans ist ein Lauschen und Lauern auf alles, was der Meister sagt, was er an Songs ankündigt, zu spüren, da wird allem Anschein nach nicht nur aufs „Hi De Ho" gewartet, sondern auf anderes, auf Spezialitäten. Doch der alte Showman braucht seine Verschnaufpausen, bringt seine Tochter Chris auf die Bühne, die ihre Songs mit ziemlichem Elan und deftiger Röhre zu singen versteht, und er schickt die beiden gelenkig steptanzenden Williams-Brothers an die Rampe.

Wenn er dann selbst wieder vor dem Publikum steht, braucht er nur „Sportin' Life" zu sagen, und schon schwappt die Beifallswoge. Calloway und „Porgy and Bess", da wäre sie also, die Spezialität, die Rolle des charmanten Schufts und dealenden Halunken „Sportin' Life", keiner, Sammy Davis vielleicht ausgenommen, hat sie je besser zu seiner Sache gemacht als er. Leider bleibt es nur bei „It ain't necessarily so", dem frechen Spottlied aufs Alte Testament, wobei Calloway noch immer den ironischen Zwischenton trifft.

„Hi De Ho", die Show ist zu Ende, die Bühne leer. „Hi De Hi De Hi De Ho" brüllt das Publikum, klatscht, steht auf und klettert schließlich auf die Bänke. Und dann 13 Minuten und 36 Sekunden lang immer wieder derselbe Schrei, und das auch noch gegen den flink eingesetzten Wummersound aus den Boxen. „Zugabe!" Bis ZMF-Chef Alexander Heisler den Damen und Herren mitteilt, daß Cab Calloway, der im Januar einen Herzinfarkt gehabt hat, bereits auf dem Weg in sein Hotel ist, daß die „Hi De Ho"-Band aber zu einer Zugabe bereit ist, zu einer einzigen. Es ist „Take the A-train", Nimm den D-Zug. Na, und mit dem dampften sie dann endlich auch alle ab.

Kein Pech dank Blech

„Nach Mitternacht. Nie erlebte ich solche Stille", so sinniert der alte Grapp in Samuel Becketts Einakter „Das letzte Band". Der Mann kannte so ziemlich das ganze Leben, nur eines kannte er nicht - das Freiburger Zeltfestival. Nach Mitternacht nämlich läuft dort die simultan betriebene Festivitäten-Maschinerie meist erst so recht auf Hochtouren, branden die verschiedenen Parallelveranstaltungen als boxenverstärktes Gerumpel mit Wucht aneinander. Vortragenden und Zuhörenden wird viel zugemutet, oft zu viel und einmal gar so eine Menge, daß die Sache als Desaster endet. Doch davon später.

Vor dem Finale zwei eigens fürs Festival eingerichtete Projekte, eine lange Jazzpianistennacht im Varietezelt und am nächsten Abend eine große Komponisten-Soiree im Zirkuszelt. Dabei kommt es immer mal wieder zu Doppelauftritten, die Jazzer mischen sich unter die E-Musiker und umgekehrt.

Zu nennen ist da vor allem der Pianist Adam Makowicz, dessen überaus homogenes Trio - Dieter Hg am Baß, Rusty Jones am Schlagzeug - das Publikum im Varietezelt mit behutsamer Virtuosität ergötzt. Im Zirkuszelt dann, wo sich zu diesem Trio noch der aparte Streicherklang des Wilanow Quartetts hinzugesellt, bringt Makowicz eigene Kompositionen und ist da sowohl ganz in der Nachbarschaft der leisen Verästelungen eines Bill Evans als auch auf den melancholisch zarten Spuren Chopins. Sensibler Jazz, der heute leider immer seltener wird.

Die andere Doppelrolle: Gary Schneider, Dirigent des sinfonischen Festival-Orchesters und Donald Johnston, ebenfalls Amerikaner. Im Varietezelt die beiden mit teils zwei-, teils vierhändigen Klavierimprovisationen, die zwar als Jazz angekündigt sind, jedoch zwischen Eric Satie und Mussorgsky hin und herpendeln oder sich mal ein bißchen am Bluesschema gütlich tun. Wenn die beiden dann plötzlich ihren Klavieren zupfend und zerrend ans drahtige Innenleben gehen, dann tönt's zwar nicht mehr romantisch, doch in den Besitz von improvisatorischem Edelmetall gelangen sie mit diesem Tresorknackergriff der Piano-Avantgarde von gestern auch nicht. Solide und rechtschaffen wiederholte Muster des erprobt Modernen dann im Bereich der Komposition, in Johnstons Sonatine für Flöte und Klavier, Solistin Mari-

Halb Diva, halb Protestsängerin: Nina Simone **Foto: P. G. Deker**

lyn Mead, und in Schneiders Violinsonate. Aufregend indes die Soiree innerhalb der Soiree, sowjetische Komponisten werden vorgestellt, vor allem Werke des im Zirkuszelt anwesenden Edison Denisov, eines Sibiriers des Jahrgangs 1929. Da sind Kompositionen, durch die der vorsichtig verfremdete Naturlaut weht und die auch im Espressivo nicht vor Verinnerlichung zurückschrecken, wobei Denisov allen Schwulst meidet. Ein Erlebnis, wie Aurele Nicolet solo-flötend oder von Christoph Keller pianistisch unterstützt das Komplexe und zugleich Beredte dieser Piecen interpretiert. Und nicht minder beeindruckend Denisovs „Klarinetten-Quintett" als Überlagerung von sachlich gestrafftem Holzbläser-Wohllaut und sirrender Spannung in den Streichern; Eduard Brunner, für den das Werk geschrieben wurde, ist der Solist, die trefflichen Wilanows begleiten ihn, die nach Chopineskem Modern Jazz und zeitgenössischer E-Musik nun übrigens auch noch mit dem schnellen Satz aus Beethovens Rasumowsky-Quartett Nr. 3 ihre bravourösen Fähigkeiten in der rein klassischen Domäne zum Besten geben.

Das andere Kompositionsereignis dieses Abends im Zirkuszelt ist des amerikanischen Jazzflötisten James Newton „The Kings way", ein Werk für achtköpfiges Kammer-Ensemble und Gesangsstimme. Der Komponist wirkt bei dieser von Gary Schneider geleiteten europäischen Uraufführung selbst mit. Das Werk, das Martin Luther King und dem Frieden zwischen allen Rassen gewidmet ist, arbeitet gleichfalls mit Überlagerungsmomenten, zitiert in seiner komplexen Strenge einen Negro-Spiritual und einige Takte aus ,,We shall overcome", dem Bürgerrechtslied, bleibt dabei aber völlig unpathetisch und trumpft auch am Ende mit seinen konklusiven Klangbewegungen nicht auf.

Um Mitternacht. Im Zirkuszelt beendet das Orchester, das den Abend eröffnet hat, die Soiree. Es ist die propper präzise und herzerfrischende Berner Oberland Brassband. Doch von draußen, von ganz nah immer wieder Rockdetonationen, Kopfschütteln im Zelt. Brassband-Chef Markus Bach will sich, wie er sagt, der Konkurrenz stellen und läßt seine Blechbläser volle Lunge schmettern, von der „Battle hymn of the Republicans" bis zur Alpen-Samba und Johann Strauß. Die Brassband wird vom Rocksound nicht zusammengeschmolzen, kein Pech dank Blech heißt da wohl die Devise.

Anders in der Nacht zuvor im Varietezelt bei den Jazzpianisten. Der Sessionteil mit dem Quartett der Amina Claudine Myers geht noch halbwegs ungestört über die Bühne, die auch singende, rezitierende und predigende Pianistin befreit sich zusammen mit ihrem Saxophonisten Ricky Ford aus einer post-Coltranschen Klammer, die psalmodierenden Wiederholungsgänge gewinnen die notwendige, allmähliche Steigerungsdynamik und damit die Faszination des Spirituellen.

Doch dann, Jazz, hat für dich die Stunde des „Bye bye Blues" geschlagen. An den beiden Klavieren auf der Bühne zwei Hochkaräter des Avantgarde-Jazz, Alexander von Schlippenbach und die Japanerin Aki Takase mit Improvisationen über Themen von Thelonious Monk. Aufs Varietezelt aber prasselt so ziemlich alles runter, was die Rockmusik an schönen Segnungen zu bieten hat, im Zirkuszelt rocken offiziell die Profis von „Schroeder live", im Gastrozelt rockt inoffiziell und ohne Dezibelbegrenzung irgend ein Häuflein ausgeflippter Starkstrom-Experten aus dem Amateurlager. Was der Rezensent über das Tasten-Duo Schlippenbach-Takase sagen kann? Daß die beiden es verflucht lange ausgehalten haben. Sonst nichts.

Mondän und bitter: Nina Simone

Am Beginn der letzten Festivalwoche die hochdramatisch federnde Dee Dee Bridgewater, zum Finale der spektakulären Zelt- und Wiesenfestspiele am Freiburger Mundenhof noch einmal eine Schwarzamerikanerin und gleichsam eine Art Gegenstimme, Nina Simone. Sie scheint - ungewohntes, etwas derbes Ambiente - ihre Anlaufzeit zu brauchen, sich an alles hier erst gewöhnen zu müssen. Doch das Publikum, das zu dieser letzten Nachtstunde das große Zirkuszelt bis zur letzten knarrenden Holzbank belagert, es aktiviert noch einmal sein ganzes, reichhaltiges Applauspotential und lockt den noch etwas spröde und zaudernd wirkenden Star aus der Reserve.

Nach einem knappen Dutzend Songs die Swingnummer „Just in time", und von da an läßt die Mitfünfzigerin vorn auf der Bühne alles hören, was sie kann. Ihre dunkle, träge Stimme öffnet sich mehr und mehr, das Vibrato schwingt ganz aus, knapp und genau bemessen die gutturalen Akzente, in den erzählenden Balladen aber immer wieder ein sehr gekonntes Dämpfen der Stimme bis hin zum leisen Summton, zum Hauch.

Auch unterm Zeltdach ist Nina Simone halb Diva und halb Protestsängerin, liebäugelt in ihren Songs mal kurz mit der Lackseite des Daseins und zeigt im nächsten Lied dieser Lackseite trotzig die Zähne. Das Mondäne und das Bittere, Gegensätze also, sind bei dieser Sängerin ein eigentümliches, unverwechselbares Komplott eingegangen.

Die Simone begleitet sich selbst am Klavier, ein Gitarrist und ein Schlagzeuger halten außerdem mit. Die Aufbereitung der Songs, auch ihre Gershwinsche, in den Parlandostil des Vaudevilletheaters umgebogene Erfolgsnummer ,,I love you, Porgy" fällt instrumental gefällig, bisweilen allzu glatt und simpel aus. Pop- statt Jazzarrangements, gewiß ein Zugeständnis ans breite Publikum und damit auch ein Teil ihres Erfolgs. Der Beifall rauscht durchs Zelt.

Klaus Robert Bachmann

Zwischen Komposition und Improvisation

Dialoge in Gießen

Acht Jazzer aus Freiburg, Trossingen und Gießen trafen sich am 22. und 23. Juni im Festsaal des Alten Schlosses in Gießen. „Dialoge- Kompositionen und Improvisationen" war die Veranstaltung der Gießener Jazzinitiative überschrieben, und die programmatische Bezeichnung hielt ihr Versprechen. An beiden Abenden traten die Musiker meist free-jazziger Provenienz in variierenden Besetzungen auf, vom Duo bis hin zum Oktett. Die musikalische Korrespondenz einerseits sowie die Vermittlung zwischen kompositorisch Fixiertem und dem frei zu Erspielendem andererseits bestimmten die meist kurzen Gigs der verschiedenen Formationen.

Vom ersten Ton an fühlten sich die Musiker, die meisten waren Mitglied des Cecil Taylor Workshop Ensembles '88 bzw. Teilnehmer der Cecil Taylor Masterclass Berlin '88, diesem ungeschriebenen Reglement verpflichtet: Martin Speicher, Saxophon, und Georg Wolf, Kontrabaß, beide aus Gießen, eröffneten mit vier äußerst intensiven Piecen, bei denen die Grenzen zwischen Geschriebenem und frei Gespieltem unhörbar blieben, den Reigen der paarweisen Vorstellung. Ganz anders das Spannungsfeld Komposition und Improvisation bei den Freiburgern H. Lukas Lindenmaier, Schlagzeug, und Sabine Kopf, Flöten. Aus einem Konglomerat schriller Flötenpfiffe und taktlos-brüchiger Trommelwirbel stiegen allmählich Konturen allbekannter Standards auf - „Take the A-train" und „Sophisticated lady" in überraschender Verfremdung. Der Trossinger Pianist Uli J. Kieckbusch und der Freiburger Geiger Harald Kimmig improvisierten anschließend in gegenseitiger Reaktion, bis von Kieckbusch installierte tonale Zentren zur Basis für modales Violinen- und perkussives Klavierspiel wurden. Manfred Beckers und Frank Rühls (beide Gießen) elektrisch modifizierte Akkordeon- und E-Gitarren-Klänge beschlossen den ersten Abend in introvertierter Gedehntheit, gegen die auch einige mühsam evozierte Rocksequenzen des Gitarristen Rühl nichts halfen.

Im Zeichen stilistischer und personeller Durchmischung stand der zweite Abend des kleinen Festivals der Gießener Jazzinitiative. Jazzmusikalische Welten trafen dabei gelegentlich aufeinander, beispielsweise bei dem Quartett aus Sabine Kopf, Harald Kimmig, Martin Speicher und Frank Rühl. Klagend jammernd und jaulend produzierten sie zunächst echt ätzende Töne in den höchsten Lagen, bevor Harald Kimmig auf die tiefste Saite der Violine wechselte und dann Martin Speicher mit einem Griff zum Baßsaxophon der Diskantlastigkeit nachhaltig ein Ende bereitete. Sabine Kopf war auch bei einer vorherigen Viererbesetzung mit von der Partie. Hier hatten sich die Beteiligten vor allem zu Beginn selbst gefeatured: Georg Wolf mit rasenden Bop-Baßläufen, H. Lukas Lindenmaier mit impulsiv aufbrechenden Schlagzeugeinlagen, Sabine Kopf mit bevorzugten Piccolo-Pfiffen und Uli J. Kieckbusch am extensiv perkussionistisch genutzten Piano.

Mehr an der kompositorischen Vorlage orientiert war das abschließende Oktett „Fragment '86" von Uli J. Kieckbusch. Über einen rhythmischen Baß-Groove im Wechsel mit hektischen Bop-Phrasen wurde das Eingangsthema vielfältig zerlegt, kommentiert und alsbald zerstreut. Namen wie „Lost Paradise", „Schrottmusik" und „II Primitivo" hatten die Musiker ihren Gruppierungen nicht ohne Selbstironie gegeben. In jeder Ironie steckt bekanntlich ein gutes Stück Wahrheit: die musikantische und von tiefgründigen Konzepten unbefrachtete Haltung der Musiker erzeugte an beiden Abenden eine ausnehmend produktive Atmosphäre mit Workshop-Charakter. Das neue Modell der Gießener Jazzinitiative, sich nicht nur mehr oder weniger bekannte Gruppen einzuladen, sondern zusammen mit auswärtigen Jazzern zu musizieren, erwies sich somit als tragfähig und empfehlenswert.

Felix Roehl

Jazz im „Unterhaus"

9. Mainzer Jazzwoche

Es gibt kein normiertes Taktschema. Das zwingt die Musiker zu einer kommunikativen Spontaneität, die nur dann gelingt, wenn sie intensiv aufeinander hören. Es gibt Chorusse, deren unterschiedliche Taktmaße nicht ineinander überführt werden können, denn Takte und gliedernde Metren sind aufgelöst. Die Musik pulsiert frei. Besinnliche Sounds werden gegeneinandergestellt oder fließen ineinander. „Blue in green" von Miles Davis basiert auf einem zwölftaktigen Blues, hat aber die modale Absicht so konsequent verfolgt, wie dies der Vibraphonist Stefan Traub und der Gitarrist Hans Jürgen Gessinger auf ganz persönliche Art mit der Bearbeitung des 30 Jahre alten Stücks ebenfalls tun.

Im Eröffnungskonzert der „9. Mainzer Jazzwoche" im „Unterhaus" beweisen beide ihre Vorliebe für die Balladenform. Im Grunde seines Herzens ist der junge Stefan Traub ein romantischer Klangästhet. Seine Kompositionen leben von pulsierender Dynamik und Intensität. Er schlägt weite Spannungsbögen, die mit ostinaten, melodischen oder rhythmischen Figuren unterstrichen werden.

Mit dem Gitarristen Gessinger verbindet ihn vor allem der Reiz des Computers zum Ausloten musikalischer Möglichkeiten und Ausleben kompositorischer Phantasien. Die Elektronik sorgt für Geräusche und Klänge, die die beiden Musiker zu Collagen verdichten, ohne daß jedoch der natürliche Klang ihrer Instrumente verdeckt würde. Glücklicherweise widerstehen Traub und Gessinger bei der Konstruktion ihrer komplizierten Klanggebäude aus Natur und Computerkunst der Versuchung, der Technik zu unterliegen.

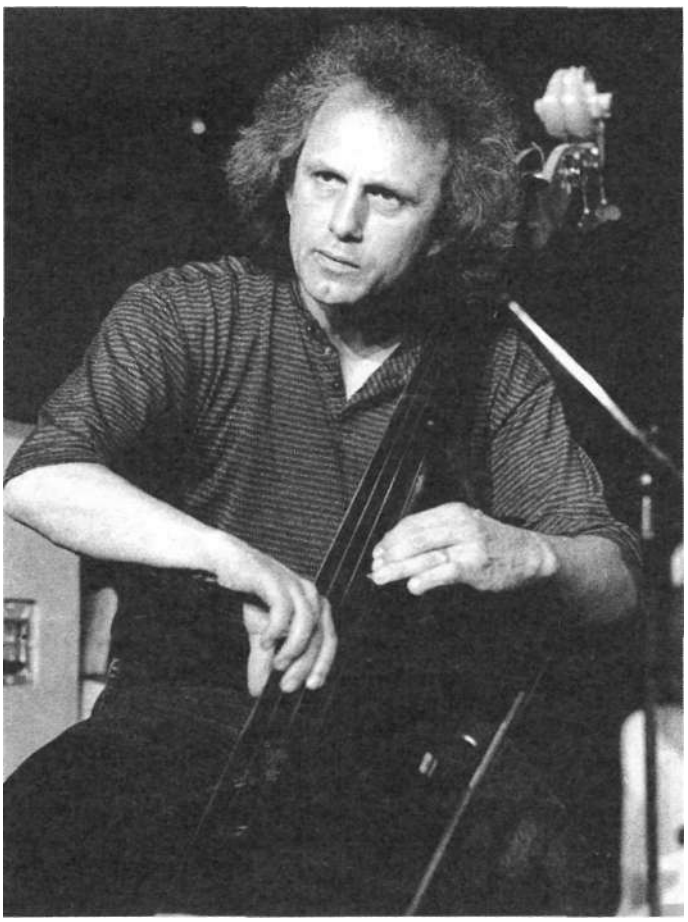
Diese Innerlichkeit der Musik ist auch dem Flötisten Paul Hörn und dem Bassisten David Friesen zu eigen. Mit folkloristisch angehauchtem, kammermusikalischem Jazz spannen sie weite Improvisationsbögen über indische Raga-Skalen, die Vikash Maharaj mit Sarod und Tablas sowie Günter Paust mit seinen Ostinati auf der Tambura weben. Gewiß zupfen die beiden Amerikaner in der Begegnung mit der Rumpfbesetzung des Music Ensembles of Benares auch manche Saite des meditativen Modernismus und der Minimal-Music an, die Basis ist jedoch das Zusammenspiel von jazziger Phrasierung und rhythmischer Bewegung mit der indischen Tonbildung und dem steten melodischen Fluß. Zusammenklang entsteht nicht durch Reibungen unterschiedlicher Musikkulturen, sondern durch seelischen Gleichklang.

Über den perlenden Tonkaskaden der Sarod schweben die luftigen und sirrenden Flötenphrasen, bevor sich der teils rhythmisch frei federnde, teils drängend pulsierende Baß-Torso Friesens hinzugesellt. In

dessen geschmeidigen Improvisationen verbinden sich virtuose Spieltechnik mit schier unerschöpflicher Phantasie.
Technisch brillant spielten bei der Mainzer Jazzwoche auch die Musiker aus der Partnerstadt Zagreb auf. Die Schwäche von ,,Jazz Bina" lag wohl eher in den Kompositionen und Arrangements, die rhythmisch zu starr festgelegt blieben und zu sehr auf den Bandleader, den Vibraphonisten Igor Lesnik sowie den Pianisten Desan Pecenko ausgerichtet waren. Zwar durften sich im zweiten Teil des Konzerts auch der Gitarrist Zika Glicik (der beste Techniker der Band), der Bassist Mario Mavrin und der Schlagzeuger Salim Sadikovic solistisch präsentieren, im allgemeinen blieb an ihnen jedoch die undankbare Aufgabe einer bloßen Rhythmusgruppe hängen. Hingegen gab es zwischen dem Vibraphonisten und dem Keyboarder einige reizvolle und spannende Dialoge mit gegenläufigen und versetzten Rhythmen sowie mehrere reizvolle Intros mit balladesken Gitarren- und freiem Baßspiel. Solche unerwarteten Floskeln und Bebop-Reminiszenzen sollten in den Arrangements stärker hervorgehoben werden.
Sie konnten und durften das ,,Prinzchen" von Brahms nicht schlafen lassen. Wie oft wohl hat der inzwischen zum Opa Bue gereifte Arne Bue Jensen seit der Gründung der Viking Jazz Band im Jahr 1956 diesen Hit geblasen? Er kann es wohl ebensowenig zählen wie all die anderen Traditionais von Fats Waller, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton oder Spencer Williams. Und kaum ein Ton, eine Phrasierung, ein Break hat sich im zurückliegenden Vierteljahrhundert geändert.
Das Publikum im überfüllten „Unterhaus" genoß indessen die uralten und bekannten Stücke, bejubelte den Klarinettisten John Defferary aus England, der mit seinen seidigen Verzierungen über mehrere Oktaven hinweg die Herzen der in Nostalgie schwebenden Zuhörer öffnete. Vom samtenen Baß bis zu den gequetschten Höhenlagen gefiel sich Defferary in der Rolle des Rattenfängers - es fiel ihm leicht, denn die anderen verblaßten neben ihm. Bandleader Bue an der Posaune ebenso wie der Trompeter mit gleißenden High Notes, aber Schwächen im Timing.
Die Bluesharp genannte Mundharmonika und der Brite Steve Baker standen im Mittelpunkt junger Musiker der Jazz-Initiative Mainz (jim). Standards wurden aufgearbeitet, der Blues mit Gitarre, Piano und Schlagzeug um zwei Saxophone angereichert. Zwischen Archaischem und Rhythm and Blues pendelten die Arrangements. Die Mainzer gaben sich viel Mühe, und dem pädagogischen Routinier Baker bereitete die Session offensichtlich großen Spaß.
Spaß und ausgelassene Freude hatten die Zuhörer vor allem in der Show der Entertainerin Maxine Howard. Wenn die blues-shouting Lady von der Bühne herabsteigt und sich unters Volk mischt, die Umstehenden zum Mitsingen, Tanzen und Klatschen auffordert, mit ihnen Zwiegespräche hält, ihre Songs damit auffüllt - dann tritt die Musik fast in den Hintergrund. Das Konzentrat erhält zu viele - zugegeben erregende - Zutaten. Erst gegen Ende der beiden Sets kommt die Lady in Fahrt und bekennt mit ihrer tragenden und durchdringenden Stimme ,,I'm a blues woman". Maxine Howard hat ihre vorzügliche Band mit dem präzisen Schlagzeuger Herman Kock, dem geschmeidigen Bassisten Ralf Miller, dem ideenreichen Pianisten Peter Przystaniak und dem bluesgetränkten Gitarristen Michael Schirp ebenso fest im Griff wie das Publikum, das sich in den zweieinhalb Stunden im „Unterhaus" in Ekstase tanzt.

Klaus Mümpfer

Bekennt mit durchdringender Stimme: „I'm a blues woman": Maxine Howard



Virtuose Spieltechnik mit schier unerschöpflicher Phantasie: David Friesen
Fotos: Klaus Mümpfer

Kammermusikalisches und viel Theater aus der UdSSR

Soviet Avantgarde Jazz Festival in Zürich

Ein Festival nur mit sowjetischen Jazzern außerhalb der UdSSR - vor zwei, drei Jahren noch wäre dies undenkbar gewesen. Schon 1980 baten mich Freunde in Leningrad, ihnen Gigs in Westdeutschland zu vermitteln. Telegrafierte man dann an die damals allgewaltige staatliche Konzertagentur „Gosconcert", so wurden die Wünsche betreffs Jazzexport meist notorisch ignoriert. Wollte ein Festival-Veranstalter das Ganelin-Trio einladen, so wurde diesem der Tasten virtuose Leonid Chizhik oder das Rock-Jazz-Ensemble Allegro offeriert. Geraume Zeit dauerte es, bis Ganelin, Chekasin und Tarasov ohne KGB-Bewacher gen Westen reisen durften, um dort die begehrten Devisen aus kapitalistischen Landen zu beschaffen. Lange galt noch der Grundsatz, daß ein sowjetischer Jazzmensch zunächst die offizielle Anerkennung durch ein Vorspiel bei einer staatlichen Prüfungskommission ergattern mußte. Erst nachdem er die Aufnahme in eine Musikervermittlung („Philharmonie"!) geschafft und in einem sozialistischen Bruderland Konzerte absolviert hatte, durfte er (vielleicht) auch außerhalb des Ostblocks auftreten. Große Werbeaktionen vollführten sowjetische Musiker und Manager bereits 1988 beim „Jazz Jamboree" in Warschau; Optimismus und eine Aufbruchstimmung machten sich breit.

Zwei Jahre lang organisierte Susanna Tanner, die bei der Präsidialabteilung der Stadt Zürich hauptberuflich für Jazz und Pop zuständig ist, das Festival „Soviet Avantgarde Jazz". Integriert war diese einwöchige Veranstaltungsreihe in die sommerlichen Festwochen, welche unter dem Motto „Ein Fenster zu Europa" programmatisch „Traditionen der Moderne in der russischen und sowjetischen Kultur" aufzeigen wollten. Neben Theateraufführungen, Foto- und Gemälde-Ausstellungen, Dokumentationen, Klassik und Podiumsdiskussionen gab es also auch Jazz. Und da konnten die Eidgenossen selbst entscheiden, wen sie präsentieren wollen. Inzwischen wurde auch das Monopol von der Moskauer Gosconcert gebrochen - „kooperative" Jazzföderationen sind mittlerweile kompetente Verhandlungspartner.

Auch die Musiker des Ganelin Trios reisten an - freilich separat. Pianist Vyacheslav Ganelin jettete von Israel, seit 1987 sein neuer Wohnsitz, in die Schweiz. Schlagzeuger Vladimir Tarasov und Saxophonist Leonid Chekasin kamen mit ihren sternbestückten Privatautos von Vilnius angefahren. Eine „Reunion" erfolgte erwartungsgemäß nicht - die drei Künstler-Individuen sind mehr erpicht auf solistische Selbstdarstellung als auf wirklich gleichberechtigtes Kommunizieren.

Beim Eröffnungskonzert im intimen Theater an der Winkelwiese glänzte - wie allenthalben gelobt wurde - Ganelin mit einem furiosen Auftritt. Er ist augenscheinlich das Vorbild für so manchen Sowjetjazzer - zumindest was die Überrüstung des Instrumentariums angeht. So lebt der Pianist nicht vom Klavier allein - nein, es müssen noch Synthesizer und Rhythmusmaschine installiert werden, diverse Perkussionsinstrumente optimieren die Schlagkraft des Mannes an den Tasten. Früher legte Ganelin noch eine E-Gitarre und ein - den Kontrabaß ersetzendes - „Basset" auf den Flügel. Wenigstens unterläßt es Vyacheslav Ganelin, ein bis zum puren Klamauk ausartendes Theater zu veranstalten. Happening kommt zwei Jahrzehnte zu spät, und der Robot Dance hatte vor einem Jahrzehnt seine Blüte. Beide Aktionsformen werden heute von vielen russischen Avantgardisten inständig gepflegt - etwas komisch wirkt dies auf uns Mitteleuropäer schon. Als ich in Zürich eintraf, hörte ich von verschiedenen Leuten, daß die Auftritte der von Vladimir Rezitsky angeführten Gruppe Arkhangelsk und des Quartetts von Vladimir Chekasin zu viel an derartigen Show-Elementen beinhaltet hätten.

Das Programm war mit seinem Workshop-Charakter jedoch so strukturiert, daß man die wesentlichen Musiker doch noch alle, auch an den letzten drei Festival-Tagen in der ehemaligen Reithalle Gessnerallee, erleben konnte. Bei der Anatoly Vapirov Big Band sammelten sich die in Zürich anwesenden Sowjetavantgardisten fast vollzählig (die prominenten Mitglieder des einstigen Ganelin Trios wollten sich allerdings nicht auf diese Weise unterordnen lassen). Schon bei der (einzigen) Probe am Sonntagmorgen verblüfften die Musiker bei den tutti-Parts durch ihr exaktes Spiel. Der mittlerweile in Bulgarien lebende Saxophonist Vapirov führte früher die Free-Jazz-Szene in Leningrad an. Stilistisch und klanglich vielschichtig hatte Vapirov nun den dritten Teil seines Großwerkes „Mirror of Memories" gestaltet. Penibel fertigte er die Partitur an, und nicht gerade unautoritär stand er dem Orchester vor. Vapirov dominierte absolut - als Komponist natürlich und auch als Solist. Qualitativ konnte sich der sowjetische Klangkörper durchaus mit den West-Projekten von Barry Guy bis Alexander von Schlippenbach messen. Nicht fehlen durfte bei Vapirovs „bolschoi" Band Marschmäßiges-dieser „Gag" ist bei russischen Gruppen ein gern gebrauchtes Moment. Auf die Dauer läuft sich der Marsch jedoch zu Tode, und dabei vielleicht intendierte Gesellschaftskritik verkommt zur bloßen Stereotype.

Im Session-Charakter extemporierte Vapirov zwei Tage zuvor eine dichte, intensive und zupackende Musik zusammen mit dem sibirischen Bassisten Askhat Sayfoolin und dem flexiblen Drummer Tarasov. Leningrad Duo nennt sich die Fusionierung von dem Trompeter Vyacheslav Gaivoronsky mit dem Kontrabassisten Vladimir Volkov. Blech und Saiten gehen da seit vielen Jahren eine harmonische Verbindung ein. Streng wird nach Plan vorgegangen, wirklich freies, kollektives Improvisieren wird kaum gewagt. Das kompositorische Konzept führt zu einer kammermusikalischen Subtilität, zeigt sich ziemlich moderat - und ist ohne ausgesprochene Klangforschungsarbeit, wie sie doch Volkov auf seinem Naturbaß so nuanciert zu betreiben vermag. Auf vordergründige Virtuosität wird verzichtet, besonders beim Miles-Davis-traurigen Gaivoronsky mit der antiken Klappentrompete.

Vor einem halben Jahrzehnt mußte der Saxophonist Sergey Letov von Moskau nach Leningrad zurückkehren, wenn er free-jazzig agieren wollte. Mittlerweile hat sich auch in der sowjetischen Hauptstadt eine rührige Avantgarde-Szene herausgebildet. Letov, ein Spezialist für Instrumentalverfremdungen, Geräuschhaftes und Obertöne, vereinte sich dort mit dem Waldhornisten Arkady Schilkloper und dem Tubisten Arkady Kirichenko zu einem skurrilen Bläserterzett: Tri-O. Nicht drei Nullen, sondern ein dreifaches „O!" über so viel Spielwitz, Humor und Artistik. Die Geschichten der Tri-O-Leute gerieten musikalisch tiefsinnig (gar ein Seitenmotiv von Beethovens Fünfter wurde bemüht) und mitunter recht szenisch. Bestes Kabarett war die Blues-Parodie mit Arkady Kirichenko als hoch emotionalem Sänger. Mit dem Pianisten Mikhail Alperin macht Schilkloper, der übrigens bei dem Moskauer Philharmonischen Orchester Klassik interpretiert, ein perfekt eingespieltes

Das kompositorische Konzept führt zu einer kammermusikalischen Subtilität: Leningrad **Duo** mit **Vladimir Volkov und** Vyacheslav Gaivoronsky Fotos: Hans Kumpf

Komplizierte Rhythmen am Piano, virtuoser Gesang: Aziza Mustafa-Zadeh mit Antony Barakhovsky

Duo. Lyrisch und modal wohlgestimmt gibt sich die vorwiegend auskomponierte Musik. Manfred Eicher hat das Tandem bereits für sein ECM-Label entdeckt. Für gelegentliche Clownerien sorgt bei diesem Ensemble Mikhail Alperin, der auch noch eine Melodica traktiert.

Wie so viele andere sowjetische Jazz-Avantgardisten war die Sängerin Valentina Ponomareva weltweit nur auf Platten von Leo Records, der Einmannfirma des nach London emigrierten Exil-Russen Leo Feigin, zu hören, ehe das Staatslabel Melodiya sie zu berücksichtigen geruhte. Die Dame mit Zigeunerblut verfügt über die verschmitzte Leichtigkeit einer Lauren Newton als auch über die Kraftfülle einer Diamanda Galas. Ihren enormen Tonumfang demonstrierte sie beim Beatles-Hit „Michelle", mit Sergey Letov improvisierte sie interessante Sounds, um dann mit Disco-Electronics und einem „Hexentanz" unter ihr Niveau abzugleiten.

Eigentlich sollte auch Sergey Kuryokhin in Zürich eine Performance abhalten. Als Solist war er eingeladen - zusammen mit seiner Gruppe Pop Mechanics wollte er kommen und hohe Gagenforderungen stellen. Nach dem „tierischen" Desaster beim New Jazz Festival Moers verzichtete Zürich auf ein solches Risiko. Als Ersatz wurde der zunächst als Mitglied der Chekasin-Gruppe in die Schweiz getourte Yuri Kuznetsov eingeladen. Wie Kuryokhin, so ist auch Kuznetsov ein Pianist, der einen postmodernistischen Stilwirrwarr mit viel Klassik-Know-how veranstaltet und um den Flügel herumturnt, wobei dann Schemel und Instrument zum Objekt der Zerstörungsbegierde werden. Überraschend starker Beifall für einen exaltierten Solo-Auftritt, der vielversprechend mit nuancierten Klangimpressionen begonnen hatte.

„Cooles" zelebrierten dagegen die Snow Children aus Sibirien. Früher nannte der emsige Schlagzeuger Belichenko sein Quartett Homo über, heute experimentiert er mit variablen Besetzungen. Zwischen akademischer Neuer Musik, zitierter Huldigung an Edvard Grieg und swingendem Mainstream bewegte sich das Quintett aus Novosibirsk und ließ sich viel Zeit und Raum. Der erst 16jährige Klassik-Geiger Antony Barakhovsky verbündete sich später mit einem weiteren Wunderkind der Sowjetunion, der am 19. Dezember 1969 geborenen Aziza Mustafa-Zadeh. Ihr Vater, der vor genau zehn Jahren verstarb, war ein Pianist und Komponist, auf den noch viele Hoffnungen gesetzt wurden, vereinnahmte er doch die Folklore seiner aserbaidschanischen Heimat für den Jazz. Vom Vater hat die Tochter das Talent fürs Klavier geerbt, von der ehrgeizigen Mutter wurde sie zum Singen animiert. So bearbeitet die zierliche Aziza nunmehr beherzt die Tasten und entwickelt komplizierte Rhythmen. Recht „indisch" klingt uns ihr virtuoser Gesang in den Ohren. Ihr Wunsch: eine Karriere in Amerika.

Die Schweizer Formation Sunnymoon bereiste im vergangenen November die UdSSR. Was dort kaum geklappt hatte, wurde sinnigerweise beim Zürcher Festival nachgeholt: Sessions mit sowjetischen Musikern. Als Integrationsfigur behauptete sich wieder einmal der smarte Vladimir Tarasov aus Vilnius. Leider waren die praktizierten Jazzbeziehungen zwischen der neutralen und doch so kapitalistischen Schweiz und der im Umbruch begriffenen Sowjetunion geprägt durch überzogene Lautstärke und einen relaxtes Interplay hemmenden Leistungsdruck.

Noch eins: Happenings mit Lust zum Demolieren veranstalteten die unorthodoxen Jazzer Rußlands schon bevor Gorbatschow und Perestroika die Macht übernahmen. Meines Erachtens wird sich aber derlei Firlefanz, bei dem rasch der Reiz des Exotischen verfliegt, auf dem Weltmarkt der Musik nicht halten können. Die ja wirklich guten Instrumentalisten haben es nicht nötig, ihre sorgfältig arrangierte Musik durch dilettantische Pantomime zu verwässern.

Hans Kumpf

Wolfgang Dauner bei den Ludwigsburger Festspielen

Wohlklänge fürs NDR-Orchester

„Auftragskompositionen von Wolfgang Dauner für die Ludwigsburger Festspiele" waren angekündigt, doch die angeblich neuen Weisen klangen sehr vertraut: Der Stuttgarter Pianist und Komponist Dauner arbeitete lediglich zwei seiner großangelegten Werke für einen sinfonischen Apparat um. Das Rundfunkorchester des NDR Hannover unter der Leitung von Dieter Glawischnig kooperierte erneut mit dem Schwaben, der von der Landeshauptstadt noch seinen schlagzeugenden Sohn Florian (19) und den amerikanischen Altsaxophonisten Charlie Mariano mitbrachte.

Im (Bach- und) Händel-Jubeljahr 1985 schuf Dauner anläßlich eines NDR-Jazz-Workshops für das um die Combo Consortium erweiterte United Jazz + Rock Ensemble die „Feuerwerxmusik". Der von der Saale an die Themse gezogene Barockmeister verfaßte seine Original-Feuerwerksmusik 1748, als König George II. in London den Frieden von Aix-Ia-Chapelle feiern ließ. Von Georg Friedrich Händeis Ouvertüre übernahm Dauner das Anfangsthema sowie den Pomp mit Pauken und Trompeten als auch das Wechselspiel zwischen tutti (Orchester) und concertino (Jazzsolisten). Hatten Dauners frühere Bearbeitungen für Big-Band noch swingenden drive, so entwickelte er für das Sinfonieorchester viel Pathos. Das Tempo wurde mächtig verlangsamt, traurig-ernstes Moll war angesagt. Dauner weiß genau, wie man für eine philharmonische Besetzung effektvoll schreibt. Harmonisch und homogen lagerte er sein artifizielles Flügel-Spiel, auskomponiert oder improvisiert, in den Streicher-Background ein. Eine ganz subjektive Note vermittelte erst recht das mit viel Herzenswärme intonierte Altsaxophon von Charlie Mariano. Bei den zwei Mittelsätzen „Funk" und „African Dance" mischte vor allem Florian Dauner bei den Schlagwerkern mit. Das abschließende Adagio der pausenlosen viersätzigen Suite brachte nochmals das berühmte Ouvertüren-Thema, natürlich wieder rhythmisch gestreckt.

Noch mehr Versionen als von der „Feuerwerxmusik" hat Wolfgang Dauner von seinem „Trans Tanz" kreiert. Sei es solo oder im Duo (mit Albert Mangelsdorff), seien es kleine Besetzungen oder riesige Klangkörper - Dauner hat den dominierenden, markant-kantigen Rhythmen immer wieder neue Facetten abgewonnen. Bereits vor vier Jahren stellte er beim JazzFest Berlin eine großorchestrale Fassung vor, als er mit dem Deutsch-Französischen Jazz Ensemble und der Jungen Deutsch-Französischen Philharmonie musizierte. Anfang 1987 präsentierte Dauner in Sindelfingen eine Bearbeitung von „Trans Tanz" für die „Basel Sinfonietta". Schon damals vereinte er Streicherklangteppiche, romantische Schwermutssehnsucht, filmmusikalische Dramatik, Third-Stream-Synkopen, pulsierende Rhythmen und kontrapunktierendes Lamentieren. Nunmehr machte es Dauner mit seiner Musik noch ernster. Tristesse als wohlklingende Stimmungsmache.

Vorbei sind die Zeiten, als Dauner die Musikanten von althergebrachten Orchestern schockierte. Der 53jährige einstige Free-Jazz-Revoluzzer ist nun überaus seriös und beim Establishment gelitten. Wurden in den sechziger Jahren und danach die Orchesterleute als unkreative Musikbeamte angeklagt oder bemitleidet, so bedient man sich heute dieses Machtverhältnisses ohne Gewissensbisse. Keine Angst: Die Instrumente werden durch „verfremdende" Aktionen nicht beschädigt, und gar individuell improvisieren müssen die Sinfoniker auch nicht. Der wilde Sturm und Drang hat sich inzwischen in Wohlklang aufgelöst. Eine derart heile Tonwelt hätte sicherlich auch Dauner vor zwei Jahrzehnten als Edelkitsch gebrandmarkt.

Dieter Glawischnig, vormals Avantgarde-Pianist im österreichischen Trio Neighbours, leitet in Hamburg die NDR-Big-Band und ist ordentlicher Jazz-Professor. Glawischnig war bereits 1976 bei Wolfgang Dauners „Urschrei" als sachkundiger Dirigent mit von der Partie: Das aufmüpfige Opus sorgte bei den Berliner Jazztagen für heiße Diskussionen. Im Mai 1974 begann mit einer Studio-Produktion des (Janov'schen) Urschreis die Zusammenarbeit Dauners mit dem in Hannover angesiedelten Rundfunkorchester des NDR. Auch in Ludwigsburg erwies sich Glawischnig als nüchterner und gewissenhafter Koordinator.

Orchestrale Fülle strebt Wolfgang Dauner auch an, wenn er am Flügel sitzt. Synthesizer-Experimenten hatte er im „Theater im Forum" gänzlich abgeschworen. Rein akustisch schwelgte er jetzt auf Virtuosenart in Romantizismen und Lyrismen. Da die beiden jeweils knapp halbstündigen Orchesterwerke den Konzertabend zeitlich nicht zu komplettieren vermochten, jazzte Dauner zunächst im Duo mit Charlie Mariano, wobei die zwei Stücke präzise durchstrukturiert waren. Im Trio (mit dem talentierten und sorgfältig agierenden Sohn Florian am Schlagzeug) gewährte Wolfgang Dauner sich und seinen Kollegen mehr Freiräume zum wirklich kommunikativen Interplay.

Überaus seriös und beim Establishment gelitten: Wolfgang Dauner (r.) mit dem NDR Orchester unter der Leitung von Dieter Glawischnig Foto: Hans Kumpf

Viele leere Stuhlreihen gab's im Theatersaal vom Forum am Schloßpark. Der NDR-Hörfunk bannte das Konzert auf Band, so daß die neu arrangierten Werke Dauners noch einem größeren Zuhörerkreis vermittelt werden können. Jedenfalls sollten sich Staatsrat Wolfgang Gönnenwein und die Festspiele nicht beirren lassen, Jazz und Jazzverwandtes dem üblichen Klassik-Reigen beizufügen.

Hans Kumpf

Europäische Solisten überzeugender als amerikanische All Stars

11. Int. Jazz Festival Münster

Beim diesjährigen 11. Münsteraner Jazzfestival gelang den Solisten diverser europäischer Jazzformationen die große konzertierende Aktion weitaus überzeugender als den viel zu abgeklärt und halbherzig aufspielenden amerikanischen All Stars. Zwar verabreichten die Idole schöner Klangfärbungen Jan Garbarek, Eberhard Weber und Reiner Brüninghaus ihre Klangimpressionen („He comes from the North", „Brother Wind", „VoyCantendo") als sogenannte „Zuckerl" dem Publikum, doch an Farbe und Ausdruck gewannen die tonmalerischen Predigten erst durch die impulsiven rhythmischen Kunststücke eines Nana Vasconcelos, der zum eigentlichen Star der Combo avancierte. Den „Leaders", eine All Star Kapelle um Lester Bowie, fehlte in Münster der überraschende jazzige Biß. Was könnte diese Band mit den Saxophonisten Arthur Blythe und Chico Freeman für ein musikalisches Konfliktpotential freisetzen. Aber erst nachdem die 6 Stars ihrer endlosen solistischen Auf- und Abgangsparade überdrüssig waren, das Publikum sich den erwünschten Fats Domino Schlager „Blueberry hill" erklatscht hatte, glänzten die „Bandleader" dann doch in sehr kraftvollen Dialogen mit virtuos, sehr frei gestalteten Soli in den Kompositionen „Cool T." (Lester Bowie) und „Miss Nekancy" (Arthur Blythe). Im Mittelpunkt des musikalischen Prozesses steht natürlich in der Band Special Edition das meisterhafte Schlagzeugspiel des Bandchefs Jack DeJohnette. Aber es waren gerade die vor Energie berstenden Saxophonduelle von Gary Thomas (reeds) und Greg Osby (Alt- & Sopransaxophon) sowie die feinnervigen Spielfiguren des Gitarristen Mick Goodrick, die dem Sound aus metrisch freien Funkassoziationen und übereinandergeschichteten, polymetrischen Bop-Akzentuierungen das Profil gaben. Die eigentlichen Brennpunkte des Münsterschen Jazzfestivals sind an anderer Stelle auszumachen. Zu nennen sind hier die Auftritte osteuropäischer Jazzformationen, dann die neue Überraschungskapelle von Alfred Harth und schließlich ein Jazzerlebnis mit Maria Joäo und David Friedman.

1. Das Jazzereignis

Ein Probetag, einige kleinere Feinabstimmungen und ausgestattet mit einer goldenen Tagesform, und schon zauberte ein homogenes Quartett um David Friedman in ganz filigranen Spannungszentren einen Melos kammermusikalischer Dichte, über dem die süßen Melismen der Sängerin Maria Joäo leuchteten. Das von David Friedman kurzfristig zusammengestellte Festivaiquartett mit Maria Joäo, Gesang, Charlie Mariano, Saxophon, Miroslav Vitous, Baß, elektrisierte die Zuhörer. Die ideenreichen, sehr kompakten Saxophonrezitative eines Charlie Mariano beeindruckten ebenso wie die Brillanz im Vibraphonspiel eines David Friedman, der in immer neuen dramaturgischen Steigerungen rhythmische Komplexe und pastellartige Klangzentren aufschichtete. Geradezu ideal gelang das Zusammenspiel von Gesang und Vibraphon. In zarten Begleitfiguren stützte Friedman die swingenden Scatfiguren von Maria Joäo, gelockert durch Triller und Tremoliketten, Jauchzer und Schleiffiguren der Kopfstimme in den Kompositionen „Si Joäo", „Quinha das torrinhas" von Ze Peixoto und „Saudosa Maloca" von Jararaca Ratinho. Nachdem die portugiesische Ballade verklungen war, feierte das Puplikum diese gelungene Weltpremiere. In ihrem Debüt entfalteten die 4 Musiker alle kathartische Kraft eines spannungsvollen Konzerts. Man ging anders, als man kam.

2. Die Überraschungen

Bedarf der Programmpunkt „East meets West" eher in der feucht-fröhlichen Atmosphäre der Journalistenkantine der intensiven Nachbereitung, so erlebten die Münsteraner, wie furios eine Band aufspielen kann, wenn sie den archaischen Zug der russischen Volksmusiktradition aufnimmt und in rasanten Tempi, mehrschichtigen freien Episoden, diese asiatischen Volksmotive mit kurzen Bebopfragmenten spiegelt. Wie eine überdrehte Feuerwehrkapelle zerschmetterten Wladimir Resizkij, Saxophon, Wladimir Turow, Trompete, Nikolaj Judanow, Posaune, die rührseligen Balalaikamelodien. Die sechs Feuervögel des Archangelsk Sextett (UdSSR), erstmalig auf einem Festival im Westen, schaukelten sich in einem vehementen Spielrausch hoch bis zum lärmenden Rezitativ, entfachten schrille Klangbänder, und in zahlreichen choreographischen Einlagen entwickelten sie ihren triumphalen Tanz auf dem Vulkan. Auch die drei polnischen Musiker der Formation Priest and Big Cork bündelten ihre Energie in sehr straff angelegte Kollektivimprovisationen. Bronek Duzy, Flöte, Posaune, Alexander Korecki, Saxophon, und Krzysxtof Popek, Flöte, setzten jedoch meist über swingende Grundrhythmen bluesorientierte Passagen oder ließen aphoristische Themenkomplexe von In-

Lieferte sich vor Energie berstende Saxophonduelle **mit** Greg Osby: Gary Thomas
Foto: Heinz-Jürgen Rippert

strument zu Instrument zirkulieren. Noch kunstvoller gelang den Funhorns aus Ostberlin im klanglich wie musikalisch feinabgestuften Quartettspiel der musikalische Wettstreit. Diese meisterliche Bläserformation um Volker Schiott, Saxophon, Flöte, Thomas Klemm, Saxophon, Flöte, Joachim Hesse, Trompete, Flügelhorn, und Jörg Huke, Posaune, erweiterten ihre durchweg jazzige Tonwelt durch imitatorische Passagen („Free Notes", ,,3. Saxofonie Nr. 2"), expressive Dialogpassagen zweier Instrumentengruppen (Remanentz), feineren rhythmischen Durcharbeitungen (Geräusch, Klappenmechanik) bis hin zur totalen Ausdrucksexplosion.

Vier Botschafter einer ehrlichen Spielauffassung, vier Individualisten einer künstlerisch hochwertigen Spielkultur, vier Klangarchitekten einer impulsiven Tonsprache, all das waren die prägenden Konstituanten eines großartigen Quartetts, die Funhorns aus Berlin.

Die Ästheten kalter Klänge

Angeregt von Becketts „Warten auf Godot" komponierten Alfred Harth und Ulrike Haage, beide im Umgang mit Vexierbildern und Tarnsprachen geübt, einen düsteren musikalischen Kosmos, mehr ein Zerrbild zwischen Optimismus und Resignation. Wladimir Estragon heißt das sehr böse und ungehorsam aufspielende, aber auch das interessante Jazzprojekt Deutschlands, das Alfred Harth mit Phil Minton, Trompete Vocal, Ulrike Haage, Piano, Synthesizer, und F. M. Einheit, Drums, Percussion, zusammengestellt hat. Die Freien Strukturen, hier weitgehend auf Spontaneität setzende und tastende Spielweise nach Art des work in progress, die eruptiven Stimmfärbungen eines Phil Mintons, die aggressiven Schlagzeugattacken, kalte Synthesizerexkursionen und die stürmisch explosiven Saxophonkommentare standen diametral archaischen Ostinatorhythmen und übereinandergeschichteten Klanglandschaften, kreiert von Ulrike Haage, gegenüber.

Trotz aller Hoffnungslosigkeit („Nichts zu machen, Pekings zwei Gesichter") verschmolzen die thematisch hart zerschnittenen Stimmungskaleidoskope eines Alfred Harth und einer Ulrike Haage zu einer schwerlastigen, ausdrucksstarken Klangexpression. Einen in heitere und düstere Stimmungen gebrochenen Kosmos entwickelten auch Lindsay Cooper, Reeds, und Ulrike Haage, Piano, Synthesizer. Die thematisch sehr konzentriert wirkenden Duette, etwas angehaucht von Weill'scher Melodik, verwandelten die beiden Spielerinnen, immer wach für ein neues klangliches Abenteuer, in bizarre Klangräume voller Schönheit.

Michael Brüning

Transsylvanian Express

Sprinx!

Einer der Höhepunkte der rumänischen Jazz-Frühlingssaison '89 war ohne Zweifel die Tournee des jungen westdeutschen Quartetts Sprinx!, organisiert von der Philharmonie Tirgu Mures. Von Timisoara aus, nahe der ungarischen Grenze, quer durch Transsylvanien und die Karpaten bis nach Bukarest, der Landeshauptstadt, führte der Tourplan die Band, die dabei Abend für Abend in zumeist ausverkauften Konzertsälen, Opern- und Theaterhäusern spielte.

Aufmerksamkeit hatten die Bremer Musiker zum ersten Mal vor anderthalb Jahren als Finalisten der European Jazz Competition 87 beim Jazzfestival Leverkusen erregt. Prompt waren sie als einzige der teilnehmenden Bands auch wieder zum Festival 88 eingeladen worden. Mittlerweile hat das Gruppenkonzept eine sehr eigenständige Reife und Geschlossenheit erreicht. Davon konnte sich nun auch das rumänische Jazzpublikum überzeugen, das als sehr sachverständig und anspruchsvoll bekannt ist.

Das Repertoire der Band besteht ausschließlich aus Eigenkompositionen, die zum größten Teil aus der Feder von Martin Verborg (Alt-, Tenor-, Baritonsaxophon, Violine) und Reinhart Hammerschmidt (Kontrabaß) stammen. Trotz der zum Teil sehr straffen und klar umrissenen Arrangements, die den seit einiger Zeit nicht nur in Nordeuropa vorherrschenden postmodernen Stilpluralismus reflektieren, bleibt doch genügend Platz für individuelle Exkursionen und Ausbrüche, in denen alle vier immer wieder Geschmack und Phantasie beweisen. So ergibt sich eine gutausbalancierte Mischung zwischen musikalischer Disziplin und erfrischender Spontaneität.

Einigen, die frühere Konzerte von Martin Verborg, Reinhart Hammerschmidt und dem Schlagzeuger Jens Ahlers in Rumänien erlebt haben (zum einen mit ihrem sehr vielversprechenden, aber leider kurzlebigen Quintett Arts Praxis oder in Zusammenarbeit mit der rumänischen Avantgardegruppe Creativ), mag dieser neue Ansatz vielleicht ein wenig zu rationalistisch erschienen sein. Wir in Rumänien müssen dabei aber vielleicht berücksichtigen, daß sich im Moment vor allem im westlichen Teil Europas eine solche Vielfalt und fast schon erdrückende Menge von künstlerischen Angeboten auftut, daß es zwangsläufig zu mentalen Veränderungen kommen muß. Streng darauf bedacht, den persönlichen Ausdruck nicht aus kommerziellen Erwägungen heraus aufzugeben, legt Sprinx! großes Gewicht auf die Unmittelbarkeit der Musik. Unüberhörbar auch die große Freude am Improvisieren innerhalb einer selbstgesetzten Ordnung, der sich der Zuhörer in ihrer Direktheit kaum entziehen kann.

Obgleich alle Quartettmitglieder sehr aktiv in einer Reihe anderer musikalischer Projekte der unterschiedlichsten Stilistiken beschäftigt sind, fühlen sie sich doch bei Sprinx! gewissermaßen „zu Hause". Wichtiges Arbeitsziel ist es, die Qualität des Gruppenspiels ständig zu verbessern und nicht in egoistische Tendenzen zu verfallen, wie sie leider für so manche „leader-lose" Band charakteristisch sind. So wird der Gruppensound dann auch nicht von einem Instrumentalisten allein geprägt oder dominiert, sondern bildet sich in der Verzahnung der vier einzelnen Aussagen zu einem Gesamtstatement, an dem alle gleichermaßen teilhaben - Martin Verborg mit seinen überzeugenden, von melodischen Einfällen und emotionaler Energie übersprudelnden Improvisationen auf Alt-, Tenor-, Baritonsaxophon und Violine (durch seine Eltern schon in der Kindheit mit der Musik des Balkans vertraut gemacht, besitzt er ein erstaunliches Einfühlungsvermögen, für die rumänische Folklore, was sich eindrucksvoll auch in einigen seiner Kompositionen niederschlägt - bisweilen klang das Quartett „rumänischer " als manche Gruppe hier) - Jens Ahlers, der durch seine einfallsreiche, hochenergetische Schlagzeugarbeit seine Mitspieler rhythmisch ständig herausfordert und anspornt - Reinhart Hammerschmidt mit seinen luftig versponnenen und doch gleichzeitig sehr funktionalen Baßlinien - Thomas Mävers, der mit seinen vielfältigen Gitarrensounds feinfühlige Klangbilder zu schaffen weiß, gleichzeitig ist er es aber auch, der in die Band die fast schon industrielle Härte des Rock einbringt.

Die Konzerte wurden durch die Arbeit von Sorin Muresian, dem jungen rumänischen Lichtkünstler, um eine zusätzliche Dimension bereichert. Er bewies damit eindrucksvoll, daß kreativer Einsatz von Bühnenlicht durchaus auch im Jazzbereich Sinn machen kann, zumal diese optische Ebene im Rock immer mehr zu bloßen Lightshows zu verkommen scheint.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Tournee ein sehr großer Erfolg war. Insgesamt ungefähr 7000 begeisterte Zuhörer ließen die Band ohne Zugabe nicht von der Bühne gehen, und die rumänischen Veranstalter möchten das Quartett auf jeden Fall für das nächste Jahr wieder einladen. Gleichermaßen bedauerlich wie unverständlich erscheint mir nur, daß sich für eine so vielversprechende Gruppe wie Sprinx! bisher noch kein Produzent gefunden hat, der es dem Quartett ermöglichen würde, seine spritzige und originelle Musik endlich auch auf LP zu veröffentlichen und sie damit auch einem breiteren Publikum bekannt zu machen.

Virgil Mihaiu

Midsummer Jazz in der Hamburger Fabrik

Dave Holland Quartett, Bill Bruford's Earthworks, Jan Garbarek Group und Jack DeJohnette Special Edition

Allsommerlich stellen die Fabrik-Veranstalter in Hamburg ein möglichst farbiges, differenziertes und hochkarätiges Jazz-Programm zusammen, das locker gebündelt sich über zwei bis drei Monate erstreckt: Midsummer Jazz. Eigentlich kein Festival und trotzdem brauchen diese Konzerte keinen Vergleich mit Veranstaltungen offizieller Art zu scheuen. Das Spektrum der Stilrichtungen ist groß, deshalb eine willkommene Gelegenheit, sich einen Überblick über die aktuelle Arbeit vieler bekannter Formationen zu verschaffen. Schon die vier Juni-Konzerte waren vom Feinsten und das Kommen wert.

Dave Holland hat derzeit wieder zum Quartett zurückgefunden und präsentierte mit Steve Coleman, Kevin Eubanks und Marvin „Smitty" Smith ein perfekt inszeniertes musikalisches Feuerwerk mit vielen Funk-Raketen. Das Zusammenspiel zwischen dem englischen Bassisten und dem Drummer Marvin Smith war wie aus einem Guß - der Antrieb mit feurigem Drive. Steve Coleman, junge wichtige New Yorker Saxophonstimme, brachte zündende Impulse ein, mit seiner kurz anblasenden, schnellen, klaren Spielweise. Das I-Tüpfelchen setzte der variantenreiche, blues-rockgetränkte Gitarrensound von Kevin Eubanks, der gerade bei eindrucksvollen Solopartien seine seelenvolle und vitale Musik darstellen konnte und mit dem Instrument förmlich zu verschmelzen schien.

Bill Bruford's Earthworks setzten nicht nur auf raffinierte Phrasierungen, sondern mehr noch auf Raffinesse im Umgang mit einzelnen Genres. Und das mit Witz, Pointensicherheit und Selbstironie. Eine junge, frische, britische Band hat hier gezeigt, daß der vielfältigen Phantasie keine Grenzen gesetzt sind, Traditionen kein Tabu besitzen und trotzdem als Bausteine passend verwendet werden können. Die Elektronik war Mittel zum Zweck, wirkte trotzdem nicht befremdend. Bruford setzte seinen Drum-Computer geschickt ein, um möglichst viele Facetten aufzuzeigen. Django Bates und lain Ballamy waren die Enfants terribles an Saxophonen, Hörn und Keyboards. Manches rückten sie in den Bereich der Persiflage, manches in das Spannungsfeld zwischen Rock, Pop und Free-Jazz. Herrlich die eigenwillige Interpretation des alten Pop-Hits „Downtown". Nur, einordnen in eine bestimmte Kategorie läßt sich das furiose Quartett gewiß nicht.

Bei der Jan Garbarek Group war das schon leichter. Der norwegische Saxophonist begeisterte wieder mal seine zahlreich erschienen Fans mit dem für ihn so typischen Sound, der von einer schwermütigen Klarheit gekennzeichnet ist. Damit hat er bekanntlich seit rund zwanzig Jahren Erfolg. Passend dazu auch diesmal das gut eingespielte Ensemble: Rainer Brüninghaus/Piano-Keyboards, Eberhard Weber/Baß und Nana Vasconcelos, der mit seinen zahlreichen Percussionsmitteln für rhythmischen Esprit sorgte. Immer noch eine ästhetische Musik zum Träumen. Ganz anders die Klänge der Jack deJohnette Special Edition. Da brach ein musikalischer Vulkan aus und die fließende Tonlava war ein buntes Kaleidoskop unterschiedlicher Stilrichtungen. Improvisationen und Vielschichtigkeit dominierten, so daß das Spektrum dieses eigenen Konzertes schon sehr groß war. DeJohnette inszenierte mit seinem komplexen Druming und den einfühlsamen Keyboardeinlagen - er kommt ja vom Piano her - eigenwillige Jazz-Interpretatioen mit Blues, harten Funk- und Rocktönen bis hin zu Bop-Linien, balladesken und verquirlten Sequenzen. Wieder dabei Greg Osby, Sopran, Alt-Saxophon, dann der exzentrische Saxophonist Gary Thomas, der mit seinem harten Stil für Kontraste sorgte. Der E-Gitarrist Mick Goodrick baute den harmonischen Background auf und Bassist Lonnie Plaxico bearbeitete behend die variablen rhythmischen Strömungen.

Heinz-Jürgen Rippert

Zaviot mit Jim Pepper

Die israelische Gruppe Zaviot (übersetzt: Bote oder Engel) war mit zwei Ersatzmusikern zu ihrem letzten Konzert auf ihrer Europa-Tournee in Lindau im Keller des Club Vaudeville angereist. Während die Stamm-Musiker Harald Rubin (Klarinette) und der E-Bassist Marc Smulian sowie der ausgezeichnet disponierte Tenorsaxophonist Jim Pepper einen guten Gesamteindruck hinterließen, konnte der Schlagzeuger Gerry Barucha aus Polen (sonst Stammschlagzeuger von Leszek Zadlo), der nur für diesen Gig, ohne vorherige Probe, eingsprungen war, nicht überzeugen. Er spielte stellenweise unsicher. Man hatte ihm eine Woche vorher eine Schallplatte zugeschickt. Der Originaldrummer Reuben Hoch, der angekündigt war, hatte einen offensichtlich besser bezahlten Gig in New York für diesen Abend. Der für den ursprünglich vorgesehenen Pianisten Christoph Spendel, der zudem noch „Special Guest" sein sollte, eingesprungene Gitarrist Wolfgang Sauter blieb irgendwo zwischen Jimmi Hendrix und weiß der Teufel wo stecken. Wolfgang Sauter mag ein guter Rockgitarrist sein, was auch stellenweise anklang, aber neben dem gebürtigen Indianer Jim Pepper und Harald Rubin war es für ihn besonders schwer, eine gute Figur zu machen.

Im Spannungsfeld zwischen Rock, Pop und Free Jazz: Bill Bruford
Foto: Heinz-Jürgen Rippert

Christoph Spendel, der irgendwo ein Jazz-Seminar bestreiten mußte, konnte er auf keinen Fall ersetzen.

Daß Jim Pepper zu den besten Tenorsaxophonisten der New Yorker Musikszene gehört, stellte er in etlichen fetzig geblasenen Chorussen unter Beweis. Sein Spiel ist eine Verschmelzung seiner indianischen Herkunft mit dem modernen Jazz, den er ausdrucksvoll und vor allem stilsicher über die Bühne zu bringen weiß. Auch seine Gesangnummern, bei denen er wie ein Medizinmann über die Bühne tanzte, hatten einen gewissen folkloristischen Reiz. Jim Peppers Auftritt war makellos.

Seiner Klarinette gab Harold Rubin einen eher wehmütigen Klang und hat sich wohl an arabischer und israelischer Volksmusik orientiert. Seine Soli und Duos mit Jim Pepper waren hörenswert und vor allem sehr einfühlsam geblasen. Er ist der Bandleader von Zaviot. Marc Smulian bildete am E-Baß das rhythmische Rückgrat der Gruppe und spielte brillante Soli, die stellenweise einer türkischen Saz sehr ähnlich klangen.

Wenn die Stammbesetzung, also Jim Pepper, Harold Rubin und Marc Smulian, im Trio spielten, kam so etwas wie eine Botschaft über die Bühne, im Quintett aber fehlte dann der Glaube und da war nichts Engelhaftes mehr. Schade war, daß Wolfgang Sauter und Gerry Barucha eben nur Ersatzleute waren. Zu bemängeln ist außerdem, daß die Managerin Shoshanna Miller aus Würzburg die segensreiche Erfindung des Telefons nur zum Abschließen des Vertrags benutzt hat. Sie hätte zumindest den Verantwortlichen von Jazz-Club und Club Vaudeville vorher, wie es vertraglich vereinbart war, die Besetzungsänderung mitteilen müssen. Nicht zuletzt deshalb wurde die Gage der Musiker um ein Drittel gekürzt.

Fritz Reutemann

Ungewohntes, Überraschendes, weniger Bekanntes

i v* an der Donau Vilshofen

Viel wurde dieses Jahr bereits im Vorfeld des dritten Jazz-Festivals im niederbayerischen Vilshofen gesprochen und geschrieben. Über das ambitionierte Programm vor allem, mit dem man diesmal das Wagnis eingegangen ist, konsequent „Modernes" zu präsentieren. Konnte man in den letzten beiden Jahren so vermeintlich zugkräftige Namen wie die Crusaders, das Art Ensemble oder Phil Woods in eher etwas zufällig anmutendem programmlichen Kontext hören - heuer war das anders. Das Programm verlangte vom Besucher schon etwas Mut, sich auf die Musik wirklich einzulassen, vielleicht sogar mal Ungewohntes, Überraschendes, weniger Bekanntes zu hören; auf diesen Mut zu setzen, ist als eine Größe anzusehen, die in den Kalkulationen manch anderer Veranstalter selten auftaucht. Aber sicher auch als Versuch, auf dem Weg der Betonung einer inhaltlichen Konzeption (es müssen ja nicht gleich ausgesprochene „Schienen" daraus werden) vor dem Vertrauen auf vordergründig Zugkräftiges das finanzielle Minus der Vergangenheit in den Griff zu bekommen. Diese Rechnung ist aufgegangen; Vilshofen '89 war, mit seinem vom inflationär gebrauchten Wort der „Avantgarde" nur unzureichend charakterisierten Programm, das bis jetzt mit Abstand bestbesuchte. Tendenz eindeutig steigend, freut man sich für die Organisatoren.

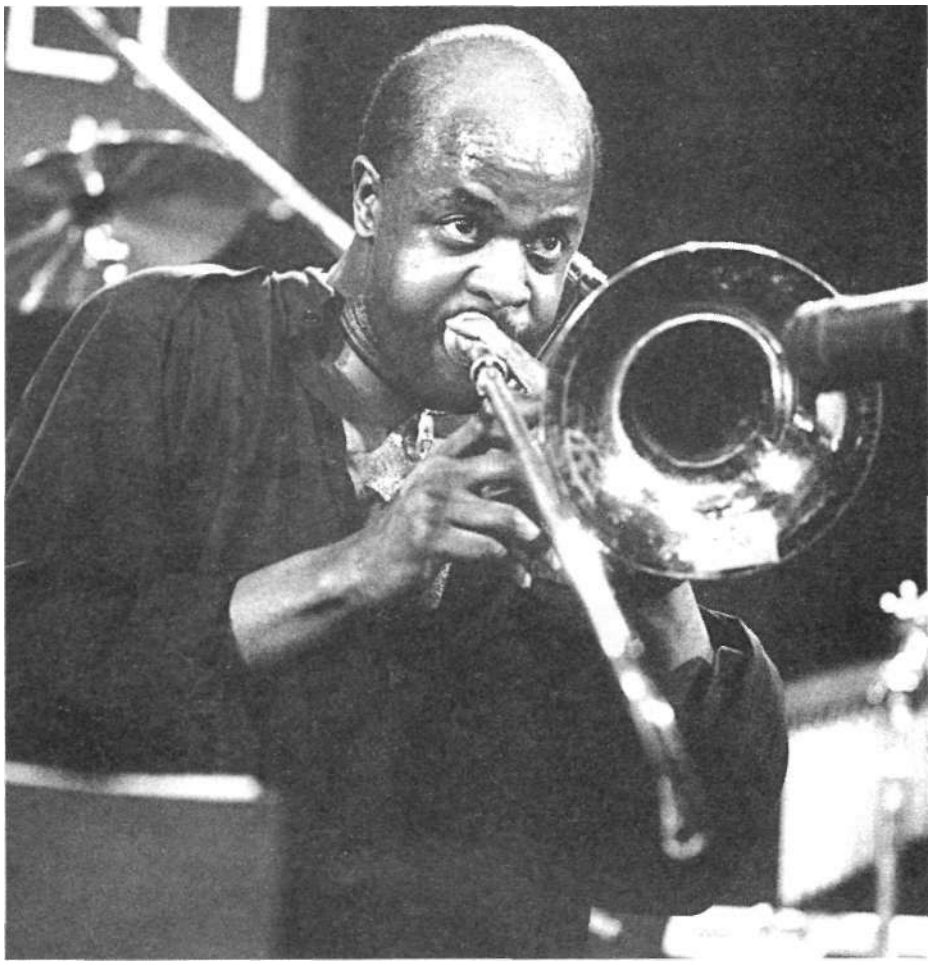
Natürlich kommt keine Veranstaltung dieser Art ohne eine bestimmte Anzahl von Acts aus, die dem Publikum auch ein Moment des über das rein Musikalische Hinausgehenden bieten. Das Willem Breuker Kollektief ist eine solche unbedingte Live-Band und hinterließ am zweiten Abend erwartungsgemäß ein begeistertes Publikum. Bei Breukers Auftritten passiert bekanntlich viel auf der Bühne, akustisch wie optisch Interessantes. Gerade über die musikalischen Qualitäten wie die, bei all der ständigen Bewegung auf der Bühne, exakten Bläsersätze, läßt sich schwer streiten. Was das theatralische Element betrifft - die Form der Präsentation hat erklärtermaßen viel mit dem zu tun, was man gemeinhin als „Kleinkunst" bezeichnet. Und so witzig dabei manche der Humoresken geraten, kann einen dieses Spektakulum ebensogut in den berühmten Cartoon von Addams versetzen, der ein haltlos lachendes Theaterrund zeigt, in dessen Mitte eine Person (mit den Zügen der Mona Lisa) nur zu einem etwas gefrorenen Lächeln fähig ist. Die Tatsache, daß diese un- oder andershumorigen Menschen die Ausnahme bilden, macht das Breuker Kollektief zu einem sicheren Erfolg für jedes Festival.

Ähnliches ließe sich auch von den Itchy Fingers, einem jungen britischen Saxophonquartett, sagen. An das Amsterdam String Trio erinnert es mich ein wenig, wie auch hier mit der Diktion europäischer Kammermusik, den Klischees wohlaufgeräumter Musizierformen gespielt wird. Das Set der Fingers beginnt bezeichnenderweise mit einigen rhythmischen Hüpfern zu den Staccato-Tönen ihrer Instrumente, und von da an kann eigentlich nichts mehr schiefgehen. Die Sympathien des Publikums haben sie zumindest, was man von Craig Harris und seinen Cold Sweat nach deren Auftritt nur noch bedingt behaupten kann. Ein volles Zelt, der Umstand, daß für Vilshofen die Premiere auf einer europäischen Bühne angekündigt war, und das populäre Repertoire dieses Tributs für James Brown deuteten darauf hin, daß deren Set als letzte Band am Samstagabend ein Erfolg werden würde. Nach wenigen Minuten war jedoch klar, daß Craig Harris, zumindest für diesen Abend, als Art MC einer besseren Funk- und Soulband fungierte. Außer kurzen Beiträgen zu den eher ökonomischen Bläsersätzen und einem halbherzigen Solo über „It's a Man's Man's World" war von dem Instrumentalisten Harris so gut wie nichts zu hören. Dafür konnte man nach einem kurzen Blick zur Bühne meinen, seine Fähigkeit bewundern zu müssen, durch beachtlichen Körpereinsatz die Atmosphäre im Zelt in kurzer Zeit in eine Party zu verwandeln. Hätte man zumindest meinen können, wären die Stuhlreihen hinter den Tänzern vor der Bühne nicht Minute für Minute leerer geworden. Man mußte das nach einer gewissen Weile jedoch registrieren, ebenso wie die Tatsache, daß sich die Qualität des Gebotenen hier wieder einmal diametral zur Lautstärke verhielt.

Ein trauriger Umstand, der tags darauf bei Jonas Hellborg das erträgliche Maß in jeder Hinsicht überschritt. Für den mit Spannung erwarteten Drummer Kenwood Dennard und den Keyboarder Aydin Esen waren zwei schwedische Musiker mit Namen Johansson aufgeboten worden, deren musikalische Heimat meilenweit entfernt jeder der Improvisation verbundenen Musik liegen muß. Was hier, gerade auch durch die effektive Technik Hellborgs, in Verbindung mit grandioser Lautstärke überspielt werden soll, das Fehlen musikalischer Ideen nämlich, wird geradezu beklemmend spürbar. Die eingestreuten Barock-Sprengsel am Keyboard sind so interessant und witzig wie jede beliebige Synthie-Fanfare, mit der sich diverse Heavy-Metal-Bands in den Sportarenen zu zelebrieren pflegen. Eine leidliche Technik-Demonstration, die zur zweiten Enttäuschung des Festivals wurde.

Wer jemals auf einem mehrtägigen Festival war, wird unschwer einschätzen kön-

Sorgte mit seinem Beatles-Programm für einen Festival-Höhepunkt: Mike Westbrook
Foto: Manfred Rinderspacher



Verscherzte sich mit Cold Sweat z. T. die Sympathien des Publikums: Craig Harris

Foto: Hyou Vielz

nen, wie wenig zwei definitive Ausrutscher am Lack eines sonst überaus gelungenen Programmes zu kratzen vermögen. So hatte man auf dem „undankbaren ersten Platz" als Opening Act bereits Gabriele Hasler mit ihrem Projekt gehört, dessen Sound neben dem dunklen Timbre der Sängerin vor allem Gitarrist Andreas Willers zwischen Scofield-Legato und Frisell-Anklängen prägt. Im Rahmen dieses Schwerpunktes deutscher, insbesondere Kölner Musiker trat ebenfalls Gunter Hampel mit seinem Coming Age Orchestra auf. Auch hier Stimmen, diesmal als integrierter Bestandteil einer Big Band junger Musiker, die sich hauptsächlich aus der Kölner Musikhochschule „rekrutieren", wie Organisator Christian Kvech in seiner Einführung meinte. Mit dieser Formulierung ist indirekt der sichtbare Einfluß Hampels als Spiritus rector der Band charakterisiert. Das Coming Age Orchestra eröffnet ein ungeheuer weites Spektrum dessen, was Big-Band-Musik heute sein kann, und verweist selbst All-Star-Formationen wie das United Jazz & Rock Ensemble auf die Plätze, deren ähnlicher musikalischer Zitatenschatz sich nicht halbwegs so unakademisch und, im besten Sinne, „undeutsch" präsentiert. Kaum vorstellbar, wie beispielsweise Anne Hartkamp, die ihren Gesangspart mit viel Verve und ebenso souverän meistert, oder der Altsaxophonist Peter Linhard einmal klingen könnten, wäre da nicht das wirkliche Handikap der Band - sie findet wohl leider auf lange Sicht zu wenig Möglichkeiten, in dieser annähernd zwanzigköpfigen Besetzung regelmäßig zu arbeiten und entsprechend „zusammenzuwachsen".

Nicht alltägliche Konstellationen auch bei Pinguin Liquid und der Kölner Saxophon Mafia. Klaus König führt mit seinem Pinguin Liquid Orchestra konsequent arrangierte Musik auf, die den Zuhörer fordert. Viel Platz ist dabei für die koloristischen Soli des Posaunisten Ray Anderson, aber Kenny Wheeler, Trompete, Marty Ehrlich, Reeds, oder den neuen „Geheimtip" der New Yorker Szene, den Pianisten Simon Nabotov, hört man leider weniger.

Die Kölner Saxophon Mafia verstärkte sich durch die Dortmunder Perkussionisten von Drümmele Maa und Elima, fünf Trommler aus Zaire. Perkussion und Bläser stehen sich auf der Bühne quasi gegenüber. Eine optische Anordnung, die einem hilft, den stellenweise überladenen, aber ungemein zwingenden Rhythmusteppich zu differenzieren und die die Interaktion zwischen den Musikern zusätzlich sichtbar macht.

Ebenfalls stark rhythmisch akzentuiert ist, auch dank des hervorragenden Bassisten Bruno Chevillon, das Quartett des französischen Klarinettisten und Saxophonisten Louis Sclavis. Wie bei vielen jungen Saxophonisten dominiert auch bei ihm die Virtuosität, souverän gehandhabte Technik. Auf den ersten Blick. Zunehmend erschließt sich aber der spezielle Ausdruck dieser von Folkloreelementen durchsetzten Musik, der hinter dem betont Virtuosen zwar noch nicht das entdecken läßt, was man, etwas anspruchsvoll, als „Tiefe" bezeichnet, aber nichtsdestoweniger eine ganz eigene Faszination entwickelt. Eine Faszination, die auch von Henry Threadgill ausgeht. Viel ist bereits über seine der schwarzen Avantgarde der siebziger Jahre verpflichtete Musik geschrieben worden. Ein Phänomen ist es für mich, wie dieses Konglomerat aus Altem und Neuem letztendlich doch wie aus einem Guß erscheint und offensichtlich selbst weniger mit diffizilem Klang vertraute Ohren schnell für sich einnimmt. Der Bonus des unbestrittenen Kritikerfavoriten?

Mit zu den Höhepunkten des Festivals gehörte Mike Westbrooks Beatles-Programm und der Auftritt des Chapter Seven von Bengt Berger. Der schwedische Schlagzeuger formierte diese Band mit dreiköpfigem Bläsersatz (incl. Posaune), jeweils zwei Schlagzeugen und Bässen, im Jahre 1986. Ein rhythmisches Feuerwerk, das absolut seinesgleichen sucht, wird hier abgebrannt, und beendet Berger sein Set dann schließlich mit einem Walzerthema in ausgesprochen bacchantischer Stimmung, bedauert man einmal mehr den Zugzwang einer solchen Veranstaltung.

Gleiches gilt für Kate und Mike Westbrook mit ihrer Bearbeitung des Beatles-Albums „Abbey Road" - man möchte sie nach ihrem letzten „All you need is love" einfach nicht mehr von der Bühne lassen. Natürlich sind die Songs der Beatles exzellente Sympathieträger für jedwede Formation, aber Craig Harris' Tribut an James Brown hat gezeigt, daß bei einem populären Repertoire dieser Art auch einiges schiefgehen kann, wenn die gewisse Eigenständigkeit fehlt. Nicht so bei Westbrook. Der gepreßte Dampfkessel-Gesang Phil Mintons, die kruden Baßläufe der Tuba Andy Grappys und der distinguierte Charme der farbenfroh gewandeten Westbrooks machen „Off Abbey Road" zu einem Lehrstück typisch britischen Understatements, zu einer witzigen Hommage eigener Handschrift. Und zu einem Riesen-Erfolg sowieso.

Einem Erfolg, wie es das Vilshofener Festival '89 insgesamt war. Ein Gutteil des Gelingens hängt mit der ungemein freundlichen und entspannten Atmosphäre zusammen, in der diese Veranstaltung auch dieses Jahr wieder stattfand. Vielleicht so etwas ähnliches wie „niederbayerisches Understatement", das man manch anderem Festivalort, gerade in Bayern, nur wünschen könnte. Ein Unternehmen, das an Besuchern wie an Renommee gewinnt, und einen auf das Programm im nächsten Jahr gespannt sein läßt.

Wolfgang Hörmann

Jazz News

Einen **Workshop für Stimme** wird Felicitas Jacobsen vom 11. bis 13. August im Haus Einschlingen, Bielefeld-Quelle, durchführen. Ob der Schwerpunkt beim Seminar auf Gruppen- oder Einzelarbeit liegt, hängt von den Bedürfnissen der Teilnehmer/innen ab. Die praktischen Übungen werden durch Ausflüge in die Anatomie und Physiologie ergänzt, auch durch Anhören und Vergleiche von Gesangsaufnahmen. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 80,-. Kontakt: Sozialpädagogisches Bildungswerk e.V., Schiingenstraße 65, 4800 Bielefeld 14, Tel. 05 21/ 45 18 11.

Der 12. Landeswettbewerb „Jugend jazzt" findet am 30. September und 1. Oktober in der Dortmunder Musikschule statt. Eine Fachjury, bestehend aus bekannten Dozenten und Musikern der deutschen Jazz-Szene, wird die diesjährigen Preisträger ermitteln. Am 2. November um 19.30 Uhr werden diese beim Abschlußkonzert im Opernhaus Dortmund vorgestellt. Die Umrahmung und Begleitung wird in bewährter Weise vom JugendJazzOrchester Nordrhein-Westfalen übernommen. Kontakt: Musikschule, Steinstr. 35, 4600 Dortmund, Tel. 02 31/5 42-2 39 45 oder -2 32 50.

Die **Musikwerkstatt Reutlingen** hat anläßlich ihres fünfjährigen Bestehens eine 60seitige Dokumentation herausgegeben. Anleitung und Beratung von Rockgruppen bildet den Schwerpunkt der in freier Trägerschaft und nichtkommerziell arbeitenden Musikwerkstatt. Modellhaft ist vor allem die Verknüpfung der Bereiche kulturelle Jugendarbeit, Jugendhilfe und internationale Jugendbegegnung. Die Dokumentation reflektiert die bisherigen Erfahrungen und ist aufgrund ihrer umfangreichen konzeptionellen und didaktischen Ausführungen sicherlich eine brauchbare Handreiche für Projekte mit ähnlicher Zielsetzung. Die Dokumentation kann bei der Musikwerkstatt Reutlingen, Museumstraße 7, 7410 Reutlingen gegen 13,50 DM (inkl. 1,50 DM Porto) angefordert werden; bitte Verrechnungsscheck beilegen.

Jazz au Vert ist der Name eines Jazzkurses, der vom 30. Juli bis 5. August am Institut St. Berthouin im belgischen Malonne stattfindet. Der Kurs, der für Amateurmusiker gedacht ist, behandelt Instrumenttechniken, Zusammenspiel in Gruppen und Harmonielehre. Dozenten sind Maurice Magoni, Saxophon, Christine Schaller, Gesang, Charles Loos und Diederick Wisseis, Piano, Paolo Radoni und Eef Albers, Gitarre, Jean-Louis Rassinfosse, Kontrabass, Romain Heck, E-Bass, Bruno Castelluci und Gerhard Jeltis, Schlagzeug, Alexandre Furnelle, Harmonielehre, Kontakt: Institut St. Berthouin, Fond de Malonne 219, B-5730 Malonne.

Ausstellung „A Hundred Years of Jazz" in Amsterdam

Vom 1. August bis 10. September wird im Meervaart Cultural Centre in Amsterdam die Ausstellung „A Hundred Years of Jazz" zu sehen sein. Sie besteht ähnlich wie ihre Vorgängerin in Darmstadt „That's Jazz - Der Sound des 20. Jahrhunderts" aus Filmen und Tonträgern, Originalinstrumenten von u. a. Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Red Nichols, Charlie Parker, Pepper Adams, John Coltrane, Ben Webster und Don Byas, Originaldokumenten wie Briefen von Artie Shaw, Billie Holiday, Sonny Rollins und Bill Evans sowie Verträgen von Louis Armstrong und Charlie Parker, Grammys, Down Beat Awards, Büchern, Noten, Plakaten, Gemälden, Zeichnungen, eine Sammlung alter Mikrophone, ein elektrisches Piano vom Beginn des Jahrhunderts u. v. a. Die Ausstellung wird am 30. Juli um 15 Uhr mit einem Solopianokonzert von Randy Weston eröffnet, parallel dazu findet vom 10. bis 13. August das NOS Jazz Festival und vom 2. bis 3. September das Film Festival statt. Kontakt: The Meervaart Cultural Center, Osdorpplein 205, NL-1068 SW Amsterdam, Tel. 20 10 74 98.

Wird bei der Amsterdamer Ausstellung „A Hundred Years of Jazz" gezeigt: Film mit Elia Fitzgerald und Dizzy Gillespie

Das **2. Treffen der Musikwerkstätten und ähnlicher Einrichtungen** findet vom 22. bis 24. September im Jugendhaus Maxi/Musikwerkstatt in Bietigheim-Bissingen statt. Schwerpunkte der diesjährigen Tagung werden sein: Didaktik der Bandanimation, Kooperationsmodelle mit Profimusikern/innen, Musikschulen und anderen Einrichtungen der kulturellen Jugendarbeit, die Szene aus der Sicht der Musikwirtschaft/Phonoindustrie. Kontakt: Dr. Peter Ortmann, c/o Deutscher Musikrat, Am Michaelshof 4 a, 5300 Bonn 2.

The Art Pepper Society gibt regelmäßig unter dem Titel „The Newspepper" ein Mitteilungsblatt heraus. Verantwortlich dafür zeichnet Pete Webb, der sich intensiv dem Werk und der Musik von Art Pepper widmet und der zu dessen Witwe Laurie und zu ca. 160 Art Pepper-Freunden in aller Welt Kontakt hat. Im Sommer veranstaltet Pete in Canterbury ein Art Pepper-Treffen. Kontakt: The Art Pepper Society, Tabasco Pete Webb, Los Altos, 34 c Dengrove Park, Canterbury, CT 2 OPY, Tel. 02 27/71 23 42.

Jazz Masterworks Editions, eine Organisation, die sich zum Ziel gesetzt hat, Transkriptionen von wichtigen klassischen Jazzstükken zu veröffentlichen, wurde kürzlich vom Oberlin College und der Smithsonian Institution ins Leben gerufen. Zum Advisory Board von JME gehören Woody Allen, Johnny Carson, Dizzy Gillespie, Artie Shaw, Steve Allen u. a. Die Reihe startet mit drei Bänden von Transkriptionen von ausgedehnten Werken der Orchester von Duke Ellington, Fletcher Henderson und Count Basie. Weitere 9 Bände sollen im Zeitraum der nächsten 5 Jahre erscheinen. S. Frederick Starr, dessen Idee die Jazz Masterworks Editions sind, kommentiert: „Die Edition wird es professionellen Orchestern und College Jazz Bands möglich machen, die großen klassischen Stücke des auf Platten aufgenommenen Repertoires zu rekreieren. Das wird das Wachstum von Jazz Repertory Ensembles, die Präsentation klassischer Jazzkonzertreihen und die Produktion von neu aufgenommenen Interpretationen von frühen Jazz Classics begünstigen." Und Günther Schuller äußerte: „Früher oder später wird das Jazzerbe dieses Jahrhunderts verschwinden, wenn es nicht in einem dauerhaften Zustand vorliegt. Es sind bekanntermaßen auch Mozarts improvisierte Klarinettenkadenzen verloren gegangen, zumal weder er noch jemand anders sich die Mühe machte, sie aufzuschreiben. Sicherlich haben wir großartige Jazz Performances auf Platten, doch Platten sind kein lebendiges Erbe. Die jüngere Generation ist weit mehr am Rock als am Jazz interessiert. Und wenn die Generationen danach noch weniger Interesse zeigen, Jazzplatten zu kaufen, dann kann man mit Sicherheit den Zeitpunkt voraussagen, an dem all unser Jazzerbe, das bislang nur auf Platten festgehalten wurde, ganz verschwindet. Jegliche Musik, die nicht durch Aufführung lebendig gehalten wird, stirbt früher oder später. In unserer Gesellschaft wird die Jazzmusik niemals als respektable, seriöse Kunst anerkannt werden, bevor nicht eine repräsentative und substantielle Jazz-Literatur vorliegt, die studiert werden kann, aufgeführt werden kann, die in Musikarchiven und Geschäften vorliegt, ebenso wie die klassische Musik. Wenn sich jemand wirklich um die Kontinuität des Jazz und seinen Platz in unserer Gesellschaft kümmert, dann muß dieses Projekt vorangetrieben werden." Kontakt: Jazz Masterworks Editions, c/o Office of the President, Cox Administration Building, Oberlin College, Oberlin, OH-44074, USA.

New Music f rom Russia - The '80s ist der Name einer 8 CDs umfassenden Box, die Leo Records, London, im September vorlegen wird.[1]

Tuck and Patti, das Duo des Gitarristen Tuck Andress und der Vokalistin Patti Cathcart legte auf Windham Hill eine neue Platte unter dem Titel „Love warriors" vor. Das Duo, das in letzter Zeit auch mehrfach in Deutschland zu hören war, bringt eine Mischung aus Jazz, Folklore und New Age Music, in der die Improvisation eine große Rolle spielt. Die Single des Duos „Takes my breath away" wurde in diesem Jahr als Theme song für die International Special Olympics gewählt.

The Hot Men ist der Titel eines Filmes, den Philip Waxman über die Beziehung zwischen Benny Goodman und Gene Krupa dreht. Dabei sollen dem Film keine Original-Benny-Goodman-Titel unterlegt, sondern neue Aufnahmen gemacht werden, auf denen Abe Most ä la Goodman Klarinette bläst. Bereits 1956 wurde der Universal Pictures Film „The Benny Goodman Story" von Steve Allen gedreht, auch eine „Gene Krupa Story" wurde Ende der 50er Jahre gefertigt, in der Sal Mineo die Rolle des Schlagzeugers Krupa spielte.

Portrait Masters nennt der Plattenproduzent Bob Thiele eine neue Jazzplattenserie, die wichtige Meilensteine der Jazzgeschichte enthält. So Aufnahmen von Illinois Jacquet, Red Norvo, Horace Silver, Earl Hines, Jimmie Lunceford, Claude Thornhill, Duke Ellington oder Ida Cox. 20 Platten liegen bereits vor, weitere 20 sind in Vorbereitung.

BBC London brachte am 19. Juni auf seinem Radio Two Program anläßlich Erwin Lehns 70. Geburtstag einen Abriß des musikalischen Werdegangs des Bandleaders. Angefangen von seiner Tätigkeit im RBT-Orchester bis zu seinen Aktivitäten als Leiter des SDR Orchesters und der Big Band der Staatlichen Hochschule für Musik, Stuttgart.

Die Anmeldefrist zur Teilnahme am **Concours International de Piano Jazz Martial Solal** wurde bis zum 31. August verlängert. An dem Piano-Wettbewerb, der vom 16.-21. Oktober in Paris durchgeführt wird, können Pianisten aller Staatsangehörigkeiten teilnehmen. Die Altersgrenze liegt bei 35 Jahren. Ausgesetzt sind drei Preise in Höhe von 50 000, 20 000 und 10 000 FF. Der Gewinner des Grand Prix erhält ein Vertragsangebot, für das Label Bleu Plattenaufnahmen zu machen. Die Teilnahmebedingungen sind zu erfragen bei A. N. D. C, 5 rue Bellart, F-75015 Paris, Tel. 47 83 33 58.

In Memoriam Bill Evans ist der Titel eines 45minütigen Porträts, welches der Psychologe Dieter Speck über den am 15. September 1980 verstorbenen Pianisten anfertigte. Evans wäre am 16. August 1989 60 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlaß würdigt der Deutschlandfunk den Pianisten mit der Sendung von Dieter Speck am 18. August um 22.15 Uhr.

Setzt seine Studien am Berklee College of Music in Boston fort: **Torsten de Winkel**

Torsten de Winkel will auch im Herbstsemester weiter am Berklee College of Music in Boston studieren. Der aus Neu Isenburg stammende 24jährige Gitarrist, der bisher schon zwei Platten unter eigenem Namen bei veraBra Records in Köln vorlegte, wirkte bei dem CBS-Album des Ex-Journey Drummers Steve Smith mit, das unter dem Titel „Fia Fiaga" erschien.

Rudy „King" Thomsen, Trompeter und Geiger, starb vor kurzem im Alter von 80 Jahren. Thomsen begann 1928 Schlagzeug zu spielen, arbeitete mit dem Frankfurter Hot Club, bei Kurt Edelhagen und Willy Berking und trat in amerikanischen Clubs auf, stellte sich auch beim Deutschen Jazz Festival 1960 vor.

Ein **Jazz Seminar** führt das französische Trio Davenport vom 3. bis 13. August in St. Ferreol, zwischen Nizza und Marseille gelegen, durch. Der Workshop ist für alle fortgeschrittenen Instrumentalisten gedacht. Das Lehrprogramm umfaßt Improvisationsanleitungen, harmonische Studien und Arrangement. Le Trio Davenport hat bereits eine Platte auf Vogue vorgelegt und besteht aus der Pianistin Sophia Domancich, dem Bassisten Charles Calamel und dem Schlagzeuger Bernard Drouillet. Kontakt: Open Jazz, 3, rue Georges Lardennois, F-75019 Paris, Tel. 42 01 04 11.

Eine **John Coltrane Discographie** erstellt gerade Yusuhiro Fujioka. Sie soll zu Coltranes,65. Geburtstag 1992 erscheinen. Fujioka plant, die Plattencover aller Coltrane-Platten in Farbe darin abzubilden, zudem die privat mitgeschnittenen Aufnahmebänder sowie seine Aktivitäten in Clubs und Konzertsälen zu berücksichtigen. Zu den Coltrane-Tourneen 1960 und 1961 sucht Fujioka noch Angaben zu Privatmitschnitten, Presseveröffentlichungen und den genauen Tourneeplan. Kontakt: Yasuhiro Fujioka, N. 3-7-4 Kozu, Minami-Ku, Osaka 542, Japan, Tel. 06-6 32-28 89, Fax 06-6 32-51 25.

Die **Axel Fischbacher Group** und das **Modern String Quartet** haben gemeinsam in Düsseldorf eine Platte produziert. Aufgenommen wurden Kompositionen für das ganze Ensemble und auch solche für Band und Geige und Streichquartett und E-Gitarre. Teilweise übernahm dabei das Streichquartett die Funktion eines Bläsersatzes innerhalb des Ensembles. Die Kompositionen sind über weite Passagen durcharrangiert, lassen jedoch ausreichend Platz für Improvisationen der einzelnen Ensemblemitglieder. Das stilistische Spektrum umfaßt Jazzrock, Bebop und lateinamerikanische Musik. Kontakt: Tritonus Musikverlag & Produktion, Martinstr. 42, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 02 11/39 66 31.

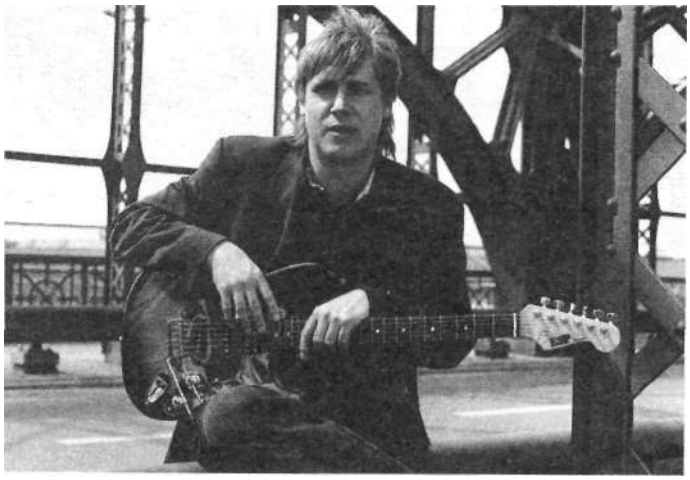
The Duke Ellington Society of New York besteht seit 30 Jahren. Ungefähr 200 Mitglieder zählt die Vereinigung, deren Ziel es ist, die Musik Ellingtons weiter zu verbreiten. Einmal im Monat ist eine Arbeitstagung in der St. Peter's Church (Citicorp Center, 54th Str. and Lexington Avenue), zudem werden jährlich eine Tanzveranstaltung im Cat Club und ein Herbst-Konzert an der Pace Universität durchgeführt. Kontakt: Tel. 7 18-4 63/00 85.

Joey DeFrancesco legte kürzlich unter dem Titel „All of me" auf Columbia seine Debütplatte vor. Der 17jährige, aus Philadelphia stammende Jazzorganist führt die Tradition der Orgel im Jazz weiter, wie sie von Jimmy Smith geprägt wurde. Als 1 öjähriger gewann DeFrancesco den ersten Thelonious Monk International Jazz Piano Wettbewerb.

Bei **Jazz at the Center** in New York stellten sich vor: Tommy Flanagan mit dem Bassisten George Mraz und dem Schlagzeuger Kenny Washington, die Pianistin Sumi Tanooka mit ihrem Trio, das Kenny Barron Quintett mit dem Trompeter Eddie Henderson und dem Saxophonisten John Stubblefield und John Faddis mit dem Henry Street Settlement Symphony Orchestra. Die Konzertserie an der Henry Street Settlement Music School wird von dem Bassisten und Pädagogen Paul West betreut.

Oregon wird im Oktober wieder auf Europatournee sein. Das Quartett um Ralph Towner, Paul McCandless, Glen Moore und Trilok Gurtu legte gerade eine neue Platte bei CBS vor. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Jazz Haus Musik, das Label der Kölner Musiker/innen, hat einen neuen Vertrieb. Es ist die Independent Music Company in Hamburg. Sowohl die Neuerscheinungen als auch der Backkatalog sind erhältlich von der IMC, Deichstr. 23, 2000 Hamburg 11, Tel. 0 40/3 80 06 01.



Hat mit dem Modern String Quartet eine Platte aufgenommen: Axel **Fischbacher** Foto: Stefan Spreer

Jazzup und **Innowo,** zwei italienische Labels der NOWO Group, die traditionellen Jazz bzw. zeitgenössischen New Age Jazz veröffentlichen, werden in Deutschland von der Fono Schallplatten GmbH in Münster angeboten. Auf Jazzup sollen 1989 25 Neuheiten, darunter Platten von Maynard Ferguson, Bück Clayton und Sonny Rollins, auf Innowo 20 Neuheiten von Steve Lacy, David Liebman, R. Ottaviano, M. Giaccaria und M. Giammarco erscheinen.

Jazz News

Don Cherry stellte sich kürzlich im Sweet Basil in New York mit seinem Quartett Art Deco vor. Cherry formierte die Gruppe mit dem Saxophonisten James Clay sowie zwei ehemaligen Partnern aus der Zeit bei Ornette Coleman, dem Bassisten Charlie Haden und dem Schlagzeuger Ed Blackwell. Art Deco spielt vor allem Standards und produzierte eine Platte für A & M Records, auf der Versionen von „Body and soul", „I've grown accustomed to your face", „Bemsha Swing", „When will the blues leave" und „The blessing" zu hören sein werden. Cherry, der viele Jahre in Schweden lebte, wohnt jetzt in New York und San Francisco, und dort tritt er öfters im „Continental Divide" auf.

J & RSF on tour unter diesem Titel werden Bands des Diplomstudiengangs der Jazz & Rock Schule Freiburg die Höhepunkte ihrer Semesterarbeit in verschiedenen Baden-Württembergischen Jazzclubs präsentieren. Kontakt: Jazz & Rock Schule Freiburg, Ferdinand-Weiss-Straße 6A, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/27 29 28.

Claude Williams nahm kürzlich im New Yorker Jazzclub „J's" eine Platte auf. Der 81 jährige Geiger spielte bei dieser Gelegenheit mit dem Gitarristen James Chirillo, dem Pianisten Ron Mathews, dem Bassisten Al McKibbon und dem Schlagzeuger Grady Täte. Claude „Fiddler" Williams, der vor Jahrzehnten mit Andy Kirk's Twelve Clouds of Joy und Count Basie spielte, ist derzeit auch in dem Broadway Musical „Black and Blue" zu sehen und zu hören.

Tom Harreil, der sechs Jahre lang zur Phil Woods Gruppe gehörte, schied kürzlich aus dem Quintett aus, um seinen eigenen Weg zu gehen. Für ihn kam der Posaunist Hai Crook in die Woods Gruppe. Crook, ein Dozent des Berklee College of Music in Boston, wirkte bereits als Gast bei der letzten Platte von Phil Woods mit, die im Herbst bei Concord erscheinen wird.

Koine haben der Saxophonist Kai Domanowski, der Keyboarder Gerd Hose, der Gitarrist Dietmar Voigt, der Bassist Thomas Jahnke und der Schlagzeuger Klaus Ulrichsen ihre Jazz Fusion-Gruppe genannt. Das Quintett spielt modernen Jazz der 80er Jahre, stilübergreifend von zeitgemäß interpretierten Standards bis zu Rockanklängen. Kontakt: Koine, Klaus Ulrichsen, Dorfstr. 22,2355 Belau, Tel. 0 43 23/72 19.

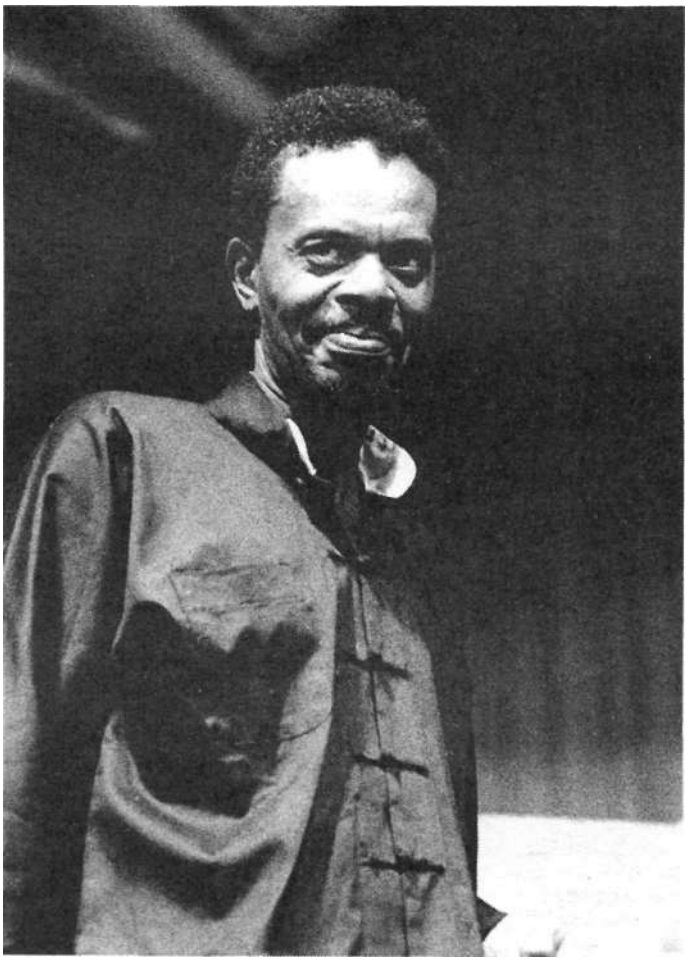
Das **Götz Tangerding Trio** mit dem Bassisten Christian Stock und dem Schlagzeuger Heimo Wiederhofer stellte sich auf dem Pärnu Jazz Festival in Rußland vor. Das Trio gab dort drei Konzerte und Tangerding sprach auch über das lydisch-chromatische Konzept von George Russell. Kontakt: Götz Tangerding, Verdistraße 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/ 8 11 72 61.

Miroslav Vitous und **Jonas Hellborg** werden im Oktober Baß-Solo-Tourneen unternehmen. Beide Bassisten werden einen Soloauftritt sowie einen Workshop im Rahmen der Leverkusener Jazztage bestreiten. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Ekkehard Jost, Musikwissenschaftler, Autor und Baritonsaxophonist, wurde während der diesjährigen Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt zum neuen 1. Vorsitzenden des Instituts gewählt. Die Sonderstellung des Jazz in den Seminar-, Kurs- und Konzertprogrammen des Instituts dürfte damit auch für die kommenden Jahre gesichert sein. Kontakt: Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Grafenstraße 35, 6100 Darmstadt.

Norman Howards Aufnahmen, die 1968 in Cleveland, Ohio, gemacht wurden, werden in Kürze auf dem Homeboy Label erscheinen. Der Trompeter spielte auch Anfang 1964 bei der Platte „Spirits, witches an devils" mit Albert Ayler. Kontakt: Homeboy Label, Roy Morris, 24 Riverside Gardens, Newport-on-Tay, Fife DD6 8 NQ, Scotland, UK.

Muh & Friends nennt der Gitarrist Helmuth Lindlar seine Formation. Das Repertoire reicht von Songs und Standards der 30er Jahre über modern Jazz bis zu Pop-Songs von Michael Franks und Bobby McFerrin. Lindlar erweitert die stilistische Bandbreite auch durch den Einsatz einer Synthesizergitarre. Kontakt: Helmuth Lindlar, Steinhalde 109, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/6 36 75.



Geht im Oktober und November auf Europatournee: Horace Tapscott **Foto: Manfred Rinderspacher**

Horace Tapscott wird im Oktober und November für sechs Wochen auf Tournee in Europa sein. Der Pianist reist mit dem Saxophonisten Michael Session, der sich mehrere Jahre in Deutschland aufhielt. Neben dieser Duoformation wird sich Tapscott noch in Quartettbesetzung mit Session, Rainer Glas, Bass, und George Buckner, Schlagzeug, vorstellen. Kontakt: Overtone c/o Rainer Glas, Gruendlacherstr. 7 a, 8520 Erlangen, Tel. 091 31/60 35 68.

Amman Boutz, die Gruppe mit dem Saxophonisten und Klarinettisten Ekkehard Jost, dem Trompeter Herbert Hellhund, dem Bassisten Dieter Manderscheid und dem Schlagzeuger Joe Bonica, wird Anfang Oktober in der DDR auf Tournee sein. In der zweiten Oktoberhälfte wird die Gruppe im süddeutschen Raum und im November in Norddeutschland unterwegs sein. Kontakt: Fish Music, Georg-Philipp-Gail-Straße 10, 6300 Giessen, Tel. 06 41/4 75 23.

Uwe Korn stellte kürzlich sein neugegründetes Quartett Kornfusion im Stuttgarter Jazzhaus vor. Mit dem Keyboarder spielen der Gitarrist Thomas Scheuringer, der Bassist Hans-Joachim Weiss und der Schlagzeuger Armin Franz. Kornfusion bietet Eigenkompositionen, die ausgefeilte Arrangements haben, jedoch auch Raum für Improvisationen lassen. Kontakt: Uwe Korn, Waldhornstraße 12, 7022 Leinfelden-Echterdingen 2.

Last Exit, das Quartett mit dem Saxophonisten Peter Brötzmann, dem Bassisten Bill Laswell, dem Gitarristen Sonny Sharrock und dem Schlagzeuger Ronald Shannon Jackson, wird im Herbst dieses Jahres wieder auf Europatournee sein. Termin: Mitte bis Ende Oktober. Die Gruppe, die bei Virgin unter dem Titel „Iran path" eine Platte vorlegte, wird u. a. auch beim Jazzfestival Leverkusen auftreten. Kontakt: Bureau & Promotion, Angela Hanke, Neusser Str. 289, 5000 Köln 60, Tel. 02 21/ 72 27 32.

Maria Joao und **Aki Takase** traten zusammen mit Niels Henning Örsted Pedersen beim Molde Jazz Festival auf. Die Vokalistin wird mit der Pianistin und dem Bassisten auch im Herbst gemeinsame Auftritte bestreiten. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Thomas Stabenow plant ein Buch mit Kompositionen hierzulande ansässiger Jazzmusiker herauszugeben. Bis jetzt haben sich etwa 80 Musiker bereit erklärt, bei dem Projekt des „German Real Book" mitzuarbeiten. Die Kompositionen sollten zwei DIN-A4-Seiten nicht überschreiten und eventuell auch im pädagogischen Sinne verwertbar sein. Kontakt: Thomas Stabenow, Gunzenlehstraße 17, 8000 München 21.

Georg Lawall plant im April 1990 in Triobesetzung mit dem kalifornischen Shakuhachispieler John Maizan Neptune und dem Tablaspieler Henry Ritzmann auf Tournee zu gehen. Lawall, der früher Gitarrist von Orexis war, arbeitet viel solo sowie mit der Gruppe Eastwind oder mit einer Orexis Revival Formation. Kontakt: Georg Lawall, Teckstraße 35, 7311 Owen, Tel. 0 70 21/5 56 34.

John Tchicai schrieb für den „Jazz-Herbst 89" Kurs der Stiftung Künstlerhaus Boswil Stücke, die als Ausgangspunkt für Improvisationen dienen, und für das Erarbeiten von Berührungspunkten zwischen E-Musik und Jazz geeignet sind. Die Teilnahme für den Kurs „Classic meets Jazz" beträgt sfr. 350.-. Angesprochen werden professionelle und Amateur Musikerinnen aus dem E-Musik- und aus dem Jazzbereich. Notenkenntnisse sind unerläßlich, Improvisationserfahrung ist nicht Bedingung. Termin: 2.-7. Oktober. Kontakt: Sekretariat Stiftung Künstlerhaus Boswil, CH-5623 Boswil, Tel. 0 57/46 12 86.

Jazz News

The Thelonious Monk Institute, das 1992 in Durham, North Carolina, nahe des Geburtsortes von Monk errichtet werden soll, führte kürzlich wieder eine Benefiz-Veranstaltung durch. Dabei wirkten Dizzy Gillespie, Slide Hampton, das Wynton Marsalis Sextett, Hank Jones u. a. mit, die alle auch die Zusage, später am Institut zu lehren, machten. Thomas Carter, der geschäftsführende Direktor des Instituts meint, daß jährlich 35 bis 40 Jazzmusiker ausgebildet werden können, die normale Studiendauer bei vier Jahren liegt. „Das Institut wird keine Akademiker produzieren, sondern arbeitende Musiker", führt Carter aus.

Epitaph, die ausgedehnteste Komposition des vor zehn Jahren verstorbenen Bassisten Charles Mingus, wurde im Juni in der New Yorker Alice Tully Hall aufgeführt. Entdeckt wurde dieses umfassende Werk von Andrew Homzy, der mit der Witwe von Mingus, Sue Mingus, die Arbeiten im Nachlaß des Komponisten katalogisiert. Günther Schuller bezeichnete „Epitaph" als etwas Einmaliges in der Geschichte der Jazzmusik. Dieses aus 18 Sätzen bestehende Werk beinhaltet alle Facetten der Mingus'schen Konzeption. Mingus hatte 1962 bei einem Konzert in der New Yorker Town Hall den Versuch gemacht, Ausschnitte aus diesem Werk vorzuführen, scheiterte aber an ungenügenden Probemöglichkeiten. Schuller dirigierte das Werk bei der Uraufführung mit einem Orchester, in dem teilweise die Musiker saßen, denen Mingus einige Passagen auf den Leib geschrieben hatte, so der Trompeter Snooky Young und der Saxophonist JeromeRichardson. Zudem gehörten zur 30köpfigen Band die Trompeter Wynton Marsalis und Jack Walrath, der Saxophonist John Handy und der Pianist Roland Hanna und der Gitarrist John Abercrombie. Mingus hatte in den 70er Jahren bei einem Konzert im Weißen Haus zu Präsident Jimmy Carter über „Epitaph" gesagt, er habe es für seinen Grabstein geschrieben. Mingus war damals durch seine Lou Gehrig-Krankheit schon an den Rollstuhl gefesselt.

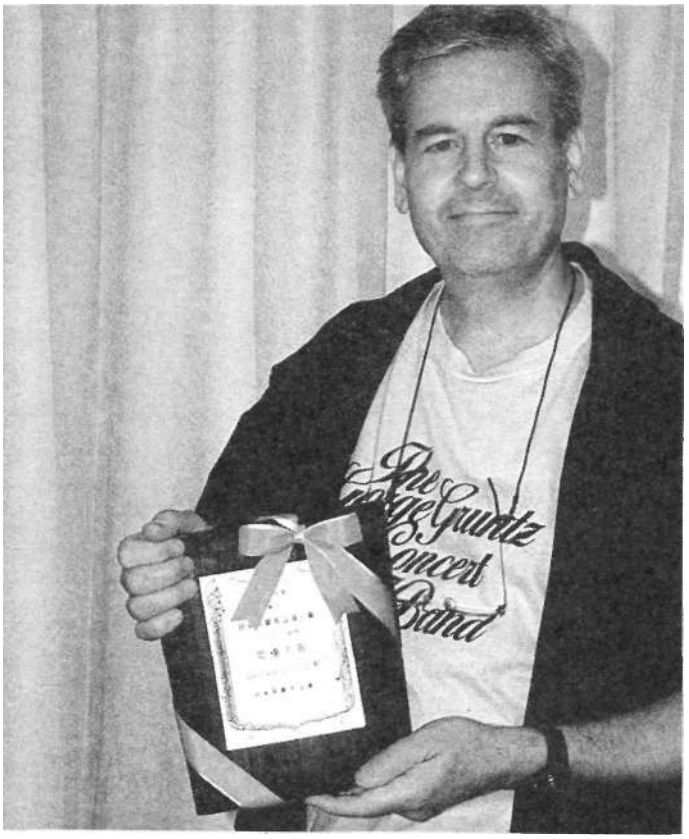
Beim **ARD-Jazzreferenten-Treffen** in Frankfurt wurde beschlossen, den Saxophonisten Roger Hanschel zum Jazzkonzert der EBU nach Lignano Sabbia d'Oro, Italien, zu entsenden. Zu dem in diesem Jahr von der EBU unterstützten Jazzfestival in Middelheim, das vom 11. bis 15. August stattfindet, schickt der WDR die Gruppe Köln Connection. Das Jazzfest Berlin soll in seiner derzeitigen Form erhalten bleiben und weiter von der ARD unterstützt werden. An dem Anspruch, ein Festival (auch) der Experimente und Grenzüberschreitungen zu sein, sollte nicht gerüttelt werden, meinten die ARD-Jazzreferenten.

Two Duos wurde für August nach Leningrad eingeladen, um an der „Regatta für Kultur, Ökologie und Frieden" teilzunehmen. Die Formation, die aus dem Sopransaxophonisten Chris Hirson, dem Gitarristen Geoff Goodman, dem Tenorsaxophonisten Mike Schweizer und dem Bassisten Wolfgang Fernow besteht, wird im Herbst auf Deutschlandtournee gehen. Kontakt: Geoff Goodman, Rosenheimer Str. 98, 8000 München 80, Tel. 0 89/48 41 50.

Black and Blue, die Jazz-Show, die noch bis Ende des Jahres im New Yorker Minskoff Theater gezeigt wird, wurde mit verschiedenen Tony Awards ausgezeichnet. Claudio Segovia und Hector Orezzoli, die Produzenten, für das „best costume design" und Ruth Brown für „best Performance by a leading actress in a musical".

Small's Paradise, der bereits 1925 in Harlem eröffnete Nightclub, in dem Fletcher Henderson, Charlie Johnson, Eimer Snowden, Willie „The Lion" Smith u. a. Jazzgrößen spielten, wird von Tony Knox restauriert. Knox gehört zum australischen Gastronomie-Konzern Mietta, der auch erwägt, den Renaissance Ballroom zu übernehmen.

Dizzy Gillespie wurde kürzlich vom französischen Kultusminister Jack Lang in Paris für seine Verdienste um den Jazz als „Commander of Arts and Letters" ausgezeichnet. Bei der Ehrung im Kultusministerium waren auch Stan Getz, Milt Jackson, Percy Heath, Hank Jones, Billy Eckstine, Max Roach, Jackie McLean und Phil Woods zugegen, die als „Officers of Arts and Letters" geehrt wurden.



Mit dem Japan's Best Performance Award für sein Konzert am 21. Oktober 1988 in Tokio mit der Concert Jazz Band ausgezeichnet: George Gruntz

Trombone Summit mit den Posaunisten John Gordon und Al Grey, dessen Sohn Mike Grey, einem vierten Posaunisten und einer Rhythmusgruppe mit Piano, Baß und Schlagzeug, wird von Ende September bis Mitte Oktober in Deutschland auftreten. Kontakt: Irene Leute-Reibenstein, Obere Petersbach 8, 6342 Haiger 6, Tel. 0 27 73/32 41.

John Stubblefield gehörte zu den Jazzmusikern, die sich beim Second Avenue Festival in New York, einem der vielen Freiluft-Festivals dieses Sommers, vorstellen konnten.

George Gruntz bekam von der Japanese Music Critics Association den ersten Preis von Japan's Best Performance Award 1988 für sein Konzert mit der Concert Jazz Band am 21. Oktober 1988 in der Kudan Kaikan Hall in Tokio zugesprochen.

Gato Barbieri trat kürzlich im S. O. B.'s, einem Dance Club in New York auf. Der aus Argentinien stammende Tenorsaxophonist stellte sich dabei mit dem Keyboarder Eddie Martinez, dem Bassisten Nilson Marta, dem Schlagzeuger Bobbie Gonzales und dem Congaspieler Mark Sanders vor.

Den **Biberacher Jazzherbst** will der neugegründete Jazzclub Biberach veranstalten. Interessierte Musiker bzw. deren Agenturen können Kontakt aufnehmen mit dem Jazzclub Biberach c/o Jugendmusikschule, Wielandstr. 27, 7950 Biberach/Riß.

Bruno Spoerri und **Reto Weber** gastieren im August beim Festival der Electronic Arts in Lugano. Der Schweizer Computermusikspezialist und der Schweizer Percussionist legten bei Konnex in Berlin die Platte „Controlled risk" vor und gastierten im Frühjahr an der Berklee School of Music in Boston, in der New Yorker Knitting Factory und bei Festivals in North Carolina. Kontakt: Werner Oberender, P.O. Box 1926, Tel. 00 49-67 42-53 84, Schweiz.

Torsten Zwingenberger, der gerade mit seiner Gruppe und dem amerikanischen Saxophonisten Pias Johnson eine CD vorlegte, wird vom 4.-21. Oktober wieder mit dem Gaststar auf Tournee gehen. Kontakt: Konzertbüro Böhm, Lindauer Str. 15,8960 Kempten, Tel. 08 31/1 54 54.

Helge Barabas führt vom 22. bis 24. September in Würzburg einen Wochenend-Kurs für Einsteiger unter dem Titel „Als die Finger laufen lernten" durch. Der Workshop richtet sich an Lehrer, Schüler und Autodidakten mit einigen Jahren Spielpraxis auf ihrem Instrument. Es soll dabei die Lücke geschlossen werden zwischen Notenheften der Art „Blues leicht gemacht" und anspruchsvoller Jazzliteratur, -Kursen und -Seminaren, die selbst Teilnehmer mit klassischer Ausbildung oft überfordern. Kontakt: Helge Barabas, Steinheilstr. 14, 8700 Würzburg, Tel. 09 31/2 25 85.

Richard Elliot legte jetzt seine vierte Platte unter eigenem Namen bei Intima Records vor. Sie heißt „Taketotheskies". Der Saxophonist, der fünf Jahre lang bei Tower of Power arbeitete, machte sich vor über einem Jahr selbständig und trat im Juli mit dem Keyboarder T Lavitz beim Jazz-Festival in San Sebastian auf.

The New York Voices stellten sich kürzlich mit dem Gary Burton Quintett im New Yorker Blue Note vor.

Trombones Unlimited ist aus Trombones Incorporated hervorgegangen, dessen Mitbegründer und Co-Leader John Gordon war. Im Herbst wird die Posaunengruppe neben John Gordon aus Lou Blackburn und Kiane Zawadi sowie einer Rhythmusgruppe mit dem Pianisten Lafayette Harris jr., dem Bassisten David Jackson und dem Schlagzeuger Jimmy Ford bestehen. Trombones Unlimited werden in der ersten Novemberhälfte in Deutschland auf Tournee sein. Kontakt: Irene Leute-Reibenstein, Obere Petersbach 8, 6342 Haiger 6, Tel. 0 27 73/32 41.

Das **Sommer/Jost-DuOh!,** bestehend aus dem Dresdner Perkussionisten Günter „Baby" Sommer und dem Giessener Reeds-Spieler Ekkehard Jost, wurde vom Völkerkunde-Museum Berlin für einen Auftritt im Rahmen der „Ersten Perkussionale" engagiert, die vom 27.-28. Oktober in der alten Berliner Kongreßhalle stattfindet. Sommer wird bei dieser Gelegenheit auf auf dem .ethnischen' Instrumentarium des Museums zu hören sein. Kontakt: Fish Music, Georg-Philipp-Gail-Straße 10, 6300 Giessen, Tel. 06 41/4 75 23.

Die **NDR-Bigband** stellte am 12. Juli im Rahmen der sommerlichen Konzertreihe „Musikland Niedersachsen 1989" in Wolfsburg ein neues Programm vor. Die Idee dazu hatten Dieter Glawischnig und Ernst Jandl. Das Konzert wurde am 14. Juli im Landesfunkhaus Hannover für das Fernsehen aufgezeichnet. Unter der Leitung von Dieter Glawischnig spielten u. a. Wolfgang Schlüter, Vibraphon, und Christof Lauer, Saxophon. Ernst Jandl präsentierte dazu Lyrik und von diesem Part fertigte der NDR einen Mitschnitt.

Mark Dresser, der unter anderem mit Ray Anderson und Tim Berne arbeitet, wird mit dem Arcado-Trio (Mark Dresser, Hank Roberts, Marc Feldman) am Jazzfestival in Willisau auftreten. Danach sind in Luzern ein dreitägiger Workshop an der Jazzschule und verschiedene Solokonzerte in Deutschland, Österreich und der Schweiz geplant. Kontakt: Ralph Gluch, Postfach 11 39, CH-3601 Thun, Tel.00 41-33-23 26 01.

Uli Gutscher hat mit dem Gitarristen Werner Acker, dem Bassisten Thomas Krisch, dem Schlagzeuger Michael Kersting sowie dem Gastpercussionisten Herbert Wächter eine Platte aufgenommen. Sie wird im Herbst als CD unter dem Titel „Trombone Groove" erscheinen, fünf Eigenkompositionen und drei Standards enthalten. Kontakt: Uli Gutscher, Talstraße 51, 7302 Ostfildern 3, Tel. 0 71 58/20 26.

Carlo Mombelli, der südafrikanische E-Bassist, stellt sein erstes europäisches Projekt mit dem Namen „Abstractions" im Rahmen einer Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz vor. Sie beginnt am 15. Oktober. Unter gleichlautendem Titel wurde im Frühjahr die CD „Abstractions" bei ITM Records eingespielt. Neben Carlo Mombelli sind dabei: Rick Keller, Saxophon, Flöte, Jürgen Seefelder, Saxophon, und Billy Elgart, Schlagzeug. Kontakt: A.R.T., Hubert Moser, Viechtau 5, 4801 Traunkirchen, Tel. 0 76 17/26 67.

Elmar Raida, Pianist und Komponist, legte bei der Lyra Music Company in New York seine „Sonata in Jazz" als Noten vor. Sein Notenbuch „It's clarinet time" für Klarinette in B und Klavier erschien beim Clavis Musikverlag. Kontakt: Elmar Raida, Residenzplatz 3, 8390 Passau, Tel. 08 51/3 58 30.

Jan Hammer, der tschechoslowakische Pianist und Vibraphonist, starb am 2. Mai im Alter von 68 Jahren in Prag. Dr. Hammer, der von Beruf Kardiologe war, gehörte zu den Pionieren des tschechoslowakischen Jazz. Er begann seine Laufbahn in den 40er Jahren, machte viele Aufnahmen für das ESTA Label, danach war er im Elit Club tätig, mit der Combo Rhythm 42 und den Nachfolgeensembles Rhythm 47 und 48, zählte zu den Hausmusikern des Pygmalion Jazzclubs, der Keimzelle des Bebop in der Tschechoslowakei. Später initiierte er das Junior Trio mit seinem Sohn Jan Hammer, Piano, Miroslav Vitous, Bass und Alan Vitous, Schlagzeug. Hammer Sr. trat bisweilen auch als Vokalist hervor, machte mit der Karel Vlach Big Band Gesangsaufnahmen sowie mit seiner Frau, der Sängerin Vlasta Pruchova.

Lionel Hampton mußte sich Mitte Mai im Mount Sinai Hospital einer leichteren Operation unterziehen. Eine Woche später trat der Vibraphonist bereits wieder in Atlanta und danach bei einem Benny Goodman Tribut Konzert in der New Yorker Carnegie Hall auf. Hampton erhielt Ende Juni den Philip Randolph Preis verliehen für seinen unermüdlichen musikalischen Einsatz. Die Preisverleihung fand im Waldorf Astoria statt und der Reinerlös ging an das Harlem Dowling Westside Center for Children and Family Services.

James Newton wird im Oktober nochmals eine kurze Europatournee unternehmen. Mit dem Flötisten werden der Pianist Mike Cain, der Bassist Anthony Cox und der Schlagzeuger Billy Hart reisen. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Pionier des tschechoslowakischen Jazz gestorben: Jan Hammer Sr.

Winston Mankunku, Tenorsaxophonist aus Südafrika, wird sich für ein halbes Jahr in der Bundesrepublik aufhalten. Er gilt in seinem Heimatland als einer der herausragendsten Jazzmusiker und spielte dort u. a. mit Chick Corea, Joe Henderson, Groove Holmes, Percy Sledge, Mike Zwerin und Dollar Brand. Beeinflußt von John Coltrane und Wayne Shorter, bietet er eine Mischung aus afrikanischem Jazz und Funk. Sein neues Album „Crossroads" ist inzwischen auch hier erhältlich. Für den Sommer und den Herbst ist eine Tournee vorgesehen. Kontakt: Karsten Mützelfeldt, Oberländer Ufer 150 b, 5000 Köln 51, Tel. 02 21/37 10 73.

Octology nennt sich eine im Frühjahr '89 gegründete Formation aus dem Raum Ludwigshafen-Heidelberg. Das Programm der mit fünf Bläsern besetzten Band, die beim Rheinland-Pfälzischen Wettbewerb „Jugend jazzt '89" den 1. Platz errang, umfaßt eigene Arrangements und Kompositionen aus mehreren Stilepochen. Kontakt: Sebastian Gramms, Tel. 0 62 21/4 46 33

Rabih Abou-Khalil wird im November im Trio mit Glen Moore und Glen Velez unterwegs sein und zudem mit einem speziellen Sextett mit arabischen Trommlern und einem Geiger reisen. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Blue Noise ist der Titel eines österreichisch-ungarischen Projektes des Gitarristen Peter Havlicek. Zusammen mit dem ungarischen Kontrabassisten George Czvikovsky ist er Mitglied von Action Reaction East/West, einem Projekt des amerikanischen Schlagzeugers Ed Thigpen. Bei „Blue Noise" sind mit dabei der ungarische Trompeter und Saxophonist Gabor Czvikovsky und der Schlagzeuger Heimo Wiederhofer. Die Tournee wird vom 27. November bis 9. Dezember stattfinden. Kontakt: A.R.T. Hubert Moser, Viechtau 5, 4801 Traunkirchen, Tel. 0 76 17/26 67

Kelvyn Bell, der Gitarrist aus New York, wird vom 27. September bis zum 15. Oktober mit seiner Funk-Formation „Kelvynator" in Europa unterwegs sein. Kontakt: Ralph Gluch, Postfach 11 39, CH-3601 Thun, Tel. 00 41 -33-23 26 01.

Christy Doran, der irisch-schweizerische Gitarrist, setzt sein Duo-Konzept fort. Nach der Tournee mit dem Posaunisten Ray Anderson im vergangenen Februar zieht Doran den New Yorker Saxophonisten, Flötisten und Klarinettisten Marty Ehrlich hinzu. Marty Ehrlich führt ein eigenes Quartett und arbeitete zudem mit Anthony Braxton, Anthony Davis, Jack DeJohnette, John Zorn und Barry Altschul. Die Tournee wird vom 7. bis 18. Dezember stattfinden. Kontakt: Ralph Gluch, Postfach 11 39, CH-3601 Thun, Tel. 00 41-33-23 26 01.

Ray Anderson wird mit seinem Quartett vom 13. Oktober bis zum 20. November in Europa auf Tournee sein. Die Besetzung ist: Ray Anderson, Posaune, Gesang, Mark Dresser, Baß, Allan Jaffe, Gitarre und Pheeroan Akaff, Schlagzeug. Ray Anderson hat kürzlich einen Vertrag beim amerikanischen Label „Gramavision" unterzeichnet. Kontakt: Ralph Gluch, Postfach 11 39, CH-3601 Thun, Tel.00 41-33-23 26 01.

Best Of The Big Bands nennt Capitol eine bislang 13 CDs umfassende Serie, die u. a. Aufnahmen aus den 40er und 50er Jahren von Stan Kenton, Woody Herman, Benny Goodman und Harry James bringt.

Ascension ist der Name einer Aachener Gruppe, die Anfang April ihr Debüt im Malteserkeller in Aachen gab. Das Quartett besteht aus der Alt- und Sopransaxophonistin Gitta Schäfer, dem E-Bassisten Thomas Proitsis, dem 6-String-E-Bassisten Andreas Maas und dem Schlagzeuger Klaus Neckermann. Maas beschreibt die Konzeption der Gruppe als „jonglierend mit verschiedenen Stilen, experimentierend Fronten durchbrechend und reine Effekte in Klangcollage aufgehen zu lassend". Im Herbst plant Ascencion weitere Konzerte im westdeutschen Raum. Kontakt: Andreas Maas, Viktoriastr. 28, 5100 Aachen, Tel. 02 41/50 81 09

Schallplattenbesprechungen

Änglaspel

A: FSJ - Manen - Dubblewals - A (De L'Eau) - Flytthaglarna - Nost - Trosa Stad
Hakan Nyovist tp, flh; Mikael Godee ss; Thomas Jaderlund as; Anders Ekholm ts; Stefan Forssen p; Peter Janson b; Erik Dahlbäck dm
Aufg.: 17718. Januar 1988, Göteborg/S Tonart 31

Zum 10jährigen Bestehen der Gruppe entstand das vorliegende Live-Album „A" der schwedischen Septett-Formation Änglaspel und eine dynamische LP ist dabei herausgekommen.
Die sieben Musiker bedienen sich respektvoll aber dennoch genüßlich der Swing- und Bop-Tradition vergangener Jahrzehnte und überaus originelle, bisweilen humorige Kompositionen, allesamt aus der Feder des Pianisten Stefan Forsen, sind das gelungene Resultat.
„FSJ" ist eine boppige, aggressive Nummer mit breiten, kompakten Bläsersätzen, dirty gespielten Soli und energetischer Power innerhalb der Metren.
Beinahe experimentellen Charakter weist die fast schon frei-improvisiert erscheinende Ballade „Manen" auf. Kontrolliert - gepflegte Einwürfe der Bläser, zögerliches Piano-Solo, melancholische Verhaltenheit ist Trumpf.

„Dubblewals" wird ähnlich wie „Manen" vom Piano eingeleitet, doch schnell knallt das gesamte Ensemble, breit und bluesig angelegt hinein, stark rhythmisch, swingend, erdig treibend, unterbrochen von zirzensischer Blasekunst (Breuker verteilt Handküsse), ohne Bruch dann traditionelles Quartett mit Trompete und Rhythmusgruppe. Bald schon verständigen sich Piano und Alt-Sax zu liedguthaftem Treiben und dann wird's Adderley-mäßig und soulig, aber nicht lange, Westcoast kommt durch.
Mit über elf Minuten ist „Dubblewals" sicherlich die vielseitigste Komposition der LP. Die Titel-Nummer „A" ist ein langsamer, aber dennoch treibendmächtiger Blues mit unkonventionellen Bläsersätzen, gegeneinander arrangiert und dennoch eine stimulierende Einheit. Bissig und neo-bop-artig gibt sich „Flytthaglarna" im konstanten uptempo, jedoch nicht bierernst die großen Idole imitierend, sondern eigenständig mit einer gehörigen Portion Ironie in der Improvisation.
Balladesk und mit viel Raum für die Rhythm-Section dann „Nost" und orkan-artig swingend das letzte Stück der LP, „Trosa Stad". Mit ,,A" legen Änglaspel ein wirklich erfrischendes, packendes Album vor, das selbst den eingefleischtesten Puristen eine Menge Spaß bereiten dürfte.

Thomas Tang

Howard Alden/Dan Barrett Quintet

Swing Street: Lullaby In Rhythm - Fun City Swinger - Black Sheep Blues -1 May Be Wrong - Dawn On The Desert - Flying Home- Front And Center-Pannonica - Cherry Blossom -1 Didn't Know About You - Stompin' At The Savoy-CottonTail
Howard Alden g; Dan Barrett tb; Chuck Wilson as, et; Frank Täte b; Jackie Williams dm
Aufg.: September 1986, New York
Concord CCD 4349 (Bellaphon-Vertrieb)

Alle künden von der Bebop-Renaissance, nur wenigen aber scheint aufzufallen, daß sich auch ein bemerkenswertes Swing- und Mainstream-Revival abzeichnet. Zu den interessantesten jungen Gruppen dieser Trends gehört das Howard Alden/Dan Barrett-Quintett (kurz ABQ genannt), das nun seit rund vier Jahren auf der Szene ist und das - neben der solistischen Kompetenz - vor allem durch seine einfallsreichen, intelligenten Arrangements von sich reden macht. Die beiden Co-Leader beziehen sich auf die vielfältige Tradition der Small Bands, wie sie mit den Namen John Kirby, Eddie Heywood, Teddy Wilson, Red Norvo, mit Artie Shaws Grammercy Five und den Kleinbesetzungen von Benny Goodman verbunden ist. Das ABQ verzichtet ganz bewußt auf Trompete und Klavier, und Barrett erklärt dazu im Klappentext: „Ich hoffte, daß wir durch die etwas unübliche Instrumentierung .. . quasi gezwungen würden, nach unterschiedlichen Kombinationen der Stimmen zu suchen, mehr kontrapunktisch zu denken." Die Resultate- mit ihren trickreichen „voieings", mit den paßgeformten Zwischenriffs und den füllenden Hintergrundmotiven - sind in der Tat von hohem Reiz und bereiten großes Durchhörvergnügen. Bei manchen Titeln ist der geschriebene Anteil mindestens gleich groß wie der Soloraum; „Dawn in the desert" scheint sogar völlig durchnotiert zu sein. Dieser Fassung liegt übrigens das Originalarrangement des Komponisten Charlie Shavers zugrunde, wobei Barrett den Trompetenpart übernimmt und Alden das Altsaxophon übersetzt.
So gut die Bück Clayton beigesteuerten Charts („Fun City Swinger", „Black sheep Blues", „Cherry blossom") zweifellos sind: Am ergiebigsten werden die Möglichkeiten des Quintetts immer dann genutzt, wenn die Partituren von Barrett oder von Alden kommen. Ein besonderes „gern" ist Monks „Pannonica", von Alden ganz auf unsentimentalen Romantizismus hin ausgelegt, in warmen, gedeckten Ensemblefarben, mit der sensitiven Leadstimme von Chuck Wilsons Altsaxophon. Wohlgemerkt - dies sind beileibe keine abgekupferten „recreations from the golden swing era", und wer bei einem Blick auf Titel wie „Flying home", „Stompin' at the Savoy" und „Cotton tail" aufstöhnt: „Nein, nein; nicht schon wieder!", der sollte sich unbedingt überzeugen, daß man diese ollen Kamellen durchaus neu einkleiden kann, wenn man die richtigen Schnittmuster besitzt.
Die solistischen Qualitäten von Dan Barrett und Howard Alden sind schon im Januarheft des Jazz Podiums gelobt worden (S. 56); hinweisen muß man nun noch auf das geradezu elektrisierende Altsaxophonspiel von Chuck Wilson, der sich bei seiner Stilfindung höchst intensiv mit Benny Carter, Johnny Hodges, Earle Warren und Willie Smith auseinandergesetzt hat. Eine glückliche Hand ist Barrett und Alden auch im Falle Frank Täte und Jackie Williams zu bescheinigen, die im Verein mit dem Gitarristen genau den federleichten, transparenten Beat produzieren, der für eine solche Gruppe lebenswichtig ist.
Der Albumtitel „Swing Street" nimmt auf die berühmte zweiundfünfzigste Straße zwischen der Fifth und Sixth Avenue in New York Bezug, in der heute freilich nichts mehr an die Zeit erinnert, als hier Jazzgeschichte mitgeschrieben wurde. Auf der Rückseite der CD-Kassette hat sich übrigens ein saftiger Druckfehler eingeschlichen: Hier ist in dicken Lettern von „Swing Sweet" die Rede. Ausgezeichneter DDD-Klang; Laufzeit: 44'35".
Horst Schade

American Jazzmen In Europe:

Straight No Chaser- Flower Waltz - Don't Be That Way - And We Listen To Hirn - Prezology - The Glowser - Just One Of Those Things
Frank Rosolino Quartet, Zoot Sims Quartet, Modern Jazz Quartet, Buddy Täte, Benny Goodman with Erwin Lehn Big Band, Don Byas, Maynard Ferguson, Ib Glindemann Big Band
Aris 807415

Die Dokumentation der Gäste aus Übersee beginnt hier 1956, als das Modern Jazz Quartet u. a. ein gemeinsames Konzert mit dem Orchester Kurt Edelhagen - damals noch beim SWF Baden-Baden stationiert - in der Stadthalle Freiburg bestritt. „Prezology" stammt von jener Begegnung - ein Blues in typischer MJQ-Manier mit ausgedehnten Solo-Improvisationen von Milt Jackson, John Lewis und Percy Heath, gewürzt mit Riffs und Backgrounds der Big Band. Auch Tenorsaxophonist Buddy Täte ist zusammen mit dem Edelhagen Orchester zu hören, allerdings in einer in Stuttgart 1977, also wesentlich später entstandenen Aufnahme. Sein Feature „The Glowser" ist wiederum ein Blues, und die zu jener Zeit beim WDR in Köln beheimatete Edelhagen Band hatte nicht nur eine internationale Besetzung, sondern auch ein entsprechendes Kaliber aufzuweisen. Daß eine weitere Aufnahme dieser Platte, nämlich „Just one of those things" des Tenoristen Don Byas die Edelhagen Big Band als Begleitorchester nennt, dürfte auf einem Irrtum beruhen. Byas wird hier lediglich von einer Rhythmusgruppe begleitet, die sich vermutlich für die Editoren so wenig identifizieren ließ, wie Aufnahmeort und -datum. Benny Goodmans „Don't be that way" ist nicht mit dem Erwin Lehn Orchester aufgenommen worden. Lehn selbst bestätigte, daß seine Band nie mit dem King of Swing zusammen spielte. Es bleibt also die Frage offen, welches Orchester mit Goodman da zu hören ist.
Die drei verbleibenden Aufnahmen dieser Sammlung stammen aus Kopenhagen. Maynard Ferguson spielte 1968 in einem Konzert als Solist mit der Ib Glindemann Big Band das aus den Notenmappen seiner „Birdland Dreambands" stammende „And we listen to him". Neben dem wie immer mit Volldampf blasenden Maynard ist noch der vorzügliche Altsaxophonist Per Carstens mit einem beachtlichen Solo zu hören.
Echte Raritäten und somit Leckerbissen dieses gewiß ohnehin illustren Albums sind „Straight no chaser" - von Frank Rosolino und einer aus Thomas Clausen, Piano, Bo Stief, Baß, und Bjarne Rostvold, Schlagzeug, bestehenden Rhythmusgruppe vehement swingend vorgetragen - und „Flower Waltz" mit Zoot Sims, Kenny Drew, Ed Thigpen und Niels-Henning Örsted-Pedersen. Beide Aufnahmen sind Live-Mitschnitte aus Konzerten im Kopenhagener Tivoli Garden und Slukefter vom August 1978.
Obgleich die Programmauswahl recht zufällig, die -Zusammenstellung eher willkürlich anmuten, ist dies ein durchaus interessantes Album, zumal einige seltene, ja vermutlich bislang auf Platten nicht veröffentlichte Aufnahmen enthalten sind.

Rüdiger Böttger

Bix Beiderbecke

The Golden Age Of Bix Beiderbecke: Singin' The Blues - Riverboat Shuttle - I 'm Coming Virginia - Way Down Yonder In New Orleans - There Ain't No Land Like Dixieland To Me - I'm Wondering Who - At The Jazz Band Ball - Sorry - Cryin' All Day - Since My Best Girl Turned Me Down - Royal Garden Blues - Dumpty Dumpty - In A Mist - Trumbology
Bix Beiderbecke c mit verschiedenen Besetzungen
MFP 6046

Neben Louis Armstrong und Duke Ellington zählt der Kornettist Bix Beiderbecke (1903-1931), der zu Lebzeiten schon eine Legende war, zu den Jazz-Heroen, die diese Musik als Kunstform etabliert haben. Er arbeitete permanent an seiner Ausdrucksweise, war Fanatiker und Perfektionist. Sein Spiel Mitte der zwanziger Jahre war geprägt von einem leichten, lockeren Vibrato, einem perfekten Ansatz und völlig ungewohnten Intervallen.
Ein paar der interessantesten und stilbildendsten Aufnahmen Beiderbeckes sind jetzt auf einer CD wiederveröffentlicht worden (zum wievielten Male?) Sie können freilich die technischen Mängel der damaligen Zeit nicht wegretuschieren, auch wenn bereits 1927 mit dem elektrischen Aufnahmeverfahren gearbeitet wurde. Der Musik des Kornettisten tut dies letztlich keinen Abbruch. Sie klingt frisch wie eh. Vor allem die Einspielungen mit dem Posaunisten Frank Trumbauer, dem großen Bruder und langjährigen Freund Beiderbeckes („Singin' the Blues"). Deren Zusammenarbeit begann 1925 und hatte noch Bestand, als die gemeinsame Band aufgelöst wurde, um sich im Orchester Jean Goldkette wiederzufinden. Der bunte Querschnitt der CD enthält nicht nur wichtige Aufnahmen mit Trumbauer und einer eigenen Band, sondern auch „In a mist", die schönste Klavierkomposition Beiderbeckes. Den Impressionismus eines Debussy verbindet der Solo-Pianist Beiderbecke mit schrägem Ragtime. Die Fans kommen auf ihre Kosten.

Reiner Kobe

Totti Bergh & Al Cohn

Tenor Gladness: Do Nothing Till You Hear From Me - Skylark - Just An Old Manuscript - East Of The Sun - Blue Hodge - Old Folks - The Hymn
Totti Bergh ts; Al Cohn ts; Egil Kapstad p; Terje Venaas b; Ole Jacob Hansen dm
Aufg.: 9. /10. August 1986
Gemini Records GMLP 53
(Gemini Records, Box 13 Bryn, 0611 Oslo 6, Norwegen)

Zwar weilt auch er mittlerweile im Jazzer-Himmel, doch gibt es glücklicherweise noch immer Aufnahmen zu entdecken, die ihn uns auch weiterhin lebendig erhalten: Der 1988 verstorbene Tenor-Saxophonist Al Cohn spielte „Tenor Gladness" im Sommer 1986 mit Norwegens Totti Bergh und einer hervorragenden „Begleitcombo" ein. Wer glaubt, zwei Solisten, die in ein und derselben Formation das gleiche Instrument spielen und dann auch noch gemeinsam agieren, hätten außer instrumental-technischer, marathonesker, gegenseitiger Anmache ansonsten nicht viel zu bieten, der irrt, zumindest im Fall der vorliegenden Aufnahmen, gewaltig.
So individuell das jeweilige Spiel der beiden Tenoristen ist, so wunderbar gekonnt finden sich die Saxophonisten auf einem Nenner des spannenden Miteinanders, ergänzen sich in ihren Soli, stimulieren sich ideenmäßig, harmonieren nicht nur in Unisono-Passagen. Daß die den Aufnahmen vorangegangenen „Proben" (zuvor trat die Formation in

zwei ausverkauften Konzerten beim Oslo Jazz Festival auf, um dann im Anschluß daran einige Sessions in den Rainbow Aufnahmestudios zu spielen, ehe es dann „ernst" wurde), für ein mehr als zufriedenstellendes Ergebnis bestens genutzt wurden, ist jedem der auf „Tenor Gladness" zusammengestellten Titel anzumerken. Bestes Timing, präzise Ausführung und Realisation der einzelnen Stücke, lokker angelegte Solo-Passagen, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen balladeskem Swing und dirty geblasenen Abgehnummern. Um den ausgetretenen Begriff doch noch einmal zu verwenden: Eine rundherum homogene, in sich absolut stimmige Gruppe, angeführt von zwei dynamischen, sich aber nie penetrant in den Vordergrund mischenden Saxophon-Größen, musikalisch beeindruckend und beschwingend.

Thomas Tang

Timna Brauer/Eli Meiri

Orient Live: African Lullaby - Dark Beauty - Yemenite Women Song - Babies Blues (Back Bay Blues) - Luna Song - Galit
Man Salem fl; Eli Meiri keyb; Eytan Itzkovich dm; Timna Brauer voc; Guest Musicians: Vaughan William Meisener b; Oren Balaban perc
Aufg.: 20. August 1987, Tzavta, Tel Aviv
WEA 255 682-1

Spätestens seit Ofra Haza ist es „in", von Weltmusik und der Verschmelzung von westlicher Popmusik mit den ethnischen Klängen des Vorderen Orients zu schwärmen. Wie spannend eine derartige Synthese aber wirklich sein kann - und wie musikalisch ertragreich, das belegt ein Doppelalbum eines Quartetts mit dem programmatischen Namen „Orient". Getragen wird das Projekt von zwei sehr interessanten Leuten. Zum einen Timna Brauer (Gesang), Tochter eines österreichischen Malers und Liedermachers und einer Jemenitin, und zum anderen von dem israelischen Keyboarder Eli Meiri, der in Boston studiert hat. Die weiteren Bandmitglieder und Gastmusiker kann man den obigen Credits entnehmen, aber das musikalische Konzept erschließt sich wirklich erst beim Hören. Man nehme nur die „Suite of different moods" auf der letzten Seite- ein zwanzigminütiger Parforceritt durch die Geschichte der populären Musik, versetzt mit geradezu klassischen Einlagen und jemenitischen Traditionais. Eine weitere Klangfarbe bringt Timna Brauer mit dem „African lullaby", einem westafrikanischen Schlaflied, bei dem sie mit ihrer Stimme jazzig phrasiert. Wie überhaupt die musikalische Grundstimmung eher zum Jazz als etwa zum Folkrock tendiert. Die meisten Musiker dieser Live-Aufnahme kommen aus Israel, der Covertext ist zweisprachig - arabisch/englisch - aber dies ist kein Gag, sondern eine programmatische Aussage über diesen geglückten Versuch eines Brükkenschlags zwischen westlicher und östlicher Musik.

Heinz Klusch

Bundesjazzorchester - Peter Herbolzheimer

BuJazzO 1: Can't Stop My Leg - Joy Spring - Funky Sea Funky - Dew Ballad For The Kid - High Summer - Milestones- Sideways - Duke Ellington's Sound Of Love - The Cat Burglar - Them There Eyes
Thomas Vogel, Ingolf Burkhardt, Stephan Zimmermann, Josef Herzog, Christian Schulz, Till Brönner tp; Ernst-Friedrich Felsch, Klaus-Peter Graf, Peter Weniger, Tobias Schmidt-Relenberg, Andreas Maile, Edgar Herzog s; Ralf-Michael Peters, Ulrich Plettendorff, Bjoern Strangmann, Achim Hartmann, Rainer Müller tb; Martin Wiemann g; Hubert Nuß p, keyb; Ingmar Heller b; Falk Willis, Thomas Alkier dm; Roland Peil perc, Christopher Dell vib; Theo Bleckmann voc
Aufg.: 15. bis 18. September 1988, SWF
Harmonia Mundi 862-2

Weder Komposition noch Arrangement (für beide steht der Kandier Rob McConnell) sind von Peter Herbolzheimer, und es ist auch nicht seine Rhythm Combination & Brass, die „Can't Stop My Leg" interpretiert - und doch ist dies eine typische Herbolzheimer-Band! Noch deutlicher wird dies in Clifford Brown's „Joy Spring" und Mike Brekker's „Funky Sea, funky Dew", da hier direkte Vergleichsmöglichkeiten mit Aufnahmen des „großen Bruders", Herbolzheimers RC & B gegeben sind. Was sich da so professionell - sprich herbolzheimerisch - erstmalig auf Platte produziert, ist des bundesdeutschen Jazz jüngstes Big Band-Kind, dessen Geburt durch finanzkräftige Hilfe eines Bundesministeriums, der Jürgen-Ponto-Stiftung und des WDR ermöglicht, zumindest erleichtert wurde. Der Bundeskanzler stand Pate und der Deutsche Musikrat übernahm als Träger Ammenpflichten. Für das BuJazzO (offiz. Abk.) wurden Peter Herbolzheimer als Leiter und ein Stab profilierter Jazzmusiker aus dem Hause RC & B als Dozenten gewonnen. Aus Bewerbern des gesamten Bundesgebietes wählte Herbolzheimer mit sicherer Hand die Bandmitglieder aus, die jeweils zu sogenannten Arbeitsphasen zusammenkommen.
Das Ergebnis solch konzentrierter Arbeit unter professioneller Anleitung läßt sich jedenfalls hören, wie das 1. Album der Band beweist. Neben ausgefeilthochglanzpolierter Satzarbeit ä la Herbolzheimer gibt es hörenswerte Soli. Mit Charlie Marianos Worten: „Oh, Peter, these young musicians are great! I mean, you can't play any better then that. ." Dem ist wohl nichts hinzuzufügen, als der Wunsch nach „BuJazzO 2."

Rüdiger Böttger

Call Boys Inc.

Klaus Dickbauer, Wolfgang Mitterer, Gunter Schneider, Günther Selichar div. Instrumente
Aufg.: Mai 1988, Bad Vöslau/A
Moers Music 02068

Das österreichische Quartett besteht seit Juli 1986. Nach zahlreichen Live-Auftritten auf namhaften Festivals haben sie nun ihre Debut-LP eingespielt. Die Ausgefallenheit des Instrumentariums, angefangen mit den konventionellen Instrumenten wie akustische Gitarre, Harmonika, Zither, verschiedene Saxophone, bis hin zu Gegenständen des täglichen Lebens wie Kleiderbügel, elektrische Zahnbürste, Installationsrohre, Gartengeräte und vieles mehr, lassen schon Assoziationen zur Musik zu.
Die Musik ist genauso improvisiert wie zum Teil das Instrumentarium. Nichts ist festgelegt, trotzdem findet, durch die gegenseitige Kontrolle, ein Einigungsprozeß statt, so daß aus dem totalen Chaos immer wieder ein geordnetes Chaos entsteht,
In den explosiven Klangpassagen sind sehr gekonnt kurze ruhigere Partien verschachtelt, die durch eine strukturierte Spielweise eines einzelnen eingeleitet werden. Durch die ständigen Metamorphosen und Überlagerungen der Effekte, wird selbt nach mehrmaligem Hören die Phantasie neu inspiriert und es werden neue Strukturen erkannt. Sicherlich ist diese Scheibe nicht für denjenigen gemacht, der nach Feierabend die Entspannung sucht, sondern für Leute, die noch die nötige Konzentration aufbringen, um an diesem Hörerlebnis teilzunehmen. Für diese Hörer wird diese österreichische Spezialität zu einem Leckerbissen.

Hans-Jürgen Vennemann

Buddy Childers Big Band

„Just Buddy's": Nica's Dream-Arriving Soon - The Underdog Has Arisen - Looking Up Old Friends - Crimp Cut - Just Buddy's - What The Hell - Try A Little Tenderness - Pretty - Off Broadway
Buddy Childers, Danny Barber, Art Davis, Mark Thompson oder Warren Kirne, Nipper Murphy oder Peter Fleming tp, flh; Scott Bleige, Bob Lustrea, John Blane, Bob Samborski, Tom Kordus oder Scott Bentall tb; Mike Smith, Dave Brandon, Jerry Dimusio, Peter Ballin oder John Negus, Ron Kolber oder Brian Ripp reeds, Bobby Schiff p; Steve Roberts g; Larry Gray oder Bill Lanphier b; Joel Spencer dm
Aufg.: November 1983, Januar/Februar 1984, Chicago
Trend TRCD 539 (Vertrieb: Audio Infi, Frankfurt)

Buddy Childers hat in so ziemlich allen Big Bands gespielt, die Rang und Namen haben. Bei Stan Kenton war er der Jüngste, bei Toshiko Akiyoshi der Älteste in der Trumpet Section. Dazwischen: Benny Carter, Les Brown, Woody Herman, Tommy Dorsey, Count Basie, Benny Goodman, Charlie Barnet, Quincy Jones, Oliver Nelson, Cläre Fischer, Bob Florence - die Aufzählung ließe sich ad infinitum verlängern. Seinen lebenslangen Traum, ein eigenes Orchester auf die Beine zu stellen, konnte er erst 1983 verwirklichen - in Chicago, wo er einst die Hochschule besuchte und wo er heute wieder zu Hause ist - nach 40 Jahren Westküstenaufenthalt in Los Angeles.
Ähnlich wie das Jones/Lewis Orchestra im Village Vanguard spielte auch die Childers-Band jeden Montagabend in einem Club, allerdings nur ein Jahr lang (Mel Lewis führt seinen New Yorker Dauerjob ja heute noch weiter, wenngleich in unregelmäßigen Abständen). Was sich auf dieser CD präsentiert, ist also keine schnellverpflichtete Studio-Band, sondern eine zusammengewachsene Crew. Es überrascht nicht, daß dies ein sehr vom Blech dominiertes Orchester ist; fast überall haben die Trompeten und/oder Posaunen die Leadcharts. Buddy Childers kommt aus einer harten Schule - bei ihm ist Powerhouse-Playing angesagt, und wer hier Aufnahme in die Trompetentruppe findet, der muß seine Chops beieinanderhaben. Die junge Chicago-Mannschaft läßt sich da mitnichten lumpen, und das gilt für alle Sections. Sechs verschiedene Arrangeure waren beschäftigt, Top-Leute durch die Bank, und es ist hochinteressant, die einzelnen Partituren miteinander zu vergleichen. Von Dave Leech stammen die beiden komplexesten Stücke der Sitzung: „Arriving soon" und „Crimp cut", Leech baut das Übergewicht des Bleches ein wenig ab, zugunsten der komprimiert geführten Saxophone. Der letztgenannte Titel ist ein schnell gespielter Bossa Nova, wobei mittlings die gesamte Rhythmusgruppe aussetzt und Brass und Reeds allein operieren. Auch Glenn Garrett („What the hell") tut ein bißchen was für die Saxophone; bei ihm sind sie via Flöte aufgehellt, und der Walzeruntergrund bringt ebenfalls Abwechslung und andere Farbe ins Bild, illuminiert von einer rhapsodischen Zwischenkadenz des Pianisten. In Brad Dechtes „The underdog has arisen" vermag ich die im Klappentext angesprochenen Monk und Mingus beim besten Willen nicht zu entdecken: Es ist eine im herkömmlichen Big-Band-Sinn losgehende Tempo-Nummer mit verdeckten „Milestones"-Riffs und einem ausgedehnten Tenor-Auftritt von Peter Ballin. Matt Catingubs „Looking up old friends" setzt auf witzige Kurzkommentare der Blech- und Holzbläser- der pointierte Humor macht schmunzeln, und der vom Boden abhebende Drive geht ins Gefieder. Das zweite Bossa-Arrangement der CD stammt von Bob Florence und entspricht genau seinem Titel: „Pretty". Weich wattierte Posaunen und Saxophone, in denen das wie Abendsonne glänzende Flügelhorn von Buddy Childers Platz nimmt. Der Leader selbst ist mit drei Arbeiten vertreten: „Just Buddy's", „Try a little tenderness" und „Off Broadway". Nicht gerade simpel in ihren Strukturen, sind diese drei Arrangements im Vergleich zu den anderen aber doch in zügiger „Straight-ahead"-Manier angelegt. „Off Broadway" verleugnet nicht seine Verwandtschaft zur alten Session-Nummer „Broadway", und der Blowing-Charakter wird auch von den Solisten Peter Ballin, Bob Samborski, Steve Roberts und Childers beibehalten. Apropos Soli: Childers hat in fast jeder Nummer das Spotlight für sich, und mit Recht so. Er ist in bestechender Form, sowohl auf der Trompete als auch auf dem kompakteren Hörn. Die anderen Solisten (Mike Smith wäre noch zu nennen) sind allesamt kompetente und bestens geschulte Newcomer, aber es fehlt ihnen doch noch die Individualität, die aus einem guten Solospieler einen herausragenden macht. Larry Grays höchst agiler Baß sollte noch erwähnt werden: Von ihm profitiert die gesamte Rhythmusgruppe.
Dank digitaler Aufnahmetechnik werden alle Orchesterfarben brillant ausgeleuchtet, und somit bietet diese CD fast eine Stunde lang ungetrübten Big-Band-Genuß.

Horst Schade

Subroto Roy Chowdhury

Meditation Raga: Sitar solo in Kaushiki Kanara: Alap-Jor, Jhala
Chowdhury, Sitar
Aufg.: 9. Juli 1987, Ludwigsburg
jazzpointjp1022

Er ist, wie aus dem Beizettel zu erfahren, ein Professor, 46 Jahre alt, aus Kalkutta und ein neuer Star in der neuen Reihe,.indiaclassicsjazzpoinf'. Die vorliegende LP ist bereits die zweite auf dem Bad Rappenauer Label, das vor Jahren vor allem als Gitarristen-Etikett um den Elsässer Bireli Lagrene bekannt geworden ist. Der ist nun futsch, man raunt, da habe es Zoff gegeben; aber dem Roy Chowdhury zu lauschen, das läßt keinen Lagrene vermissen. Patricia Martin schlägt hinter ihm zart die Tanpura, und dieser Mann aus Kalkutta zeigt, daß nicht alles Ravi Shankar sein muß, was aus der Sitar kommt. Sein Spiel fesselt vom Start weg, hat nicht den zuweilen feststellbaren improvisatorischen Raga-Leerlauf für westliche Ohren, es ermüdet nie, sondern macht die Konzentration durchweg leicht, erstaunlich, aber wahr. Denn es „passiert" einfach zuviel in diesem Spiel und kommt auch noch konzeptionell geschlossen daher.
Fast sensationell bei alledem, daß Roy ganz ohne Tabla auskommt, und das funktioniert so wunderschön, weil der Solist selbst das rhythmische Ornament in die Saiten bringt - in einer Ragaform, eben der Kaushiki Kanara, die enorm streng ist, obschon auch sie eine Mishra-Art ist.
Kurzum: Eine herrliche, willkommene Alternative zu Shankar & Co.

Alexander Schmitz

Champion Jack Dupree

TroubleTrouble: You Can Make It If YouTry-Cryin' Woman Blues-Schoolday Blues - Free And Equal - Carolina Sunrise- My Heart Beats For You -1 Love To Be With You - When A Young Girl Is 18 - Broken Hearted Blues- Trouble Trouble -1 Ain't Goin' To ße Your Lowdown Dog
Champion Jack Dupree p, voc; Stuff Lange g
Aufg.: Oktober 1961
StoryvilleSLP4139

,,Den Blues zu singen ist so, als ob man einen Brief schreibt" hat Champion Jack Dupree einmal gesagt. „Alles das, worüber ich singe, ist ein Teil meines Lebens, oder etwas, das mir oder Irgend jemanden den ich kenne, passiert ist. Manchmal sitze ich irgendwo und höre den Leuten zu wie sie reden. Dann mache ich mir so meine Gedanken darüber, wie diese Leute leben. Es ist so, als ob du in deinem Kopf Bilder machst, so eine Art Film, und das Ganze endet dann in einem Blues."
Und so singt/erzählt Dupree seine Geschichten, oder die anderer Leute. „Nobody knows, nobody worries, nobody cares" singt der Champion in Trouble, Trouble" und dieses Gefühl der Isolation und Frustration zieht sich durch beinahe sämtliche Stücke des vorliegenden Albums.

Oder er gibt Ratschläge aus seinem Erfahrungsschatz: ,,I wantto teil all you men, leave them young girls alone" singt er in „When A Young Girl Is Eighleen".
Lediglich zwei Songs auf vorliegender LP entsprechen nicht diesem Muster: ,You Can Make It If You Try" ist ein optimistischer Blues und die einzige, wirkliche schnelle Nummer der LP, „I Ain't Goin'ToBe Your Lowdown Dog" gibt sich auch nicht gerade pessimistisch.
Überwiegend präsentiert sich Champion Jack Dupree auf dem vorliegenden .Trouble, Trouble"-Album von seiner eher melancholisch-traurigen, der überaus sensiblen Seite, die durch Stuff Langes sparsames Gitarrenspiel noch unterstützt wird. Nicht nur den Fans des Champion dürften diese vor beinahe dreißig Jahren entstandenen Aufnahmen gefallen.

Thomas Tang

Bill Evans

The Complete Fantasy Recordings:
Fantasy FCD 1012-2, DIDX 4306-4314

Am 16. August 1989 wäre Bill Evans 60 Jahre alt geworden. Rechtzeitig zu diesem Datum ist dem Plattenimporteur Bernhard Mikulski ein besonderer Coup gelungen: Nachdem er vor zwei Jahren die kompletten Riverside-Aufnahmen von Bill Evans veröffentlichte, kommen jetzt in einer Luxuskassette alle Aufnahmen heraus, die Evans für Fantasy einspielte. Seine langjährige Wegbegleiterin Helen Keane stellte die Collection auf neun CDs zusammen - darunter Aufnahmen, die bisher noch nier veröffentlicht wurden, so das Paris-Concert aus dem Jahr 1976 und ein fast einstündiges Interview, welches Bill Evans seiner Kollegin Marian McPartland 1978 gewährte. Eine 32seitige Hochglanzbroschüre gibt detaillierte Angaben zum Leben und Werk des genialen Pianisten, der als „Chopin des Jazz" in die Geschichte einging.
Für alle Evans-Fans und für solche, die es noch werden wollen, ist diese Luxuskassette ein Muß. Sie zeigt den sensiblen Künstler in der letzten Schaffensperiode seines Lebens. In Eddie Gomez hatte er 1966 nach dem nie verwundenen Tod von Scott La Faro endlich wieder den kongenialen Partner gefunden, mit dem er sich die Bälle so zuwerfen konnte wie einst mit dem unvergessenen Bassisten. „The Complete Fantasy Recording" zeigen Evans in bemerkenswerter Reife. Sein Spiel ist voller, reichhaltiger, gelegentlich sogar aggressiver als in den Anfängen bei Riverside. Sensibel begleitet Evans den Sänger Tony Bennett, trifft zusammen und jazzt mit Harold Land, Ray Brown und Philly Joe Jones, seinem Weggefährten aus den Tagen des legendären Miles Davis Sextetts von 1958.
Enthalten sind auf diesen neun CDs insgesamt 108 Titel. Zur Gesamtveröffentlichung gehören u. a. „The Tokyo Concert" (1973), „Intuition" (1974), „Re: Person I knew" (1974), „Sincewe met" (1974), „The Tony Bennett-Bill Evans Album" (1975), „Montreux III" (1975), „Alone (again)" (1975), „Quintessence" (1976), „CrossCurrents" (1977), „Iwillsaygoodbye" (1979), „Eloquence" (1973-75), „Fromthe 70s" (1973-77). Höhepunkt dieser kompletten Sammlung ist jedoch das einstündige Interview, welches Evans der Pianistin Marian McPartland gewährte. Einfühlsam gelingt es ihr, Bill Evans zum begeisterten Erzählen über seine Musik und sein Leben zu bewegen. Immer wieder setzt sich Evans zwischendurch an den Flügel und zeigt seiner nicht unbekannten Kollegin, wie er was spielt, fordert sie zum Mitmachen auf und bietet damit dem Zuhörer einen einzigartigen Zugang zu seiner Musik. Allein dieses Interview ist den Kauf der gesamten Kassette wert. Es ist eine letzte Würdigung, die Helen Keane ihrem großen Freund nach seinem Tod zuteil werden läßt.
Auch wenn man als Sammler oder Fan die eine oder andere Aufnahme schon als Schallplatte besitzt, es lohnt sich, das Gesamtwerk von Evans auf Fantasy als CD in lupenreiner Klangqualität neu zu erstehen und als „Bonbon" bisher unveröffentlichtes Material in einer Superaufmachung zu erwerben.

Dieter Speck

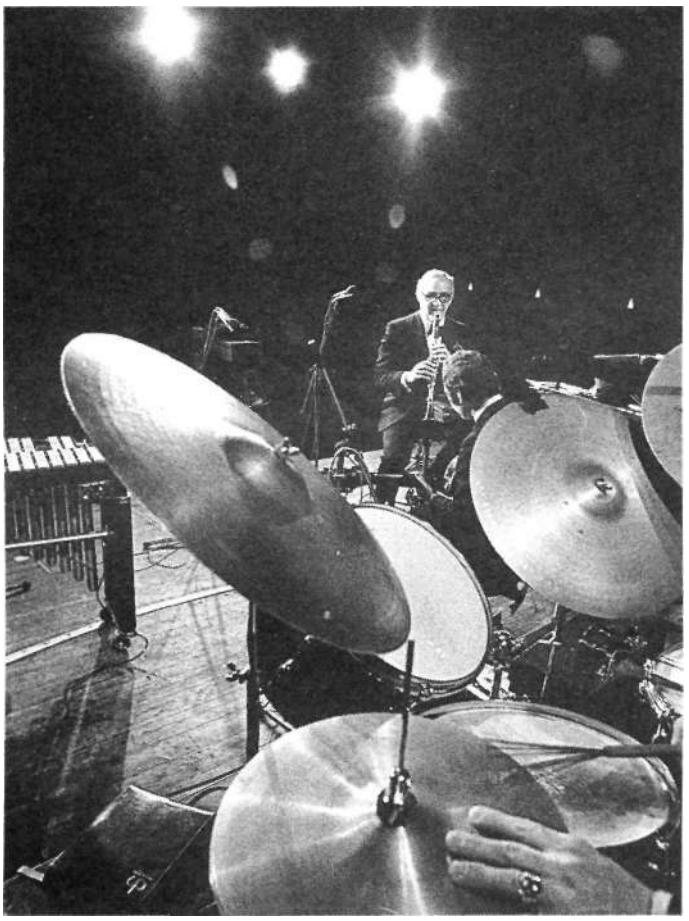
Benny Goodman

In **Stockholm 1959:** Let's Dance - Rachers Dream - Memories Of You - Slipped Disc- Get Happy- Honeysuckle Rose- Come Rain Or Come Shine - Ooh, Hot Dog/Let Me Off Uptown - A Smo-o-o-oth One - Breakf ast Feud - When You're Smiling - After You've Gone - Don't Be That Way/ Stompin' At The Savoy/On The Sunny Side Of The Street/Rose Room/Moon Glow- Sing, Sing, Sing - Four Brothers -1 Want To Be Happy - Jam On the Breaks - Goodbye
Jack Sheldon tp, Bill Harris tb, Jerry Dodgion as, fl, Flip Phillips ts, Benny Goodman cl, Red Norvo vib, Russ Freeman p, Jimmy Wyble g, Red Wootten b, John Markham dm, Anita O'Day voc
Aufg.: 18. Oktober 1959, Konserthuset, Stockholm
Phontastic PHONT NCD 8801/Proton

Nach 1945 schien Benny Goodman den Höhepunkt seiner Karriere überschritten zu haben. Mit dem Ende der Swing-Ära verlor sich auch schnell das breite Interesse am „King of Swing", der seinerseits zu resignieren schien. Bis zu jener Europa-Tournee 1959, die zu einem Riesenerfolg werden sollte. Mit einer handverlesenen Mannschaft, darunter die Mitstreiter aus großen Swing-Tagen Bill Harris, Flip Phillips und Red Norvo, aber auch damalige Jungstars wie Jack Sheldon, Russ Freeman und Jerry Dodgion, wollte es Benny Goodman nochmal wissen.

Die Mitschnitte des Stockholmer Konzertes wurden von den Original-Bändern auf CD überspielt und weisen somit neben der hohen musikalischen auch akustische Qualität auf. Vor allem aber ist es eben die Hochform, in der Benny Goodman und seine Gruppierungen - von Sextett bis Tentett - sich präsentieren. Goodman selbst spielte an jenem Abend wie entfesselt, was natürlich die Band und ihre Solisten ausnahmslos inspirierte. Auf diese Weise wurden all die alten Swing-Hits und -Standards nochmals auf Hochglanz poliert. Als besondere Attraktion war Anita O'Day präsent, ebenfalls in bester Verfassung und mit mitreißenden Interpretationen ihrer Hits von „Honeysuckie Rose" bis „Let me off uptown", bei welchem Jack Sheldon den Part von Roy Eldridge übernehmen mußte. Das ebenfalls von Anita gesungene „Four Brothers" war als spontane Verbeugung vor dem im Publikum sitzenden Stan Getz gedacht.
Und wenn mit dem obligatorischen „Goodbye" nach 75 Minuten Konzert und Platte enden, so lehnt man sich zufrieden im Sessel zurück: bei dieser Art Musik ist die Welt noch in Ordnung!

Rüdiger Böttger



Riesenerfolg in Europa: Benny Goodman **Foto: Jan Persson**

Dave Grusin

Collection: She Could Be Mine - Thankful 'N Thoughtful - River Song - Playera - An Actor's Life - St. Elsewhere - Serengeti Walk - Early A. M. Attitüde - Bossa Baroque - On Golden Pound - Mountain Dance
Tiger Okoshi tp, Grover Washington Jr. ss, George Young, David Sanborn as, Ernie Watts ts, Lee Ritenour, Jeff Mironov g, Dave Grusin keyb, synth, Ian Underwood, Don Grusin synth, Lincoln Goines, Marcus Miller, Ron Carter, Abraham Laboriel, Anthony Jackson, Jimmy Johnson b, Steve Gadd, Buddy Williams, Harvey Mason, Carlos Vega dm, Rubens Bassini, Mike Fisher, Paulinho da Costa perc, Phoebe Snow, Gary Roda voc, London Symphony Orchestra
GRP/IRS 986579

Die halbe Welt kennt Dave Grusin und seine leichten Melodien aus zahlreichen Film- und TV-Hits. Unter Grusins Akkordeon schwebte „Tootsie" Dustin Hoffman die Treppe hinunter, charmierte Jane Fonda am „goldenen Teich" und ging Robert de Niro auf Gangsterjagd. Bei Grusins Kollege, dem Argentinier Lalo Schifrin, liegt der Fall ähnlich: Kein Krimi in den 60er Jahren, der nicht von Schifrins Stakkato-Fetzen aufgemöbelt wurde. Doch Schifrin hat die Filmmusik stets als Pflicht gesehen, der Jazz blieb für die Kür vorbehalten.
Dave Grusin hingegen überträgt ungeniert das Filmmusik-Idiom auf den Jazz. Vorliegende CD, eine Auswahl aus 8 Grusin-Platten der letzten 12 Jahre, belegt dies in entlarvender Weise. Da hören wir diese einfach gestrickten Arrangements, die unentwegte elektronische Variation eines gängigen Themas, diese Synthesizer-lastigen Grusin-Töne. Es wimmelt von Yamaha Synthesizern, Drum Machines und Track Software. Grusins Computermusik wird aufpoliert von einem Dutzend windschnittiger Yuppie-Jazzer des Kalibers David Sanborn, Grover Washington, Lee Ritenour. Grusins 12-Jahres-Bilanz pendelt so zwischen einer luftigleichten Samba („She could be mine") und dem „River Song", wo nun wirklich alles aus dem Computer kommt.

Man mag auch helle Seiten entdecken: Grusins sichere Hand für Dramaturgie, sein Gespür für emotionsweckende musikalische Effekte, eine Harmoniestruktur, die die unterschiedlichsten Instrumente eint, ein gutes Feeling für betörende Klangfarben. Wenn sich der Komponist und Arrangeur Grusin dann noch eigenhändig ans akustische Piano setzt („Playera") entpuppt sich der Filmmelodiker als ganz passabler Jazzsolist. Wie dem auch sei, Grusins Einebnung von Synkope und Cinemascope zeigt ihm zugleich Gipfel und Grenze: er ist ein Virtuose der seichten Melodie.

Wolf Stock

The Jazz Sampler:

Voyage (Kenny Baron) - Mona Lisa (Ray Anderson) - Mindif (Abdullah Ibrahim-Dollar Brand) - Vamp For Ochun (Michele Rosewoman) - Mwe Malad O (John Stubblefield) - Falling In Love Again (Franco Ambrosetti)-3 + 1 =5 (Chet Baker) - Greetings From L. C. (Mark Helias) - Bandoneon (Nels Cline) - Rumba De Las Cajas (Conexion Latina) - Bad And Blue (Barbara Dennerlein) - Willi Whipporwill's Back Slidin' Heart Throb Two Step (Marty Ehrlich)
Enja Records 5000 2

Sogenannte Sampler sollen zunächst in Form eines Querschnitts über das Gesamtprogramm oder auch nur Neuerscheinungen einer Plattenfirma informieren. Je vielseitiger das Angebot, um so schillernder solch ein „klingender Katalog". Desweiteren dient diese Information natürlich dazu, ein gewisses Kaufinteresse zu wecken. Verständlich, daß dies nur mittels makelloser „Ausstellungsware" geschehen kann. Beide Anliegen - nämlich gezielte Information und ausgesuchte Qualität - lassen Sampler, so auch die vorliegende CD der Münchener Firma Enja Records, durchaus interessant erscheinen. Gerade dieses Label verfügt über eine ungewöhnliche Bandbreite aktueller Jazz-Produktionen und einen Interpreten-Katalog, der von Franco Ambrosetti bis Attila Zoller reicht. Mit fast 66 Minuten Spielzeit präsentiert die Sampler-CD Aufnahmen von Franco Ambrosetti, Ray Anderson, Chet Baker, Kenny Barron, Dollar Brand, Nels Cline, Connexion Latina, Barbara Dennerlein, Marty Ehrlich, Mark Helias, Michele Rosewoman, John Scofield und John Stubblefield.
Die Namensliste garantiert nicht nur ein äußerst abwechslungsreiches musikalisches Programm, sondern vermittelt zugleich einen umfassenden Überblick über zeitgemäße Produktionen. Allein festzustellen, auf wie unterschiedliche Art sich die hier zu hörenden Musiker ausdrücken, wie reichhaltig und vielfältig demzufolge das heutige Jazz-Vokabular ist, lohnt das Anhören dieser Platte. Ganz zu schweigen von dem akustischen Genuß, den die Super-Tonqualität dieser CD bietet.

Rüdiger Böttger

Jack OeJohnette's Special Edition

Audio Visualscapes: Pm's Am- Donjo - Haster Mind - Slam Tango - The Sphinx - One For Eric - Brown Warm & Wintery - Audio-Visualscapes
Greg Osby, as, ss; Gary Thomas ts, fl, bei; Mick Goodrich g; Lonnie Plaxico b; Jack deJohnette dm, keyb
Aufg.: 1.-3. Februar 1988, New York
MCA Records 2-8029
Mit „Audio Visualscapes" legte Jack DeJohnette's Special Edition eines der international meist-gelobten (Doppel-) Alben der letzten zwölf Monate vor. Kompositorische Akribie, musikalisch-technische Vollkommenheit ohne auch nur den leisesten Anflug von Sterilität, lassen diese LP-Einspielung zu einem Werk reifen, dessen qualitativer Anspruch erst nach mehrfachem Zuhören ansatzweise zu erfassen ist. Eine Komplexität der Superlative zeichnet jede einzelne Komposition von der Idee bis hin zur Realisation aus. „Audio Visualscapes" gibt sich innovatorisch und progressiv, ohne die Tradition zu verleugnen. Ein aus der Flut von Neuerscheinungen der letzten Monate um Längen herausragendes Album von bestechender Qualität.

Thomas Tang

Erich Kunzel - Cincinnati Pops Orchestra

Mancini's Greatest Hits: The Pink Panther - Moon River - Days Of Wine And Roses - It Had Better Be Tonight - Arctic Whale Hunt - Mr. Lucky - Hatari - The Thorn Birds - Charade - Moment To Moment - Symphonie Soul - Drummers Delight - March - Two For The Road - The Molly Maguires - Dear Heart - Breakfast at Tiffany's - Speedy Gonzales - Punch And Judy - March - Baby Elephant Walk - Peter Gunn - Strings On Fire - Victor/Victoria
Aufg.: 13. und 16. September 1988, Cincinnati
Telarc CD 80183

Big Band Hit Parade: Take The„A" Train - Begin The Beguine - Sentimental Journey - One O'Clock Jump - Caravan - Let's Dance - You Made Me Love You - Woodchopper's Ball - In The Mood - Sing, Sing, Sing - I'm Getting Sentimental Over You - Well, Git it! - Artistry in Rhythm - Moonlight Serenade - St. James Infirmary- When The Saints Go Marchin'In
Erich Kunzel Cincinnati Pops Big Band Orchestra + Doc Severinsen tp; Buddy Morrow tb; Gerry Mulligan bs; Eddie Daniels cl; Dave Brubeck p; Ray Brown b; Ed Shaughnessy dm; Cab Calloway voc
Aufg.: 3. August 1988, Music Hall, Cincinnati
Telarc CD 80177

Für das Veteranenaufgebot an Golden Big Band Oldies hat Dirigent Erich Kunzel das Cincinnati Pops Orchestra um einen Saxophonsatz vergrößert und eine verkaufsfördernde Garde bekannter Jazzsolisten herangezogen, unbekümmert um Konsens oder historische Bezüge. Dave Brubeck neben Cab Calloway - na, das ist doch was! Den Arrangeuren Tommy Newsom, John Bambridge und Jeff Tyzik darf allerdings bescheinigt werden, daß sie mit einigem Ideenaufwand bemüht waren, die alten Swinghits auf das Arsenal Sinfonieorchester zu übertragen, ohne dabei im glatten Strickmuster der üblichen „Recreations" hängenzubleiben. Teilweise ist das sehr witzig gemacht (zum Beispiel die Walzer-Einleitung zu „Let's dance"), und in Stücken wie „One o'clock Jump" bringen es Shaugnessy und Brown tatsächlich fertig, so etwas wie Swing in den riesigen Sinfonikkörperzu injizieren. Die interessantesten Solobeiträge sind Gerry Mulligan und Eddie Daniels gutzuschreiben, und obendrein hat man mal wieder Gelegenheit, ein paar seltene Jazzchorusse von Buddy Murrow zu hören. Für Doc Severinsen ist „You made me love you" natürlich nach Maß gemacht, und er bläßt das fast genauso schnulzig wie weiland Maestro Harry James. Die Brass-Section des Cincinnati Pops setzt sich in „Sing, Sing, Sing" recht eindrucksvoll in Szene, aber eigentlich verwundert das nicht, denn die amerikanischen „E-Musiker" haben in ihrer Studienzeit ja fast alle mal Jazz gespielt. In Sy Olivers „Well, git it!" lassen Pops-Trompeter Vincent Di Martino und Doc Severinsen sogar eine gewaltige Highnote-Chase abgehen! „Artistry in rhythm" dürfte mit seinen Cinemascope-Ausmaßen selbst Stan „The Man" Kenton gefallen haben (nehme ich mal an), aber bei der „Moonlight Serenade" richtet sich mein fragender Blick an Major Miller: Ob der da wohl kurz an der Brille gerückt haben würde? Cab Calloway ist in seinem Feature, dem „St. James Infirmary", mächtig bei Stimme - also das kommt voll rüber. Und zum Schluß verwirklicht sich dann ein langgehegter Alptraum des Rezensenten: die „Saints" in Symphonieorchesterstärke. Aber Arrangeur Jeff Tyzik hat sich recht achtbar aus der Affäre gezogen, und der gospelnde Dave Brubeck macht obendrein sogar noch schmunzeln. Trotz aller technischen Selbstbeweihräucherung der Telarc-Leute mußte der Rezensent feststellen, daß die CD im Baßbereich merkwürdig klumpt und nicht hundertprozentig durchhörbar ist.

Ganz ohne „Fremdsolisten" kommt Kunzel auf dem Mancini-Tribut aus, sieht man von der Vokalgruppe des Komponisten ab, die sich und den Zuhörer sanft durch die Hits von „Charade" bis „Moment tomoment" schaukelt. Das alles ist hochedle Frühstücksmusik bei Tiffany's und damit praktisch außerhalb dessen, was im Jazz Podium zu behandeln wäre. In diesen Aufnahmen ist Kunzels imposantes Cincinnati-Orchester im ureigenen Element, und ohne den Big-Band-Überbau der vorangegangenen Scheibe stimmt dann auch das makellose Stereopanorama. Persönlich würde ich sogar die Mancini-CD bevorzugen, da sie organischer wirkt (nicht zuletzt vom Klang her), weil sich das CPO auf vertrautem Terrain bewegt.

Mustergültig aufgemacht sind die Telarc-Booklets (bei der „Big Band Parade" 24 Seiten stark!), die ausführlich über jeden einzelnen Titel erzählen bzw. Kurzbiographien der Jazzsolisten herausstellen. Beinahe übertrieben sind die aufnahmetechnischen Informationen (selbst die Kabelverbindungen finden Erwähnung); es fehlen nur noch die Mitteilungen, welche Firma das Klopapier fabriziert hat, und welcher Studioboy fürs Kaffeeholen verantwortlich war. Wichtig auch der Hinweis, daß Kunzels Smoking (auf dem Coverbild zu begutachten) vom Tuxedo Centre in Hollywood zur Verfügung gestellt wurde - ob sich der Dirigent keinen eigenen leisten kann?

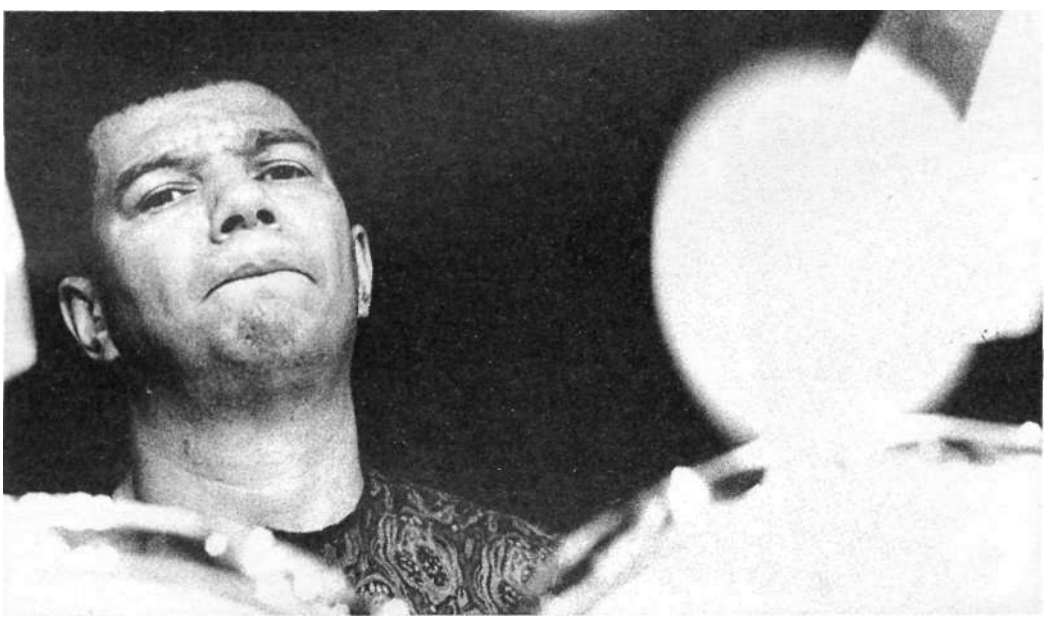
Horst Schade

Last Exit

Iron Path: Prayer-Iron Path-The Black Bat (for Aki Ikuta) - Marked for Death - The Fire Drum - Detonator - Sand Dancer - Cut And Run - Eye For An Eye-Devil's Rain
Sonny Sharrock g; Peter Brötzmann saxes, cl; Bill Laswell b; Ronald Shannon Jackson dr
Aufg.: 1988 Brooklyn/NY
Virgin 209 744-630

Der „eiserne Pfad" ist allenfalls ein Spazierweg durch eine teils surrealistisch, teils exotisch anmutende Klanglandschaft aus Blech- und Saitentönen und dumpf-kitzelnden Bässen. Nur selten bricht auf dem ersten Studioalbum des meilensteinsetzenden Hardcore-Jazzfunkquartetts die ungebärdige Kraft und lodernde Glut wie auf den vorhergehenden Live-Aufnahmen durch. Vieles ist zwar schon noch mächtig stark, bohrend und groovtwie ein 500-PS-Bulldog, wirkt aber trotzdem geschniegelt, zurechtgerückt, wie eben Emphase vom Blatt. Wenn allerdings Peter Brötzmann auf der Baßklarinette schreit oder mit dem Saxophon wild entschlossen und mit heißem Atem in den blubbernden Rhythmussumpf von Laswell und Shannon Jackson springt, bekommt der Sound doch noch einiges von der Explosivität und reißenden Energie, für welche Last Exit bisher stürmischen Ruhm erntete und für die eigentlich „Detonator" programmatisch steht. Schön verspielt und heiter die Ballade „Sand dancer" als Duo von Sharrock und Laswell. Hoffentlich ist das nächste Album wieder eine Live-Produktion.

Michael Scheiner



Innovatorisch und progressiv, ohne die Tradition zu verleugnen: Jack DeJohnette
Foto: Manfred Rinderspacher

Charles Mingus

Presents Charles Mingus: Folk Formes, No. 1 -Original FaubusFables- What Love-All The Things You Could Be If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother
Ted Curson tp; Eric Dolphy as, b-cl; Charles Mingus b; Dannie Richmond dm
Aufg.: 19. November 1960, New York
Candid 9005/Deutsche Austrophon GmbH

„CharlesMingus Presents Charles Mingus" ist sicher eine der wichtigsten Platten zumindest der vergangenen dreißig Jahre, wenn nicht der Jazzgeschichte überhaupt. Nebender historischen Bedeutung findet sich hier ganz einfach gesagt: großartige Musik, immer wieder anzuhören, somitaueh sicher einer jener „Platten im Handgepäck für die einsame Insel. . ." Über das Meisterstück ist schon viel geschrieben worden, das ich mir-hier ersparen kann: subjektiv Begeistertes, kompetent Analytisches, Lobeshymnen.

In Letztere mag ich beim Klang der vorliegenden CD-Ausgabe nicht mit einstimmen. Neben hörbarem Rauschen klingt die Musik seltsam muffelig, ohne Präsenz und Spitzen, für eine CD-Wiederveröffentlichung unmöglich. Dem engagierten Sammler empfehle ich die editorisch sorgfältige Kompleftausgabe in Form der Mosaie-Box (MR4-111, The Complete Candid Recordings Of Charles Mingus); der Sound dieser Pressung ist, obwohl im Stereoeffekt etwas flach abgemischt, schon mit Abstand besser als diese CD. Oder, falls noch erhältlich: die nach wie vor wiedergabetechnisch brillante Japanpressung (Victor SMJ6178 oder VIJ6453).

H. Lukas Lindenmaier

Thelonious Monk and Bud Powell

Monk & **Bud:** Round Midnight- Eronel - Reflections - We See - Well You Needn't- Hackensack-Evidence- Smoke Gets In Your Eyes - Off Minor.
Thelonious Monk p-solo
Aufg.: 7. Juni 1954, Paris
I'll Remember April - Everything Happens To Me - Indiana -1 Should Care - Nice Work If You Can Get It - Off Minor - Bud's Bubble - Somebody Loves Me
Bud Powell p; Curley Russell b; Max Roach dm
Aufg.: 10. Januar 1947, New York
Vogue 600101 /Teldec-Import-Service

Zwei nicht unbedeutende Sessions der Bebop-Piano-Geschichte vereint diese CD-Ausgabe: Bud Powells Aufnahmen von 1947 wurden für dessen erste Platte unter eigenem Namen für die Firma Roost eingespielt; Thelonious Monks Solo-Session wurde anläßlich seines ersten Europagastspiels in Paris 1954 für das Label „Swing" aufgenommen. Monk interpretierte, mit Ausnahme von „Smoke Gets In Your Eyes", ausschließlich eigene Kompositionen, die er in den Jahren davor in unterschiedlichsten Besetzungen für Blue-Note aufgenommen hatte. Die Pariser Soli sind seltsam zerdehnt, meist in ungewöhnlich langsamen Tempi angesetzt, vermitteln aber so deutlich lineare, melodische Strukturen, die sich in anderen Monk-Aufnahmen nur fragmentarisch finden. Der dreiundzwanzigjährige Bud Powell hingegen setzte in seiner ersten Produktion hauptsächlich auf Standards, die er, von den Balladen abgesehen, in striktem, angezogenem Tempo anging. Bemerkenswert an diesen Einspielungen ist die Virtuosität, mit der die komplexen, über den Standardthemen liegenden Bop-Harmonienpianistisch ausgelegt werden. „Bud & Monk" auf einer CD ist eine hörenswerte Gegenüberstellung verschiedener Konzepte der zwei wohl einflussreichsten Pianisten des Beböp. Zum direkten Vergleich finden sich - wohl eher zufällig - beider Meister Interpretationen von Monks „Off Minor" (das im Hüllentext irrtümlich als Bud Powells Komposition ausgewiesen ist). Auch wenn es sich hier nicht um Raritäten handelt, ist diese Zusammenstellung auch für den Sammler nicht uninteressant; im Gegensatz zu vielverbreiteten Billigplatten sind die Sessions komplett, die Uberspieltechnik-wenn auch nicht brillant-doch akzeptabel.

H. Lukas Lindenmaier

Buddy Rieh

TheCtnch: Four- If I Were A Bell - In APrescribed Manner - The Cineh- I Don't Wanna Be Kissed- Ev'ry Day- Our Delight
Ole Hansen tb; Sonny Criss as; Kenny Drew p; Phil Leshin b; Buddy Rieh dm; guests: Dave Lambert Singers voc
Aufg.: 778. November 1958, Birdland, New York
Spötlite/BMG Ariola 807679

1958 tourte Buddy Rieh mit seinem Quintett durch die Staaten, und natürlich machte er dabei auch im berühmten Birdland Station. Von dort wurde das Programm an zwei Abenden von einer Flundfunkstation übertragen (die Stimme des Ansagers mischt sich manchmal etwas störend in die laufende Musik). Buddy Rieh, der große Drummer mit Hang zur artistischen Perfektion ist hier mal nicht in endlos langen Soli zu hören (nur bei „Fou'r"und „If I were a bell" teilt er sich ein Solo in Fours mit seinen Kollegen), sondern als zugkräftiger, antreibender Motor einer kompakt swingenden Combo. Im Mittelpunkt steht allerdings das Bläserduo Sonny Criss - Ole Hansen. Criss, der sich 1977 das Leben nahm, gehört zu der Schar hochtalentierter Altsaxophonisten, die in der Postbop-Ära dem langen Schatten von Charlie Parker nicht entfliehen konnten. Bei den vorliegenden Aufnahmen erweist sich Criss als abwechslungsreicher, flüssig phrasierender Improvisator mit einem Ton voll herber Eleganz. Sein temperamentvolles Spiel und sein sprudelnder Ideenreichtum lassen sich besonders schön bei dem schnellen „In aprescribed manner" heraushören. Überraschend vital das aggressive Posaunenspiel von Ole Hansen, das stark an Bill Harris erinnert. Der leidenschaftliche Ton und das herausfordernde Vibrato sorgen für viel Drive und interessante Klangschattierungen, wie sie bei „Four" deutlich werden. Die komplexe Harmonik und das perlende, weitläufige Spiel zeichnen Kenny Drew nicht nur als idealen Begleiter aus. Bei „If I were a bell" kann der von Bud Powell herkommende Pianist im Trio mit Buddy Rieh und Phil Leshin ebenso solistisch glänzen. Nur von der Rhythmusgruppe begleitet haben die Dave Lambert Singers bei „Every day" Gelegenheit, ihre atemberaubende Stimmvirtuosität vorzuführen; bemerkenswert, daß bei Ihnen alles irgendwie „Basie-like" klingt. Trotz der etwas mäßigen Tonqualität gehören diese Rundfunkmitschnitte sicher zu den kreativsten, mitreißendsten und swingendsten Aufnahmen, die Buddy Rieh in kleiner Besetzung gemacht hat.

Andreas Geyer

Michele Rosewoman And Quintessence

Contrast High: CommitTo It- Panambula-Of All-The Dream* 1 -Akomado — Same's Difference - Contrast High - Dream Fragment
Greg Oshy as, ss; Gary Thomas ts, fl; Lonnie Plaxico b; Cecil Brooks III dm; Michele Rosewoman p, voc, synth; Eddie Bobe bongos, guiro
Aufg.: July 1988, New York
Enja 5091,1

Der letzte Titel der LP „Contrast High" von Michele Rosewomans Gruppe Quintessence ist bezeichnend für eine musikalische Stilistik, die sich durch die meisten Arrangements der Platte zieht. „Dream fragment" - der Titel bezieht sich auf „The Dream", das die erste Plattenseite beendet - besteht aus dem Ein- und Ausblenden eines knapp halbminütigen Riffs. Kurze, oft rhythmisch pointierte Riff-Phrasen der Bläser, der Pianistin, des Bassisten oder auch des Schlagzeugers wechseln sich in den Arrangements fast aller auf dieser Platte enthaltenen Kompositionen scheinbar unmerklich ab, entstehen aus frei gespielten unterschwelligen Melodielinien, die aus dem Hinter- in den Vordergrund treten und dann - „dream"-haft - wieder verschwinden oder von i anderen Riffs abgelöst werden.
Die Bandbreite der Stücke ist groß: „The dream # 1 " besteht im Prinzip nur aus der beschriebenen Abwechslung verschiedener Rhythmen und Riff-Figuren, ohne daß es zu solistischer Improvisation kommt. Funk-Abschnitte in Thema und Solopartien bezeichnen „Committoit" und,,Same's difference". In,,Panambula" pausieren die Bläser, während sich Rosewoman als Pianistin vorstellt, die ohne weiteres dazu in der Lage ist, eine Bud Powell-hafte Themenexposition mit einem Monty Alexander-haften Solo zu kombinieren. „Of all" präsentiert sich Rosewoman als Sängerin eines eigenen Liebesliedes, dessen out-of-tempo-Gesangsteile sich deutlich an Strayhorns „Lush life" anlehnen, während der lange Soloabschnitt den beiden Saxophonisten und der Pianistin Gelegenheit gibt, über einem harmonisch statischen Improvisationsmodell im Dreiertakt melodische Linien zu spinnen, die der Lyrik der Gesamtkomposition entsprechen. „Akomado" ist das zweite Feature für die Sängerin Rosewoman. Im Soloteil sticht neben dem recht frei improvisierten Bläserduett das gestrichene Baßsolo Lonnie Plaxicos über einfühlsamer Schlagzeugbegleitung heraus. Die Titelkomposition scheint irritierend: „Contrast High" hat eben nur relativ, wenig Kontrastmomente. Auch hier besteht das rahmende Thema weniger aus melodisch sanglichen Linien als vielmehr aus fragmenthaften Riff-Motiven, die im Zusammenspiel der verschiedenen Stimmen den Themenehara kter ausmachen. Die Solopartien sind als Dialoge zu verstehen: zum einen zwischen den beiden Saxophonisten und der Pianistin, zum anderen zwischen der Pianistin und Lonnie Plaxico. In den spontanen Reaktionen, der humorvollen Aufnahme einzelner melodischer Partikel in die jeweilige Dialog-Stimme scheint weniger ein „hoher Kontrast" durch als vielmehr ein tiefes Einvernehmen aller Musiker.
Michele Rosewoman hat vor. einigen Jahren gefordert, der Jazz müsse wieder stärker rhythmisch akzentuiert werden. In der Konzentration auf Riff-Momente, in dem Ersatz melodischer durch vor allem rhythmisch bestimmte Themen versucht sie in der Musik ihres Quintetts diese Forderung einzulösen. Der Verweis auf Monty Alexander scheint höchstens in „Panambula" oder im Klavigrsolovon „Sams's difference" für eine stilistische Beschreibung angemessen. So wie dieser seine karibischen Wurzeln mit dem amerikanischen Mainstream erfolgreich vermengte, so sind es bei Rosewoman ihre Erfahrungen in kubanischen und lateinamerikanischen Bands sowie der Einfluß durch Musiker der 60er Jahre, unter ihnen Pharoah Sanders, Roland Kirk, Cecil Taylor, aber auch McCoy Tyner, wenn insbesondere in ihrem Klavierspiel immer wieder ein gewisser Eklektizismus durchscheint, so ist Michele Rosewoman mit ihrem Gesamtkonzept auf jeden Fall eine Platte gelungen, in der sie nicht nur pfiffig Einflüsse kombiniert, sondern dabei zugleich ein ausgesprochen persönliches Modell vermittelt.
Wolfram Knauer

The Cecil Taylor Unit Live In Vienna

Cecil Taylor p, poetry; Carlos Ward reeds; William Parker b; Leroy Jenkins vi; Thurman Barker marimba, dm, voc
Leo Flecords LR 408/409
Aufg.: 7. Nov. 1987, Wien

Cecil Taylor hören - das scheint mir eine aktuelle Forderung zu sein. Cecil Taylor, Free Jazzer der ersten Stunde, ist zwar in aller Munde, aber gehört, wirklich gehört oder besser noch live gesehen hat ihn kaum einer. Dabei ist seine Musik keineswegs sperrig, nur für Eingeweihte zu verstehen, sondern im Gegenteil mitreißend und zupackend, von einer inneren Logik und natürlichem Charme, die sich allerdings erst nach entsprechenden Hörerfahrungen einstellt. Cecil Taylor scheint weder die Anerkennung in Fachkreisen noch die oft fehlende Publikumsresonanz sonderlich zu berühren: Er bastelt seit 30 Jahren entschlossen an seinem musikaiischen Konzept - und nach allem, was man hört, kann er jetzt endlich gut von seiner Musik leben.
Wie gesagt: Taylor hören ist wichtig, aber noch besser verständlich ist er bei seinen Live-Auftritten. Und so macht es auch Sinn, daß das rührige englische Free Jazz Label Leo Records (nicht zu verwechseln mit Edvard Vesalas Plattenfirma) ein Doppelalbum vorlegt, auf dem auf vier Plattenseiten der Auftritt der Cecil TaylorIlnit am 7. November 1987 in Wien dokumentiert ist: Über die vier Seiten erstreckt sich eine rund 800 Minuten lange Komposition und eine ca. 10 Minuten lange Zugabe. Beide Titel haben keinen Namen. Um das ganze noch exclusiver zu machen, wird das Doppelalbum nur 1000mal gepreßt.
Die Cecil Taylor Unit war in Wien wieder einmal in Bestform: Der Auftritt beginnt mit der Rezitation eines Gedichtes von Cecil Taylor durch die Musiker. Hier schon überkreuzen sich die Stimmen, die Intensität steigt und fällt, die Klangfärben verändern sich. Damit sind auch die Grundstimmungen des Stückes beschrieben. Berstende Intensität und Momente der Ruhe, Spannung und Entspannung, Kollektivimprovisationen und Soli. Die Zugabe ist ein hymnisches Gebet von großer Intensität, in der sich für mich ein ganzer neuer, intensiver Carlos Ward zeigt: Er scheint doch von Coltrane gelernt zu haben. Überhaupt überzeugt diese Ausgabe der CT Unit- sie kann durchaus an die großen Formationen mit dem unvergessenen und unersetzbaren Jimmy Lyons anknüpfen. In einem Interview verwies CecilTyloraufdie tänzerischen Momente in seiner Musik und daß der Auftritt seiner Gruppe immer mehr zu einem Ritual wird. Deshalb meine ich nochmal; Cecil Taylor sehen und hören.
Michael Kleifti

Fats Waller

London Sessions 1938 f **1939;** Don't Try Your JiveOn Me-Ain't Misbehavin' - Ain't Misbehavin' - The Fiat Foot Floogie- Pent Up In A Penthouse-Music, Maestro, Please - A-Tisket, A-Tasket - Swing Low, Sweet Chariot - Atl God's Chillun Got Wings - Go Down Moses - Deep River - Water Boy - Lonesome Road - That Old Feeling -1 Can't Give You Anything But Love - You Can't Have Your Cake And Eat It - Not There-Right There - Cottage In The Rain- London Suite-Piccadilly-London Suite-Chelsea - London Suite-Soho- London Suite-Bond Street-London Suite-Limehouse- London Suite-Whitechapel - Smoke Dreams Of You - You Can't Have Your Cake And EatIt
Dave Wilkins tp; George Chisholm tb; Alfie Kahn cl, ts; Ian Sheppard ts, vi; Thomas „Fats" Waller org, voc, p; Alan Ferguson g; Len Harrison b; Hymie Schneider dm; Edmunde Ros dm; Max Levin dm; Adelaide Hall voc
Jazz Time 251271-2

Dreimal in seinem knapp vierzigjährigen Leben kam Thomas „Fats" Waller über den großen Teich. Nach einer Stippvisite in Frankreich 1932 (dort konnte er die berühmte Orgel in Notre Dame spielen) fuhr er im Sommer 1938 zu einer zweimonatigen Tour nach England. Neben Konzerten im Glasgow Empire und dem bekannten Londoner Palladium gab es Gelegenheit zu Plattenaufnahmen für His Masters Voice, die von Leonard Feather organisiert wurden. Bei den ersten sieben Titeln ist Fats Waller in gewohnt swingender Combo-Umgebung zu hören, wobei ihm einige der besten englischen Musiker wie der Trompeter Dave Wilkins und der Posaunist George Chisholm zur Seite standen. Erstaunlich, daß ausgerechnet der Evergreen „Ain't Misbehavin'" in beiden Takes wenig inspiriert und temperamentlos klingt. Von „Swing Low, Sweet Chariot" bis „Lonesome Road" ist Fats als Solist auf der von ihm oft bevorzugten Orgel mit einigen der schönsten Spirituals zu hören. Der Schluß von „Deep River" gehört dabei zweifellos zu den ergreifendsten Orgelpassagen, die es von Waller gibt. „That Old Feeling" und „I can't give you anything but Love" bringt eine Begegnung mit der damals in England lebenden Sängerin Adelaide Hall.
Bei einem weiteren Englandbesuch im Frühjahr 1939 (ursprünglich sollte die Reise auch noch nach Frankreich, Belgien und Skandinavien führen) entstanden die restlichen dieser jetzt auf CD zusammengefaßten und mit modernster Technik aufpolierten Aufnahmen. Im Mittelpunkt steht die sechsteilige London-Suite: Hier konnte Fats Waller einmal das Klischee des Musikclowns abstreifen und pure Musik machen. Und „Chelsea", „Soho", „Bond Street", „Limehouse" und „Whitechapel" haben mehr Ähnlichkeit mit der Musik eines Debussy als mit Hartem Swing. Überhaupt sind die letzten der von Fats Waller in England aufgenommenen Stücke melancholischer, tiefgründiger, „seriöser", als sonst von ihm gewohnt. Das mag daran liegen, daß in Europa eher als in Amerika Jazz als Kunstform anerkannt wurde. Waller mußte also hier nicht den augenrollenden Dicken spielen, und das ist aus seiner Musik deutlich herauszuhören. Der langjährige Gitarrist von Fats, Al Casey, hat mir einmal in einem Gespräch erzählt, daß Waller eigentlich gern häufiger ernsthafteren Jazz gespielt hätte, aber damit sei in Amerika damals, zumal für einen Schwarzen, einfach kein Geld zu verdienen gewesen.

Raritäten sind auf dieser CD ebenfalls aufzustöbern: „You can't Have your Cake and Eat it", „Not There- Right There" und „Cottage in The Rain" wurden bisher nicht veröffentlicht, da es sich dabei um mit einfachen technischen Mitteln mitgeschnittene Privataufnahmen handelt. Zwar klingen die drei Titel trotz High-Tech noch immer so, als ob der gute Fats am prasselnden Lagerfeuer spielen würde, aber sie haben durchaus ihren historischen Reiz.
Andreas Geyer

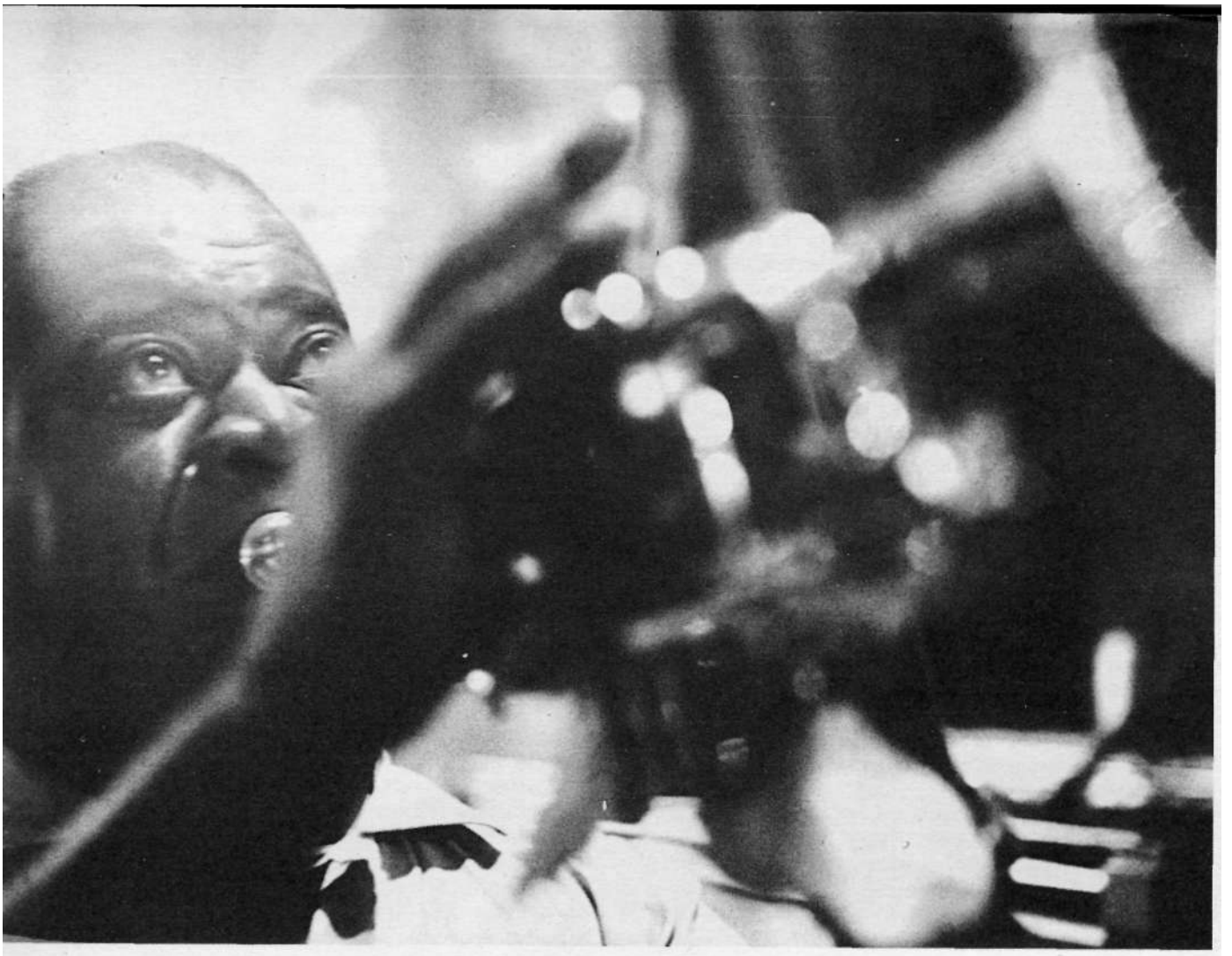
E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 9/XXXVIII September 1989
ISSN 0021-5686
sfr. 4.– ÖS. 32.–

JAZZ PODIUM Verlags GmbH,
Postverlagsort – Gebühr bezahlt –
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

6368203 901 02-70
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL



mit Selbstzeugnissen und Bilddukumenten

ist der Titel eines neuen Buches, das Ilse Storb schrieb und das im Oktober in der Reihe ,,rowohlts monographien" erscheint. Es enthält die Kapitel „Der Mensch", „Der Musiker und sein Instrument", „The Boy From New Orleans, Up The River", „Chicago und Joe ‚King' Oliver", „New York und Fletcher Henderson", „Die ‚Hot Five' und ‚Hot Seven'", „The Bad Big Bands", „Europa", „Die ‚All Stars'", „Um die Welt mit Satchmo, The Great", „Krankheit und Tod", „Entertainer und Real Ambassador" sowie Anmerkungen, eine Zeittafel, Zeugnisse, eine Bibliographie, eine Discographie, ein Namensregister. Nachfolgend drucken wir das Kapitel „Entertainer und Real Ambassador" mit freundlicher Genehmigung der Rowohlt Taschenbuch Verlags GmbH ab.

Entertainer und „Real Ambassador"

Louis Armstrong war zeitlebens'Unterhaltungsmusiker und nahm die erfreuliche Wirkung von Unterhaltung und Spaß ernst. Menschen jeglicher Hautfarbe hatten nach seiner Ansicht Anspruch auf Unterhaltung, Freude und Glück. Er war ein Vermittler zwischen schwarzer Kultur und schwarzem sowie weißem Publikum; er war ein engagierter Musiker, der jedes Publikum begeistern konnte. Er erhielt für seine beglückende und mitreißende Musik den Applaus von Millionen Menschen rund um die Welt. Er wußte, populäre Musik muß melodienreich sein, und er konnte aus den einfachsten Motiven eine ansprechende Musik machen. Bereits 1925 war Chicago ein Entertainment-Mittelpunkt für ein schwarzes und weißes Publikum, das in Cabarets, Dance Halls, Theatern und Cafes unterhalten werden wollte. Die Manager waren sehr häufig Gangster, die Big Business in Verbindung mit organisiertem Verbrechen betrieben, und zwar unter Umgehung der Polizei, da sie eigene Ärzte, Anwälte und private Polizei bezahlten und einsetzten. Earl Hines zum Beispiel wurde direkt durch Gangster kontrolliert. Auch Armstrong war von ihnen abhängig und konnte nicht ohne weiteres seinen Job wechseln. Die erste wichtige schwarze Broadway-Show von Will Marion Cook und Peter Lawrence Dunbar „Clorindy" oder „The Origin Of The Cake Walk" wurde bereits 1899 aufgeführt. Ein Boom für schwarzes Theater brach 1921 aus, und zwar mit „Shuttle

Along" von Noble Sissle und Eubie Blake. Diese Show tourte im ganzen Land und ergänzte noch andere Shows, wie zum Beispiel „Plantation Days".

Die Stegreifkomödien und -possen der Minstrel-Zeit hatten sich allmählich zu Theater-Shows, den Vorläufern der späteren Musicals entwickelt. Das Minstrel war die erste amerikanische Theaterform, die eine Karikatur des Negermilieus um die zwei komischen Typen, den Negertölpel und den Negerdandy, darbot. Es wurde von Weißen gespielt, die sich das Gesicht schwarz färbten. - Erst nach der im Bürgerkrieg der Nord- gegen die Südstaaten erlangten Emanzipation, 1865, durften Schwarze an Minstrel-Shows teilnehmen und eigene Minstrel-Gruppen bilden. Schwarze Bands, Shows, Sänger, Tänzer und Schauspieler waren später sehr gefragt und wurden im Showgeschäft etabliert. Als Armstrong im Juni 1929 in der Show „Hot Chocolates" von Fats Waller auftrat, hatte das schwarze Entertainment bereits einen Aufstieg erlebt. Durch seine Soloauftritte 1924 in der „Fletcher Henderson Band", der führenden Dance Band Amerikas, war er vom unbekannten New Orleans-Musiker zum Starsolisten avanciert.

Erskine Tates „Vendöme Theater" war bereits 1887 als Dance Hall gegründet worden und wurde 1919 ein Theater für ein schwarzes Publikum. Das Repertoire des Erskine Täte Orchesters war gemischt und bestand aus Symphonien, Opernarien, Stummfilmmusik und „Hot Music".

Die Cabarets, wie zum Beispiel das „Sunset Cafe", wurden von einem rassisch gemischten Publikum frequentiert. Armstrongs Karriere als Entertainer begann dort mit der Carroll Dickerson Band, 1926. Singen, Spielen, Tanzen, Spaßmachen waren gefragt. An einem Abend gab es mehrere Shows. Die Dickerson-Band spielte auch zum Tanzen auf. Der Tap Dance (Steptanz) war große Mode. Louis zog als Entertainer auch ein weißes Publikum an, schließlich auch weiße Jazzmusiker wie Benny Goodman, Tommy und Jimmy Dorsey, Bix Beiderbecke und die sogenannte Austin High Gang.

Louis Armstrong spielte in den Cabarets „Sunset" und „Dreamland", wurde immer bekannter und zum „Jazz-Helden" und Starsolisten von Chicago. Einen durchschlagenden, publikumswirksamen Erfolg hatten Armstrongs Hot Five bei ihrem einzigen öffentlichen Konzert am 12. Juni 1926 im „Coliseum", Chicago. Häufige Radiosendungen und zahlreiche Berichte im „Chicago Defender" brachten Louis weitere Fans ein. Daye_Peyton glorifizierte ihn sogar als sagenhaften „King Menalick" von Äthiopien (Vater von Haile Selassie, dem Gott der Rastafaris). Dave Peyton war aber auch als etablierter Mittelklasse-Schwarzer unglücklich über das ordinäre, clownhafte Entertainment und ermahnte die Musiker regelrecht zur Ordnung: nicht zu laut zu spielen, sich als Gentleman benehmen, sauber und ordentlich gekleidet sein, nicht stöhnen, ächzen, quäken.

Aber Louis' komische Vaudeville-Auftritte - ab 1928 wieder mit der Dickerson Band, jetzt im „Savoy" - mit Parodien und Selbstparodien, Augenrollen, Grinsen, Clownen waren sehr beliebt und wurden immer populärer. Louis hat sich bis zum Ende seines Lebens als Entertainer verstanden. Hier ein Beispiel für Entertainment aus Louis' Chicagoer Zeit: *Das,,Sunset" hatte Freitagnacht Charleston-Wettkämpfe. . . wir hatten seinerzeit eine große Show. . . 1926 war der Charleston populär und Percy Venable, der Produzent der Show, brachte im Finale vier von uns „Band Boys" heraus, die den Charleston tanzten. Das war wirklich ein Ding. Da war Earl Hines, so groß wie er ist; Tubby Hall, so fett wie er war; Little Joe Walker, so kurz wie er ist, und ich, so fett wie ich zu jener Zeit war. Wir breiteten uns quer über den Boden aus und tanzten den Charleston so schnell wie die Musik spielte. Junge, o Junge, da waren vier Jazzmusiker, die auf und nieder hüpften. Das waren wir. .. Ha, ha!*

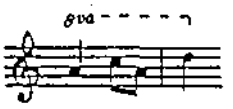
Louis Armstrong musizierte auch mit den witzigen, Musikinstrumente nachahmenden Mills Brothers. Singen, Spaßmachen, hohe Töne produzieren war Armstrongs Erfolgsrezept. Trotz seiner rauhen Stimme gewann er dafür viermal den „Critics Pol!" der Zeitschrift „Esquire", zweimal den als Trompeter. Die Funktion von Musik als Lebenshilfe, als Therapie war für Louis selbst und sein Publikum wichtig. Der Komponist Hanns Eisler äußert sich in seinen „Materialien zu einer Dialektik der Musik" positiv zur Tanz- und Unterhaltungsmusik. Sie stehe hoch in der Geschichte der Gefühle, sei eine Form der Nächstenliebe und erfülle eine soziale Rolle.

Einseitige Kritiker, die den Wert von Unterhaltungsmusik nicht erkannt haben, üben heftige Kritik an den Big Band-Aufnahmen der Decca-Periode (1935-47). Collier zum Beispiel wirft Armstrong Geschmacklosigkeit, Phantasielosigkeit und „going commercial" vor.

Dan Morgenstern faßt zusammen: Die Jazzkritiker loben eigentlich nur Armstrongs Combo-Arbeit, das heißt die „Hot Five" von 1925 bis 1928 und die „All Stars" nach 1947. Morgenstern selbst hält die folgenden Stücke der Big Band-Periode für einzigartig in der Geschichte des Jazz: *Barbecue, Jubilee* (aus dem Film „Everyday Is A Holyday"), *The Skeleton In The Closet (Das Skelett im Schrank* aus dem Film „Pennies From Heaven" mit Bing Crosby), *Ev'ntide* und vor allem *Swing That Music.*

Bei dem Stück *The Skeleton in The Closet* handelt es sich um ein Geisterhaus mit Hexen und Skeletten, die um Mitternacht anfangen zu tanzen und einen fürchterlichen, unheimlichen Krach machen. Die Musik ist schrill, dissonant, voller Sekundreibungen. Sprunghafte Bläsereinwürfe verstärken den Krimicharakter. Louis verwendet „shouts", die in Gesang übergehen. Im zweiten Teil des Stücks spielt die Dorsey Band in massivem, rhythmisch kompaktem Swingstil. Louis' Trompete kontrastiert mit motivischen Improvisationen schlank und klar in der Tongebung mit ereignisreichen „breaks" und expressiven „shakes" und einem berühmten Spitzenton am Schluß. - Bing Crosbys Gesangsstil kann man als schlagerhaft und „schmalzig" bezeichnen. Louis Armstrongs Spiel- und Gesangsstil bleibt jazzgebunden, ausdrucksstark und ist zuweilen hart zupackend. Die „Dorsey Band" paßt sich den unterschiedlichen Stilen an.

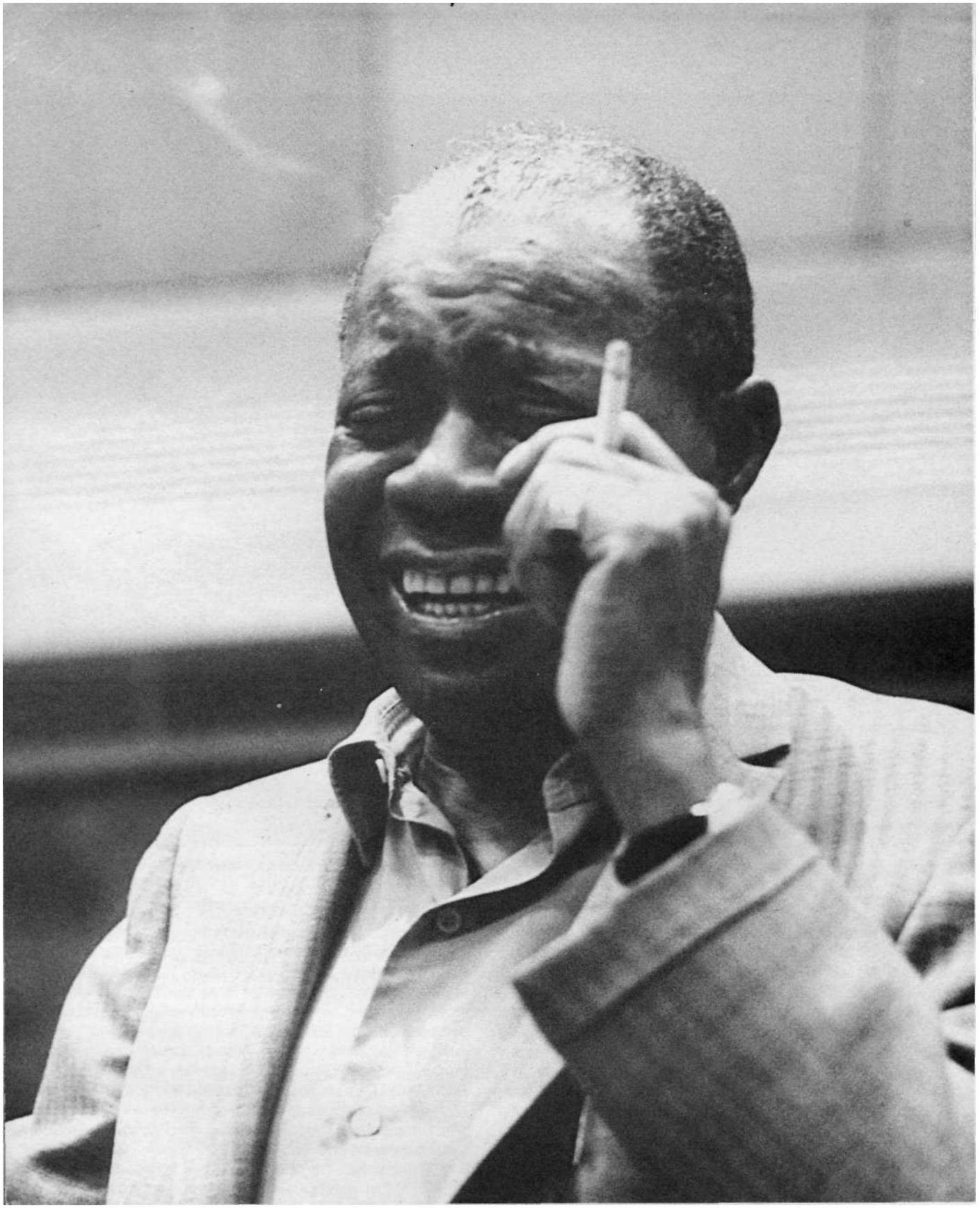
Swing that Music wird ebenfalls vom Dorsey-Orchester begleitet. Die technisch hervorragende „Dorsey Band" stellt das sechzehntaktige, symmetrische Thema vor. Der Big Band-Klang ist energisch und homogen, das Tempo sehr schnell. Louis singt: *My heart gets a thrill, when they swing that music* (Mein Herz bekommt einen Schauer, wenn sie diese Musik zum Swingen bringen). Die Band begleitet diszipliniert, virtuos und flexibel. Es folgt ein Trompetensolo mit klarer Attacke, differenzierten Motivvarianten und Riffs:



sowie Spitzentönen über dichtem, rasantem Orchesterklang.

Der Vorwurf der kommerziellen Massenproduktion, der Gefallsucht wird Armstrong von vielen Kritikern und Fans gemacht. Sie verlangten mehr „echten" Jazz. Der „Musical Express" bezeichnete Louis Armstrong als kommerziellen „Crooner" (Schmalzsänger). Die New Orleans Insider-Zeitung „Second Line" beklagte vehement den Preis, den er für kommerziellen Ruhm bezahlt hätte, nämlich die Verschwendung seines großen Talents an billige Tin Pan Alley-Schlager. Der „Melody Maker" stellte vier vitale Fragen: „Ist die Armstrong-Tournee eine Farce? - Sind die ‚All Stars' so schlecht? - Warum der Aufruhr? (des Publikums) - Was ist mit Louis los?" Mit anderen Worten: Das Publikum und die Kritik fühlten sich enttäuscht, Louis ruhe sich auf seinen Lorbeeren aus, hieß es.

In engem Zusammenhang mit Louis' Entertaining und „going commercial" stand der starke Einfluß seines fast lebenslangen, exklusiven Managers Joe Glaser. Glaser hatte das „Alleinverkaufsrecht" für seinen Künstler. Louis schenkte ihm absolutes Vertrauen. Joe Glaser hatte mit seiner Associated Booking Cor-



Joe Glaser: „Louis, vergiß all diese gottverdammten Kritiker, die Musiker. Spiel für das Publikum. Sing und spiel und lächle."

poration in Chicago, New York und Hollywood die „drei größten Geldverdiener: Duke, Lionel, Louis" unter Vertrag. Er hatte seinem Schützling Louis von Anfang an eingeschärft: lächeln, lächeln, Fratzen schneiden, den Komiker spielen! Joe Glaser äußerte sich 1966 in der Zeitschrift „Life" über Louis Armstrong: „Zuerst in Chicago war Louis sehr schüchtern, sehr ruhig. Er tat nichts, außer nett zu den Leuten zu sein. Als ich ihn im ‚Sunset' hörte, handelte ich ihm gegenüber wie ein Trainer gegenüber einer Footballmannschaft. Ich sagte: Louis, sing und schneide Gesichter und lächle, lächle, verdammt noch mal! Zeig's ihnen. Sei nicht ängstlich . .. *Bn* Entertainer, Sänger und Musiker kann zehnmal mehr Geld machen als ein gewöhnlicher Trompeter. So war ich gewohnt zu sagen: Louis, vergiß alle diese gottverdammten Kritiker, die Musiker. Spiel für das Publikum. Sing und spiel und lächle. - Heute hat dieser Mann, der als Entertainer nicht anerkannt war, als Sänger die größte Schallplatte der Welt gemacht - ich meine *Hello Dolly!.* Sicherlich war es dort nicht sein Trompetenspiel. So denke ich, daß Louis in den letzten 25 Jahren sich mehr und mehr entwickelt hat."

Zum Vorwurf des kommerziellen Geldmachens äußerte sich

The Real Ambassador" Louis **Armstrong auf** Tournee mit dem Posaunisten Trummy Young und dem Klarinettisten **Peanuts Hucko**
Foto: Rainer Hertfelder

Armstrong in einem Interview mit Gilbert Millstein: *Aus vielen Musikern macht das Geld einen Narren. Sie vergessen alles über das Leben, das sie lieben, wenn sie auf der Bühne stehen. Sie werden berühmt und können keine Musik spielen, weil sie die Kasse beobachten und sehen, wie viele Leute hereinkommen. Mir ist es verdammt egal, wie viele hereinkommen, ob es nun einer ist oder tausend sind, ich würde nicht lauter oder leiser oder weniger spielen, vielleicht ein wenig mehr, aber wie immer.*
Louis Armstrong hat viele Hits produziert, aus einfachen Schlagern attraktive Stücke gemacht, durch seine unnachahmliche rauhe, aber seelenvolle Stimme, seine paraphrasen- und melodienreiche Trompetenspielweise und sein herzgewinnendes Komödiantentum. Der erste „real hit" war *Ain't Misbehavin'* (1929) aus „Hot Chocolates" von Fats Waller on Broadway, der letzte weltweit bekannte Hit *Hello Dolly!* (1963/64). Dazwischen lagen zahlreiche Erfolgsnummern, wie zum Beispiel: *When The Saints Go Marching In, High Society, I Can't Give you Anything But Love, Baby, C'est si bon, Blueberry Hill, Mack The Knife* und viele mehr.

Immer wieder spielte und sang Armstrong seine Hits in der ihm eigentümlichen, unverkennbar emotionalen Art. Zu den Vorwürfen des immer gleichen Repertoires bemerkte der englische Armstrong-Biograph Chilton: „Angenommen, er hätte diese Chorusse eine Weile auf die gleiche Weise gespielt - da ist jedenfalls niemand, der sie auf diese Weise hätte zum Klingen bringen können. Das ist so, als wenn man Tschaikowsky einen dahergelaufenen Kerl schimpfen wollte, weil sein Klavierkonzert jedesmal, wenn man es hört, gleich klingt."

„Hello Dolly!" (Musik und Text von Jerry Herman), eine musikalische Broadway-Version von Thornton Wilders Buch „Matchmaker", geht zurück auf Johann Nestroys Komödie „Einen Jux will er sich machen". Die Nummer *Hello Dollylaus* dem Musical war einer der großen, wenn nicht Armstrongs größter Hit und wurde auch während der Osteuropa-Tournee gespielt. Nach einer achttägigen Klavier-Introduktion, unterstützt von den beiden Rhythmus-Instrumenten Baß und Schlagzeug, erklingt Louis' Gesang: *Hello Dolly!* Das eingängige Musical-Thema wird von eleganten Klarinetten-Linien umrankt und von der Posaune im tiefen Register kommentiert. Eine Überleitung der Rhythmus-Gruppe, vergleichbar der Introduktion, führt zu einer Kollektivimprovisation im New Orleans-Stil. Trompete, Klarinette und Posaune improvisieren jeweils in ihrem Klangregister und ergänzen sich doch in homogener Klangeinheit. - Ein Vokalteil mit Louis Armstrongs immer rauher werdender, doch intensiver Stimme, korrespondiert von zurückhaltenden Klarinettenklängen, beendet mit diversen „shouts" abwärts das Erfolgsstück *Hello Dolly!.* Es wurde millionenfach als Pop-Bestseller verkauft. „Noch schlägt der Champion Satchmo die Beatles: *Hello Dollyüst* so eindeutig melodisch, daß man es auf dem Weg zum Theater summt."
Die Verfilmung von „Hello Dolly" mit Barbra Streisand fand erst 1969 statt, die Premiere am 17. Dezember 1969 im „Saenger Orleans Theater", New York. *Mit Barbra änderte ich es nicht viel, ich fügte gerade ein wenig hinzu und würzte es ein wenig, mag sein. Je besser du einen Song kennst, um so mehr kannst du damit tun - gieß ein wenig Soße auf den einen oder anderen Ton, you know!* Louis äußerte sich zum Hit *Hello Dolly!* in Zusammen-

„So wie man mein Volk im Süden behandelt, kann die Regierung zur Hölle fahren ... Es wird so schlimm, daß ein Farbiger keine Heimat mehr hat."
Louis Armstrong

hang mit seinem Verhalten als Entertainer folgendermaßen: *Ich vermute, ich habe Hello Dolly! ungefähr eine Million mal gesungen. Und alle meine kleinen Gesten . .. Gesichterschneiden, Händeklatschen mit den Zuhörern, das ist alles Spaß. Die Leute erwarten das von mir. Sie wissen, daß ich da bin, um sie glücklich zu machen. . . Diese wenigen Augenblicke gehören ihnen. Wenn die Leute es nicht leid sind, bin ich es auch nicht. Es ist ein Vergnügen.*

War Louis Armstrong nur Entertainer oder auch ein politisch engagierter Mensch? - Der Bostoner TV-Journalist John McLean bezeichnete Armstrong in einem Interview aus dem Jahre 1960 als „inoffiziellen Botschafter der USA", und Armstrong vermerkte dazu, daß seine Domäne die Musik sei: *Ich wußte nichts von Politik.*

Auch 1965 in Dänemark, auf dem Weg zu einer Konzert-Tournee in sozialistische Länder, betonte er: *Meine Botschaft ist Musik.* Armstrong hatte jedoch im dänischen Fernsehen Rassenunruhen in Selma, Alabama, beobachtet und bemerkt, er werde krank, wenn er sähe, wie sich Menschen noch immer gegenseitig behandelten: *Sie würden sogar Jesus schlagen, wenn Er schwarz wäre und vorbeikäme.* Er selbst könne nicht an Freiheitsmärschen teilnehmen: *Man würde nur mein Gesicht zerschmettern, so daß ich meine Trompete nicht mehr gebrauchen könnte.* Armstrong wurde jedoch allein durch seine musikalische Aktivität, sein menschliches, gewinnendes Verhalten in der ganzen Welt zum Jazz-Diplomaten und „Real Ambassador" auf „good will tour" für die USA, oder besser zum Repräsentanten für Menschlichkeit, Freundlichkeit und Friedfertigkeit. Columbia brachte seine LP mit dem Titel „Ambassador Satch" heraus.

Dave und lola Brubeck verfaßten 1962 das Broadway-Musical „Real Ambassadors" mit Louis Armstrong als Hauptperson, lola Brubeck wurde seinerzeit tief beeindruckt durch den Empfang, den Louis besonders in Leopoldville während seiner zweiten Afrika-Reise erfuhr. Die Stämme der Baboto, Ekondo und Nkongo trugen Louis auf einem Thron in das Stadion. Niemals war ein auswärtiger Diplomat mit solchen Ehren, solcher Begeisterung empfangen worden. „Als man ihn zum Kongo schickte, hörten die Kämpfe auf." Das Musical „Real Ambassadors" enthält Stücke wie „Cultural Exchange", „King For A Day", „Blow Satchmo", „The Real Ambassador", „They Say, I Look Like God". Pops (Louis Armstrong) befindet sich auf den Treppenstufen einer Kirche des sagenhaften, kleinen afrikanischen Königreichs Talgalla. Er wird zum revolutionären „Mardi Gras" - König für einen Tag gewählt. *Ich bin der wirkliche Botschafter. Alles, was ich tue, ist, den Blues spielen und Leute direkt treffen.* Im Wechsel mit einem Kirchenchor singt Satchmo dann: *Man sagt, ich sehe wie Gott aus . . . könnte Gott schwarz sein, mein Gott!* Armstrongs Sprechstimme wird von zurückhaltenden, sehr vorsichtigen, einfachen Akkorden gestützt. Der Chor singt alternierend und korrespondierend gregorianische Motive. Den Abschluß bildet ein mehrstimmiges Halleluja mit hohem Sphärenklangcharakter.

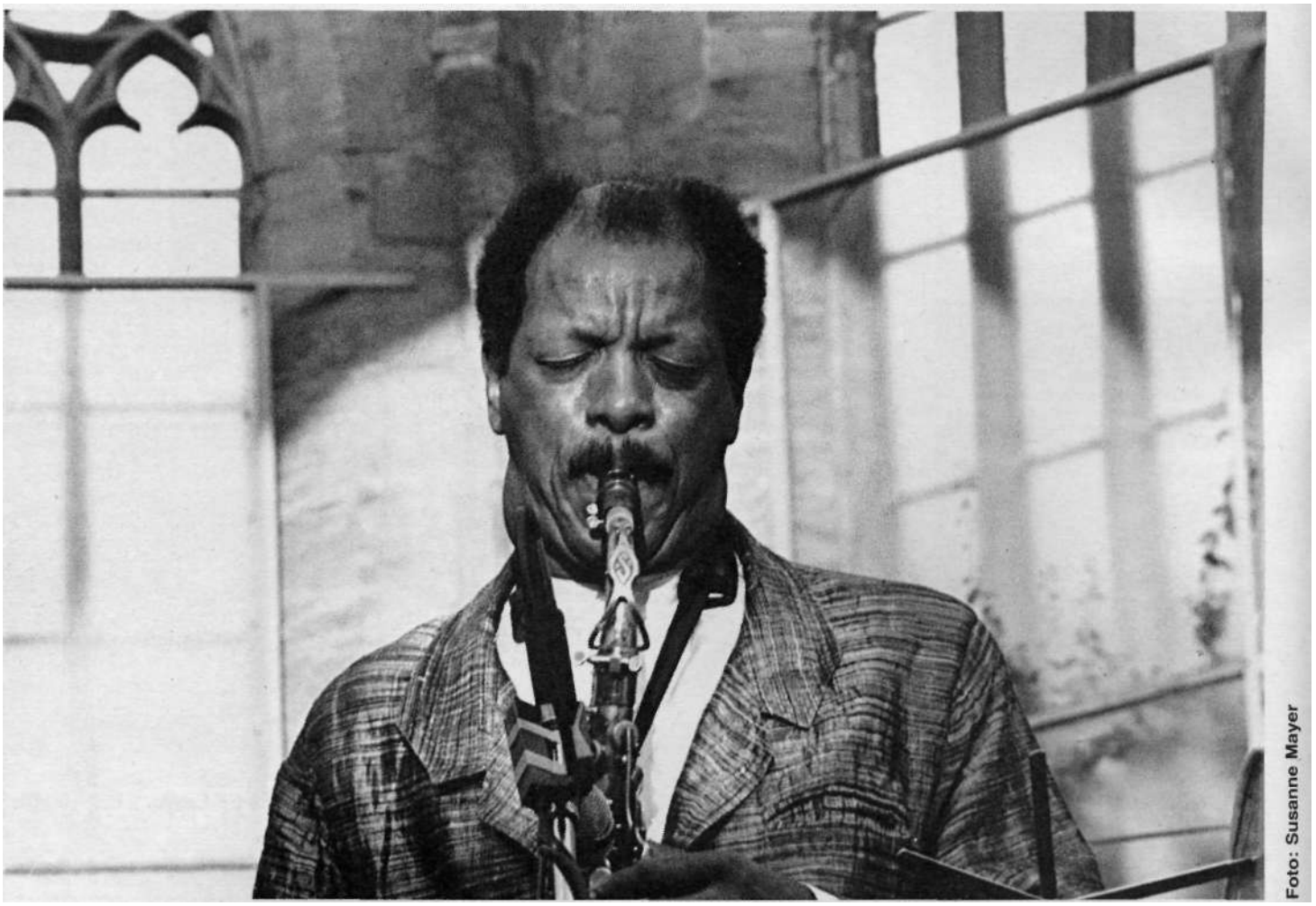
Auch der damalige Außenminister der USA, John Foster Dulles, bezeichnete Armstrong als ,,our ambassador of Jazz" und als einen der erfolgreichsten Diplomaten im Kalten Krieg, nachdem er von dem künstlerischen und menschlichen Erfolg Armstrongs in den sozialistischen Ländern gehört hatte. Ost-Fans riskierten angeblich sogar ihr Leben, um Louis in West-Berlin zu hören. Louis selbst war überzeugt von seiner friedlichen Musik-Mission „round the world" und behauptete, sein Trompetenspiel würde die Anzahl der Kriege vermindern.

Gilbert Millstein veröffentlichte im Juni 1957 in der Zeitschrift „Mayfair" einen Artikel mit der Überschrift „Ambassador With A Hörn": „Amerikas Geheimwaffe ist eine ‚blue note' in einer Molltonart . . . Gerade jetzt ist ihr wirkungsvollster Botschafter Louis .Satchmo' Armstrong." Die amerikanische Regierung war verständlicherweise besonders an Armstrongs diplomatischer Sendung in kommunistische Länder interessiert. Eisenhower bat den Kongreß 1956 um fünf Millionen Dollar für kulturelle Zwecke in sozialistischen Ländern. Dort war der Jazz größtenteils und lange Zeit verboten. Radio „Free Europe" hatte Millionen von Zuhörern hinter dem sogenannten „Eisernen Vorhang" erreicht, Armstrong und seine „All Stars" waren gute Bekannte. „The Voiceof America" mit Willis Conover war für viele Jazzliebhaber in sozialistischen Ländern die einzige wertvolle Informationsquelle. 1965 bei seiner Rückkehr von einer Osteuropa-Reise, die ihn nach Ost-Berlin, Prag, Bukarest, Belgrad und Sofia geführt hatte, versicherte Armstrong: *Ich sah die ganze Zeit keinen eisernen Vorhang .. . die Menschen sind nicht verschieden von uns... und: sie verstehen unsere Musik-jeden Ton. Sie besitzen mehr von meiner Musik als ihr.* Radio Prag meldete sogar in Anlehnung an Caesars geflügeltes Wort: „Satchmo came, blew and conquered" (Satchmo kam, blies und siegte).

Das menschliche und politische Engagement von Louis Armstrong kam 1957 zu einem einzigartigen Ausbruch. Die abscheulichen Rassenunruhen in Little Rock, Arkansas, vom 18. September 1957 veranlaßten den oft geschmähten Entertainer und „Onkel Tom" Armstrong zu wahren Wutausbrüchen und öffentlichen Anschuldigungen von Landes- und Bundesregierung. Im Herbst 1957 sollten die rassisch getrennten Schulen in Little Rock integriert werden, aber als die schwarzen Eltern mit ihren Kindern kamen, wurden sie von einem heulenden weißen Mob empfangen und bespuckt. Gouverneur Orville Faubus wollte die Schulen weiß halten. Der Vorfall wurde ausgiebig im Fernsehen vorgeführt. Armstrong war mit den „All Stars" in Grand Forks, North Dakota, auf Tournee. Als er im Fernsehen die Little Rock-Übertragung sah und erlebte, wie ein weißer Mann einem kleinen schwarzen Mädchen ins Gesicht spuckte, erlitt er einen Schock und empfand den Vorfall so intensiv, als ob er einen Schlag ins Gesicht bekommen hätte. „Er wurde wahnsinnig und blieb wahnsinnig" (vor Empörung).

In einem Interview mit einem Lokalredakteur klagte Armstrong den Präsidenten Eisenhower an: ... he has not guts (er hat keine Widerstandskraft), und den Gouverneur Faubus: ... an uneducäted plowboy (ein ungebildeter Ackerknecht). Armstrong verweigerte die von der Regierung geplante Good-Will-Tournee der„AII-Stars" in die UdSSR. *So wie man mein Volk im Süden behandelt, kann die Regierung zur Hölle fahren . . . Es wird so schlimm, daß ein Farbiger keine Heimat mehr hat.*

Eine musikalische Klage über Elend, Not und Diskriminierung seines Volkes schloß sich im Jahre 1958 an in Form einer Spiritual-Platte mit dem Titel: *Louis And The Good Book.* Sie enthält bedeutsame und inhaltsreiche Stücke. *Nobody Knows The Trouble I've Seen, Nobody Knows But Jesus!* und *Go Down Moses, Let My People Go* bringen das individuelle und kollektive Elend der Afro-Amerikaner und ihren Schrei nach Freiheit zum Ausdruck. *Down By The Riverside, I'm Going To Put Down My Sword And Shield, Study War No More* ist ein Antikriegsstück, das gegen Gewalt jeglicher Art steht. Das herzzerreißende und für den Afro-Amerikaner besonders situationstypische *Sometimes I Feel Like A Motherless Child* behandelt das tiefe Verlassenheitsgefühl der Afro-Amerikaner, die ohne Familie und heimatlos sind. Die afrikanischen Wurzeln des partnerschaftlichen Gruppengefühls werden durch das Call-Response-Prinzip der Spirituals, Gospels und des Blues wieder aufgegriffen und in neuer akkulturierter Gestalt realisiert. Der kommunikative Entertainer Louis Armstrong und der engagierte „Real Ambassador" vereinigen sich im persönlichen, musikalischen und menschlichen Protest gegen massive Intoleranz und Unmenschlichkeit. *The Creator Has A Masterplan, Peace And Happiness For Every Man!*



ORNETTE COLEMAN

Exkurs 4: Harmolodics - das unbekannte Wesen

Vorabdruck aus dem Buch „Ornette Coleman". Autor Peter Niklas Wilson. Verlag Oreos, in der Reihe Collection Jazz

„Viele Leute fragen mich über Harmolodics; sie denken, das sei nur so ein Gehirngespinst von mir. Es ist nicht leicht zu verstehen" (Ornette Coleman nach Feather [1981], 63).

Nein, leicht zu verstehen ist es tatsächlich nicht, was Coleman unter seiner Wortschöpfung „Harmolodics" versteht. Erstmals taucht dieser Begriff wohl in Colemans Plattentext zu einer Symphonie „Skies Of Amerika" (1972) auf, und die nicht gerade bestechend präzise (und darin Coleman-typische) Erläuterung, die hier zu lesen ist, mag begreiflich machen, warum es um dieses Kunstwort auch nach über fünfzehn Jahren noch immer so viel Verwirrung gibt. Coleman spricht von „einem Theoriebuch namens ‚Die harmolodische Theorie', die sich der Melodik, der Harmonik und der Bewegung von Formen bedient". Mit „harmony", „movement" (Bewegung) und „melody" bzw. „melodic" sind immerhin die Begriffe gegeben, die in der Wortschöpfung har-mo-lodic zur Synthese gebraucht werden - und um die gleichwertige Behandlung dieser Parameter soll es dann auch, so Coleman, in seiner neuen Musiklehre gehen.

Näheres, Konkreteres ist nur schwer in Erfahrung zu bringen. Schon 1963 zwar kündigte Coleman gegenüber dem Journalisten Joe Goldberg die Publikationen eines Theoriebuchs an (ohne freilich die Formel „Harmolodics" im Munde zu führen), und 1972, als Robert Palmer ihn interviewte, schien der Traktat noch immer nicht vollendet zu sein. Noch einmal zehn Jahre später erhielt Whitney Balliett genauere Auskünfte über den Stand des Manuskripts vom Coleman-Vertrauten John Snyder, der sich, offenbar vergeblich, um eine redaktionelle Aufbereitung des Texts bemüht hatte: „Ich habe stundenlang, tagelang mit Ornette an dem Manuskript gearbeitet, aber es liest sich einfach nicht [„it just doesn't read"]. Die Seiten haben keinen Zusammenhang" (nach Balliett, 62). Wenn also Coleman gegen Ende 1986 zu Stefan Lamby sagte, er hoffe das Buch „bald" zu veröffentlichen, so ist Skepsis angebracht. (Im Oktober 1987 erklärte Coleman dem Journalisten Ralph Quinke die Verzögerung der Publikation folgendermaßen: „Ein Grund, warum ich es noch nicht veröffentlicht habe, ist, daß ich es eigentlich wie einen Roman schreiben möchte, damit sich auch Leute, die nicht Musik machen, dafür interessieren und dann viellleicht dazu gebracht werden, selbst Musik machen zu wollen.") Eine der Haupt-

Schwierigkeiten, die sich der Publikation des Texts entgegenstellt, dürfte Colemans überaus eigentümliches Sprechen über Musik sein. Fast jedes Coleman-Interview enthält reichliches Anschauungsmaterial über Colemans metaphem- und assoziationsreich wucherndes Musikdenken, das sich kaum in die Begrifflichkeit akademischer Musiktheorie einzwängen läßt und auch da, wo es sich auf deren Terminologie einläßt, höchst unorthodox mit ihr umspringt. Dazu noch einmal John Snyder, der auch gleich ein Beispiel für Colemans sehr persönliche Begriffsprägung liefert: „Es ist seine eigene Musiktheorie, und die hat nichts damit zu tun, was man in Musikschulen lernt. Ich habe Musiktheorie studiert, und Omettes Theorie ist das genaue Gegenteil dessen, was allgemein gelehrt wird [. . .]. Er redet oft von .Einklängen' (.unisons'). Er versteht darunter nicht den Einklang zweier Musiker, die zur gleichen Zeit die gleiche Note spielen. Sein Einklang ist jede beliebige Gruppe von Noten, die plötzlich zusammenkommen und eine gewisse Reinheit des Klangs haben - eine Klarheit, fast etwas Glockenartiges" (nach Balliert, 67).

Was wir - die wir nicht über Jahre bei Coleman in die Lehre gegangen sind - von der „harmolodischen Theorie" wissen können, ist notwendigerweise Stückwerk, ein Sammelsurium fragmentarischer Informationen, meist aus zweiter Hand. Doch wenigstens diese Fragmente lassen sich beschreiben.

So ist davon auszugehen, daß die ,,harmolodische Theorie" nicht erst mit ,,Skies Of America" für Colemans Musik bedeutsam wurde. Mag der Begriff auch erst 1972 geprägt worden sein, so ist doch klar, daß in das harmolodische Gedankengebäude alles eingebaut wurde, was von Anfang an ungewöhnlich, eigenständig, persönlich an Colemans Musik war. Und ebenso klar scheint, daß die „harmolodische Theorie" kein integrales System im europäischen Sinn ist, also kein strikt kodifiziertes Gefüge hierarchisch gegliederter Regeln, sondern eher ein offenes Reservoir von Verfahren, derer sich Coleman auf unterschiedliche Weise, je nach der musikalischen Situation, je nach den Charakteristika seiner Mitspieler bedient (so gibt es - wie im vorigen Kapitel erläutert - Besonderheiten in der Spielweise des Trios Coleman/ Izenzon/Moffett, die weder im original quartet noch in späteren Coleman-Gruppen auftauchen, während Coleman, wenn er heute wieder mit dem original quartet spielt, dabei kaum etwas vom speziellen Spielverständnis von Prime Time einfließen läßt, sondern eher an die alten Konzepte anknüpft). Mehr noch als eine Bibliothek von Konzepten und Verfahren ist die „harmolodische Theorie" aber für Coleman eine Art musikphilosophisches Programm mit dem Ziel, individuelle Kreativität zu inspirieren: . . . . . es geht darum, sowohl den Laien als auch den professionellen Musiker dazu zu inspirieren, ein Interesse an seiner eigenen Kreativität zu entwickeln" (aus einem Interview mit Stefan Lamby). Und dabei spielt „Professionalität" im herkömmlichen Verständnis keine Rolle - im Gegenteil, „harmolodics" scheint sogar so etwas wie ein Konzept zur Neudefinition traditioneller Vorstellungen von musikalischer Kompetenz zu sein: „Ich dachte einfach, daß Musik etwas ist, was jeder ganz natürlich macht - und das glaube ich noch heute: daß jemand, der noch nie ein Instrument angefaßt hat, ein Instrument in die Hand nehmen und etwas spielen kann, das jemandem, der sein Leben lang ein Instrument spielt, noch nie in den Sinn gekommen ist" (zu Stefan Lamby).

Verfahren und Konzepte

In Unkenntnis des Texts von Colemans „harmolodischer Theorie" sind seine Stücke die verläßlichsten Indikatoren jener Verfahren und Konzepte, die Bestandteil der harmolodischen Gedankenwelt sind. Einige sollen hier kurz charakterisiert werden.

- Metrische Öffnung

Von Anfang an gibt es in Colemans Musik eine Tendenz, das regelmäßige 4/4-Metrum zu durchbrechen, es - unter Beibehaltung eines stetigen beats - flexibel nach den Anforderungen der melodischen Linie zu neuen, unregelmäßigen Einheiten umzugruppieren (Näheres dazu im folgenden Abschnitt über die Struktur von Colemans Themen).

- Polymodalität

Ebenso früh manifestiert sich Colemans besonderes Verhältnis zur Tonalität: Obwohl seine melodischen Linien - in Thema wie Improvisation - fast immer tonal eindeutig sind, kann dieser tonale Brennpunkt plötzlich verlagert werden. Gab es in Colemans Spiel im Quartett und Trio demgemäß oft eine Abfolge diverser tonaler Zentren (oder eines Zentrums und diverser „Nebenzentren") - man könnte von sukzessiver Polymodalität sprechen -, so wird das Zusammenspiel von Prime Time oft als Gleichzeitigkeit mehrerer tonaler Schwerpunkte - als simultane Polymodalität - erlebt.

- Tempowechsel

Das Verfahren plötzlicher, kollektiv vollzogener Tempowechsel (oftmals, aber nicht immer in ganzzahligen Tempoproportionen) spielt vor allem in der Musik des Trios Coleman/Izenzon/Moffet (1962-1967) und in den Aufnahmen des Quartetts Coleman/ Redman/Garrison/Jones (1968) eine Rolle. In früheren oder späteren Coleman-Gruppen treten solche Tempowechsel, wenn überhaupt, am ehesten in den Themen, nicht aber in den Improvisationen auf.

- Terztransposition

Ornette Coleman war sich, eigenen Aussagen zufolge (Litweiler [1982]), anfangs nicht darüber im klaren, daß das Altsaxophon gegenüber der Normalstimmung um eine kleine Terz nach oben transponiert (ein C auf dem Altsaxophon entspricht also einem klingenden Es). Aus diesem Konflikt zwischen transponierten und untransponierten Tonhöhen hat er später eine Gruppe von Verfahren abgeleitet, von denen eines die plötzliche Verschiebung melodischer Elemente um das Intervall einer kleinen Terz ist (auch hierzu gibt der Abschnitt über Colemans Themenstrukturen konkrete Beispiele).

- Harmolodische Parallelführung

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem letzten Punkt stehen zwei spezielle Verfahren melodischer Parallelführung: Einmal jenes, das transponierende und nicht-transponierende bzw. unterschiedlich transponierende Instrumente aus dem gleichen Notentext lesen läßt (so zu hören bei einigen Themen der LP „New York Is Now!" [1968]), zum anderen das, bei dem verschiedene Instrumente einen Notentext in unterschiedlichen Schlüsseln lesen. Letzt genanntes Verfahren, das besonders für „Skies Of America" (1972) konstitutive Bedeutung hat, verursacht eine charakteristische harmonische Farbe, die durch die permanente Gleichzeitigkeit von Terzen (groß oder klein), Quinten (rein oder vermindert), Sexten (groß oder klein), Septen (groß oder klein) und Nonen (groß oder klein) Undefiniert, aber recht statisch zwischen Konsonanz und Dissonanz schwebt. Notenbeispiel 1 mag das am Beispiel einer derart „harmolodischen" Harmonisierung einer C-Dur-Tonleiter verdeutlichen:

- Orchestrales Klangideal

Bereits um 1960 artikuliert sich Colemans Unbehagen mit der standardisierten Struktur der Jazzcombo. So versuchte er einerseits, innerhalb des Quartettformats neue Formen des Zusammenspiels zu entwickeln - etwa im Stück „Beauty Is A Rare Thing" (von der LP „This Is Our Music" [1960], über das er sagte: „Was ich also versuchte, war, eine melodische Linie zu

schreiben, die so klang, als sei sie in einem kleinen Kontext orchestral konzipiert" (nach Litweiler [1984], 42). Andererseits war er bestrebt, mit größeren Formationen zu arbeiten, auch wenn dies aus ökonomischen Erwägungen nur selten möglich war. Die orchestrale Dichte des Doppelquartetts von „Free Jazz" [1960] fand erst in den Septettaufnahmen von 1971 („Science Fiction" und „Broken Shadows") Nachfolger; doch läßt sich von „Free Jazz" eine konzeptuelle Linie bis zum Prime-Time-Ensemble von heute ziehen: hier wie dort die Idee eines dichten Gruppenklangs mit doppelt besetzter Rhythmussektion, hier wie dort das Konzept eines Orchesterklangs, der die Individualität der Beteiligten transzendiert („Meine Musiker spielen so, daß man gar nicht an die Instrumente denkt, sondern in erster Linie die Musik als Ganzes wahrnimmt. Und darum geht es mir tatsächlich" [nach Endress, 12]). Und demgemäß ist Prime Time nicht etwa als spätes Zugeständnis Colemans an die Fusion-Mode der siebziger Jahre zu beurteilen, sondern als weiterer Schritt in Richtung des großen improvisierenden Orchesters, von dem Coleman träumt: „Was ich versuche, ist nur, mehr Ausdruckskraft zu finden. Ich schließe mich weder der Rock-Bewegung noch der Electric Music noch sonst etwas an, ich will mir nur eine bessere Ausgangssituation verschaffen, um immer mehr zu wissen, weiter in Richtung eines großen Orchesters zu gehen." [Endress, 12].

Typologie der Themen

Eine erstaunliche Kontinuität - das ist das Fazit, das man ziehen wird, wenn man sich einen Überblick über die Strukturen von Ornette Colemans weit über zweihundert Themen der letzten dreißig Jahren verschafft hat. Manche Themen der letzten Prime Time-LPs hätten ebenso gut auf den ersten Atlantic-LPs enthalten sein können, und Colemans frühe Kompositionen wirken heute noch frisch und klischeefrei. Eine strikte Unterscheidung zwischen „frühen" und „späten", zwischen Quartett- und Prime Time-Themen ist somit sinnlos. Coleman selbst will dann auch nichts von einem stilistischen Bruch in seinen Kompositionen wissen: „Auf .Body Meta' [1975] spiele ich die gleichen Stücke, die ich spielen würde, wenn ich heute mit dem Quartett spielen würde, das ich 1959 hierherbrachte. Ich orchestriere eben nur die gleiche Musik für die Band, die ich jetzt habe" (Mandel [1978], 19). Dem ist nicht zu widersprechen, höchstens hinzuzufügen: Im Lauf der Jahre hat sich Colemans kompositorisches Spektrum erweitert; es sind Varianten der Themenkomposition hinzugekommen, die sich in seinem frühen CEuvre, soweit es auf Schallplatte dokumentiert ist, nicht finden.

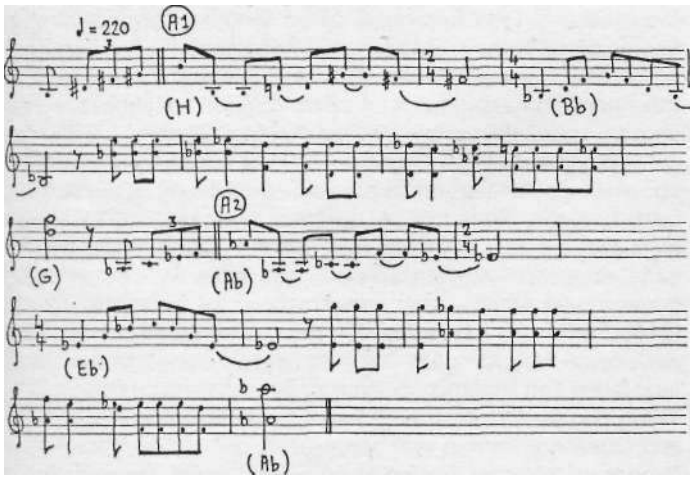
Einen ersten Versuch der Klassifikation von Colemans Themen unternahm Ekkehard Jost in seinem Buch „Free Jazz" von 1975. Jost, der freilich nur Aufnahmen der Jahre 1958 bis 1970 in seine Untersuchung einbeziehen konnte, unterschied einerseits Themen, die die Muster der Bebop-Kompositionen übernehmen oder variieren, andererseits solche, die in ihrer Mehrgliedrigkeit, ihrer Reihung melodisch, rhythmisch, emotional heterogener Segmente als „eigentliche" Coleman-Themen, als echte Free Jazz-Themen zu bezeichnen seien (Jost nennt als Paradigma des zweiten Typus die Komposition „Congeniality" von der LP „The Shape Of Jazz To Come" [1959]). Josts Einteilung differenziert zweifellos einige der markantesten Merkmale von Colemans Themen; doch soll hier, auch angesichts des reicheren Materialbestands, eine feinere und erweiterte Klassifikation versucht werden - mit der Einschränkung natürlich, daß dieses Raster wie jedes seiner Art idealtypischen Charakter hat, daß mithin Mischformen und Varianten der verschiedenen Typen zu bedenken sind.

(1) Post-Bop-Themen
Diese Kategorie entspricht dem, was Jost als „Nachfolger der Bebop-Themen" bezeichnet (Jost [1975], 65): Themen mithin, die von der Phraseologie des Bebop zehren, doch dabei eine Konsequenz ziehen, die die Komponisten des Bop meist scheuten: Wurden im Bebop auch die asymmetrischsten, irregulärsten Phrasen noch ins Korsett des durchgehenden %-Takts und der 12-, 16- oder 32-taktigen Formen gepreßt- seltene Ausnahmen bieten die Kompositionen Thelonious Monks -, so bestimmt nun allein die Gestalt der Phrasen Form und Metrum - was beispielsweise in Colemans „Bird Food" (1959) dazu führt, daß der A-Teil eines Themas des AABA-Typs (das auch harmonisch an das vertraute ,,I Got Rhythm" erinnert) eben nun 9½ Takte (oder neun "/.-Takte und einen %-Takt) umfaßt.

(2) Rubato-Themen
Schon seit „Lorraine" (1958) und „Lonely Woman" (1959) finden sich in Colemans Musik langsame, getragene Themen, die frei über einem manifesten oder auch nur angedeuteten beat zu schweben scheinen. Ein typischer Vertreter dieser charakteristischen „Coleman-Balladen" ist „Broken Shadows", erstmals auf der 1969 aufgenommenen LP „Crisis" zu hören.

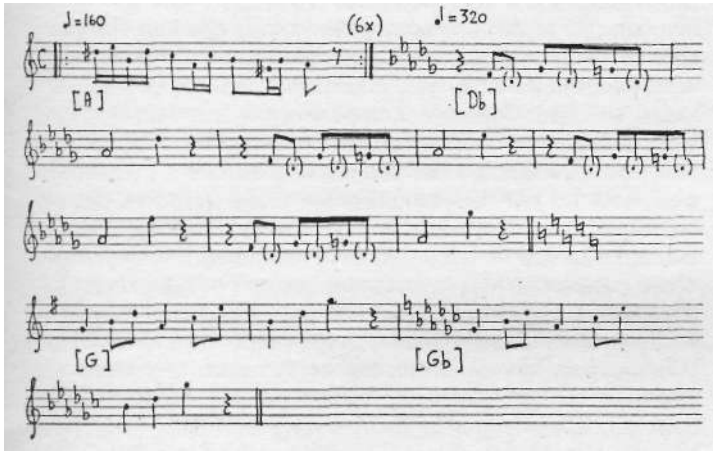
(3) Kombinationen von (1) und (2)
Gelegentlich kombiniert Coleman die unter (1) und (2) rubrizierten Stilelemente zu einer mehrgliedrigen (und somit auch mehrere Tempoebenen integrierenden) Form. „Congeniality" von Jost als „Free Jazz-Thema im wahrsten Sinne des Wortes" apostrophiert (Jost [1075], 66), ist dafür das klassische Beispiel.

(4) Baukastenthemen
Darunter sollen Themen verstanden werden, in denen Coleman quasi aus vorgefertigten, in sich abgeschlossenen melodischen Elementen längere Strukturen montiert - wobei es durch die Reihung der motivischen Floskeln oft auch zu einer unvermittelten Aufeinanderfolge mehrerer tonaler Zentren kommt, wie etwa in „Check-out Time" (1968) zu hören ist.

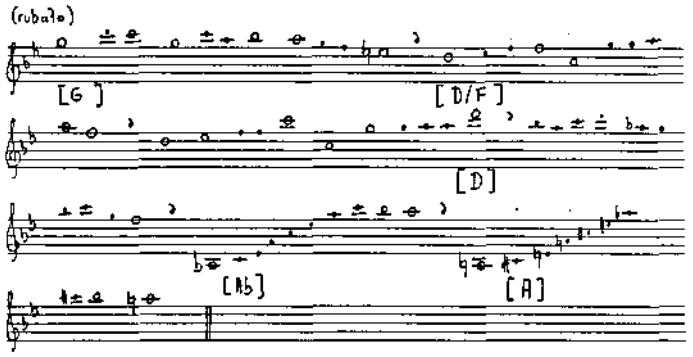


Dabei sind die „Bausteine", mit denen Coleman arbeitet, als solche vielfach eher unpersönlich, klischeehaft, Allerweltsfloskeln - man denke an das Hauptmotiv des „Broadway Blues" (1968) -, und erst aus der Reihung und dem Kontrast der an sich

trivialen Elemente entstehen originelle Gestalten. Als neueres Produkt dieses Verfahrens kann ,,Peace Warriors" (1987) genannt werden.

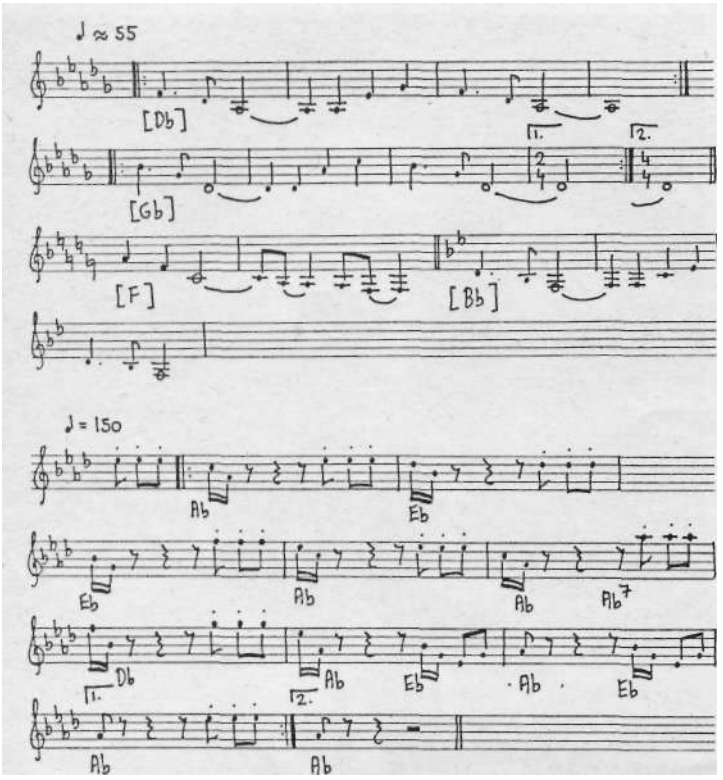


Auch in Stücken des Rubato-Typs ist gelegentlich ein derart additives, Segment an Segment fügendes Verfahren zu konstatieren: siehe „New York" (1968), das identisch mit dem Thema von „Prime Design/Time Design" (1983) ist.



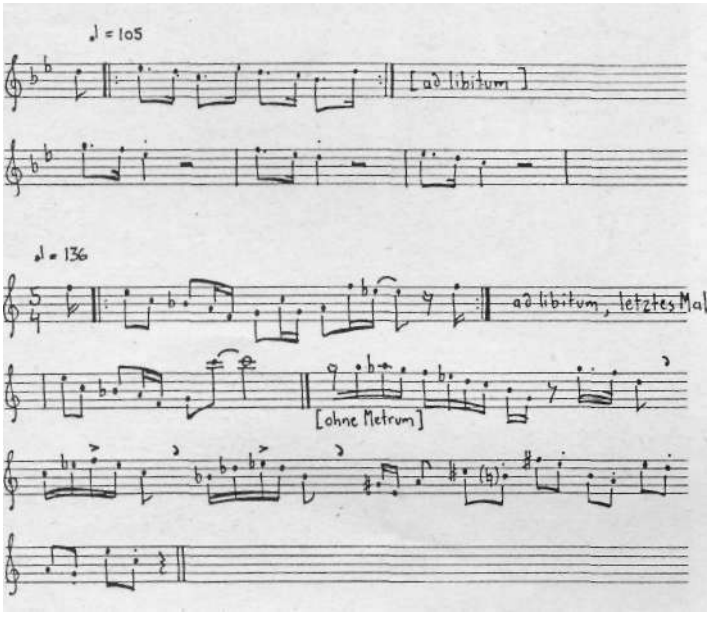
Freilich ist diese Baukastenmethode immer gefährdet, ins nur noch Klischeehafte umzuschlagen, zumal dann, wenn nicht mehr Elemente verschiedener Machart nebeinandergestellt, sondern nur noch ein oder zwei belanglose Motivkürzel sequenzierend hin- und hergeschoben werden, dazu die Harmonik von ungebrochener Simplizität ist: „The Empty Foxhole" (1966) und „Latin Genetics" waren dafür ältere und neuere Beispiele.

Im Lauf der Jahre hat sich Ornette Colemans (Bild) kompositorisches Spektrum erweitert; es sind Varianten der Themenkomposition hinzugekommen, die sich in seinem frühen CEuvre, soweit es auf Schallplatte dokumentiert ist, nicht finden. Foto: Ute Beretz



(5) Endlos-Riffs

Möglicherweise durch die repetitive Musik der marokkanischen Tradition inspiriert ist Colemans neuere Vorliebe für Themen, die ein simples Motivkürzel scheinbar unendlich oft wiederholen, bis es endlich von einem kurzen kontrastierenden Gegenmotiv abgelöst wird. Zwar gibt es dafür auch Belege aus der Zeit vor der Joujouka-Reise (so „The Good Life" alias „School Work" alias „Theme From A Symphony" (1971), doch taucht dieser Typus in jüngeren Prime Time-Zeiten immer häufiger auf. Ein Beispiel für viele: „City Living" (1983).



Harmolodics -
Kreative Konstruktionen der europäischen Musiktheorie

„Man kann Dinge machen, die nach den Maßstäben der Musiktheorie wirklich merkwürdig sind, und doch kann das Ohr dabei das gleiche Gefühl von Auflösung und Ordnung haben. Das ist es, was „Harmolodics" ist, und es läßt sich auf alles anwenden. Ornette ist dafür ein lebendes Exempel" (Denardo Coleman, nach Mandel [1978 b], 30).

Mögen die vorigen Abschnitte einen Eindruck davon vermittelt haben, wie sich „harmolodisches" Musikdenken in den Kompositionen und Improvisationen Ornette Colemans manifestiert, so wäre noch zu fragen, nach welchen Vorgaben seine Mitmusiker spielen, was Coleman die Mitglieder seiner Gruppen lehrt. Denn daß die Mitgliedschaft in einem Coleman-Ensemble zwangsläufig einer profunden musikalischen Ausbildung gleichkommt, bezeugen alle, die länger mit Coleman spielten - auch wenn es nicht alle so drastisch wie John Snyder formulierten: „Bei Ornette kann man nicht einfach spielen, was man will. Es erfordert genauso viel Arbeit - eher sogar mehr -, als wenn man Bebop spielen will [. . .]. Ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß der einzige Weg, Ornettes Musik zu spielen, der ist, sieben Jahre lang jeden Tag Unterricht bei ihm zu nehmen" (nach Balliett, 67). Worin nun die Coleman'sche Lehre besteht, läßt sich aus diversen Quellen immerhin erahnen. Neben den - oft kryptischen - Interviewstatements gibt es einen - nicht minder rätselhaften - theoretischen Text Colemans, der 1983 in der Zeitschrift „Down Beat" abgedruckt wurde. Weiteres - und sehr wichtiges - Material für das im folgenden Angedeutete stammt vom Hamburger Pianisten Joachim Kramps, der über einen längeren Zeitraum Unterricht bei den Coleman-Schülem David Bryant (Klavier) und Bern Nix (Gitarre) nahm und darüber hinaus das Glück hatte, von Coleman selbst eine Privatstunde erteilt zu bekommen.

Eines zeigt sich schnell, wenn man diese verstreuten Informationen zusammenträgt: Die Kriterien europäischer Musiktheorie sind auf Colemans Musikdenken schwerlich anwendbar. Seine „harmolodische Theorie" bezieht ihre Originalität gerade aus der Umdeutung und Neuordnung des Vokabulars und der Syntax europäischer Musik- und solche Umdeutung des Vorgefundenen ist ja ein Grundzug afroamerikanischer Kreativität, wie sie sich im Jazz seit seinen Anfängen ausdrückt. Und demgemäß leidet vieles, was über Colemans Kompositionen, über sein Musikdenken geschrieben wurde, an einer zentralen konzeptuellen Schwäche, die Gudrun Endress wie folgt beschrieb: „Gemessen wird nicht an den Gesetzmäßigkeiten des Jazz, an Ornettes bisherigen Resultaten, nicht an den Kriterien der eigenständigen afro-amerikanischen Kultur, sondern man urteilt aus dem Aspekt des europäischen Musikverständnisses und dessen einseitigen, keineswegs allgemeingültigen Kriterien" (Endress, 10). Wenn jetzt also vier Aspekte benannt werden sollen, die für Colemans Musikauffassung, wie er sie seinen Schülern und Mitspielern vermittelt, von grundlegender Bedeutung sind, so wird das rein deskriptiv, ohne wertende Relativierung oder Bezugsetzung zu Kriterien europäischer Musikpraxis geschehen.

(1) Intervallik als Ausgangspunkt

Für Coleman ist die Qualität musikalischer Intervalle an sich wichtiger als der Bezug der das Intervall bildenden Töne zu einem etwaigen Grundton. Improvisation geht demgemäß in erster Linie von der Intervallstruktur des Themas aus, ohne Rücksicht auf tonale Bindungen, auf die absolute Position des Intervalls im Tonraum.

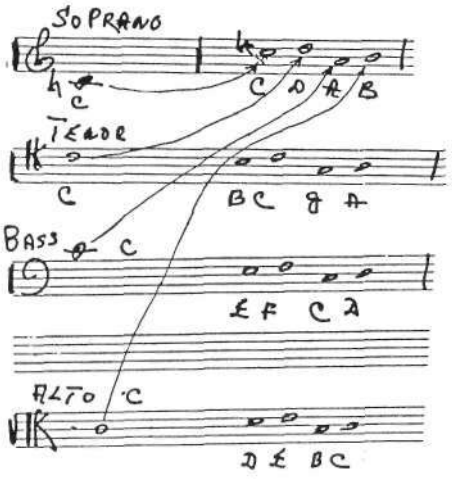
(2) Harmonik ergibt sich

Betrachtet man demgemäß Improvisation als freies Spiel mit Intervallqualitäten, so entfällt jeder Bezug zu präformierten harmonischen Rastern: Harmonik ist nichts Vorbestimmtes, sondern ergibt sich aus dem Miteinander der improvisierten Linien im Ensemble.

(3) Freie Wahl des Registers

Entsprechend dem Primat der Intervallqualität vor der Lage des Intervalls im Raum der zwölf Halbtöne können die Spieler aus einer komponierten Vorgabe durch variable Interpretation verschiedene Versionen schaffen - etwa, indem sie transponierende Instrumente so spielen, als wären sie in C gestimmt, oder, indem sie einen Notentext in verschiedenen Schlüsseln lesen (Notenbeispiel 13 illustriert in Colemans eigener Notenschrift diesen „Auffächerungsprozeß" durch variable Lesart in vier

Schlüsseln). Das ist es, was Coleman meint, wenn er sagt, daß jeder Musiker „sein eigenes C" haben könne. Und gemäß dieser Freiheit der Transposition und des Lagenwechsels sind Baß- und Melodie-, Haupt- und Nebenstimmen austauschbar und gleichwertig: „Das ist es, wie ich Harmolodics sehe: Daß man jede Melodie nehmen kann und daraus eine Baßlinie machen kann. Oder eine zweite Stimme. Oder eine Führungsstimme. Oder eine Rhythmusstimme. So verfahre ich in jeder Musik, die ich spiele" (nach Mandel [1978 c], 18f).



(4) Das Ensemble als Ort freier Kommunikation

Harmolodisches Gruppenspiel ist (zumindest ideell) frei von den Hierarchien, die für traditionelle Jazzensembles gelten: Jeder Musiker sucht sich seinen Freiraum im Gruppenklang, übernimmt mal Führungs-, mal unterstützende Funktion, ohne daß es feste Rollenzuweisungen oder eine festgelegte Reihenfolge von Soli gäbe. Harmolodische Improvisation hieße demnach: freie Kollektivimprovisation über ein vorgegebenes Material; ein Prozeß des freien Austauschs zwischen den Musikern. Coleman: „Was ich eigentlich versuche [. . .], ist, Musik in der klarsten und einfachsten Form zu schreiben, um so von den Leuten, mit denen ich spiele, das beste Resultat zu bekommen. Ich gebe ihnen, was ich spiele und sage: ‚Nimm das und tu damit, was Du willst. Du kannst es auseinandernehmen, es zusammensetzen. Du kannst bunte Knete [‚silly putty'] darauf tun, ganz gleich, wozu es Dich eben inspiriert, und dann gibst Du es mir so zurück, und ich werde es so interpretieren, wie ich es höre" (nach Mandel [1978], 53).

In dieser Idee eines herrschaftsfreien musikalischen Diskurses liegt auch ein Stück soziale Utopie - eine Utopie der Gleichzeitigkeit von Kollektivität und individueller Kreativität, die Coleman viel bedeutet („Harmolodics bedeutet, jeden beliebigen Klang in das eigene Spiel zu übertragen, ohne dabei seine eigene Identität aufgeben zu müssen [. . .]. Ich glaube, daß dies wahrscheinlich eine der demokratischsten Weisen des Ausdrucks künstlerischer Inhalte ist" [Coleman zu Ralph Quinke, 1987]).

Um so mehr schmerzt es ihn, daß dies so selten erkannt wird, daß Prime Time immer wieder als Gruppe gehört wird, in der zwei „Rhythmusgruppen" einen Solisten - eben Coleman - „begleiten". Die Klarheit von Colemans Saxophonlinien im dichten Gewirr von vier Saiteninstrumenten und zwei Schlagzeugern und die Tatsache, daß er als Saxophonist kein harmolodisches Double in der Gruppe hat, dürften zwei der Faktoren sein, die diesen Eindruck nahelegen, auch wenn er, wie Coleman insistiert, nicht der musikalischen Realität entspricht: „Jedesmal, wenn ich eine Rezension meiner Platte lese, steht da, daß ich der einzige bin, der solistisch spielt. Das ist unglaublich, denn das ist es, was alle Musiker von Prime Time tun. Ich bin derjenige, der gebunden ist - sie sind diejenigen, die frei sind [. . .]. Wenn man meine Band hört, dann weiß man doch, daß alle harmolodisch improvisieren. Hier habe ich also eine Band, die darauf basiert, daß jeder

Spontan Melodien kreieren: Ornette Coleman
Foto: Manfred Rinderspacher

spontan eine Melodie kreiiert, komponiert nach dem Verfahren, das man Improvisation zu nennen pflegte, und niemand hat erkannt, daß es das ist, was passiert. Und meine ganze Enttäuschung darüber zeigt mir nur, wie avanciert die Musik wirklich ist" (nach Mandel [1987 c], 17). Schwer zu beurteilen, ob die gängige Fehlinterpretation des Konzepts von Prime Time auf falsche Hörerwartungen des Publikums oder aber auf strukturelle Probleme der Gruppe hinweist. Überaus klar ist jedoch, worauf Coleman mit seiner Arbeit mit Prime Time abzielt: „Eines Tages werde ich, so glaube ich, das harmolodische Orchester schaffen können, und dadurch, so hoffe ich, werden dann viele Individuen ihren persönlichen Ausdruck finden. Was ich gern tun würde, wäre, daran mitzuwirken, was den einzelnen dazu bringt, sich selbst auszudrücken - egal, ob das in zehn Jahren oder morgen passiert. Solange ich daran mitwirken kann, dem einzelnen zu helfen, seinen wahren Ausdruck zu finden, dann ist das die menschliche und soziale Beziehung, der ich mein Talent widmen möchte" (nach Feather [1981], 63).

Jazz in Italien

Teil 2

Das Rückgrat des Jazz in Italien bildet schon immer und wie anderswo auch die Rhythmussection mit einer großen Zahl überaus begabter Pianisten, Bassisten und Schlagzeuger jeglicher Couleur. Es gibt hier kaum mehr Individualisten, Stilisten, Komponisten und Bandleader unter ihnen, wobei der nationale Bekanntheitsgrad eindeutig mehr bei den Pianisten liegt, der internationale bei Bassisten und Schlagzeugern.

Die Pianisten, Bassisten und Schlagzeuger der gegenwärtigen Szene

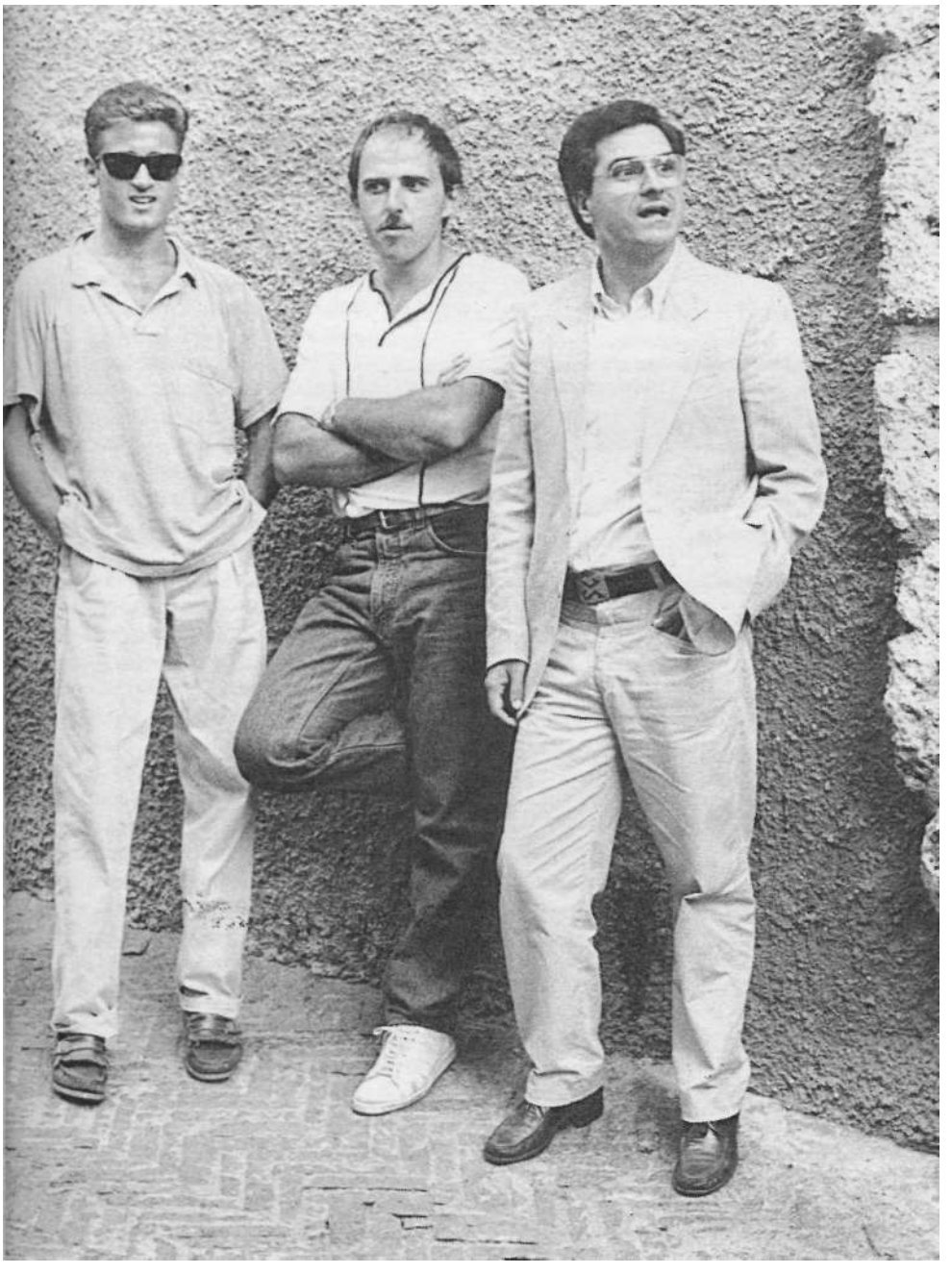
Giorgio Gaslini, Guido Manusardi, Franco D'Andrea und Enrico Pieranunzi sind gegenwärtig das dominierende Vierergestirn des italienischen Piano-Jazz mit dem größten Profil und dem vielseitigsten Potential. Und jeder von ihnen hat seinen eigenen unverwechselbaren Ausdruck gefunden. Der Doyen unter diesen Musikern ist ohne Zweifel der am 22. Oktober 1929 in Mailand geborene „typische Römer" Giorgio Gaslini, der wie kein anderer den Jazz in Italien popularisiert hat, der bereits mit sieben Jahren Klavier spielte und mit 16 in einem Trio mit dem Klarinettisten Gino Stefani und Gil Cuppini saß; eine erste LP entstand mit dem „Orchestra del Momento" (mit Eraldo Volonte, einer Vaterfigur des italienischen Jazz). Bereits 1948 war Gaslini auf dem 1. Festival Internazionale del Jazz in Florenz, 1957 auf dem 2. Festival del Jazz in San Remo, schon mit einem eigenen Oktett unter dem Namen „Tempo e Relazione", wo Jazz mit Zwölftonmusik verknüpft wurde. 1960 schrieb Gaslini für Antonioni in Quartettbesetzung die Filmmusik für „La Notte", gab erste Jazzkurse in Mailand. Sein 1963er Quartett mit dem Saxophonisten Gianni Bedori, Bruno Crovetto und Franco Tonani spielte die LP „Oltre" ein, der Grundstein seiner pianistischen Karriere war gelegt, erste Anerkennung blieb nicht aus. Kennzeichnend besonders für den Komponisten Gaslini waren seine zahllosen Suiten, die er über die Jahre schrieb, 1965 beispielsweise „Nuovi Sentimenti" (New Feelings) mit einem internationalen Tentett, u. a. mit Don Cherry, Steve Lacy und Gato Barbieri, einem Meilenstein des Free Jazz, nicht nur in Italien und häufig zitiert. In diese Zeit fielen auch die internationalen Kontakte mit Paul Rutherford, Harry Beckett, Jean-Luc Ponty und Roswell Rudd. 1970 entstand mit „Colloquio con Malcolm" die erste italienische Jazzoper, 1972 in Rom und 1978 in Mailand wurden auf Betreiben Gaslinis Jazzkurse an den Konservatorien eingerichtet. Von 1976 bis 1980 tourte Gaslini mit seinem Quartett durch die USA, 1979 wurde in New York eine Art Jazzkomödie aufgeführt; dann war Gaslini kurzzeitig Festivaldirektor in Imola und gründete 1975 sein eigenes Label „I Dischi della Quercia". Von ihm stammen die beiden Bücher „Musica Totale" und „E Tecnica e arte del Jazz". Von den herausragenden Platten seien erwähnt, besonders auf seinem eigenen Label wie auf Soul Note: Concerto della Resistenza Universita statale, New Orleans Suite (Quartet), Giorgio Gaslini meets Ponty, Lacy..., Murales (Quartet), Free Actions (Sextet), Four Pieces (Duo mit Anthony Braxton), Ecstasy (Duo mit Eddie Gomez), Indian Suite (Oktet), Schumann Reflections (Trio), Skies of China (Quartet), Multipli (Quintet). Auf eine sehr eigene, besonders intellektuelle Weise verknüpft hier und anderswo Giorgio Gaslini die italienische Volksmusik mit europäischer klassischer Musik und amerikanischem Jazz. Er selbst nennt in einem Interview Bach, die mediterrane lyrische Form (Choralmusik, Madrigale, Monteverdi), zeitgenössische Musik jeder Art sowie den Jazz als seine hauptsächlichen Quellen.

Aus ganz anderem Holz ist der am 3. 12. 1935 in Chiavenna (Sondrio) geborene Guido Manusardi geschnitzt, dem Nat Hentoff in seinem Spiel Glanz, Ideenfluß und einen großartigen inneren Zusammenhang bescheinigt, dessen Kraft nicht aus dem Spiel kommt, sondern in ihm liegt. Nach frühen privaten Klavierstunden ist Manusardi seit 1954 professionell tätig, wobei er in den 50er und 60er Jahren, wohl auch aufgrund ungünstigerer spielerischer Möglichkeiten in Italien, häufig in der Schweiz, Deutschland, besonders aber in Schweden und Rumänien tätig war. In einer Auflistung hat er bis 1981, hauptsächlich in kleinen Gruppen, 24 LPs eingespielt, davon zehn in Mailand, fünf in Stockholm, drei in Bukarest, zwei in Warschau usw., verständlich, nachdem er von 1962 bis 1967 fünf Jahre in Schweden, anschließend acht in Rumänien verbrachte (seine erste Platte kam mit Nordin und Al Heath unter dem Titel „Blue Train" auf Swedisc heraus!). 1975 erhielt Manusardi den ersten italienischen Kritikerpreis, von 1974 stammt eine enge Freundschaft mit dem damals in Schweden lebenden amerikanischen Bassisten Red Mitchell. 1977 kam ein weiterer Kritikerpreis hinzu, dies ließe sich über die Jahre weiterführen. Auf Splasc(h) ist Manusardis gegenwärtiges Schaffen am nachhaltigsten und lückenlosesten dokumentiert, von 1981 bis 1986, in einem Duo (mit Gianni Basso), einem Trio (Leveratto, Bonafede), einem Quartett (Bra Session), Quintett („Bridge into the New Generation") sowie mit einem der bekanntesten italienischen Frauenchöre (acht Sopran-, zwölf Mezzosopran-, zwölf Alt-Stimmen), die die vielen Facetten dieses mehr introvertierten Klavierstilisten anschaulich spiegeln.

Von dem am 8. 3. 1941 in Meran geborenen Franco D'Andrea, einem waschechten Klavierautodidakten, schreibt der inzwischen verstorbene italienische Kritiker Arrigo Polillo bereits im Jahr 1978 auf jener berühmt gewordenen Jazz Duo-LP mit Claudio Fasoli (Dire FO 349), daß Franco D'Andrea in diesem Jahr mit 40 LPs bereits den nationalen Jazzrekord hält. Seitdem ist die Zahl seiner Veröffentlichungen immens gewachsen, besonders auf Red Records und ECM (im Quartett von Enrico Raval). In seinem Spiel vereinigen sich Bill Evans, Herbie Hancock und McCoy Tyner zu einer ganz ungewöhnlichen, sehr individuellen Melange, die D'Andreas Spiel eigentümlich wie be-

sonders spannungsberstend erscheinen läßt. Die weiter vorn erwähnte Duoeinspielung mit Claudio Fasoli hatte logischerweise den 1. Preis der italienischen Jazzkritik zur Folge, nachdem er aber auch schon vorher (erste LP 1964 auf Durium in „Portrait of Franco Ambrosetti", Gründung des „Modern Trio" 1968 mit Franco Tonani und Bruno Tommaso, das spätere „Modern Art Trio", 1971 inAzzolinis Bigband, Einspielungen auf Horo mit Lee Konitz und Frank Rosolino) auf sich aufmerksam gemacht hatte. Sein größtes Output liegt in den achtziger Jahren: Solos („Es'V'Dialogues with Super-Ego"), Trio („My One and Only Love"), Quartette („Quartet live'V'My Shuttle"), Quintet („Early Spring"), wieder Trio („Kick Off"), zusammen mit Enrico Rava von 1979 bis 1981 und wieder 1983 („Ah"/„Opening Night"/„Andanada").

Über Enrico Pieranunzi, den am 5. 12. 1949 in Rom geborenen Klaviervirtuosen, dem Nat Hentoff einen tiefen romantischen Impuls sowie die Ganzheit seiner Musik attestiert, kann man auf seiner 1985 aufgenommenen Solo-LP „What's what" auf Demon 3006 (yvp) eine ausführliche Biographie nachlesen. Hier sind die bei einem Deutschlandbesuch 1984 von Ulrich Olshausen gerühmte luzide Perltechnik, seine Abstraktion der Ideen Lennie Tristanos wie auch die gleichzeitige filigrane besonnene Gesprächsbereitschaft Paul Bleys neben einer rasant treibenden Motorik in den ausschließlich eigenen Kompositionen unmittelbar zu spüren wie nachzuvollziehen. Auch Enrico Pieranunzi ist seit seinem Diplom am Konservatorium in Reggio Calabria, dem südlichsten Zipfel Italiens, im Jahr 1972 einen langen Weg gegangen, über erste Jazzexperimente mit Marcello Rosa, Vittorini, Pes, Tommaso, einer ersten LP 1975 bei Umbria Jazz, dann mit Piana und Valdambrini, 1976 der ersten Soloplatte „The Day after the Silence", die auf seinem Label Edi-Pan 800 (über yvp) vorliegt, der ein Jahr später eine zweite folgte („A Long Way"). Sein Schaffen ist auf den Labels Edi-Pan (yvp), Demon (yvp), vor allem auf yvp music (yvp) sowie Soul Note (BIS) am nachhaltigsten dokumentiert; bemerkenswert in jeder Hinsicht sind die Einspielungen mit Chet Baker aus den Jahren 1979 bis 1988 (auf Edi-Pan und Philology), die in eindrucksvoller Weise zeigen, daß sich hier zwei verwandte Seelen getroffen haben. Enrico Pieranunzi und sein Space Jazz Trio wurden beim Musica Jazz Critics Poll 1988/89 zur besten Jazzgruppe Italiens gewählt.



Tiefer romantischer Impuls: Enrico Pieranuzi (r.) mit Fabrizio Sferra (l.) und Enzo Pietropaoli (Mitte) Foto: Jazz Archiv yvp music

Außer diesen vier Leitbildern des italienischen Klavierjazz schieben sich aber noch weitere jüngere Klaviertitanen in den Vordergrund, von denen als einer der ersten der am 28. 2. 1950 in Villamar, Cagliari geborene Antonello Salis genannt werden muß, der wie kein anderer folkloristische Elemente seiner Heimat in den Jazz einarbeitet. Hier fallen mir im übrigen noch die Bassisten Marcello Melis und Riccardo Lay, der Trompeter Paolo Fresu sowie der Altsaxophonist Sandro Satta ein, die ebenfalls der Inselregion Sardiniens entstammen und via Civittavecchia, Rom und Mailand die italienische Jazzszene nachhaltig beeinflussen. Doch zurück zu Antonello Salis, der zunächst Akkordeon spielte, dann über die Orgel und hauptsächlich autodidaktisch (eine Parallele zu D'Andrea!) zum Klavierspiel kam, der mit dem Bassisten Riccardo Lay und Mario Paliano das Trio „Cadmo" gründete, das immerhin vier Jahre existierte und auf der LP „Nuove Tendenze del Jazz Italiano Vol. 2, Edizioni Cultura Populäre Milano" in einer Mischung von Free Jazz mit sardischer Folklore glänzend dokumentiert ist und das dann später mit Sandro Satta und Mario Fulci zum Quintett erweitert wurde. Unter diesem Einfluß und einer Tournee mit Lester Bowie entstanden dann 1978 die Piano-Solokonzerte in Rom, Como, Verona, die eigentümlich genug, selbst im kalten und regnerischen Cagliari eine ungewöhnliche Resonanz fanden. Neben einer Soloeinspielung auf Hat Hut („Orange Juice/Nice Food") liegen nun überaus interessante Projekte besonders auf Splasc(h) vor, solo, im Duo-, Trio-, Quartett- und Quintett-Format, von denen vor allem jene mit Riccardo Fassi (wo Salis auch Akkordeon spielt) und Pino Minafra unbedingt hörenswert sind.

Aus den im übrigen tabellarisch aufgelisteten italienischen Pianisten mögen Stefano Battaglia, Luigi Bonafede, Arrigo Cappelletti, Riccardo Fassi, Luca Flores,

Glanz, Ideenfluß und ein großartiger innerer Zusammenhang im Spiel: Guido Manusardi
Foto: yvp music

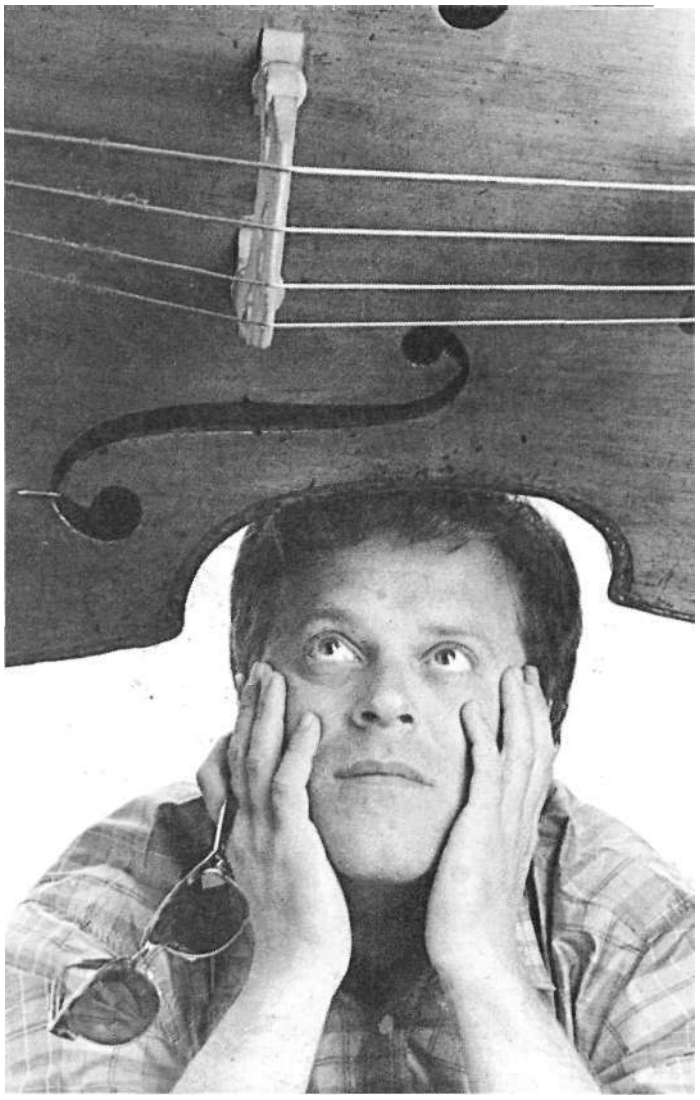
Cosmo Intini, Enrico Intra und Mario Piacentini noch einmal besonders erwähnt werden, was besonders ihre Vielseitigkeit angeht; Stefano Battaglia ist auf seiner LP „Auryn" eine besonders interessante Mischung aus Keith Jarrett und McCoy Tyner eingegangen.
Unter Italiens Bassisten gibt es keine ausgesprochenen Vaterfiguren oder dominierenden Leitbilder, doch eine ganze Reihe hervorragender Begleiter wie auch von Solisten, die auch international gerne eingesetzt werden, weil sie einen starken motorischen Puls zu geben vermögen. Aus der langen Liste der hervorragenden Bassisten seien besonders herausgegriffen: Giorgio Buratti (obwohl er gegenwärtig wenig aktiv ist), Furio Di Castri, Pino Dalla Porta, Paolo Damiani, Enrico Fazio, Riccardo Lay, Piero Leveratto, Marcello Melis, Bruno und Giovanni Tommaso sowie Attilio Zanchi. Dazu einige wenige persönliche Daten:

Der am 21. 5. 1935 in Mailand geborene Giorgio Buratti gründete 1960 die „Coppa del Jazz", kam früh mit bedeutenden Exponenten des Free Jazz und der Avantgarde wie Mingus, Dolphy und Byard zusammen und war und ist dementsprechend mehr im Jazz dieser Zeit verankert, so daß bei ihm die freien Spielweisen dominieren, z. B. in der LP ,,Don't Bother Me". Einer der meistgefragtesten italienischen Bassisten der Gegenwart ist zweifellos Furio di Castri, dessen Sicherheit, Robustheit und Vielseitigkeit gefragt sind, der dem Spiel seiner Begleiter einen durchgehenden Puls zu verleihen versteht und der auf Splasc(h), Red Records wie Soul Note und ECM gleichermaßen vertreten ist, bei Luca Flores, Pietro Tonolo, Massimo Urbani, in der Gruppe Imagini, Enrico Rava und von 1987 in einem Soloprojekt auf Splasc(h) HP 04, dessen Cover er sogar entworfen hat (ein eindrucksvolles Solo-Debut!). Pino Dalla Porta gründete mit Bonvini, Callavanti und Minafra zusammen die bekannte Formation „Nexus" (es gibt eine gleichnamige Gruppe aus Schweden!); er ist auf Splasc(h) zusammen mit Stefano Battaglia, Mimmo Cafiero, Tiziana Ghiglioni und Pino Minafra zu hören. Der am 26. 3.1952 in Rom geborene Paolo Damiani, zunächst Architekturstudent, kam über Martin Joseph und Giorgio Gaslini zum Jazz und leitete das Quartett „La Casa del Suono", in dem Jazz, Popularmusik und Zeitgenössische Musik vermischt werden. Gegenwärtig spielt er mit der Elite des italienischen Jazz (Paolo Fresu, Gianluigi Trovesi, Fioravanti, Gaslini). Enrico Fazio, am 2. 1. 1956 in Turin geboren, spielte unter dem Einfluß Claudio Lodatis zunächst Gitarre - eine Parallele zu Attilio Zanchi -, kam dann autodidaktisch über den Elektrobaß und lokale Bluesgruppen zum Kontrabaß.
Zusammen mit Carlo Actis Dato und Claudio Lodati gründete er 1974 das „Art Studio", in dem er in Reggio Emilia, Foggia, Padua, Turin, im Amsterdamer Bim Huis, in Tübingen, Beifort und Paris auftrat. Seine erste LP erschien 1978 mit einem Quartett. Er ist besonders eindrucksvoll auf Splasc(h) herausgestellt. Riccardo Lays dunkeltönender Baß ist sehr gut auf seiner ersten LP unter eigenem Namen (,,Totem'VSplasc(h) H 165) sowie in Gioconda Cilios Debutalbum „Deep Inside" auf einigen Titeln zu hören. In nie geahnter und gehörter Weise gehen hier sardische Folklore und moderner Jazz eine innige Synthese ein. Der am 25. 2. 1959 in Genua geborene Piero Leveratto kam über das Klavier zum akustischen Baß, mit einer Ausbildung am dortigen Konservatorium; er begleitete 1980 die Sängerin Tiziana Ghiglioni, spielte 1981 seine erste LP „Lonely Woman" ein. Auf Splasc(h) ist er bei Cappelletti, Manusardi, Marcello Tonolo, Gianntonio De Vincenzo, Claudio Fasoli sowie Roberto Ottaviano (diesmal auf Red Records!) eindrucksvoll vertreten. Der am 16. 8. 1939 in Cagliari geborene Marcello Melis platzte nach einem Kontrabaßstudium in Cagliari 1965 direkt in die Free Jazz-Szene Roms mit Mario Schiano und Giancarlo Schiaffini, er wirkte in der Gruppe „Gruppo Romano Free Jazz" mit und kam mit Steve Lacy (1969), Gato Barbieri (1969 bis 1970), Dexter Gordon, Johnny Griffin und Mal Waldron zusammen. Ähnlich wie Enrico Rava war er einige Zeit in den USA (von 1972 bis 1978), dies in der Zeit nach dem Free Jazz, wo er Bluiett, Pullen, George Lewis, Bowie, Fred Hopkins u. a. kennenlernte und mit ihnen musizierte. Nach Italien zurückgekehrt, gab er Solokonzerte und gründete für die Radiotelevision Italiana ein Kontrabaßquintett; ähnlich wie Gaslini schrieb er für Pier Paolo Pasolini und Ugo Gregoretti Filmmusiken, zeigte wie kein anderer Bassist Kosmopolitismus wie ungeheure Vielseitigkeit. Anders wie Buratti blieb er nie im Free Jazz-Korsett hängen, sondern suchte frühzeitig eine Synthese von Jazz mit Folklore, z. B. auf „The New Village on the Left" (Black Saint BSR 0012) oder „Angedras" (BSR 0073). Der am 20. Januar 1941 in Lucca zur Welt gekommene Giovanni Tommaso kam wie Leveratto über das Klavier zum Kontrabaß, er war zum Jahresende 1956 im „Quintetto di Lucca", bis 1964 im Trio von Amadeo Tommasi, u. a. auf den Festivals von Bologna, Bled und San Remo. 1961 traf er mit dem Gitarristen Rene Thomas

Giorgio Gaslini
Guido Manusardi,
Franco D'Andrea
und Enrico Pieranunzi sind
gegenwärtig das
dominierende Vierergestirn
des italienischen Piano-Jazz.

zusammen, ebenso mit Sonny Rollins und Chet Baker, er wirkte in dem John Lewis-Film „Una Storia Milanese" (auf Atlantic) mit und jammte mit den Ambrosetti-Brüdem sowie Gato Barbieri. Von 1967 bis 1970 begleitete er Mary Lou Williams, Lee Konitz und Barney Kessel, ebenso Max Roach und Abbey Lincoln. Bekannt ist er in Italien besonders aus dem Franco D'Andrea-Quartett. Auf den Labels Red Records, Soul Note (über BIS), Edi-Pan (yvp) und ECM (bei Enrico Rava) ist sein kräftiger Baß zu vernehmen. Der fünf Jahre jüngere Bruno Tommaso (geb. 20. 11. 1946 in Rom) vom Konservatorium di San Cecilia in Rom machte 1973 sein Baßdiplom, er hatte genau wie Marcello Melis erste Experimente in der „Gruppo Romano Free Jazz" und gründete mit Franco D'Andrea das Modern Art Trio; von 1973 bis 1976 war er ständig bei Giorgio Gaslini, er leitete Bigbands und initiierte das „Laboratorio di Testacio", eine Jazzkonzertreihe. Seine erste LP unter eigenem Namen („Round about yesterdays - Variazioni su un tema di Jerome Kern") liegt erst acht Jahre zurück. Der am 10. 7.1953 in Mailand geborene Attilio Zanchi kam autodidaktisch über die Gitarre und den Elektrobaß zum akustischen Baß. Seine Erfahrungen sind vielseitig und vielschichtig: klassische Gitarrenstudien, Arbeit in der,,Gruppo Contemporaneo" von Guido Mazzon, eine eigene Gruppe „Aktuala", Folkmusik mit ,,Nuovo Canzonieri Italiano", spektakuläres Theater, Jazzrockband ,,Maad". Erst 1978 entschied sich Zanchi bei Giorgio Azzolini für den Kontrabaß, belegte Jazzkurse bei Giorgio Gaslini und gründete im Oktober 1979 mit Piero Bassini und Giampiero Prina das ,,Open Form Trio". Nach Studien an der University of Fine Arts in Banff (Canada) und am „Creative Studio" in Woodstock/USA bei Dave Holland und Karl Berger war er Mitglied im Woodstock Orchestra und ist seit 1985 ein integraler Bestandteil des Paolo Fresu Quintetts/Sextetts. Daraus folgt eine große Zahl von Einspielungen auf Splasc(h) sowie Red Records (er war bis 1985 bei Franco D'Andrea).

Unter den Schlagzeugern gibt es eine Menge hervorragender Leute; am bekanntesten und international gefragtesten, allerdings in unterschiedlichem Kontext,, sind Aldo Romano aus Belluno, Andrea Centazzo aus Udine, sinnigerweise beide aus dem norditalienischen Raum, unweit der nahen Grenze, so daß ihr Drang ins nördliche Ausland schon früh ausgeprägt scheint. Aufsehen erregt in letzter Zeit vor allem Roberto Gatto, der auch Hauptddozent für Jazz-Drums bei den Clinics in Siena ist. Besonders Aldo Romano (geb. 7.1.1941) ist, nachdem er in Paris Gitarre und Schlagzeug studierte und dort 1961 abschloß, dort so gut wie verwurzelt und in der dortigen Szene zu Hause, obwohl er häufig auch in Italien ist und mit italienischen Musikern Platten aufnimmt. So findet man ihn bei Michel Petrucciani (auf Owl), im Enrico Rava Quartet (auf ECM) sowie mit den eigenen Projekten ,,Il Piacere" und „Ritual" (beides auf Owl). Er ist sicher einer der melodischsten Schlagzeuger überhaupt. Von ganz anderem Zuschnitt ist Andrea Centazzo (geb. 23. 3. 1948), der 1971 nach einem regulären Studium, dem Erlernen von Techniken an der Schweizer Jazzschule, in Triobesetzung mit Radioaufnahmen seine Karriere begann, zeit seines Lebens aber stets den freien Spielweisen verbunden blieb. Seine Zusammenarbeit mit Steve Lacy, Kent Carter, später Derek Bailey, Pierre Favre, Evan Parker, Radu Malfatti, Giancarlo Schiaffini führte 1977 zur Gründung eines eigenen Labels Ictus (Parallelen zu Gaslini und Pieranunzü), auf dem er kompromißlos freie Musik und freie Metren kreiert. Sein Einflußbereich sind: Lol Coxhill, Rova, Henry Kaiser, Eugene Chadbourne, John Zorn, Alex Cline, Vinny Golia, Fred Frith, Steve Beresford, Franz Koglmann, Gunter Hampel. So ist Centazzos Musik auch ein Programm.



Entschied sich erst 1978 für den **Kontrabaß: Attilo Zanchi** **Foto: yvp** music

Unter Italiens Bassisten gibt es keine ausgesprochenen Vaterfiguren oder dominierenden Leitbilder, doch hervorragende Begleiter und Solisten.

Von den gegenwärtig aktiven italienischen Schlagzeugern (s. a. Tabelle!) sind noch besonders erwähnenswert: Pasquale „Lino" Liguori (geb. 19. 11. 1927, Neapel), der durch den amerikanischen Einmarsch zum Jazz kam, der mit Schiano zusammenarbeitete und jüngst mit „Effetti Larsen" seine 22. LP auf Splasc(h) veröffentlichte, Roberto Gatto (geb. 6, 10. 1958, Rom), der über das Waldhorn zum Schlagzeug kam und in fast allen Hardbop- und Straight Ahead-Gruppen des italienischen Jazz der achtziger Jahre sitzt, der selber Platten produziert, jüngst eine von Sal Nistico (nur auf CD!). Hinzu kommen Mimmo Cafiero (in Paolo Fresus „Mamut" sowie mit seinem Debüt „I go"/beides auf Splasc(h)) sowie Pippo Cataldo mit dem „Costa & Cataldo Music Project" (ebenfalls Splasc(h)), beide aus Palermo/Sizilien, sehr melodische und genau timende Schlagzeuger der neuen Generation, die einen großen Weg vor sich haben, die neben einer deutlich werdenden lokalen, besser regionalen Komponente eine neue Schlagzeugschule Italiens zu vertreten scheinen (wird fortgesetzt!).

Ulfert Goeman

Auf den nächsten beiden Seiten finden Sie eine Auflistung der Platten, die die italienischen Pianisten, Keyboarder, Bassisten und Schlagzeuger machten.

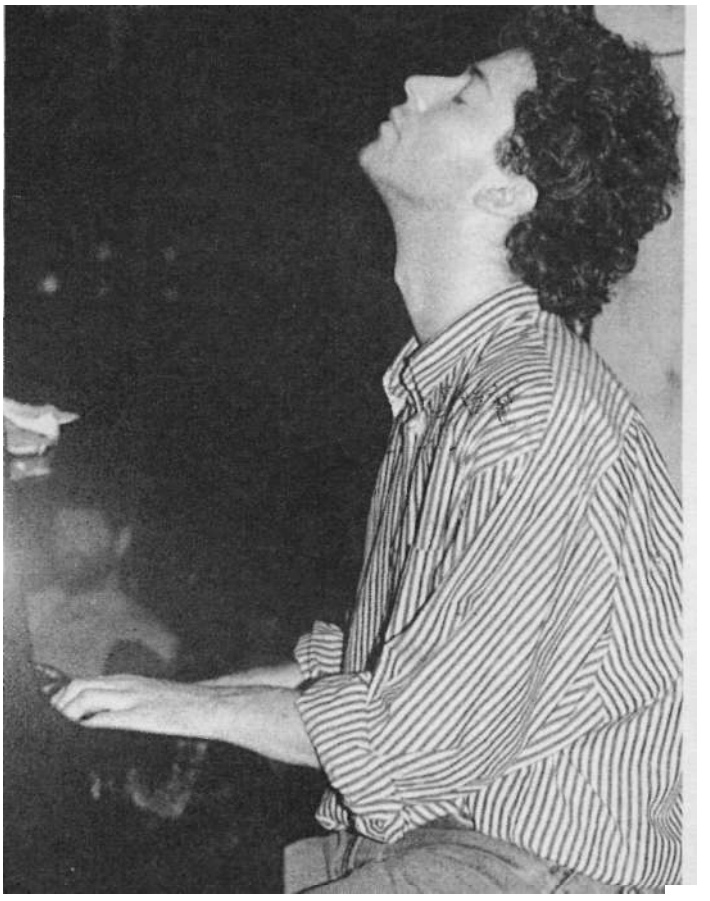
Die italienischen Jazzmusiker der 80er Jahre

Klavier & Keyboard

Claudio ANGELERI	HP 03
Stefano BATTAGLIA	H129/H131/H150/H162/ yvp3018
Andrea BENEVENTANO	H157
Luigi BONAFEDE: 8.1. 54 Mailand	H159/HP01
Salvatore BONAFEDE	H141
Mario CANTINI: 5. 7. 33 Rom	
Arrigo CAPPELLETTI	H111/H134/H135/HP08/ yvp3018
Roberto CIPELLI	H106/H110/H127/H129/ H160/yvp3018
Carlo CITTADINI	H124
Bruno CESSELI	H116/yvp3018
Massimo COLOMBO	H164
Franco D'ANDREA: 8. 3. 41 Meran	H129/VPA157/VPA158/ VPA 199/MBL 1000/NPG 802/ NS201/NS202/NS200/ RR 123225/ECM1166/ ECM 1224/SN1064/TLP1 1116/FO349/yvp3018
Nino De ROSE	H124
Riccardo FASSI	H107/H113
Massimo FEDELI	H166
Fabrizio FESTA	H142
Luca FLORES	H104/H109/H123/H128/ H 167/HP06
Carlo GARGIONI	H112/H167
GiorgioGASLINI: 20. 10. 29 Mailand	Q 28001/Q 28002/Q 28003/ Q 28013/ Q 28015/Q 28016/ Q 28019/PR 7014/SN 1020/ SN 1120/SN 121220
Marcello INSERRA	H138
CosmoINTINI	H121
Enrico INTRA: 3. 7. 35 Mailand	
Martin JOSEPH: 17. 6. 38 London	H139/HP12
Gaetano LIGUORI: 19. 5. 50 Neapel	HP 09
Ico MANNO	H145
GuidoMANUSARDI:3.12. 35Ciavenna	H102/H103/H115/H125/ HP02/HP14/SN1131/PR 7018/PEL0128(CD)
Rita MARCOTULLI	H105
Fabio MARIANI	H149
Carlo MORENA	H155
Sante PALUMBO: 7. 5. 32 Cerignola	H144
Paolo PANZANI	HP 10
Mario PIACENTINI	H146
Enrico PIERANUNZI: 5.12.49 Rom	NPG 800/NPG 801/NPG 803/ NPG 804/NPG 805/yvp 3006/ yvp 3011,3015, 3018 GDX 48704, 48802, 48803 yvp 3007/SJP211/SN 1021/ SN 1121/HLL 101-34/214 W20/ 214W21/yvp3015
Enzo RIALI	H132
Mario RUSCA: 2. 4. 37 Turin	H 114
Antonello SALIS: 28. 2. Villamar, Cagliari	H108/H113/H136/H138/ H 139/H 149/VPS 108/Hat Hut Ten1R10/SN121 157/HLL 101-31
Marcello TONOLO: 6. 1. 55 Mirano, Venedig	H119/H129
Coorado VISCONTE	H130

Bassisten

Giorgio AZZOLINI: 29. 3. 28 La Spezia	H144
Roberto BELLATELLA: 25. 10. 54 Pisa	H151
Roberto BONATI	H146
Maurizio BOZZI	H142
Giorgio BURATTI: 21. 5. 35 Mailand	msA 77 267
Stefano CANTARANO	H166
Santino CARCANO	H130
Giuseppe COSTA	H141
Paolino DALLA PORTA	H108/H150/H157/H162/ H 170/VPA169/PEL0128(CD) yvp 3018 NS206/Ida021,SJP299
Ricardo DEL FRA: 1956 Rom	HP07/VPA181/yvp3018
Paolo DAMIANI: 26. 3. 52 Rom	H134/H135/HP08
Roberto DELLA GROTTA	H 105/H 123/HP 04/NS 208/ NS210/VPA160/VPA165/ ECM 1224/ECM 1343/SN 1164
Furio DI CASTRI	H118/H132/H133/H139/ H 153/H 154/CMC 107/yvp 3018
Enrico FAZIO: 2. 1. 65 Turin	HP 08
Franco FERUGLIO	H112
Franco FINOCHHIARO	H147/yvp3018
Lelio GIANNETTO	HP 10
Romolo GRANDE: 11.1. 29 Genua	H138
KAPPA	H 138/H 165
Riccardo LAY	



Ging auf seiner Platte „Auryn" eine besonders interessante Mischung aus Keith Jarrett und McCoy Tyner ein: Stefano Battaglia
Foto: yvp music

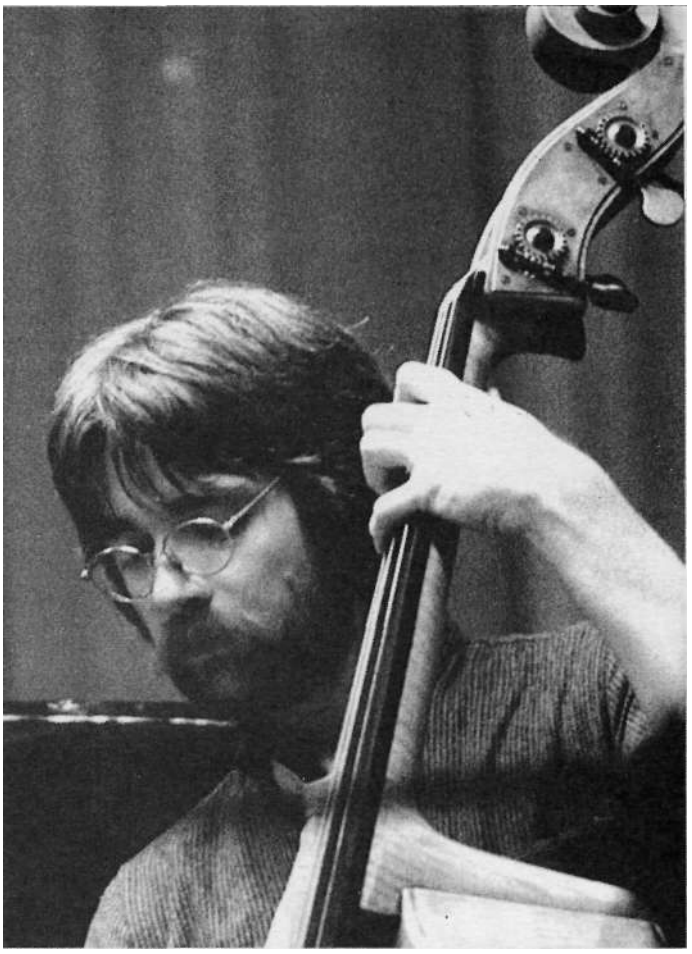
Sandra LALLA	H149/yvp3018
Pierro LEVERATTO: 25. 2. 59 Genua	H 111/H 115/H 119/H 126/ H 137/HP01/NS213
Marco MARZOLA	HP 11
Marcello MELIS: 16. 8. 39 Cagliari	ILS 9021/BSR 0012/BSR 0023/ BSR 0073
Aldo MELLA	H125
Marco MICHELI: 1964 Lucca	H158/H163
Franco NESTI	H104/H140
Lello PARETI	H120/HP06/H167
Giko PA VAN	H128
Enzo PIETROPAOLI: 29. 9. 55 Genua	H107/H143/yvp3007/ 214 W 21 /CDX 48704, 48802, 48803/yvp 3011, 3015, 3018
Francesco PUGLISI: 6.12. 59 Palermo	H107/H121
Maurizio QUINTAVALLE	H156
Gigi ROSSI	H116/yvp3018
Ares TAVOLAZZI	HP 03
Bruno TOMMASO: 20.11. 46 Rom	NPG 803
Giovanni TOMMASO: 20.1. 41 Lucca	VPA196/RR220/NPG801/ NPG 802/SN 1064/SN 1114/ RR123225/TPL1 1116/ ECM 1166
Nello TOSCANO	H138
Stefano TRAVAGLINI	H145
Marco VAGGI: 9. 6. 57 Mailand	H102/H109/H114/H123/ H 126/H159/H168/H171
Nicola VERNUCCIO	H148
AttilioZANCHI: 10. 7. 53 Mailand	H106/H110/H127/H129/ H 160/H 164/VPA 195/VPA 199/ NS200/yvp3018

Schlagzeug, Percussion

ValerioABENI	H128
Roberto ALTAMURA	H149
Bruno ASTESANA	HP 08
Stefano BAGNOLI	H112/H163/yvp3018
Stefano BAMBINI	
Riccardo BIANCOLI	H148/H171
Luigi BONAFEDE	H159
Piero BORRI	H115
Francesco BRANCIAMORE	H120/H167
MimmoCAFIERO	HP 11
Mimmo CAMPANALE	H127/H157
Pippo CATALDO	H156
	H141
Gianni CAZZOLA: 9. 5.38 San Giovanni Persiceto, Bologna	H109/H126/H131
Andrea CENTAZZO: 23. 3. 48 Udine	Index 001/Ictus 0005
Massimo D'AGOSTINO	H107
Giorgio DIAFERIA	H114/H168
Alessandro FABBRI	H104/H140/HP06
Ettore FIORAVANTI	H106/H110/H127/H129/ H 157/H158/H 160/H 167/ yvp 3018

Bruno FRANCHINI	HP10
Giuseppe GIAMPIETRO	H124
AlfredoGOLINO	H102/H144
Roberto GATTO: 6. 10. 58 Rom	H 105/RR 123222/RR 123225/ RR 220/NPG 808/yvp 3011, CDX 48803
Uno UGUORI: 19.11. 27 Neapel	HP 09
Giovanni LOCASCIO	H147/H166
Marcello MAGUOCCHI	H151
Vincenzo MAZZONE	H108
Andrea MICHELUTTI	H116/yvp3018
Antonio MONCADA	H138/H139
Filippo MONICO: 18. 3. 35 Mailand	HP 08
Federico MONTI	HP 03
Anthony MORENO	H146
NACO	H158
Glauco OLEANDRI	H145
MauroORSELLI	H149/yvp3018
Walter PAOLI	H142
Paolo PELEGATTI: 22.5. 57 Mailand	HP 01
Massimo PINTORI	H111/H134/H135
Manhu ROCHE	H162/yvp3018
Aldo ROMANO: 7.1.41 Belluno	HP 07/OWL 015/OWL 025/OWL 050/ECM1122/ECM1224
Pietro SALA	H165
Fabrizio SFERRA	H143/yvp 3007/214 W 21/ CDX 48802
Fiorenzo SORDINI: 28.10. 54 Rivarolo Canavese Turin	H 118/H 132/H 133/H 153/H 154
Paolo TAVERNA	H125
TizianoTONONI	H129/H150/H152/H170/ yvp 3018
Massimo VALDINA	H130
Marco VOLPE	HP08/yvp3018

Legende für alle Tabellen:
H = Splasc(h) (yvp Senden)
HP = Splasc(h) Historical Performances (yvp)
NPG = Edi-Pan (yvp)
ECM
SN = Soul Note (Bellaphon-Import Frankfurt)
BSR = Black Saint (BIS)
NS = Red Records (BIS)
RR = Red Records (BIS)
VPA = Red Records (BIS)
ILS = Red Records (BIS)
HLL = Horo Records
TPL = ital. RCA
msA = ital. Durium
yvp = Demon Records (yvp Music Senden)



Seine Sicherheit, Robustheit und Vielseitigkeit sind gefragt: Furio di Castri **Foto: yvp music**

W = Phollology (BIS)
Ida = Ida Records/Frankreich
PEL = Penta Flowers (Gemini Music Library)
SJP = Timeless Records
CDX = Divox (yvp Senden)

Beispielhaft integrationsorientiert

Joe Nay

feierte sein dreißigjähriges Bühnenjubiläum

Als während der fünfziger Jahre die Tourneetruppe „Jazz At The Philharmonie" des amerikanischen Impresarios Norman Granz die Bundesrepublik besuchte, waren es die schwarzen Schlagzeuger, die breitlächelnd und fröhlich Faszination auf ihn ausübten; ohne steife Gesten oder Leichenbittermienen, kommunikationsoffen und voller sichtbarer Freude an ihrem Beruf. Dieses war das eine, hauptsächlich gefühlsbetonte Motiv, Sticks und Besen zu schwingen. Er studierte damals - eigentlich aus Liebhaberei und weil es, wie er mir erzählte, noch keine moderneren Lehrbeispiele gab - klassische Gitarre und bekam Probleme mit der Rhythmik. Es fiel ihm schwer, Quintolen zu spielen, und er suchte nach Möglichkeiten, seine handwerklichen Fähigkeiten zu verbessern. Dieser war der andere, vor allem aus rationalen Erwägungen geborene Beweggrund.

Der Schlagzeuger schloß sich 1959 dem Vibraphonisten Manfred Burzlaff an, trommelte 1963 im Kreise der German All Stars und sprang 1964 für sein Idol Kenny Clarke bei den Chicagoans des Klarinettisten Pee Wee Russell und des Tenorsaxophonisten Bud Freeman ein; der große Rhythmusspezialist persönlich hatte ihn den beiden Co-Leadern als kompetenteste Alternative empfohlen. Joe Nay folgte 1965 dem Ruf des Organisten Lou Bennett, bildete 1966 ein Trio, dem der Pianist Fritz Pauer und der Bassist Hans Rettenbacher angehörten und das 1967 die Saxophonisten James Chick Carter und Frank St. Peter zum Quintett the Citizens erweiterten, und vervollständigte 1970 das Ensemble der Berlin Allstars.

Der gebürtige Berliner, heute in Lausham beheimatet, einem kleinen Ort nahe München, gründete im Laufe seiner dreißigjährigen Karriere die Gruppen Space Rangers Orbit Company, Northern Lights, Fourmation, Circle of Art und Message. Er wehrt sich gegen Etikettierungen und Schubladendenken, greift stilistisch über das Swing- und Hardbop-Idiom hinaus und steht den rockdurchwirkten Strategien, die der Posaunist Albert Mangelsdorff und Musiker der Klaus-Lage-Band entwerfen, gleichermaßen aufgeschlossen gegenüber wie dem Konzert für Saxophon und Sinfonieorchester, das der Tenorsaxophonist Sonny Rollins ersann.

Michael Wangler

„Du hattest zu Beginn Deiner Laufbahn Unterricht bei Deinem Kollegen Kenny Clarke genommen, der von Deiner Begabung überzeugt war und Dir Mut zusprach. Wie verlief die Beziehung weiter?"

„Kenny beobachtete mich wie ein Vater. Wir trafen uns 1964 auf dem Frankfurter Jazzfestival wieder, und er konnte sich von meinen Fortschritten ein Bild machen. Er war damals unangefochten die Nummer eins. Sein Wort galt etwas und ermöglichte es mir, an unzähligen Sessions teilzunehmen und wertvolle Praxis als Partner von Donald Byrd, Johnny Griffin, Ben Webster, Dexter Gordon, Booker Ervin, Don Byas, Roland Kirk und Jimmy Woode zu sammeln."

„Welche Tips gab er Dir?"

„Er wußte, daß ich Autodidakt war und schrieb mir die LPs auf, deren Titel seiner Meinung nach für mich am geeignetsten waren, mein Gehör zu trainieren. Er riet mir, eine Menge zu hören, Chorusse auswendig zu lernen und mitzusingen. Das waren lauter Empfehlungen, die mir die Welt der Jazzstandards eröffneten."

„Für wie wichtig hältst Du diese Gattung heute noch?"

„Diese Kompositionen sind unerläßlich. Sie stellen quasi die Literatur, um die individuelle Ausdrucksweise des Musikers zu prägen und seine Persönlichkeitsentwicklung zu fördern. Du absolvierst beim Studium der Standards eine vortreffliche Schule, die Deine harmonischen Kenntnisse vervollkommnet und Dir unter Umständen sogar hilft, selbst Stücke zu schreiben."

„Fiel es Dir schwer, Dich vom Vorbild Kenny Clarkes zu lösen?"

„Nein. Jeder Künstler kopiert anfangs Beispiele und versucht, den Originalen so nahe wie möglich zu kommen. Das ist ein bedeutsames Stadium, der sicherste Weg zu Deinen ersten Erfolgen. Du bist auf solche Erfahrungen angewiesen, saugst sämtliche Perspektiven in Dich auf, schwimmst Dich eines Tages aber frei."

„Ein Verlauf, den man bewußt wahrnimmt?"

„Eher ein ganz natürlicher Vorgang. Du fühlst Dich ab einem bestimmten Abschnitt Deines Lernprozesses reif genug, fremde Muster aufzugeben und Dich zu emanzipieren. Lege zehn LPs mit verschiedenen Schlagzeugern auf, Du wirst alle Drummer an ihrem persönlichen Stil erkennen."

„Du engagierst Dich vehement für die Integration des europäischen Erbes. Wenn Du die Ergebnisse der Musiker betrachtest, die ihre Wurzeln auf unserem alten Kontinent haben, denkst Du, daß es Dir gelang, so etwas wie einen Initialfunken zu zünden?"

„Ich glaube nicht, daß es angesichts der vielen hervorragenden Jazzmusiker, die mittlerweile in Europa unbestreitbar selbständig ihren eigenen Weg gehen, überhaupt noch notwendig ist, einen Anstoß zu

geben. Kunst ist eine individuelle Angelegenheit, und jedes Werk wird individuell bewertet. Wir müssen alte Klischees meiden und Neuland suchen. Was spräche dagegen, meinetwegen Kompositionen Bela Bartoks jazzmäßig zu bearbeiten?"

„Welche sind für Dich die wertspezifischen Kriterien des Jazz?"

„Die Stilistik des einzelnen und aller Mitwirkenden zusammen - eine alte Weisheit sagt, daß keine Gruppe besser ist als ihr schwächstes Mitglied -, die Bereitschaft und Fähigkeit, banddienlich zu spielen, schließlich die geistige Herausforderung, sich als Individualist zu profilieren. Wo bitteschön kannst Du sonst in unserer konformistisch ausgerichteten Gesellschaft noch Positionen beziehen, die sich vom Selbstverständnis abheben, ohne riskieren zu müssen, ins Hintertreffen zu geraten. Wir alle wissen, welches Schicksal Dir dann blühen würde . . ."

„Du versuchst bei Deinen Auftritten stets auch ein Stück Lebensfreude und Ausgelassenheit zu vermitteln. Betonen Jazzmusiker heutzutage nicht zu stark die intellektuelle Komponente oder nehmen sie sich gar zu ernst?"

Ja und nein. Viele Anfänger, die sich zum Beispiel dem Bebop-Erbe Charlie Parkers und Dizzy Gillespies verschreiben, klammern sich oft derartig grimmig und humorlos an die Materie, als hätten sie sich vorgenommen, um jeden Preis ein Heiligtum zu bewahren. Das ist ein Phänomen, das du so kraß nur hierzulande beobachten kannst. Musiker jenseits des Atlantiks begreifen den Umgang mit ihrem Instrument als etwas völlig Normales, ja Alltägliches. Sie zeigen auch weniger Berührungsängste gegenüber Tagesschlagern."

„Ein Plädoyer dafür, stärker kommerzielle Aspekte zu berücksichtigen?"

„Nicht unbedingt. Der künstlerische Anspruch bleibt für mich oberstes Gebot, aber ich bin erklärter Gegner eines Puristentums, das sich im Weg steht und droht, eine Parodie seiner selbst zu werden. Ich darf daran erinnern, daß Oscar Peterson und Ella Fitzgerald Beatles-Titel aufgenommen haben, Eroll Garner, David Clayton-Thomas' Blood, Sweat and Tears-Renner, Spinning Wheel interpretierte, sogar Frank Sinatras Bert-Kaempfert-Evergreen .Strangers in the night', Craig Harris momentan dem schwarzen Soulmusiker James Brown seine Reverenz erweist. Was nutzt es dem innovativsten Künstler, wenn er daheim im stillen Kämmerchen vor Kreativität sprüht, das Publikum aber verständnislos den Kopf schüttelt?"

„Du gehst mit Teilen der institutionell geführten Jazzförderung unseres Landes hart ins Gericht..."

„Die neun öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten vernachlässigen - von wenigen Ausnahmen abgesehen - ihren kulturpolitischen Auftrag, auch einheimischen Jazztalenten unter die Arme zu greifen, sträflich. Wir wären schon erheblich weiter, wenn endlich mehr Radio- und Fernsehredakteure einsehen wollten, daß selbst international hochdotierte Topinstrumentalisten lediglich mit Wasser kochen. Ich weigere mich darüber hinaus, zu akzeptieren, daß es dem Sinn und Zweck von Subventionen entsprechen soll, für Gruppen und Namen, die bereits bekannt sind und die Branche beherrschen, das Gros der verfügbaren Mittel auszugeben, während sich der Rest der Szene - vorsichtig geschätzt die Zweidrittelmehrheit - mit Hungergagen zufriedengeben darf und nur sporadisch die Chance erhält, sein Können publicitywirksam zur Diskussion zu stellen.

Der künstlerische Anspruch bleibt für mich oberstes Gebot, aber ich bin erklärter Gegner eines Puristentums, das sich im Weg steht, und droht, eine Parodie seiner selbst zu werden.

Fast alle Festivals der Bundesrepublik werden von den Ländern oder Städten, in denen sie stattfinden, mitfinanziert. Ich weiß, daß eine Dispositionskorrektur rigoros wirken und den verantwortlichen Ressortleitern die erste Zeit wenig Prestige und Applaus bringen wird, später freilich um so mehr Lob und Anerkennung; gilt es doch allgemein - gerade im Hinblick auf den zu erwartenden europäischen Binnenmarkt - konkurrenzfähig und eigenständig zu bleiben."

„Wie beurteilst Du im Nachhinein Deine Erlebnisse mit dem Posaunisten Curtis Füller, dem Trompeter Allan Botschinsky, dem Tenorsaxophonisten Stan Sulzman, dem Pianisten John Taylor und dem Bassisten Hans Rettenbacher anläßlich Deiner Jubiläumstournee?"

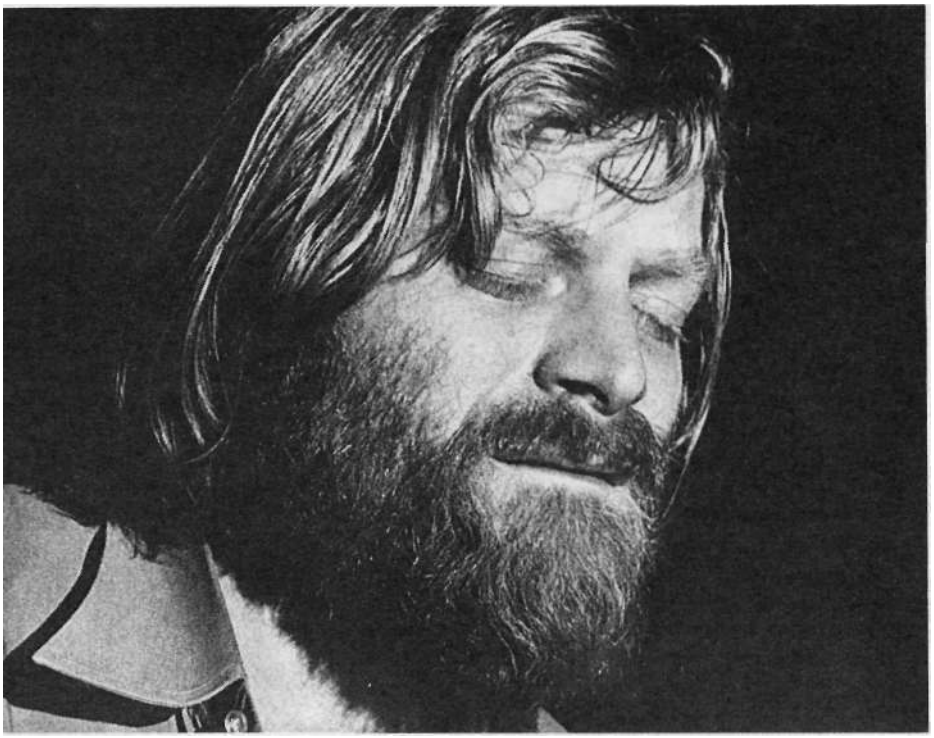
„Ich hatte mir überlegt, einem hochmodernen ambitionierten Rhythmusteam eine Bläsersection entgegenzustellen, deren Aufgabe gewesen wäre, als eine Art Gegenpol zu wirken, beging aber den Fehler, die Reibungsverluste zu unterschätzen."

„Was war Dir besonders am Herzen gelegen?"

„Die Kontraste verschiedenartiger Interpretationsauffassungen innerhalb desselben Idioms auf den Punkt zu bringen; ein Unterfangen, das sich wider Erwarten als zu ehrgeizig erwies und mir klarmachte, daß ich mein nächstes International Sextett stilistisch effizienter in Szene setzen muß."

„Welche Pläne hegst Du für die Zukunft?"

„Spielen, komponieren und mich weiterentwickeln."



Besitzt die Bereitschaft und Fähigkeit banddienlich zu spielen, hat sich als Individualist profiliert: Joe Nay

Der Schlagzeuger und Kulturförderpreisträger

Wolfgang Haffner

Ihm muß der Rhythmus schon in die Wiege gelegt worden sein. Heute ist er 23 Jahre alt und zählt bereits zu den verläßlichsten Größen des Jazzschlagzeugs: Wolfgang Haffner. Ihm ist es gelungen, die bekannte Devise, nach der der Prophet zu Hause nichts gilt, auf den Kopf zu stellen. Doch nicht nur in seiner Heimatstadt Nürnberg, sondern über die Grenzen hinaus steht sein Name für solides, mitreißendes Schlagzeugspiel. Seine Technik, seine Dynamik und seine Vielseitigkeit haben ihn auch gesamteuropäisch zu einem gefragten Musiker gemacht. Bedeutende Jazzstars haben mit ihm gespielt bzw. ihn in ihre Gruppen aufgenommen, so unter anderem Albert Mangelsdorff, Wolfgang Dauner, Al Cohn, Joe Pass, Clifford Jordan, Joe Haider, Woody Shaw, Jimmy Witherspoon, Johnny Griffin, Steve Coleman, James Moody, Billy Cobham, Martial Solal, Barbara Dennerlein und The Kick. Auf etwa 15 LPs ist er als Sideman zu hören, seine erste LP mit eigener Gruppe ist soeben erschienen. Bei so viel Rührigkeit und Ruhm konnte es nicht ausbleiben, daß sich auch die Nürnberger Kulturverantwortlichen erkenntlich zeigten und dem jungen Künstler den Kulturförderpreis der Stadt Nürnberg überreichten. Zum drittenmal - nach Chris Beier und Achim Göttert-Zadek - bekommt damit ein Jazzmusiker die begehrte Kulturtrophäe.

Wolfgang Haffner hat es für sein Alter schon weit gebracht. Sein bescheidenes, freundliches Auftreten läßt hoffen, daß ihm die Erfolge nicht in den Kopf steigen werden. Dennoch weiß er, was er will. Zielstrebig ging er daran, sein Talent zu entwickeln und auszubauen. Gleich nach der mittleren Reife machte er sein Hobby zum Beruf. Wer in den letzten Jahren in der regionalen Szene im Jazz aktiv war, hat sicher auch schon mit ihm zusammen gespielt. Kein Auftritt war ihm zu viel und zu mühsam, wenn es darum ging, Erfahrungen und Kenntnisse zu sammeln. Wenn man ihn braucht, so ist er da. Sein Name ist inzwischen zum Begriff geworden. Mit 19 Jahren arbeitete er mit Mangelsdorff zusammen im Deutsch-Französischen Jazz-Ensemble. Es folgten Auftritte bei den Jazzfestivals in Nürnberg, Berlin, Burghausen, Paris und Karlsbad und Tourneen durch Österreich, Italien, Jugoslawien, Polen, Frankreich, England, Mexiko, die CSSR und die Schweiz. Purist ist Haffner nicht. Vielseitigkeit gehört heute zur Ausrüstung eines modernen Schlagzeugers. Auch in Rockgruppen zu spielen ist ihm kein Problem. Seit April ist Haffner außerdem Mitglied in Klaus Doldingers Passport. Im Sommer folgten Auftritte mit dem Münchner Songpoeten Konstantin Wecker. Über einen unausgelasteten Terminkalender kann sich Haffner nicht beklagen. Dennoch, seine Wurzeln liegen eindeutig im Jazz, was auch seine neue LP verdeutlicht. Mit von der Partie sind der ungarische Saxophonist Tony Lakatos, der in Australien geborene Gitarrist Peter O'Mara und der Amerikaner Marc Abrams am Baß. Das Live-Konzert wurde vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnitten und nun bei Jazz4ever als LP verlegt. Die vier Titel „Falling in love with love", Die Ballade „My one and only Love", „Alice in Wonderland" und der groovende Sonny-Rollins-Hit „Sonnymoon for two" zeigen Haffner von seiner beschwingten, lockeren und swingenden Seite. Tony Lakatos bläst ein lyrisches, sensitives und doch kraftvolles Saxophon, Peter O'Mara sorgt für feinsinnig-schwebende, griffige Saitenklänge und Marc Abrams setzt auf, klare, erdige Kontrabaßlinien. Die Themen und Arrangements gehen ins Ohr und geben dem Leader am Schlagzeug vielerlei Gelegenheit, seine Stöcke über die Felle und Becken tänzeln zu lassen. So entstand eine Platte, die für Freunde des wohlklingenden Jazz eine wahre Freude darstellen wird. (Die LP ,,Wolfgang Haffner Jazz Quartett live im Leibniz-Gymnasium Altdorf", Jazz4ever 4711.11, ist erhältlich bei Alfred Mangold, Schwander Straße 17, 85 Nürnberg 50 gegen Verrechnungsscheck über 22,45 DM einschließlich Versandkosten.) Bernd Ogan

Groß, größer, am größten

North Sea Jazz Festival '89

55 000 Besucher in drei Tagen beim 14. North Sea Jazz Festival 1989, 7000 mehr als im Vorjahr - Wachstumswahn oder Wachstumszwang?

Es begann mit einer großen Enttäuschung. Sarah Vaughan hatte kurzfristig ihre Europa-Tournee abgesagt. Ihre Stelle nahm die Pianistin Dorothy Donegan ein, unterhaltsam wie immer - aber wer kann schon die ,,Divine Sarah" ersetzen! Ansonsten lief das stargespickte Programm im wesentlichen ab wie angekündigt: auf zwölf Bühnen parallel etwa elf Stunden pro Tag, nach den zum Teil großen Verspätungen im letzten Jahr jetzt wieder wie gewohnt weitgehend pünktlich. Die organisatorische Leistung ist jedesmal aufs neue erstaunlich.

Dieser Bericht konzentriert sich zwangsläufig auf mein persönliches Festival, behandelt zum Beispiel nicht die Gitarren-Schiene von John Scofield bis Al di Meola, die Blues-Schiene von Albert King bis Etta James und viel, viel Pop (Jazz) von Michael Franks bis Miles Davis.

Bird

Der Bird-Preis ging dieses Jahr in der holländischen Kategorie an den Free Jazz-Pianisten Misha Mengelberg, der allerdings in seinem Set eher blaß blieb gegenüber seinen Partnern, dem Schlagzeuger Han Bennink und vor allem den Posaunisten George Lewis und Wolter Wierbos. In der europäischen Kategorie wurde der britische Saxophonist und Klarinettist John Surman ausgezeichnet. Dessen vielgerühmte Improvisationskunst kam leider in seinem unter Überarrangierung leidenden Brass Project zu kurz. Der Gewinner in der amerikanischen Kategorie war Art Blakey, der seine Jazz Messengers wie gewohnt mit großem Elan vor sich her trommelte und seine fast 70 Jahre nicht spüren ließ.

Den Preisträgern war erstmalig eine Ausstellung gewidmet, die einen interessanten Überblick über den jeweiligen Werdegang vermittelte. Art Blakey selbst besichtigte seinen Teil der Ausstellung mit sichtlichem Stolz, doch das allgemeine Publikumsinteresse war nicht überwältigend.

Pianisten

Oscar Peterson zum 1001. Mal - viele Noten, brillante Technik, wenig emotionales Engagement. Immerhin hatte er mit Bobby Durham einen Drummer dabei, der wesentlich differenzierter spielte als der Brite Martin Drew in den letzten Jahren. Die wichtigste Funktion von Bassist Steve Williams scheint allerdings zu sein, die Pausen zu füllen, die der Meister zum Schweißabwischen benötigt. Ganz anders ist dagegen die Art des Zusammenspiels der Chick Corea Acoustic Band. Die Energie und Kreativität im Spiel von Corea, Bassist John Pattitucci und Schlagzeuger Dave Weckl faszinieren immer wieder. Die drei bilden ein gleichberechtigtes Trio und inspirieren sich gegenseitig. Dieser Grad von Energie und Inspiration wurde nur noch übertroffen vom John Hicks Trio. Der etwas hölzern wirkende Bassist Reggie Johnson leistete einfühlsame Rhythmusarbeit, Pianist John Hicks und Drummer Billy Hart sprühten vor Ideen. Beide schöpften aus einem gewaltigen Reservoir von Ausdrucksmöglichkeiten - eines der besten Sets des Festivals.

Masters of the Art

Das John Hicks Trio bildete auch das Rückgrat der Charles Mingus Super Band. Unter der Leitung des gebrechlich wirkenden Jimmy Knepper spielten die Saxophonisten John Handy und dessen Sohn Craig sowie Nick Brignola, Posaunist Sam Burtis und Trompeter Lew Soloff, der eindrucksvoll demonstrierte, warum er seit langem einer der gefragtesten Studiomusiker New Yorks ist, und der den zweiten Trompeter, Jack Walrath, blaß aussehen ließ. In besonderer Spiellaune befand sich Tenorsaxophonist George Adams. Die guten Arrangements ließen allen Beteiligten immer wieder Platz für mitreißende Improvisationen.

Noch klangvoller besetzt waren die Dizzy Gillespie All Stars mit Altsaxophonist Phil Woods, Posaunist Steve Turre, Vibraphonist Bobby Hutcherson, Pianist Cedar Walton, Bassist Rufus Reid und Drummer Mickey Roker, die soliden klassischen Bebop boten, auch wenn Dizzy selbst unsauber und schwach spielte. Die Besetzung war schon fast zuviel des Guten. Hätten diese Musiker in zwei oder drei getrennten Sets gespielt, wäre das vermutlich musikalisch ergiebiger geworden.

Stan Getz hatte anfänglich Probleme mit seinem Mikrophon, doch dann erklang der wohlbekannte Sound. Getz wurde immer besser und schuf zusammen mit dem Pianisten Kenny Barron Momente großer Schönheit, ohne auch nur in die Nähe zum Banalen zu geraten. Unterstützt wurden die beiden vom Bassisten Yashuhito Mori, der für Ray Drummond eingesprungen war und etwas verkrampft wirkte, und dem locker Akzente setzenden Schlagzeuger Ben Riley.

Superstar George Benson besann sich seiner Jazz-Wurzeln und trat mit dem McCoy Tyner Trio mit dem Bassisten Avery Sharpe und dem Schlagzeuger Aaron Scott auf. Das Konzept ging nicht ganz auf und konnte es wohl auch nicht, weil Benson zwar ein guter Jazz-Gitarrist, aber schon von der Phrasierung her überhaupt kein Jazz-Sänger ist. Den Fans schien es trotzdem sehr zu gefallen, auch wenn sie sehen mußten, daß Benson doch nicht ganz so zeitlos schön und schlank ist, wie seine Platten-Covers glauben machen wollen.

Auch Lou Rawls wendet sich nach nachlassendem Erfolg im Pop-Geschäft wieder stärker dem Jazz zu. Er brachte nach Den Haag nicht die Musiker mit klangvollen Namen von seiner neuesten Platte mit, sondern ein „namenloses", aber solides Quartett. Sein Jazz war deutlich schaumgebremst, und spätestens als er mit seiner unverwechselbaren Baritonstimme „Lady love" ins Mikro schnulzte, lag ihm zumindest die Damenwelt zu Füßen.

Joe Williams schöpft heute seine stimmlichen Möglichkeiten viel besser aus, als er das als auf den Blues festgelegter Sänger der Count Basie Band je konnte. Sein Set mit seinem langjährigen Trio mit dem Pianisten Norman Simmons, dem Bassisten Ben Badgley und dem Schlagzeuger Gerryck King zeigte ihn als selbstsicheren Entertainer auf hohem musikalischen Niveau.

Wie Williams hat auch Betty Carter in den letzten Jahren den wohlverdienten Höhepunkt ihrer Karriere erlebt. Gerade erst mit einem Grammy für ihr neuestes Album ausgezeichnet, erntete sie auch in Den Haag stehende Ovationen. Unterstützt von ihrem jungen Trio bot sie pefekten Bebop-Gesang mit einer Wärme und Ausdruckskraft, die das Publikum völlig in ihren Bann zog.

Nachwuchs

So traurig die Tatsache ist, daß der Tod die Jazz-Welt in den letzten Jahren einer großen Zahl von hervorragenden Musikern und klangvollen Namen beraubt hat, so erfreulich ist es, daß Plattenindustrie und Festival-Organisatoren den Jazz-Nachwuchs unterstützen, um die Lücken zu füllen. Vor allem die britische Jazz-Szene hat eine Reihe hoffnungerweckender junger Musiker hervorgebracht. In Den Haag spielten die Saxophonisten Steve Williamson, Tommy Smith und Andy Sheppard mit ihren Gruppen, die alle einen hervorragenden Eindruck hinterließen.

Die deutsche Jazz-Szene, traditionell sehr schwach vertreten in Den Haag, wurde durch den Bassisten Dieter llg repräsentiert. Er trat mit der Bob Berg/Randy Brecker Acoustic Band auf, der er schon seit längerem angehört. Die Gruppe be-

geisterte das Publikum mit ihrem energiegeladenen, oft funkigen Sound. Als schließlich überraschend Chaka Khan als Schlagzeuger einstieg, kannte der Jubel keine Grenzen.

Der dänische Pianist Niels Lan Doky wäre besser in einem kleineren, intimeren Raum aufgehoben gewesen. Im Garten-Pavillon hatte er mit seinem zurückhaltenden, lyrischen Spiel keine Chance. Auch Bassist Gary Peacock und Drummer Alex Riel konnten nicht dazu beitragen, daß das Trio die Aufmerksamkeit des Publikums fesselte.

Die Gruppe Generations brachte drei erfahrene Musiker, den Bassisten Walter Booker, den Gitarristen Tonk Edwards und den Schlagzeuger Jimmy Cobb, zusammen mit drei Newcomers, dem Trompeter Roy Hargrove, dem Tenorsaxophonisten Ralph Moore und dem Pianisten Robinson, des Pianisten Stephen Scott und des Bassisten James Genis. Namen, die man sich merken muß.

Vom Jazz- zum Musik-Festival

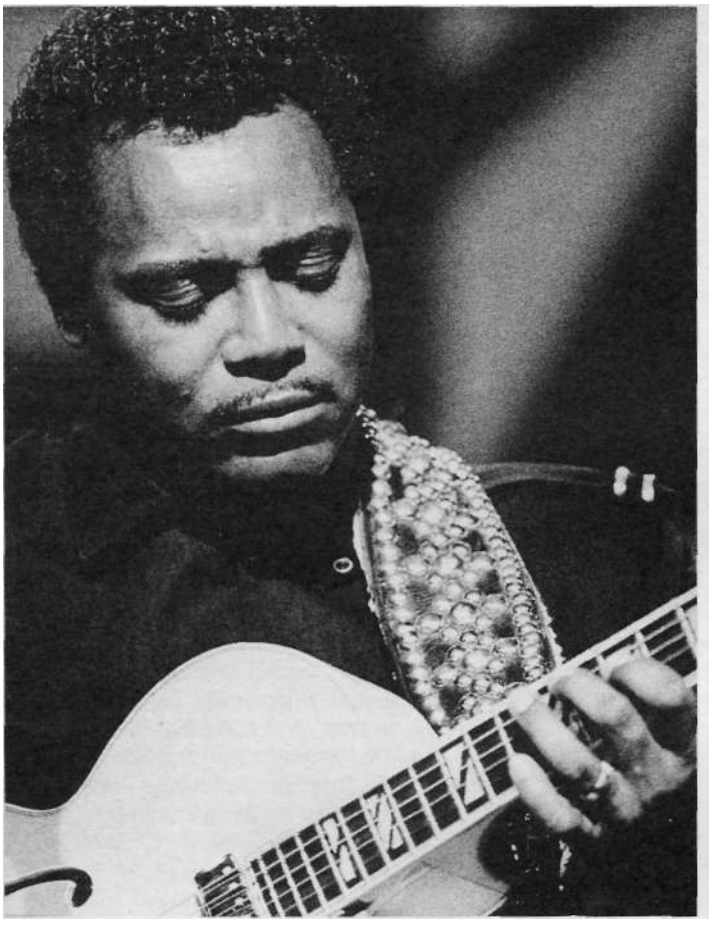
In Den Haag ist eine ähnliche Entwicklung erkennbar, wie sie zum Beispiel auch in Montreux stattgefunden hat. Um ein breiteres Publikum anzusprechen, engagieren die Organisatoren zunehmend Musiker, deren Musik dem Jazz bestenfalls am Rande zuzurechnen ist, wie Chaka Khan oder Michael Franks. So steigen denn auch die Besucherzahlen von Jahr zu Jahr. Dies ist sicher im Interesse der Sponsoren, ohne die das Ganze nicht finanzierbar wäre, allen voran des japanischen Elektronik-Konzerns JVC. Außerdem wird es dadurch möglich, die Eintrittspreise trotz des immer größeren Programmangebots in einer akzeptablen Höhe zu halten. So kostete die Drei-Tage-Eintrittskarte, mit der man nahezu überall Zutritt hatte, dieses Jahr 190 Gulden, nur für einige Superstars waren Zuschläge bis zu 20 Gulden pro Konzert zu zahlen.

Doch die Nachteile des Wachstums sind unübersehbar. Das ohnehin schon anstrengende Festival wird durch die Menschenmassen immer strapaziöser. Erstmalig wurden einige Gänge und Eingänge zu Einbahnstraßen gemacht. Das hatte den Vorteil, daß es nicht - wie mitunter im vergangenen Jahr - zu totalen Blockaden kam. Andererseits machte dies die Wege für die Besucher teilweise erheblich länger, und die Saalleerung am Ende von Konzerten verzögerte sich. Die Zuschlagkonzerte der Superstars waren ohnehin zum großen Teil ausverkauft, was für manche Enttäuschung sorgte. Aber auch andere Sets, zum Beispiel Art Blakey und Dizzy Gillespie, waren so überfüllt, daß der Zugang zum Saal gesperrt werden mußte. Insgesamt schafften es die Festival-Organisatoren, der Menschenmassen Herr zu werden, aber die Maßnahmen gingen zwangsläufig auf Kosten der Besucher. Wie soll das 1990 (13. bis 15. Juli) weitergehen?

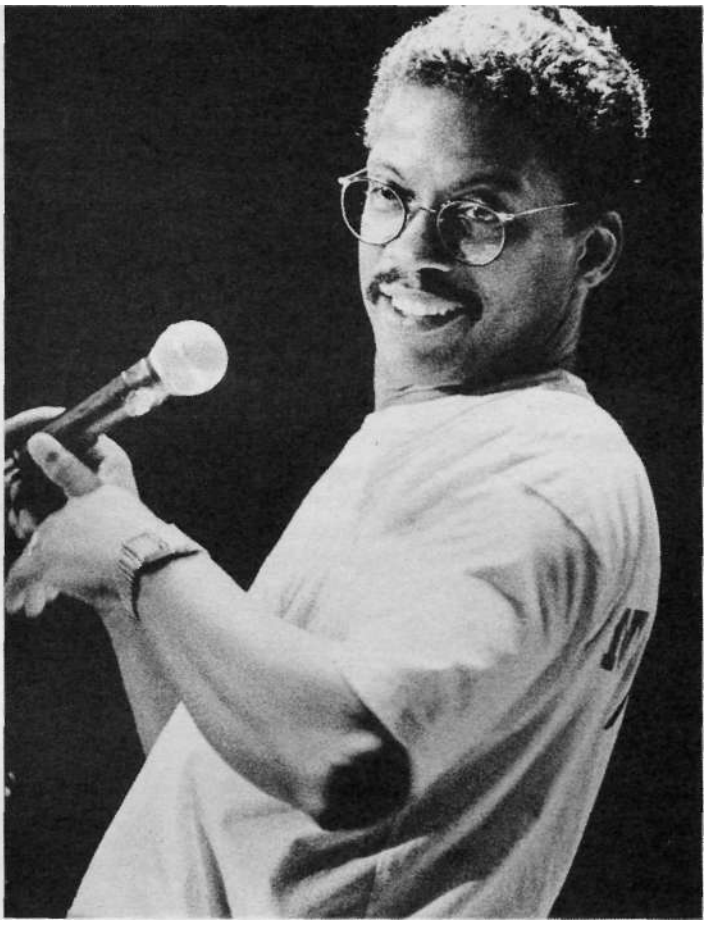
Ein wesentlicher Vorteil des Festivals wird damit jedenfalls zunehmend eingeschränkt, nämlich die Möglichkeit, beliebig zwischen den verschiedenen Sälen zu wechseln und auch mal bei Musikern reinzuriechen, die man nicht kennt. Immerhin - möglich ist das immer noch.

Am letzten Abend hatte man aus organisatorischen Gründen einige Konzerte auf andere Bühnen verlegt als im Zeitplan angegeben. So saß im Set von Ahmad Jamal ein junger Engländer neben mir, der nach einer halben Stunde immer verwirrter auf seinen Zeitplan schaute und mich schließlich fragte: „Ist das jetzt Lou Rawls oder Manhattan Transfer?"

Hans-Bernd Kittlaus



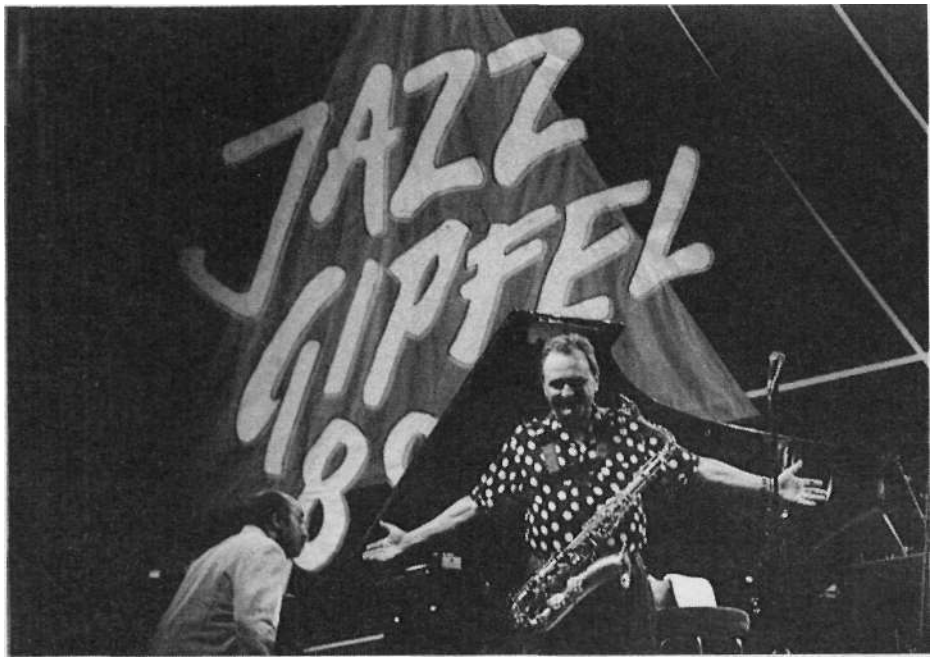
Besann sich seiner Jazzwurzeln: George Benson
Fotos: Karlheinz Bechholz



Stellte sich mit seinen Headhunters beim North Sea Jazz Festival in Den Haag vor: Herbie Hancock

Geoff Keezer. Leider harmonierte die Gruppe nicht; es fehlte offenbar an längeren Proben.

Begeisternd hingegen war das Zusammenspiel der Harper Brothers. Diese Gruppe von fünf jungen New Yorker Musikern spielt schon seit zwei Jahren in ähnlicher Besetzung einen mitreißenden Hardbop. Die Spielfreude, das Verständnis füreinander und die Achtung voreinander prägen die Musik des Schlagzeugers Winard Harper, des Trompeters Philip Harper, des Altsaxophonisten Justin



Schönheit in Reinkultur: Stan Getz mit Kenny Barron (l.) Foto: Hans Kumpf

Jazz Gipfel '89

in Stuttgart

Zu Ostern mag es Werner Schretzmeier gerne experimentell. Aber zur Sommerzeit setzt er auf große Namen und zieht von „seinem" Theaterhaus in die zentral gelegene üederhalle um. Weil die amerikanischen Stars, die ohnehin im Juli in Europa von Festival zu Festival hetzen, sich teuer verkaufen, müssen zahlungskräftige Sponsoren her. Diese gefallen sich dann als Schleichwerbungspartner im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, auch nach 20 Uhr: „Südwest 3" übertrug an den drei Tagen jeweils „live" zu mitternächtlichen Stunden.

Der Tenorsaxophonist Stan Getz sollte eigentlich Ende Februar 1988 am gleichen Ort zusammen mit der Big Band von Erwin Lehn ein festliches Fernsehkonzert geben. Doch wegen einer schlimmen Erkrankung des amerikanischen Künstlers mußte das Unternehmen kurzfristig abgeblasen werden. Überhaupt keinen guten Eindruck hinterließ Getz, als er vor einem Jahrzehnt im Mozartsaal bei einer „Treffpunkt Jazz"-Veranstaltung gastierte: das Publikum entfernte sich geradezu fluchtartig aus der Stätte der akustischen Tortur. Die jungen Begleitmusiker nervten nämlich mit Rock und Punk. Jetzt hat Stan Getz aber zum Cool Jazz und Bossa Nova zurückgefunden. Einzigartig und bei jedem „Blind-Test" herauszuhören ist sein makelloser Ton auf dem Tenorsaxophon (das Sopran setzte er heuer nicht ein). Schönheit in Reinkultur offenbart der jetzt 62jährige Innovator immer noch. Beim Gipfeltreffen hatte er Sidemen dabei, die ihn kongenial begleiteten und ergänzten. Stan Getz nannte es im Interview mit dem Moderator Alan Bangs „demokratisches Musizieren", wenn ein jeder Instrumentalist Freiräume für die individuelle Aussage hat. So konnten als Interims-Solisten mit perlenden Läufen der Pianist Kenny Barron und mit nuanciertem Klangsinn der Schlagzeuger Ben Riley brillieren, während der ebenfalls sehr einfühlsame japanische Bassist Yasuhito Mori auf der Bühne von seinem Chef noch die letzten Anweisungen erhielt.

Auch bei der Gesangsgruppe Manhattan Transfer stieg Stan Getz kurz ein - swingende Sound-Perfektionisten feierten ein berauschendes Stelldichein. Das von Tim Hauser angeführte Quartett strotzt ja vor Exaktheit und Intonationsbesessenheit. Freilich bleibt improvisatorisches Handeln bei den zwei Damen (Janis Siegel, Cheryl Bentyne) und den beiden Herren (Hauser und Alan Paul) auf der Strecke: einen hehren Jazzanspruch erhebt auch Tim Hauser nicht, der seine Gruppe 1969 gründete und seit 1975 auf dem Pop-Markt enorme Erfolge einheimsen konnte. Mit „Birdland", komponiert von dem Österreicher Joe Zawinul, brachten die Vokalartisten in Stuttgart einen beliebten Hit zu Gehör. Die Begleitband sorgte mit latein-amerikanischen Rhythmen für Schwung; das Publikum im ausverkauften Beethovensaal verlangte stürmisch mehrere Zugaben. Allenthalben eine unbeschwerte Musik in bester Stimmung.

War die Eröffnungsveranstaltung geprägt von swingender Perfektion, so begann der zweite Abend mit einem schroffen Gegensatz: Nina Simone, vom Gospel herkommend, hatte erwartungsgemäß mit Stimme und Instrumentalspiel so ihre Schwierigkeiten. Mit dem schrulligen „My baby just cares for me" gelangte sie dank eines trickreichen Video-Clips in die schlagerhaften Hitparaden. Man mag es kulanterweise als künstlerische Eigenheit abtun, wenn sie mit ihrem blechernen Alt beharrlich einen knappen Viertelton daneben liegt. Wenn sie in die Flügeltasten greift, erzeugt sie stets eine ungeheure Spannung: der aufmerksame Hörer bangt, daß sie alsbald unrettbar aus dem Timing fliegt. So manche musikalische Peinlichkeit offenbarte sie auch in der Stuttgarter Liederhalle. Doch als die 56jährige den Beethovensaal bei „See line Woman" mitsingen ließ, war ein großer Teil des Publikums begeistert. Einem so apostrophierten „Jazz-Gipfel" wurden die Leistungen von Nina Simone keineswegs gerecht. Etwas apathisch wirkte sie, keine Strahlkraft besaß ihr modulationsarmes Vokalorgan. Mit einem Abstecher in die von Nina Simone heiß geliebte Brecht/Weill-Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" konnte der ziemlichen Eintönigkeit entgegengesteuert werden. Eine schwache Leistung entbot auch die Begleitband. Wenn nur die Güte so immens wie das Honorar gewesen wäre. . .

Erfreulich bei den nachfolgenden Dizzy Gillespie/Phil Woods All Stars war, daß der 71jährige Bebop-Pionier sich gut disponiert und - wie üblich - bestens gelaunt zeigte. Seine mit einem drahtlosen Mikrofon ausgerüstete Trompete verlieh ihm auf der Bühne mehr Bewegungsraum, den er aber nicht so intensiv ausnützte wie es Miles Davis immer praktiziert. Bei derart viel Prominenz um sich herum legte sich Gillespie ins Zeug und verzichtete auf Gesang und Congagetrommel, ganz konnte er allerdings von seinen Mätzchen nicht lassen. Altsaxophonist Phil Woods spielte wie Vibraphonist Bobby Hutcherson, Pianist Cedar Walton und Posaunist Steve Turre qualitätsvoll: aus der Routine entsprang freilich keine Sternstunde der Jazzhistorie. Markante Höhepunkte dieses gemächlichen „Summits" bildeten die emotionsgeladenen Versionen der Gillespie-Kompositionen „Con alma" und „A night in Tunisia". Die Solisten hatten mit dem Bassisten Rufus Reid und dem Schlagzeuger Mickey Roker ein zuverlässiges Rhythmus-Fundament zur Verfügung.

Das dritte und letzte Konzert war deutlich auf die Pop-Freaks und Cineasten zugeschnitten. John Luhe und die „Blues Bro-

Blumen für die Dame ...

Nina Simone und Dizzy Gillespie

thers" entwickelten sich in den Programmkinos zu Kult-Figuren. Immerhin überraschte John Lurie bei seinem nunmehr zweiten Gastspiel in Stuttgart, daß er - auf dem Alt- und Sopransaxophon - an instrumentaltechnischer Fertigkeit gewonnen hat. Seine Lounge Lizards setzen zwar auf „action" und Lautstärke, doch verschmähte man auch nicht sensible Lyrismen. Wenn nur die Baßgitarre (Al Mac Dowell) knackig dröhnt und das Schlagzeug (Grant Calvin Weston) stur hämmert - dann läßt sich das dem Free Jazz sicherlich nicht sehr zugeneigte Jungvolk die furiosesten Klangkaskaden der Bläser gefallen. Betörend für die Fans ist erst recht, wenn John Lurie in seinem Lee-Marvin-Baß zu ihnen spricht.

„Highlife" herrschte erst recht, als die „Blues Brothers Band" ins Rampenlicht trat. Mit reichlichem Alkoholkonsum hatten sich die Leute, die ja eigentlich zuhören (!) sollten, auf das Fest innerlich vorbereitet. Alan Bangs forderte noch zudem die ausgelassenen Schreier und Auf-der-Stelle-Tänzer auf, vor der Bühne stehen zu bleiben - als wär's ein „Rockpalast" in alten Zeiten. Nur: Was hat ein derartiges Treiben mit Jazz zu tun? „Jazz Gipfel" nannte sich das aufwendige Unternehmen, aber Jazzpuristen durften sich nur an Stan Getz und Dizzy Gillespie laben. Zwei Drittel des Programms konnte man getrost lediglich als „jazzverwandte Musik" bezeichnen. Wenn schon die Organisatoren auf ein volles Haus, potente Sponsoren und nicht allzu kleine Einschaltquoten spekulieren, dann sollte man ehrlichkeitshalber gleich einen „Pop-Rock-Blues-Gipfel" ausrufen. Dann ist auch der Begriff „Jazz" nicht mehr abschreckend; die Betreiber vom neuen Stuttgarter „Jazz Haus" haben den Zeitgeist gewittert und firmieren zukünftig unter „Blue Note" mit der Devise „Gib dem Publikum Salsa".

Hans Kumpf

Swingende Soundperfektionisten: Manhattan Transfer

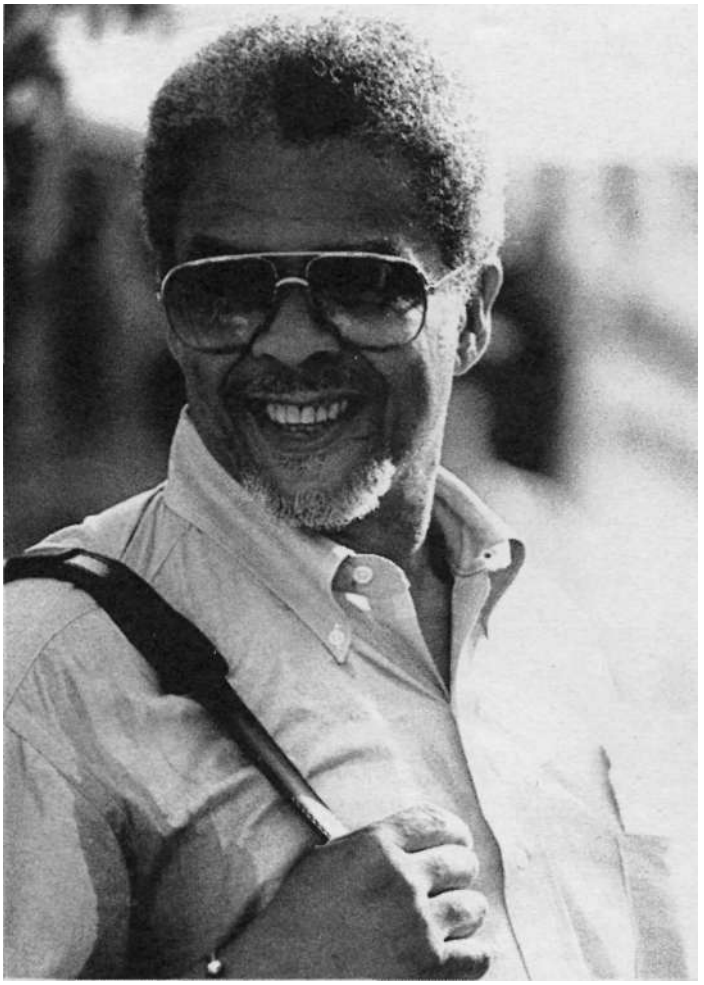
„Action", Lautstärke, sensible Lyrismen: John Lurie

Fotos: Hans Kumpf

Ein Jahr der Experimente?

Grande Parade du Jazz in Nizza

Eröffnet wurde die Grande Parade am 8. Juli mit der US Army Big Band, die mit fetzigen Arrangements das bis dahin noch sehr spärlich anwesende Publikum in Festival-Stimmung brachte. Die gute Stimmung blieb auch an diesem ersten Abend noch erhalten, konnte man sich doch über Clark Terry and the Spacemen, das Original Chico Hamilton Quintet, das Alden/ Barrett Quintet und über das Jimmy Smith Trio freuen. Letzterer mußte seine Auftritte über das ganze Festival hinweg nicht nur zeitlich halbieren, er spielte auch nur mit einer Hand, da er eines Unfalls wegen einen Arm eingegipst hatte. Aber auch einhändig, sozusagen mit „halber Kraft", vermochte er das Publikum zu begeistern.
Mit dem Publikum war das so eine Sache in diesem Jahr. Schon am ersten Abend vermißte ich eine große Anzahl der mir bekannten, jährlich nach Nizza pilgernden Jazzfans aus aller Welt. Ich hielt zunächst nur zwei Gründe, die diese Abwesenheit erklären könnten, für möglich: die noch andauernden Tennismeisterschaften in Wimbledon, oder die unverhältnismäßig angestiegenen Preise in Nizza. Auch in der Stadt, an den Stränden, waren wesentlich weniger Leute als in den vergangenen Jahren. Doch sollte sich dieses Phänomen bald für mich aufklären.
Das Programm stimmte ganz einfach nicht in diesem Jahr! Es gab zuviel Fusion, Rock und andere Musikrichtungen, die vom Standard-Publikum abgelehnt wurden. Das war doch immer das Besondere und Beständige am Festival in Nizza, daß man, ohne das Programm vorher überhaupt zu kennen, unbedenklich hinfahren konnte in der Gewißheit, während der gesamten Festivaldauer alle Richtungen und Größen des Mainstreams und sich spontan ergebende Jam Sessions hören zu können. Die in Nizza wohl einmalige Kommunikation zwischen Künstlern und Publikum machte das Publikum geradezu zu Mitwirkenden. Man sah immer nur fröhliche Gesichter, man bewegte sich fast swingend von einem Ort des Geschehens zum anderen.
Nun, Fusion und Rock und von viel Elektronik begleitete Gruppen, lösen ganz andere Reaktionen aus. Zunächst ist ja auch das Publikum ein ganz anderes. Bedauerlicherweise gab es viel zu viel in den obengenannten Richtungen. Und bedauerlicherweise löste dies nicht nur Unmut beim althergebrachten Publikum aus, sondern - wie könnte es auch anders sein - auch bei den Künstlern. 15 bis 16 Gruppen treten allabendlich zwischen 17.00 und 24.00 Uhr auf drei verschiedenen Open-Air-Bühnen auf. Man stelle sich nun vor, in den beiden größeren Geländen, der Arena und der Garden Stage, spielen gleichzeitig Gruppen wie Didier Lockwood und die James Taylor Group, natürlich so laut als möglich verstärkt, dazwischen auf der sehr kleinen Dance Stage mit wenig Publikumsraum, müht sich das Joe Newman/Ernie Wilkins Quintett zum wiederholten Male (ich habe insgesamt 14 Auftritte gezählt), die Swing-Fans bei Laune zu halten. Oder an einem anderen Abend, wieder zwischen den beiden vorgenannten Gruppen, spielt McCoy Tyner im Trio auf der Dance-Stage - sehr zur Freude seiner Fans - und muß vom Stage-Mana-



Sorgte mit dem Count Basie Orchester für ein einmaliges Musikerlebnis: Frank Foster

Attraktion für jung und alt: Lionel Hampton

ger aufgefordert werden, etwas leiser zu spielen, damit das Publikum bei den „Krachmachern" nicht gestört wird. Dies sind doch sehr unliebsame Vorkommnisse, die reihenweise in diesem Bericht fortgesetzt werden könnten. Es gab einfach zuviel Rock und Fusion und zu wenig Swing und Mainstream.

Auf Anfrage beim Veranstalter, ob es sich bei diesem Experiment um das Festival der Zukunft handeln würde, kam die Erklärung, daß dies vom jüngeren Publikum wohl so gewünscht wird. Sollte dieser Versuch in den nächsten Jahren fortgesetzt werden, wäre der Veranstalter sicher gut beraten, wenn er den abendlichen Programmablauf dann - wie dies bei anderen Festivals auch gemacht wird - vorzeitig bekannt gibt. Das anreisende Publikum hätte dann nämlich die Möglichkeit, sich einzelne Tage auszusuchen, da das bisherige blinde Vertrauen auf zehn bis elf swingende Tage, entfallen würde. Die letzten 15 Jahre war es üblich und vom Publikum auch vollkommen akzeptiert, daß das allabendliche Programm frühestens am Vorabend bekannt war. Dies erzeugte eine gewisse Spannung, es war fast wie das Öffnen einer Wundertüte, denn meist alle Programmpunkte begeisterten.

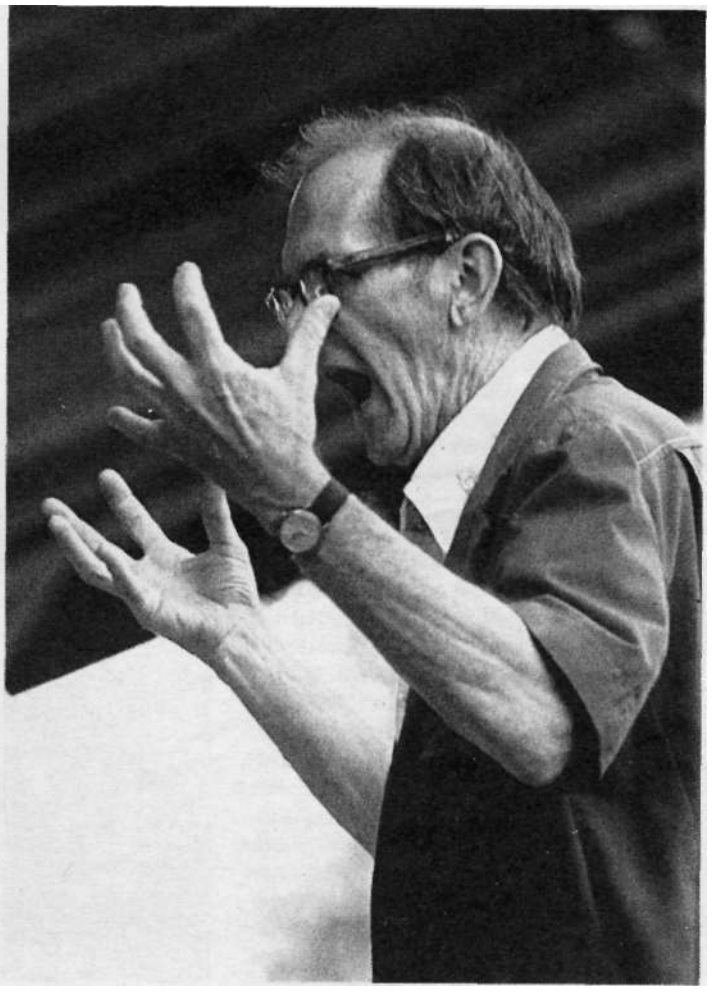
Selbstverständlich gab es auch in diesem Jahr ungeheure Höhepunkte, die man wohl nirgendwo so erleben konnte, wie beim Festival in Nizza. Das exzellente Count Basie Orchestra, unter der Leitung von Frank Foster, in der von Pinien und alten Bäumen umgebenen Arena von Cimiez, auf der Bühne des gallo-romanischen Amphitheaters. Kein anderer Konzertraum, kein anderes Ambiente, könnte dieses wohl einmalige Musikerlebnis vermitteln. Oder das gleiche Orchester in der Garden Stage zu erleben, während man unter alten Bäumen, auf dem Gras liegend lauscht.

Ein einmaliges Erlebnis auch, als Lionel Hampton, am 14. Juli, dem französischen Nationalfeiertag - der in diesem Jahr ja eine ganz besondere Bedeutung hatte - in blau-weiß-rot gewandet, die Marseillaise anstimmte, oder später, als ganz zufällig die Sängerin Nina Simone auftauchte, und begleitet von der Band, einen Song zum Besten gab. Einmalig, im wahrsten Sinne des Wortes, weil sie nur jeweils einen Auftritt bestritten, die Dizzy Gillespie/Phil Woods All Stars und Miles Davis mit seiner Band. Es gab die Charles Mingus Super Band - ein ganz großes Erlebnis und es gab Michel Camilo im Trio. Schade, auch Michel Camilo, der sein Debüt in Nizza gab und begeistert gefeiert wurde, konnte man nur einmal hören. Es gab die Harper Brothers und es gab die ausgezeichnete Claude Bolling Big Band. Die beiden letzten Tage war auch, wie er selbst in seinem jeweils ersten Song des Auftritts ankündigt: ,,B. B. King in Town". Der Bluessänger blieb in diesem Jahr wohl der einzige Vokalist, der das Publikum mitzureißen verstand. Keiner vermag so recht Tuck + Patti, Van Morrison oder Lou Rawis unter Jazz einzuordnen.

Die Grande Parade du Jazz 1989, hoffentlich doch nur ein Jahr der Experimente. Zu gerne möchte man sich doch wieder freuen auf das nächste Jahr. Würde den langen Weg nach Nizza wieder auf sich nehmen, ein bißchen mehr sparen um sich 10 Tage teures Nizza leisten zu können. (Übrigens muß hier noch gerechterweise erwähnt werden, die Eintrittspreise für das Festival sind ziemlich konstant geblieben.) Aber, es müßte sich musikalisch lohnen - wie sagte doch ein bekannter britischer Journalist zum Abschied: ,,It was a 5-day festival, stretched into 10 days!" Vielleicht überlegt es sich der Veranstalter doch anders bis zum nächsten Jahr, ich bin sicher, auch er hat die vielen bisher treuen Festivalbesucher vermißt. Man könnte dann das Jahr 1989 tatsächlich als Jahr der Experimente abhaken.

Lisa Boulton

Begeisterte mit einer All Star Besetzung: Dizzy Gillespie



Dirigierte die Charles Mingus Super Band: Jimmy Knepper

Fotos: Diethelm Schaffner

Entspannte, freundlich-private Atmosphäre

10. Nickelsdorf er Konfrontationen

Bei Planung und Durchführung der 1. Nikkelsdorfer Konfrontationen am Beginn des Jahrzehnts war wohl von niemandem vorausgesehen worden, welche Bedeutung diese Veranstaltungsreihe einmal bekommen sollte. Indes, so erinnerten die Plakate der vergangenen 10 Jahre am Eingang des diesjährigen Festivals Mitte Juli, man legte sich von Anfang an die Latte des Anspruchs hoch. Es war den Organisatoren ein Anliegen, gleichzeitig Forum zu sein für zeitgenössische Musik, Literatur und Film. Ein Name wie Anestis Logothetis steht neben H. C. Artmann, dieser wiederum in Programmverbindung mit dem (frühen) Lester Bowie. Wenn in den Folgejahren der künstlerisch übergreifende Raum zugunsten der Musik aufgegeben wurde, so stimmt dies weniger melancholisch als eigentlich notwendig, da sich von nun an zwar nur ein Teilbereich zeitgenössischen Kunstschaffens, dieser jedoch um so konzentrierter einer Öffentlichkeit präsentieren konnte. Einer Öffentlichkeit, die rasch als Stammpublikum die Umsicht der Organisatoren erkannte und wußte, daß hier nicht ein neues Mammutkommerzfestival sich aufzublähen begann: einer Öffentlichkeit, die mit „Nickelsdorfer Konfrontationen" inzwischen fix eines der europäischen Zentren der v. a. improvisierten zeitgenössischen Musik, dazu aber auch die unverändert entspannte, freundlich-private Atmosphäre assoziiert, in der Musiker so lange spielen und Besucher so lange zuhören, wie es ihr Bedürfnis ist, in der kein Management Auftrittsdauern oder gar künstlerische Inhalte vorschreibt.

Der einzige Nachteil Nickelsdorfs ist ein geographischer. Direkt vor der Grenze zu Ungarn gelegen, gibt es Tage oder ganze Wochenenden, in denen die Staulawine das Straßendorf geradezu brutal durchschneidet, man daher als Ortsbewohner genauso wie als Besucher der Jazzgalerie Nickelsdorf nur auf Schleichwegen den Ort verlassen oder erreichen kann. Für viele bot sich aus diesem Grund die sonderliche Gelegenheit, statt dem Eröffnungskonzert des Henry Threadgill Sextetts eine kuriose Blüte von geldgieriger Geschäftskunst geradezu Meter für Meter zu beobachten: Auf den Straßen zu und in Nickelsdorf entstanden seit dem letzten Besuch eine geradezu lächerlich große Zahl größerer und kleinerer Elektrogeschäfte, die allesamt eröffnet wurden, um eine ungarische Kaufwut aufzufangen und nun nach der Reihe der unvermeidlichen Preisschleuder im ursprünglichen Sinn des Wortes zu erliegen.

Derartige „Verkaufslust" vermieden die 10. Nickelsdorfer Konfrontationen. Dem Stau schließlich entkommen, stellte sich als erster Programmpunkt eine Begegnung mit den Vögeln Europas heraus, einem innerösterreichischen Quintett, das einerseits die allgemeine Lage auf den Punkt bringt („Im Zeitalter der globalen Vernetzung und universalen Vernetzbarkeit haben musikalische Stile keinerlei reale Funktionen mehr", Programmheft), andererseits jedoch selber einem Stil geradezu huldigt: Bewußt reihen sich Versatzstücke unverbunden aneinander, vom seichten Popliedchen über Alpenglühn bis zum Uhrticken. Sind mehrere Stücke, von den Vögeln notwendigerweise genauso geprobt, von dieser Machart, so wird aus der Diskontinuität unausweichlich paradoxe Kontinuität; die Schnittechnik, die zu Beginn noch surreale Mini-Hörspiele hervorbringt und Spannung erzeugt, entpuppt sich kurzerhand als lähmendes Dirigat. Man empfindet, gleich dem Wechseln zwischen einer Unzahl von TV-Kanälen, die Wechsel nicht mehr als Reibung, sondern als normale Belanglosigkeit, wohl wissend, daß die Essenz des Konzeptes bereits im ersten Stück „Elektroherz" verraten wurde, sich also nicht erst herauskristallisiert.

Subtile Klangwahl: Martin Schütz
Foto: Uli Armbruster

Durch dieses - notwendige - Entwicklungsstadium der achtziger Jahre einmal gegangen, stellt sich die Frage nach dem Wohin erst recht. Ein überaus rares Ensemble mit überregionaler Zusammensetzung, X-Communication, bietet eine der schlüssigen Antworten: Der völlig freie Dialog innerhalb des Ensembles (u. a. mit dem Kornettisten Butch Morris, der Vokalistin Shelley Hirsch, dem Gitarristen Hans Reichel, dem Cellisten Martin Schütz und dem Schlagzeuger Paul Lovens) lenkt sich nicht durch bewußte Aussparung oder umgekehrt Totalisierung, sondern durch äußerst subtile Klangwahl und -Verbindung, die mit besonders vom Schlagzeug ausstrahlender Energie durchaus länger über einem Ostinato sich erheben kann, ohne deswegen schon in Kitschnähe zu geraten oder zu langweilen.

Dagegen nicht anders als grobschlächtig Peter Brötzmann, der nach wie vor sich scheut, den vor zwei Jahrzehnten eingenommenen musikalischen Standort auch nur ansatzweise zu überdenken. Egal mit welchen Partnern, Brötzmann bläst wie festgefahren denselben rauhschreienden Saxophonsturm. Es bleibt einem kaum anderes als jene zu registrieren, die diesmal daneben untergegangen sind: Peter Kowald und Andrew Cyrille. Die wenigen Pausen im staubbedeckten Furioso des Hauptprotagonisten ließen erahnen, was an Spannung hätte bei diesen beiden als Duo sich ergeben können.

Geradezu ein Gegenpol zu diesem Trio war jenes mit Shelley Hirsch, dem Multimediakünstler, hier aber vor allem seine wundersame Cellokonstruktion spielenden Jon Rose und dem Posaunisten Conny Bauer. Ganz darauf eingestellt, aufeinander einzugehen, auf Selbstporträtierung zu verzichten, geht hier von jedem eine Fülle freier Verläufe aus, die die anderen nach Maßgabe des Intensitätsgrades stützen oder kontrapunktieren. Bruitistische Auslenkungen verweben sich schlüssig mit Klängen von Schuhbändern; die erstaunliche Gestaltungspalette von Hirsch führt orientalisch zu charakterisierende Melodien mit. Die teils berauschende Intensität dieser „flatternden Kommunikation" hat ihre Voraussetzungen zum einen im schier unbegrenzten Wissen um neue

Möglichkeiten des jeweiligen Instruments, andererseits im gegebenen Sinn für musikalisches Gestalten, die ohne Tonalität und festes Taktschema erst ihre Konturen gewinnen. (Die angehängte Performance von Rose hätte, wie sich unerwartet herausstellte, entfallen dürfen; zu amateurhaft war der 18-Minuten-Film „Flying lessons" geraten, zu dessen alptraumatischen Visionen Rose seine Violine aktivierte.)

Zu danken ist den Initiatoren für die Einbindung einer Reihe von Soloauftritten, deren Gelingen, so meint man, eigentlich im Rahmen eines Festivals kaum realistisch ist: Nickelsdorf macht's möglich, sein Publikum ist aufmerksam genug, die entsprechende Atmosphäre herzustellen. Ungewohnt, weil mit elektronischem Instrumentarium ausgestattet, war zuerst Conny Bauer an der Reihe. Der Verdacht, sich durch Stimmverdopplung und Echowirkungen ein Netz stricken zu wollen, das Unvermögen kaschieren soll, taucht bei Bauer von vornherein nicht auf. Sein Klang wird, so bewiesen die zahllosen Schritte weg vom Mikrophon, keinesfalls dünner ohne „technische Begleitung". Man sieht vielmehr bildhaft einen steten Wechsel zwischen der Akustik der legendären Wasserspeicheraufnahme und Bauers Naturton, der dank einer virtuosmusikalisch beherrschten Zirkular- und Akkordtechnik auch aus eigenem imstande ist, sich zu verwirklichen.

Wie Bauer, nur mit anderen Mitteln, baut auch Anthony Braxton mehrschichtige Monologe. Ohne Elektronik tendiert dieser in unruhigeren und vergleichsweise kürzeren Stücken weniger zu polyphonen Überlagerungen als zur linearen Auslotung. Es geht Braxton am Altsaxophon, so scheint es, mehr um die Umgebung der Haupttöne als um diese selbst, entstammen diese nun einem Standard, einer eigenen älteren oder aber spontan entworfenen Melodie. Für den Zuhörer und Kenner der notierten (und numerierten) Kompositionen Braxtons stellt sich rückwirkend immer wieder heraus, daß sich die Frische der fixierten Arbeiten wohl zu einem guten Teil den Wurzeln Braxtons als Improvisator verdankt.

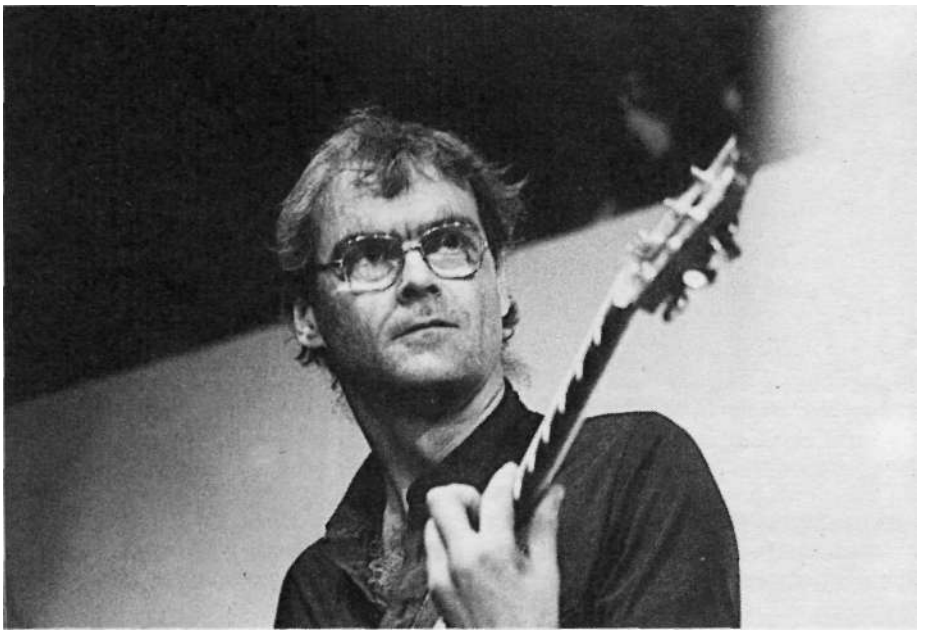
Als Höhepunkt von so mancher Seite erwartet, entpuppte sich Lindsay Coopers ,,Oh Moscow" (u. a. Saxophonist Alfred 23 Harth und Vokalist und Trompeter Phil Minton) als negative Überraschung: Die Problematik des Kalten Krieges, die hier zum Ausdruck kommen sollte, fand sich eingekleidet in einen revueartigen Ablauf von Nummern, deren musikalische Ausdruckskraft zumindest den Vorwurf der Verharmlosung hervorruft, so man nicht versteht, wie sich der Sprengstoff der Dauerangst in leichtverdaulichen, zuweilen musicalähnlichen Stücken manifestieren kann.

Die Aneignung von Mitteln und Möglichkeiten der zeitgenössischen notierten Musik vollzieht sich beim Exilösterreicher Radu Malfatti, der nach Nickelsdorf reiste, um mit Maarten Altena ein Projekt zu erarbeiten, mit charakteristischer Selbstverständlichkeit. Seine spröd-abstrakte Sprache (traditionelle Jazz-Idiome finden sich höchstens noch mehrmals gebrochen) lebt - für die Ohren der Zuhörerschaft ein gerade der Anstrengung wegen reizvolles Vergnügen - von der Spannung zwischen genau notierten Abschnitten, grob fixierten Verläufen und nicht zuletzt „eingeplanten Freiräumen". Zum Teil eklatante Koordinationsschwierigkeiten verhinderten in Nickelsdorf, daß außerordentlich ergiebige Skizzen, wie Malfattis „Notes", die entsprechende Umsetzung erfuhren. Man mußte sich, wie bei Kowald und Cyrille, mit Ahnungen begnügen.

Angesichts der für Sonntag angekündigten Programmpunkte (zwei Duoauftritte Bob Prevites, Gerry Hemingway Quintett, Steve Lacy sowie im dritten Solokonzert Urs Blöchlinger) fiel es überaus schwer, sich mit der Tücke des (Berufs-)Alltags abzufinden und sich bereits vor dem letzten Konzert am Samstag (dem Quintett „COWWS") diesmal vorzeitig aus Nikkeisdorf zu verabschieden. Man konnte sich immerhin einzureden versuchen, eigentlich nach „X-Communication", dem Trio Rose-Hirsch-Bauer, den Soloauftritten Bauers und Braxtons schon genügend Grund zu haben, nicht unzufrieden zu sein.

Wolfgang Gratzer

Völlig freier Dialog innerhalb des Ensembles X-Communication: Shelley Hirsch .



. . . und Hans Reichel

Fotos: Uli Armbruster

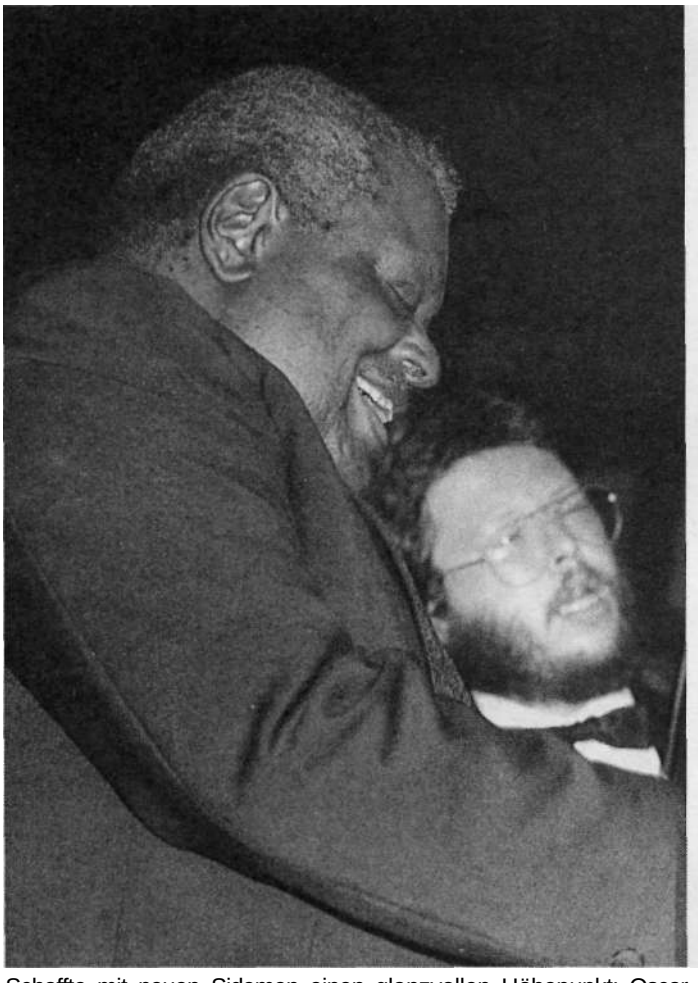
Höhepunkte: Jarrett und Peterson

29. Int. Jazz Festival Antibes-Juan les Pins

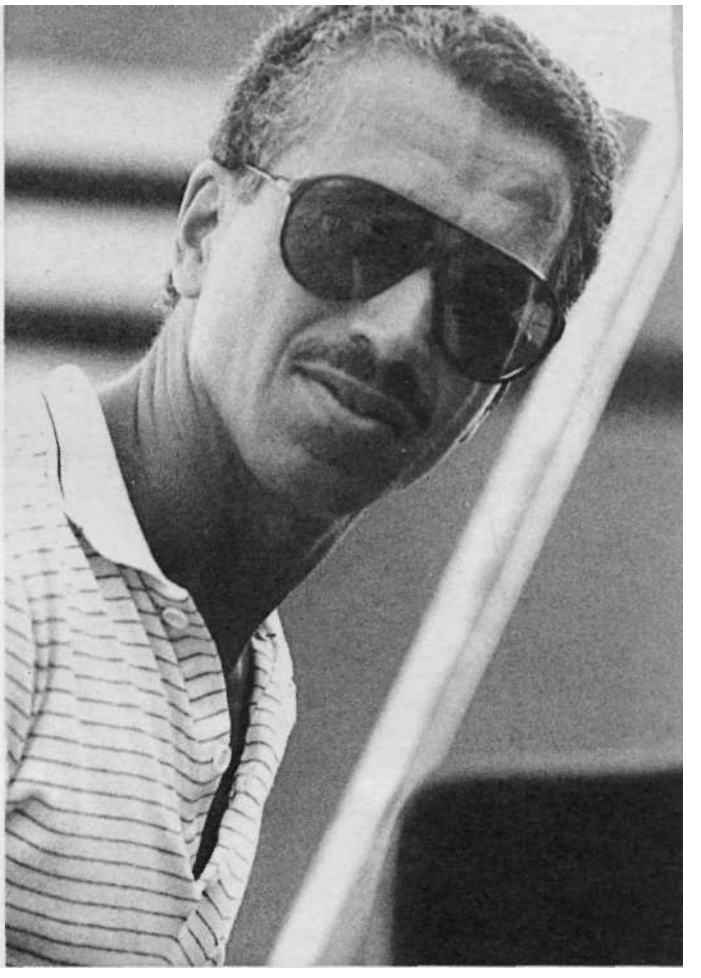
Das 29. Int. Jazz-Festival Antibes-Juan les Pins wurde von der in Paris lebenden Sängerin Dee Dee Bridgewater und ihrem Trio eröffnet. Die Vokalistin sprang kurzfristig für Sarah Vaughan ein, die wegen einer Erkrankung die gesamte Europatournee absagen mußte. Dee Dee überzeugte durch die Frische und Perfektion ihrer Stimme, sowie durch ihr schauspielerisches Talent, und sie wurde für das nächste Jahr gleich als fester Programmpunkt verpflichtet. Stan Getz, der von seiner schweren Operation wieder genesen ist, erging sich vor allem in wohlklingenden Balladen und Stücken in mittlerem Tempo und wurde durch seinen einfühlsamen Pianisten Kenny Barron unterstützt. „Piano 3 stars" war der Klavierabend am 20. Juli angekündigt, und es sollten Chick Corea, Michel Camilo und Ahmad Jamal jeweils im Trio auftreten. Ahmad Jamal, der angereist war, weigerte sich jedoch aufzutreten, da laut Vertrag nur sein islamischer Name und nicht sein Geburtsname erwähnt werden durfte. Die übereifrige Presse, die meistens zur Musik wenig zu berichten hatte, dafür aus dem Lebenslauf der Musiker zitierte, veröffentlichte seinen früheren Namen: Fritz Jones. Chick Corea mit seinem Trio erging sich in zupackend swingendem Jazz, vor allem brillierte John Patitucci. Michel Camilo, der Wirbelsturm der Westindischen Inseln, überzeugte mit eigenen Kompositionen und besonders konnte das Stück „Caribe" begeistern. So kam das Publikum trotz des Ausfalls von Ahmad Jamal auf seine Kosten.

„Canta Brasil" war das Motto des 21. Juli, ein Abend durchsetzt von der Nostalgie des Bossa Nova der 60er Jahre mit den drei Gitarristen Joao Bosco, Caetano Veloso und Joao Gilberto. Gilberto war der einzige, der eine Verbindung zum Jazz aufwies, dieser Pionier der Bossa Nova hat bekanntlich schon mit Stan Getz zusammen gespielt.

Keith Jarrett bestritt unter dem Titel „Solo Standards" einen Abend allein. Er warder höchstbezahlte Musiker des Festivals, seine Gage belief sich auf 400 000 Ffr, das sind ca. 120 000 DM. Jarrett verwandelte Standards der Jazzgeschichte in pianistische Meisterwerke, als moderner Traditonalist verfügt er über die ganze Palette vom Bebop bis zum freien Spiel und der Klassik und hauchte den Standards neues Leben ein. Arturo Sandoval, der Gipfelstürmer auf der Trompete, der große Showman, gefiel auch als Pianist und als Congaspieler. Es war jedoch die französische Pop-Rock-Gruppe Jaques Higelin, die das Publikum in Massen anlockte. Lavine Hudson wurde als Gospelinterpretin angekündigt, doch die schwarze englische Vokalistin lieferte nur Disco-Musik ab. Schade um ihre bemerkenswert gute Gospelstimme.



Schaffte mit neuen Sidemen einen glanzvollen Höhepunkt: Oscar Peterson mit Steve Wallace



Hauchte den Standards neues Leben ein: Keith Jarrett

Fotos: Harald Dayot

George Bensons darauffolgender Auftritt am 24. Juli als Gitarrist und Sänger war eine Erholung. McCoy Tyner hatte sich offenkundig besser in Bensons Repertoire eingelebt als das zuvor in Nizza der Fall gewesen war und sie ergingen sich nicht mehr so stark im allgemeingültigen Blues. Trotz ihrer stilistischen Unterschiede kam es mehr zu einem Miteinander der beiden profilierten Persönlichkeiten als in Nizza, bei dem es mehr ein Nebeneinanderher war.

Charles Lloyd hatte ja bekanntlich das für einen Jazzmusiker seltene Glück und konnte seinerzeit von seiner Monterey-Platte „Forest flower" über eine Million Exemplare absetzen. In Juan les Pins stellte er sich mit dem schwedischen Pianisten Bobo Stenson, dem Bassisten Palle Danielsson und dem Schlagzeuger Jon Christensen vor. Einsätze, die urplötzlich von schwindelnden Höhen herabstiegen und in tiefe, aufwühlende Tenorsaxophonphrasen umschlugen, wiesen Charles Lloyd als einen Coltrane-Nachfahren par exellence aus. Leider war das Publikum gespalten, denn ein Teil der Zuhörer war wegen Oscar Peterson gekommen. Und er schaffte mit neuem Programm und neuen Sidemen einen glanzvollen Höhepunkt des Festivals. Seine Partner sind der Ex-Schlagzeuger von Ella Fitzgerald, der auch bei Peterson schon lange mitwirkte, Bobby Durham, und der exzellente Bassist Steve Wallace. Glitzernde Kaskaden, soulgeladene Sounds, „The love ballad" voller Feeling, mündeten in einen alles mitreißenden Swing.

Das Budget des Festivals belief sich auf 7 Millionen Ffr., 4 Millionen wurden durch Eintrittsgelder eingenommen, 1,2 Millionen wurden von dem Sponsor, dem Werbeunternehmen Sari Seeri aufgebracht, 400 000 Ffr., steuerte Radio Europe 1 bei und den Rest von 1,4 Millionen Ffr. übernahm das Fremdenverkehrsamt der Stadt Antibes Juan les Pins.

Harald Dayot

Drei Tage Jazz in Braunschweig

Jazz-Spektrum

Im dritten Braunschweiger Kultursommer, der diesmal unter dem Motto „Kultur an städtischen Brunnen" stattfindet und vom 19. Juni bis 17. September dauert, gab es eine Premiere. Erstmals wurde im Rahmen dieser Veranstaltungsreihe - mit Theater, Lesungen, Tanz, Chor-Gesang, Musik - ein international besetztes Jazz-Festival mit sechs Konzerten an drei Tagen durchgeführt (30. Juni bis 2. Juli). Dieses Jazz-Spektrum wurde vom Kulturamt der Stadt und einer Musikerinitiative organisiert. Der Eintritt zu, bzw. das Zuhören bei allen Konzerten war frei. Leider spielte das Wetter nicht so recht mit, so daß - wie für solche Fälle vorgesehen - die Auftritte von zwei Bands vom Altstadtmarkt in das Städtische Museum verlegt werden mußten.

Unter freiem Himmel, die Band auf einer überplanten Behelfsbühne, am Brunnen des Altstadtmarktes, eröffneten die sieben Mitglieder der Martin Kühn Bluesband das Jazz-Festival. Von City-Blues, darunter auch der Braunschweig City-Blues - der aber auch den Namen jeder anderen größeren Stadt tragen kann - mit Martin Kühn Gesang, bis zu swingenden Mainstream-Stücken reichte die farbige Palette. Weitgehend sauber arrangierte Nummern, die immer wieder von Bläsersätzen und Riffs durchzogen waren. Dem nach Ladenschluß sich mehr und mehr einfindenden Publikum schien die Musik dann besonders zu gefallen, wenn die Schallwellen aus den übermannshohen Lautsprecher-Batterien das Zwerchfell zum Schwingen brachten. Auch an den in der näheren Umgebung, auf anderen Plätzen der Stadt vorhandenen Brunnen, war die Musik der Band noch deutlich zu hören.

Mit Christoph Widmoser, Gitarre, und Andreas Witte, Schlagzeug, war Barbara Dennerlein angereist. Das Konzert dieses Trios schloß, an gleichem Ort und gleicher Stelle, nach 20 Uhr an. Den von Kritikern oft unternommenen Vergleich, der bis zur Nachfolgerin von Jimmy Smith reicht, konnte die Organistin an diesem Abend nicht so ganz gerecht werden. Ihre zweifelsohne brillante Technik, mit der sie in dieser Gruppe auch den Bassisten ersetzte, konnte die hauptsächlich vorgetragenen Jazz-Standards kaum über das bewährte und bekannte Maß hinaus mit Leben erfüllen. Das Publikum, sicher weit mehr als 500 Personen, entließ das Trio erst nach der üblichen Zugabe.

Die beiden Konzerte am Samstag mußten in das Städtische Museum verlegt werden, was für die auftretenden Gruppen sicher von Vorteil war, zumal deren Musiker dem vorgesehenen Auftritt unter freiem Himmel mit unguten Gefühlen entgegengesehen hatten.

Die Innovation Group des Braunschweiger Pianisten Otto Wolters mit dem Bassisten Detlev Beier, dem Schlagzeuger Thomas Alkier und dem Trompeter Uli Beckerhoff begann die Samstag-Konzerte im räumlich differenziert gestalteten Forum des Museums am Löwenwall; Eigenkompositionen, etwa „Dreampipe" (Wolters) oder die Ballade „Dedication" (Bekkerhoff), wie auch Standards standen auf dem Programm. Über den Linien der virtuos spielenden und doch rhythmisch geschlossen swingenden Rhythmusgruppe konnten Beckerhoff und Wolters ihre Soli frei entfalten, ohne damit den musikalisch geschlossenen Eindruck der Gruppe zu strapazieren.

Drangvolle Enge und regenfeucht drükkende Schwüle herrschte im Museums-Forum beim Auftritt des Joachim Kühn Spezial Quartetts, das von vielen als der eigentliche Höhepunkt des Festivals angesehen wurde, und das mit David Liebman, Sopransaxophon, und Daniel Humair, Schlagzeug, mit ihrer faszinierend spannenden Newjazz-Musik die Zuhörer und Zuhörerinnen diese Unannehmlichkeiten vergessen ließ. Kuhns Spiellaune beflügelte das Quartett und der Funke sprang über, erzeugte allgemeine Aufmerksamkeit und deutliche Begeisterung. Die zwischen den Musikern und dem Publikum aufgebaute brisante Stimmung bestätigte die bei vielen Besuchern und Besucherinnen vorhandene Vorauserwartung. Selbst die romantische Zugabe - immer ist einmal Schluß und ade zur guten Nacht - konnte die enthusiastische Zustimmung des Publikums kaum bremsen.

Am dritten Tag begann das erste Konzert des Sonntags bereits um 16 Uhr. Obwohl nicht unbedingt schönes Wetter zu erwarten war, hatten die Veranstalter - sicher auch auf Drängen der Museumsleute - wieder den Altstadtmarkt als Aufführungsort gewählt. Die Gruppe Urban Bushmen des Gitarristen Udo Dammann präsentierte ihre Version von Hardbop, dem eine musikalische Qualität nicht abgesprochen werden kann.

Zum Abschluß der Veranstaltungsreihe sorgte die Formation um den brasilianischen Multiinstrumentalisten Hermeto Pascoal für einen temperamentvollen Ausklang. Ihre Mischung aus Folklore südamerikanischer Einfärbung, Jazz und Rock - neuerdings gerne unter dem Stichwort Weltmusik eingeordnet - ließ trotz des Regens Begeisterung aufkommen. Die Abschluß-Polonaise von Musikern und Publikum bei Samba-Klängen verdeutlichte dies.

Das Jazz-Spektrum im Braunschweiger Kultursommer des Jahres '89 war zweifelsohne ein Erfolg. Selbst der Regen, nach vielen Wochen Sommerwetter, konnte die Freude an und über die gebotene Musik kaum trüben. Die Wiederholung einer solchen Jazz-Veranstaltungsreihe ist sicher nicht nur aus der Sicht des Rezensenten wünschenswert.

Werner Hofmann

Ein Festival der stilistischen Freizügigkeit

„Jazzbühne" im Ost-Berliner Friedrichstadtpalast

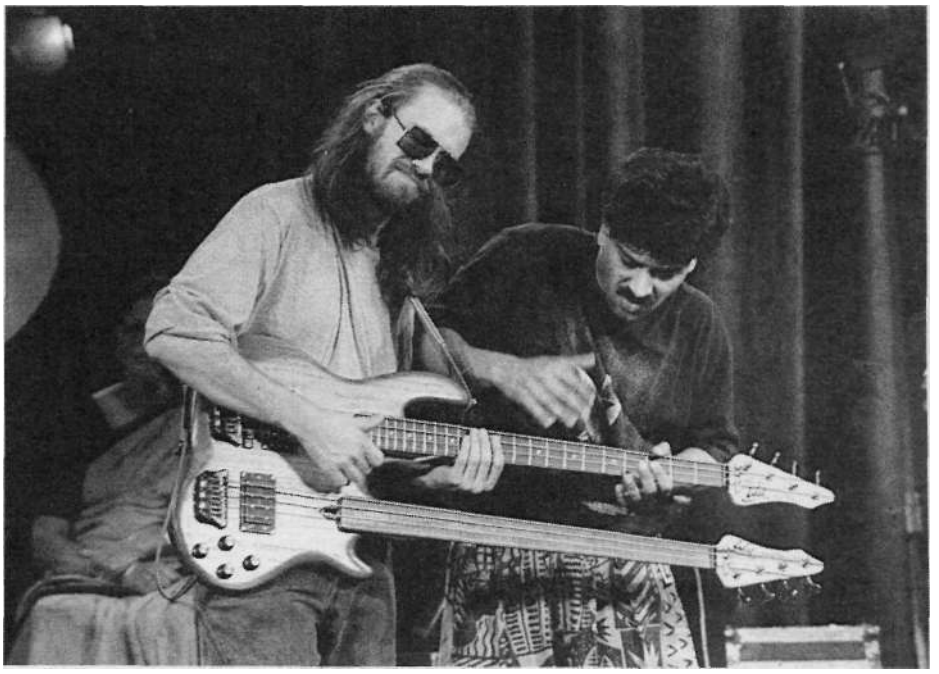
Wenn es einen Hauch von Glasnost-Bewegung in der DDR geben sollte, dann bekanntlich im kolossalen Friedrichstadtpalast in Sachen offen(herzig)er Kostümierung. Doch für ein Wochenende im Juli müssen alljährlich die Tänzerinnen ihren internen sozialistischen Wettbewerb der weiblichen Reize einstellen - nicht etwa, um bloß für den „Playboy" zu posieren oder im Stuttgarter Variete „Killesberg" zu gastieren. Vielmehr beansprucht der „Rundfunk der DDR" den mit 1900 Sitzplätzen und einer 24 Meter breiten Bühne versehenen Saal für das seit 1977 durchgeführte Festival „Jazzbühne". Gerade der Jazz gilt ja seit jeher als ein Hort der Libertinage, ist er doch ob seiner Improvisationsmentalität eo ipso nicht so leicht vorhersehbar und kontrollierbar.

Als Leitthema hatten die fünf Konzerte der drei Jazztage, die von Walter Cikan sorgfältig produziert und von Karlheinz Drechsel souverän moderiert wurden, ethnische Musik. Doch gleich beim Opening vermißte man folkloristische Vitalität und wurde ermüdet durch anonymen Mainstream: das bis auf den farbigen Drummer Brian Abrahams weiße Quintett District Six deutete südafrikanische Musik höchst selten an. Naturbelassene nigerianische Trommelei praktizierte dagegen das Yoruba Dun Dun Orchestra - der Münchener Perkussionist Christian Burchard hielt sich wohlweislich zurück. Mit seiner (seit zwei Jahrzehnten in wechselnden Besetzungen arbeitenden) Welt-erfahrenen Gruppe Embryo huldigte er am Anfang seiner Darbietung ausführlich der arabischen Musik. Burchards Embryo geht mit viel Respekt und Feinfühligkeit mit fremden Kulturen um: ein Glücksfall in dem oft oberflächlichen Fusion-Treiben unserer Tage. Wenn ein Inder aus eigenem Willen auf den Jazz zugeht, kommt dies einer Rarität gleich. Trilok Gurtu, populär durch die Family of Percussion und Oregon, tat sich mit drei Europäern zusammen: der dänische Trompeter Palle Mikkelborg konnte sich mit seinen Lyrismen in dieser Umgebung besser entfalten als unlängt beim aufgeblähten Future Song-Projekt von Marylin Mazur, der Schwede Jonas Hellborg paßte sich mit seiner trickreichen Doppelhalsbaßgitarre an das filigrane Sound-Konzept an, und der französische Pianist Daniel Goyone imitierte auf dem Synthesizer schwebende Tambura-Klänge. Diese bildeten das ein-tönige Fundament für die mikrotonalen Kantilenen von Shoba Gurtu, Triloks berühmter Mutter, die gar nicht so schnellzüngig und perkussiv artikulierend sang wie man es von vielen anderen indischen Vokalistinnen (beispielsweise Rama Mani) gewohnt ist.

Volksmusikalisches aus seiner Heimat hat der gewitzte Flötist und Saxophonist Jiri Stivin (CSSR) mit Jazz kombiniert. Tschechische und slowakische Weisen transmutierten da auf einmal in einen Calypso; Jazzimprovisationen beherrschten jedoch die kurzweilige Darbietung des blasenden Virtuosen. Ursprünglich sollte die „nationale Szene" mit einer Großunternehmung zum 40. Geburtstag des Arbeiter- und Bauernstaates gefeiert werden, mit einer Mini-Band mußte schließlich vorlieb genommen werden. Pianist Uli Gumpert (aus der „Hauptstadt") und Saxophonist Dietmar Diesner (aus Dresden) vollführten spontan engverzahnte Duos, sehr in die Abstraktheiten swingloser Neuer Musik weisend. Dies erforderte eine große Zuhör-Anstrengung - Fluchtbewegungen des Publikums setzten ein. Was zwei Tage später dann das Orchester Vielharmonie, das beim diesjährigen Pfingsttreffen der FDJ einen stolzen Auftritt hatte, an Trivialität entfaltete, war wiederum für andere Ohren unangenehm. Der Nachwuchsklangkörper unter der (kompositorischen) Leitung des Pianisten Frank Raschke fing bei einem Stück mit der Schicksalsmelodie an, zitierte frei nach Casablanca „As time goes by" und schwang sich noch zu einem Tango auf. Schade, daß das mögliche klangliche Raffinement der Großgruppierung noch nicht konsequent und eigenständig gepflegt wird.

Lauren Newton schuf mit ihrem neuen Trio eine sehr komplexe Musik. Uli Scherer beschäftigte sich viel mit den Innereien des Flügels und steuerte Gesampeltes bei, Thomas Horstmann faszinierte mit seinen unerhörten Klanggebilden der Gitarre (dank der Elektronik funktionierte er diese gar zu einem Baß um), und die Bandleaderin überzeugte wieder einmal mit ihrer ausgefeilten Vokalartistik. Gut, daß sie auch Emst-Jandl-Wortspiele in ihr - leider überlanges - Programm integrierte. Gefragt sind natürlich (auch) im Osten die „richtigen" Stars aus den USA. Unverwüstlich, aber auch nicht erfrischend, spielte Art Blakey mit sechs jungen Jazz-Botschaftern. Posaunist Frank Lacy gefiel sich als musikalischer Direktor, Bennie Green versuchte ein ausgedehntes Klaviersolo im romantischen Rausch mit verzwackten Doppelläufen. Musikalische Substanz, auch in Standards, vermittelte zum grandiosen Finale Gitarrist John Scofield. Eine rege Festivalreisetätigkeit hatten im europäischen Jazzsommer auch die Leaders um den Trompeter Lester Bowie zu bewältigen. Mit Routine und Bravour absolvierte das Sextett seinen Part in Ost-Berlin.

Aus der nordrussischen Hafenstadt Arkhangelsk kam das von Vladimir Rezitsky



Paßte sich mit seiner trickreichen Doppelhalsbaßgitarre an das filigrane Sound-Konzept **von Trilok Gurtu (r.) an: Jonas Hellborg** **Foto:** Hans **Kumpf**

Musikclowns aus der Sowjetunion: Arkhangelsk mit Altsaxophonist Vladimir Rezitsky
Foto: Hans Kumpf

geleitete Ensemble gleichen Namens. Die Jazzer aus dem Lande Sputniks erlebten in der DDR weder einen ergreifenden Höhenflug noch einen unsanften Absturz. Eher Ratlosigkeit hinterließen die Musikclowns aus der Sowjetunion. Nur wenige Passagen konnten wirklich ernst genommen werden. Jazz, versehen mit den nicht überall gewährten Attributen von Perestroika und Glasnost, erweckt in der DDR überall höhere Erwartungen. Wieder bleibt festzuhalten: Szenisches bringt das Willem Breuker Kollektief professioneller und glaubwürdiger. Die Russen mögen wohl in ihrer ,,Estraden-Kultur" eine traditionelle Beziehung von Musik mit circensischer Schau besitzen; doch die Hampeleien von vielen Avantgarde-Jazzern wirken im Westen wenigstens ziemlich peinlich. Ein implizierter Protest (Blecheimer überm Kopf machen die Instrumentalisten zu Blind-Gängern, der Schlagzeuger mit Uniform und von Orden überhäuft) gerät zum Warencharakter. Man kann den sowjetischen Freunden nur wünschen, das Theater bleiben zu lassen und sich auf die Musik zu besinnen. Die Exotik wird da nämlich schnell zur Blamage.

Im Friedrichstadtpalast waren die drei Abendkonzerte ausverkauft, für die beiden Nachmittagsveranstaltungen (mit Einzelkonzerten von Embryo und Trilok Gurtu) konnten nicht alle Karten abgesetzt werden. Diverse Rundfunksender der DDR haben die akustische Ausbeute des Festivals über Wochen hin „ausgebeutet", vielleicht bringt „Amiga" wieder eine Platte heraus. Auch das Fernsehen war zur Stelle und wird damit für weitere Publizität sorgen. Kaum zu finden bei der „Jazzbühne" in der herausgeputzten Hauptstadt der DDR waren Fans aus Berlin-West. Neben dem Zwangsumtausch lag dies wohl doch noch in der mangelnden Attraktivität des Programms. Am gleichen Wochenende stiegen in Westberlin etliche Konzerte mit amerikanischen Stars, einheimischen Kräften und Avantgardisten aus England und der DDR (!). Nur blieben da - wie bei einer Matinee im „Stadthaus am Böcklerpark" - zuweilen die Musikanten gegenüber den Besuchern in der Überzahl. Ein dankbares Publikum ist dem Jazzmusizieren in der DDR und in anderen sozialistischen Staaten, die sich wegen Devisenmangels kaum Musiker aus dem kapitalistischen Ausland leisten können, gewiß. Und schließlich: der Jazz verkündet Offenheit, Glasnost eben.

Hans Kumpf

Improvisationskultur

Ein Festival der freien Musik in London

Low Pay - No Way! Wenn in London die U-Bahn streikt, gerät das[x] Metropolenleben aus den Fugen. Nichts geht mehr. Der urbane Kollaps kommt in Sichtweite. „Improvisation for all"-eine harmlose Plakatüberschrift bekommt dann für den normalen Zeitgenossen plötzlich eine makabre Bedeutung, obwohl sie eigentlich nur ein Festival annoncieren sollte, das eine Woche lang die freie Improvisationsmusik der Themsestadt zum Inhalt hatte. Organisiert vom London's Musicians Collective (LMC), eines Selbsthilfe-Zusammenschlusses der britischen Free Jazzer, gab das einwöchige Programm in einer Vielzahl von Konzerten und Workshops einen Einblick in die Arbeitsweise der freien Improvisatoren, wie auch einen Überblick über den Stand ihrer aktuellen Entwicklung in Großbritannien. Angeführt von den englischen Größen der europäischen Free Music, wie dem Saxophonisten Evan Parker oder dem Pianisten Keith Tippett, bot das „Improvisation for all"-Festival auch jungen Talenten eine Bühne. Eröffnet wurde die Freie-Musik-Woche bei kaltem Büfett und freiem Eintritt mit dem hochkarätigen Ubiquity Orchestra, „der Creme der englischen Improvisatoren", wie mir ein Insider zuflüsterte. Im Mittelpunkt ihres Auftritts stand eine lange Komposition von Peter McPhail, der auch selbst als Dirigent, sowie mit Altsaxophon und Elektroniks mitwirkte. Die auskomponierten Teile dieses Stücks kamen durch den Einsatz von Streichinstrumenten der Klanglichkeit Schönberg'scher Musik sehr nahe, während die improvisierten Passagen anderes zu Gehör brachten. Da gab es vom elektronischen Instrumentarium bestimmte sphärenhafte Sounds, die zur klanglichen Illustration eines Science-Fiction-Films geeignet gewesen wären, aber auch kleinere Kombinationen, meist Duos oder Trios zeigten, daß die Londoner Musiker ihre Improvisationen zu einer hochkultivierten Kunst verfeinert haben, die Tugenden wie Einfühlungsvermögen an oberster Stelle führt. Einen Eindruck, den auch das zweite Großensemble vermittelte - Anacrusis mit Namen, geleitet vom jungen Saxophonisten John Lloyd, das einige große Namen in der Besetzungsliste führte. Das Orchester besteht zu gleichen Teilen aus einer Bläser- und einer Streicher-Sektion, deren unterschiedliche Potentiale ausgeschöpft werden. Pizzikatohaftes Filigran wechselt mit flächigen Klangteppichen der Bläser, aus denen sich Sylvia Hallett, Violine, oder Paul Rogers, Baß, mit eindrucksvollen Soli herausheben.

Eher intim leise war dagegen ein Duo des in London lebenden brasilianischen Bassisten Marcio Mattos mit dem buddhistischen Mönch Shiku Yano, der die japanische Bambusflöte Shakuhachi spielte. Wie Windstöße wehten die immer etwas heißer klingenden Töne des fernöstlichen Holzblasinstrumentes durch den Konzertsaal und wurden eingefangen von den geschickt plazierten Baßläufen des Brasilianers. Die Begegnung zweier fremder Musikkulturen erschien hier als die einfachste Sache der Welt. Nicht zur Versöhnlergruppe der Weltmusik-Anhänger gehört Kahondo Style, ein Ensemble, das aber paradoxerweise auch mit Anleihen bei außereuropäischen Musikkulturen arbeitet, sie aber anders verarbeitet. Keine Syntheseversuche, im Gegenteil, die Londoner Formation kultiviert die Gegensätze. In ihrer Konzeption wird der Orient gegen den Okzident gestellt, Maulorgel Khene aus Thailand gegen Handorgel Akkordeon aus Trossingen, auch Ordnung gegen Chaos oder Elektronik gegen Naturklang. Trotz der überraschenden Brüche ergab sich eine aufregende Abfolge, die einen inneren Zusammenhang bewahren konnte. Die unsichtbaren Fäden liefen zusammen bei Peter Cusack, dem Leiter des Ensembles, der das Septett dezent aus dem Hintergrund heraus lenkte - vorbei am Abgrund der reinen Beliebigkeit.

Christoph Wagner

WDR Big Band mit prominenten Gästen

in concert

Waren die im ersten Jahresviertel mit Monty Alexander, Joe Zawinul, Bob Brookmeyer, Jim Hall und Mel Lewis als Gäste der WDR Big Band durchgeführten Konzerte, über die z. T. berichtet wurde, auf einem sehr hohen Level angesiedelt, so konnte dieses in der Folgezeit nicht nur gehalten, sondern in einigen Fällen sogar noch gesteigert werden. Die vom WDR veranstaltete Konzertreihe wurde zunächst mit dem Zusammentreffen von Phil Woods, Bill Holman und Mel Lewis am 26. April im Kölner Stadtgarten fortgesetzt. Vierter im Bunde, da ebenfalls Weggefährte der drei Vorgenannten in den 50er Jahren, war Trompeter Jon Eardley, seit geraumer Zeit festes Mitglied der WDR Big Band. Bill Holman hatte für hochinteressante Original-Kompositionen und delikate Arrangements von Standards gesorgt, leitete die Big Band und spielte Tenorsaxophon im Sextett mit Phil Woods, Jon Eardley, Mel Lewis, Bora Rokovic und Jean Warland. Allein die inspiriert agierenden Combos um Phil Woods wären den Abend wert gewesen, hätte es da nicht noch die in ihrer Handschrift unverkennbaren Arbeiten Bill Holmans gegeben, mittels derer er die Big Band und ihr Solisten-Potential immer wieder geschickt in Szene setzte. Absoluter Höhepunkt war zweifellos „Springfield nights" - Holmans neue Solo-Suite für Altsaxophon und Big Band mit Phil Woods als Solisten. Und wenn Bill Holman selbst unzählige Male gehörte Standards wie ,,Speak low" und „Just friends" arrangiert, so investiert er all den ihm zur Verfügung stehenden Ideenreichtum und die Aussagekraft, die nicht zuletzt an den Erfolgen der Bands von Stan Kenton, Gerry Mulligan, Terry Gibbs, Woody Herman und Maynard Ferguson, der Sängerinnen Anita O'Day, Ella Fitzgerald, June Christy, Sarah Vaughan und Peggy Lee maßgeblichen Anteil hatten. Seine Arbeit mit der WDR Big Band zeitigte ein Konzert, an das man sich gewiß noch lange und gern erinnern wird und das in jeder Beziehung die höchste Qualitätsnote verdient.

„Jazz in Europe" überschrieb der WDR seinen Jazz-Beitrag zum diesjährig in Aachen stattgefundenen Rheinischen Musikfest. Was sich am 4. Juni in der „6. Aachener Jazznacht" im dortigen Stadttheater präsentieren sollte, war in der Tat europäischer Jazz und wurde zuvor in zwei Konzerten am 2. und 3. Juni im Kölner Stadtgarten erprobt. Attraktive Gäste der diesmal von ihrem Chef-Dirigenten Jerry van Rooyen geleiteten WDR Big Band waren Toots Thielemans und sein Quartett, dem der Keyboarder Michel Herr, Bassist Michel Hatzigeorgiou und Drummer Bruno Castellucci angehörten. Castellucci saß auch in der Big Band am Schlagzeug und war so maßgeblich für swingenden Drive und Präzision verantwortlich - eine Aufgabe, die er mit größter Selbstverständlichkeit und Bravour löste. Man kennt sein sensibel-musikalisches Schlagzeugspiel in Peter Herbolzheimers RC & B und weiß, daß er unbedingt zur Elite der europäischen Drummer zu rechnen ist. Der erste, von der Big Band bestrittene Teil des Konzerts beinhaltete - auch gleichsam als europäischen Jazz-Beitrag - Kompositionen des Belgiers Francy Boland, womit Erinnerungen an den Pianisten/Komponisten/Arrangeur und Co-Leader der legendären Clarke-Boland-Big Band (CBBB) geweckt wurden. War es doch gerade diese Formation, die in den 60er Jahren - neben der Kurt Edelhagen Band einer Kölner Big Band-Tradition begründete, die internationalen Ruf hatte und heute erfreulicherweise von Jerry van Rooyen und der WDR Big Band aufgegriffen und fortgeführt wird. Mit welcher Akribie und Vehemenz man dieses Thema angeht, bewies in jedem Konzert vor allem die Version von „Sax no end"-ehemals,,Hit" der CBBB. Im weiteren Programmverlauf gelangten mit „Pen-

Bebop-Verpflichtung, solistische Souveränität und humorvolles Entertainment: Jean „Toots" Thielemans
Foto: Hyou Vielz

ta Prismen" und „Extremes" zwei Kompositionen des belgischen Pianisten Michel Herr zur Aufführung, die ein vielversprechendes Talent des jungen Musikers erkennen ließen. Schließlich demonstrierte Toots Thielemans im Quartett seine Bebop-Verpflichtung, mit der Big Band solistische Souveränität und in allen Fällen humorvolles Entertainment. Virtuos, aber immer erzmusikalisch mit Harmonika, Gitarre und „Whistle" - seinen gepfiffenen Improvisationen - verkörperte er in jeder Phase den mit allen Bebop-Wassern gewaschenen Botschafter des Jazz, Wanderer und Mittler zwischen Nationen und Kontinenten.

Das letzte Konzert der WDR Big Band vor der Sommerpause fand am 24. Juni in der Kölner Philharmonie statt. Gaststar war die Sängerin Carmen McRae, deren Live-Auftritte bekanntlich immer ein Erlebnis besonderer Art sind. Diesmal kam noch der außergewöhnliche, weil nicht alltägliche, Reiz der Arbeit mit der Big Band hinzu, die John Clayton als Gastdirigent souverän leitete. Im ersten Teil des Konzertes präsentierte Clayton eigene Arbeiten neben Original-Kompositionen u. a. ein hervorragendes Arrangement von Ellingtons ,,Prelude to a kiss". Dann zog Carmen McRae alle Register ihres großartigen Könnens, das besonders in der Gestaltung von Balladen zu Höhepunkten gelangt. Am originellsten und eindrucksvollsten ist sie, wenn sie sich - wie im letzten Teil des Konzertes - selbst am Flügel begleitet. Dann kommt zu ihrem vokalen Engagement noch der sichtliche Spaß am Klavierspiel, an eigenwilliger, manchmal spontaner Harmonik und Rhythmik. Ob Solo, mit Trio- oder Big Band-Begleitung - Carmen McRae bewies an jenem Abend, daß ihr Name zu Recht oftmals in einem Atemzug mit Ella Fitzgerald und Sarah Vaughan genannt wird. Lob und Anerkennung gebühren natürlich auch John Clayton und der WDR Big Band, die mit äußerst sensibler Begleitung einer so eigenwilligen Sängerin eine hervorragende Leistung auf sehr hohem Niveau vollbrachten.

Überhaupt zeigt schon dieser Rückblick auf die letzten Konzerte einen Teil der ungewöhnlichen Bandbreite der WDR Big Band, die man - auch eingedenk ihres Potentials an profilierten Solisten - durchaus als einer der universellen europäischen Jazz-Orchester bezeichnen muß. Andererseits wird der WDR mit solch qualifizierten Konzertproduktionen seiner ihm einmal von Peter Herbolzheimer zugedachten „Rolle des Mäzen in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts" voll und ganz gerecht. Dank auch Wolfgang Hirschmann, dem für die Auswahl der Gast-Solisten, Programmthematik und somit letztlich auch das hohe Niveau der Veranstaltungen verantwortlichen Chef der Redaktion Big Band beim WDR.

Rüdiger Böttger

Frenetische Klangapokalypse

Zwei US-Big Bands in der Mannheimer Feuerwache

Stolz unter dem Herzen trägt die schwarze „Mama" den Namen der Bigband auf ihrem T-Shirt und darunter das schmükkende Attribut „natural champs". Ja, eine Art Naturwunder sind sie schon, die schwarzen Jungs und Mädels der East St. Louis Lincoln High-School Jazz Band, keine hochgezüchteten, aalglatten Profis mit Starallüren, sondern natürlich gewachsene Talente mit intuitiver Spielbegabung. In der Alten Hauptfeuerwache Mannheim gaben sie auf dem Weg zwischen den Jazzfestivals in Montreux und Den Haag ein fulminantes Konzert. Durchschnittsalter? Allesamt zwischen 15 und 17 Jahren! Die Blasinstrumente muß man ihnen schon in die Wiege gelegt haben, so wie die hier loslegten. Der Saal wurde gegen Ende hin in ein Tollhaus verwandelt, die mitgereisten Muttis, Vatis und Geschwister, an die 70 St. Louisianer sorgten ordentlich für Stimmung.

Begeisterten Jubel gab es bei jeder unerwarteten Schlußmodulation des kraftvollen Bläsersatzes - monumentale Generalpausen und kühne Akkordrückungen von enormer Wucht am Ende der einzelnen Stücke gerieten zu wahren Klangapokalypsen. Orchesterleiter Ronald Corter entlockte mit relaxten Showgesten dieser musikantisch aufgekratzten Big Band einen enormen Pepp, ungestüme Vitalität und zündende Rhythmen. Ein mächtiges Staccato schmetterten die Trompeter gestochen scharf ins faszinierte Publikum. Ein heftiger Posaunensatz und die vibrierenden Schichtungen von sechs Saxophonen kamen hinzu, vorangepeitscht von einer exzellenten Rhythmusgruppe.

Standards wurden mit ausgebuffter Professionalität angegangen, das Klangvermögen ist erstaunlich, von enormer Beweglichkeit, Drive und berstender Attacke die spielerische Lust. (So manche deutsche Bigband sollte man zu einem Konzertbesuch bei dieser Amateurgruppe zwangseinweisen.) Zwischen den Chorussen wird selbstverständlich geflachst, in gewitzter Choreographie die Schalltrichter geschwenkt und Show gemacht, wie es sich gehört.

Aus der 15jährigen Sängerin Myla Brown kann vielleicht mal eine zweite Josephine Baker werden, erotischen Charme hat sie jetzt schon und expressiv singen und sich bewegen kann sie, als wäre sie schon durch sämtliche Nobel-Bars der Südstaaten getingelt. Wundervoll lyrisch sang die 16jährige Ines Gordon die Ballade „Misty", eine ganz große Stimmbegabung. Auch der jüngste der Crew, der 14jährige Trompeter Jesse Brown hatte einen eigenen Soloauftritt in „Round midnight", er biegt die Töne, deutet andere nur an, beherrscht die Kunst der raffinierten Sparsamkeit wie ein abgebrühter „Horn"-Stratege. Die „Großen" der Kunst formierten sich zu einigen Stücken in Septettbesetzung und feuerten los, was das Zeug hielt: großartiger Bebop mit ideenreichen, hoch inspirierten Soli.

In gewissem Sinne fast ein Gegenpart zu den furiosen Jazzkids aus East St. Louis bildete das Valdosta State College Jazz Ensemble (aus dem US-Staat Georgia), das ebenfalls in der Mannheimer Hauptfeuerwache (und zuvor im Heidelberger Schloßgarten) gastierte. Diese weißen Jazzstudenten predigen eher eine akademische Richtung. Alles ist so recht bieder einstudiert, wobei manchmal nicht nur das Einheitsdressing in roten Hemden und schwarzen Hosen an einen Fanfarenzug erinnert. Ein klanggesättigter Bläsersatz, sicher, aber ziemlich eckig und unflexibel, eben nicht sonderlich biegsam. Mit einiger Stämmigkeit werden die alten Standards („Stella by starlight", „Two o'clock Jump") ebenso gespielt wie die Musicalhits oder neueren Fusion-Kompositionen eines Bob Mintzer. Kraft wird mächtig investiert (die Trompeter kriegen Köpfe so rot wie ihre Hemden), aber an Raffinesse und Ideen, an Spielwitz mangelt es.

Soloimprovisationen gab es leider kaum, der erste Trompeter hatte einen einzigen Auftritt bei einem Intro, wobei ihm nicht mehr einfiel als ein paar Liegetöne mit Brachialgewalt herauszuquetschen, und der Soloposaunist durfte ausgerechnet in der ungeeignetsten Bebop-Nummer einen einzigen Chorus blasen, womit er ziemlich überfordert war. Herausragend war nur der erste Tenorsaxophonist Chris Griffin, der in Don Menzas Ballade „Burnin' Blues for Bird" expressiv und gefühlvoll seine Phrasen entwickelte. Auch die Organistin versuchte zu singen, wobei ihre Begabung und ihr Charme dem einer amerikanischen Hausfrau ähnlich sein mag, die beim Kartoffelschälen in der Küche vor sich hinträllert.

Rainer Kohl

15. Festa N. O. Music Ascona

Ascona war 10 Tage lang das Mekka für Freunde der New Orleans Musik aus Europa und Amerika. Vom 30. 6. bis 10. 7. 1989 fand die 15. Festa New Orleans Music statt. Vorab sei gesagt, daß diese Festa die bis jetzt wohl am besten besuchte war. An den zwei Wochenenden waren die sechs Bandstands im malerischen Ascona von dichten Menschentrauben umlagert - ein Durchkommen war zum Teil unmöglich. Aber auch von Montag bis zum Donnerstag - es wurde „nur" auf fünf Bandstands gejazzt - war der Andrang riesig. Der Wettergott meinte es besser als 1988. Es regnete zwar einige Male; überwiegend aber war das Wetter so fröhlich wie die Musik und die Menschen. Bei fast tropischen Temperaturen kam etwas Regen auch nicht ungelegen.

29 Bands präsentierten mit N. O. Jazz, Blues, Cajun und Gospel einen interessanten Querschnitt durch das breite Spektrum der N. O. Musik. Die großen Favoriten des Publikums waren (wieder) Louis Nelson, Lillian Boutte, Rudy Balliu und Jan Harrington. Überraschend, wie das der 85jährige Louis Nelson schafft, so mitreißend zu spielen. Er hatte natürlich u. a. mit dem Klarinettisten Sammy Rimington, dem Bassisten ehester Zardis und dem Pianisten Butch Thompson hervorragende Musiker als Begleiter. Das sehr einfühlsam swingende ,,Let the rest of the world go by" wurde zu einem der Hits der Festa. Louis Nelson versprach, nächstes Jahr wiederzukommen: ,,If the good Lord is willing."

Lillian Boutte and her Musicfriends - ein weiterer Höhepunkt. „The Queen of Ascona", so wird sie genannt, ist nicht nur eine ganz großartige Sängerin, sondern versteht es auch, mit gefälliger Show ihre Zuhörer zu begeistern.

Rudy Balliu hatte seine Society Serenaders noch durch den Trompeter Geoff Bull und den Pianisten Jon Marks verstärkt. Die Band spielte sehr relaxt und swingte dank der Rhythmusgruppe beachtlich; Geoff Bull als Sänger hatte mit „Lover" von Ward Kimball einen der ersten Plätze in der „Ascona Hit Parade" sicher. Jan Harrington harmonierte mit der Ken Lending Blues Band glänzend und überzeugte in jeder Beziehung.

Für die Blues-Freunde gab es überhaupt viel zu hören in Ascona. Clarence „Gatemouth" Brown, immerhin auch schon 65 Jahre alt, unverwüstlich und humorvoll, hatte mit seiner Mischung aus Texas-Swing, R & B, Country und Cajun immer sein begeistertes Publikum. Walter „Wolfman" Washington, Rudy's Blues Band, Marva Wright und Rockin' Dopsie setzten weitere farbige Tupfer in die Blues-Szene. Leider gab es manchmal Probleme mit der Lautstärke, so daß die Bands auf den benachbarten Bühnen gestört wurden.

Der 87jährige Saxophonist Sam Lee trat zusammen mit der Black Bottom Festival-Band auf. Das war ein weiterer Höhepunkt im Geschehen. Sein kraftvolles Spiel und besonders seine Spiellaune überraschten wirklich. Temperamentvoll war er auch als Sänger, z. B. mit „Caldonia".

Lars Edegran's Band mit den Sängerinnen Thais Clark, Topsy Chapman und Juanita Brooks mit der Vaudeville Show und Andrew Hall's Society Jazz Band waren weitere Gruppen, denen man gerne zuhörte.

Aus München kamen die Storyville Shakers zum drittenmal nach Ascona. Zusammen mit ihnen trat der Trompeter Tom Baker auf, der letztes Jahr bei Sessions während der Festa schon viel Interesse geweckt hatte. Dieses Mal konnte man ihn mit den Storyville Shakers öfters hören und sich von seinen Qualitäten überzeugen.

Anläßlich einer „Italian Night" traten u. a. die N. O. Stompers, die Olympia Ragtime Band und die Italian N. O. All Stars auf. Diese Gruppen, ebenso wie die Ambrosia Brass Band, bewiesen den hohen Standard des N. O. Jazz in Italien.

Aus der Schweiz waren die Bogalusa N. O. Jazz Band und die Big Band de Lausanne eingeladen, die beide schnell ihre Fans fanden.

Unter dem Begriff „Off Festa" standen noch eine Menge anderer Veranstaltungen auf dem Programm. So gab es jeden Vormittag im Caffe Otello ein Jazzfrühstück mit jeweils anderen Bands. Von 11.00 bis 14.00 Uhr konnte man also schon wieder Musik hören. Ab 14.00 Uhr war das Festa-Büro geöffnet. Hier erhielt man alle notwendigen Informationen rund um die Festa. Heidy Watson servierte diese mit viel Charme und einem Lächeln. Fast schon Tradition war die Ausstellung der Schallplatten von George Bück. Immer eine Fundgrube.

Die Piazza Carrä war ab 18.00 Uhr oder schon früher der Anlaufpunkt der Musikhungrigen. Hier begann der Sänger und Pianist David Paquette, der hier übrigens von Juni bis Ende August jeden Abend spielt. Es dauerte nie lange, bis Musiker anderer Bands eintrafen und es liefen wunderbare Sessions. Überhaupt kann man die Piazza Carrä als den schönsten Bandstand bezeichnen. Die wunderbare Akustik in diesem herrlichen Innenhof erübrigt jede Verstärkung. Es tönte ohne ganz herrlich.

Wenn um 23.00 bzw. 24.00 Uhr die Musik auf den Bandstands aufhörte, ging es ins Elvezia oder in die Lago Bar, denn dort wurde bis 3.00 Uhr morgens weitergejazzt. Es waren immer feste Gruppen angesagt, aber auch hier tauchten dann Mitspieler auf. So wie bei den Storyville Shakers, als Geoff Bull, Sammy Rimington, Jon Marks und Rudy Balliu mit einstiegen. Es machte sehr viel Spaß, dort zuzuhören.

Ebenso schön waren die beiden Matineen, die Rudy Balliu im Hotel Casa Bernohoch über dem Lago Maggiore gelegen - gab. Das diesjährige Symposium befaßte sich mit allen Formen der Musik Duke Ellingtons. Tony Sanction, Alyn Shipton und Marc Tucker informierten, das Alyn Shipton Quartett, die Big Band de Lausanne sowie das Ray Smith Duo lieferten die Musik. Sehr interessant.

Am letzten Sonntag abend konnte man sich auf einem Showboat auf dem Lago

Favorit des Publikums: Louis Nelson, 85 Foto: Remy Steinegger

Maggiore von sieben Bands unterhalten lassen.
Zumindest für den traditionell interessierten Jazzfreund ist die Festa in Ascona ein Muß. Die Ambiente ist großartig, die Musik lebendig und man trifft hier immer wieder gute alte Freunde und Bekannte. So spielte z. B. Norman Emberson bei der Oriole Brass Band Schlagzeug. Lange Jahre war er bei Chris Barber, ist jetzt aber wieder zu seiner alten Liebe, zum N. O. Jazz, zurückgekehrt. Auch Klaus Müller aus Berlin von der White Eagle Jazz Band jammte ein paar Tage mit viel Freude bei verschiedenen Bands.
Fazit der 15. Festa New Orleans Music Ascona: Alles paßte wunderbar. Die Musik machte sehr viel Freude, der Ort und die Gegend sind liebenswert. Trotz des vielen Laufens und der anstrengenden Nächte kann man sich sehr gut erholen. Hannes Anrig und sein Team haben wirklich eines der schönsten europäischen Jazzfestivals auf die Beine gestellt. Hoffentlich bleibt es in dieser Form noch viele Jahre erhalten. Ebenso wie die Gastfreundschaft der Stadt Ascona, der Hotels und Restaurants.
Bis Ende Juni 1990 ist es zwar noch lang, aber auch die Vorfreude ist etwas Schönes. Ciao Ascona.

Walter L. Henne

Begeistert mit ihrer gefälligen Show die Zuhörer: Lillian Boutte Foto: Remy Steinegger

40 Jahre Jazz Club Luzern

Vor genau vierzig Jahren haben in der Zentralschweizer Metropole Luzern einige jazzbegeisterte Schüler einen der ersten eigentlichen Jazz-Clubs der Schweiz ins Leben gerufen. Und was damals recht bescheiden mit Diskussionsabenden und dem gemeinsamen Anhören der paar wenigen Schellackplatten, die sich die 15- und 16jährigen leisten konnten, begann, ist mittlerweile zu einem der bedeutendsten, und aktivsten helvetischen Jazz-Clubs mit einem Mitgliedbestand von über tausend Personen herangewachsen. Es wurden ca. 30 Konzertveranstaltungen mit mehr als 10 000 Besuchern jährlich organisiert und mit einem Jahresumsatz von weit über einer Viertelmillion Franken ist der Jazz-Club Luzern längst zu einem bedeutenden gesellschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Faktor der Stadt geworden. Kürzlich konnte das Jubiläum mit einem fulminanten Konzert Dizzy Gillespies und seines United Nations All Star Orchestras vor über tausend begeisterten Zuhörern begangen werden. Mister Bebop, der bei dieser Gelegenheit sein einziges Schweizer Gastspiel im Rahmen einer kurzen Europatournee gab, genoß die Ovationen, die ihm das Luzerner Publikum bereitete, denn auch sichtlich. Er bedankte sich im voraus augenzwinkernd mit der schmeichelhaften Bemerkung: ,,A swiss audience - there is no more. I'm gonna have a good time!"

Erste Jazz-Ausstellung in der Schweiz

Die jugendlichen Luzerner Jazz-Enthusiasten veranstalteten bereits 1951 nicht nur die erste Jazz-Ausstellung in der Schweiz, verbunden mit einer dreitägigen Jazz-Woche, sie begannen auch alsbald eine rege Konzerttätigkeit zu entwickeln und verstanden es immer wieder, amerikanische Bands und Solisten der ersten Garnitur nach Luzern zu verpflichten. So gastierten schon in den ersten Jahren des Bestehens des Clubs namhafte Musiker wie Bill Coleman, der als „amerikanischer Neger-Trompetist" angepriesen wurde, der „schwarze Saxophon-Virtuose" Sidney Bechet, Louis Armstrong mit seinen All Stars, Norman Granz' Jazz at the Philharmonie mit Ella-Fitzgerald, Flip Phillips, Lester Young, Charlie Shavers, Ray Brown, Barney Kessel, Gene Krupa, Oscar Peterson und wie sie alle heißen, ferner der letztes Jahr verstorbene Trompeter Chet Baker, später das Modern Jazz Quartet und viele weitere international bekannte Formationen. Wie damals solche Auftritte von Publikum und Presse aufgenommen wurden, kann man etwa einer Konzertkritik entnehmen, wie sie 1951 nach dem Auftritt Bill Colemans und seines Sextetts in den „Luzerner Neuesten Nachrichten" zu lesen war: „Im allgemeinen wurde der kultivierte Jazz auch kultiviert aufgenommen. Da war aber einer in der ersten Reihe, ein großer, breiter Kerl, der wie ein irrsinnig gewordener Himbeerpudding auf seinem Stuhl herumtobte. Und wer da meint, ausgezogener Rock und eine Bierflasche in der Hand gehöre zum guten Ton, der versteht nicht, Künstler zu ehren."

Niedergang und Wiedererwachen

Ab Beginn der sechziger Jahre machte die mächtig überschwappende Pop-Welle auch dem Jazz-Club Luzern zu schaffen, erlahmte doch das Interesse am Jazz zusehends, so daß bald kaum mehr nennenswerte Veranstaltungen durchgeführt wurden. Gegen Ende des Jahrzehnts erholte sich das Clubgeschehen langsam wieder, so daß erneut regelmäßig Konzerte, zunächst vorwiegend mit einheimischen Oldtime-Formationen, durchgeführt werden konnten. Dank großer Beharrlichkeit und Geschick vor allem des heutigen Club-Präsidenten Roman Schmidli, der seit 1974 für die Programmgestaltung verantwortlich ist, hat der Jazz-Club Luzern mittlerweile längst wieder ein internationales Ansehen als Jazz-Veranstalter gewonnen, der überdies auf ein ausgesprochen begeisterungsfähiges Publikum zählen kann.

Beat Müller

In Jazz, Rock und Klassik zuhause

Lothar Schmitz

Knopf im Ohr, kurzer Haarschnitt, und eine seiner Gruppen heißt dazu noch Energy Band: Von dem Marbacher Gitarristen Lothar Schmitz erwartet man da zunächst Lautstärke und Schwermetall oder Punk-Rock. Doch seine neue LP bestraft derartige Vorurteile Lügen: zusammen mit dem Kontrabassisten Thomas Stabenow musiziert hier Schmitz in kammermusikalischer Gediegenheit. In einem geradezu impressionistischen und geschmackvollen Rahmen erscheint bei der „Basspartout for Guitar" betitelten Schallplatte die Gitarre von Lothar Schmitz sehr lyrisch.

Beim 1. Jazz Festival Ludwigsburg 1977 spielte Ganesha in der Fußgängerzone und sprach im Jazz weniger bewanderte Passanten an. Mitglieder dieses Trios waren neben Schmitz noch zwei weitere Solisten, die in der Zwischenzeit mit dem Jazzpreis des Landes Baden-Württemberg bedacht wurden: Bassist Thomas Stabenow und Schlagzeuger Michael Kersting. 1953 in Wattenscheid geboren, ist er seit 1973 im Raum Stuttgart aktiv und machte mit Ganesha Marbach am Neckar zu einem kleinen Jazz-Zentrum. Doch auch mit anderen eigenen Formationen erregte er Aufsehen, nämlich mit Hypophyse, El Schmitz Musik und der Energy Band. Ein solides „klassisches Rüstzeug" erhielt Lothar Schmitz beim Gitarren-Professor Mario Sicca, der auch Peter Horton als gelehrigen Schüler unterrichtete, und in der von Erwin Lehn geleiteten Big Band der Stuttgarter Musikhochschule. Handwerkliches Können ist bei ihm gepaart mit einer stilistischen Vielseitigkeit.

Einerseits vermag Schmitz einen fetzenden und hart zupackenden Rock Jazz zu praktizieren, andererseits verschmäht er die leisen und sensiblen Töne nicht. Wenn ein Kontrabassist und ein Gitarrist ein Duo-Album produzieren, ist dies ein risikoreiches Unterfangen. Die Herausforderung haben die beiden Saitenkünstler jedoch mit stimmigem Einfühlungsvermögen und verhaltener Virtuosität gelöst. Elf filigrane Duette beinhaltet die Anfang September 1988 im Basement-Studio Stuttgart aufgenommene Scheibe - vertraute Standards und Eigenkompositionen.

Die Zusammenarbeit mit Thomas Stabenow zieht sich aber seit 1977, der Gründung von Ganesha, wie ein roter Faden durch die Schmitz-Biografie. Mit dem Orchester Dieter Reith hatte der mittlerweile in München ansässige Bassist schon etliche Fernsehtermine. Doch zu Schillers Geburtsort zieht es ihn immer wieder: Die Duos mit Lothar Schmitz, seinem alten Kumpan, machen eben Spaß.

Positiven Widerhall erfuhr die Platte mit der Bestellnummer Bassic-Sound 003, erschienen beim hauseigenen Label von Thomas Stabenow, von der Kritik. Das „Fachblatt Musik Magazin" resümierte über das Debut-Album: „Es entwickelt Wärme und Gefühl, stellt die Technik nie über die Seele und beweist Gedankenfülle und Phantasie." Das Wochenblatt „Die Zeit" kam zu dem Schluß: „Es swingt, es rumpelt nachdenklich. Es ist, bei aller Bewegung, eine versonnene Musik."

Freilich ruht sich Lothar Schmitz nicht auf derlei Lorbeeren aus. Augenblicklich ist er mit der Herstellung einer CD mit seiner Energy Band beschäftigt. Außerdem wirkt er in dem Quartett Manhattan Hardcore Jazz mit. Geleitet wird dieses Ensemble von dem Schlagzeuger Michael Kersting, auch ein Kollege aus der Ganesha-Zeit, der jahrelang zusammen mit Schmitz in Marbach wohnte und am 20. September von Minister Engler den Baden-Württembergischen Jazzpreis entgegennehmen darf. Insgeheim mag Lothar Schmitz hoffen, daß diese hohe baden-württembergische Auszeichnung auch noch auf ihn als dritten im Ganesha-Bunde zufallen wird.

Hans Kumpf

Von New Orleans bis heute

Henry Threadgill Sextett

Die Dortmunder kamen, sahen und schwitzten. Einer der Stars des „New Jazz" war am Samstagabend in den Jazzclub „domicil" gekommen. Zu hören war ein Programm, das vom „New Orleans"-Jazz bis zur Avantgarde reichte. Henry Threadgill, geboren 1944 in Chicago, hatte mit seinem Trio „Air" für die Platte „Airmail" den Preis für die beste „LP des Jahres 1980" in den USA erhalten. Noch bevor die Gruppe mit einer kleinen Verspätung angefangen hatte zu spielen, wurde im Jazzkeller die Luft knapp; Mineralwasser fand in großen Pilsgläsern reichlich Zuspruch. Es herrschte abertrotz der Hitze eine gelöste Stimmung im „domicil", das mit 250 Gästen voll besetzt war. Die Klimaanlage war schon um 21 Uhr überfordert.

Das Henry Threadgill Sextett spielte sein Programm mit einer solchen Präzision, einer Spielfreude und letztlich mit einer gehörigen Portion Humor, daß die Gäste begeistert jedes Solo mit spontanem Zwischenapplaus honorierten. Threadgills Vorbilder waren deutlich zu sehen (!) und zu hören. Er trug ein „Dolphy"-Bärtchen und sein Altsaxophon klang zeitweilig genauso wie das von Bird. Die atemberaubenden Wechsel vom kammermusikalischen Jazz bis zur freien Improvisation machten die Musik ungeheuer spannend. Die beiden Drummer Reggie Nicholson und Newman Baker entfachten ein perkussives Feuerwerk, der agile Fred Hopkins mit seinem großen Bass tänzelte pausenlos, daneben das genaue Gegenteil: die Cellistin Diedre Murray. Doch die äußere Ruhe bei ihr täuschte: Leib und Seele spielten mit, wie bei den anderen schwarzen Musikern des Sextetts auch. Die Finger huschten über das Cello, ihre Augen lachten, sobald sie Applaus für eines ihrer phantastischen Soli bekam. Bill Lowe, der Posaunist, der Trompeter Ted Daniels und Threadgill selber zauberten einen fast schon schneidenden Bläsersatz, der sekundenschnell vom Trauermarsch bis zur „little Big Band" wechseln konnte. Dazwischen immer wieder Threadgill, mit den Augen, einem Kopfnikken und auch den Händen dirigierend. Er spielte sich nie in den Vordergrund, jedoch liefen bei ihm die Fäden zusammen. Leise Töne und fast überschäumende Energie der Band lösten sich bei diesem Konzert im „domicil" schnell ab.

Als eines der ruhigen Stücke mit einem leisen Zischen der Becken und einem letzten Schnarren der Baßsaiten ausklang, sagte eine Frau: „Das war Melancholie mit Ironie."

Dem Publikum gefiel, daß sie hören konnten wie Charlie Parker spielen würde, lebte er heute noch. So hatte Threadgill, der neben Altsaxophon auch Klarinette und Querflöte blies, seine eigene Musik einmal beschrieben. Den Dortmundern gefiel es sogar so gut, daß sie fast 15 Minuten nach einer Zugabe klatschten. Doch nach fast zweistündigem Hochleistungsprogramm ließ sich das Sextett nicht mehr auf der Bühne sehen. Die Dortmunder verstanden es. Kein Pfiff war zu hören.

Thomas Friedenberger

Werner Raditschnig

„realtime"

Man ging hinein ins Künstlerhaus in Salzburg, durchschritt Baugestänge und war sofort beschäftigt. Ein unauffällig postierter Diaprojektor sorgte für eine ganze Ausstellung: Er warf Rudolf Huber-Wilkoffs Montage „Allein auf weiter Flur" (so auch der Titel der Ausstellung/Installation) gegen eine der beiden großen Wände im Künstlerhaus. Dieses Bild, eine raffiniert montierte Reflexion über Massenansammlungen von Menschen, die dem fragwürdigen Heldentum „Sport" fröhnen, trägt visuell den ganzen Raum. Für die akustische Konfrontation sorgten, je nach

Eintreffen der Hörer innerhalb der Sstündigen Musikaktion - man konnte gehen und kommen, wie einem zumute war - einer oder mehrere der 5 Orientierungspunkte, die der österreichische Gitarrist Werner Raditschnig, der seine schon oft bewiesene Ideenflut gerne in Aktionen bahnt, entworfen hatte. Raditschnig zählt zu einer Art von Künstler der sich gestalterisch wie organisatorisch wenig anbiedert, somit unterbeschäftigt und, außer in mobilen Hörerkreisen, entsprechend unterschätzt ist. Ihn anzutreffen gehört zu den seltenen Gelegenheiten, österreichische zeitgenössische Improvisationsmusik von ihrer avanciertesten, damit freilich auch unbequemsten Seite kennenzulernen: Raditschnig läßt sich - prinzipiell -, mit dem weitaus bekannteren Keyboarder Wolfgang Mitterer vergleichen.

Auch im Künstlerhaus: Kein Sessel zum Sitzen, Raditschnig fordert zum Hörrundgang in seiner Klanglandschaft auf. Im Raum verteilen sich neben einer Fernsehergruppe seine z.T. auf Bügelbrett gelagerten Gitarren, die Trompete und das Flügelhorn Christoph Wundraks sowie die Posaune Berti Mütters und als zuhörende Verbindung zum Dia Huber-Wilkoffs der Akteur Arno Fischbacher.

Die 3 Musiker reagieren in zeitlichen Blökken auf die graphischen Vorgaben: Dem auf dem Dia und in dem Akteur präsenten Schlachtenbummlertum fallen die „Gehörschlachtenbummler" (Raditschnig) ins Wort. Vor allem die „crying guitars" Raditschnigs, eine völlig unkonventionelle Klang- und Geräuschquelle ä la Fred Frith, sorgen für die spannendsten Teile von „realtime": Neue, durch konsequente Verfremdungslust entstehende Sounds ohne platten Hintergrund. Besonders Berti Mütter polarisiert mittels Posaune und seinen überraschenden, selbstsicheren vokalen Einschüben das Geschehen teils solo, teils im Kollektiv, so daß der Hörer einer innovativen akustischen und visuellen Vielfalt gegenübersteht, besser -geht, die das Dia, wenn auch nur für einige Stunden, „realtime" begleitet. Schade, wenn die Energien dieses Projektes mangels Aufführungsmöglichkeiten sich als einmalig herausstellen müßten; die Konzeption „realtime" würde bei jedem Festival, das sich noch nicht dem Antiquariatstrend angeschlossen hat, als musikalisch-autonomer „Hit" erweisen.

Wolfgang Gratzer

Bewältigt Bebop-Erbe samt feinen Free-Einschüssen: Aki Takase **Foto:** Peter **Bastian**

Überfrachtung und Zerdehnung des Spielplans

Ulrichsberger Kaleidophon

Zur Profilierung von Jazz Festivals werden Markenzeichen geprägt. Oberösterreichs jazzaktive Ulrichsberger nennen ihre Vier-Tage-Veranstaltung „Kaleidophon". Von Alois Fischer angeführt, arbeitet die junge Clique des Mühlviertler Flekkens nächst der Grenze zur CSSR mit vorbildlichem Einsatz für ihr Fest. Und sie bringt ein beachtliches, gewissenhaft ausgewähltes Programm aufs Podium. Die Meinungen der Besucher klaffen freilich auseinander: Begeisterung und Ablehnung. Zudem ist trotz der Zwanglosigkeit der Atmosphäre eine Ermüdung der Zuhörer aufgrund der Uberfrachtung und Zerdehnung des Spielplans unausbleiblich.

Spielplatz war heuer auch die Pfarrkirche: Die Orgel ist ein „Anti"-Jazzinstrument - Bernd Koppen bringt's erbaulich und pathoslos und greift nur im Finale ins Volle. Walter Malli bläst alleine free, was sein Sopransax hält, - schräg-schrille Klagelieder, skurril gequietschte Melodien-Winzlinge.

Ihr Faible für in den 60er Jahren erfundenen Free-Rigorismus verfolgen Sunnymoon des Werner Lüdi und Gush des Mats Gustafson, merkwürdig avantgardegläubig klingelt das Spiel von Fuchs-Turner-Katzer, kunstvolles Kammermusikalisches der jazzigen Art gelingt dem Gespann Carter-Jörgensmann-Köppen. Ahmed Abdullahs Solomonic Quintett hält nicht, was es verspricht. Frank Wright läßt mit seinem Fünfer eine Rhythmus-Orgie los, bietet seinem genüßlich aufspielendem Gitarristen reichlich Raum und verbläst einen Hauch nach Ayler-Weise. Alex von Schlippenbach kann zum einen mit dem streng gestaffelten Gebläse des von ihm dirigierten Berlin Contemporary Jazz Orchestra kaum ausreichend überzeugen, brilliert zum anderen druckvoll am Flügel mit Perkussionist Paul Lovens als kompetent kommentierender Duo-Kumpan.

Eine illustre Session-Crew bewältigt Bebop-Erbe samt feinen Free-Einschüssen: Trompeter Benny Bailey, Saxophonist Gerd Dudek, Pianistin Aki Takase, Bassist Günter Lenz und Schlagzeuger Ed Thigpen fabulieren eindringlich und legen temperamentvoll los. Mit Sensibilität und erlesenem Gespür für Sinnlichkeit gestaltet Jeanne Lee ihr nuancenreich swingendes Vokal-Ereignis, umrankt vom kapriziösen Tanz der Cheryl Banks, umsorgt vom einfühlsamen Saitenspiel des Bassisten Jack Gregg. Und Eric Watson weist sich als hervorragender Solo-Pianist aus, verfolgt mit Herz und Hirn seine Evans-Jarrett-Linie, greift kräftig in die Tasten, scheut auch Clusters nicht.

Fünf famose Individualisten verbinden erfinderisch Fortschritt mit Treue zur Tradition: Schlagzeuger Gerry Hemmingway, Bassist Mark Helias, Cellist Ernst Reijseger, Baritonsaxophonist Don Byron und Posaunist Wolter Wierbos als großartige Gruppe mit farbenfreudig ausgetüftelter Klangkultur und souveränem Solieren mit einer Fülle von Facetten zwischen swingendem Third Stream und Latin-„Tünche", Free-Klang und Ellington-Echo. Ein faszinierender Hörakt aus einem Guß. Als wegweisender Wortführer eines eigensinnigen Aufbruchs samt Rückbesinnung auf ,,2-Horn"-Kultur im Sinne eines Ornette Coleman und andere Vermächtnisse verblüfft der phantastische Vierer des Saxophonisten Marty Ehrlich mit Saxophonist Stan Strickland, Bassist Lindsey Horner und Schlagzeuger Bobby Previte.

Robert Urmann

50 Gruppen auf 10 Bühnen

Jazz total in Idsteins Gassen

Beim fünften Hessen-Jazz der alten Residenzstadt waren fast 50 Gruppen auf zehn Bühnen.

Das war ein Jazzfest, das seinesgleichen sucht, das sich drei Tage in der alten nassauischen Residenzstadt Idstein abspielte! Dabei hätte noch vor fünf Jahren kaum jemand daran gedacht, daß Idstein einmal und dazu so rasch zur „Hauptstadt des traditionellen Jazz im Hessenland" würde.

Hervorgegangen ist das Jazzfest aus den vielseitigen ,,Idsteiner Schloßkonzerten". Schon zeitig wurde hier Jazz mit einbezogen wie etwa 1977 die mitreißende Rock-Jazz-Synthese von Volker Kriegel und seinem Mild Maniac Orchestra. Als die Lahn River Jazzband mit Bandleader Peter Turczak 1984 im Rahmen der Schloßkonzerte erstmals in der Stadt spielte, vom Jazz-Podium bereits zu den ersten drei Formationen ihrer Musikrichtung in der Bundesrepublik gezählt, waren die Musiker vom ausgezeichneten Mitgehen des großen Publikums so begeistert, daß sie noch am gleichen Abend beschlossen, mit weiteren Gruppen zu einem Jazzkonzert wiederzukommen.

Das geschah am 17. August 1984 und war gleichsam die „Geburtsstunde" des Idsteiner „Jazzfestivals", bereits als solches angekündigt, auch wenn es nur einen Abend lang dauerte und von nur vier Bands bestritten wurde. Das 2. Idsteiner Jazzfestival im Jahr darauf war zwar als einleitende Darbietung zu den 10. Schloßkonzerten geplant, wurde jedoch zur eigenständigen Veranstaltung mit noch heute gültigen Merkmalen wie drei Tage Dauer, Einbeziehung der gesamten malerischen Altstadt durch „Jazz in allen Gassen" (wenn auch erst auf nur fünf Bühnen) und Teilnahme von Gruppen aus allen Teilen des Landes und deshalb bereits als „Hessen-Jazz" angekündigt. Es wurde trotz ungünstigem Wetter zu einem so großen Erfolg, daß die Weiterführung außer jedem Zweifel stand.

Die Entscheidung war goldrichtig, wie die Entwicklung zeigt. „Geradezu überwältigenden Zulauf", so die Presse, hatte der Hessen-Jazz 1986, von Hörfunk und Fernsehen aufgenommen und als „Musik von internationalem Format" gekennzeichnet. Nach Fertigstellung der Fußgängerzone bot die Idsteiner Altstadt in Verbindung mit dem festfreudigen und musikbegeisterten Publikum geradezu den idealen Raum für ein noch größeres Jazzfestival, und als 1987 vierzig Gruppen mit rund 250 Musikern in fünf „Schichten" parallel auf sieben Bühnen musizierten, hatte es sich unter der Regie von Turczak endgültig etabliert.

Zum diesjährigen Festival als „5. Hessen-Jazz" kamen nicht weniger als 45 Bands aus allen Teilen Hessens mit rund zehnmal so vielen Musikern, die an zwei vom Wetter begünstigten Sommertagen auf zehn Bühnen parallel in allen Ecken und Enden der historischen Innenstadt Idsteins jazzten und swingten. Zum Auftakt fand tags zuvor in der Stadthalle eine Jazzband-Party statt. Es war ein Auftakt nach Maß, ließ er doch gleich die Vielfalt der Stilrichtungen und Formationen des Jazz erkennen, vom Vokal-Ensemble Harmony Academie über die Lahn River Jazzband, die ausdrucksvolle Jazzsängerin Jutta Waldeck mit Band und Zwei-Mann-Swingband, dem Ruud van Duijsje-Trio bis zur Big Band '82 aus Ginsheim und zum Abschluß in intimerem Rahmen den DX-Critters.

Die Stadthalle gab auch den Platz für zahlreiche Aktivitäten des Rahmenprogramms mit Ausstellungen Jazz im Bild, Seidenmalerei mit Jazz-Motiven, Jazz im Buch, großer Schallplattenbörse, Jimmy-Hendrix-Ausstellung und nicht zuletzt die Live-Übertragung von „Cafe Dornbusch", einer beliebten Hörfunk-Sendereihe des Hessischen Rundfunks am Samstag nachmittag mit Moderator Heinz Günter Heygen.

Kernstück des Festivals war der Samstag, an dem die Freiluftbühnen in drei Schichten gute zehn Stunden besetzt waren. Mit „Jugend jazzt" begann das Programm, zu dem sich rasch zahlreiche Zuhörer einfanden. Alle mitwirkenden Jugendlichen von Kassel bis Darmstadt verdienen hohes Lob, nicht nur für ihr Engagement, sondern auch für das Niveau ihrer Musik, das gegenüber dem Vorjahr eine hörbare Steigerung erfuhr.

Als es am Nachmittag „Dixieland aus Hessenland" hieß, drängte man sich schon vor den Podien, und das aus gutem Grund. Was hier an Spielfreude zu hören war, konnte schon begeistern! Vollends zum Volksfest wurde das Jazzfest am Abend, als unter dem Motto „Jazz in allen Gassen" zehn Oldtime-Jazzbands, unter ihnen so bekannte und interessante wie die Hot-Hessen-Dixi-Dogs Wiesbaden, die Kreisjazzwerkerschaft Marburg oder Sound Set '75 Heppenheim, aber auch hochrangige Amateurgruppen wie die Blue Rhythmn Aces Friedrichsdorf oder die Down-Town-Bigband Darmstadt mit Profis in ihren Reihen.

Daß es schließlich auch am dritten Tag zur Jazzmatinee „Jazz nach zwölf" einen größeren Ansturm als je zuvor gab, war für die Verantwortlichen eine erfreuliche Überraschung: ihre ohnedies hohen Erwartungen wurden noch übertroffen! Selbst die mit Ständen im Freien reich vertretene Gastronomie hatte mit so viel Betrieb nicht gerechnet; schon am zeitigen Sonntag mittag war das Essen bei den meisten ausverkauft. Um so üppiger war das „musikalische Menue"; auf neun Bühnen wurde gejazzt und geswingt, daß es den Zuhörenden sichtlich in die Glieder fuhr. Auf mehr als 20 000 an drei Tagen schätzt man ihre Zahl. Ihre begeisterten Urteile reichten von „Das hätte ich nicht erwartet" bis kurz und bündig „Unheimlich toll!"

Der Bekanntheitsgrad des Idsteiner Festivals wurde durch eine längere Live-Einspielung in das HR-Fernsehprogramm noch gesteigert, und schon heute steht angesichts der ohne Abstriche positiven Bilanz fest: Auch 1990 wird es den „Hessen-Jazz" in Idstein geben!

Gerd H. Boettger

5 Jahre Posthofkeller Hattersheim

Enrico Rava, Rabih Abou-Khalil, Chick Corea

In der Konzertfolge des Posthofkellers Hattersheim machte der Trompeter Enrico Rava mit seinem Quartett aus Italien am 30. Juni den Anfang. Eigentlich für eine Folge von fünf Konzerten in Deutschland eingeladen, hatte ein Tourneeveranstalter - auch heute soll es das noch häufig geben - drei Termine platzen lassen, so daß Rava direkt aus Mailand anreiste und zu Beginn etwas müde wirkte. Sein gegenwärtiges Quartett mit Ricardo Bianchi, Gitarre, Marco Micheli, Elektrobaß, und Roberto Gatto, Schlagzeug, ist von allererster Güte und zeugt in seiner Virtuosität und Spielfreude von der Qualität der heutigen Jazzszene in Italien. Wie Rava scheinbar völlig gelassen, die Zigarette zwischen den Fingern der rechten Hand eingeklemmt, die Ventile drückt, gestochen scharfe Töne in den Raum stößt, ansatzlos ohne jegliches Vibrato, Tempiwechsel vornimmt, fanalartig wie Miles Davis bläst, modal oder rockig spielt, wie Lester Bowie blubbert, ist einfach überwältigend. So ist er mit seinen erst 46 Jahren heute schon so etwas wie eine Vaterfigur des italienischen Jazz. Roberto Gatto, inzwischen auf dem Kopf etwas gelichtet, ist ein einfühlsamer wie variabler Schlagzeuger, der mit seinen Soli auch etwas anzufangen weiß; der fast gleichaltrige Gitarrist Ricardo Bianchi ist ein brillanter Melodiker, der manchmal an Wes Montgomery erinnert. Marco Micheli am Baß als Benjamin wirkt als aufmerksamer Begleiter. Im relativ kleinen Posthofkeller hätte man sich etwas mehr Publikumsresonanz gewünscht.

Magische Ausstrahlung: Rabih Abou-Khalil Foto: Peter Bastian

Doch gibt es Steigerungen. Nehmen wir den 15. Juli, den gleichen Ort, diesmal aber in dem mit Zeltplanen überdachten und mit Stuhlreihen versehenen Innenhof, sozusagen unter freiem Himmel, mit einer stabilen Bühne und einem bunten Geflecht von Scheinwerfern. Als Vorgruppe If and Company, junge Musiker aus Mittel- und Südhessen, die musikalisch wie ihre Hobbys zwischen den äußeren Hebriden, Schottland, Indien und dem Mediterranraum pendeln, die sich selbst als Grenzgänger zwischen Jazz, Rock, Folk und elektronischer Musik bezeichnen. Mit Frank Gerhardt, Klavier, Synthesizer, Ingo Deubner, Synthesizer, Christoph Meurer, Vibraphon, Thomas Stammnitz, Tenorsaxophon, und Jochen Dietz, Perkussion, vorwiegend Congas, entsteht eine Grenzmusik zwischen Trance und Drive, sehr intellektuell und nie aufdringlich, minimalistisch, balinesisch, rockig und witzig, wie sie in der Art sicherlich nicht oft zu hören ist. Ein für meine Begriffe gelungener Einklang auf die eigentlichen Stars dieses Abends, Rabih Abou-Khalil und sein Project, der in bemerkenswert kurzer Zeit scheinbar aus dem Nichts und trotz eines für den Jazz recht ungewöhnlichen Instruments wie der arabischen Laute ins Rampenlicht getreten ist. Obwohl er in seiner bescheidenen Art mehr von arabischer Musik spricht, die er spielt, kommt diese beim Publikum, aber auch bei den amerikanischen bzw. internationalen Jazzgrößen wunderbar an, bei solchen Leuten, die ein Gespür für Ethnomusik haben wie Glen Moore, Baß, Sonny Fortune, Altsaxophon, Ramesh Shotam, Perkussion und Glen Velez, Perkussion, vorwiegend Rahmeninstrumente. Bei ihrer großartigen Musik, die inzwischen bereits auf 3 LP's dokumentiert ist, fallen einem Details auf, die das Besondere unterstreichen, wie etwa Sonny Fortune, der lange vorher rasende Läufe auf dem Altsaxophon probt, sie dann scheinbar mühelos auf der Bühne aus dem Hörn sprudeln läßt, oder Glen Moore, wie er sich und seinem wundervollen Baß einen kleinen Teppich ausrollt, auf dem er dann mit Strümpfen steht und lokker spielt. Überzeugend bei Rabih Abou-Khalil und seinem Project sind die wie selbstverständlichen Tempiwechsel, das fast blinde Spielverständnis trotz der unterschiedlichen Musikkulturen, die magische Ausstrahlung, die von dieser Gruppe ausgeht, die sie so faszinierend macht, wo jede Nuance ein Stück Natur, Leben, Puls widerspiegelt.

Gerade einen Tag später ging dann das Konzert der Jazzgiganten über die Bühne: Chick Corea und seine Akoustic Band, eine fulminante Explosiort der Artistik, vor einem Publikum, das aus dem gesamten Rhein-Main-Gebiet zu kommen schien. Wiederum unter freiem Himmel begann Chick Corea den Abend mit John Coltranes ,,Chasin' the Trane", um damit zu zeigen, daß gerade er ihn neben anderen Bläsern in seinem Klavierspiel nachhaltig beeinflußt hat. Und mit dem Part 2 seiner Suite „Three Quartets", wiederum John Coltrane gewidmet, einer hörbaren Mixtur aus Coreas eigenem Erfolgsstück „Spain" mit Coltranes Jndia", endete das Konzert. Dazwischen lagen die Kostproben pianistischer Spielkunst mit den für Corea typischen, überraschenden harmonischen Wendungen, mit Anklängen an Monk, Powell, Tatum und Bill Evans. Fast geläufig bei Corea ist, wenn er kurz vor den Soloimprovisationen von John Patitucci gleichsam die Luft aus den Stücken herausnimmt, Atempausen schafft, in die dann der Bassist mit einer Vehemenz einfällt, daß dem Zuhörer schier die Luft wegbleibt. Nach Scott La Faro und Eddie Gomez gibt es vergleichsweise keinen Bassisten, der so schnell und virtuos knapp über dem Steg zu spielen versteht und der nicht nur im Spiel einen sehr natürlichen Charme entwickelt. Der Schlagzeuger Dave Weckl ist in der Begleitung ganz vorzüglich, wobei seine Schläge mit ungewöhnlicher Genauigkeit und Variabilität kommen; allerdings scheint er mir in den eigenen Soli vom Aufbau her und von der Dramatik etwas einfallslos, beispielsweise in ,,Mornin' sprite", einer Komposition von Corea, die jener ihm gewidmet hat, weil seine frühere Gruppe nach Coreas „Night sprite" aus der LP Leprechaun diesen Namen führte, ehe er zu Chick Corea stieß.

Ulfert Goeman

Verschmilzt Klänge aller Kontinente

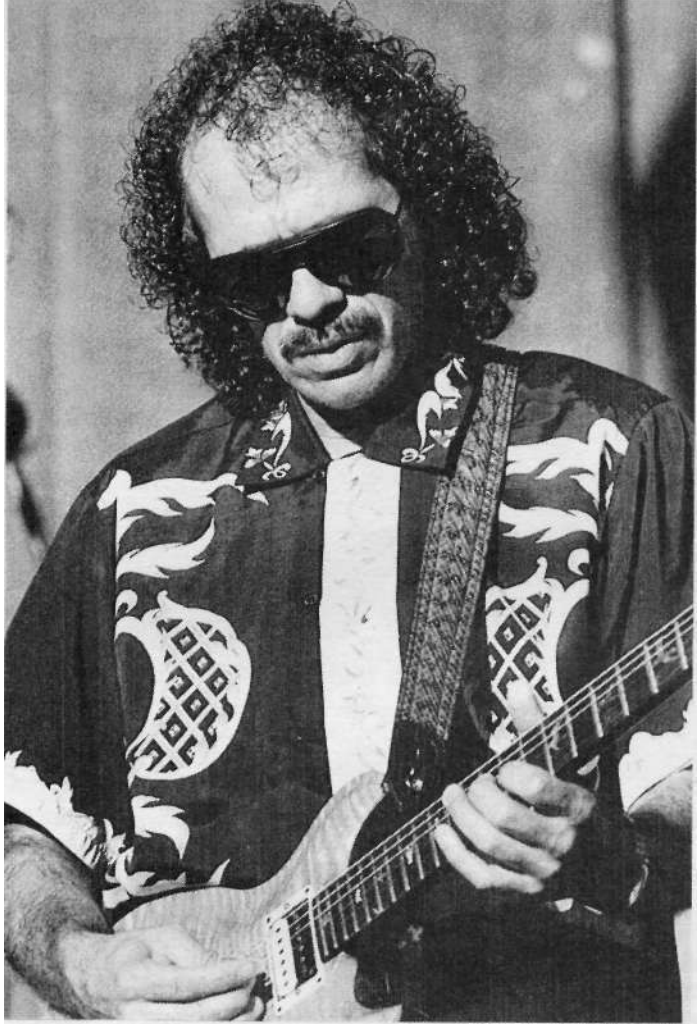
Hermeto Pascoal e Grupo

Der Jazz in Hofheim/Taunus beschränkt sich nicht nur auf das jährlich wiederkehrende Jazzfestival, sondern es finden über das Jahr verteilt auch einzelne Jazzkonzerte statt, so am 7. Juli mit Hermeto Pascoal e Grupo, ein Septett, das in fast gleicher Besetzung auch schon einmal beim Festival dabeigewesen war. Nach der Stadthalle wurde als weitere geeignete Örtlichkeit nun das alte Wasserschloß am Kellereiplatz auserkoren, dessen Innenhof mit einem Zelt überdacht wurde, das je nach Bedarf geschlossen oder geöffnet werden kann.

Obwohl Hermeto Pascoals Heimat von der Musik her deutlich in Brasilien liegt, Rhythmus und Exotik im Vordergrund stehen, gelingt es ihm als inzwischen weitgereistem Weltmusiker wie kaum einem anderen, die Klänge aller Länder und Kontinente zu verschmelzen, ihnen aber jeweils den Stempel seiner ureigenen Interpretation aufzudrücken. Als Requisiten dienen ihm nicht nur Elektroklavier, die Baßflöte, Trompete oder Flügelhorn, auch diverse Kuchenformen, in denen Kugeln oder Glöckchen scheppern, oder eine mit Wasser gefüllte Teekanne, auf der er blubbernd bläst, deren Inhalt er dann genußvoll über einen Musikfan gießt, der bei der drückenden Hitze unter dem Zeltdach nach ein wenig Naß lechzt. Mal Romantiker *à* la Clayderman oder Love Story, dann wieder Rocker oder Bewunderer der Jazztradition (Monk, Corea), gar hemmungsloser Plünderer der Klassik (Carmen) und der Dreigroschenoper, keine Musik ist Pascoal zu schade, daß er sich nicht an ihr vergreift, in ihr schwelgt, aus ihr wie der Phönix aus der Asche emporsteigt. Dazu hat er vor allem in Jovino Santos, Klavier, Flöte, und Carlos Maltos, Saxophone, Flöte, noch sehr junge Mitspieler, die das Erbe seiner Spielfreude und Universalität weitertragen.

Ulfert Goeman

Jazzstadt Tübingen?



Alles andere als Jazz: Carlos Santana Foto: Paul Gerhard Deker

Als sich der Himmel nach schweren Regenfällen wieder öffnete, war Platz für Jazz. Die eigens installierte, mächtige Bühne überragt den quadratischen Marktplatz in der Altstadt Tübingen. Auf harte Bierbänke gedrängt - so zweckentfremdet gibt sich der historische Ort - lauschen die Fans den Klängen, die auf sie herabprasseln. Fünf Konzerte an zwei Tagen brachte „Jazzstadt Tübingen" - wobei der Sonntag mit Santana und der schon in Moers gehörten Latino-Band Re alles andere als Jazz war. Bunt durcheinandergewürfelt präsentierte das veranstaltende „Zentrum Zoo" ein Programm schillernder Vielfalt, nicht des stringenten Konzeptes. Dies kommt wohl aus der Mode. Eher setzt man auf Goethes Prinzip, daß, wer vieles bringt, manchem etwas bringen wird. Irgend jemand wird schon irgend etwas gefallen.

Die Voraussetzungen waren dann auch günstig. Der geschlossene Marktplatz des verträumt-romantischen Universitätsstädtchens Tübingen strahlte eine richtige Idylle aus, ein angenehmes Ambiente für Musik. Das Publikum genoß in lockerer Atmosphäre das Gebotene, einschließlich Essen und Trinken, das aus den umliegenden Ständen und Kneipen geholt werden konnte. Und doch blieb ein bitterer Wermutstropfen: Da die Stadt, die das „Zentrum Zoo" alljährlich für das laufende Programm mit 70 000 DM unterstützt, keine weiteren Zuschüsse geben konnte oder wollte und auch erst nach richterlicher Verfügung den Marktplatz als Konzertstätte genehmigte - so spät, daß sich das Fernsehen mit seinem Geld längst zurückgezogen hatte - kamen die Veranstalter in finanzielles Schlingern. Trotzdem müssen sie sich fragen lassen, ob es eines Super-Acts wie Santana bedurft hätte, um Massen anzulocken. Dem Jazzstadt-Profil war es nicht dienlich, ebenso wenig wie das Schielen nach dem Einträglichen und Populären.

Populär sind inzwischen die Itchy Fingers, die den Anfang machten. Das englische Saxophon-Quartett ist zum Aufsteiger der Saison geworden. Vom British Arts Council um die Welt geschickt, auf allen Festivals landauf, landab gefeiert, mit Preisen bedacht, sind die vier von der Szene nicht mehr wegzudenken. „Glatt umgehauen" haben sie eigenem Eingeständnis nach Joe Zawinul. Wie dem auch sei: Dieser im Jazz leider seltene Effekt tritt beim dritten oder vierten Anhören gewiß nicht mehr ein. Zu geschliffen sind die Arrangements, zu vorhersehbar die Bühnenshow. Da kann selbst das vorhersehbare Schlagen der nahen Rathausuhr das Quartett aus dem Konzept bringen.

Was der als Wundermann geltende Altsaxophonist Nigel Hitchcock, Baritonmann Howard Turner, Tenorist Mike Mower und Allround-Talent John Graham zuwege bringen, so virtuos, gekonnt und humorvoll, ist letztendlich kalkuliertes Spiel mit fest installierten Improvisationen. Da ist viel Postmoderne im Spiel, wenn lässig die Jazzgeschichte geplündert wird. Charlie Parker steht Pate, der elegant-kühle Four-Brothers-Sound der Herman-Bigband und natürlich Ellington. Es gibt nichts, was sich die Itchy Fingers nicht einverleibt haben, womit sie Schabernak treiben. Die durch das Studium an der Royal Academy of Music klassisch geschulten Musiker verstehen ihr Handwerk. Sein Handwerk prächtig versteht auch Tenorsaxophonist Michael Brecker. Gerade ließ der in den Studios omnipräsente Brecker mit seinem zweiten eigenen Album aufhorchen. Grund genug, die Begeisterungswogen im Publikum schon vor den ersten Tönen anschwellen zu lassen.

Dabei präsentiert sich Brecker keineswegs mit neuen Ideen. An seinem Jazz-Rock-Konzept klebt er fest, auch wenn neuerdings Bop-Einflüsse sichtbar werden und die Coltrane-Tradition Fuß faßt. Freilich wirkt sein Tenor eindringlich wie eh und je, stilistisch gibt es keinen Zweifel. Auch was Melodik und lyrischen Ausdruck angeht, ist Brecker ein Meister seines Fachs. Technisch perfekt galoppiert er durch die Kompositionen, manchmal seelenlos - so mein Eindruck. Und wenn er lustvoll zum EWI-Steinerphone greift, einem technischen Gerät, das Atem in elektrische Schwingungen umsetzt, scheint seine Identität nicht gesteigert, sondern verloren. Dann wirken die Improvisationslinien noch beliebiger, ohne Emotion und sprachlichen Ausdruck.

Die Mitmusiker sind in dieses System integriert. Die Rhythmusgruppe (Jeff Andrews, Baß, Joseph Calderazo, Keyboards, Adam Nussbaum, Drums), klebt förmlich am Solisten, ohne sich zu profilieren. In den kompositorischen Kontext verwoben sind auch ausufernde Soli des Gitarristen Mike Stern und wabernde Ergüsse Calderazos.

In die elektronische Trickkiste griff Trilok Gurtu. Er hat Spaß am Sampler mit Echo-Effekten. Der indische Perkussionist, dessen Instrumentarium darüber hinaus aus Tablas, Trommel und Becken besteht, trat erstmals mit eigener Gruppe auf. Lange und spannungsvoll erwartet, enttäuschend schließlich. „Unsicher pendelte die Musik noch zwischen meditativem New Age, Miles-Davis-artigem Jazz-Rock, indischer Perkussionsmusik und modalem Jazz. Trotzdem ist die Musik von Trilok Gurtu eine komplexe Alternative zu der Weltmusik-Mode, eine ernste Symbiose der klassischen indischen Musik mit dem Jazz und Rock, verbunden durch das Mittel der Improvisation", stand in der FAZ.

Die Begleitmusiker konnten sich in Gurtus rhythmische Struktur und seine melodischen Impulse einfügen. Trompeter Palle Mikkelborg mit langgezogenen verfremdeten Tönen, Bassist Jonas Hellborg mit gewohnten sicheren Soli, Daniel Goyone mit belanglosen Keyboard-Künsten. Zum tragischen Ereignis geriet schließlich der Gesang von Gurtus Mutter, Shoba Gurtu. Die in Indien für ihre Kunst ausgezeichnete Sängerin wirkte unsicher, faßte nie Tritt. Die Blicke, die zwischen Mutter und Sohn ausgetauscht wurden, halfem keinem Jazz auf die Beine.

Reiner Kobe

Jazz News

Will Bradley starb am 22. Juli im Alter von 78 Jahren in Flemington, New Jersey. Vor einem halben Jahrhundert hatte Bradley mit Ray McKinley eine Band aufgestellt, die durch ihre kommerzialisierten Boogie Woogies Hits landen konnte, so 1940 „Beatme, daddy, eight tothebar" und „Scrub me, rnama, with a boogie beat". Der am 12. Juli 1912 unter dem Namen Wilbur Schwichtenberg in Newton geborene Posaunist hatte als 18jähriger seine erste Aufnahmesession in New York, danach arbeitete er für CBS Radio mit den Bandleadern Freddy Rieh und Ray Noble. Nachdem seine Band 1942 auseinanderbrach, kehrte Bradley zur Studioarbeit zurück und war auch als Freelancer tätig. 18 Jahre lang gehörte er dem NBC Orchester an, das u. a. von Arturo Toscanini geleitet wurde. Bradley, der großes Interesse an der Klassik hatte, spielte am liebsten Balladen auf der Posaune, obwohl er durch Boogie Woogie Stücke bekannt wurde. Sein Posaunenstil erinnerte in seiner Eleganteit oftmals an Tommy Dorsey.

Maurice Waller starb am 21. Juli im Alter von 61 Jahren in seinem Heim in Jamaica Queens. Waller, ein Sohn des Pianisten Fats Waller, war von Beruf Rechtsanwalt, spielte aber wie sein Vater Piano und trat bis vor zwei Jahren in Nightclubs und an Colleges auf. 1977 veröffentlichte Maurice Waller zusammen mit Anthony Calabrese die Biographie „Fats Waller".

Nesuhi Ertegun starb am 15. Juli im Alter von 71 Jahren an den Folgen einer Krebsoperation im Mt. Sinai Hospital in Manhattan. Ertegun wurde am 27. November 1917 in Istanbul in der Türkei geboren und kam 1939 mit seinem Vater, einem türkischen Botschafter, und seinem Bruder Ahmet nach Washington. Von 1941-1944 produzierte er in Washington Jazzkonzerte, organisierte dann in Los Angeles eine von Kid Ory geleitete Band, rief die Plattenfirma Crescent in Hollywood ins Leben, danach das Jazzman Label. Er hielt an der UCLA Vorträge über die Musikgeschichte Amerikas und gab als erster Jazzkurse. Bisweilen arbeitete er für die Plattenfirmen Good time Jazz und Contemporary und schloß sich Mitte der 50er Jahre der Firma Atlantic seines Bruders an, bei der er die LP- und Jazz-Abteilung betreute. U. a. nahm er das Modern Jazz Quartet, John Coltrane, Thelonious Monk und Charles Mingus unter Vertrag. 1969 schied er aus, zwei Jahre später startete Ertegun WEA International, 1987 begab er sich in den Ruhestand. Ertegun war der erste Präsident der National Academy of Recording Arts and Sciences und arbeitete zusammen mit Orson Wells an Radioprogrammen, in denen u. a. Jimmy Noones Musik präsentiert wurde. 1976 lancierte er das Reissue-Programm von Atlantic „That's Jazz".

Wettbewerb für Jazz-Chor-Komposition

Um Komponisten auf den Bedarf an Chorliteratur im Jazzbereich hinzuweisen und sie zu Jazz-Chor-Kompositionen anzuregen, die auch von Laienchören realisiert werden können, veranstaltet die Offene Jazzhausschule, Köln, in Zusammenarbeit mit der Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen und der GEMA-Stiftung einen Kompositionswettbewerb. Für diesen Wettbewerb ist eine Preissumme von DM 15 000 ausgesetzt. Eine fachkundige Jury (Werner Rizzi, Remscheid, Christoph Schönherr, Hamburg, Joachim Ullrich, Köln) entscheidet über die Prämierung; ihr obliegt auch die Preisverteilung. Die prämierten Kompositionen werden 1990 von Laienchören aus Nordrhein-Westfalen einstudiert und bei einer öffentlichen Veranstaltung präsentiert. Die Preisträger stellen ihre Werke für die Uraufführung unentgeltlich zur Verfügung. Es können ausschließlich bisher nicht veröffentlichte Kompositionen eingereicht werden. Die Kompositionen können sich wahlweise auf Chor a capella oder Chor mit instrumentaler Begleitung beziehen. Die Kompositionen müssen in Partiturform eingereicht werden. Der Komponist versieht seine Partitur nicht mit seinem Namen, sondern mit einem Kennwort. Ein verschlossener Umschlag, der ebenfalls mit dem Kennwort versehen ist und der Einsendung beigelegt wird, enthält Namen und Adresse des Komponisten. Einsendeschluß ist der 1. Dezember 1989. Kontakt: Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen, Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91/7 94-2 20 (Hedderich).

Feierte seinen 82. Geburtstag mit einem Konzert im New **Yorker Lincoln Center: Benny Carter** **Foto: Hans Kumpf**

Benny Carter feierte am 8. August seinen 82. Geburtstag im Lincoln Center in New York. Der Altsaxophonist stellte sich dabei mit Dizzy Gillespie, Ernestine Anderson, Hank Jones, Ray Brown, Bobby Durham u. a. vor.

Regina Klein arbeitet seit Ende 1987 mit eigener Formation, zu der der Pianist Walter Haimann, der Bassist Udo Brenner und der Percussionist und Congaspieler Michael Weil gehören. Die Vokalistin nennt ihr Repertoire „Modern Jazz Songs", das den Schwerpunkt auf Eigenkompositionen mit deutschsprachigen Texten hat. Die Band arbeitet mit dem Approach des Jazz an einem neuen Verhältnis zwischen Musik und Text und bezieht dabei unterschiedlichste Stile und Musikformen ein. Der Hessische Rundfunk stellte die Regina Klein Band am 12. August in der Reihe „Spielfeld Musik" vor. Die Band wird ab September im mittel- und süddeutschen Raum auftreten. Kontakt: Daniela Stein, Rohlederstr. 8, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/ 56 52 70.

Impulse hat jetzt einige der wegweisenden Platten der 60er Jahre wieder neu aufgelegt. Dazu gehören Pharoah Sanders' „Karma", Charlie Hadens Liberation Music Orchestra, Albert Ayler in Greenwich Village, John Coltranes „Om", Archie Shepps „Fire Music", „Mingus, Mingus, Mingus", Gato Barbieris „Chapter One: Latin America" und Sam Rivers' „Streams".

WNET begann im Juli eine Fernsehreihe, in der bisher Jazzfilme von Charlie Parker „Celebrating Bird - The Triumph of Charlie Parker" und Louis Armstrong „Satchmo" gezeigt wurden. Die Serie umfaßt 17 Filme.

Jazz in Hessen - Die traditionellen Bands nennt sich ein Büchlein, das von Peter Turczak herausgegeben wurde. Es kostet DM 12,80 und kann zu diesem Preis + DM 2,50 Porto und Verpackung bezogen werden von der Schnitzlerschen Buchdruckerei KG, 6330 Wetzlar, Goethestr. 8, Tel. 0 64 41/4 29 38.

No Distance wählten der Posaunist und Euphoniumspieler Olaf Urban, die Alt- und Baritonsaxophonistin Margie Gschlössl, die Gitarristen Hans Blue Ox und Dändi Händl, der Pianist und Organist Michael Uitz, der Bassist Klaus Greif, die Schiagzeugerin Inge Rauer sowie der Schlagzeuger Fred Braceful als Name für ihre neue Band. Die Münchner Jazzformation hat bereits im Dezember 1988 ihre erste Platte aufgenommen, die bei Outside Records unter dem Titel „Tired old Ladies kissin' dogs" erschienen ist. Kontakt: Outside Records, Margie Gschlössl, Liegnitzerstr. 13, 8038 Gröbenzell.

Das **Mergner-Rasch Quintett** ist für das Jahr 1989 in das Förderprogramm „Jazzpodium Niedersachsen" aufgenommen worden. Das Quintett geht in der Besetzung Bernhard Mergner, Trompete, Rolf Rasch, Saxophone, Otto Wolters, Klavier, Andreas Henze, Kontrabaß und Hans Clauss, Schlagzeug, im Herbst auf Tournee. Kontakt: Bernhard Mergner, Ziegelhofstr. 32 a, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/8 18 26.

Hank Roberts wird mit seiner Gruppe Birds of Prey vom 20. November bis Anfang Dezember auf Europatournee gehen. Mit dem Cellisten werden reisen: die Sängerin D. K. Dyson, die bereits mit Steve Coleman & Five Elements und Melvin Gibbs gearbeitet hat, der Gitarrist Mark Ribot, Mitglied der Band von Tom Waits, der Bassist Jerome Harris und der Schlagzeuger Vinnie Johnson. Kontakt: JMT, Nederlinger Str. 52 a, 8000 München 19, Tel. 0 89/15 20 92.

Violin Connection heißt eine kürzlich bei dem französischen Label Musea erschienene CD, die französischen und deutschen Jazz Violinisten gewidmet ist. Diese Compilation enthält bisher unveröffentlichte Aufnahmen von Debora Seffer, Nathalie Basset, Pierre Blanchard, Jean-Luc Pino, Patrick Tillmann und vielen anderen. Die CD hat noch keinen Vertrieb in Deutschland. Kontakt: Musea, 68 La Tinchotte, F-57117 Retonfey

Den **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** bekamen in der Kategorie Jazz in der Vierteljahresliste 3/89: Geh Allen Trio „Twylight", Minor Music 1014, The Arrangers, RCA 886573 und Herb Ellis-Red Mitchell „Doggin' Around", Concord Jazz CH-372.

Peter Wulff führt vom 16.-17. September im Dröönland in Achim einen Workshop für Gitarristen durch. Dabei bezieht sich Wulff auf sein im Januar erschienenes Buch „Improvisation für Gitarre - Pentatonik". Vom 14.-15. Oktober gibt dann Wulff einen Workshop für Gitarristen im Rockbüro Hannover. Kontakte: Dröönland, Langenstr. 1 a, 2807 Achim, Tel. 0 42 02/ 23 23 und Rockbüro Hannover, Schaufelder Str. 30, 3000 Hannover 1, Tel. 05 11/7 01 10 50.

Jazz News

Midi- und Samplertechnik - Musizieren mit dem Computer ist das Thema eines Wochenendseminars, das die Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen vom 30. September bis 1. Oktober in Mülheim/Ruhr und vom 11 -12. November in Duisburg-Hamborn durchführt. Dabei geht es um das Thema „Wie ich auf einfachste Weise mit modernster Technik meine Musik komponiere und aufnehme." Als Hilfsmittel stehen Drum-Computer, Keyboards, Sequenzer, Sampler, Gitarre, Bass und ein Vier-Spur-Kassettenrecorder zur Verfügung. Dozent ist Peter Bursch. Die Teilnehmergebühr beträgt20- DM. Kontakt: Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e. V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 0 21 91/7 94-2 19.

Die **Hank Jones Diskographie** „Have you met Mister Jones" wurde jetzt von Shin-ichi Iwamoto überarbeitet. Sie umfaßt in der neuen Ausgabe - 1987 erschien die erste - auf 420 Seiten 3200 Stücke mit über 1500 Musikern. Die Diskographie kostet 30 Dollar, Kontakt: Shin-ichi Iwamoto, 3-20-6 Shimouma, Setagaya-ku, Tokyo 154, Japan.

Ein **Jazz-Fest in Arosio** im Tessin veranstaltet am 30. September Klaus-Werner Pusch anläßlich seines 40. Geburtstages. Dabei wird sich das neue Pusch Quintett mit Dave Peterson, Andy Brugger und Frieder Lang sowie mit dem Trompeter Bill Hardman vorstellen. Kontakt: Klaus-Werner Pusch, c/o Casa Luna, 6955 Cagiallo Tl, Tel. 0 91-91 49 87.

Open Door, der in Freudenstadt ansässige Vertrieb von Schallplatten und Publikationen, hat sein Angebot erneut erweitert. So wurden die drei italienischen Labels ADN, City und VM Boxes ebenso in das aktuelle Programm aufgenommen wie Bruce's Fingers, die Musik des englischen Bassisten Simo H. Fell, sowie ReEntry Records des Amerikaners John Fischer. Kontakt: Open Door, Peter Schlegel, Schwarzwaldstr. 31, 7290 Freudenstadt, Tel. 0 74 41/ 17 78.

Jazz Walks In. Unter diesem Titel wird Peter W. Kuehne zweimal im Jahr eine Jazzveranstaltung im Braunschweigischen Landesmuseum starten. Nationale und internationale Interpreten sollen im Vieweghaus am Burgplatz Gelegenheit bekommen, sich in Braunschweig vorzustellen. Den Anfang zu dieser neuen Reihe anspruchsvoller Jazzveranstaltungen macht die bekannte Jazzorganistin Barbara Dennerlein mit ihrem Trio am . 24. November 1989. Die Landesregierung und vier Sponsoren unterstützen „Jazz Walks In", so daß der Eintrittspreis für jedermann erschwinglich wird. Kontakt: Peter W. Kuehne, Steinbock Prod. Ltd., Postfach 6670, 3300 Braunschweig, Tel. 05 31/87 34 71.

The International, das Trio um den deutschen Pianisten Matthias Horndasch, den französichen Bassisten Laurent Fradelizi und den amerikanischen Schlagzeuger Joe DiCarlo beginnt am 30. September seine Tournee in Hannover, gastiert am 1. Oktober beim WDR Fernsehen in Köln, gibt dann etwa 20 Konzerte in Deutschland und gastiert darauf in Benelux. Auf Tournee stellt The International seine neue Platte vor, die live aufgenommen wurde und unter dem Titel „Studio Concert" erscheint. Kontakt: Matthias Horndasch, Egestorffstr. 15, 3000 Hannover 91, Tel. 05 11/45 34 82.

Jazz und Lyrik mit Gert Westphal und dem Metronome Quintett wird in nächster Zeit wieder in Deutschland zu hören sein: am 29. September in Gernsbach, Jazz Club Gernsbach, am 30. September in Rödermark, Jazz Club Rödermark und am 23. November in Friedrichshafen, Graf-Zeppelin-Haus. Die Uraufführung des Jazz- und Lyrikprogramms von Gert Westphal und dem Metronome Quintett fand 1979 in Zürich statt. Auszüge aus dem Jazz und Lyrik Programm liegen auf der Platte Disco 576 „Ringeljazz" vor. Kontakt: Martin Hugelshofer, Heuelstr. 16, CH-8032 Zürich.

Lehnert-Schilgen-Wichert, ein Münsteraner Trio, hat sich im Januar 1989 neu formiert. Die Eigenkompositionen werden von E-Gitarre, Schlagzeug und Tenorsaxophon umgesetzt. Nach mehreren nationalen Auftritten wird das Trio sein internationales Debüt bei den Leipziger Jazztagen (28. 9. bis 1. 10.) geben. Kontakt: Jörg Neumann, Sophienstr. 16, 4400 Münster, Tel.: 02 51/3 40 41

The Will To Swing ist das neue Oscar Peterson Buch überschrieben, das Gene Lees verfaßte und das bei Lester & Orpen Dennys in Toronto erschien.

Produzierte in Polen mit Jarek Zamojda und Mariusz Trelinski das Video „Y Note": Michal Urbaniak

Michal Urbaniak hat kürzlich in Polen zu seiner Platte „Urban Express" ein Video produziert, das „Y Note" heißt. Die Video-Produktion wurde von Mariusz Trelinski geleitet, die Kamera führte Jarek Zamojda. Trelinski und Zamojda wirkten an dem Film „Decadence" mit, der das Leben des Philosophen und Malers Witkacy schildert. Michal Urbaniak wurde beauftragt, für den Film die Musik zu komponieren.

Marion Brown wird im März und April nächsten Jahres in Europa auf Tour sein. Der Altsaxophonist reist wieder mit Chris Beier, Piano, Rainer Glas, Kontrabass, und Billy Elgart, Schlagzeug. Zum Tournee-Ende wird er in Obernburg bei einem Konzert zur Eröffnung einer Ausstellung mit seinen Bildern (siehe auch Jazz Podium 7/89) spielen. Kontakt: Rainer Glas, Gründlacher Str. 7 a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/60 35 68 oder WOR Jazz Promotion, Uschi Übler, Tel. 0 91 33/51 61.

John Fischer, der ständig zwischen New York und Genf pendelnde Komponist und Pianist, hält sich gegenwärtig wieder für längere Zeit in Europa auf. Der Amerikaner, der sich auch als bildender Künstler einen Namen gemacht hat, veröffentlichte kürzlich eine Serie von Kunstpostkarten. Die 24 Motive umfassen Brotskulpturen sowie Computergrafiken, darunter eine Help Stop Aids Serie und musikalische Themen. Kontakt: Open Door, Peter Schlegel, Schwarzwaldstr. 31, 7290 Freudenstadt, Tel. 0 74 41/17 78.

Das **Frank Steffen Müller Quartett** geht vom 6.-15. Oktober auf Tournee. Die in Holland ansässige Formation, die vermehrt Eigenkompositionen spielt, besteht neben dem Gitarristen Frank Steffen Müller aus dem Pianisten und Keyboarder Oliver Leue, der Kontra- und E-Bassistin Iris Loem und dem Schlagzeuger Dirik Schiigen. Kontakt: Frank Steffen Müller, Landstr. 72, NL 1401 ER Bussum, Tel.00 31-21 59-3 02 58.

Swingtime Records vertreibt jetzt exklusiv für Deutschland die Platten der kanadischen Sackville Recordings. Auf Sackville erschienen unter anderem LPs von Ralph Sutton, Bill Holman, Frank Rosolino, Vic Dickenson, Wild Bill Davison, Jay McShann, Doc Cheatham-Sammy Price, Art Hodes, Buddy Täte. Kontakt: Swingtime Records, Postfach 86 06 66, 8000 München 86, Tel. 0 89/98 33 60.

Der **Blaue Hirsch,** die neue Schweizer Gruppe um den Gitarristen Wädi Gysi, den Saxophonisten Werner Lüdi, den Bassisten und Kornettisten Mich Gerber und den Schlagzeuger Mani Neumeier, wird nach ihrer Teilnahme am Jazz Festival Leipzig noch einige Konzerte in der DDR geben, um anschließend die Sowjetunion zu bereisen. Die Tournee führt die Gruppe nach Kiew, Charkow, Jalta und danach zu den Festivals von Archangelsk (6.-8.10.) und Vilnius (13.-15. 10). Kontakt: Werner Lüdi, Planta-Haus, CH-7208 Malans, Tel. 0 81/51 57 24.

Jazz News

Das **Gijs Hendriks Quartet** feat. Doug Sides ist Ende Oktober, Anfang November auf Tournee. Kürzlich erschienen die CD „Sound Compound" mit Beaver Harris (Divox Jazz CD-48804) und die LP „Print Collection" (yvp music3012) mit Kompositionen des holländischen Saxophonisten. Kontakt: VIP Prod., Tel. 0 61 21/ 40 75 92 oder Bert van Erk, Tel. 00 31/30/94 84 16

Maggy Scott und Peter Glessing spielen jetzt im Trio zusammen. Neben Orgel und Saxophon ist als Schlagzeuger noch Tommie Harns oder auch Allen Blairman dabei. Kontakt: Maggy Scott, Am Hochwehr 42, 6000 Frankfurt 50, Tel. 0 69/51 41 39.

Heinz, eine Kapelle aus dem Kreis des Kölner Jazzhauses, wird vom 17. August bis zum 23. September an einer Produktion des WDR/ WWF-,,Sprungbrett" teilnehmen. Anschließend wird das Sextett, zu dem Raimund Kroboth, Gitarre, Joachim Geliert, Posaune, Jan von Klewitz, Saxophon, Hinrich Franckh, Keyboards, Ralf Dietze, Bass, und, Reinhard Kobialka, Schlagzeug, gehören, seine zweite LP für Jazzhausmusik aufnehmen, die Ende 1989 erscheinen soll. Kontakt: Raimund Kroboth, Tel. 02 21/73 85 25

Das **Lauren Newton/Uli Scherer/Thomas Horstmann Trio** trat Mitte Juli mit großem Erfolg beim Jazzbühne-Festival in Ostberlin auf. Dieses staatliche geförderte Festival wurde sowohl vom Fernsehen der DDR aufgezeichnet, als auch live im Rundfunk übertragen. Von Ende September bis Mitte Oktober geht das Trio auf Tournee durch die Schweiz, Österreich und die Bundesrepublik Deutschland. Kontakt: Peter Schlegel, Schwarzwaldstr. 31, 7290 Freudenstadt, Tel.: 0 74 41/17 78.

in-akustik übernahm den Vertrieb des amerikanischen Jazzlabels DMP, auf dem u. a. digitale Einspielungen von Bob Mintzer, Joe Beck und Warren Bernhardt vorliegen.

Tessa Weigner ist im September mit ihrem Piano-Solo-Projekt in der Sowjetunion, insbesondere in Moskau und Georgien, unterwegs. Kontakt: Tessa Weigner, Wolfbachstr. 9, CH-8032 Zürich, Tel. 00 41-1-2 51 37 18 oder 2 62 37 37

Das **New Orleans Jazz & Heritage Festival '89** konnte wieder mehr als 300 000 Besucher verzeichnen. An 10 Tagen gab es im Fair Grounds Race Track 11 Musikbühnen, verschiedene Musikveranstaltungen in und um New Orleans, Free Music- und Tanz-Workshops und Spezialitäten von Land und Leuten. Das New Orleans Jazz & Heritage Festival '90 wird vom 27. April bis 6. Mai 1990 stattfinden. Kontakt: New Orleans Jazz & Heritage Festival, Anna Zimmermann, 1205 North Rampart Str., New Orleans, La. 7 01 53-34 07.

Tomasz Stanko Priest and Big. Cork gehen ab Oktober auf Tournee. Kontakt: Marek Koma, Tel. 05 61/58 24 41 oder Harald Kühlborn, Frankfurter Str. 125, 3500 Kassel, Tel. 05 61/10 63 41

Uwe Kropinksi wird am 9. Oktober im Rahmen des 2. Internationalen Gitarrenfestivals Nürtingen in der Kreuzkirche ein Konzert mit dem Bassisten David Friesen geben.

Martin Müller gibt in nächster Zeit wieder Workshops für Bossa Nova (Gitarre), so am 2. September in Karlsruhe, MH Schlaue, am 97 10. September in Pirmasens, am 10./11. November in Würzburg, MH Deusser. Kontakt: K & M Musikverlag, Jollystraße 10, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21 /81 64 84.

Trio Impala - vom Hardbop bis Rockjazz. Unter diesem Titel stellt das Gitarrentrio mit David Heintz, Gitarre und Synthesizer, Mario Bartone, Bass, und Dirk Leibenguth, Schlagzeug, sein neues Programm vor. Das Trio ist ab September im südwestdeutschen Raum unterwegs. Kontakt: David Heintz, Heizengasse 6, 6680 Neunkirchen

Gabriele Hasler hat auf ihrem Label Foolish Music eine neue CD/ LP unter dem Titel „Listening to Löbering" vorgelegt. Die Platte ist ein Konzertmitschitt des Trios Hasler-Bründl-Schipper mit Kompositionen der drei Musikerinnen. Die Platte wird von ARIS vertrieben.

Produzierten eine neue Platte: Bründl - Hasier - Schipper
Foto: Axel Deus

Die Philip Morris Superband-Serie geht wieder auf Welttournee. Diesmal gastiert eine Big Band unter der Leitung des Pianisten Gene Harris von September bis Weihnachten auf allen Kontinenten. Dabei sind u. a. Solisten wie Ray Brown, Baß, Herb Ellis, Gitarre, James Moody und Frank Wess, Saxophon, Urbie Green, Posaune, Harry Sweets Edison und Jon Faddis, Trompete. In Deutschland ist die Big Band nur in München und Berlin (Ost-Berlin 7.11., West-Berlin 4.11.) zu hören. Das Münchner Konzert findet im Rahmen der Konzertreihe „Jazz im Arri" statt, die vom Jazzclub Unterfahrt durchgeführt wird. Kontakt: Jazzclub Unterfahrt, Kirchenstr. 96, 8000 München, Tel. 0 89/ 4 48 27 94

Ben van den Dungen, Saxophon, und Jarmo Hoogendijk, Trompete, treten mit ihrem niederländischen Quintett ab September regelmäßig in Deutschland auf. In der Rhythmusgruppe spielen der Pianist Rob van Bavel (Preisträger des Thelonious Monk Klavierwettbewerbs in Washington 1987), der Bassist Anton Drukker und der Schlagzeuger Eric Ineke. Kontakt: Wim Wigt Promotions GmbH, Vredenerstr. 3,4424 Stadtlohn, Tel. 0 25 63/43 55

Warren Chiasson hat bei Empathy Records unter dem Titel „Point-Counterpoint" eine CD vorgelegt. Mit dem Vibraphonisten ist darauf der Gitarrist Chuck Wayne zu hören. Kontakt: Empathy Records, 3 Fair Oak Drive, Easton, Connecticut 06612, USA.

The Banjo On Record ist der Titel einer Diskographie mit Kurzbiographien der wichtigsten Banjospieler sowie mit Essays zur geschichtlichen Entwicklung und Herstellung von Banjos, zu Techniken und Stilformen des Banjospiels. Das Buch, das 1990 erscheinen wird, umfaßt eine Aufstellung von allen Aufnahmen auf Walzen- und Schellackplatten, auf denen das Banjo als Soloinstrument zu hören ist. The Banjo on Record ist eine Diskopädie, in der alle Interpreten weltweit aufgeführt sind, die in der Schellackplatten-Ära Aufnahmen gemacht haben. Film- und Schallplattensammler, Musiker, Historiker, Archivare, Musikwissenschaftler und weitere Banjo-Interessenten werden gebeten, sich mit den Verfassern in Verbindung zu setzen, um das Typoskript zu ergänzen. Kontakt: Uli Heier, Reaumurstr. 47, 5300 Bonn 1 und Rainer E. Lotz, Jean Paul Str. 6, 5300 Bonn 2.

Frank Nimsgern produzierte kürzlich mit dem saarländischen Rezitator Hans-Jürgen Merziger eine neue Jazz & Lyrik Platte. Der Gitarrist und Komponist wurde von Pete York eingeladen bei der diesjährigen Fernsehsendereihe Super Drumming III mitzuwirken. Neben York und Nimsgern werden bei Super Drumming noch dabei sein: Brian Auger, John Lord, Colin Hodgkinson, Trilok Gurtu und Freddie Santiago. Nimsgern wird mit seiner Group Anfang Oktober auf Irland Tournee gehen, dort wird sie ihr Debüt-Album „Contrasts" vorstellen und u. a. die irische Sängerin Eve Shayna begleiten. Die Nimsgern Group wird von Ende Oktober bis Mitte Januar auf Deutschlandtournee sein und u. a. mit dem Jazzvokalisten Norbert Gottschalk als Gastsolist auftreten. Kontakt: Frank Nimsgern, Winnweg 37, 6670 St. Ingbert, Tel. 0 68 94/71 03.

Das **Gitarrenduo Saitensprung** hat unter dem Titel „Rundum" seine Debut-LP vorgelegt. Elmar Frittel und Gerald Sänger spielen Musik mit Elementen des Jazz, Folk und Rock. Kontakt: K & M Musikverlag, Tel. 07 21/81 64 84.

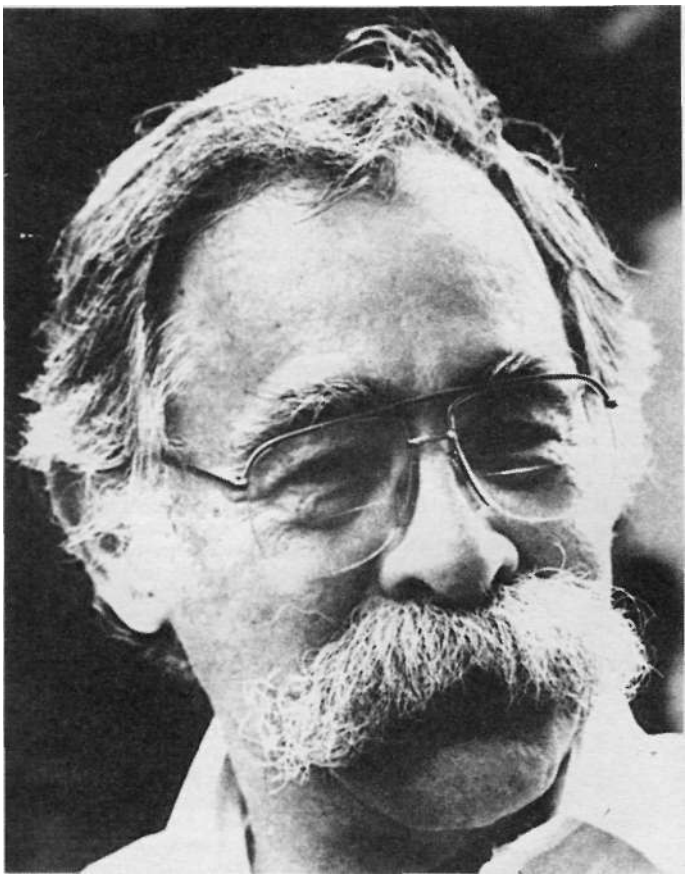
Joachim Zoepf hat sein seit ca. zwei Jahren erarbeitetes Solo-Programm mit Sopran-, Baritonsaxophon sowie Bassklarinette auf der Platte „Elements" dokumentiert. Kontakt: Joachim Zoepf, Maarweg 18-22, 5000 Köln 41, Tel. 02 21/5 46 11 83.

Leszek Zadlo wird vom 12.-17. Oktober mit seiner Gruppe Heartbop auf Tournee gehen. Mit Zadlo spielen der Saxophonist Cornelius Held, der Pianist Martin Trostel, der Bassist Uwe Frenzel und der Schlagzeuger Lutz Groß. Kontakt: Cornelius Held, Max-Beckmannstr. 37, 7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/49 39 77.

Stefan Micus spielt am 8. Oktober in der Bylandt Kirche im Rahmen des Jazz-Festivals Leverkusen. Anschließend geht der Multiinstrumentalist auf Griechenlandtournee. Im November ist eine Deutschlandtournee geplant. Kontakt: Fritz Reutemann, Reutiner Str. 45, 8990 Lindau, Tel. 0 83 82/ 7 39 90.

Köln Connection heißt das 10köpfige Kölner „Composer's Orchestra", das beim internationalen Jazzfestival in Middelheim (Belgien) ein neues Programm vorstellt. Das Projekt verbindet zehn Musiker aus dem Kreis des Kölner Jazzhauses zu einer Formation zwischen Bigband und kammermusikalischer kleiner Besetzung. Neben Joachim Ulrich, der die Kompositionen der verschiedenen Bandmitglieder arrangiert, gehören zu dem Projekt Wollie Kaiser, Roger Hanschel, Dirk Raulf, Thomas Heberer, Achim Fink, Peter Caspar, Georg Ruby, Ulla Oster und Fritz Wittek. Kontakt: Dirk Raulf, Tel. 02 21/ 51 1521

Jazz News



Leitet mit Bob Brookmeyer den BMI Composers Workshop: Manny Albam Foto: BMI

Der **BMI Composers Workshop** fand am 19. Juni seinen Abschluß mit einer Veranstaltung im New Yorker Village Vanguard. Dabei wurden vom Mel Lewis Orchester einige der besten Kompositionen, die unter der Anleitung der musikalischen Leiter des Workshops, Bob Brookmeyer und Manny Albam, entstanden, vorgestellt. Am ersten Jazz Composers Workshop nahmen Jazz Profis teil, die den Leitern bekannt waren oder vorgeschlagen wurden. So Wayne Andre, Frank Ansallem, Kenny Berger, Frank Griffith, Neal Kirkwood, David Lawson, Peter McGuiness, Earl McIntyre, Glenn Mills, Gary Morgan, Ed Neumeister, Dave Panichi, Tim Ries, David Rimelis, Sal Scarpa und Richard Smith. Im September werden eine Anfängerklasse sowie weitere Fortgeschrittene zum Jazz Composers Workshop zugelassen. Kontakt: Burt Korall, BMI, 320 West 57th Street, NewYork, N.Y. 10019, USA.

Die erste tschechoslowakische Jazz CD ist nun auf dem Markt. Zum Anlaß des 6. Jazzfestivals in Karlovy Vary wurde sie von dem Talichovo Kvarteto und Emil Viklikky unter dem Titel „Hommage To • inan Miro" herausgegeben.

Mickey Kaplan, in den Nachkriegsjahren bekanntester Discjockey des österreichischen AFN - Blue Danube Network- mit der täglichen Jazzsendung „Strictly Solid", besuchte im Juli seine noch immer zahlreichen Freunde in Österreich. Er war auch in einer Sendung des Ö 3 International zu hören. Mickey Kaplan lebt in San Diego/Kalifornien und ist begeisterter Jazzfan geblieben.

Der **Malteserkeller** öffnet nach einer Umbauphase am 28. September wieder seine Tore mit einem Konzert des Ornament & Crime Orchesters. Die Band wurde extra für diesen Abend zusammengestellt und bringt Musiker aus vier verschiedenen Bereichen zusammen. Mit von der Partie sind Günther Rosipal, Alma Larsen, Roken, Viola Kramer, Regina Pastuszyk und andere. Kontakt: Malteserkeller, Malteserstr. 14, 5100 Aachen

Der Verlag **Eisenbletter & Naumann** legt im September zwei neue Bücher vor. Es sind dies: Klußmeier „Benny Goodman und Deutschland" und Edelhagen ,,JazzGeschichte(n)".

Michael Kersting wird mit seiner Gruppe „Batterie" nach dem Preisträgerkonzert am 20. September in der Villa Berg auf Tour gehen. Mit ihm spielen Toni Lakatos, Saxophon, Claus Stötter, Trompete, Martin Schrack, Keyboards, Frank Kuruc, Gitarre und Thomas Heidepriem, Bass. Kontakt: Hat-Promotion, Peter Klein, Neckargasse 6, 7400 Tübingen, Tel. 0 70 7V2 11 00

Jazz News

Die **Saratoga Seven Jazzband** feierte kürzlich ihr 1 öjähriges Bestehen in Braunschweig. An der Geburtstagsfeier nahmen 1000 Gäste und 15 Musiker teil. Darunter ehemalige Bandmitglieder wie der frühere Posaunist Harry Wood, der aus Schottland angereist kam. Organisiert hatte das Fest der Bandleader und Banjospieler Wolfgang „Otto" Dyck, der von Anfang an dabei ist. Die Saratoga Seven, die vier Platten produziert hat, Rundfunk- und Fernsehauftritte absolvierte, Tourneen durch England, Spanien, Holland, Rumänien, Schweden und die USA unternahm, besteht z. Zt. neben Dyck aus dem Trompeter Udo Hinterberg, dem Posaunisten Kuno Dzikowsky, dem Tubaspieler und Bassisten Klaus Lübnitz, dem Klarinettisten Horst „Pops" Popanda und dem Schlagzeuger Mietek Swiston. Kontakt: Saratoga Seven, c/o Wolfgang Dyck, An der Windmühle 5, 3305 Dettum, Tel. 0 53 33/80 76.

Zum 22. Todestag von **John Coltrane** startete Joachim „UHURU" Uhl wieder einen Aufruf. In den letzten 10 Jahren initiierte Uhl Plakat-, Aufkleber- und Inseratataktionen zum Gedächtnis an John Coltrane. Der Freiburger plant ein großes „Coltrane Memoriam" für den 25. Todestag des Saxophonisten am 17. Juli 1992 und ruft für dieses „Musik-Mekka mit internationaler Jazzstarbesetzung sowie Musikgruppen der ethnischen Traditionen als musikalisch-spirituellem Brückenschlag" zu einer Spendenaktion auf. Kontakt: Joachim „Uhuru" Uhl, Postfach 17 11, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/ 28 10 88, Konto Voba Freiburg, BLZ 680 900 00, Konto-Nr. 8 087 105, Kennwort „Coltrane".

Anita O'Day stellte sich kürzlich im Michael's Pub in London vor. Die jetzt 70jährige Vokalistin wurde dabei von einer Zwölf-Mann-Band begleitet, die bekannte Arrangements des Gene Krupa Orchesters spielte. Zur Band gehörten der Trompeter Spanky Davis, der Altsaxophonist Jerry Dodgion, der Pianist Ralph Lalama und der Schlagzeuger Danny D'Imperio.

Jim Pepper führte mit dem Brooklyn Philharmonie Orchestra am 14. Juli im Rahmen des „Celebrate Brooklyn"-Festivals eine Komposition auf, die Jazz und Native American Music verband. Mit diesem Festival im Prospect Park stellten sich auch noch vor: Dr. John, David Peaston und Mister Spats mit June Bisantz-Evans.

Didi Daniels Peters, 59, eine *aer* ersten schwarzen Frauen, denen auf dem Gebiet Fernseh-Produktionen und Rundfunk-Sendungen Beachtung geschenkt wurde, starb im Februar in Los Angeles an Krebs. D. D. Peters war die Produzentin der „Jazz Party"-Fernsehserien und jahrelange Eigentümerin der Jazz Radio Station WNCN in New York.

Judy Niemack wird Ende Oktober bis Mitte November mit dem Amsterdam Jazz Trio auf Tournee gehen. Die New Yorker Sängerin, die am New England Conservatory of Music klassischen Gesangsunterricht erhielt, bei Warne Marsh in Los Angeles in Jazzgesang geschult wurde, arbeitete schon im vergangenen Jahr mit dem Pianisten Robert Jan Vermeulen, dem Bassisten Frans Jan Van der Hoeven und dem Schlagzeuger Jo Krause. Die Vokalistin, die mit Cedar Walton eine CD aufnahm, trat in den USA in letzter Zeit mit dem Larry Elgart Orchester, dem Widespread Depression Orchestra, der Cayenne Jazz Band und dem Swing Street Orchestra auf. Kontakt: Rita van den Abbeelen, Hazepaterslaan 6, N-2012 HP Haarlem, Tel. 0 23/31 80 05.

The Blue Note 50th Anniversary Collection ist jetzt speziell zum 50jährigen Jubiläum von Blue Note erhältlich. Als Doppelalben bzw. CDS werden angeboten: „Various Artists", Volume 1 bis Volume 5 mit „From Boogie To Bop", „The Jazz Message", „Funk and Blues", „Outside In" und „Lightnin' the Fuse". Die Platten sind auch als Geschenk-Sets als 10 LP-Box bzw. 5 CD-Box auf dem Markt.

Pacific Jazz II Collection ist der Titel einer LP bzw. CD Box, die Aufnahmen der „Great Legends of West Coast Jazz" bringt. Es sind u. a. darin enthalten: Gerry Mulligan, Chet Baker-Gerry Mulligan, Bud Shank, Bob Brookmeyer, Dick Twardzik/Russ Freeman und Chico Hamilton.

Geht von Ende Oktober bis Mitte November mit dem Amsterdam Jazz Trio auf Tournee: Judy Niemack

Der **Jazzfreundeverein Fulda** geht in sein zweites Jahr. Von September bis Mai wird es wieder regelmäßig regionalbetonte Konzerte im Cafe Flamme, Duo-Jazz in der Aula der Alten Universität und einzelne Konzerte mit überregionalen Gruppen im Kulturzentrum Kreuz geben. Kontakt: c/o Johanna Walther, Thiergarten, 64J7 Hofbieber, Tel. 0 66 57/5 07

Jazzporträts zeigt Matthias Creutziger in der Vereins- und Westbank in Hannover. Die Foto-Ausstellung ist noch bis 30. September zu sehen.

Joe Carter stellte sich kürzlich bei einem Konzert in der Compo Beach in Westport, CT, vor, das vom Performance Trust Fund of Musicians Local 52 durchgeführt wurde. Mit dem Gitarristen spielten der Posaunist Eddie Bert, der Tenorsaxophonist Carmen Leggio, der Bassist Phil Bowler und der Schlagzeuger John Cutrone.

Jazz Explosion 3, unter diesem Namen trat bei der Westbury Music Fair ein All Star Ensemble auf, zu dem Maynard Ferguson, Billy Eckstine, Jimmy Smith und Jean Carn gehörten.

Dieter Mg war im Juli drei Wochen mit dem Randy Brecker Quintett auf Europatournee. Der Bassist wird Ende Oktober, Anfang November mit dem Brecker Quintett, das neben Brecker und llg noch aus dem Tenorsaxophonisten Bob Berg, dem Pianisten Dave Kikoski und dem Schlagzeuger Dennis Chambers besteht, im „Sweet Basil" in New York zu hören sein, llg wird auf den 10. Leverkusener Jazztagen eine eigens dafür zusammengestellte Formation mit dem Trompeter Enrico Rava, dem Saxophonisten Stan Sulzman, dem Pianisten Marc Cohen und dem Schlagzeuger Joey Baron präsentieren und dort auch mit dem Albert Mangelsdorff-Wolfgang Dauner Quintett, zu dem noch der Tenorsaxophonist Matthias Schubert und der Schlagzeuger Wolfgang Haffner gehören, auftreten. Kontakt: Dieter llg, Friedenstr. 27, 7600 Offenburg, Tel. 07 81/3 78 42.

Monty Waters, der 51jährige Saxophonist aus New York, der u.a. mit Miles Davis, Elvin Jones, Art Blakey, Dexter Gordon gespielt hat, ist nach München gezogen. Im Herbst wird er am Freien Musikzentrum im Jazzprojekt unterrichten. Im September gibt er zwei Konzerte mit dem Götz Tangerding Trio und Wolfgang Lackerschmid in Ehingen und Dillingen. Kontakt: Freies Musikzentrum München, Ismaningerstr. 29, 8000 München 80, Tel. 0 89/ 4 70 63 14.

Gunnar Plümer, Bassist des Trios Engstfeld/Plümer/Weiss, hat mit dieser Formation sowie dem amerikanischen Trompeter Randy Brecker eine CD/LP für Nabel Records aufgenommen. Sie wird im Herbst unter dem Titel „Mr. Max" erscheinen. E/P/W und Brecker werden im Oktober und November gemeinsam auf Tournee in Europa sein. Kontakt: Hans Braun, Haus 2, 7063 Welzheim-Eselshalden, Tel. 0 71 82/4 01.

Die **Offene Jazzschule** der MIB (Musikerinitiative Bremen), die 1985 von Sigi Busch und Uli Sobotta gegründet wurde, beginnt ihr Wintersemester am 1. Oktober. Vorbesprechungen und Gruppeneinteilung sind am 26. September um 20 Uhr im Bürgerhaus Weserterrassen in Bremen. Die Offene Jazzschule bietet die musikalischen und theoretischen Kurse in 16 Veranstaltungswochen pro Halbjahr an. Jede(r) Teilnehmer(in) nimmt an mindestens einem Ensemble- und einem Theoriekurs teil. Zweimal pro Kurs werden instrumentenspezifische Workshops angeboten. Verschiedene Gastdozenten aus dem öffentlichen Musikleben (Medien, Studios, Veranstalter etc.) werden zu Vorträgen und Diskussionen eingeladen. Darüber hinaus werden Unterrichtsvideos vorgeführt, Sessions und ein abschließendes öffentliches Teilnehmerkonzert organisiert. Kontakt: Uli Sobotta, Schweizerstr. 16, 2800 Bremen, Tel. 04 21/7 80 36.

Schallplattenbesprechungen

Geri Allen/Charlie Haden/ Paul Motian

In The Year Ol The Dragon: Oblivion - For John Malachi - Rollano - See You At Per Tutti's - Last Call - No More Mr. Nice Guy - In - Invisible - First Song - In The Year Of The Dragon
Geri Allen p; Charlie Haden b; Paul Motian dm
Aufg.: März 1989, Sound Ideas, N. Y. C.
JMT 834 428-1

Charlie Haden fand mal wieder zurück zum klassischen Klaviertrio, also zurück zum sensitiven Spiel. Dazu paßten natürlich seine routinierten Mitstreiter bzw. -rin vom Liberation Music Orchestra Geri Allen, Piano, und Paul Motian, Drums. Das notwendige musikalische Gefühl füreinander war somit vorhanden.

Die ohne Zweifel herausragende Stellung bei „In the year ofthe dragon" hat Geri Allen. Hier kann sie so richtig ihren Leitbildern frönen: Thelonious Monk, Bud Powell und Bill Evans. Ihren Ideenreichtum setzt sie dabei gekonnt in eine lyrische und dynamisch-vitale Spielweise um, ohne neuere stilistische Strömungen zu vernachlässigen.
Paul Motians federnder Drive, manchmal in seiner Unaufdringlichkeit schon beeindruckend, sorgt für latente Spannung. Hadens einfühlsames Baßspiel verzahnt sich geschickt damit.
Das Stück „Rollano", das der Flötist Juan Lazaro Mendolas begleitet und das auch von ihm stammt, nimmt eine Sonderstellung ein. Quasi ein melancholisches Intermezzo, aber nicht das High-Light. Bud Powells „Oblivion" oder Motians „Last Call" sind es schon eher.
Heinz-Jürgen Rippert

Chet Baker

Chet Bakers Last Recording As Quartet (Chet Baker Live In Rosenheim): Funk In Deep Freeze - I'm A Fool To Want You - Portrait In Black And White - In A Sentimental Mood - If I Should Lose You - nur auf CD: Arborway
Chet Baker tp, voc, p; Nicola Stilo fl, g; Marc Abrams b; Luca Flores p
Aufg.: 17. April 1988, Stadthalle Rosenheim
Timeless Records SJP 233 (LP, CD)
Knapp vier Wochen vor Bakers plötzlichem Tod wurde das Konzert in der Rosenheimer Stadthalle mitgeschnitten. Baker zeigt sich bei dieser letzten schlagzeuglosen Quartett-Aufnahme wirklich in musikalischer Höchstform und agiert vielseitig als Trompeter, Sänger und sogar Pianist. Ein bluesgetränktes „Funk in deep Freeze" eröffnet das Album wie das Konzert. Nachdem man Nicola Stilo dabei mit einem detailliert ausgearbeiteten Flötensolo und Luca Flores mit relaxten Linien und Akkorden genossen hat, folgt Chet Baker an der Trompete, zunächst noch verhalten neben dem Mikrophon, gleichsam aus der Ferne sich ankündigend. Dann aber ist Chet voll und ganz zu hören: lange melodische Bögen, weit ausholend in Bachscher Manier, aber auch sparsam gesetzte Töne mit viel Atem dazwischen, schließlich die technisch ausgetüftelten Double-time-Linien in der tiefen Lage. Die Musik basiert auf einem groovenden Baß von Marc Abrams, der sich bereits bei dieser Nummer mit einem einfallsreichen Chorus überzeugend vorstellt.
In der durch Sinatra bekannt gewordenen Ballade „I'm a fool to want you" haucht Bakers Stimme den melancholischen Text. Ebenso gehaucht ertönt die Improvisation auf der Trompete. Auf zwei Stücken ist Chet Baker nur im Duo mit Nicola Stilo zu hören, der hier virtuos die akustische Gitarre bedient: auf Duke Ellingtons Ballade „Ina sentimental mood" und auf der Bossa-Nova-Komposition „Portrait in black and white", auf der Baker ein sehr melodiöses, ausdrucksstarkes Klaviersolo mit der rechten Hand zum besten gibt. Ein erfrischendes „If I should lose you" in der Quartettbesetzung beschließt das Album. Baker beweist hier nochmals, daß er auch bei schnellen Stücken ausgewogen zu musizieren versteht. Jeder Ton sitzt und ist gelebter Ausdruck: die gezielt gewählten Pausen sowie die harmonisch eingebetteten Tonsequenzen ergeben zusammen ein Höchstmaß an Spannung. Die gleichnamige CD enthält noch zusätzlich ein Latin-Stück von Rique Pantoja: „Arborway".

Richard Prechtl

Chet Baker With Ake Johansson Trio

Live In Sweden: Lament- My Ideal-Beatrice - Ellen David - You Can't Go Home Again - Ray's Idea - Milestones - But Not For Me
Chet Baker tp; Ake Johansson p; Kjell Jansson b; Göran Levin dm
Aufg.: 29. September 1983, Gothenburg/S
Dragon 178
Die vorliegenden Aufnahmen sind Mitschnitte eines Gastspiels Chet Bakers mit dem Ake Johansson Trio im Jazzclub „Nefertiti" in Gothenburg am 29. Sept. 1983. Chet hatte mit dieser Formation gerade eine Schweden-Tournee absolviert, und so äußerte sich an jenem Abend die vorhergegangene tägliche Zusammenarbeit in ungewöhnlich gepflegtem, delikatem Zusammenspiel. Zuverlässig und einfühlsam in der Begleitung, brillant und ideenreich in ihren Solo-Beiträgen erweisen sich Pianist Ake Johansson, Bassist Kjell Jansson und Drummer Göran Levin als ideale Partner Chet Bakers. So entstand hier eine Musik voller großartiger Momente. Unmöglich, eines der Stücke (- die 73-minütige CD-Fassung enthält gegenüber der LP drei weitere Titel -) als Anspieltip zu favorisieren. In „My ideal" und „But not for me" ist Chet Baker vokal zu hören, ansonsten dominiert sein verhalten-subtiles Trompetenspiel. Aber auch rasende, explosive Bop-Improvisationen - wie in „Ray's idea" - gehörten bekanntlich zur Ausdrucksskala des Trompeters
Eine hervorragende Platte, für die sich nicht nur Chet Baker-Fans interessieren sollten!

Rüdiger Böttger

Blues
The Kinsey Report

Edge Of The City: Poor Man's Relief - I Can't Let You Go - Got To Pay Someday- Answering Machine-GiveMe What I Want- Füll Moon On The Main Street - Lucky Charm - Back Door Man - The Game Of Love - Come To Me
Donald Kinsey g, voc, Ron Prince g, Kenneth Kinsey b, Ralph Kinsey dm, St. James Bryantorg(„I can't. . ,",„Lukky . . .", „Thegame . . .")
Aufg. 1987 (?) in Chicago
Alligator-Sonet SNTF 998 (Intercord 941998)

A. C. Reed

I'm In The Wrong Business: I'm In The Wrong Business-1 Can't Go On This Way - Fast Food Annie - This Little Voice - My Buddy Buddy Friends - She's Fine - These Blues Is Killing Me - Miami Strut - The Things I Want You To Do - Don't Drive Drunk
A. C. Reed ts, voc, mit u. a. Stevie Ray Vaughn, g, Bonnie Raift g, background-voc, Maurice John Vaughn g, background voc, Marvin Jackson & „Tripple Hörn" rh-g, Steve Diztell g-solo („Don't Drive Drunk"), Jimmy Markham mh („This little voice"), „George" p, Freddie Dixon, Douglas Watson, Johnny B. Gayden, Nate Applewhite basses, Casey Jones dm, background-voc, Miranda Louise & Vicki Hardy background-voc
Aufg. 1987(?) in Texas, Illinois, Oklahoma, Chicago
Alligator-Sonet SNTF 994 (Intercord 941994)

Lonnie Brooks

Live From Chicago - Bayou Lightning Strikes: Two Headed Man - Trading Post - In The Dark - Got Me By The Tail - One More Shot - Born With The Blues - Eyeballin' - Cold Lonely Nights - Hideaway
Lonnie Brooks g, voc, Tom Giblin p, org, Osee Anderson & Ronnie Baker Brooks rh-g, Lafayette Lyle jr. b, Jimi Schutte dm
Aufg. 5. bis 7. November 1987 live im „B.L.U.E.S. Etcetera", Chicago
Alligator AL-4759 (Intercord 94 4759)
In diesem „Blues power parcel" von Alligator/Sonet(Intercord-Import-Service) geht es fast die ganze Zeit über ziemlich höllisch zu: Moderner City-Blues in der kraftvollen Interpretation dreier markanter Gruppen, von denen jede einerseits alle urbanen Attribute aufweist, aber dennoch jederzeit auch die „roots" deutlich macht. Die modernsten Musiker, wenn man so will, sind die drei Kinsey-Brüder mitsamt ihrem Gitarrenkumpel Ron Prince, die bei sämtlichen ihrer Titel (meist zeichnen sie auch als Komponisten) die Post abgehen lassen - in jeder Hinsicht. Sie verkörpern eine bestens eingespielte Formation, die soviel Charisma ausstrahlt, daß dies jedem Hörer den Wonneschauer über den Rücken jagt. Mittelpunkt und Leader ist Donald Kinsey, dessen Stimme und Lead-Gitarre erstklassig sind, und der bereits bei so berühmten Leuten wie Albert King oder den Reggae-Stars Bob Marley & Peter Tosh gespielt hat. Nach einigem Auf und Ab gründete er 1984 mit seinen Brüdern den „Kinsey Report". Zusammen mit ihrem Vater- dem Slide-Gitarristen und Harpspieler Lester „Big Daddy" Kinsey-sind sie auch auf dem Rooster-Album „Bad Situation" zu hören. Donald Kinsey hinterläßt seine Gitarre-Solospuren quer durch dieses Album, begleitet von den 2nd-Guitar-Licks von Ron Prince und den wilden, eindringlichen Rhythmen seiner Brüder Kenneth und Ralph. Wie immer ziehen sich die langsamen Nummern am eindringlichsten ins Gebein („I can't let you go", „Füll moon on main Street", „The gameof love" und speziell die „Answering machine" mit besonders eindringlichem Solowork von Donald Kinsey). Die anderen Stücke sind von schnellem bis wild-ungezügeltem Zuschnitt (hier geht „Lucky charm" besonders ein), und man stampft dabei ganz gehörig mit. Hier gibt es auch keinen Titel, der schwächer wäre als die anderen - ein knallhartes, aktuelles und vor allem gutes Blues-Album.

Oldboy und Bluessaxophonist A. C. Reed einmal auch als Sänger, das ist meines Erachtens ungewohnt! Sein rauh-herzliches Organ zählt zwar nicht zur Blues-Spitzenklasse, aber er hat zumindest stimmlich dasselbe große Feeling wie bei seinem Saxspiel, und das ist doch schon was. 63 Jahre zählt er bereits, dieser Aaron Corthen (A. C.) Reed, und erst in letzter Zeit räumte man diesem verdienten Blueskünstler die Chance ein, Leader sein zu dürfen und auch ein bißchen Ruhm zu ernten (meines Wissens kam Reed bisher nur auf Vol. 4 von „Living Chicago Blues", siehe Alligator [1980] zu Leader-Ehren, wobei „She's fine" von damals auch in vorliegender 1987er-Version aufscheint, sowie auf seiner ersten ganzen LP „Take These Blues And Shove 'Em" auf Ice Cube). Beste Titel hier (wobei A. C. mit seinem eindringlichen Blues-Sax und der guttural-ungeschliffenen, aber sympathischen Stimme auf allen Stücken dominiert): Der soulige Titelsong „I'm in the wrong business", das stampfende ,,I can't go on this way" (mit Stevie Ray Vaughn als Gitarrensolist), „This little voice" (mit Jimmy Markham, Mundharmonika, und den Gitarren von Bonnie Raitt, Maurice John Vaughn), das eindringlich langsame, in die (Blues-) Knochen fahrende „She's fine" (mit Bonnie Raitts Background-voice/ guitar Stevie Ray Vaughn im „backing" sowie im Solo) und „The things I want do do" (in eindringlichem Rhythmus und mit Stevie Ray Vaughns Gitarre).
Er ist nun wirklich „in the business", dieser alte Haudegen A. C. Reed, spätestens mit dieser LP!
Für Lonnie Brooks - mit Son Seals und Albert Collins der wichtigste „Alligator artist" von heute- ist es das sechste Album auf dem verdienstvollen Chicagoer „Krokodil-Label" des Bruce Iglauer. Seinen „bayougeprägten" Chicago Blues live zu genießen, ist immer was besonderes, und der bewährte Bluesmann enttäuscht den Hörer mit seiner neuesten LP auch diesmal nicht. Hier scheint's weniger rockig zuzugehen als auf der letzten LP „Wound uptight", dafür mehr Chicago-like. Wie dem auch sei, Brooks großartige Stimme, die mitreißende Gitarre hauen einen zum wiederholten Male um. Ob es sich um die wilde Intro „Two headed man" handelt, die gleichfalls ungehemmt flotten bis schnellen „Trading post", „Got me by the tail" (mit „iro-schottischen Gitarren-Akzenten"), „One more shot" (twobeatlastig und publikumsträchtig), „Eyeballin" oder das rockige „Hideaway" mit all den Effekt-Mätzchen, mehr langsam, sich ins Knochengerüst einnistend wie „In the dark", „Cold lonely nights" oder gar „ge-preached" wie in „Born with the Blues" (wo man den Eindruck hat, der Blues habe Eingang in die Kirchen gefunden) - man ist Lonnies lebensbejahender Musik fast hilflos ausgeliefert, ob man will oder nicht. Dies ist auch Verdienst seiner auf ihn reagierenden, eingespielten Band, wo jeder Musiker 100 prozentig seinen Mann stellt. Fazit: Alle drei Alben sind ohne Einschränkung zu empfehlen . . . Natürlich nur für Blues-Freaks, aber das sollten am besten alle sein!

Willie Gschwendner

Bill Bruford's Earthworks

Dig?: Stromboli Kicks- Gentle Persuasion - Down Town - Pilgrim's Way - Dancing On Frith Street - A Stone's Throw - Libreville - Corroboree
Django Bates tenor hörn, pocket trumpet, keyb; lain Bellamy as; Tim Harries b; Bill Bruford dm
Aufg.:Cornwall/GB
Virgin Rec. 209 916
Erfrischend Neues legt man natürlich gerne auf den Plattenteller, besonders wenn der Humor auch nicht fehlt und die Akteure, namentlich noch nicht so bekannt - mit Ausnahme des im Pop berühmten Bill Bruford - sich als vielseitige, kreative Musiker erweisen. So ging es mir beim Anhören der aktuellen LP „Dig?" des englischen Drummers Bill Bruford und seiner Band Earthwork. Eine äußerst ansprechende Bündelung unterschiedlicher Stilrichtungen, auf elektronischer Basis, mit dem Draht zum Grotesken und Feinsinnigen gleichermaßen. Bruford betätigt sich nicht nur als Operator seines Drum-Computers, sondern als Könner auf den Trom-

mein und Becken, lain Ballamy und Django Bates an Saxophonen, Hom sowie Keyboards, lösen sich geschickt von traditionellen Klangmustern und bauen sie auch perfekt wieder ein. Junge Meister ihres Fachs bereits, und trotzdem verspielt. Mit einem Augenzwinkern schauen sie sich in der Jazz-, Rock- und Pop-Geschichte um und versuchen daraus etwas Anderes, Neues zu machen, vor allem mit Pep und Witz. Was ihnen ohne Zweifel gelungen ist. Das Ergebnis kann sich hören lassen.

Heinz-Jürgen Rippert

Cold Sweat

Cold Sweat Plays J. B.: Brown's Prance - Give It Up Or Turn It A Loose - It's A Man's World -1 Got The Feelin' -Brown's Dance-Showtime Medley-Funky Good Time-1 Got The Feelin' -1 Can't Stand It - Licking Stick - There Was A Time - Please, Please, Please - TryMe-Cold Sweat
Craig Harris tb, voc; Eddie E. J. Allen tp; Booker T. Williams ts; Kenny Rogers as, ss; Clyde Criner keyb; Fred Wells g; Brandon Ross g; Alonzo Gardner b, Kweyao Agyapon perc; Dämon Mendes dm; Guests: Kenyatte Abdur-Rahman perc; Arthur Blythe as; Olu Dara c; David Murray ts; Sekou Sundiata voc
Aufg.: Nov. 1988, New York City
JMT 834 426-1

„It all started with you. Godfather we say thank you." Das läßt der Godfather des Soul, James Brown, die Gruppe Füll Force auf seiner Platte „I'm real" singen, die James Brown als großangelegte Hommage an sich selbst konzipiert hat. Dem wollen die Jazzer nicht nachstehen und haben deshalb auf dieser Platte dem Meister, der zur Zeit eine Haftstraße verbüßt, ihren musikalischen Tribut gezollt. Zusammengestellt und arrangiert hat die Titel der Posaunist Craig Harris, der seine Standardformation für dieses Projekt mit hochkarätigen Gästen verstärkt hat. Herausgekommen ist ein ambitioniertes, souliges, jazziges, funkiges, fetziges Album Es zeigt aber auch, daß Craig Harris einer der talentiertesten Komponisten und Arrangeure des neuen Jazz ist. Von ihm werden sicherlich noch einige Überraschungen zu erwarten sein. Dies ist auf jeden Fall ein tolles Album.

Michael Klein

Harry Connick Jr.

„20": Avalon - Blue Skies - Imagination - Do You Know What It Means To Miss New Orleans - Basin Street Blues - Lazy River- Please Don'tTalk About Me When I'm Gone - Stars Fell On Alabama - S'Wonderful - If I Only Had A Brain - Do Nothin' Till You Hear From Me
Harry Connick Jr, p, voc; Dr. John org, voc; Robert Leslie Hurst III b; Carmen McRae voc
Aufg.: 475. Mai, 28/29. Juni 1988, New York City
EPC 4629961

Der Supper Club Entertainer ist eine New Yorker Spezialität, für die es in Deutschland kein Pendant gibt. Supper Clubs sind zumeist an edlere Hotels angegliedert, der Geldadel trifft sich hier. Dementsprechend exorbitante Preise zahlt man für Dinner und Entertainer. Der spielt Klavier und singt, das Programm besteht ausschließlich aus amerikanischen Standards, gelegentlich darf auch ein unbekannter Song ausgegraben werden, solange nur der Komponist bekannt und der Text originell ist. Der Entertainer ist keineswegs zu verwechseln mit dem anonymen Barpianisten. Er prägt vielmehr die Clubatmoshpäre, und sein Erfolg zeigt sich, wenn er zum umworbenen Bestandteil der New Yorker Society aufsteigt. Der Altmeister dieser Szene ist der großartige Bobby Short, ein Star in New York, kaum bekannt im Rest der Welt. Er tritt seit fast 20 Jahren im Cafe Carlyle auf, seine Musik hat einen deutlichen Jazz-Hintergrund. Vor wenigen Jahren kam Michael Feinstein, vormals Assistent von Ira Gershwin, auf die Szene und hatte großen Erfolg im Algonquin mit seinem schmalzigen Gesang und seinem mittelmäßigen Klavierspiel.

Der neueste Liebling der Supper Club Schickeria ist Harry Connick jr. Das vorliegende Album ist sein zweites, '20' steht für sein Alter. Er stammt aus New Orleans und wurde gefördert von Ellis Marsalis, dem Vater der Marsalis Brüder. Sein Klavierstil ist interessant und abwechslungsreich mit Anlehnungen an Pianisten von James Booker über Erroll Garner bis Monk, ohne daß er jemanden kopiert. Sein Gesang hingegen, auf der Hälfte der Titel zu hören, läßt zu wünschen übrig, ist nicht immer intonationssicher und mitunter enervierend breitgezogen. Hauptproblem der Platte aber ist, daß ständig alles klinisch rein und nett klingt. Der Produzent war sich dessen offenbar bewußt und versuchte, dies durch Hereinnehmen zweier ausdrucksstarker Sänger zu mildern. Doch weder Dr. John in „Do you know . . ." noch Carmen McRae in „Pleasedon'ttalk . . ."gelingtes, Harry Connick überzeugend „in den Schmutz" zu ziehen. Vielleicht ist das auch zuviel verlangt von einem 20jährigen. Zumindest als Pianist jedenfalls kann man noch einiges von Harry Connick Jr. erwarten, wenn er sich vom Supper Club weiter in Richtung Jazz bewegt.

Hans-Bernd Kittlaus

Lindsay Cooper-Maggie Nicols-Joelle Leandre

Live At **The Bastille:** HeadsWill Roll-Les Tricteuses - Almost The Blues - Forgotten Faces - Ancient Station - Une Journee - Dream On - Let Them Eat Telly — Quiet As A Mouse
Maggie Nicols voc, Lindsay Cooper basoon, ss, Joelle Leandre b, voc
Aufg.: 25. März 1982, Paris (L' Ancienne Gare de la Bastille)
Sync Pulse Records 1984

Wer das musikalische Werk der englischen Multiinstrumentalistin und Komponistin Lindsay Cooper kennt - sie ist eine der exponiertesten Gestalten der avantgardistischen Rockszene Englands -, wird von dieser neuen Platte irritiert, ja überrascht sein. Überrascht, weil Lindsay Cooper ihr musikalisches Stammland weit hinter sich gelassen hat, das von den Grenzpfählen Rockmusik, Hanns Eisler und Free Jazz markiert war, um ihren Fuß auf das für sie neue Terrain der kollektiv improvisierten Musik zu setzen, wobei ihre klassische Musikausbildung auch hier immer wieder durchschimmert. Nicht ganz schuldlos an dieser musikalischen Grenzüberschreitung dürften ihre beiden Mitmusikerinnen sein. Die Sängerin Maggie Nicols, wohl die renommierteste Vokalistin der zeitgenössischen englischen Szene sowie Joelle Leandre, die französische Kontrabassistin, die in letzter Zeit, bedingt durch ihre Zusammenarbeit mit Irene Schweizer, verstärkt von sich reden machte. Die Langspielplatte „Live at the Bastille", die dieser Zusammenarbeit entstammt, ist avantgardistisch und historisch zugleich.

Avantgardistisch - die Musik: wilde elektrisch verzerrte Klangfetzen treffen sich mit zerbrechlichem Stimmengezirpe, steigern sich zu schrillen Ekstasen aus Baßgekreische, Vocalbrocken und Saxophongebrüll oder münden ein in ruhiges sensibles Tongewebe. Dabei steht die Musik nie für sich allein, sondern in enger Verbindung zu den Inhalten der Texte, die eindeutig historische Bezüge haben. Im Mittelpunkt stehen die Ereignisse der Französischen Revolution, genauer der riesige Zug von 8000 Pariserinnen nach Versailles am 5. Oktober 1789, als Eintritt der Frauen in die Geschichte als handelnde Subjekte. Dies versuchen Cooper, Nicols und Leandre musikalisch zu illustrieren. Deswegen ist es sicher auch kein Zufall, daß die drei Musikerinnen als Frauen unter sich bleiben, zu verstehen als Ermutigung an ihre Geschlechtsgenossinnen angestammte Rollen zu verlassen und sich auch verstärkt in die noch immer von Männern beherrschte zeitgenössische Musikszene einzumischen.

Christoph Wagner

Dark

Tamna Voda: Trilok- Xanthophyl - Sacred Heart - Drifting - Buzzard Luck - Tamna Voda - Ready To Order - Smoke At Will - Para - Merciful
Miroslav Tadic g, Mark London Sims b, Mark Nauseef dm, Leonice Shinneman perc
Aufg.: August 1988, Deutschland
CMPCD36

Für die Einspielung von „Tamna Voda" haben sich die Vier die beiden Gastmusiker, David Torn und L. Shankar, hinzugenommen.

Das Stück „Trilok" direkt am Anfang der Scheibe, beginnt mit einer ä la Hendrix gespielten Gitarre. Die sehr stark rock-orientierte Einleitung, wird durch L. Shankars Spiel, der Double Violin, in einen getragenen Sound mit indischem Touch umgewandelt. Die Stücke „Drifting" und „Para" sind ebenfalls unter der Mitwirkung von L. Shankar eingespielt worden. In dem sehr melodisch gespielten Stück „Drifting" ist L. Shankar eher westlich orientiert. Die Fusionierung mit indischen Elementen in „Para" wird durch das Tabla-Spiel und den kurzen indischen Gesang von Mark Nauseef in„Merciful" fortgesetzt, in dem auch David Torn zur Gitarre greift. Er klingt hier zwar ungewöhnlich ruhig, was sich aber in seinen Parts in „Sacred heart" und „Ready to order" ändert. In beiden Fällen findet eine Umwandlung von seiner rockigen Spielweise zu einem schwebenden Klangteppich statt. Dieser Sound wird in „Xanthophyl", „Tamna Voda" und „Smoke at will" besonders betont. Der rote Faden des schwebenden Klangteppichs zieht sich durch die ganze Platte, dieser fliegende Teppich wird zwar mit verschiedenen Turbulenzen konfrontiert, die er aber alle meistert.

Hans-Jürgen Vennemann

East-West Creativ Combinations

Creativ & **Guests:** East-West Creativ Combinations Part One/Part Two
Hans Kumpf et; Reinhart Hammerschmidt b; Corneliu Stroe dr, perc, shepperd's fl, euphonium, voiee; Harry Tavitian p, perc, voc, sheppard's fl, mouthpiece
Aufg.: 10. Aug. 1988, Costinesti/Rumänien, live at Jazz-Festival
Leaders Jazz Records ST 7001 (Bezug über: Hans Kumpf, Benninger Weg 16, 7144 Murr)

Außer Schreckens- und Terrorberichte nichts zu hören aus dem Land der Daker, in dem der „Conductor" seine Willkürherrschaft ausübt? Doch! Der Osthandelsreisende in Sachen kreativen Musizierens, der Klarinettist Hans Kumpf, macht's möglich. Für diesen finsteren Landstrich ganz unerwartete und aufregende Klänge eröffnen einen ebenso ungewohnten Eindruck. Beim 88er Jazzfestival im Ferienlager Costinesti am Schwarzen Meer entstand zusammen mit dem Bremer Bassisten Reinhart Hammerschmidt und den beiden führenden Avantgardisten des Landes Harry Tavitian und Corneliu Stroe ein Rundfunkmitschnitt, der die Grundlage für das später erschienene Album bildete. Ein Novum, denn es ist die erste Avantgarde-Jazzveröffentlichung. Beginnend und endend mit eselsähnlich trappelnden Percussionsklängen, entspinnen sich über zwei Seiten subtile, klangmalerische, vehement freie, nostalgisch zitierende und folkloristisch frische Interaktionen in unterschiedlichen Konstellationen. Die Gershwin-Schnulze „Summertime", auf der ersten Seite in sentimental-einschmeichelnder Stimmung geblueselt, wird später fast bis zur Unkenntlichkeit verhackstückt, bevor Tavitian mit enormer Wucht in einen Marschrhythmus entläuft, der in ein rhythmisch komplexes Volkslied übergeht und aus einem eruptiven Kollektiveinsatz im ironisch-zweideutigen Ho-Chi-Minh-Rhythmus stramm endet. Das Album verbindet herrlich relaxt swingende Passagen, spielerische Momente voller Humor, ungeheur dichte und kraftvolle Trio- und Duopassagen, feine Geräuschcollagen und heiter Volksmusikalisches zu einem abwechslungsreichen und mitreißenden Ohrenschmaus. Derlei „Export" sollten sich die Rumänen öfter leisten dürfen.

Michael Scheiner

Five Pipes

Pipelines: Dr. Jazz- Don't Dream Of Anybody But Me - It's Alright With Me - Mercy Mercy Mercy- Red Clay- Stompin' At The Savoy - Lush Life -1 Left My Heart In San Francisco- Fool On The Hill-Pipelines
Ralph Herrnkind g; Reinhard Schaub keyb, b; Emanuel Stanley b; Peter Weiner dm; Susanne Schneider, Brigitte Niesemann, Werner Bruecker, Rainer Stemmermann voc
Aufg.: Bochum
Revilo Records (Rainer Stemmermann, Roemerstr. 72, 42 00 Oberhausen 1, Tel. 02 08/85 33 94)

Mehrstimmiger vokaler Jazz ist gefragt, auch in Deutschland. Seit drei Jahren versuchen sich auch vier deutsche Musiker in diesem Genre, das so stark von einer Handvoll amerikanischer Vokalgruppen geprägt und bestimmt wird. In Konzerten konnten die Five Pipes bereits viele Anhänger von ihrer Kunst überzeugen. Die erste Schallplatte könnte nun zu ihrer größeren Popularität beitragen. Vier absolut intonationssichere Sänger/innen versuchen sich erfolgreich an Arrangements von Standards amerikanischer Spezialisten, wie Todd Buffa (Rare Silk), Kirby Shaw, Jack Kunz u. a. Die Gruppe hat einen kompakten Sound entwickelt, der vor allem im engen Blocksatz ausgewogen und stimmig klingt. Durch die gute Aussprache, auch in schnellen Teilen, bleibt der Text immer verständlich. Den solistisch eingesetzten Stimmen fehlt zwar etwas der Pepp, aber sie verstehen alle, musikalisch überzeugend zu phrasieren und zu improvisieren (!). Die einzige Eigenkomposition „Pipelines" ist ein unbegleitetes Ensemblestück, in dem die Vokalisten ihre stimmlichen Möglichkeiten in Anlehnung an den „Vocal Summit" ausloten. Unbedingt erwähnt werden muß die Five-Pipes-Band, die aus sehr guten Musikern besteht, allen voran der Keyborder Reinhard Schaub. Die Five Pipes und ihre Band haben das musikalische Zeug dazu, den amerikanischen Vorbildern das Wasser zu reichen. Was noch fehlt, ist ein eigener Stil. Etwas mehr Sorgfalt bei der Produktion (Geldmangel?) und einigen Abmischungen kann diesen Musikern den erfolgreichen Schritt in das Profilager erleichtern. Vielleicht erfahren wir auf der nächsten Platte die Arrangeure der Stücke - sie sollten doch, wie die anderen Musiker auch, genannt werden - und die Solisten bei den einzelnen Titeln.

Matthias Becker

Matthias Frey

Ypsilon: Appearance Of The Pintos - Jeannette - Arena - Joint Venture - Ear To Earth - Vivid Winds - Trolls Passage - Nightfire - After The Great Rain
Matthias Frey p, synth, org; Wolfgang Tiepold cel; Christoph Haberer dm, perc
Aufg.: Juni 1988, Wiesbaden
Jazzline JL 20 831 /Delta Music

Ist's nun Jazz? Es scheint müßig, diese Frage aufzuwerfen. Denn die Hörbilder des Komponisten und Pianisten Matthias Frey stehen über allen Kategorien. Es ist Kunstmusik- im positiven Sinn - die uns der Tongeschichtenerzähler auf seiner Platte „Y" vorführt. Es erscheint schwierig, eine Musik wie diese zu analysieren, ja fast unmöglich, sie ihrer Seele beraubt als ein Ergebnis von Noten und Harmonien, Takten und Metren zu begreifen. Dem Pianisten Matthias Frey, dem Cellisten Wolfgang Tiepold und dem Schlagzeuger Christoph Haberer gelingt es, Herz und Gefühl anzusprechen, ohne sentimental oder aufdringlich zu werden. Frey liebt Klangfarben und malt mit ihnen. Zu den akustischen Klängen des Flügels treten Synthesizer-Sounds und Präparationen auf den Saiten, die er nach Belieben auch aufeinanderschichtet. Harmonische Melodielinien und perlende Läufe werden von Akkordeinwürfen und Cluster unterbrochen, ohne daß - mit Ausnahmen - der ausgeprochene Schönklang verlorengeht. Insgesamt bestätigt „Y" erneut, was sich schon aus den acht vorangegangenen Platten heraushören ließ: Kompositionen als glückliche Synthesen aus Europas Romantik und Impressionsmusik, fernöstlicher Meditationsmusik und zeitgenössischen Jazz-Ausprägungen. Die Kompositionen scheinen bis ins Detail durchdacht und festgelegt, wirken aber spontan und improvisationsfreudig. Denn die Musik ist locker und leichtfüßig.

Vor allem aber zwingt sie dem Zuhörer geradezu Assoziationen auf- die dann auch noch mit dem (sicher von Frey selbst verfaßten Hüllentext) in Übereinstimmung zu bringen sind. Wer die Augen schließt, hört und sieht in „After the great rain" die letzten Regentropfen fallen, hört und sieht in „Trolls passage" Trolle und Geister aufmarschieren und tanzen. Im Verein mit dem mal klassisch gestrichenen, mal percussiv als E-Baß oder gar für splitternde Geräuschcollagen eingesetzten Cello von Wolfgang Tiepold sowie mit dem präzisen und differenzierten Schlagzeug von Wolfgang Haberer zeichnet Matthias Frey akustische Skizzen von großer Eindringlichkeit und Ästhetik. Eine Warnung sollte allerdings ausgesprochen werden: Matthias Frey möge sich vor floskelhaften Wiederholungen hüten.

Klaus Mümpfer

Heiner Goebbels/ Heiner Müller

Der Mann im Fahrstuhl: In einem alten Fahrstuhl - Es geht um einen Auftrag - Fünf Minuten vor der Zeit - Drei Stufen auf einmal - No Taboleiro de balana - Ein schneller Blick auf die Uhr - Allein im Fahrstuhl - Wilde Spekulationen - Der Chef - Sein Selbstmord - Fita nos meus othos - Ich verlasse den Fahrstuhl - Ohne Auftrag - Mitleid in Peru - Trockener Schlamm mit Fahrspuren - Heimweh nach dem Fahrstuhl- Kalter Schweiß - Etwas wie Heiterkeit - Diese Frau ist die Frau eines Mannes - Auf einem grasüberwachsenen Bahndamm - Worin besteht mein Verbrechen
Don Cherry tp, voc, George Lewis tb, Ned Rothenberger s, b-cl, Arto Lindsay g, voc, Fred Frith g, b, Heiner Goebbels, p, synth, Charles Hayward dm, Ernst Stötzner voc, Heiner Müller author
Aufg.: März 1988, New York
ECM1369

Der Tourneetroß rollte durch die Lande, nun liegt Heiner Goebbels Live-Hörspiel sozusagen „in fester Form" vor. Mit einem Teil der ursprünglichen Truppe, Tim Berne und Peter Hollinger wurden ersetzt, begab sich Goebbels in ein Frankfurter Studio zur Produktion. Beide, Heiner Goebbels und Heiner Müller sind augenblicklich alles andere als vernachlässigt. Goebbels Arbeiten verteilen sich inzwischen sogar auf die Peymannschen Burgtheater-Etagen. Müller gehört zu den derzeit interessantesten DDR-Autoren und zieht ganz unterschiedliche Komponisten an. Wolfgang Riehm stützt sich ebenso auf Müller-Texte und -Zitate wie Goebbels. Müllers traumatischen Text, voller Spannungspunkte zwischen fiktiven und letztenendes realen Ebenen, nimmt Goebbels quasi als Gerüst für 21 musikalische Abschnitte, die den Text Müllers mit divergierenden musikalischen Mitteln beleuchten.
Überraschenderweise überträgt die Musik Goebbels nur selten die Stimmung des Textes, besonders in „Kalter Schweiß", besonders wenig aber im Großteil der anderen Abschnitte.
Der von Goebbels geschickt dramatisierend eingerichtete Text wird in voller Länge nach und nach von Müller selbst gelesen, zerstückelt und teils von Arto Lindsay englisch synchronisiert. Darin-

voldsen v-tb, cl, Herbie Harpertb, Vince De Rosa frh, Herb Geller as, Bob Cooper, Bill Perkins ts, Marty Berman bs
Aufg.: 7. & 8. Juni 1957, Hollywood
Candid CCD 79031 (Vertrieb: Deutsche Austrophon)

Im Gegensatz zu den meisten Aufnahmen von Shorty Rogers ist über dieses Marty-Paich-Album vom Juni 1957 ein bißchen die Zeit hinweggegangen. Da klingt doch vieles recht steril und zeugt von der Blutarmut, die man dem Westcoast Jazz der fünfziger Jahre nachsagt. Oft gehässig-vorschnell, aber in diesem Fall nicht ganz zu Unrecht. Auch das von Paich angestrebte Basie-Feeling ist in Rogers' alten „Giants"-Aufnahmen stärker lebendig geblieben. Der Rhythmus wirkt (trotz Mel Lewis!) in vielen Stücken seltsam trocken und konturenschwach, was allerdings auch an der matten Klangpräsenz von Baß und Schlagzeug liegen kann. Trotz dieser Einschränkungen hat die CD-Wiederveröffentlichung einen gewissen Appeal, wenn auch nur in historischer Hinsicht. Das Studium der Paichschen Absichten ist durchaus nicht uninteressant, selbst da nicht, wo die Zeiterosion zugepackt hat. Versuchen kleinere Ensembles sehr oft nach Big Band zu klingen, macht es Paich verschiedentlich genau umgekehrt. Dazu benutzt er eine Frontline aus einer Trompete und drei Saxophonen, plus Posaune und Waldhorn. Diese Instrumentation setzt er für die Harmonieführung ein, während die restlichen Blechbläser die Melodie liefern. Freilich: sobald Marty Paich dieses Schema verläßt, gewinnen die Aufnahmen an Plastizität („Martyni Time"). Für Pluspunkte sorgen eine Reihe vorzüglicher Soli, vor allem von Jack Sheldon und Herb Geller (überraschende Nähe zu Lee Konitzl), aber auch von Bob Enevoldsen und Bob Cooper, der hier noch ganz auf den damals populären Cool-Pfaden wandelt. Eine Richtung, die er inzwischen längst geändert hat, was mit einem enormen Profilzuwachs verbunden gewesen ist (s. Besprechung in JP 9/88, S. 56). Produzent obiger Aufnahmen - erstveröffentlicht auf dem ,,Cadence"-Etikett-war übrigens Albert Marx, der heute den Labels „Discovery" und „Trend" vorsteht. Der alberne CD-Titel ist meiner Meinung nach reichlich weit herbeigeholt, und ich kann mir auch kaum vorstellen, daß er den Beifall von Marty Paich gefunden hat. (Laufzeit: 39'04")

Horst Schade

Sakis Papadimitriou
Piano Oracles

Sakis Papamitirou p
Aufg.. März 1987, Thessaloniki + Athen
LeoRecordsLR 163

Von dem griechischen Pianisten Sakis Papadimitriou liegen bereits einige Platten vor; Solo-Einspielungen und eine Duo-Produktion mit dem Schlagzeuger Günter Sommer aus den Jahren 1983 - 85 sind darunter. Auf seiner neuesten Platte mit Aufnahmen aus Athen und Thessaloniki ist er wieder solo mit stark experimentellen Zügen zu hören. Die Hinweise auf das Klavier sowohl auf der Plattenhülle als auch auf der Platte selbst sind allerdings nur nominell zu verstehen. Zwar wird das Klavier als Instrument verwendet, aber Papadimitriou verfremdet seinen Klang durch entsprechende Manipulation derart, daß über weite Strecken nur Saitenspiel dabei herauskommt, so daß man sich doch fragt, warum er nicht gleich zu einem reinen Saiteninstrument gegriffen oder sich auf einem solchen versucht hat. Mitbedingt durch die geographische Lage seiner Heimat sind dabei Anklänge an nah- und mittelöstliches Instrumentarium, besonders die Santur, durchsetzt mit perkussiven Elementen, zu vernehmen. Die meisten seiner 14 „Orakel", darunter ein kurzer Prolog, der nur aus zwei vollen Griffen in die Tasten besteht, haben eine Spieldauer von unter drei Minuten und sind mit Buchstaben des griechischen Alphabets gekennzeichnet, wobei eines, das „Orakel B", auf einer alten griechischen Hymne basiert und noch relativ unverfremdet auf dem Flügel gespielt wird. Wie schon die Weissagungen über die Zukunft im alten Delphi häufig mehrdeutig waren (mehrdeutig sein mußten), so sind es (müssen es sein) die „Oracles" von Sakis Papadimitriou über - ja worüber? - vielleicht als Nächstliegendes die weitere Entwicklung des Pianospiels. Insofern bleibt der Pianist ganz bei den Prinzipien seiner antiken Vorfahren. Klarer, durchsichtiger, eindeutiger wären seine Orakel sicherlich geworden, wenn er sich mehr auf unverfremdetes Spiel konzentriert hätte; so aber überdeckt Klappern und Scheppern manch schönes Motiv.

Horst-Dieter Stiefelmaier

The Ken Peplowski Quintet

Sonny Side: Ring Dem Beils - Bright Moments - Don't Take Your Love From me - When I Take My Sugar To Tea - Ugly Beauty - Sonny Side - Everything I Love - Who Wants To Know? - Alone At Last-Hallelujah
Ken Peplowski as, ts, cl; Howard Alden g; Dave Frishberg p; John Goldsby b; Terry Clarke dm
Aufg.: Januar 1989, New York
Concord Jazz CJ 376

Außer einem Original Peplowskis enthält dieses Album eine bunte Zusammenstellung von Titeln so unterschiedlicher Komponisten wie Cole Porter, Ellington, Monk, Sonny Stitt und Roland Kirk. Die Wandlungsfähigkeit von Ken Peplowski und der Wechsel seines musikalischen Ausdrucks auf Alt- und Tenorsaxophon sowie Klarinette ist erstaunlich. Dies führt allerdings dazu, daß eine ausgeprägte persönliche Auffassung nicht zu erkennen ist. Kultivierter, geglätteter Jazz, wie er während des Dinners in Luxushotels oder auf Kreuzfahrtschiffen „gereicht" wird, expressive Ausbrüche im Titelsong des Albums und kammermusikalisch leise Töne in der außerordentlich differenzierten Interpretation der selten gespielten Monk-Komposition „Ugly beauty"; das sind die Pole, zwischen denen sich die Musik bewegt. Die Musiker fügen sich ihrem Leader und erheben keinen Widerspruch. Anachronistische Musik, die dem Zeitgeist entspricht? Aber ich will nicht verschweigen, daß ich mich dabei ertappt habe, diese durchaus zu goutieren.

Ulrich Vanek

Oscar Pettiford

Bohemia After Dark: Another One - Minor Seventh Heaven - Stardust - Bohemia After Dark - Oscalypso - Scorpio - Titoro - Don't Squawk - Kamman's AComin'
Donald Byrd, Ernie Royal tp, Bob Brookmeyer vtb, Gigi Gryce, Jerome Richardson reeds, Don Abney p; Oscar Pettiford cello, b, Osie Johnson dm
Aufg.: 12. August 1955
Affinity ÄFF 117

Oscar Rides Again: Sextette - Golden Touch - Cable Car - Tricatism - The Edge Of Love - Rides Again
Julius Watkins frh; Charlie Rouse ts, Duke Jordan p, Oscar Pettiford cello, b; Ron Jefferson dm.
Aufg.: September 1954
Jack The Bear - Tamalpais - Swing Until The Girls Come Home - Mood

Indigo - Chuckles - Time On My Hands
Clark Terry, Joe Wilder tp, Jimmy Cleveland tb, Jimmy Hamilton, Dave Schildkraut, Danny Bank reeds, Earl Knight p, Oscar Pettiford b, Osie Johnson dm
Aufg.: 17. Dezember 1954
AtfinityAFF160

Nicht mehr ganz neu auf dem Markt, aber erwähnenswert, diese zwei Wiederveröffentlichungen aus dem Bethlehem-Katalog der Fünfziger Jahre. Nummer 117 ist eine Neuauflage der Bethlehem LP BLP33, bietet wenig Aufregendes, vor allem was die Soli betrifft, aber von Interesse sind, auch noch nach mehr als dreißig Jahren, die Arrangements - angesagt ist solides Ensemblespiel. Jerome Richardson ist mehrmals, für jene Zeit als kompetenter Flötist zu hören, auch im Klarinettenduo mit Gigi Gryce im modernistisch angelegten „Scorpio". „Bohemiaafterdark" allerdings ist in dieser Fassung Pflicht für Bopper.
Nummer 160 verkoppelt zwei ehemalige 25 cm-LPs komplett - und das ist für den Sammler erfreulich : die zwei Affinity-Platten beinhalten somit alle Aufnahmen, die OP unter seinem Namen für Bethlehem eingespielt hat. Die Quintett-Seite ist schon wegen des Repertoires interessant: Gerry Mulligans „Sextette", Pettifords (später irrtümlich als „Tricotism" bekannt gewordenes) „Tricatism", und ein „Edge of love", mit dem sich damals, fast gleichzeitig, auch Charles Mingus in einem Arrangement für Don Senay herumgeschlagen hatte. Vor allem aber hört man immer wieder auf die ungewöhnlichen Soundkombinationen von Julius Watkins' Waldhorn mit Charlie Rouses Tenor- hier ist der Klang erstmals dokumentiert, der später mit dem Quintett „Les Jazz Modes" legendär wurde. P.S.: eine gute Nachpressung jener Dawn-Platten ist längst überfällig. Pettiford ist mehrfach als Cello-Solist zu hören - im Overdub, nicht immer so befriedigend wie in späteren Aufnahmen, wo er von vornherein den Bass-Part an kompetente Kollegen übertrug.
Die zweite Seite der Platte bringt eine komplette Session in Nonett-Besetzung -im Sound und Repertoire Duke Ellington verpflichtet. O.P. hielt sich an dem Tag solistisch eher zurück, die Bläser kommen umsomehr zum Zug, allen voran Jimmy Hamilton mit sehr unterschiedlichen Spielweisen auf Klarinette und Tenor, auch als Arrangeur von „Timeon my hands".
Weitere Plus' dieser Re-Issues: die Wiedergabetechnik hat kaum Staub angesetzt, und auch die Hüllentexte sind einigermaßen akkurat und informativ.

H. Lukas Lindenmaier

Astor Piazzolla

Concierto Para Bandoneon: Tres Tangos: Concierto Para Bandoneon: Allegro Marcato/Moderato/Presto - Tres Tangos: Allegro Traquillo/Moderato Mistico/Allegretto Molto Marcato
Astor Piazzolla bandoneon + Orchestra of St. Luke's, Lg. Lalo Schifrin
Nonesuch979174AWEA

Wenn Jazzmusiker ein Streichorchester mit ins Aufnahmestudio nehmen, wird's oft schlimm. Gleich, ob solches Bestreben nun dahin geht, „klassisch" zu sein, dem Jazz nachdrücklich Klassizität zu verleihen, vielleicht auch so was wie Novität (was aber fast immer der falsche Weg ist), oder ob endlich gar die blanke Kommerzlust (und damit ein umfassender Rezipientenkreis) angepeilt wird - das klingende Ergebnis kommt Weihnachten meistens näher als dem Jazz. Auch der bandoneonspielende Tangospezialist Astor Piazzolla unternahm solch einen Kunstgriff, komponierte ein Konzert für Bandoneon und Orchester, schön klassisch im Stil und dreisätzig. Die Streicher verströmen süßlichen Schmelz, eine Art verkitschte Barockmusik, das Bandoneon Piazzollas setzt seine originäre Wildheit, Urwüchsigkeit und Verruchtheit dagegen. Durch solche Zusammenkunft wird die Musik im Grunde nur doppelt trivialisiert. Ungefähr so, als wenn das James Last Orchester Mozart spielen würde. Weit überzeugender geriet da schon die B-Seite, drei Tangos (schnell-langsam-schnell), bei welchen der Komponist schon eher zu Hause ist als bei der stilisierten Klassik. Insbesondere der letzte Tango ist farbig und phantasievoll, kräftig und markant in der Rhythmik.

Rainer Kohl

Mihaly Poes

Waxwork: Running To Devil - Waxwork - For My Son - Canalisation - Life 32 - Deutschland - Grandfather's Europe-N. G. C. 6060
Mihaly Poes ts, Michael Danner tb, Wlodek Pawlik p, Detlev Beier b, Peter Jankowski dm
Aufg.: August 1987
Corvus CRV 001 Fono

„Waxwork" ist die erste und bisher einzige Platte des nach dem ungarischen Saxophonisten benannten Quintett. Sieht man sich die Besetzung an, so geben die Namen der Musiker kaum Aufschluß über das, was einen beim Hören erwartet. Bis auf den Bassisten Detlev Beier und den Pianisten Wlodek Pawlik sind sie praktisch unbekannt. Umso spannender ist, was sie zu sagen haben, unter anderem, weil hier polnische (der Schlagzeuger Peter Jankowski sowie Wlodek Pawlik), ungarische und, mit Detlev Beier und dem Posaunisten Michael Danner, deutsche Musiker und Einflüsse zusammentreffen. Entstanden ist dabei Jazz, der sich schlecht in eine gängige Kategorie fügen läßt. Zwar lassen sich starke Einflüsse besonders aus dem Hardbop ausmachen in den Kompositionen, die sämtlich von Poes stammen, diese haben aber nie den Charakter platter Zitate oder verblüffender Imitationskunst. Die Musik ist nicht modern oder innovativ, und so kann der Eindruck entstehen, es handle sich um Aufgewärmtes von gestern. Interessanter aber als die, sicherlich bewußten Ähnlichkeiten, ist die bestechende, unaufdringliche Eigenständigkeit der Musik. Dabei gibt schon die Wahl der Posaune als zweitem Bläser neben dem Tenor dem ganzen einen eigenen, kühlen, aber sehr ausdrucksstarken Sound.
Das Spektrum umfaßt Balladen wie „For my son" (mit einem wunderbaren Pianosolo), die durch klangfarbliche und melodiöse Schönheit den Ruhepol bilden, und übermütige Musik, wie das Titelstück, im Up-Tempo mit einem treibenden, im Tritonus sich reibenden Thema, das unterlegt wird von einem in Triolen wie ausgeflippt hüpfenden Baß. Mit „Life 32" ist auch eine Rocknummer auf der LP vertreten. Die Quintettbesetzung wurde hier um Baritonsax und Flügelhorn erweitert. Interessant ist hier, was im Baß vor sich geht, denn Detlev Beier wechselt vom funkig gespielten E-Baß zum swingenden Zwischenteil auf den Kontrabaß.
Häufig verändern sich in den Stücken nicht nur Tempo und Taktart, sondern die Stile selbst unterscheiden sich grundsätzlich. So wird in „Running to devil" asymmetrischer 9/4 Takt und modales Spiel abgewechselt von einer funktionsharmonischen Bridge im 4/4 Takt, über die Posaune und Saxophon gemeinsam improvisieren. Oft ist der Ablauf der Stücke verschachtelt, teilt sich das Thema in unabhängige Teile, die verbunden sind durch improvisierte Bridges. Es erfordert Aufmerksamkeit, der Logik der Musik zu folgen. Was für die Kompositionen gilt, findet sich auch

im Spiel der Musiker: der selbstverständliche Umgang mit verschiedenen Formen des Ausdrucks, das Ineinander-Montieren derselben sowie ungezwungenes Ausprobieren. Dabei beherrschen sie alle ihre Instrumente, ohne der Gefahr zu erliegen, durch Handwerk zu blenden.
So ist „Waxwork" eine Platte, die ihren Reiz im Nichterfüllen von Klischees hat, im feinen Unterschied, der hier mit viel Selbstbewußtsein demonstriert wird.

Jan Hölck

Red Rodney Quintet

No Turn On Red: No Turn On Red - The Bishop - Young And Foolish - Observation And Celebration - An Answered Prayer- But, But, What If ...?- Red Giant - Quick Pick - Greensleeves
Red Rodney tp, flh; Dick Oatts ts, as, ss; Garry Dial p; Jay Anderson b; Joey Baron dm
Aufg.: 10. u. 11. August 1986, New York
DenonCY-73149

Die (auf einer Reihe von Platten dokumentierte) Partnerschaft von Red Rodney und Ira Sullivan ist sicher eine der glücklichsten gewesen, die es auf der Jazzszene der 80er Jahre gegeben hat. Beim Festival in Berlin (1961) vermochten die beiden selbst jenen auf Free Jazz eingeschworenen Kritikern Wohlwollen abzuzapfen, die damals noch ' alles in die Pfanne zu hauen pflegten, was einen geraden Ton hervorzubringen wagte. Ohne seinen explosiven Trompetenkollegen von einst kehrt Red Rodney auf dieser CD verstärkt die lyrische Komponente seines Spiels hervor, was aber nicht mit einem Verzicht auf Dynamik und Brisanz einhergeht. Dem heute 62jährigen, immer noch rotschopfigen Musiker, ist das Schicksal des etwas jüngeren Chet Baker erspart geblieben, obwohl auch er mit Drogen- und Gesetzesproblemen zu kämpfen hatte. Rodneys konstant kreatives Spiel bewegtsten vornehmlich in den Mittelregistern (und ist darin dem von Art Farmer nicht unähnlich); auch auf der Trompete bleibt seine Attacca weich und rundtonig.
Dem jungen Dick Oatts fehlt zwar der genialische Zug des früheren Rodney-Partners Sullivan, aber er behauptet sich nichtsdestotrotz als kompetenter, über dem Durchschnitt stehender Tenorist der modernen, harmonisch orientierten Post-Coltrane-Schule. Sopransaxophon spielt Oatts nur auf „Greensleeves" - einem Stück, das sich für dieses Instrument geradezu anbietet. Oatts verbeißt sich förmlich in das gestreckte Hörn, und die Intensität, die er dabei verströmt, erinnert mich an die verzehrende Inbrunst, die. Tony Scott auf der Klarinette an den Tag zu legen weiß. Auf dem Alto stellt sich der Saxophonist leider nur in der Titelnummer vor - derart eindrucksvoll, daß man sich fragt, warum Oatts auf dieser Session nicht öfter als Altist eingesetzt worden ist. Aber vielleicht wollte Red einer zu engen Festlegung auf das klassische Bebopquintett der Parker-Ära aus dem Weg gehen . . . Pianist Garry Dial war schon bei Rodney/Sullivan ein entscheidend mitbestimmender „Klangorganisator", und er ist es auf dieser CD nicht minder. Fünf der Kompositionen und Arrangements stammen von ihm, und obwohl der Grundkonsens nach wie vor beim Bebop liegt, hört man auch hier die modalen Einschöbe und chromatischen Andeutungen heraus. Dials bildhaftes, stark motivisch ausgerichtetes Klavierspiel hebt sich zwar einprägsam von den eher geradlinigen Single-Note-Reihungen der Bud-Powell-Schule ab, aber die Zugehörigkeit zu derselben wird nie in Abrede gestellt. Anderson (auch schon bei Rodney/Sullivan dabeigewesen) und Baron haben die Hand am Rhythmusgeschehen der 80er Jahre, und was von beiden mit enormem Einsatz forciert wird, geht weit über die straight durchgezogene Beboprhythmik hinaus. Der Bassist und der Drummer sind ja auch im avantgardistischen Umfeld zu Hause, und deshalb mit der entsprechenden „Denkweise" auch im konventionelleren Bereich tätig. Sehr zu loben ist die Klangqualität der direct-to-digital-Aufnahmen, selbst wenn das Schlagzeug für meinen Geschmack gelegentlich mehr in den Vordergrund hätte geholt werden müssen. Erfreulich lange Laufzeit: fast 68 Minuten.

Horst Schade

BLAUER HIRSCH

Gysi Gerber Lüdi Neumeier

CYBERPUNK

FMP1240
Hochtourig. Unter Strom.
Jetzt im Handel.

BLAUER HIRSCH AUFTOUR:

vom 22. 9. bis 17.10.1989

Brig, Chur, St. Gallen, Leipzig, Cottbus, Berlin, Altenberg, Erfurt, Kiev, Kharkov, Jalta, Archangelsk, Vilnius, Moskau, Budapest.

Stabenow/Schmitz

basspartout for guitar: The Days Of Wine and Roses - Pent-up House - Babaganough - Pattern Clear- My Man's Gone Now- In einem abgeschlossenen System - 1 . 2. 79 - Elsa - Alice In Wonderland - In Love In Vain - Autumn Leaves
Thomas Stabenow b; Lothar Schmitz g
Aufg.: 4.*15.* September 1988, Stuttgart
Bassic-Sound 003 (zu beziehen über Thomas Stabenow, Gunzenlehstr. 17, 8000 München 21, Tel. 0 89/58 78 49)

Dies ist nun Stabenows dritte LP auf eigenem Label und für einen Gitarromanen wie yours truly - natürlich seine beste. Das hat nichts Automatisches, nur weil ein Namensvetter Gitarre jazzt, sondern das hängt zusammen mit der Tatsache, daß das nun ein Duo ist, das schönste Duo für einen Jazzgitarristen zumal. Man denkt an Hall oder Gale mit Ron Carter oder an Kessel mit Mitchell: Sehr vieles gibt es da nicht, die Anforderungen an beide sind jeweils außerordentlich hoch, verstecken kann sich mit Fehlern da keiner hinter irgendwas oder irgendwem.
Die zwei spielen Standards und Eigenes, und das Eigene fügt sich wunderbar ein in den Geist der Standards: Straight Jazz ist das, sozusagen die Essentials des Mainstream, das Mark im Knochen des zeitlosesten Jazz. Stabenow, längst der mir liebste Kontra-, bassist überhaupt, ist für einen Gitarristen dieser Klasse ein idealer Partner, Zuhörer ersten Ranges, mit keiner Scheu, Gefühl zu zeigen. Und Schmitz, der u. a. auf einer Linkshänder-Stratocaster rechtshändig spielt (!), gehört damit zu den sehr wenigen Gitarristen (Ed Bickert ante portas), die beweisen, daß Vollkorpusse sehr wohl zum warmen, runden, vollen Jazzton taugen - sogar die Strat.
Ja, sie swingen, sie sprechen miteinander die sensible, poetische Sprache des edelsten Kammerjazz, und sie brechen nirgends ein ins Klischee, wenn der Dialog zu hängen beginnt: Bei ihnen hängt er nicht, die Neugier aufeinander bleibt frisch, durch alle elf Stücke hindurch. Es grüßt herzlich: ein echter Gitarrenlinkshänder!

Alexander Schmitz

Teddy Stauffer und seine Original Teddies

There's A Small Hotel: Foxtrot-Potpourri - Good Night Ladies - Organ's Grinder Swing - Jangled Nerves - Zwei Schwalben haben sich geküßt- Sing, Baby, Sing - Sing, Sing, Sing With A Swing - Swingtime In The Rockies - The Way You Look Tonight- Ich bin auf der Welt, um glücklich zu sein - A Fine Romance - Zigeunerweisen - When Did You Leave Heaven - Did I Remember - Goody, Goody - Alone - Robins And Roses - Is It True What They Say About Dixie? - Every Minute Of The Hour - Take My Heart - Shades Of Hades - Quiereme Mucho - Christopher Columbus - The Touch Of Your Lips - Cross Patch - On The Beach At Bali Bali - There's A Small Hotel - No Regrets
Teddie Stauffer ts, v, Id, und die Original Teddies (Orchester in verschiedenen Besetzungen)
Aufg.: 1936
BobSetteBS102

Plaisir D'Amour: Me And The Moon - You Started Me Dreaming - Good Night My Love - The Moon Is Grinning At Me - I've Got You Under My Skin - Us On A Bus - Piano-Medley - Ridin' High - Little Old Lady-1' II Sing You A Thousand Love Songs-There's Something In The Air - The Night Is Young And You're So Beautiful - Plaisir D'Amour You 've Got Something - Aloha Oe - Swingin' For The King Boo-Hoo- Never In A Million Years - September In The Rain - Limehouse Blues - Popcorn Man - Piano Medley - Yours And Mine - Got A Pair Of New Shoes - Good Mornin' - A Sailboat In The Moonlight
Aufg.: 1936-37
BobSetteBS103

Some Of These Days: Afraid To Dream - Gone With The Wind - The Merry Go Round Brake Down - My Swiss Hilly Billy- You Can't Run Away From Love Tonight-1 Know You - It's The Natural Thing To Do - The Moon Got In My Eyes - Where Or When - The Lady Is A Tramp - Everybody Sing - Some Of These Days - Der Student geht vorbei - Where Are You - In die unbekannte Ferne - Träumen von der Südsee-Ski-Jodel-Can I Forget You?- HomeTown -1 Wanna Be In Winchell's Column - Rosalie - Who Knows? - Whistle While You Work - One Song - Someday My Prince Will Come - With A Smile And A Song - Piano Medley
Aufg.: 1937-1938
BobSetteBS104

Jeepers Creepers: Big Apple - Limehouse Blues - Say Si, Si - Adios Panama - So You Left Me For The Leader Of A Swingband - So Help Me - Saint Louis Blues - Meditation - I've Got A Pocketful Of Dreams - I'm Gonna Lock My Heart - Nachts am Kongo - Maria - Marie - Ti-Pi-Tin - Mit Lehar's Vilja Lied um die Welt- Don't Let That Moon Get Away - Juliana - A-Tisket, A Tasket - The Fiat Foot Floogie - Jeepers Creepers - F.D.R. Jones- Hurry Home - Shadrack - Deep In A Dream - The Penny Serenade - Valse-Medley - Ferdinand The Bull - Pagan Love Song - My Heart Belongs To Daddy
Aufg.: 1938-1939
BobSetteBS105

South Of The Border: Sunrise Serenade - South Of The Border - Boum - Give A Little Whistle - El Rancho Grande - It's A Hap-Hap-Happy Day - Faithful Forever- in The Mood - Begin The Beguine - Gaucho Serenade - Stop, It's Wonderful - Oh! Johnny Oh! I'm Nobody's Baby- Dilemma Rumba - You Can't Brush Me Off - Tiger Rag - Dilemma - Foxtrot - Melodies From Hawaii - Shine - Caravan - 1 ' II Never Smile Again - The Sheik Of Araby - After You've Gone - Bügle Call Rag - Avalon- Rhumboogie- Fools Rush In - So You're The One - Down Argentina Way - Say It - Saint Louis Blues
Auf: 1939-1941
BobSette BS 106 (Bob's Music, PF 61 0541.2HH61)

Nun liegt also auch der Teddy Stauffer mit seinen Aufnahmen der 30er Jahre weitgehend komplett vor, schön sauber chronologisch geordnet, Session für Session, auf insgesamt 10 MCs. Sicher ein Leckerbissen für Freunde des europäischen Swing, zumal Stauffer zu den führenden und jazzmäßigsten Swing-Orchestern im Europa jener Jahre zählte. Besonders pikant ist noch die Tatsache, daß über 80% dieser Aufnahmen im Berlin der Nazi-Zeit entstanden sind. Die relative Freiheit, die der Schweizer Stauffer (mit teilweise deutschen Musikern!) hier genoß, erklärte Horst H. Lange in seinem Buch „Jazz in Deutschland" damit, daß die Band auch Kompositionen von einem hohen Nazi-Kulturfunktionär aufnahm. Unddieseman muß es so sagen - Schnulzen sind hier natürlich auch vertreten. Ebenso wie Medleys damals beliebter Film-Melodien, gespielt auf zwei Klavieren, oder auch zigeunerartige Geigensoli (da war aber der HCdF besser und authentischer). Sicher sind hier auch große Raritäten vertreten, z. B. ganz seltene Werbe-Platten, oder Gesangsteile von Rosita Serrano. Für die Jazzfreunde aber am interessantesten sind die Swing-Titel mit Kompositionen amerikanischer Herkunft. Teddy Stauffer war in der glücklichen Lage, einen Freund in den USA zu haben, der die Noten und Platten der neuesten US-Hits zuschickte, so daß die Stauffer-Band immer brandaktuell war. So findet sich schon beim flüchtigen Durchlesen der Titelliste so ziemlich alles, was damals in den Staaten erfolgreich war (der ausführliche Begleittext führt außer Besetzungsangaben und Aufnahmedaten noch die Hitnotierungen der einzelnen Lieder an). Und gerade der Vergleich mit diesen Vorbildern macht für mich den eigentlichen Reiz dieser Kassetten aus. Allgemein gesagt: Die Stauffer-Band braucht sich in ihrer Ensemble-Leistung keineswegs hinter den meisten US-Vorbildern zu verstecken. Selbst ein Titel wie „Jangled nerves" swingt hier genauso wie bei Fletcher Henderson, wenn auch Stauffer keinen Roy Eldridge oder Chuck Berry in seinen Reihen hatte. Und hierin wird auch schon der Mangel deutlich: In der Solistik konnte die Band nicht mithalten. Lediglich der Klarinettist Ernst Höllerhagen ragt solistisch heraus, erwähnenswert wären weiters der Trompeter Carl Hohenberger und der Posaunist Walter Dobschinski, der auch für viele Arrangements zuständig war. Den Gesangsteil der englischsprachigen Lieder versah der Gitarrist Billy Toffel, zwar kein großer Sänger, aber immerhin ohne deutschen Akzent. Sicher finden sich auf jeder der 10 Kassetten erstklassige Jazz- und Swing-Highlights, aber bei dieser (fast) kompletten Dokumentation muß man auch die Schnulzen und deutschen Schlager in Kauf nehmen. (Tip am Rande: ,,My Swiss Hilly Billy" wäre etwas für Blindfold-Tests!). Aber insgesamt gesehen können die Kassetten für unterhaltsame und swingende Autofahrten sorgen.

Teddy Doering

Markus Stockhausen/ Gary Peacock/Zoro Babel/ Fabrizio Ottaviucci

Cosi Lontano... Quasi **Dentro:** So Far - Forward - Late - Across Bridges - In Parallel - Breaking - Through - Almost Inside
Markus Stockhausen tp, flh, synth, Fabrizio Ottaviucci p, Gary Peacock b, Zoro Babel dm
Aufg.: März 1988, Oslo/Norwegen
ECM 1371 (PMV837 **111)**

Mit dem Namen Stockhausen (auch dem des Sohnes!) verbinden sich immer noch viele Erwartungen. Der Name steht für Neuerungen auf den Gebieten der U- und der E-Musik und gerade Markus Stockhausen ist es, der sich dieser Grenzlinie - wenn es sie denn gibt-von beiden Seiten nähert, sie beliebig überschreitet und sie dadurch auf dieser Platte nahezu unhörbar macht. Das Zusammenspiel der vier Musiker ist nicht so sehr durch einen Perfektionsdrang geprägt, als vielmehr durch ein sich vorsichtiges Tasten, ein Heranbewegen an die Klangwelt des anderen. Dadurch entsteht ein dichtes Bild. Ein Bild, das nicht durchkomponiert, jedoch phantastisch aufeinander abgestimmt wirkt.

Stockhausens Trompete ist allerdings erst in der Mitte der ersten Seite („Late") zu hören. An vielen Stellen ist von ihm nur der Synthesizer zu vernehmen, der leider in typischer ECM-Manier dargeboten ist: brummend, sphärisch und unverbindlich. Die Platte besitzt jedoch an bestimmten Punkten („Across bridges"...), an denen die Fäden zusammenlaufen, eine Spannung, die das Zentrum der Musik ist; Ruhe, die angenehm und prickelnd zugleich ist. Der Free Jazz der sechziger und siebziger Jahre galt der Befreiung äußerer Zwänge, hier herrscht ein „leises" Improvisieren vor. Es gilt mehr dem Inneren, wie der Titel schon andeutet. Im Firmeninfo ist „cosi lontano . . . quasi dentro" mit „so weit. . . beinahe innerhalb" übersetzt. Und deshalb wird die neue LP von Markus Stockhausen in der gut sortierten Jazzsammlung auch da stehen, wo sie hingehört, und zwar „so weit. . . beinahe innerhalb".

Thomas Friedenberger

Gebhard Ullmann/Enrico Rava/Andreas Willers/Martin Lillich/Nikolaus Schäuble

Fourteen Days - Eighteen Arabs - Black Cat - Laura - Minus One - Lied - Seven And A Half Rare Moments - Little Breath - Five Red Spots - Hendji - Fourteen Days
Enrico Rava tp, flh, Gebhard Ullmann ss, ts, b-fl, Andreas Willers g, Martin Lillich b, Nikolaus Schäuble dm
Aufg: 28. + 29. März 1989, Monster/NL
Nabel Music 4632 (Matthiashofstr. 31, 5100 Aachen 1)

Nicht von ungefähr bekamen Gebhard Ullmann und Andreas Willers den Jazzpreis des Südwestfunks vor einigen Jahren. Nun liegt eine CD auf Nabel 4632 mit über 67 Minuten Spielzeit (die LP hat davon etwas weniger) vor, die als Titel die Namen der hochkarätigen Mitwirkenden nennt: Gebhard Ullmann, Tenorsaxophon, Sopransaxophon, Baßflöte, Enrico Rava, Trompete, Andreas Willers, Gitarre, Martin Lillich, Baß, Elektrobaß, und Nikolaus Schäuble, Schlagzeug. Man kann dem Booklet-Begleittext des früheren Down-

Beat-Herausgebers Art Lange nur zustimmen, der die Musik in den vier l's subsummiert, die heißen Individualität, Intelligenz, Intuition und Inspiration, womit die „7 1/2 seltenen Momente" (auch ein Kompositionstitel!) treffend umschrieben werden können. Nach einer Art Erkennungsmelodie zu Beginn (und am Ende) fegt in „Eighteen Arabs" ein geheimnisvoller mediterraner Scirocco durch die Musik, einer stark rhythmisierten „Black cat" folgt die Ullmannsche Variation des Ornette Coleman Stückes „Lonely woman" mit dem Titel „Laura". „Minus one" ist ein zupackender Blues der wechselnden Tempi und Spannungen, „Lied" eine fragil-luftige, lyrisch-melancholische Komposition, in der Enrico Rava kräftige Trompetentupfer an den Himmel wirft. Je länger man zuhört, desto begeisterter ist man, da Thema und Improvisation nahtlos ineinander und auseinander fließen, als sei dies bei der heterogenen Gruppe selbstverständlich. Solisten wie Begleiter sind großartig; dabei ist der Schlagzeuger Nikolaus Schäuble mit seiner Sensibilität eine ungeheure Überraschung.

Ulfen Goeman

„All That..." - Jazz Presented By Stunt Records

Jukkis Uotila: Avenida- Bjarne Roupe: Somewhere - Boel/Emborg/Vinding/ Riel: Shadow Of Love- Acoustic Guitars: Portraits Of A Misty Mind - Thomas Franck Quartet: Blues In The Basement- Juez: Never Will I Waste My Time - Page One: Statements - Jörgen Emborg Septet: Don 't Get It Wrong - Bombay Hotel: Mellow Day - Ole Thoger: September Lady - Lars Moller/ Thomas Clausen/Jimmy Cobb/Niels-Henning Orsted-Pedersen: Being There - Avantgarden Party: Into The Blue Stunt Records STUCD 18901/SundanceMusic

Sicher keinen repräsentativen Querschnitt, aber doch einen interessanten Überblick über die zeitgenössische dänische Jazzszene bekommt der Hörer von diesem Sampler. Aus den bisher bei Stunt Records erschienenen CDs wurden zwölf Titel aus den unterschiedlichsten Stilrichtungen ausgewählt und auf der vorliegenden CD zusammengefaßt. Das Spektrum reicht von vorwiegend elektronischer Improvisationsmusik des Schlagzeugers Jukkis Uotila (mit Bob Mintzer und Mike Stern) bis zum Neobop des Thomas Franck Quartetts. Sieht man sich die jeweiligen Musikerbesetzungen an, so werden auch nicht ausgesprochene Dänemark-Jazz-experten bekannte Namen begegnen wie Palle Mikkelborg, Niels-Henning Qrsted Pedersen oder Mads Vinding. Durch die verschiedenartigen Stilrichtungen lassen sich bestimmte Titel oder Musiker nur sehr subjektiv hervorheben. Erwähnt werden sollten aber auf alle Fälle das kommunizierende Zusammenspiel der Acoustic Guitars (Mikkel Nordso, Christian Ratzer, Sten Kyed) bei „Portraits of a misty mind", traumwandlerisch geleitet vom Baß Niels-Henning Orsted Pedersens, das Bebop-Quartett Page One mit den hervorragenden Henrik Bolberg und Thomas Hass an Trompete und Tenorsaxophon („Statements") sowie die gelungene Fusion zwischen dem Keyboarder Kenneth Knudsen, dem Gitarristen Mikkel Nordso und dem Tabla-Spieler Ole Theill bei „Mellow day". Wer einmal in „Jazz made in Denmark" hineinschnuppern möchte, forden ist diese CD sicher der geeignete Appetitmacher, der Eingeweihte wird wohl eher die seinem Geschmack entsprechenden Originalveröffentlichungen bevorzugen.

Andreas Geyer

Bücher

Jazz from the Beginning

von Garvin Bushell (mit Mark Tucker). Einleitung von Lawrence Gushee. University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 1988, 198 S„ US-$ 29,95.

Garvin Bushell gehört - zusammen mit Benny Waters und Benny Carter - zu den „eldest statesman" des Jazz. 1902 geboren lebt er heute in Las Vegas, wo er noch von Zeit zu Zeit auftritt, als Multiinstrumentalist des Jazz (Saxophone, Klarinette, Flöte, Oboe) oder als Fagottist in der Las Vegas Civic Symphony. Der Musikwissenschaftler Mark Tucker hat Bushells Erinnerungen an sein musikalisches Leben redigiert und die einzelnen Episoden der Autobiographie mit erklärenden Anmerkungen versehen.
Garvin Bushell hat mit den Größen des frühen Jazz und Blues gespielt. Er war auf Tournee mit Mamie Smith und Johnny Dünn, erarbeitete mit Ethel Waters, Bessie Smith, Fats Waller, James P. Johnson, in den 30er Jahren dann mit Fess Williams, Fletcher Henderson, Cab Calloway und Chick Webb. Seine Erinnerungen an die ausgedehnte Europa-Tournee der „Chocolate Kiddies" mit Sam Woodings Orchester (1925-27) werfen ein sehr persönliches Licht auf den alten Kontinent, der in jenen Jahren durch Wooding und wenige andere den Jazz erst kennenzulernen begann.
In den 40er Jahren gab Bushell das Musizieren teilweise ganz auf, um sich kurzfristig einem eigenen Restaurant in Hartem zu widmen. Er studierte eifrig Oboe und Fagott, wirkte in klassischen Orchestern mit und kehrte schließlich in die Welt des Jazz zurück. Seinen Lebensunterhalt bestritt er in Bühnenorchestern großer Broadway-Shows und als Instrumentallehrer in New York. Den großen Bogen der Jazzgeschichte schlug er in den 60er Jahren, als er mit modernen Musikern wie Miles Davis und Gil Evans, John Coltrane und Eric Dolphy zusammenarbeitete.
Bushells Autobiographie schildert all diese Stationen seines Lebens in knappen Episoden ohne Ausschweifungen, in einem angenehm lesbaren Stil und mit durchaus festen Ansichten und Urteilen. Sechzehn Seiten mit zum Teil unveröffentlichten Photos aus Bushells eigener Sammlung veranschaulichen den Text. Eine ausführliche Diskographie enthält Kommentare Bushells zu ausgewählten Plattensitzungen, Kommentare, die zum Teil den diskographischen Erkenntnissen gängiger Nachschlagwerke widersprechen und zum Wieder-Hören anregen. Ein kurzes Glossar über namentlich erwähnte Musiker sowie ein breit gefächerter Index runden „Jazz from the Beginning" als gelungenes Beispiel einer Jazzbiographie ab.

Wolfram Knauer

Oscar Peterson
The Will To Swing

von Gene Lees. Lester & Orpen Dennys Ltd., 78 Sullivan Street, Toronto, Canada
M5TICI, 1988.

Gene Lees ist ein kanadischer Jazzkritiker, Herausgeber des Jazzjournals „Jazzletter", war zeitweilig Herausgeber von „Down Beat" und ist, vor allem, über lange Jahre mit Oscar Peterson persönlich bekannt.
Bisher gab es über 0. P. nur ein kleines Buch von Richard Palmer (London, 1984). Wer sich lange genug mit Peterson beschäftigt hat und ihn über Jahrzehnte bei Konzerttourneen auf dem Alten Kontinent beobachten durfte, wußte, was auf ihn zukommt: Eine eher trockene Beschreibung eines Künstlers, der Wert darauf legt, möglichst viel Distanz zu halten, und dessen Lebensmotto Selbstdisziplin ist- nicht der letzte Grund seines immensen Erfolges; die lebendige Bestätigung des alten Goethe-Wortes „jedes Genie besteht zum überwiegenden Teil aus Arbeit". Und Arbeit ist langweilig - zumindest in der Schilderung. Kurzweilige Anekdoten wie in „Hear me talkin"[1] oder wie sie zuhauf von berühmten Jazzmusikern vergangener Epochen berichtet wurden, werden hier nicht geboten.
Doch für denjenigen, der etwas mehr Material darüber haben will, welcher Mensch hinter dieser kaum noch zu überblickenden Fülle guter Plattenaufnahmen aus viereinhalb Jahrzehnten steht, wird hier einiges an Informationen geliefert: Von einer Jugend, die wenig schön gewesen ist - ein harter Vater (Railway-Porter), der seine Kinder dauernd zur Leistung antrieb, damit sie es einmal besser haben sollten, ohne ihnen jemals Lob zu spenden. Von der Rassendiskriminierung auch im fast „weißen" Kanada (O. P. stammt aus Montreal), von den drei gescheiterten Ehen mit sechs Kindern. Von der in der Familie vererbten sehr schmerzhaften Arthritis, die O. P. in den letzten zehn Jahren zunehmend am Spielen hindert und die er nur durch extreme Selbstdisziplin erträgt - vielleicht ist dies ein Grund für seine häufig schlechte Laune während der Konzerte der letzten Jahre.
Im Anhang befindet sich keine unvollständige Discographie, wie sie sonst bei solchen Büchern üblich ist. Sie wäre bei den 80-100 Platten, die O. P. allein unter seinem Namen veröffentlicht hat (noch mehr Platten gibt es unter anderen Namen mit O. P. als Begleiter), nur frustrierend, da die meisten Platten im Moment weltweit nicht greifbar sind.
Eine - wenn auch lückenhafte - Discographie 1945 bis Anfang 1983 (s. Bruyninxcks) „Modern Jazz" Vol. 5. Sonst ist nichts auf dem Markt.
Also: Für Peterson-Freunde zu empfehlen, für nur allgemein an Jazz Interessierte weniger.

Gregor Fehrmann

Duke Ellington - Genius des Jazz
von James Lincoln Collier

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Hans Richard, Hannibal Verlag, Wien, 309 S., Hardcover, s/w-Fotos

In diesem Jahr - genau am 29. April - wäre er 90 geworden: Edward Kennedy „Duke" Ellington, vielleicht neben Louis Armstrong und Charlie Parker einer der wirklich genialen Musiker, die der Jazz hervorgebracht hat, zumindest jedoch einer der populärsten und ganz sicher der erfolgreichste und beständigste Orchesterleiter und Komponist des Jazz. J. L. Collier, Jazzkritiker und Autor so wichtiger Bücher wie „Louis Armstrong - An American Genius" und „The Making of Jazz" setzt sich in seinem Buch, das bereits vielfach als die beste verfügbare Ellington-Biographie bezeichnet wird, eingehend sowohl mit dem Musiker als auch dem Privatmann, eben dem Menschen Duke Ellington auseinander. Von den ersten musikalischen Gehversuchen, die fast zwangsläufig zur ersten Ellington-Band und schließlich zum Durchbruch im Harlemer Cotton Club führten, weiß Collier ebenso interessant zu berichten, wie vom späteren Schaffen Ellingtons als Komponist und Orchesterleiter, den zahlreichen Tourneen in alle Erdteile und der damit verbundenen weltweiten Anerkennung.
Es ist aber nicht nur die Geschichte Duke Ellingtons, die hier ohne jegliche Schönfärberei, ja manchmal sogar recht drastisch geschildert wird - es ist ebenso die Geschichte der Ellington-Bands, der Musiker um den Duke, ihren Vorzügen und Nachteilen. Collier spricht gleichermaßen von Ellington als einem mit technischen Mängeln behafteten Pianisten, der nach Aussage seines jahrelangen Posaunisten Juan Tizol nicht in der Lage war, eine fremde Klavierstimme vom Blatt zu spielen, wie von den „bösen Buben", die es zu allen Zeiten in den Ellington-Bands gab: etwa dem Schlagzeuger Sonny Greer, über dessen Alkohol-Exzesse Trompeter Cootie Williams zu berichten wußte: „Er war im Delirium tremens, und ich mußte die Trommeln schlagen", oder später Ben Webster, „in vieler Hinsicht ein schwieriger Mensch, nett und freundlich, wenn er nüchtern war, aber ständig in Schlägereien verwickelt, wenn er betrunken war, was oft vorkam". Oder der alkohol- und noch dazu drogensüchtige Paul Gonsalves, dernach Colliers Meinung - durchaus nicht zu den großen Saxophonisten des Jazz gehörte. Doch „es war Paul Gonsalves, mehr als jeder andere, der mit einem Schlag alles herumriß" (Collier). Das war beim Newport Jazz Festival 1956, als er mit seinem legendären Monster-Solo in „Diminuendo and Crescendo in Blue" die Band aus einem absoluten Tief herausspielte.
Noch kritischer als seine Musiker nimmt Collier den Duke selbst unter die Lupe. Als Instrumentalist läßt er ihn bestenfalls als guten, jedoch nicht großen Pianisten gelten. In der Einschätzung des kompositorischen Werkes Ellingtons geht er noch weiter, indem er auf die Tatsache verweist, daß an den meisten Stücken zumindest ideenmäßig Musiker des Orchester, so Bubber Miley, Juan Tizol, Cootie Williams, Johnny Hodges, Mercer Ellington und nicht zuletzt Billy Strayhorn beteiligt waren. „Von all den Songs, auf denen sich Ellingtons Ruhm als Songwriter begründet - und seine ASCAP-Tantiemen ebenfalls-, scheint nur „Solitude" ganz sein Werk zu sein. Für den Rest war er bestenfalls ein Mitarbeiter, im schlechtesten Fall war er der Arrangeur so Collier. Andererseits muß er jedoch zugeben, daß viele dieser Songs ohne des Duke Initiative nie geschrieben worden wären, und anerkennend feststellen, „daß Ellington ein viel größeres und im ganzen viel ausgeglicheneres Werk hinterließ, als irgendein anderer Musiker im Jazz . . .". In diesem Sinne läßt der Autor auch keinen Zweifel an dem Einfluß Ellingtons, zumindest an dem Einfluß einer Musik, „die ohne Duke Ellington nicht vorhanden wäre", auf den Jazz als die bedeutendste musikalische Kunstform des 20. Jahrhunderts. Einiges in diesem hochinteressant geschriebenen Buch, das von Hans Richard aus dem Amerikanischen übersetzt wurde, mag widersprüchlich wirken, anderes steht logischerweise in Colliers kritischer Betrachtung in knirschendem Gegensatz zur oftmals beschönigenden Schilderung Ellingtons in seiner Autobiographie „Music is my Mistress". Schließlich sollte es jedem selbst überlassen sein, sich ein Urteil zu bilden. Und gerade dazu leistet Colliers Buch einen unschätzbar wertvollen Beitrag. Trotz manchmal drastisch-objektiver Wertschätzung ist und bleibt Collier ein Verehrer und Bewunderer des Mannes, dessen musikalisches Werk längst bewiesen hat, daß es weit über seine Entstehungszeit hinaus Gültigkeit und Wertbeständigkeit besitzt. Allein diese Tatsache macht Duke Ellington unsterblich, zum „Genius des Jazz".

Rüdiger Böttger

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 10/XXXVIII Oktober 1989
ISSN 0021–5686 DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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

6368203 901 02-6
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

Wynton Marsalls **Foto: Hans Kumpf**

David Murray

und

Wynton Marsalis

DAS JAZZBUCH von Joachim Ernst Berendt erscheint im November in einer überarbeiteten und fortgeführten Ausgabe, die Günther Huesmann besorgte, im Wolfgang Krüger Verlag in Frankfurt. Nachfolgend ein Vorabdruck.

Nicht die Verneinung der Jazztradition, sondern deren Neubewertung hat den postmodernen Jazz am weitesten voran gebracht. Zum ersten Mal in der Geschichte des Jazz wurde der Dialog mit der Jazzvergangenheit wichtiger als der visionäre Blick nach vorn, erschien die Auseinandersetzung mit dem großen Erbe des Jazz verheißungsvoller als Utopien. Aber es gibt kein verbindliches Prinzip, der Jazztradition zu begegnen. Es gibt unzählig viele davon. Nirgendwo im Jazz der achtziger Jahre wird die unermeßliche Bandbreite des Neuen Traditionalismus so deutlich wie im Gegenüber der Musik von David Murray und Wynton Marsalis. Beide haben als Konservative gewirkt - auch wenn sie sich selbst als solche nie bezeichnet, geschweige denn empfunden haben. Beide haben den Sinn für Standards im Jazz zurechtgerückt, dabei neue Standards setzend. Nach zwanzig Jahren des Zertrümmems von Normen und Klischees durch den Free Jazz und nach zehn Jahren der oberflächlichen Formeln und Manieriertheiten durch die Fusion-Musik geben Wynton Marsalis und David Murray dem Jazz Klassizität.

Das erste, was an David Murrays Tenorsaxophon-Ton auffällt, ist seine ungeheure Robustheit, Schwere und Dichte - ein Ton, der nach Lehm und satter Erde schmeckt: ursprünglich, rustikal und extrovertiert, voller Blues-Schwere und wilder Leidenschaft. Der Jazzkritiker Stanley Crouch preist David Murrays Kunst, „fünfzig Jahre Saxophon-Techniken in zwei oder drei Phrasen zusammenzufassen, von harmonischer Kultiviertheit zu Rhythm & Blues-Schreien zu schwenken, von sauber artikulierten Tönen zu perkussiven Schnarr- und Schwirrtönen oder von üppigen Melodien zu Strudeln von Klangfarben".

Alles, was David Murray spielt, geschieht aus einer ungeheuren Intensität heraus. Sein Tenorsaxophon scheint sich - besonders dann, wenn es sich in wilden, platzenden Linien Höhepunkten entgegenschraubt - wie in Trance zu bewegen. Es ist dieselbe Hingegebenheit und Ekstase, dieselbe spirit posession, wie man sie tagtäglich in den Gospel-Gottesdiensten der schwarzen Gemeinden erleben kann. Murray: „Die Kirche, aus der ich komme, ist die Pfingstkirche von Amerika, in der sich afrikanische

Rituale erhalten haben und Leute von Geistern besessen werden. Sie reden dann in Zungen, die sie selbst nicht kennen . . . Wenn wir beim Spielen ein bestimmtes Stadium erreichen, ist es manchmal, als könnte ich aus meinem Körper heraustreten; ich kann dann beobachten, wie ich spiele, ich sehe mich spielen, ich denke nicht darüber nach, jemand anderes tut es."

Der selbstverständlichen Vitalität und Ursprünglichkeit, aus der heraus David Murray Musik macht, steht Wynton Marsalis Hang zur Logik und Geschlossenheit gegenüber. Wyntons Trompeten-Ton strahlt Reinheit in Vollendung aus. Seit Dizzy Gillespie ist die Trompete im Jazz nicht mehr mit einer solch luziden instrumental-technischen Meisterschaft geblasen worden wie von Wynton Marsalis. Manche Kritiker meinen sogar, daß Wynton - was seine technische Kapazität angeht - Dizzy sogar noch um einiges übertrifft: kristallklar im Ton, rund und leuchtend warm im Gestus und in der Linienführung von einer verblüffenden Präzision und Geschliffenheit. Dennoch besteht kein Zweifel, daß Wyntons Trompeten-Spiel aus einer geballten Expressivität hervorgeht - ein Feuer indes, das ein intellektuell gekühltes Feuer ist -, ähnlich dem kühlen Leuchten eines Miles Davis, aber ohne dessen Trauer und Weltverlorenheit, sondern überlagert von einem intellektuellen, fast wissenschaftlichen Verhältnis zum Blues.

Es ist die Kunst, schlüssig und zwingend von einem Ton zum nächsten zu führen, die Wynton Marsalis meisterhaft beherrscht. Er tut dies so perfekt, daß man als Hörer, zuerst verblüfft, dann mit Überzeugung zur Kenntnis nimmt: So und nicht anders muß es klingen. Manche Kritiker werfen dieser hochgradig organisierten Mischung von Gedankenklarheit und Präzision abstrakte Glätte vor. Tatsächlich gelingt ihm diese ungeheure Geschlossenheit aus dem Moment heraus, weit überlegen jenen, die zu vorgefertigten Gedankengerüsten oder gar zu Kompositionen greifen. Der meistgenannte Begriff in Marsalis-Interviews ist: Logik.

Wynton Marsalis stammt - wie Louis Armstrong, wie Jelly Roll Morton - aus New Orleans, dort wurde er am 18. Oktober 1961 geboren. Sein Vater ist ein weit über New Orleans hinaus bekannter Jazzpianist und Jazzpädagoge. Mit sechs Jahren bekommt Wynton seine erste Trompete. „Miles, Clark Terry, Al Hirt und mein Vater saßen alle um einen Tisch in Al's Club in New Orleans . . . Mein Vater machte Witze, weil so viele berühmte Trompeter dort versammelt waren und sagte: .Besser, ich kaufe Wynton eine Trompete.' Darauf meinte Al: ‚Ellis, laß mich deinem Jungen eine von mir geben.' Und Miles sagte: ‚Gib' sie ihm nicht. Trompete lernen ist zu schwer für ihn.'" Fünfzehn Jahre später, 1982, bei der Leserumfrage des Magazins ‚down beat', schien es wie eine Ironie des Schicksals: Nicht Miles Davis, der ein Jahr zuvor sein großartiges Comeback hatte, wurde von den Lesern zum Jazzmusiker des Jahres gewählt, sondern Wynton Marsalis - nicht anders in der Kategorie „Das Jazzalbum des Jahres" und in der Sparte „Trompete": auch hier stand Wynton, kaum daß er zwei Jahre zuvor die Szene betreten hatte, auf dem ersten Platz, während Miles sich nach seinem von der Jazzwelt.unter atemloser Spannung verfolgten Comeback mit dem zweiten begnügen mußte. Seitdem sind Wynton Marsalis Poll-Erfolge nicht mehr abgerissen.

Wynton erwirbt sein musikalisches Rüstzeug an der Ben Franklin High School und am New Orleans Center of Creative Arts (NOCCA). Besonders letzteres kann man für Wyntons musikalische Laufbahn kaum hoch genug einschätzen, weil hier - die alte, ehrwürdige Tradition der Kreolen fortsetzend - Jazz und Klassik gleichberechtigt nebeneinander gespielt und gelehrt wurde: Wynton studierte seit seinem 12. Lebensjahr - entgegen den Erfahrungen vieler junger schwarzer Musiker - Bach neben Bird, Corelli neben Coltrane, Mozart neben Monk.

Er spielte in der Marching Band des Gitarristen Danny Barker, in Funk-Gruppen und blies erste Trompete im New Orleans Civic Orchestra. „Jedes Jahr", erzählt Wynton, „gab es da einen Solisten-Wettbewerb, und die drei Gewinner führten dann immer Jugendkonzerte mit den New Orleanser Philharmonikern auf. Niemand glaubte, daß ich eine Chance hätte. ‚Wer möchte schon einen Trompeter ein Konzert spielen hören?'" Wynton gewinnt den Wettbewerb mit vierzehn. Als erster Preisträger spielt er Haydns Trompetenkonzert mit den New Orleanser Philharmonikern, gefolgt - zwei Jahre später - von Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 2 in F-Dur. Seine Erfolge im klassischen Musikbereich führen ihn bis zu Auftritten mit den New Yorker Philharmonikern und dem Cleveland Orchestra und zu Solo-Konzerten unter dem Taktstock von Leonard Bernstein, Zubin Mehta und Seiji Ozawa.

Demgegenüber verlief David Murrays musikalischer Werdegang völlig unakademisch. Er stammt aus Berkeley, Kalifornien, wo er am 19. Februar 1955 geboren wurde. Murrays Mutter war eine angesehene Gospel-Pianistin. David war acht Jahre alt, als er Altsaxophon zu spielen begann und in der Familien-Band der Murrays Gospel-Gottesdienste begleitete. Mit zwölf spielte er in einer Rhythm & Blues Band. Wenig später versuchte er sich als Straßenmusiker, eine Gitarre ä la Jimi Hendrix zupfend. Mit 15 leitete er in der Gegend von San Francisco ein Orgel-Trio - jene Besetzung aus Orgel, Saxophon und Schlagzeug, wie sie damals in den schwarzen Gettos so populär war und die mit ihren elektrischen, kochenden, wilden Sounds von einem Saxophonisten das Äußerste an physischem und emotionalem Einsatz fordert. Es war in dieser Zeit, daß David Murray - inspiriert durch Sonny Rollins - zum Tenorsaxophon fand: „Mir wurde klar, daß ich kein Altsaxophon mehr spielen konnte. Es hat zu wenig Masse." Und weiter: „Als ich aufwuchs, war jedermann bemüht, sämtliche Coltrane-Soli zu lernen. Also sagte ich mir: .Vielleicht sollte ich seine Soli nicht studieren, denn in fünf Jahren werden all diese Leute gleich klingen.' Ich hatte recht: Sie klingen alle gleich."

„David Murray hat sein Hörn in einem solchen Ausmaß erforscht", schreibt ein amerikanischer Jazzkritiker Martin Williams, „daß er Töne im hohen Bereich des Tenorsaxophons findet und spielt, von denen niemand gedacht hätte, daß sie jemals existieren." Tatsächlich hat David Murray das ekstatisch überblasene Spiel - wie es von Saxophonisten des Free Jazz erschlossen wurde - in einzigartiger Weise weiterentwickelt. Murray kommt von Albert Ayler, dem 1971 unter mysteriösen Umständen verstorbenen Free-Jazz-Tenoristen, der der Meister des überblasenen freien Spiels ist; auch wenn Murray - um die Maßstäbe zurechtzurücken - in Interviews immer wieder seine Verbundenheit mit den Swing-Tenoristen Paul Gonsalves, Ben Webster und Lester Young unterstreicht.

Murray hat das Ayler'sche überblasene Saxophon-Spiel des Free Jazz - mit seinen typischen, glissandierenden Klangbögen und mikrotonal verschliffenen Linien - in einem aufregenden Prozeß schrittweise *melodisiert* und tonal stimmig gemacht, ohne ihm etwas von seiner Wildheit, Glut und Ekstase zu nehmen. Es ist faszinierend zu verfolgen, wie Murray vom orthodoxen überblasenen Spiel - auch Energie-Spiel genannt - schrittweise zu immer konkreteren melodischen Figuren gefunden hat. Sein Debut-Album „Flowers For Albert", aufgenommen 1976, steht noch ganz unter dem Eindruck Albert Aylers und dessen eruptiven Klangströmen. Aber schon ein Jahr später- auf „Live at the Lower Manhattan Ocean Club" - deutet sich an, was Murray in den achtziger Jahren - mit dem Schlagzeuger Jack DeJohnette, mit dem Gitarristen James „Blood" Ulmer, dem World Saxophone Quartet und vor allem seinen eigenen Gruppen - immer stärker verfeinert und ausgebaut hat: Sein überblasenes Spiel findet zurück zu Song-Formen und erkennbaren melodischen Figuren. Diese Tendenz zu Tonalität und Beat hatte Murray - *in nuce* - schon besessen, als er 1975 als Zwanzigjähiger nach New York kam und in der vordersten Reihe der damaligen Jazz-Avantgarde spielte. Murray: „Viele Leute, die aus Kalifornien stammen, haben einen größeren Sinn dafür, die Dinge melodisch zu hören, als die Leute an der Ostküste. Leute wie Charles Mingus, Eric Dolphy und Ornette Coleman - der ist zwar nicht aus Kalifornien, aber jeder aus Texas kommt eigentlich aus Kalifornien."

Vier Jahre später als David Murray zieht Wynton Marsalis nach New York und schreibt sich 1979 an der berühmten Juilliard School of Music ein, um sich auf eine klassische Konzertkarriere vorzubereiten. 1980 geht er mit dem Tentett des Bop-Schlagzeugers Art Blakey auf Europatournee. Wenig später ist er Mitglied von Blakeys berühmten Jazz Messengers, bei denen er bis 1982 bleibt. „Wenn Art Blakey nicht wäre", erzählte Wynton später, „würde ich keinen Jazz spielen. Ich hatte nie die Absicht, das professionell zu tun. Es war Art Blakey, der mir die Chance gab, jeden Abend zu spielen."

Wynton Marsalis' Spiel ist eine grandiose Synthese vom Besten, was es in der Geschichte der Jazztrompete gegeben hat - von Louis Armstrongs rhythmischem Überschwang über Dizzy Gillespies auftrumpfender Höhe, von Clifford Browns runder Wärme über Miles Davis' kühler Poesie und Freddie Hubbards kraftvoller *attaca* bis hin zu Don Cherrys freien Klangstrudeln (s. das Kapitel „Die Trompete") - und doch kommt all das, was Wynton spielt, aus der integrierten Kraft seiner phantasievollen Persönlichkeit. Denn Wynton Marsalis zitiert weniger, als daß er paraphrasiert - mit eigenen Gesten und mit eigenen Worten das umschreibend, verfeinernd und kultivierend, was andere - als Wahrheiten des Jazz - auf ebenso eigene Weise vor ihm gesagt haben.

Hat das ekstatisch überblasene Spiel in einzigartiger Weise weiterentwickelt: David Murray Foto: Michael Steen

Wynton Marsalis ist der erste Musiker, der souverän sowohl das Jazz-Spiel als auch europäische Konzertmusik meistert - und gleichermaßen akzeptiert und gefeiert wird. Maurice Andre, der so viel für die Pflege und Interpretation der klassischen Trompeten-Literatur getan hat, nannte Wynton Marsalis „den möglicherweise größten Trompeter aller Zeiten". Und nach Meinung des renommierten Jazz-Bassisten Ron Carter ist Marsalis im Jazz „der interessanteste junge Musiker seit den sechziger Jahren". Zu solch einer ungeheuren Flexibilität und Vielseitigkeit gehört mehr als eine außergewöhnliche Doppelbegabung; es bedarf gerade jenes *open mind,* jener offenen Geisteshaltung, wie sie in keiner musikalischen Kunst des 20. Jahrhunderts so präsent ist wie im Jazz.

Wynton Marsalis ist den Weg gegangen, den er, wie er betont, „gehen mußte": den schwierigen Weg, als schwarzer Musiker in der von europäischen Standards geprägten Welt der Konzertmusik zu bestehen und sich dann doch - nach großen Erfolgen - den Verlockungen eben dieses „klassischen" Musikbetriebes zu entziehen. Er hätte die Laufbahn des hochdotierten Konzerttrompeters einschlagen können und in einer luxuriösen Welt unter materiell weit erträglicheren und physisch weniger fordernden Bedingungen leben können. Aber Wynton wählte den Jazz: „Ich glaube, - ich weiß - daß es schwerer ist, relativ jung ein guter Jazzmusiker zu sein, als ein klassischer! Im Jazz gut zu sein heißt, individuell zu sein, was man nicht unbedingt in einer klassischen Musikaufführung sein muß. Das war der Grund, daß ich zu der schmerzhaften Erkenntnis kam, daß ich aufhören mußte, klassische Musik vor einem Publikum zu spielen ... Ich fand heraus, daß ich einfach nicht genug Zeit habe, um der europäischen Musik und dem Jazz im selben Maße Respekt zu zollen."

In der Tat fällt auf, daß der frühe Marsalis sein Instrument technisch so perfekt beherrschte, daß seine kreativen Fähigkeiten davon regelrecht überschattet wurden. Deutlich wird dies besonders in seinen ersten Aufnahmen mit Art Blakey und auf seinem Debut-Album 'Wynton Marsalis' (1981), auf dem u.a. sein berühmtes Quintett mit seinem Bruder Branford Marsalis (Saxophon), Kenny Kirkland (Piano), Charles Fambrough (Baß) und Jeff „Tain" Watts (Schlagzeug) vorstellte - Aufnahmen, die in ihrer polierten Brillanz atemberaubend sind und die allein ihm schon einen Platz in der Jazzgeschichte der achtziger Jahre gesichert hätten. Dennoch haftet ihnen ein Zug zum Etüdenhaften, zum virtuosen Tonleiterspiel und zur glatten Achtelnoten-Phrasierung an.

Es ist gewiß kein Zufall, daß Wyntons Spiel nach seiner Entscheidung Mitte der achtziger Jahre, sich auf den Jazz zu konzentrieren (er hat seitdem nur noch Studio-Aufnahmen mit europäischer Konzertmusik gemacht), immer mehr an Glätte verliert und rhythmisch immer federnder, raffinierter und spontaner wird.

Im Laufe dieser Entwicklung hat Wynton Marsalis eine seltene Meisterschaft im Umgang mit rhythmischen Nuancen gefunden. Seine Kunst, einen Ton genau dort zu plazieren, wo er „kommen muß", ist atemberaubend. Besonders gerühmt worden ist Wyntons Fähigkeit, mit dem Tempo zu spielen und seine Kunst - durch gezielte *accelerandi* und *retardandi-,* den Beat zu umspielen - ihn verdeutlichend und verstärkend, indem er ihn „negiert". Mal dem Beat um den Bruchteil einer Zehntelsekunde davonjagend, mal ihm leicht hinterherschleifend, dann wieder messerscharf „auf dem Beat" spielend, ohne daß bei diesem großartigen und gefühlvollen „Drehen an der Temposchraube" jemals die Orientierung und der Bezug zum Metrum verlorenginge.

Mit diesem differenzierten Verhältnis zum Rhythmus hängt zusammen, daß Wynton Marsalis vor allem jene klassischen Spielarten des Jazz aufwertet und aktualisiert, in denen die geschmeidige, flüssige Legato-Phrasierung des modernen Jazz vor den erdigen, expressionsgeladenen Sounds des Jazz steht. Gewiß, Marsalis besitzt die herausragende Gabe, den Ton mit sämtlichen Werten der Gefühlspalette aufzuladen - mal resolut und forciert im Ton, mal kühl und verhalten, mitunter gar etwas keck und verschmitzt -, aber meistens bleibt dieser Ton auf wunderbare Weise klar, rein und transparent. Er wählt aus dem großen Erbe Jazz vor allem das. Luzide und Klare, um den geschmeidigen Fluß der rhythmischen Linien nicht zu gefährden. Hört man dagegen David Murray, so glaubt man den Urgewalten des Klanges zu begegnen. Murrays Spiel - wie auch seine Kompositionen - sind vollgesogen von den erdigen, rauhen und gepreßten Klängen des Jazz: von den hitzigen, vokalisierten Sounds des archaischen New Orleans-Jazz, von den platzenden, machtvollen Tönen der Swing-Tenoristen, von den erregenden jungle-Sounds des Ellington Orchesters, vom kehligen Timbre des Blues, von den ekstatischen Klängen des Free Jazz (den man ja inzwischen fast schon traditionell nennen kann). David Murray wählt und aktualisiert also aus dem Erbe des Jazz besonders jene Elemente, in denen der Aspekt der expressiven Jazz-Tonbildung im Vordergrund steht.

David Murray bewundert Big Bands. Das geht schon daraus hervor, daß die Saxophonisten, die ihn - nach Albert Ayler - besonders stark beeinflußt haben, oft Aufnahmen mit Big Bands gemacht haben: Paul Gonsalves und Ben Webster mit dem Duke Ellington Orchester und Lester Young mit dem Count Basie

Orchester. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Murrays Musik - auch dort, wo sie in kleinen Besetzungen erklingt, ja selbst in seinen Solo-Konzerten - einen überwältigenden, fast orchestralen Gestus besitzt: mit ,,Love for bigness" im Sound - kompakt, massiert und resolut.

Murrays Liebe zu Big Bands führte dazu, daß er im Laufe der achtziger Jahre immer stärker als Komponist hervorgetreten ist. Er hat viele seiner großen Kompositionen - „Flowers For Albert", „Last of the Hipmen", „Dewey's Circle" - in allen möglichen Besetzungen aufgenommen. Jede dieser Versionen ist für sich auf überzeugende Weise gelungen. Gleichwohl werden die Interpretationen immer reifer, geschlossener und dynamischer, je größer die Besetzung ist. „Arrangements sind wie Kinder", sagt Murray, „sie müssen wachsen."

Besonders gepriesen wurden seine Kompositionen und Arrangements für sein berühmtes Octet, mit dem er sich erstmals 1978 im Public Theatre in New York vorstellte und das zu den überragenden Gruppen des Neoklassizismus gehört, obwohl Murray wie sein Idol, der Bassist und Bandleader Charles Mingus, immer davon geträumt hat, Leiter eines großen Orchesters zu sein. Wie Charles Mingus war er aus finanziellen Gründen gezwungen, sich mit mittelgroßen Ensembles zu begnügen. Wie Mingus hat auch David Murray aus dieser Not eine Tugend gemacht - denn immer dann, wenn Murray sich endlich doch einmal seinen Wunsch erfüllen und eine Big Band zusammenstellen konnte, waren Kritiker und Musiker einer Meinung: nicht der Big-Band-Komponist Murray, sondern der Komponist für die mittelgroßen Ensembles überzeugte am meisten.

Vielleicht noch stärker als in seinem Tenorspiel ist David Murray als Komponist ein Meister im Zerbrechen von stilistischer Eindeutigkeit. Seine Musik ist eine glanzvolle Neubewertung nicht nur der Jazztradition, sondern der gesamten schwarzen Musik: Bebop-Anklänge, Freier Jazz, Rhythm & Blues, Afrikanisches, Soul, Swing und den archaischen New Orleans Jazz eben nicht restaurierend, sondern freizügig und eigensinnig reflektierend. Seine Musik spricht nie durch die von anderen, sondern - durch andere! - immer nur sich selbst.

Wer so zahlreiche Einflüsse verbindet, wer die Musik Duke Ellingtons mit der Charles Mingus, King Oliver, Jelly Roll Morton, Albert Ayler verbindet und neu bewertet, dem droht der Einheitsbrei. David Murray ist dieser Gefahr auf einzigartige Weise entgangen. Die vielen Bruchstücke, die sich in seiner Musik begegnen, sind kein unbeseeltes, austauschbares Material. Wie in einem Gospel-Gottesdienst die Rufe und Gesänge der einzelnen Gemeindemitglieder unabhängig voneinander einsetzen und sich - in einem Prozeß der unablässigen Steigerung - zu einem vielstimmigen Chor verdichten und überlagern, bei der jede Stimme erkennbarer Teil der Gemeinschaft und doch Individuum bleibt, genauso verdichten und überlagern sich in Murrays Musik die unterschiedlichsten Einflüsse: Stimmen, mit denen er - wie ein Prediger - in einen ständigen ekstatischen Dialog tritt.

Ein Schlüsselalbum für den Neoklassizismus ist das 1980 erschienene Album „Ming", auf dem Murray erstmals sein Octet vorstellte, mit *Anthony Davis* (Piano), *George Lewis* (Posaune), *Olu Dara* (Trompete), *Butch Morris* (Kornett), *Wilbur Morris* (Baß) und *Steve McCall* (Schlagzeug). Auf ihm vermittelt Murray zum ersten Mal die noch nie zuvor in solch bunt schillernder und offener Vitalität ausgedrückte Botschaft, daß „das gesamte Erbe des Jazz Avantgarde ist" (Stanley Crouch). Murrays Musik doziert nicht über Jazzgeschichte, sondern macht auf überraschende, sinnliche Weise deutlich, wie revolutionär die Kollektivimprovisationen des New Orleans Jazz waren, wie vorwärtsweisend die jungle-Sounds des Duke Ellington Orchesters, wie aufregend revolutionär der Bebop Charlie Parkers und die Tempofreiheiten der Charles Mingus Band. Murray legt an traditionellen Elementen den Kern frei, der auf die Entwicklung des zeitgenössischen Jazz hinweist. Noch eindrucksvoller gelang ihm dies auf dem Album „Home", 1982 erschienen, auch hier wieder mit seinem Octet: noch wagemutiger, noch freier alles miteinander mischend und verschmelzend, was die schwarze Musik an großen Klängen hervorgebracht hat: Gospel-Sounds, Free Jazz, Afro-Karibisches, archaischen Blues, Soul. . .

Ahnlich wie David Murray hat sich auch der Trompeter Wynton Marsalis durch fast das gesamte Erbe des Jazz gespielt - all das aufgreifend und umformulierend, was seiner ebenso individuellen wie kritischen Neubewertung standhält. Trotzdem wurde Wynton in seiner Bilanz der Jazztradition durch einen Musiker mehr geprägt und beeinflußt als durch alle anderen: durch Miles Davis. Wynton besitzt gerade jene technischen Fähigkeiten, die Miles sich immer gewünscht, nie aber besessen hat. Marsalis' konservative Botschaft, daß Tonalität und Song-Formen der musikalischen Freiheit nicht im Wege stehen und daß ein durchlaufender Beat nichts Undemokratisches oder Mechanisches an sich haben muß, ist eine Miles-Botschaft.

Keine andere Band hat Miles' Konzept der „kontrollierten Freiheit" so weit vorangetrieben und kultiviert wie Wyntons Gruppen. Besonders im Spiel mit Rhythmuswechseln, mit Tempoverschiebungen und im Überlagern unterschiedlicher Metren haben seine Bands eine seltene Meisterschaft erlangt. Jedes neue Album, das Marsalis in den achtziger Jahren veröffentlichte, brachte eine weitere Steigerung und Verfeinerung von rhythmischen Nuancen - und jedesmal, wenn man dachte, nun endlich habe er den Gipfelpunkt seines rhythmischen Vermögens erreicht, überraschte er mit neuen metrischen Wendungen und neuen rhythmischen Finessen.

Gipfelpunkte in dieser Hinsicht sind vor allem die Alben „Marsalis Standard Time Vol. 1" (1987), auf denen er *Standards,* die großen Songs der amerikanischen Populärmusik, metrisch in ein neues Licht rückte, und „Live at Blues Alley" (erschienen 1988). Ende der achtziger Jahre hatte sein Konzept der rhythmischen Verdichtung eine solche Komplexheit erreicht, daß es kaum noch zu verfeinern schien. Es ist bezeichnend für Marsalis' dynamische Entwicklung und den selbstkritischen Umgang mit seiner Musik, daß er an diesem Punkt eine stilistische Veränderung als unvermeidbar empfand. Im Gegensatz zum zeitgenössisch empfundenen Bebop, der sein Spiel bis dahin geprägt hatte - eine Art „high energy-Bop", mit irrwitzig schnellen Tempi, mit aggressiven Rhythmen und komplexen metrischen Überlagerungen -, wandte sich Wynton nun „einfacheren", gelösteren Rhythmen und traditionelleren Elementen des Jazz zu.

Dieser Wandel, dokumentiert in dem 1989 erschienenen Album „The Majesty of the Blues", hatte nichts Kalkuliertes an sich - und war auch nicht, wie einige Kritiker leichtfertig meinten, ein nostalgischer Rücktritt. Er ist logische Konsequenz der musikalischen Entwicklung Wynton Marsalis'. Nachdem er die rhythmischen Grundlagen seines Spieles ausgiebig erschlossen und vollständig geprägt hatte, wurde für sein Spiel der Aspekt des Sounds - des Timbres - immer wichtiger.

Erkennbar wird dies in einer verstärkten Hinzuwendung zum Spiel mit dem plunger (dem Dämpfer aus Gummi) und zu einer expressiveren, blues-bezogeneren Tonbildung, deren dirty-Spiel er nun mit derselben Akkuratesse und Disziplin iertheit auslotete wie zuvor die bop-orientierte Phrasierung. Seit 1988 treten deshalb Wyntons New Orleans Wurzeln - bis dahin nur verdeckt und mittelbar in seinem Spiel wirksam - immer deutlicher in den Vordergrund. Nun reflektiert er auch gezielt die Tradition des archaischen Jazz mit seiner expressiven Tonbildung, mit seinen dirges und call and response-Strukturen, seinen vitalen Melodien, überschwenglichen Rhythmen und humorvollen Sounds; all dies, obwohl das Bop-Element nach wie vor in Marsalis' Musik wirksam bleibt. „Alles, was du jemals wissen solltest", sagt Marsalis, „ist im New Orleans Jazz. Duke Ellington wußte das besser als irgendein anderer! Du hast ein kollektives Konzept der Improvisation, eine hohe Stilverfeinerung des Blues, ein virtuoses Konzept des Solos, die Tradition des Ensemblespiels mit Zwischenspielen und Formteilen, . .. riffs, breaks, expressive Tonbildung, ein neuartiges Konzept für das Spielen von Bass, Tuba, Saxophon und Schlagzeug - ein neues Instrument, das in dieser Form vorher noch nicht existierte - das Drum Set. Alles, was du willst, ist in dieser Musik. Als ich aufwuchs, hatte ich keine

Reflektiert nun auch gezielt die Tradition des archaischen Jazz in seiner expressiven Tonbildung, mit seinen dirges und call and response Strukturen, seinen vitalen Melodien, überschwenglichen Rhythmen und humorvollen Sounds: Wynton Marsalis
Foto: Frank Knittermeier

Ahnung davon. Ich dachte, sie seien irgendwelche alte Leute, die in so'nem Club für so'n paar Touristen spielen.
Es ist kein Zweifel, daß Wyntons musikalische Welt - auch dort, wo sie als purer, vitaler Jazz erscheint - geprägt ist von den ästhetischen Standards der europäischen Musik. Als die amerikanischen Journalisten Rafi Zabor und Vic Barbarini 1985 in einem Interview für die Zeitschrift „Musician" Wynton Marsalis und den Keyboarder Herbie Hancock befragten, meinte Marsalis: „Jeder kann sagen: ‚Ich habe Gefühl.' Ich meine, Tausende von Trompetern hatten Soul und Gefühl, als sie nach der Trompete griffen, aber sie waren alle kein Louis Armstrong. Warum?" Darauf zunächst Herbie Hancock: „Weil er ein besseres humanes Wesen war." Und dann Wynton Marsalis: „Weil Louis Armstrongs Technik besser war ... Wer sagt, daß er mehr Soul hatte als jeder andere? Wie kann man Soul messen? ... Soul ist ein Teil von Technik. Gefühl ist ein Teil von Technik. Musik ist Handwerk, Mann." Dazu schreiben Rafi Zabor und Vic Garabini: „Was ihn an der Auffassung von Soul, wie sie gewöhnlich verwendet wird, störte, ist der rassistische Unterton: Von schwarzen Musikern wird erwartet, daß sie .soulful' und unartikuliert sind, um den Mythos vom talentierten Primitiven zu verewigen, dessen Inspiration rassisch und mysteriös begründet ist und damit nicht ihm gehört - was nichts anderes heißt, als daß er kein Künstler im geistigen westlichen Sinne des Begriffes ist, und wenn ein Genie, dann automatisch eines der zweiten Garnitur." Das also ist der Motor für Wynton Marsalis musikalische Entwicklung: Er will ein Künstler- im europäischen Sinne des Wortes - sein; anerkannt als jemand, der *bewußt* schöpferisch tätig ist. Deshalb die Vehemenz, mit der Wynton Marsalis die Standards der europäischen Musikästhetik auf den Jazz überträgt, deshalb auch seine übertrieben puristische Haltung. Wer so oft von der Ernsthaftigkeit und Logik des Jazz spricht, hat Grund, dies zu tun und muß sich fragen lassen, ob dahinter nicht der Zwang steht, seine eigenen Minderwertigkeitskomplexe zu kompensieren. Es paßt hierzu, daß Wynton Marsalis in Interviews kaum eine Gelegenheit ausläßt, alles, was spontane Mischungstendenzen enthält, mit dem Bannstrahl der Verachtung zu belegen: Weltmusik, Soul, Fusion, Free Jazz, Pop, Funk - kaum eine Richtung der gegenwärtigen Musik, die nicht von ihm verworfen würde.
Kommen wir zurück zu David Murray. Während für Wynton Marsalis „Soul" eine Erfindung des weißen Mannes zur Degradierung der schwarzen Musik ist, ist für Murray jede Phrase, die er spielt, geladen voll stolzem, schwarzem Soul-Bewußtsein und Soul-Empfinden.

Und in demselben Maße wie der Traditionalismus Wynton Marsalis' von den Standards der europäischen Musikästhetik getönt ist, wird die Musik David Murrays durch seine Hinwendung zu den afrikanischen Roots der schwarzen Musik geprägt - oft in einem solch vitalen und überschwenglichen Ausmaß, daß man den Eindruck hat, durch einen Gazeschleier aus Jazz, Soul und Blues afrikanische Musik zu hören. Der 1986 verstorbene Bassist Johnny Dyani aus Südafrika, der gerne mit Murray gespielt hat: „Er klingt wie die Musik bei mir zuhause." Dyani meinte, David habe ganz bestimmt „in einem früheren Leben in Afrika gelebt".
Alles, was David Murray spielt und komponiert, steht - vor allem in harmonischer Hinsicht- in direkter Verbindung zur Musik der schwarzen Kirchen. Man kann in- Gospel-Gottesdiensten immer wieder erleben, wie die Gemeindemitglieder unabhängig voneinander mit der Musik einsetzen, wodurch - in einer Art zufallsbedingter Polytonalität - zur gleichen Zeit unterschiedliche tonale Zentren entstehen. Ähnliches geschieht in David Murrays Musik. Die selbstverständliche Lockerheit, mit der er Polytonalität erreicht, und seine Meisterschaft in der Behandlung kontrapunktischer Ideen kommen aus den Gospel-Gemeinden - der Free Jazz spielt hier nur die Rolle des verstärkenden Elements.
David Murrays Musik ist im Laufe der achtziger Jahre immer gebundener und „strukturierter" geworden. Das ergibt sich allein schon daraus, daß Murray immer stärker als Komponist hervorgetreten ist. Aber auch sein überblasenes Tenorsaxophonspiel wurde immer melodischer. Umgekehrt ist Wynton Marsalis' Spiel - zumindest dann, wenn man seine persönliche Entwicklung als Maßstab nimmt - immer „freier" und spontaner geworden. Die Anfänge, 1980 bei Art Blakey, standen noch ganz unter den Vorzeichen der großen Hard Bop-Trompeter Clifford Brown, Lee Morgan und Freddie Hubbard. Aber bereits auf seinem Debut-Album „Wynton Marsalis" (1981) löst Wynton den Hard Bop unter dem Einfluß von Miles Davis von seinem begrenzten Formelkanon. Schließlich gewann er ein solches Risikobewußtsein, daß er in „Knozz-Moe-King" (auf „Live at Blues Alley") bei Don Cherry anlangte. Wynton: „Bevor man versteht, was die Erweiterung einer Sache ist, muß man verstehen, was diese Sache eigentlich ist."

Während David Murray bis an den äußersten Punkt der Avantgarde gegangen ist und von dort aus schrittweise zum Erbe des Jazz zurückgefunden hat, ist Wynton Marsalis den fast entgegengesetzten Weg gegangen. Er begann bei der inzwischen als traditionell empfundenen klassischen Spielweise des modernen Jazz - beim Bebop - und hat sich von diesem Punkt zu immer größerer Aufgeschlossenheit und Freiheit entwickelt. Vereinfachend gesagt: David Murray schaut vom Blickwinkel des Modernen aufs Traditionelle. Wynton Marsalis vom Blickwinkel des Traditionellen aufs Moderne. David Murray ist ein Neoklassizist. Wynton Marsalis ein Klassizist.

Foto: Sabine Haddinga

Uli Beckerhoff

spricht über seine neue Platte, seine neue Gruppe, Jazz und Tanz, die Situation deutscher Musiker, den Reifeprozeß des Musikers, das Komponieren und Stückeschreiben, die Kulturschwemme, die akustische Umweltverschmutzung und den Drang, eine eigene Stimme zu finden.

An der Vorbereitung meiner neuen Platte habe ich unheimlich lange gesessen. Dabei versuchte ich, eine Mischung aus akustischer und elektrischer Musik zu schaffen, eine Kombination aus Improvisation und Komposition. Die Stücke sollen eine unverwechselbare Atmosphäre haben, die auch die Improvisation prägen. Drei Balladen sind enthalten, ziemlich ruhige Sachen, ganz ohne Schlagzeug, und es wurden teilweise so richtige Klanggemälde. Ich spiele die Trompete rein akustisch, habe nur bei einem Stück ein Delay verwandt. Der Pianist und Keyboarder Michael Berger spielt bis auf eine Ausnahme alle Soli auf dem Flügel. Detlev Baier ist am Kontrabaß, auf dieses Instrument legte ich besonderen Wert, ich wollte keine so x-beliebige 'Fusionproduktion machen. Jens Ahlers ist am Schlagzeug, ein bislang recht unbekannter Musiker aus Bremen. Michael, Jens und Detlev bildeten somit auch eine richtig traditionelle Rhythmusgruppe, ich wollte die Kraft und die Tradition des Jazz haben, zusätzlich dazu zeitgenössische Sounds. Bei einigen Stücken ist noch Matthias Nadolny, der Saxophonist aus Dortmund dabei. Die elektronischen Sounds wirken in den Balladen sehr atmosphärisch, sind aber teilweise auch Kompositionsinhalt. In den letzten Jahren interessieren mich die elektronischen Möglichkeiten sehr stark, sie bieten eine Bandbreite wie sie in der akustischen Musik nur mit einem ganzen Orchester zu erreichen sind.

Nachdem Changes vor vier Jahren zu bestehen aufhörte, habe ich damit Schluß gemacht, Musik im standardmäßigen Kontext zu spielen. Ich wollte einfach etwas Neues machen und es ist jetzt schon auf der dritten Platte dokumentiert, zuvor kamen die mit Jasper van't Hof und John Marshall und „Tomato kiss". Daß ich die Zeit des Standardspielens für mich abgeschlossen habe, hat vielerlei Gründe. Ich sah letztendlich für mich kaum eine Chance - im Vergleich zu den Instrumentalisten, die mit dieser Musik aufgewachsen sind -, eine eigene Stimme zu finden. Als Musiker machst du immer wieder gewisse Lernprozesse durch. Als junger Musiker gehst du ganz naiv an die Musik, ohne allzu viele Grundkenntnisse zu besitzen, jedenfalls war es bei mir so. Durch die Praxis, die Zusammenarbeit mit anderen Musikern kam ich schnell an den Punkt, daß ich wußte, wie diese Musik funktioniert. Nach der Zeit mit Changes spürte ich dann, daß ich nicht mehr weiter kam, daß ein ziemlich rabiater Bruch geschehen mußte, damit neue Ideen entstehen konnten.

Neue Erfahrungen machte ich auch mit dem australischen Tänzer und Choreografen Rhys Martin. Er hat sechs Jahre lang bei Reinhild Hoffmann in Bremen gearbeitet, die neben Pina Bausch das Aushängeschild des europäischen Tanztheaters ist. Etwa ein halbes Jahr haben Rhys und ich intensiv geprobt und dann unsere gemeinsame Arbeit 7-, 8mal aufgeführt. Ein Miteinander, bei dem der Jazzmusiker einfach improvisiert und der Tänzer dazu tanzt, erschöpft sich spätestens nach einer Viertelstunde. Um diesem Klischee auszuweichen, haben wir Grundlagenforschung betrieben, erfahren, was Klang überhaupt bedeuten kann, wie er entsteht, daß er nicht nur über das Instrument erzeugt werden kann, sondern auch beispielsweise mit dem Körper. Ich habe dann bei unseren Aufführungen auch bestimmte Bewegungsformen mit Rhys absolviert. Der Rhythmus, der in der Jazzmusik ein relativ fester Begriff ist, hat für einen:Tänzer eine völlig andere Bedeutung. Das gab mir Anstöße mein Verständnis von Rhythmus zu überdenken. Wenn sich während des Spielprozesses das Gefühl einstellt, das Instrument ist Teil deines Körpers, eine Verlängerung deines Leibes, dann ist das der Idealzustand, den jeder Musiker anstrebt. Je älter du wirst, um so näher kommst du diesem Zustand. Doch du erlebst auch immer wieder Zeiten, in denen du das Gefühl hast, das Instrument ist ein Fremdkörper.

Du kämpfst gegen dieses Gefühl an, doch es gelingt nicht immer, es zu überwinden.

Rhys Martin ist ein Tänzer, der sehr unvoreingenommen und offen an neue künstlerische Gestaltungen herangeht; wäre er einem starren Konzept gefolgt, hätte das unsere Zusammenarbeit letzten Endes unmöglich gemacht. Das Miteinander war kein ganz fein gesponnenes Netz von Ideen, das kopflastig über die Rampe gebracht wurde, es geschah mehr spielerisch. Die Reaktion des Publikums darauf war sehr gut, wir haben unsere Arbeit fast ausschließlich in Theatern aufgeführt, vor Publikum, das mehr Schauspiel- und Tanztheater- als Jazz-orientiert ist. Wir werden dieses Projekt sicherlich wieder einmal aufnehmen und weiter verbessern. Da Maria Joao, Peter O'Mara, Adelhard Roidinger, John Marshall und ich alle zusammen bei einem Jazz-Workshop arbeiten werden, gehen wir auch zusammen auf Gastspielreise. Im letzten Jahr sind Peter, Adelhard und ich zusammen mit Jon Christensen auf Tournee gewesen, aber obwohl wir unheimlich viel Spaß dabei hatten, wollte ich doch nicht mit derselben Besetzung wiederum ein Jahr später auf Gastspielreise gehen. Es ist auch ganz interessant, mit einer Vokalistin wie Maria Joao zusammenarbeiten zu können. Ich kenne sie seit vier Jahren, wir hatten dasselbe Management. Wenn du mit Stimme und Trompete in der Frontline

arbeitest, dann mußt du dir ganz andere Sachen einfallen lassen. Seit drei Jahren geben Maria und ich bei einem Workshop in Ibbenbüren mit den anderen Dozenten ein gemeinsames Konzert, und dabei ergibt sich ganz von selbst, wer weiter vorne steht, wer sich wem wann anpaßt. Maria ist ein musikalisches Naturtalent, sie singt ganz stark aus dem Bauch heraus, weiß gar nicht so konkret, was sie tut. Am liebsten habe ich nur so emotionell agierende Partner um mich herum, dann wird die Musik am spannendsten.

Ungefähr dreimal im Jahr gebe ich einen Workshop, bin jetzt auch bei dem ganz neuen Studiengang an der Folkwangschule in Essen beteiligt. Ich gebe da Instrumentalunterricht und bin Leiter einer Gruppe junger Musiker, die ganz hungrig auf die Musik sind. Das erinnert mich an die Zeit, in der ich an solchen Workshops teilnahm und sehr viel davon profitierte.

Am Anfang steht mit Sicherheit bei allen jungen Musikern das Bedürfnis sich selbst darzustellen. Es ist auch nach wie vor etwas Besonderes für uns Musiker, auf die Bühne zu gehen, und unten sitzen Leute, die gekommen sind, um uns zuzuhören. Doch dieser Aspekt tritt im Lauf der Jahre mehr und mehr in den Hintergrund, was der Musik dient wird immer wichtiger.

Meine Gruppe ist für die meisten Clubs nicht mehr finanzierbar, wir geben deshalb vor allem Konzerte, es bestehen nur noch ein paar Clubs, die Gagen in dieser Größenordnung bezahlen können. Im Lauf der Jahre haben wir unglaublich schlechte Erfahrungen gemacht mit Leuten, die unser Management übernehmen wollten. Wir haben auch mit Formationen wie Jazztrack und Riot viel Geld verloren. Seit drei Jahren arbeite ich schon mit Thomas Proff zusammen, und das ist kein ausschließliches Business-Verhältnis mehr, sondern mehr eine reine Freundschaft. Da muß man auch nicht die harte Business-Schiene fahren, man kann realistisch mit den Gegebenheiten der Szene umgehen.

All die Labels, die die Platten von Jazztrack oder Riot gemacht haben, sind wieder eingegangen. Der Markt ist schwierig geworden. Wir haben jetzt bereits die dritte Platte für Nabel Records gemacht, und ich bin sehr zufrieden, wie das läuft, weil ich freie Hand habe. Alle Platten, die wir bisher gemacht haben, wurden von den Labels komplett finanziert, bei der letzten Platte verfuhren wir zum ersten Mal anders, weil sie von der Produktion her schon etwas aufwendiger war - zumindest was die Aufnahmen im Studio angeht - und deshalb habe ich mich persönlich beteiligt. Ich wollte dieses Projekt nicht an ein paar Tausend Mark scheitern lassen.

Du kannst dich permanent als Musiker beklagen, wenn du dir vergegenwärtigst, wie wenig deutsche Musiker, deutsche Gruppen bei den Veranstaltungen hierzulande beteiligt sind. Das ist letzten Endes ein Skandal. Doch ich will mir durch diese Klagen nicht die Freude an der Musik nehmen lassen. Ich habe unheimlich Spaß daran zu spielen und möchte, daß sich das in einem positiven Rahmen vollzieht. Es bringt auch nichts, über die Club-Szene herzuziehen, ohne sich zu vergegenwärtigen unter welchen Bedingungen da gearbeitet wird. Es sind nämlich meist Leute, die ihre Freizeit dafür opfern, den Club als Hobby betreiben, und da ist es verständlich, daß keine horrenden Gagen bezahlt werden können. Doch man darf nicht vergessen, daß die Clubs den jungen Musikern Auftrittsmöglichkeiten verschaffen. Es liegt viel im argen, doch ich will mich durch diese Gegebenheiten nicht in eine depressive Stimmung hineinbringen, so daß meine Musik entsprechend klingt.

Die Musiker, mit denen ich damals anfing, etwa Wolfgang Engstfeld oder Christoph Lauer, sind mittlerweile 20 Jahre auf der Szene. Ein junger Musiker darf nicht erwarten, daß er nach zwei Jahren Präsenz auf der Szene schon horrende Gagen bekommt und weltweite Tourneen macht, das ist alles ein langsamer Prozeß. Manche von den jungen Musikern sind einfach viel zu ungeduldig, sie wollen alles viel zu schnell. Die Situation ist zugegebenermaßen für die jungen Musiker heute recht schwierig, das läßt sich nicht leugnen. Wenn es wichtig ist, daß ich mich für bestimmte Dinge stark mache, um etwas weiterzubringen, dann mache ich es mit einer positiven Einstellung. Je älter man wird, desto schwieriger ist es überhaupt, eigene gute Musik zu machen, neue Inhalte in der Musik zu finden, denn man wird immer kritischer, hat einen immer größeren Durchblick und stellt immer höhere Ansprüche an sich selbst. Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, braucht man seine ganz Kraft. Früher habe ich auch das Management selbst gemacht, bin nur am Telefon gehangen, um die Band hochzubringen, und ich habe eine Menge dadurch gelernt. Doch ich mußte das im Laufe der Jahre an andere Leute abgeben, um den Kopf für die Musik frei zu haben. Das ist auch ein Grund, warum ich die Tourneetätigkeit vor vier, fünf Jahren wesentlich eingeschränkt habe. Irgendwann hat sich dabei gezeigt, daß sich für mich zu viel Routine eingeschlichen hat und es entstand der Wunsch, Neues zu machen. Doch das geht nicht, wenn du hin und wieder mal ein paar Tage zu Hause bist, du brauchst einfach mal ein paar Monate Zeit, um weiterzukommen.

Foto: Sven Rohr

Viel Zeit habe ich für das Komponieren verwandt, als ich eine Produktion beim WDR hatte, bei der ich für ein Sinfonieorchester geschrieben habe. Dazu möchte ich anmerken, daß das Wort Komponieren im Jazz häufig sehr hochgegriffen ist. Im Jazz ist das meistens eher ein Liedchen schreiben - im Vergleich zu den Werken großer Komponisten. Die Arbeit für diese WDR-Produktion war sehr spannend, nur kam sie für mich einfach noch 10 Jahre zu früh. Aber man sagt selbst dann, wenn man sich noch nicht so weit fühlt, solche Angebote nicht ab. Ich würde es si-

cherlich heute einfach anders machen, auch vom Handwerklichen her schon besser.
Auch bei Radio Bremen hatten einige Zeit lang in der Abteilung Unterhaltungsmusik Musiker wie Wolfgang Dauner, Eberhard Weber, Rainer Brüninghaus oder ich die Möglichkeit, Kompositionen zu schreiben und aufzunehmen. Dafür konnte sich der Komponist aussuchen, welche Instrumente er haben wollte - etwa nur vier Posaunen oder ein komplettes Orchester. Doch jetzt gibt es überall finanzielle Streichungen, die diese Dinge unmöglich machen, doch ich denke, daß solche Krisen auch etwas Positives haben, zumal man sich Gedanken machen muß, was in der neuen Situation getan werden kann. Es ist leicht zu arbeiten, wie das an so großen Häusern wie etwa dem Hamburger Schauspielhaus passiert, wo für eine Produktion Millionenbeträge zur Verfügung stehen und man aus dem Vollen schöpfen kann. Im Prinzip ist es viel spannender, wenn bestimmte Grenzen gesetzt sind, abgesehen davon muß dann das Resultat nicht schlechter sein. Es ist uns nicht möglich, eine Platte zu produzieren, für die wir sechs Wochen lang im Studio sind, und bei der sich allein die Studiokosten auf 200 000 DM belaufen würden, das geht auf dem Jazzsektor nicht. Diese Situation zwingt dich, die Musik so zu organisieren, dir so viel Gedanken darüber zu machen, daß du mit den Mitteln, die dir zur Verfügung stehen, das bestmögliche Resultat erzielst. Leute wie Mozart oder Beethoven hatte zu ihrer Zeit dieselben Schwierigkeiten wie die Musiker von heute.
Kürzlich habe ich mich mit Wolfgang Ekholt darüber unterhalten, was von der Jazzmusik in 100, 150 Jahren bleiben wird. Es gibt mit Sicherheit Platten, die auch noch in 100 Jahren Bedeutung haben. Einige Platten, denen wir heute eine unheimlich große Bedeutung beimessen, werden ganz verschwunden sein. Aus den verschiedenen Jazzepochen werden bestimmte Klassiker bleiben. Louis Armstrong wird ewig da sein, ebenso Miles Davis, Charlie Parker und John Coltrane. Von den aktuelleren Gruppen wird auch Weather Report bleiben, das war eine wegweisende Band.

Auf der einen Seite denke ich schon, daß jeder, der auf dem künstlerischen Gebiet arbeitet, den Wunsch hat, der Nachwelt etwas zu hinterlassen. Auf der anderen Seite meine ich, daß wir das alle etwas zu wichtig nehmen. Ich bin mir selbst nicht darüber im klaren, ob es nicht genügt, Musik zu machen, die die Leute hören können - im Konzert und auf Platte. Das Hauptanliegen für jeden, der sich mit künstlerischem Ausdruck beschäftigt, ist es, seine eigene Stimme, seine Sprache zu finden. Wir lernen alle aus der Tradition, es gibt niemanden, der in einem Null-Raum entsteht und dann etwas Neues schafft. An meiner eigenen Entwicklung kann ich das nachvollziehen, daß ich lange Jahre innerhalb dieser Tradition gearbeitet habe, bis ich spürte, meine Lehrjahre sind abgeschlossen, ich bin vom Kenntnisstand, von den handwerklichen Fähigkeiten auf dem Instrument und den menschlichen Aspekten her so weit, daß ich mich nun ausschließlich auf das konzentrieren kann, was ich im Kopf habe und es umsetze. Es ist letzten Endes das Anliegen jedes Jazzmusikers, daß er auf seinem Instrument drei Töne spielt, und er sofort zu identifizieren ist. Es geht darum, etwas zu schaffen, was es wert ist, öffentlich dargestellt zu werden.
Das Jazzgebiet ist heute dermaßen groß geworden, daß kein Mensch mehr überblicken kann, was an Neuerscheinungen herauskommt. Der Jazz hat in den Medien immer eine untergeordnete Rolle gespielt, es fehlt die breite Information. Man muß auch sehen, daß das kulturelle Angebot in den Städten dermaßen angewachsen ist, daß es einfach nicht mehr insgesamt vom Publikum getragen werden kann. Innerhalb von fünf Jahren ist etwa in einer Großstadt wie Hamburg das Kulturangebot vervierfacht worden, doch das Publikum ist zahlenmäßig so gut wie gleich geblieben. Und das betrifft sowohl Sinfonie-Konzerte als auch Veranstaltungen mit Folklore oder Jazz. In jener Zeit als wir mit Jazztrack ein bißchen bekannter wurden, waren die Häuser randvoll, in den letzten Jahren ist es immer wieder passiert, daß unsere Konzerte schlecht besucht waren, obwohl wir mit Musikern spielten, die in Europa einen guten Namen haben, etwa John Marshall, John Taylor oder Jon Christensen. Das ist auf die Menge an Veranstaltungen zurückzuführen. In der Provinz, in der das kulturelle Angebot nicht so groß ist wie in den Großstädten, ist die Lage noch besser.
Wenn all die Subventionen, die den staatlichen Kulturstätten zuteil werden, gestoppt würden, müßten die meisten wohl schließen. Nun muß aber Kultur nicht immer etwas gigantisch Großes und Teures sein. Von daher stellt sich die Frage, ob es einigermaßen wichtig ist, was da passiert, ob es sich lohnt, in eine Ausstellung zu gehen, eine Veranstaltung zu besuchen. Ich habe in den letzten Monaten viel gehört, was ich mir hätte ersparen können.
In den letzten Jahren habe ich mir auch relativ wenige Platten gekauft. Meine Sammlung stammt im Prinzip noch von vor 10, 15 Jahren. Wenn ich mir mal informationshalber etwas gekauft habe, was heute aktuell ist, hätte ich es mit wenigen Ausnahmen gleich wieder zurückbringen können. Das soll nicht heißen, daß alle Platten, an denen ich selbst beteiligt war, bedeutend sind. Doch diese Flut von Tonträgern grenzt hart an akustische Umweltverschmutzung. Du kannst all dem fast nicht entgehen, wo du hinkommst, wirst du vollgedröhnt. Deshalb freuen wir uns schon immer, wenn wir nach einem Konzert einen Platz finden, an dem keine Musik läuft.

In einer Zeit, in der alles auf dem Jazzgebiet nach New York, in Europa nach London oder Paris schaute, haben die Skandinavier eine Musik geschaffen, die völlig anders ist als alles, was bisher da war, voll von Kreativem und Innovativem. Und Mu-

Foto: Michael Tollmann

„Dieses Durchsetzen und Erfolg haben, ist eine relativ zweifelhafte Sache. Für mich ist es wichtiger mit Ernsthaftigkeit an der Musik zu arbeiten und die dafür geeignete Situation schaffen zu können."

siker wie Jan Garbarek, Jon Christensen, Terje Rypdal, Palle Danielsson oder Bob Stenson haben sich damit durchgesetzt, sind stilbildend geworden. Diese Möglichkeiten, die die Europäer in der Musik wahrnehmen, finde ich teilweise interessanter als das, was sich so in den Staaten vollzieht, denn da muß Mainstream laufen oder vor allem Fusion. Musiker wie Dave Liebman und John Scofield, die ich ja beide sehr gut kenne, haben teilweise die größten Schwierigkeiten, ein Bein auf die Erde zu kriegen. Wenn sie arbeiten, dann die meiste Zeit in Europa oder in Japan. Wenn sich junge deutsche Musiker einen Star einfliegen, den sie hoch bezahlen, kann ich das zwar verstehen, doch es ist letztendlich keine Lösung auf Dauer. Es ist interessanter, wenn sich junge Musiker zusammentun und sich gemeinsam hochpushen.

Für die neue Platte habe ich ganz bewußt Musiker ausgewählt, die z. T. völlig unbekannt sind, zumindest auf der Deutschen Jazz-Szene, und mit ihnen hatte ich die Möglichkeit, unheimlich lange und intensiv an der Musik zu arbeiten. Wenn ein Eddie Gomez oder ein Peter Erskine an deren Stelle gewesen wäre, hätte ich diese Möglichkeit rein zeitlich nicht gehabt. Natürlich spielen diese routinierten Musiker perfekt vom Blatt, doch ob die Musik so die Atmosphäre bekommen hätte, die sie haben sollte, ist fraglich. Sie ist mit guten, unbekannteren Musikern, mit denen man intensiv arbeitet, oft viel leichter herzustellen, und für die bietet sich wiederum eine Chance, sich einen Namen zu machen. Die Atmosphäre unter den europäischen Musikern empfinde ich als viel angenehmer als die amerikanische Grundstimmung, die geprägt ist vom „survival of the fittest".

Und oftmals steht ein Ego-Problem im Vordergrund, das ich mit europäischen Musikern so gut wie nie erlebt habe. Sie stellen die Musik in den Vordergrund, nicht den eigenen Namen, die Gage. Natürlich muß das Drum und Dran stimmen, man kann es den Musikern nicht zumuten, auf dem „low budgef'-Level zu arbeiten, sondern irgendwann muß das auf der hiesigen Szene auch in einem annehmbaren Rahmen geschehen, mit Gagen, die die Szene verkraften kann. Oftmals gibt es Querelen mit amerikanischen Musikern, die meinen, zu wenig Geld zu bekommen und dann fünf Minuten vor dem Auftritt sagen, sie wollten die doppelte Gage oder sie würden überhaupt nicht spielen. Es drängt mich nicht unbedingt danach, Amerikaner einzubeziehen. Eine Ausnahme war die Zusammenarbeit mit John Scofield, damals mit Changes. Er hat sich unheimlich gut in die Band eingefügt, und deshalb hat es so gut funktioniert. Da gab es auch nicht die Trennung, hier Star, da Begleitband, die die Atmosphäre im Raum prägte, sondern da wurde zusammen Musik gemacht. Und darum geht es, weil diese Art von Musik eine soziale Musik ist. Was wäre John Coltrane ohne Elvin Jones oder McCoy Tyner gewesen?! Was Miles Davis ohne Herbie Hancock oder Tony Williams?! Du bist als Einzelmusiker nichts, das geht nur in der Gruppe. Und dieses Gruppenbewußtsein ist hier viel mehr ausgeprägt als in den USA. Diese Vielzahl an Nationalitäten in Europa auf engstem Raum, das ist unheimlich spannend, denn entsprechend vielseitig spielen die Musiker. Du kannst hier als Musiker auch viel besser leben. In der New Yorker Szene klagen die meisten Musiker, ihnen bleibt nur, abends auf Kasse im Club zu spielen für ein paar Dollar. Irgendwann werde ich auch mal nach Amerika gehen, aber es hat für mich nicht diese Bedeutung, wie ich es bei vielen Musikern erlebe, die meinen, es sei wichtig, um sich durchzusetzen. Dieses Durchsetzen und Erfolg haben ist eine relativ zweifelhafte Sache. Was ist Erfolg - daß du so und so viel Geld verdienst? Oder eine bestimmte Art von Musik machst? Wird der Erfolg an Inhalten gemessen? Am Geld oder an beidem? Für mich ist es wichtiger, mit Ernsthaftigkeit an der Musik zu arbeiten, und die dafür geeignete Situation schaffen zu können.

(aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)

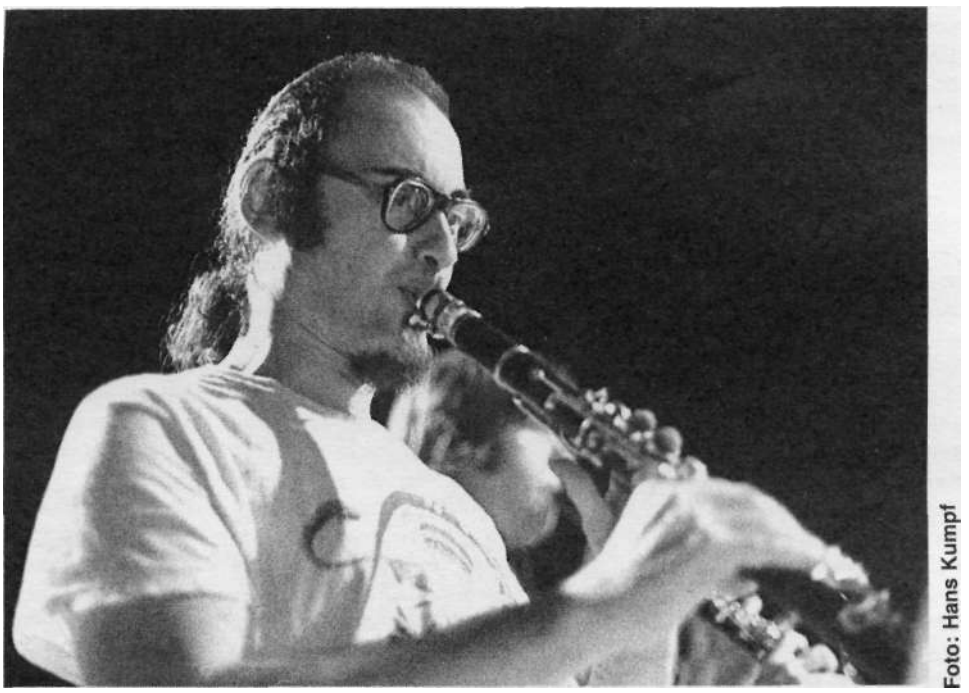


Foto: Hans Kumpf

Perry Robinson

spricht über

Lenox Jazz School

1959 kam ich an die Lenox Jazz School in Tanglewood Massachusetts. Ich hatte schon einige Jahre vorher angefangen zu studieren und blieb nur für drei, vier Jahre an dieser außergewöhnlichen Schule. Zwei wohlbetuchte Leute aus Tanglewood, Bill und Stephanie Barber, besaßen ein wunderschönes Gut, und sie liebten Jazz. Das brachte sie auf die Idee, eine Jazz-Schule zu gründen. Ich war damals etwa 20 Jahre alt und bekam ein Teil-Stipendium, das mir die Möglichkeit gab, bei fantastischen Musikern zu studieren. Max Roach, Bill Russo, Günther Schuller, Jim Hall und das ganze Modern Jazz Quartet unterrichteten dort. Tagsüber hatten wir theoretischen Unterricht, und danach gingen wir zu einem der Zelte, die überall aufgestellt waren und übten mit einer Gruppe. Jeder Lehrer war für ein paar Schüler verantwortlich. Sie arbeiteten mit uns und am Ende gaben wir ein großes Konzert.

Ich traf auch Ornette Coleman dort. Er und Don Cherry kamen gerade aus Kalifornien. Dort hatte sie John Lewis gesehen und erkannt, wie großartig sie waren. Sie kamen als Studenten zu uns, das war unfaßbar, und sie stellten sofort die ganze Schule auf den Kopf. Wir erkannten bald, daß sie eine musikalische Revolution machten.

„Blue Skies"

Meine Jugend verbrachte ich in Hollywood. Dad hatte bereits ,,The House I Live In" geschrieben und wurde daraufhin nach Kalifornien berufen. Dort trafen wir eine Menge interessante Leute, z. B. Paul Robeson, Bertolt Brecht und Hans Eisler. Zu dieser Zeit war Hollywood etwas Besonderes, man konnte dort alle großen Talente treffen. Jedermann - naja, fast jedermann - war ein Kommunist, das gehörte einfach dazu, es war ein wichtiges Gefühl. Da sind einige ganz schön ausgeflippt mit ihrem Kommunisten-Fimmel, fast wie bei der Hippie-Bewegung.

Ich traf Pete Seeger, Woody Guthrie und all diese Leute. Während ich aufwuchs, hörte ich alle mögliche Musik, nicht nur Volksmusik. Mein Vater war ja Komponist. Wir hatten alles im Haus. Ich hörte Schostakowitsch, Prokofjew, Strawinsky und Schönberg - es war wunderbar. Daß ich Schönberg schon so früh kennenlernte, war auf eine Art sehr wichtig für meine freie Musik. Mein erster Klarinettenlehrer spielte Schönberg, er nahm es auf und gab es meinem Vater. Das verleibte ich mir dann völlig ein.

Dad arbeitete für Warner Brothers, MGM, er machte vier oder fünf Filme, die heute noch im Fernsehen gezeigt werden - „The Romance Of Rosie Ridge" mit Janet Leigh und Van Johnson, „California", „The Roosevelt Story" und „Walk In The Sun". Ich erinnere mich, daß ich einmal zu Aufnahmen ging, der Film hieß „Blue Skies". Er war nicht von meinem Vater. Sie kennen den Song - „Blue skies, nothing but blue skies" - wie auch immer, die letzte Szene des Films zeigte einen blauen Himmel, über den ein kleines Flugzeug flog. In Wirklichkeit war das nur ein großer, bemalter Hintergrund und ein Miniaturflugzeug an einem Draht, das das Gemälde kreuzte. Wenn man das später im Film sieht, wirkt es so völlig anders, es sieht ganz echt aus. Ich weiß noch, wie ich damals sagte: „Wow, das ist verblüffend!"

Mutters Parties

Meine Mutter war eine Künstlerin. Sie malte mit Wasserfarben. Zwar nicht beruflich, aber sie hatte „Parson's" besucht, als sie jung war. Sie war sehr kreativ - und sie war es, die mir Parties schmackhaft machte. Ich wuchs mit vielen Parties im Haus auf und Mom liebte es, sie zu organisieren. Ich blieb immer lange auf oder ich stand mitten in der Nacht auf, um hereinzuschauen ... Sie veranstalteten auch oft Jam Sessions. Meine Mutter schätzte die Herausforderung, die eine Party mit sich bringt, denn der Zweck eines solchen Festes ist ja, verschiedene Leute zu mischen und zu beobachten, was passiert. Ihre große Leidenschaft war,

Leute zu verkuppeln, und tatsächlich hat sie drei oder vier Paare zusammengebracht, die später heirateten.

Licht - Klang - Vibration

Musik ist Licht, Klang und Vibration. Sie ist eine Kombination aus dem Aufnehmen der Vibration von außen und dem eigenen Kreieren. Unsere Kanäle sind für all die kosmischen Wellenlängen der Musik weit geöffnet. Deshalb ist es auch ein durchaus normales Gefühl für einen Künstler, wie ein Kanal zu sein - ich schreibe, ich spiele. Was auf der höchsten Ebene geschieht, ist eine Verbindung mit dem ganzen kosmischen Sein. Alles wird eins, es ist wie Magie. _

Regeln durchbrechen

Es ist ein altes Sprichwort, daß Regeln aufgestellt werden, um gebrochen zu werden. Man lernt, wie man auf eine bestimmte Art mit einer bestimmten Technik spielt, klassisch oder so, dann fängt man an, sein Instrument als das anzunehmen, was es ist. Man bricht mit der Tradition. Der Sinn ist die Erweiterung des Instruments. Instrumente sind auf eine bestimmte Art gebaut und gewisse Klänge werden akzeptiert. Was aber passiert, wenn Leute Fehler machen? Sie quietschen und kreischen und jeder flippt aus. Wenn man aber den frühen New Orleans Jazz der 20er und 30er Jahre hört, Louis Armstrong und einige andere großartige Musiker, dann merkt man, daß sie fantastische Sounds hatten, heisere und gutturale Töne auf dem Hörn - auch mit verschiedenen Dämpfern - hervorbringen konnten. Diese farbige Stimmvielfalt ging also hinaus über den rein klassischen Klang, der darauf basiert, daß auf eine vorgegebene Art gespielt wird.

Richtige Jazzmusiker

Da gibt es dieses mystische Bild des mystischen Jazzhelden, weil der Begriff Jazz immer das Gefühl von einer Art neuen Dimension und Freiheit auslöst. So dachte man in den Fünfzigern, als ich in die High School kam. Ich spielte sehr viel Jazz, schrieb Gedichte, las ,,On the Road" von Jack Kerouac, war ganz im Jazz drin, alles erfüllte mich, es war fantastisch. Gewöhnlich ging ich zu Archie Shepp nach Hause, der in den frühen 60ern in einem Loft in der Nähe der Cooper Union wohnte. Es gab damals so manche Lofts, die ich öfter aufsuchte, der von Dave Amram war ein anderer. Während meiner High School-Zeit besuchte ich Jam Sessions. Ich tauchte einfach auf und blieb dort die ganze Nacht. Einmal ging ich zurück nach Hause, als es schon wieder hell wurde und ich sagte zu mir: „Wow - ich bin ein richtiger Jazzmusiker, das ist großartig."

Freiheit einer Biene

Mit etwa 25 war ich einmal irgendwo auf Shelter Islands während einer Tournee und spielte mit einer Hummel. D. h. ich hörte ihr Brummen und versuchte, sie zu imitieren. In dem Garten gab es wunderschöne Blumen und Bienen, ich hatte mein Instrument und lief umher - und tauchte ganz in dieses Naturerlebnis ein. Damals entwickelte ich mein Thema „The Call". Alles wurde Musik für mich. Ich begann, mich ernsthaft für John Cages Vorstellung von Musik zu interessieren, die besagt, daß Sound Sound ist, daß alles Musik ist, daß Musik die Schwingung der Klänge ist. Und es ist wahr. Alles kann Musik sein. Du kannst irgendwo alleine herumlaufen oder aber an einem Ort wie der Grand Central Station sein, wo Tausende von Menschen sprechen. In diesem Augenblick entstehen alle möglichen Klänge. Alles wird einfach ein einziger Sound. Es ist grundsätzlich das Konzept des freien Spielens, Dinge herauszufinden, für die es nicht einmal Griffe gibt. Du überbläst, du denkst nicht nach, du bewegst nur deine Finger und spielst ohne einen vorgefaßten Gedanken. Dann wirst du Klänge spielen, die man nicht in Büchern nachlesen kann, aber das Instrument kann sie hervorbringen, weil jedes Instrument sein eigenes Wesen und seine eigene Stimme hat.

Sich gehenlassen

Die Leute haben Angst, sich selbst, ihre Freiheit und ihre Kontrolle zu verlieren. Von dem Tag an, an dem wir geboren werden, sagt man uns, was wir tun und nicht tun sollten. Die Kultur bestimmt, was zu tun ist. Von allen Seiten bekommen wir das zu hören, Ja und Nein, An und Aus. Unser Leben wird eingeschränkt. Wir verschließen uns und reagieren verklemmt. Und wir halten mit all unserer Kraft starr daran fest. Wir haben Angst vor dem Chaos, ja wir haben schon vor dem Wort Chaos Angst, weil es bedeutet, daß alles völlig außer Kontrolle gerät. Aber selbst das Chaos hat seine Regeln. Alles ist fest ins Universum eingebunden, wie könnte also etwas völlig getrennt von allem anderen sein? Es gibt eine gigantische Struktur, die funktioniert, egal, was passiert. Und das ist alles, was wir wissen müssen und was sämtliche Religionen aussagen. Wir sind mit der Struktur verbunden und können nicht verlorengehen. Wir sind das Zentrum, wie könnten wir uns in unserem eigenen Zentrum verirren? Wir haben die Freiheit, herumzustreunen, denn dieses spirituelle Zentrum ist immer da, und wir werden immer zurückfinden, weil wir es nie richtig verlassen haben. Durch Musik und Kunst kannst du damit in Einklang kommen, du erkennst, daß die Aufgabe des Menschen ist, das Universum sich selbst bewußt werden zu lassen.

Wahre Liebe

In der Liebe versuchen wir, eine unfehlbare Sicherheit höchsten Grades zu finden, und das wiederum entsteht aus der Angst vor der eigenen Unwissenheit, der Angst, außer Kontrolle zu geraten. Menschliches Verbundensein bewirkt schon von Natur aus Leid. Das ist von vornherein in den Weg eingebaut, den wir benutzen, um unserem Leben durch einen anderen Menschen einen Sinn zu geben. Und ohne diesen meinen wir dann nicht mehr leben zu können.

Unsere Vorstellung von Liebe ist festgebunden in einem starren, egoistischen „Ich und Du", in einem habgierigen Sicherheitsdenken. Es ist schwierig und wir alle neigen dazu, aber wir können es überwinden. Diese Überzeugung aufzugeben bedeutet letztendlich, die Freude des Universums zu erkennen, die Freude zu existieren, zu teilen und zu lieben. Wahre Liebe! Dir wird klar, daß wir alle gemeinsam das Universum bilden, daß kein einziges Wesen letzten Endes mehr sein kann als ein anderes. Ich mag Kahil Gibrans Begriff von der Liebe. Er sagt, daß sich die Äste zweier Bäume verflechten, die Bäume aber trotzdem eigenständig bleiben.

Der Schlüssel dazu ist: Wenn du all diese Gefühle erlebst, dann unterdrücke sie nicht. Das ist der Schlüssel zu allem, zu sagen, sieh mal, wir sind alle Menschen, wir machen alle diese Dinge einmal durch. Mach dich nicht verrückt, wenn es passiert. Und verliere dich nicht an die Bindungslosigkeit. Ein Sprichwort sagt: „Zehntausend Regeln werden zu einem Gesetz - folge auch diesem einen nicht".

Alleinsein

Ich verbringe sehr viel Zeit alleine - denke nach, lese oder übe. Ich kann hier stundenlang lesen oder zeichnen, alle möglichen Dinge mir durch den Kopf gehen lassen, auf verschiedene Weise über alles mögliche nachdenken. Ich sitze stundenlang da und vertiefe mich in etwas. Es vollzieht sich keine Handlung, aber Dinge geschehen.

Mein Leitsatz

Nimm eine Flöte ohne Löcher in die Hand und blase darauf mit viel Muße die Freude von 10 000 Jahren!

(nach einem Interview mit Perry Robinson von Florence Wetzel)

Plattentip

Perry Robinson mit Simon Nabatov p, Ed Schuller b, Ernst Bier dm
„Nightmare Island"
Westwind 2026 CD

Foto: Diethelm Schaffner

Erstmals in Deutschland

Howard Alden

Was anfangs wie eine einmalige Sache erschien, nämlich das Auftauchen eines jungen Swingmusikers wie Scott Hamilton, ist jetzt zu einer breiteren Strömung angewachsen. Mit Vergnügen Swing spielen auch junge Musiker in New York wie der Gitarrist Howard Alden und der Saxophonist und Klarinettist Ken Peplowski.
Seit nunmehr 10 Jahren kommen alljährlich zu den Rems-Murr-Jazztagen berühmte alte Swingmusiker, doch je mehr sich die Reihen lichten, desto begehrter sind die neuen Talente, die nachdrängen. Und so hat es sich Peter Bühr, der Initiator der Rems-Murr-Jazztage, auch nicht entgehen lassen, in diesem Jahr Howard Alden und Ken Peplowski einzuladen. Auf mehreren Concord-Platten ist Howard Alden schon vertreten, ob unter eigenem Namen oder mit seinem gemeinsam mit dem Posaunisten Dan Barrett geleiteten Quintett, als Mitglied des Ken Peplowski Quintetts oder als Partner von Ruby Braff, mit dem Howard in den letzten 5 Jahren ebenso wie mit dem Klarinettisten Kenny Davern viel gespielt hat. Langsam hat seine eigene Formation, die er vor vier Jahren mit Dan Barrett aufstellte, immer mehr zu tun, im Sommer konnte sie sich auch bei einigen europäischen Jazz-Festivals vorstellen, so in Nizza, Edinburgh und Schottland.

Alden wuchs in der Nähe von Los Angeles auf, in einer kleinen Stadt, weiter südlich in Kalifornien. In jungen Jahren hörte er zu Hause Jazzplatten und fand besonderen Gefallen am Swing der Basie-Band, an Benny Goodman oder an den Gitarristen Charlie Christian und Barney Kessel. Und dieser natürliche Swing prägte seinen Geschmack und seine musikalische Richtung. Nach fünf, sechs Jahren Beschäftigung mit der Gitarre hatte er bereits auf der lokalen Szene in und um Los Angeles Fuß gefaßt. Wenn es ging, spielte er Jazz, sonst aber auch andere Musik. Seine erste Reise an die amerikanische Ostküste unternahm er 1979 mit Red Norvo. Weitere New York Aufenthalte folgten und sie machten ihm klar, daß für ihn die New Yorker Szene viel geeigneter war, daß er im Big Apple viel mehr jene Art von Jazz live hören konnte, die er auch gerne selbst spielt.

Den Kontakt zu Red Norvo hatte die mit dem Vibraphonisten befreundete Sängerin Mavis Rivers hergestellt. Sie hatte Howard in einem Club in Los Angeles als Mitglied der Band des Pianisten Dave Cavanaugh gehört und war von seiner swingenden, delikaten Spielweise begeistert. Als dann Norvo einen Gitarristen suchte, empfahl sie Howard. Daß sich Red auf ihr Urteil verlassen konnte, bestätigte sich wieder einmal in diesem Fall. Bekanntlich hat Norvo ja mit den Besten ihres Fachs gespielt, mit Tal Farlow, Jimmy Raney, Charles Mingus und Red Mitchell. Nun mit Howard zu arbeiten, machte ihm hörbar Spaß.

Der Gitarrist sagte dazu: „Red war ein Mentor für mich. Es war wirklich ein tolles Erlebnis, mit ihm zu spielen und er half mir, mich weiter zu entwickeln, ermutigte mich, meinen Weg zu gehen."

Ein paar Jahre nach dem New Yorker Gastspiel übersiedelte Howard Alden in die Jazzmetropole, wo er schon einige Kontakte hatte knüpfen können. Er absolvierte gleich nach seiner Ankunft in New York ein Engagement mit dem Pianisten Joe Bushkin, mit dem er dann ein paar Monate in Quartettbesetzung mit dem Bassisten Milt Hinton und dem Schlagzeuger Butch Miles spielte. Das war für ihn das Sprungbrett in die New Yorker Szene. Er kam mit Ruby Braff, Warren Vache Jr. und Kenny Davern in Berührung und konnte mit ihnen die Musik spielen, an der er die meiste Freude hat und mit der er seither auch seinen Lebensunterhalt bestreiten kann. Er sah sich inmitten einer Generation junger Musiker, die sich am Swing orientieren, allen voran Scott Hamilton, aber auch Ken Peplowski, Phil Flanigan und Chuck Riggs.
Dick Wellstood hatte diese Entwicklung vor Jahren schon vorausgesehen. Howard Alden erinnert sich immer wieder an ein Gespräch mit diesem von ihm besonders geschätzten Musiker und Menschen. „Er war sehr glücklich, daß es in den letzten Jahren keinen Unterschied mehr gab zwischen der mehr traditionellen Jazzmusik oder dem Bebop. Er freute sich darüber, daß die Musiker all das den verschiedensten Stilen entnehmen können, was sie schätzen, und das sie auf sehr musikalische Weise zusammensetzen. So sind wir alle nicht mehr gezwungen, nur traditionellen Jazz oder strikt progressiven Bebop zu spielen."

Nachdem Howard in New York heimisch geworden war, holte ihn Warren Vache Jr. zusammen mit dem Posaunisten Dan Barrett zu einer Plattenaufnahme. Und durch diese Verbindung lernte er den Concord Chef Carl Jefferson kennen, der ihm gleich anbot, mit eigenem Quintett Aufnahmen zu machen. Später folgten dann die Aufnahmen des Howard Alden Trios mit Warren Vache Jr. und Ken Peplowski als Gastsolisten. Und besonders bei dieser Platte zeigte sich der offene Horizont von Howard Alden, der auch Monk-Stücke aufgreift. Er meint dazu: „Ich freue mich an ganz verschiedenen Arten von Musik. Ich liebe Jelly-Roll Morton und auch alle älteren Stile, aber ebenso moderne Dinge. Ich höre viel Bill Evans und Thelonious Monk, überhaupt viel Musik, ganz gleich welchen Stils. Die Kriterien, die eine Musik gut machen, sind immer dieselben." Howard Alden füllt die Funktionen des Gitarristen mit viel Freude aus, ob er da als Rhythmusgitarre oder als Solostimme agiert. Mit seiner eigenen Gruppe spielt er am eigenwilligsten, oftmals bläserähnlich und harmonisch besonders reizvoll.

Am liebsten macht er in Gruppen mit einem, höchstens zwei Bläsern Musik. Er gesteht: „Ich liebe es, ein starkes Melodieinstrument zur Seite zu haben, eine kraftvolle melodische Stimme. Vor allem

ein Holzblasinstrument macht für mich das Spiel besonders interessant."
Hin und wieder hat sich Howard Alden auch mit einem Gitarrenkollegen zusammengetan, so in New York mit dem jungen Talent James Thilo. „Er arrangiert auch sehr gut und versteht sich glänzend darauf, die Musik so zu organisieren, daß die Arbeit mit einem Gitarrenkollegen herausfordernd ist und gut klingt. Manchmal können es Gitarristen gar nicht so gut miteinander, dann spielen beide zu viel, dann wird es überladen, ja fast verrückt. Herb Ellis und Joe Pass verstanden sich jedoch sehr gut, spielten viel zusammen und deren Platte höre ich mit größtem Vergnügen", merkt Alden an. Befreundet ist Howard auch mit dem Gitarristen Marty Grosz und bei einer Zusammenarbeit mit Grosz steht bei Alden die akustische anstelle der elektrischen Gitarre im Vordergrund. Die gemeinsamen Auftritte mit Grosz waren eine willkommene Abwechslung und Alden hatte besondere Freude an den Arrangements, die Grosz für dieses Miteinander schrieb.
Seit er 1982 nach New York übersiedelte, kann Howard Alden ausschließlich Jazz spielen und er bestätigt, daß sein Spiel in dieser Zeit kraftvoller und souveräner wurde, zumal auch das Vertrauen in seine eigenen Fähigkeiten wuchs. Zusätzlich brachte ihn die viele gute Musik, die er um sich herum hörte, weiter.
Als nahe Ziele sieht er: „Ich will grundsätzlich weiter das tun, was ich jetzt mache und darin immer besser werden. Ich spiele heute mit einigen meiner Lieblingsmusiker - ich hätte mir vor 15 Jahren nie träumen lassen, daß ich einmal reguläres Mitglied einer Ruby-Braff-Gruppe werde. Kenny Davern und Ken Peplowski sind meine Favoriten unter den Klarinettisten, es sind beides wunderbare Musiker und ich liebe es, mit ihnen zu arbeiten. Auch mit Flip Philips kann ich hin und wieder spielen. Ich hätte es früher für unmöglich gehalten, daß ich einmal in diese Position komme und ich genieße es voll, schule mich weiter."

Bereits zum dritten Mal war Howard Alden in Nizza, die beiden Jahre zuvor als Mitglied des Ruby-Braff-Quintetts, in diesem Sommer erstmals mit eigener Formation. Im Sommer 1988 reiste er auch als Mitglied der Concord All Stars mit Scott Hamilton, Warren Vache Jr., Dave McKenna und Jake Hanna nach Edinburgh. Im vergangenen April gastierte er auch in Bern. Besonders freut sich Howard Alden auf sein erstes Deutschlandgastspiel in diesem Herbst. Nicht nur wegen der vielen guten Musiker, die bei den Rems-Murr-Jazztagen und deren Anschlußgastspielen dabei sein werden, sondern auch weil er in der High School Deutsch lernte und hinterher so gut wie nie die Chance hatte, es zu sprechen. Er ist auf die Gelegenheit begierig, sich mit deutschen Jazzfreunden einmal nicht englisch zu unterhalten.

Foto: Manfred Rinderspacher

Spotlight: Heute

WOODY SHAW

(1944-1989)

Woran lag es wohl, daß keine Nachrichtensendung in Radio oder Fernsehen, kein Boulevard- oder seriöses Blatt die Welt aktuell unterrichtete vom Tod des großen Jazzmusikers Woody Shaw? Vielleicht sind endgültig geschlagene Helden nicht attraktiv für die bürgerliche Kundschaft solcher Medien, es sei denn, sie eignen sich als weiße Ausschlachtopfer der Glamour-Elendsszene, die Vorurteile eher festigt denn beseitigt. Und niemand war weiter entfernt von „glamour" und der Glitzerwelt als der schwarze Trompeter und Jazzmusiker Woody Shaw, der am 10. Mai 1989 im New Yorker Bellevue Krankenhaus verstarb. Die Geschichte des Jazz ist voll von Beispielen großartiger Musiker, die sich in und an ihrer Kunst aufgerieben haben, die gescheitert sind an persönlichen, sozialen oder ökonomischen Schwierigkeiten ihrer Zeit oder ihrer Gesellschaft. Doch selten hat ein bedeutender Musiker ein solches Ungleichgewicht von „Lebensqualität" zuerteilt bekommen wie Woody Shaw. In dürre Worte gepreßt heißt das: mittel- und besitzloser Schwarzer aus tristestem Ghetto, Arbeitslosigkeit, Isolation in musikalischer Avantgarde, nahezu völlige Erblindung, Alkohol, gescheiterte Ehe, berufliche Rückschläge, Drogenprobleme, Entziehungskämpfe, Krankheiten, zeitweise Berufsunfähigkeit, schließlich Verlust des linken Armes durch Unfall und das Ende durch Immunschwäche. Demgegenüber und über lange Jahre glänzend die Balance haltend, stand die außergewöhnliche musikalische Intelligenz und einfallsreiche Kreativität des Künstlers Woody Shaw. Sie hat ihn - und sein Publikum - getragen und zu einzigartigen Höhenflügen geführt, die gerade in Europa besonders bejubelt wurden.

Seine frischen Harmoniefiguren, die Leichtigkeit, mit der er die Grundkonstruktionen fast schon totgespielter Standards verändern konnte, seine eigenwilligen, unorthodoxen Arrangements und seine kompromißlose Modernität machten ihn zu einem der ganz Großen des wirklich modernen Jazz. In einem Down Beat Interview von 1983 beschrieb Woody Shaw seine Stellung im und zum Jazz so:

„Obwohl ich an sich kein Bebop-Musiker bin, respektiere ich all die Veränderungen, durch die der moderne Jazz gegangen ist. Und der Auslöser für meine ganze musikalische Auffassung war Louis Armstrong, denn er war einer der Pioniere des Jazz - jawohl!! Ich bewundere die Neuerungen von heute, aber zugleich bin ich mir be-

wüßt, daß es andere vor uns gab. Ich betrachte mich als zeitgenössischen Musiker, aber oft merke ich, daß ich auf Hindernisse auflaufe, was mir dann das Komponieren unmöglich macht und mein Spiel blockiert. Dann gehe ich zurück zur Musik, die vor mir da war, zu Clifford Brown zum Beispiel oder Louis, und das bringt mich dann wieder vorwärts auf meinen Weg. Ja, ich glaube, daß ich von Zeit zu Zeit in meiner Geschichte zurückgehen muß, um Neues zu finden. Man braucht schon ein bißchen Intelligenz, um Jazzmusik zu hören, aber gleichzeitig bringt sie doch unheimlich viel Gefühl und Lebendigkeit in unterschiedlichsten Stimmungen zum Ausdruck. Sie lebt von der afro-europäischen Erfahrung, und doch ist sie eine uramerikanische Form der Kunst! Ich halte mich für einen recht gescheiten, intellektuell orientierten Spieler, soweit es die Noten, die ich spiele, oder die harmonischen Risiken, die ich eingehe, betrifft, aber ich versuche auch, einen guten Ton zu entwickeln. Manches von dem, was ich auf der Trompete gemacht habe, hat man mit den Neuerungen von John Coltrane in Verbindung gebracht, weil ich eher einen „Saxophonstil" auf der Trompete spiele, denn ich verwende häufig Quart- oder Quintintervalle oder auch pentatonische Leitern. Ich glaube, daß die Trompete als das fürstliche Instrument, das sie ja ist, wieder das Hauptinstrument für musikalische Innovationen sein sollte."

Diese Einstellung beleuchtet Woody Shaws vorbehaltlose Hingabe an seine Begabung und an seine Aufgabe, aber auch, wie ausgeliefert er war an die Machbarkeit und Resonanz seiner Musik, denn - was hätte es sonst Sinnvolles in seinem Leben gegeben? Woody Shaws rein biografischer Lebensweg ist eine lange Kette von bedrückenden Widrigkeiten, die auch ein Stück amerikanische Geschichte reflektieren.

Natürlich steht im Lexikon kühl: geboren 1944 in Laurinburg, North Carolina, aufgewachsen in Newark, New Jersey. Lebensnäher ausgedrückt heißt das jedoch: Für die Arbeiterfamilie Shaw sen. gab es im ländlichen North Carolina so wenig Arbeits- und Entwicklungschancen, daß man die menschenunwürdigen Zustände in der am stärksten industrialisierten und übervölkerten Großstadt der USA mit den heruntergekommensten schwarzen Ghettovierteln in Kauf nahm in der Hoffnung, wenigstens für die Kinder (4) etwas zu erreichen. In dieser Umgebung extremer Gegensätze von industrieller Konzentration - mit allen negativen Seiten - einerseits und unglaublich desolaten Wohn- und Lebensumständen andererseits, in einer verkommenen urbanen Zerfallszone erlebte Woody Shaw (Junior) seine prägenden Jahre. (Wie gewaltig die aufgestaute Wut von Jahrzehnten bei den Inner-City-Bewohnern von Newark war, zeigte sich in den bürgerkriegsähnlichen Unruhen der späten 60er Jahre, die nahezu die ganze Stadt vollends in Schutt und Asche legten).

Zum Glück für die Musikwelt geriet Woody in die Obhut eines engagierten Lehrers, der ihn in der 6. Klasse zum Trompetenspiel brachte. Innerhalb einer Woche - so Woody Shaw selbst - hatte er technisch das Instrument im Griff und begann sich musikalisch zu orientieren. Mit drei Namen läßt sich die Richtung angeben, in die er sich stürzte: Louis Armstrong, Clifford Brown, Charlie Parker. Trotz oder gerade wegen der niederschmetternden Depression in diesem Großstadtdschungel gab es ein ungeheuer produktives Klima für den Blues, für Jazz, für funky Musik überhaupt. (So kommen z. B. Wayne Shorter, Grachan Moncur, Sarah Vaughan, Melba Moore, Betty Carter, Gloria Gaynor, Dionne Warwick, Larry Young, Hank Mobley, Walter Davis neben vielen anderen aus diesem Newark-Sumpf.) Zwischen fordernden und trotz aller Schwierigkeiten kompromißlos engagierten Lehrern auf der einen Seite und dem für einen Halbwüchsigen verlockenden „Künstlerleben" andererseits pendelte Woody einige Zeit bei ersten Kontakten mit der Jazzszene in Newark und auch schon gelegentlich jenseits des Hudson in New York City hin und her, bis schließlich die wachsende Zahl der Gigs ihn die Schule vollends vergessen ließ. Als ,,drop-out" war er nun gänzlich auf seine Musik angewiesen, die in einschlägigen Kreisen bereits staunend anerkannt wurde. Unverbindliche Sessions mit Freddie Hubbard, Art Blakey und anderen schärften seine Ausdrucksfähigkeit, bis eines Tages Eric Dolphy sich interessiert nach dem jungen Mann erkundigte, der da nach Konzepten improvisierte, die seinen eigenen recht nahekamen. Daraus ergab sich eine intensive Zusammenarbeit, die Woodys Auffassung von der „Neuen Musik", die er spielen wollte, entscheidend prägte. Eine Musik, die über den Hard Bop hinaus und schon gar nicht in die kommerzialisierten „Mainstream"- oder „Third Stream"-Untiefen gehen sollte. (Ein überzeugendes Dokument dieser neuen Entwicklung ist das einzige Album der Dolphy-Shaw-Band „Iran Man" von 1962.) Daß Woody Shaw Dolphys Mann an der Trompete war, beweist auch die Tatsache, daß Dolphy ihn 1963 nach Paris beorderte, um dort einen Neuanfang mit der Gruppe zu machen. Dolphy hatte - wie so viele andere schwarze Musiker - die USA wegen der unhaltbaren sozialen, rassistischen und kulturellen Verhältnisse verlassen, die ihm und seiner Musik überhaupt keine Existenzmöglichkeiten boten. Die äußere Emigration vieler Jazzmusiker in den 60er Jahren ist ja begleitet von schärfsten sozialen und politischen Auseinandersetzungen in den USA um Civil Rights, um Gleichberechtigung und um die Anerkennung einer eigenständigen kulturellen Identität der afro-amerikanischen Bevölkerung, die sich ihrerseits in der Hinwendung zu Gewalt (Malcolm X, Eldrigde Cleaver) und in der Abwendung vom christlich-europäischen Kulturdruck (Islamisierung, Auflösung musikalischer Traditionsnormen im „Free Jazz" [Muhammad Ali, Archie Shepp]) äußerte.

Leider erlebte Eric Dolphy Woody Shaws Ankunft in Paris nicht mehr, aber für Shaw war das knappe Jahr in Paris eine gewisse Befreiung und Orientierung. Er kannte nun seine Richtung und nur noch zwei Musiker konnten mit ihren musikalischen Ideen gewisse Kurskorrekturen einbringen: der eine war Horace Silver, mit dem Woody nach seiner Rückkehr nach Amerika zunächst zusammenarbeitete, der andere natürlich der Gigant der harmonischen Innovation, John Coltrane. Von Horace lernte er eine Menge über Akkordkonstruktion, voicings und Stilfragen, was ihn mehr als Komponisten interessierte denn als Solisten, wohingegen John Coltrane seine solistischen Improvisationsfähigkeiten ungemein beflügelte. In die mittsechziger Jahre fällt auch - in einer Periode relativer Frustration wegen nicht vorhandener Auftritts- und Arbeitsmöglichkeiten - der erste Zusammenprall mit der Drogenkultur des New Yorker East Village, der Woody wie so viele zum Opfer fiel. In der drogengeschwängerten Clubatmosphäre des East und West Village kam Woody Shaw in intensiven Kontakt mit allen führenden Musikern der Zeit, die ihn allzugerne als zeitweiliges Mitglied ihrer Gruppen spielen ließen, so unter anderen Jackie McLean, Art Blakey, Max Roach, McCoy Tyner, Herbie Hancock oder Joe Henderson, aber noch brachte er keine eigene Formation unter seinem Namen zusammen. Um sich nicht als „sideman" unsinnig zu verschleißen und um einen entschlossenen Schritt aus dem Drogendunst zu machen, übersiedelte Shaw gegen Ende der 60er Jahre ins ferne Kalifornien, wo ihn allerdings keine wesentlich besseren Chancen erwarteten. Fast drei Jahre lang versuchte er in der Szene um San Francisco Fuß zu fassen, was aber außer zu zahllosen Gelegenheitsgigs zu wenig Greifbarem führte, wenn man einmal von der Debut-Doppel LP „Blackstone Legacy" unter seinem Namen absieht, die nach vieler Mühe doch noch zustande kam. Im persönlichen Bereich hatte sich für den immer auf fremde Hilfe angewiesenen Woody Shaw eine glückliche Wendung ergeben in„der Person von Maxine Gregg, die wenig später seine vergötterte Frau und seine Managerin wurde. Außerdem bahnte sich mit der Bekanntschaft und der Zusammenarbeit mit dem Posaunisten Steve Turre eine auf lange Jahre tragfähige und musikalisch sehr fruchtbare Verbindung an, die auch nach der Rückkehr nach New York im Jahr 1974 anhielt.

Zurück in New York war Woody Shaw nun bereit, mit einer sensationellen Band unter

seinem Namen an die Öffentlichkeit zu gehen. Mit Steve Turre, Azar Lawrence und Onaje Allen Gumbs hatte er seine besten West Coast-Freunde eingebaut, und das Album „Moontrane" von 1975 wurde zu einem bejubelten Beweis von Woodys belebender Musikauffassung. Bald darauf erfolgte der internationale Durchbruch mit dem triumphalen Erfolg seines Auftritts bei den Berliner Jazztagen 1976. Nun schienen alle Schleusen des Erfolgs geöffnet zu sein: 1978 wurde zu einem Superjahr für Woody Shaw. Die LP „Rosewood" wurde zur Jazzplatte des Jahres des Fachblatts „down beat" gekürt sowie für einige Grammies nominiert; er

Miles Davis: „Woody Shaw (Bild) spielt anders als alle anderen!"
Foto: Manfred Rinderspacher

selbst gewann die Krone des „Besten Trompeters des Jahres '78" vor Miles Davis, Dizzy Gillespie und Freddie Hubbard. Das Glück schien vollkommen, als im Oktober 1978 sein Sohn geboren und auf den Namen Woody Louis Armstrong Shaw getauft wurde; ihm ist das im darauffolgenden Jahr entstandene Album „Woody III" gewidmet.

Woody Shaw, so schien es, war der Bannerträger der modernen Jazztrompete geworden, von allen anerkannt und mit großen Hoffnungen bedacht. Miles Davis: „Jetzt gibt es endlich einen großartigen Trompeter. Er spielt anders als alle anderen!" Dizzy: „Woody ist eine Stimme der Zukunft, nicht nur das, auch der Gegenwart! Er hat was, das anders ist, hat was anderes anzubieten. Er bringt's fertig, daß die Leute sagen, hey, Achtung, hier passiert's!" Art Farmer: „Wenn du von ihm zwei Takte hörst, dann weißt du, es ist Woody. Er ist ein wundervoller Musiker!" Randy Brecker: „Er erfand wirklich eine neue Sprache auf der Trompete!" Es war in der Tat zu schön, um wahr zu sein. Die brüchige Unbeständigkeit des Erfolgs deutete sich 1979/80 an, als auf geheimnisvolle Weise ein junger Mann die Aufmerksamkeit des hungrigen Jazzpublikums geradezu magisch auf sich zog. Art Blakey hatte einem völlig überraschten Publikum einen fertigen Star präsentiert, dessen Charme, Technik und Charisma die Massen bezauberte. Dem hatte Woody Shaw nur seine neue, intelligente und deshalb schwierige Musik entgegen zu setzen. Und das genügt im beinharten US Jazzbusiness nicht, um oben zu bleiben. Im vorher schon zitierten Interview (1982) kommentierte Shaw die Situation so: „Mir liegt jetzt daran, das Vermächtnis der Trompete weiterzugeben. Ich habe versucht, meine Erfahrungen jungen Musikern zu vermitteln, wie Wynton Marsalis. Und dieser junge Mann hat auch mich stark inspiriert, dadurch, daß er die New Orleans-Erfahrung mit der akademischen Ausbildung in Juilliard verband. Ich brauche so einen jungen Mann, denn es gibt da immer eine gewisse Rivalität, wenn du Trompete spielst; irgendwo da draußen lauert immer ein Herausforderer. Es ist ein schwieriges Instrument, und man braucht schon eine gewisse Persönlichkeit, es zu spielen." Die Persönlichkeit hatte Woody Shaw ganz zweifellos, das glamouröse Charisma des Rivalen nicht. Innerhalb weniger Monate war Anfang der 80er Jahre nur noch ein Name die Attraktion, hatte der alle großen „Shows" gestohlen. Dazu kam zur selben Zeit die persönliche Katastrophe, daß seine Frau Maxine ihn mit seinem Sohn verließ und ihm sogar Besucherrechte abgesprochen wurden. Was Ruhm und Glück an Unbeständigkeit im Übermaß haben, machen Pech und Verzweiflung doppelt und dreifach wett in ihrer klebrigen Hartnäckigkeit. Die Dämonen Alkohol und Heroin holten sich ihr Opfer zurück. Die achtziger Jahre waren für Woody Shaw ein ständiger Balanceakt - mit Abstürzen - zwischen Verzweiflung, neuen Aufbrüchen, Plänen, Experimenten und doch immer schattiger werdendem Profil. Wieder beherrschte er nur die New Yorker Club Szene, spielte Gigs, stieg als Surprise-Gast ein, versuchte 1982/83 ein Comeback mit seiner zweiten festen Band, wieder mit Steve Turre, aber ohne Saxophon, mit Mulgrew Miller am Piano, der hier seinen Durchbruch erlebte, bevor er zu Art Blakey ging.

Um diese Zeit lernte ich ihn bei verschiedenen Gelegenheiten in New York kennen, und es war oft beklemmend zu sehen, wie zerbrechlich, wie unsicher im physischen Sinn er war. Es war, als hielte nicht er die Trompete fest, sondern als hielte sie ihn aufrecht, als zöge er Kraft aus dem kühlen, singenden Metall. Und was für Musik er spielen konnte, mit welch einem unfaßlichen Ohr er sich und andere hören und lange danach kritisch beurteilen konnte! „Nein", sagte er häufig, „es hat doch keinen Sinn mehr, die ‚changes' runterzududeln, das Ziel muß doch sein, herauszufinden, welche und wieviele harmonische Transfers möglich sind und wo. Daran arbeite ich. Die Möglichkeiten, die in der Intervall-Harmonisierung liegen, müssen noch erforscht werden!" Er war, auch im Unglück, auf Musik festgelegt, dachte Musik, fühlte musikalisch. Dies machte ihn verwundbar gegenüber fast jeder Form von Ausbeutung, ganz besonders auf kommerziellem Gebiet. Und es gab genug skrupellose Geldhaie im Jazzbusiness, die Woody Shaws Naivität und Gutgläubigkeit so ausnützten, daß er als Weltstar zum Fürsorgefall werden konnte. Der Abstieg war überdeutlich und erschütternd zu sehen, als Woody Shaw mit der Paris Reunion Band im Mai '88 zum letztenmal zu Gast im Jazzclub Karlsruhe war: In einem schäbigen, abgetragenen Jogginganzug (!) schob man den Hilflosen auf und von der Bühne, wo er nicht mehr die beherrschende Figur war. Im Pausengespräch, als wir Erinnerungen von früher austauschten, meint er unvermittelt: „Oh, I'm tired, man, I'm really tired!" Ich glaube, er meinte nicht nur den Abend, der für die ganze Band kein Glanzlicht war. Im Dezember kam die Nachricht von seiner schweren Erkrankung in Zürich; dann der Hilfen- und Spendenaufruf zur Deckung der Krankenhauskosten.

Und dann der kalte Morgen in der U-Bahn in Brooklyn. Woody, halt, paß auf. ..! Im Kreischen der Bremsen erstickten Schmerz und Verzweiflung.

Für den Trompeter, für den Musiker Woody Shaw bedeutet die Verstümmelung am linken Arm das Ende. Für den Menschen Woody Shaw bedeutete das ein Leben ohne Musik. Er brauchte es nicht mehr. Woody Shaw gehört in die Reihe der ganz großen Namen des Jazz, denn mit anderen Riesengestalten hat er eines gemeinsam: er hat Fortschritt gebracht, er hat etwas bewegt.

Georg Kleinen

Foto: Manfred Rinderspacher

Prof. Jiggs Whigham, Leiter des Seminars für Jazz an der Hochschule für Musik in Köln, hielt musikästhetische Workshops an der Jazz & Rock Schule Freiburg. Nachfolgend die Quintessenz dieser Workshops.

Jiggs Whigham

Musik was soll's?

„Musiker und Mensch sein muß eine Einheit bilden - sie sind untrennbar miteinander verbunden. Genauso wie du bewußt und verantwortungsvoll im Leben stehen solltest, mußt du auch auf der Bühne agieren beziehungsweise kommunizieren!" - so der Leitsatz von Prof. Jiggs Wigham bei einem Performancegespräch der Jazz & Rock Schule Freiburg in der alten Uni zu dem Thema „Musik - was soll's?".

Diese Frage zog sich ostinativ durch den Vortrag. „Was ist nun deine Aufgabe als Musiker bzw. Mensch?" - immer wieder bohrte sich diese Frage in die Köpfe der engagiert zuhörenden Studenten, die, Jiggs erinnerte immer wieder daran, bereit sind, für ihre Idee, Musiker zu werden, viel Zeit und Energie aufzubringen („sonst wärt Ihr nicht hier").

Aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln wurde diese Frage jeweils neu gestellt:

- Jiggs erzählte aus seinem Leben, von seinen ganz persönlichen Erfahrungen, Erlebnissen, Freuden und Ängsten;
- er kommunizierte mit den Anwesenden über die Musik, indem er frei auf der Posaune improvisierte und nachforschte was für die einzelnen erfahrbar wurde;
- er ging auf die Techniken der musikalischen Improvisation ein wie Skalen- und Akkordspiel, Form- und stilistisches Spiel und fragte auch da am Ende: „Was soll's?"
- er gab Anregungen, Tips und zeigte Wege auf, wie man seinen Weg zu sich, zu seiner Musik suchen kann: „ . .. Wenn Du dann das Handwerkszeug zusammen hast, geh' allein in den Wald und warte, warte, warte - irgendwann wird dich dein Baum rufen und du setzt dich zu ihm und wirst mit ihm kommunizieren . . ."

Es wurde klar, um frei musizieren zu können muß das 1 x1 der Technik geübt werden, bis es im Unterbewußten seinen Platz gefunden hat: „Learn the tools and then forget about it!"

Ein Weg dahin ist auch das bewußte und

intensive Hören von Musik unterschiedlichster Stile, Zeiten und Gattungen. Daneben muß aber ein Künstler seine Sensibilität ,, .. . putzen, pflegen und verfeinern", im Alltag wie in der Musik. Er muß offener und nicht engstirniger werden und darf nicht immer mehr verhärten.
Man sollte nie aufhören zu fragen, was man eigentlich will (Popstar oder Lehrer usw.) und inwieweit man bereit ist, für dieses Ziel Kompromisse einzugehen: „Wenn der Bazillus Musik einen nicht wirklich angefressen hat, sollte man es lieber lassen, jeder andere Beruf ist einfacher als der eines Profimusikers, aber (er grinst) keiner ist soo schön!" „Auf die Frage - was soll's - muß sich jeder selbst seine Antwort suchen."

Die Balance

Der alles verbindende Ostinato lautet diesesmal: „Du sollst bei allem, was du tust, den Gegenpart nicht aus dem Auge verlieren - die Balance muß stimmen!" Dies soll heißen:
wir sollen:
- bei allem Üben von Technik nicht die Seibstfindung, das Suchen nach dem Eigenen, nach dem „Was macht mich aus?" vergessen;
- bei aller Zielstrebigkeit das Fließenlassen und freie Fantasieren nicht vergessen;
- bei der Gegenwart sein, beim Leben und Spielen im Moment das Ziel nicht aus dem Auge verlieren und umgekehrt beim Erreichenwollen eines Zieles den Moment nicht vergessen;
- beim Erarbeiten einer dicken Haut im Business uns gleichzeitig eine ganz dünne und sensible Haut bewahren.

In allem was wir tun, ist die Balance wichtig (Yin und Yang läßt grüßen) im Tun und Ruhen, im Anspannen und Entspannen, in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft leben. Dies gilt auch für den gesamten Entwicklungsprozeß (üben-lemen-spielen-setzenlassen) wie für die Erarbeitung von Teilzielen oder beim Spielen eines Stückes oder Solos. Der Musiker wie der Zuhörer müssen einatmen und ausatmen, aktiv und passiv, konzentriert und entspannt sein.

Das Ziel

Immer wieder tauchte die Frage nach dem Ziel auf: „Was ist dein Ziel? Was kann Ziel sein? Welchen Sinn haben Ziele? . . ."
Ziele können Motor sein für die Weiterentwicklung, auch wenn man das gesteckte Ziel nicht erreicht oder es durch andere Ziele im Laufe der Entwicklung ersetzt. Ist ein Ziel erreicht, bedeutet dies keinen Endpunkt, sondern es tun sich in der Regel viele neue Ziele auf (hoffentlich) und alles beginnt („wie bei einer Sanduhr") wieder von vorne. Ziele helfen, die unendlich vielen Möglichkeiten, in die wir uns entwickeln können, zu ordnen und geben uns Kraft und Liebe, den harten Weg durchzuziehen.
Hat man ein großes Ziel erreicht, sollte das oberste Ziel die Bescheidenheit und Dankbarkeit sein. Sie ist die wichtigste Eigenschaft im Erfolg! Sie macht den König zum Diener, (der wirklich große Musiker dient seinen Mitspielern und seinem Publikum).

„Wir sollen bei allem Üben von Technik nicht die Seibstfindung, das Suchen nach dem Eigenen, nach dem ‚was macht mich aus?' vergessen."

Ein Weg

„Seven Steps to heaven" nennt Jiggs seine einfache und wirkungsvolle Methode der Improvisationsvermittlung. In sieben logisch aufeinander aufbauenden Schritten zeigt er einen Weg auf, bei dem das erreicht werden kann, was er zusammenfassend als Ziel jeglichen Unterrichts beschreibt: „Spiele! - Sei frei and make beautiful music!"
Sein Weg beginnt beim Wohlbefinden des Spielers: wie sitzt/steht er und die Band, ist ein optimaler visueller und akustischer Kontakt möglich, fühlen sich alle in ihrer Position wohl, stimmen die Instrumente? Man soll sich daran gewöhnen, bei jedem Spielen die optimalen Bedingungen herzustellen, egal ob im Proberaum oder auf der Bühne!
Die Musik, die man spielt, sollte man kennenlernen (Ziel): Was ist das für ein Stück? Was sagt es aus? Was will der Komponist sagen? Was will ich damit ausdrücken bzw. bewirken? Welche Form hat es? Was sind die harmonischen Beziehungen? All das sollte so lange geübt werden, bis es im Unterbewußten verschwinden kann („learn the tools and then forget about it!"). In diesem Zusammenhang warnte Jiggs vor dem Realbook (RB), das oft als letzte Wahrheit benutzt wird (Bibel). Wenn es so genutzt wird, dann fordert er eine „Real-Book-Kristallnacht", in der alle RBs verbrannt werden.
Beim gemeinsamen Spielen eines Standards wurden die heftig drauflos spielenden Studenten erst einmal auf das Notwendigste reduziert: „Bass und Schlagzeug spielen erst einmal die 1 und 3 des Taktes exakt und groovig zusammen, bevor das .Beiwerk' dazukommt!" Die treibende Pianistin wippte, wie sie es gelernt hat, auf 2 und 4 mit dem Fuß, war aber im Tempo nicht stabil. Der Hinweis, die 1 und 3 zu fühlen, verbesserte das Ergebnis um 200%.
Hinter all den „einfachen" aber wirkungsvollen Ratschlägen stand die Erfahrung: „Reduziere dich auf das Wesentliche, gehe ökonomisch mit dem musikalischen Material um und mit deinen Möglichkeiten und Energien. Du kaufst auch nicht für 100- DM ein und kochst für 2- DM, um den Rest in den Mülleimer zu werfen." Diese Ökonomie gilt auch für die Improvisation. Beginne mit kleinen Motiven, die sich langsam zu größeren Phrasen entwickeln, spiele mit gleichbleibender Bewegung oder mit viel „Space" (Lange Noten und Pausen).
Die Pause zur Steigerung der dramatischen Intensität wurde jedem klar, als Jiggs den Vortrag unterbrach und still, aber bedeutungsvoll in die Zuhörerschaft blickte. An keiner Stelle des interessanten Vortrags war eine größere Aufmerksamkeit vorhanden als in dieser Stille. Ebenso ist es in der Musik. Spannungsvolle Pausen lassen Raum für die Phantasie und das Erleben des Zuhörers (ein Buch wird oft intensiver erlebt als der gleiche Film, da der Leser seine eigenen Bilder entwikkeln kann). Die letzte Stufe auf dem Weg zur Freiheit bildete das doubletime Spiel oder, allgemeiner, das Spiel mit verschiedenen Zeitebenen. Aber auch hier gilt - wenn es beherrscht wird -, die richtige Balance zu finden und nicht permanent eine Kraftmeierei zu betreiben, indem man ohne Unterlaß zeigt, wie schnell man spielen kann. Das nutzt sich sehr schnell für den Zuhörer ab und er muß aussteigen und abschalten. Im übrigen ist es unerläßlich, daß der Improvisator all das, was er spielt, im Ohr hat, nicht nur in den Fingern: „denn wenn Du es nicht im Ohr hast, ist es nicht im Herzen. Wenn es aber nicht im Herzen ist, sagst Du die Unwahrheit!" Und damit schließt sich wieder der Kreis zu der Frage „Musik - was soll's?

Protokolliert von Werner Englert

Foto: Michael Steen

Nach wie vor die erste Geige

Stephane Grappelli, Didier Lockwood

beim I. Jazzfestival „Jazz Lac" in Mestnil St. Pere/Troyes

Einen Leckerbissen für alle Violin-Jazz Fans bot der 3. Tag - der 14. August - des Jazzfestivals Jazz au Lac in Mestnil St. Pere, einem kleinen Urlaubsort im Foret de Lorient Frankreich. Stephane Grappelli und Didier Lockwood, zwei Meister ihres Instruments, in einem Konzert zu hören, ist zweifelsohne eine Seltenheit, und obwohl ihre Musik stark kontrastiert und kaum miteinander zu vergleichen ist, begeisterten beide das in jeder Hinsicht gemischte Publikum gleichermaßen.

Grappelli bot etliche Klassiker, darunter seine Glanznummern „Nuages" und „Daphne", gespielt mit galanter, liebenswürdiger Hingabe, unterstützt von Marc Fosset, Gitarre, und Jack Sewing, Kontrabaß. Die drei waren exzellent aufeinander eingespielt und obgleich trotz heftigen Applaudierens keine Zugabe gewährt wurde (was man wegen des Alters und der wechselhaften Gesundheit Grappellis entschuldigen muß), kam das Publikum voll auf seine Kosten.

Nach einer längeren Umbaupause, bedingt durch den größeren technischen Aufwand spielte gleich darauf Stephane Grappellis jüngerer Kollege Didier Lockwood, mit dem Grappelli in der Vergangenheit übrigens schon öfter gearbeitet hat. Einige Informationen über Didier Lockwood: Unterrichtet von seinem Vater, einem Violinprofessor in Calais, gewann er im Alter von 16 Jahren den ersten Preis des SACM für seine Kompositionen. Im darauffolgendem Jahr gründete er mit seinem Bruder Francis, einem Pianisten, seine erste Band, spielte danach drei Jahre lang mit Christian Vander bei Magma und danach mit verschiedenen eigenen Formationen. Um nur einige Namen seiner Mitspieler zu nennen: Tony Wiliams, Gordon Beck, Niels-Henning 0rsted-Pedersen, Aldo Romano, Daniel Humair. .. Seit 76 nimmt er mit verschiedenen Musikern Platten auf, spielt in String Summits und erntet internationale Erfolge bei Jazzfestivals. In der französischen Presse wird er als „Hyper Jean Luc Ponty" gefeiert und gilt als flexibelster Jazzgeiger, da er nicht nur im Jazz- und Jazzrock-Bereich Fuß faßt, sondern auch Projekte im Stil des Hot Club de France ins Leben ruft, ohne dabei jedoch seine Individualität zu vergessen. Nach der Arbeit mit Michael Urbaniak und John Blake in Amerika musiziert Lockwood zur Zeit überwiegend in Frankreich mit französischen Musikern. Mit seiner neuesten Formation, zu der Jean Marie Ecay, Gitarre, Laurent Vernery, Baß, und Angel Cerada, Schlagzeug, gehören, stellte er im Konzert auch die neueste Erfindung auf dem Gebiet der E-Violine

vor, eine Midi Violine, mit der man durch die Verbindung zu einem Synthesizer allerlei Klänge auf die Violine zaubern kann. Dementsprechend vielfältig war auch der Sound, der übrigens von den Tonmeistern des RTL Plus erwartungsgemäß klar und kompakt ausgesteuert wurde.

Die Band bot anfangs kernigen Jazzrock mit ständigen Violineinwürfen, Variationen und Improvisationen, vorgetragen von einem auf der Bühne tobenden Orkan Didier Lockwoods. Es scheint unglaublich mit welcher Sicherheit, Lebendigkeit und Perfektion dieser Musiker geigt, während er ständig seine Mitspieler ,,aufsucht" um sie, Auge in Auge, zu noch intensiverem Spiel aufzufordern. Höhepunkt des Abends war zweifellos sein unbegleitetes Violinsolo, das er auf einer normalen, akustisch verstärkten Violine spielte.

Nach einigen spätromantisch gespielten Bach-Zitaten (Pizzicato), variierte er diese zu halsbrecherisch schnell gespielten Jazz Scalen um in den Zwölftonbereich vorzudringen, ständig unterbrochen von akustisch perfekt imitierten Visionen von Meeresrauschen (sul ponticello), Möwengeschrei und Schiffshörnern (glissandi). Kein „Rumgespiele" mit technischen Errungenschaften sondern intelligent genutzt und sorgfältig virtuos miteinander verknüpft.

Interview

Nach dem Konzert fand ich die Gelegenheit zu einem Interview, das hier wiedergeben wird.

JP: Didier, man kennt Dich eigentlich als Jazzrock-Geiger, aber du hast einige Platten eingespielt, die mit Rock oder Jazzrock nichts zu tun haben. Wo liegen Deine Wurzeln, mehr im Jazz oder mehr im Rock?

DL: Ich spiele beides sehr gerne, aber zur Zeit arbeite ich mit Jazzrock-Formationen, denn ich habe meine Erfahrungen im Jazzbereich gesammelt und verbinde sie nun mit Rockelementen. Auf größeren Bühnen möchte ich nicht mehr nur Jazzstandards spielen, die schon hundertmal geboten wurden, anders im Studio: Warum soll man nicht ab und zu eine „reine" Jazz-LP einspielen? Ich denke es ist das Wichtigste für mich, meinen eigenen Sound mit der elektrischen Violine zu finden.

JP: Auf Deinen früheren Platten hast Du viel mit Sounds experimentiert, heute Abend hast Du eine Midi Violine gespielt. Möchtest du Deinen Sound ändern?

DL: Die Midi Violine hat einen sehr natürlichen Violinklang, der sich aber jederzeit synthetisch verändern läßt. Für meine Musik ist sie gut geeignet, denn sie eröffnet mir neue Möglichkeiten.

JP: Laß uns von Deinen Anfängen reden: Als Du nach Deinem klassischen Studium begonnen hast zu improvisieren, welche Musiker haben Dich damals beeinflußt?

DL: Eine schwere Frage. Ich habe schon immer gerne Jimi Hendrix oder John Coltrane gehört, dynamische Musik.

JP: Wie hast Du zu Deinem Stil gefunden?

DL: Dadurch, daß ich mit allen möglichen Leuten arbeitete und selbst jede Art von Musik spielen um etwas Eigenes daraus zu machen. Für mich ist das Wichtigste, beim Spielen zu meiner eigenen Persönlichkeit zu finden.

JP: Du hast schon drei Live LP aufgenommen, und obwohl Deine Studioproduktionen sehr sorgfältig durchdacht und konzipiert sind, variierst Du auf der Bühne dieselben Stücke und füllst sie mit Improvisationen. Ist es mehr der Moment des Spielens vor dem Publikum, oder Deine virtuose Technik, die Deine Live-Mitschnitte so lebendig machen?

DL: Es ist die Energie, die bei einem Live-Konzert entsteht. Es ist schwieriger für mich, im Studio eine Platte aufzunehmen, als live zu spielen, denn wenn ich auf der Bühne stehe, denke ich nicht an die Aufnahme, sondern nur ans Spielen.

JP: Vergleicht man das Können auf dem Instrument, so kann man sagen, daß Du für junge Geiger so etwas bist wie John McLaughlin auf der Gitarre. McLaughlin hat schon mit vielen exzellenten Geigern zusammengespielt. Könntest du Dir vorstellen, mit ihm zu spielen? Hast Du ihn schon mal kennengelernt?

DL: Ja, ich habe mit ihm gespielt, als ich 16 Jahre alt war. Es war meine erste Begegnung mit einem großen Musiker. Ich sehe ihn manchmal in Paris, wir sind befreundet.

JP: Habt Ihr gemeinsame musikalische Pläne?

DL: Nein, damals wollte er mich für sein Mahavisnu Orchestra haben, aber ich hatte eigene Pläne und fühlte mich außerdem zu jung.

JP: Wie schaut Dein Tourneeplan aus? Kommst Du mal nach Deutschland?

DL: Ja, warum nicht? Zur Zeit spielen wir sehr viel, wir kommen von einer Südamerika-Tour, die 8 Wochen dauerte, vorher waren wir in Indien und in einem Monat sind wir in Asien, Thailand, Nepal. . .

JP: Großartig. Viel Erfolg!

Michael Schmitt

Foto: Manfred Rinderspacher

James „Blood" Ulmer Foto: Paul Gerhard Deker

3. Internationales Jazzfest Viersen

Auch wenn das musikalische Vorjahresniveau nicht ganz erreicht wurde, so scheint sich Viersen doch als Jazz-Standort auf längere Zeit behaupten zu können. Wenn der Publikumszuspruch weiter anhält, werden die Stadtväter, wie sie im Programmheft versicherten, das ihrige dazu leisten. Und so wie es aussieht, - immerhin 1100 Besucher erlebten in der Festhalle am Samstag und Sonntag, dem 12./ 13.8. 1989 ein 12stündiges Jazzmarathon mit dem Titel „Viersen von 4 bis 4", - wird das nächste internationale Jazzfest in Viersen im September 1990 wieder dreitägig sein.

Die Organisatoren des Viersener Festivals (Helmut Nisters, Dieter Speck und Ali Haurand) haben schon seit drei Jahren eine glückliche Hand in der Programmgestaltung. Die behagliche Festhallenatmosphäre und die Überschaubarkeit des Programms, sorgten bisher dafür, daß das Festival-Konzept „Jazz zum Anfassen" durch die Kommunikationsmöglichkeiten mit den Musikern aufging. Hoffentlich kann Viersen sich erwehren, zu einem Mammut-Spektakel zu werden, denn in der familiären Umgebung dieser niederrheinischen Kreisstadt können ganz besondere Erfolge gefeiert werden.

So verblüffte das Vladimir Chekasin Quartett aus der UdSSR mit einem begeisternden Auftritt. Vladimir Chekasin, Saxophone und Klarinette, Oleg Molokojedow, Piano und Synthesizer, Vitas Labutis, Saxophone und Synthesizer, und Joffe Arvidas, Schlagzeug, alle begnadete Könner auf ihren Instrumenten, gefielen nicht nur durch stilistisch breit gefächertes Ausdrucksvermögen, auch mit ihren von Humor und Hintergründigkeit prall gefüllten Bühnenaktionen entfachten sie Beifallsstürme. Sie trendelten allmählich herein, spielten mit Kaffeetassen, Flaschen, Glöckchen und Plastiktröten, trommelten auf Stühlen, bliesen nach und nach alle möglichen Saxophone und Klarinetten mit jeweils nur einem Ton an und entwickelten mit Gesten und Gebärden eine komische Geschäftigkeit. Inzwischen taten sie nur noch so, als ob sie eine unhörbare, unerhörte Musik wirklich spielten, während vom programmierten Synthesizer lediglich eine ständig wiederholte 5-Ton-Melodie erklang. Sie führten Streitgespräche mit sinnlosen Silben, sangen zusammen mit dem Publikum einen Blues, brachen abrupt ab und richteten mit umgeworfenen Stühlen, umherfliegendem Papier und Tüchern ein kleines Chaos auf der Bühne an, akustisch unterstützt von Schlagzeug- und Synthesizerlärm. In einem Saxophon-Duell wurde Vitas Labutis niedergespielt, um anschließend wie tot auf dem Boden liegend liebevoll von Vladimir Chekasins weichen Sopransaxophontönen wiederbelebt zu werden. Vor lauter Ergriffenheit über das von ihm selbst angespielte „Girl from Ipanema" schmolz Oleg Molokojedov unter seinen Flügel und umarmte küssend den dort liegenden Chekasin, der über diesen Bossa-Nova-Titel so phantastisch cool improvisierte, als stünde Stan Getz auf der Bühne. Es sind einfach Narren, diese vier, die unter der Tarnung ihrer geheimnisvoll übergezogenen Strumpfmützen die Leute zum Lachen bringen und doch gleichzeitig bitter ernste Geschichten davon erzählen, wie die Menschen (nicht nur in ihrer estnischen Heimat) miteinander umgehen. Sie spielen ein Spiel in ihrem Spiel, improvisieren mit der Unzulänglichkeit ihrer technischen Anlage, und unversehens wird das Publikum in dieses doppeldeutige Happening einbezogen. Russische Folklore im aberwitzigem Tempo überzogen entlarvt ebenso, wie perfekt gespielte Tschaikowsky-Passagen in diesem nahezu kabarettistischen Kontext: Peristroika im Jazz.

Von der Umgestaltung nun zu einem Musiker, dem wie keinem anderen in Viersen die ästhetische Gestaltung des neuen Jazz gelang. Philip Catherine mit seinem Trio eröffnete vor dem sensationellen Auftritt der Russen mit unglaublich zarten und leisen Tönen nicht nur das Festival, sondern auch die Möglichkeit zu verinnerlichtem Hinhören und Genießen von Musik, die fast wie süßer Wein wirkte. Bemerkenswert an Catherines Trio war vor allem das hohe Maß an Übereinstimmung zwischen der Gitarre Catherines und dem „großen Bruder Kontrabaß" von Hein van de Geyn in der melodischen Linienführung. Schlagzeuger Dre Pallemaerts trug besonders bei den Balladenimprovisationen seine beiden Kollegen klanglich quasi auf den Händen, denn er spielte sein Drumset ganz zart, ohne Stöcke.

Enrico Rava, wie Catherine Mitglied in Ali Haurands European Jazz Ensemble, stellte sich in Viersen unmittelbar nach Chekasins Feuerwerk mit einem rein italienischen Quartett vor. Der Kontrastreichtum des heutigen Jazz konnte so nicht besser demonstriert werden. Bei Chekasin einerseits die unbändige Spielfreude; die ausgeklügelte Klangbalance andererseits beim Enrico Rava Quartett, die vom bestechend klaren und schönen Ton Ravas

auf Trompete und Flügelhorn geprägt wurde.
Die Kultivation der Gruppenimprovisation repräsentierte The Quartet. Gerd Dudeks Saxophonsoli kamen wie klares Wasser aus einem Gebirgswasserfall. Pianist Rob van den Broeck und Ali Haurand wandelten mit bewunderswerter Übereinstimmung durch verzwickteste Harmonieschemen. Das alles wurde gestützt von einem wendigen und rücksichtsvollen Tony Levin am Schlagzeug.
Was bisher an diesem Abend an Spielkultur vorgeführt wurde, machten anschließend die beiden amerikanischen Formationen mit barbarischer Lautstärke nieder. Bei The James ,,Blood" Ulmer Blues Experience, die in jeder Hinsicht letzte Gruppe dieses Festivals, war der Name das einzig Klangvolle. Ulmers Gitarre war verstimmt, der Sound blechern und sein Gesang nahezu stümperhaft. Zum Glück wurde das von Jamaaladeen Tacumas brutalem Funk-Baß und Jojo Mayers Schlagzeug-Hammerwerk weitestgehend überdeckt. Mit Blues hatte das nichts mehr zu tun. Übrigens schien der junge Schweizer Drummer die Spielweise seiner beiden schwarzen Kollegen gut zu kennen, denn er hatte sich vorsorglich Stopfen in die Ohren gesteckt. In dem vom Mitorganisator und Moderator Dieter Speck sorgsam zusammengestellten Programmheft wird aus einer Kritik über Ulmers Trio folgendes zititert: „ . . . das hört sich mitunter an wie ein Eisenbahnunglück." Das war zutreffend.
Eine weitere Entgleisung passierte davor dem George Russell Orchestra aus den USA. George Russell, sicherlich ein äußerst verdienstvoller Mann in der Geschichte des modernen Jazz, verstand es nicht, die Lautstärke seiner recht jungen Big Band zu kontrollieren. Ob ein Bläsersolo nun mit einer Querflöte oder einem Baritonsaxophon gespielt wurde, war nur zu sehen. In dem Lärm der Synthesizer, Gitarren und elektronischen Drumsets hörte man von Klangfarbe nichts mehr. Russell dirigierte stur wie ein Roboter und seine harmonisch eigentlich differenziert und vielschichtig geschriebenen Arrangements klangen wie Maschinenmusik. Selbst zarte lyrische Ansätze wie etwa bei „African game" steigerten sich zu nahezu epileptischen Lärmanfällen. Kranken wir nicht schon genug daran?

Horst H. Couson

Wichtige Rolle: rhythmisches Element

Modern Jazz Quartet

Auch Niedersachsen hat nun sein Schleswig-Holstein Musik Festival. „Musikland Niedersachsen 1989" heißt die Konzertreihe, deren Konzept - ein dezentrales Festival vor allem „klassischer" Musik - sich am großen Bruder des Justus Frantz orientiert. Die Veranstalter des niedersächsischen Konzertsommers aber trauten sich weiter in den Bereich des Jazz als dies im hohen Norden der Fall war: Dort spielte im vergangenen Jahr Peter Herbolzheimers BuJazzO, und in diesem Jahr stellt ein Jazzmusiker-verstärktes Konstantin Wecker-Programm (mit Wolfgang Dauner, Johannes Faber und Charlie Mariano) ein kleines Gegengewicht zur angeblich so schweren Muse dar. Niedersachsen bietet „nur" 25 Konzerte statt der 181 offiziellen Veranstaltungen in Schleswig-Holstein. Dafür sind hier Randgebiete des Jazz stärker berücksichtigt, Randgebiete wohlgemerkt, die auch ein vornehmlich klassisch orientiertes Publikum durchaus ansprechen: die NDR Big Band mit Ernst Jandl, die Chick Corea-Acoustic Band, Keith Jarrett, Contaminatio mit einem Programm „von Kammermusik bis Jazz" und das Modern Jazz Quartet, *dem* Vorreiter auf diesem Feld zwischen Jazz und europäischer Kunstmusik.
Das MJQ spielte am 13. Juli im vollbesetzten Tagungssaal der Städtischen Union in Celle. Mitveranstalter dieses einzigen MJQ-Konzerts in Deutschland war die rührige Jazz-Initiative Celle. Das Publikum kam offensichtlich mit Kenntnis über Musik und Atmosphäre, die es zu erwarten hatte. Die kammermusikalischen Kompositionen und Arrangements von John Lewis fordern ein Publikumsverhalten, das dem „klassischer" Konzerte durchaus ähnelt.
Das Quartett spielte ein Programm, das vor allem die letzte Schallplattenveröffentlichung mit Kompositionen von Duke Ellington vorstellte, dazu einige ältere und neuere Eigenkompositionen. Die Ellington-Transkriptionen betreffen hauptsächlich Werke aus den Jahren 1939/40, der vielgerühmten Hoch-Zeit des Meisters. Lewis hat die originalen Orchesterarrangements auf Quartett-Besetzung reduziert und nur wenige Änderungen vorgenommen. Ellingtons Kompositionen eignen sich nicht immer für solche Transkriptionen. „Ko-Ko" beispielsweise lebt im Original einfach zu sehr von den wechselnden Klangfarben der Orchester-Instrumentation, die - verständlicherweise - die beschränkte Besetzung des Quartetts nicht nachvollziehen kann. In „Jack The Bear" und „Sepia Panorama" hält sich Lewis eng an die Vorlage, auch was die Länge der Arrangements betrifft. „Prelude to a Kiss" bietet - zusammen mit Lewis' „One never knows" und der obligatorischen Zugabe „Django" eine ideale Spielwiese für den sicheren und nach wie vor emotional packenden Balladenstil Milt Jacksons. „Rockin' in rhythm", das die erste Hälfte des Konzerts beschloß, ist nun schon seit vier Jahren im Repertoire des Ensembles. Man merkt hier - hat man den Vergleich früherer Konzerte - die Vertrautheit mit dem Stück und den Witz, mit dem alle vier Musiker die thematischen und die begleitenden Riffs unter sich aufteilen, und wieviel Spaß es ihnen macht, den natürlichen Swing dieser Komposition auszukosten. Zwei Eigenkompositionen dienten als Hommage an den Meister Ellington. In „For Ellington" von John Lewis zielen vielfache Wiederholungen einer einfachen thematischen Struktur vor allem auf Klangwechsel, so daß man hierin vielleicht eine Ehrung des Satz-Technikers Ellington sehen kann. „Maestro E. K. E." dagegen ist ein enorm swingendes und von allen Musikern mit viel Spielfreude vorgetragenes Arrangement von Milt Jackson. Das offizielle Schlußstück - vor der Zugabe - war Lewis' „A day in Dubrovnik", eine fast zwanzigminütige „Suite" mit vielen Anklängen an barocke Kompositionsmuster - kurze Ritornelle, imitatorische Phasen, Umkehrungen von melodischen Linien, etc. Milt Jacksons Resentiments gerade solchen Arrangements gegenüber sind bekannt. In der Pause kam eine Dame auf ihn zu und fragte, warum er denn auf der Bühne nicht so lächle wie ,,offstage". Seine Antwort, mit einem stichelnden Seitenblick auf den amüsierten John Lewis: „Because we play *serious* music!"
Einen großen Eindruck an diesem Abend hinterließ auf jeden Fall Connie Kay. In dem Konzert, in dem das MJQ ohne jegliche Verstärkung spielte, war die Meisterschaft des Schlagzeugers unüberhörbar. Subtile Begleitung komponierter und arrangierter Partien, enorm wirkungsvolle Anschlagwechsel, die einzelne Chorusse oder Arrangementabschnitte voneinander abhoben, machten deutlich, wie unverzichtbar Kays Schlagzeugkonzept für die Musik von John Lewis ist. Seine feinfühlige Begleitung zu „The golden striker" und der gleich angeschlossenen Tripelfuge „Three Windows", sein packender swing in „Rockin' in rhythm" und die luftige, leichte Arbeit am HiHat in ,,It don't mean a thing (if it ain't got that swing)" (welch passender Titel für ein Schlagzeug-feature) bewiesen, welch wichtige Rolle das rhythmische Element in der Musik des Modern Jazz Quartett spielt. Nachzutragen bleibt noch die konstante Qualität, mit der Percy Heath alle Arrangements und Soli grundiert. Heath auch strahlte vielleicht die meiste Spielfreude nach außen aus. Er wäre bei den Schlußovationen sofort zu weiteren Zugaben bereit gewesen, wenn auch „Django", auf das sich das Quartett beschränkte, das angemessenste Finale des MJQ-Konzerts war.

Wolfram Knauer

Ehrengast: Charlie Haden

Jazzfestival Montreal

Anläßlich des zehnten Montrealer Jazzfestivals wurde der ehemalige Sideman von Ornette Coleman, der Bassist Charlie Haden, durch eine Konzertreihe gefeiert. Zu diesem Jubiläum bot das FIJM ein abwechslungsreiches Programm, das jedes Jahr immer beträchtlichere Ausmaße annimmt: Es war diesmal so umfangreich, daß sich um halb neun nicht weniger als vier Veranstaltungen überlappten. Darunter die mit Charlie Haden.

Binnen zehn Tagen bestritt der Ehrengast acht Konzerte, bei denen er jedesmal neue Partner vorstellte. Zunächst machte Joe Henderson inmitten einer Tournee mit der George Gruntz Concert Jazz Band einen Abstecher nach Montreal, wo er mit dem Schlagzeuger Al Foster einen leider viel zu kurzen Auftritt hatte, der kaum länger als eine Stunde dauerte. Und gerade als das Trio die Musik zum Kochen brachte, brachen die drei Musiker ihr Programm ab und verschwanden, ohne eine Zugabe gespielt zu haben.

Am folgenden Abend erschienen Geh Allen und Paul Motian. Im Gegensatz zu der Platte, die die Drei bei Soul Note in hervorragender Balance aufgenommen haben, mangelte es im Saal an einer ausgeglichenen Tonwiedergabe. Die Pianistin wirkte sehr zurückhaltend, denn sie schien sowohl gegen die unzureichende Verstärkung ihres Instruments als auch gegen die Trommelei Paul Motians ankämpfen zu müssen. Ed Blackwell hingegen erwies sich bei einem umjubelten Auftritt mit Don Cherry als feinfühliger Begleiter, der der Musik viel Glanz verlieh. Der Trompeter setzte seine Dussun Guni ein und gestattete sich auch, herumzutanzen. Wäre Ornette Coleman dabeigewesen, dann hätte dieses Konzert die Krönung der Sonderreihe werden können.

Dann begegnete Charlie Haden dem jungen kubanischen Pianisten Gonzalo Rubalcaba, den er für einen der begabtesten Nachwuchsmusiker hält. Auch wenn dieser sein Können auf der Tastatur mit ebensoviel Schwung wie Geschmack zeigte, so verfügt er doch allem Anschein nach nur über ein kleines Repertoire, da er die Noten einiger bekannter Standards - so etwa „Solar" von Miles Davis - vor sich hatte. Trotzdem spielte er aufregende Soli und ließ sich nicht von dem nach wie vor ungeheuer lauten Paul Motian beeinträchtigen. Im Gegensatz zu Geh Allen nahm er die Herausforderung an. Zwischen seinen Partnern befand sich Charlie Haden in einer eigenartigen Lage. Er machte den Eindruck, als ob er nur mit Mühe Schritt halten könne.

Um die Kräfte der Fans ein wenig zu schonen, gab es in der Mitte des Festivals wie üblich keine Konzerte. Nach diesem Ruhetag machte sich Haden wieder an die Arbeit, zuerst mit Milton Nascimento, der vorwiegend Piano spielte, dann mit Jack DeJohnette und dem Gitarrenliebling des Montrealer Publikums, Pat Metheny, der zwei Tage vorher vor ungefähr 100 000 Leuten auf einer im Stadtzentrum aufgebauten Sonderbühne ein Konzert gab. Viel wichtiger für die Kenner war allerdings das Treffen Hadens mit Paul Bley. Zwischen den beiden Musikern hatte es einst scharfe Auseinandersetzungen gegeben, woraufhin sie für dreißig Jahre jeglichen Kontakt zueinander abgebrochen hatten. Lächelnd und freundlich trat der Bassist unter die Scheinwerfer und führte seinen „alten" Freund ein, als wäre nie etwas geschehen. Außer einigen ungewöhnlichen Interpretationen von Standards - typisch Bley übrigens - frischten sie klassische Themen von Ornette Coleman auf, in dessen nun legendär gewordenen Band beide zugegen waren, als diese im Hillcrest Club in Los Angeles spielte. Das Trio wurde wieder von Paul Motian ergänzt, der diesmal hinter einer Trennwand aus Plexiglas spielte, um seinen Kollegen nicht weiter zur Last zu fallen.

Das Schlußkonzert der Reihe wurde vom erneut formierten Liberation Orchestra bestritten, einer elfköpfigen Formation mit alten Genossen (Ken McIntyre, Sharon Freeman, Bob Stewart) und neuen Mitgliedern (Ernie Watts, Joe Lovano, Tom Harrell, Stanton Davis u. a.). War die Dauer der übrigen Vorstellungen zu knapp bemessen, so dehnte sich dieser Auftritt über drei Stunden aus, bis die Zuschauer schließlich in einen Zustand der Erschöpfung fielen. Es wurden Arrangements von Carla Bley gespielt, u. a. „La Passionara" und „We shall overcome", die letztendlich allen Freiraum boten, über Bluesakkorde zu improvisieren. Eine halbe Stunde lang dauerte dieses Opus, bei dem Ernie Watts am Tenor hervorstach, obwohl er viele Floskeln in seinen Soli wiederholte.

Auch wenn jedermann sich müde fühlte, waren doch alle froh, das Schlußkonzert miterlebt zu haben, denn es war die Aufgabe „unseres" Oscar Peterson, für einen gewichtigen Schlußpunkt zu sorgen.

Alles in allem wurde diese Konzertreihe als eine willkommene Initiative begrüßt, obwohl viele Fans eher enttäsucht waren. Daß Charlie Haden zu den wichtigsten Vertretern des Jazz gehört, bleibt weiterhin unbestritten. Doch daß er kein Virtuose ist, wird deutlich, wenn er einige feststehende Phrasen in seinen Soli ständig wiederholt. Eines aber steht fest: Er verfügt über ein großes Engagement als Künstler und Mensch, was letzten Endes mehr bedeutet als nur gekonntes Spiel.

Kaum eine dreiviertel Stunde nachdem Haden und seine Gäste sich verabschiedet hatten, nahmen die Fans wieder im Saal Platz, wo die letzten Konzerte des Abends stattfinden sollten. Wenn die Betonung der ersten Hälfte dieser Konzertreihe mehr auf der Tradition lag, so verschob sich der Akzent nun zur Avantgarde, die mit Craig Harris, David Torn sowie dem Duo Anthony Braxton/Marilyn Crispell vertreten war. Ein Posaunist hohen Kalibers ist Harris schon, aber der Auftritt mit seiner jetzigen Band, Tailgater's Tales, war sehr enttäuschend. Der Klarinettist Don Byron wirkte uninspiriert, und Brendon Ross brachte nur klirrende Sounds aus seiner Gitarre hervor. Mit Verstärkern, Pedalen und sonstigen Kniffen widmete sich David Torn ausschließlich Verfremdungseffekten, die das sowieso schon kleine Publikum noch kleiner werden ließen. Im Vergleich dazu war der Anhängerkreis, der dem Braxton/Crispell-Duo zuhörte, beachtlich groß.

Weit entfernt von den Abstraktionen eines Anthony Braxton ist der Altist Bob Mover, der am Eröffnungsabend ein Quartett hochkarätiger Musiker mit Walter Davis Jr., Richard Davis und Freddie Waits leitete. Es wurden Standards und bekannte Bop-Themen aufgegriffen, die nicht immer makellos interpretiert wurden. Aber dieses Manko konnte durch die gelöste Stimmung der Musiker ausgeglichen werden. Eine der populärsten Gruppen des Festivals war das Quartett Bass Desires mit ihrem Leiter Marc Johnson sowie Bill Frisell, John Scofield und Peter Erskine. Schon lange im voraus war das Konzert ausverkauft, was beweist, daß das hiesige Publikum sich sehr für den rockorientierten Stil begeistert. Dementsprechend wurde jedes einzelne Solo mit brausendem Beifall quittiert.

Noch zwei Altisten standen im Rampenlicht, nämlich der junge Vincent Herring, der als Ersatz des verstorbenen Bruders von Nat Adderley mitwirkte, und der erfahrene Jackie McLean. Wie erwartet spielte das Quintett all die Jazzstücke der 60er Jahre, doch die Soli von Nat machten sein nachlassendes Können schmerzlich bewußt. Diesem Auftritt, den man als ,,Cannonball-Adderley-Revival-Abend" bezeichnen könnte, folgte Jackie McLean, der sich nach wie vor als Meister auf seinem Instrument zeigt. Leider waren die Kompositionen, die zumeist aus der Feder seines Sohnes Rene stammen, nicht besonders herausragend, genauso wenig das Begleittrio.

Einer der Schwerpunkte des Festivals lag dieses Jahr auf Duo-Auftritten in der dem Klavier gewidmeten Konzertreihe. Für Kenner war das Konzert mit Kenny Drew und NHOP Höhepunkt der acht Darbie-

Bestritt binnen 10 Tagen 8 Konzerte beim Jazzfestival Montreal: Charlie Haden
Foto: Paul Gerhard Deker

tungen, nicht zuletzt angesichts des gegenseitigen Verständnisses, das die Musiker füreinander aufbrachten. Der Bassist ist nicht nur ein fabelhafter Virtuose, er besitzt auch viel Einfühlungsvermögen, wenn er seinen treuen Freund Kenny Drew begleitet und mit ihm lebhafte Dialoge führt.

Im Duo von Frank Morgan und George Cables gab es sehr schöne Momente, hauptsächlich bei den Eigenkompositionen des Pianisten, die sich von den von Morgan bevorzugten Bop-Evergreens erfreulich abhoben. Weniger mitreißend war das Ehepaar Toshiko Akiyoshi und Lew Tabackin: Toshiko Akiyoshis linke Hand ließ zu wünschen übrig, während Lew Tabackin sich in seinem allzu langatmigen Stil erging. Er wirkte sowohl am Tenor als auch an der Flöte eher klischeehaft als kreativ.

Der hiesige Big Band Boß Vic Vogel machte mächtig Dampf, und seine spannenden Pianoparts sowie die Soli des Altsaxophonisten Dave Turner und des Tenorsaxophonisten Yannick Rieu wechselten sich mit dem vollen Klang der Band ab. Der Abend wurde von Monty Alexander und Othello Molineaux, Steeldrum, Richie Cole und Bobby Enriquez, Jimmy Witherspoon und Jay McShann sowie Richie Beirach und Dave Liebman abgerundet.

Das Montrealer Jazzfest besteht aus einer umfangreichen Auswahl an Freiluftkonzerten, die von Mittag bis nach Mitternacht auf fünf Bühnen ablaufen. Den Journalisten gaben die Veranstalter bekannt, daß die Durchschnittszahl der Besucher von offzieller Seite auf 100 000 pro Tag geschätzt wird, also insgesamt eine knappe Million. In der Regel halten sich die Fans von diesen Shows fern, weil sie, wenn sie mal aus einem Saal draußen sind, gerade genug Zeit haben, um zum nächsten zu laufen. Bei den vorigen Festivals gab es auf jenen Bühnen auch nichts Außergewöhnliches zu hören. Dieses Jahr konnte man jedoch eine allgemeine Verbesserung des Programms feststellen. Von entscheidender Bedeutung war die Beteiligung der Europäer an der Konzertreihe, die mit Hilfe einer Fluggesellschaft ermöglicht wurde. Das neue dänische Quintett „Page One" stellte sich als eine Spitzenband heraus, zu der Schwede Anders Bergrantz auf seiner Trompete unbändige Hard-Bop-Soli beisteuerte. Aus Australien reiste eine Besetzung namens „The Last Straw" an, Musiker, die allem Anschein nach mit sämtlichen Wassern gewaschen sind. Die Dänen spielten energetischen, aber einstudierten Jazz, während die Oldtimer sich nicht scheuten, Risiken einzugehen. Der Altist Bernie McGann setzte immer alles auf eine Karte . . . und gewann jedesmal! Willem Breuker seinerseits bedarf wohl keiner Einführung, und selbst wenn man seine routinierte Bühnenschau fast auswendig kennt, lohnt es sich doch, seinen Auftritt vor einem nichts ahnenden Publikum mitzuerleben. Große Heiterkeit brach kurz nach Beginn der Show aus, dann packte ein Taumel der Begeisterung die Anwesenden und ließ sie bis zum Ende des anderthalbstündigen Auftritts nicht mehr los. Mit drei Zugaben bedankte sich das Kollektiv bei den rund 5000 Zuschauern, die sich unter einem riesigen, aufgeblasenen Dach versammelt hatten. Wie immer wurden auch die Platten wie warme Semmeln verkauft, und der Ertrag schien, gelinde gesagt, „uitstekend".

Als zusätzliche Attraktionen in den Sälen sind die Gruppen von Charles Lloyd und Tony Williams erwähnenswert. Auf dem Tenor leistete ersterer hervorragende Soli, verlor aber den Faden und seine Inspiration, sobald er zur Flöte wechselte. Williams hingegen gab vom ersten Takt an niemals nach, sondern bestand darauf, seine one-man-show abzuziehen. So konnte man sich nur mühsam auf die Arbeit seiner Mitspieler Billy Pierce, Wallace Roney und des Pianisten Mulgrew Miller konzentrieren.

Die Big Band von Illinois Jacquet lud zu einer Reise in die Vergangenheit ein. Mit 67 Jahren besitzt die lebende Legende noch immer diesen vollen, kräftigen Ton auf dem Tenorsaxophon, den man heutzutage eigentlich kaum noch zu hören bekommt. Alles in allem interpretierte Illinois Jacquet Oldies aufs Neue, was natürlich den Fans der Swing-Ära außerordentlich gefiel. Eine Auswahl von Jazzfilmen ließ die Vergangenheit ebenfalls aufleben. Da gab es Streifen über Persönlichkeiten wie Ellington, Eldridge, Parker und viele mehr, die noch durch drei Dokumentarfilme des Regisseurs Dick Fontaine ergänzt wurden. Neben drei frühen Filmen, die er gegen Ende der 60er Jahre mit Ornette Coleman, Sonny Rollins und Roland Kirk gedreht hatte, fügte Fontaine dem Programm sein neuestes Werk über Art Blakey („A Jazz Messenger") hinzu.

Etwa 25 Konzerte sind zuviel für eine Person! Und doch war das nur eine kleine Kostprobe des letzten Montrealer Jazzfestes. Jedenfalls beginnt man sich zu fragen: Wie groß ist zu groß?

Marc Chenard

Don't be that way

Joachim Ullrich und die Köln Connection

Filme wecken häufig Kinderträume. Als die „Benny Goodman Story" Mitte der 60er Jahre über die bundesdeutschen Bildschirme flimmerte, saß so mancher heute schon Angegraute auf den Knien vor dem Fernseher, sehnsüchtig der sentimentalen Story und reichlich süßen Musik folgend: Selbst einmal als Musiker auf der Bühne stehen und die Herzen der kleinen und großen Mädchen entflammen - das wär's! Aber wer hat schon mit seinem Traum wirklich ernst gemacht?

Ernst damit machen, das hieß für Joachim Ullrich z. B. ein Studium der klassischen Klarinette zu beginnen - und auch rechtzeitig wieder abzubrechen:,,Don't be that way". „Ernst" wurde es, als er 1977 in das Landesjugendjazzorchester einstieg und dann auch Mitglied der Manfred Schoof Big Band wurde. Völliger Ernst wurde es 1979: Ullrich, Gründungsmitglied der Initiative Kölner Jazz Haus, rief die Jazz Haus Big Band ins Leben und schrieb nun auch die ersten eigenen Arrangements.

1980 entstand die inzwischen legendäre Kölner Saxophon Mafia. „Die Mafia war von Anfang an sehr erfolgreich und musikalisch eine große Herausforderung. Vieles in meiner musikalischen Entwicklung habe ich durch die Arbeit in der Mafia in Frage stellen müssen. So empfand ich letztlich auch die Jazz Haus Big Band als ein eher einengendes Arbeitsfeld - was schließlich zur Auflösung der Band führte." Es sollte immerhin vier Jahre dauern, bis Joachim Ullrich 1987 mit der Köln Connection wieder ein großes Ensemble gründete.

Inzwischen jedoch häuften sich Anfragen für Lehrtätigkeiten, u. a. als Dozent an der Musikhochschule (ohne Examen!) und als Leiter der Landesjugend Big Band Rheinland-Pfalz. „In diesen Jahren klapperte die Mafia viele namhafte Festivals ab und wurde zusehends bekannter. Ich aber blieb der Mann, über den schon Miles Davis gesagt hat: .Joachim Ullrich? Nie gehört!' Dabei spukte die alte Idee von einer größeren Band immer noch in meinem Kopf herum. Was ich nicht wollte, war eine konventionelle Big Band mit herkömmlicher Aufteilung in Sections. Ich wollte etwas aufbrechen, ohne homophones Konzept schreiben, Akkorde nicht akkordisch darstellen, sondern linear. Ich habe halt versucht, an einem kontrapunktischen Konzept zu arbeiten. Wichtig war für mich auch der Sound, die Möglichkeiten, die man in einer großen Formation hat, wobei ich natürlich auch die in der Mafia gesammelten Erfahrungen mit einfließen lassen konnte, z. B. die Mischsätze, die Doublings mit Altklarinette und Altflöte u.s.w. Wer mich dabei enorm angeregt hat, ist das David Murray Octet auf seiner ersten LP."

Was ihn über die Instrumentierung hinaus an der Arbeit mit Köln Connection reizte, war der Aspekt der Form. In einer Zeit, in der der Mainstream und der Hard-Bop eine Renaissance erleben, in der der oftmals klischeehafte Chorus-Jazz nur in den mit .dem heutigen Klangmaterial angereicherten Soli eine eventuelle Innovation in sich birgt, beschäftigt sich Ullrich mit neuen Kombinationen der Form und spickt seine Musik mit avantgardistischen Tupfern. „Wenn man das motivische Arbeiten der klassischen Komponisten auf den Jazz überträgt, bedeutet das, daß eine Improvisation in eine Komposition eingebunden werden muß. Diese Vorgabe

Joachim Ullrich (Bild) „Was ich nicht wollte, war eine konventionelle Big Band mit herkömmlicher Aufteilung in Sections. Ich wollte etwas aufbrechen, ohne homophones Konzept schreiben, Akkorde nicht akkordisch darstellen, sondern linear." Foto: Hyou Vielz

der Einbindung kann eine klimatische sein - als Raum natürlich -, sollte in der Regel aber eine bestimmte Hinführung beinhalten. Also nicht nur Raum für den Solisten, da einfach einen abzulassen. Die technische Frage - ob modal, frei, über Changes, mit oder ohne Groove oder Rhythmus usw. - spielt keine Rolle. Ein Solo hat für mich eine Funktion, steht deshalb an einer bestimmten Stelle, ist also ein kompositorischer Akt, der vom jeweiligen Solisten berücksichtigt werden sollte."

Die Musiker für die Köln Connection hat sich Ullrich zum einen aus stilistischen Gründen, zum andern, um in angenehmer Atmosphäre konstruktiv zusammenarbeiten zu können, ausgesucht. „Für mich war es auch wichtig, daß bei den Holzbläsern viele Multiinstrumentalisten sind, damit ich viele verschiedene Farben habe. Als Trompeter war Thomas Heberer einer der wenigen, der in Frage kam, weil die Köln Connection-Stücke für Trompeter höllisch schwer sind. Die Ausdrucksfacette gerade für das Blech ist sehr weit. Aber während ich die Musik schrieb, habe ich innerlich schon den Sound von bestimmten Musikern gehört und sie bewußt aufgrund ihres individuellen Klanges ausgesucht." Kein Wunder, daß dabei eine Besetzung mit vielen - zumindest in Köln - klangvollen Namen herauskam: Wollie Kaiser, Roger Hanschel, Dirk Raulf und Joachim Ullrich, Saxophone, Thomas Heberer, Trompete, Achim Fink, Tuba, Posaune, Peter Casper, Posaune, Georg Ruby, Piano, Ulla Oster, Baß und Fritz Wittek, Schlagzeug.

Stephan Mertens

Orthodoxer Jazz geht eine Symbiose mit der punkigen Neuen Deutschen Welle ein: Franck Band
Foto: Hyou Vielz

Stilistische Mannigfaltigkeit

Die Franck Band kommt!

Selbstironie und eine stilistische Mannigfaltigkeit zeichnen die Franck Band aus, eine Gruppe der jüngeren Musiker-Garde aus dem Umfeld der Kölner JazzHaus-Initiative um Pianist, Sänger (?, wohl eher Shouter), Komponist und Konzipist Hinrich Franck. Bereits '86 gegründet, gewann die Franck Band schon ein Jahr später beim WDR-Stadtmusik-Wettbewerb und legt nun ihre erste LP mit dem Titel „Liebeslieder" vor.

Hinrich Franck hat bis auf den Gitarristen Werner Neumann eine Neubesetzung seiner Combo vorgenommen und außerdem das ursprüngliche Quartett um den Holzbläser Frank Gratkowski erweitert. Die musikalische Vielfalt der Gruppe entwikkelte sich aus den Kompositionen des Leaders und dem persönlichen Background der Musiker. Zunächst Fusion ä la Weather Report spielend, ergab sich bald ein individueller Sound. Die LP und auch das momentane Konzept der Gruppe besteht aus zusammengesetzten Splittern der unterschiedlichsten musikalischen Elemente und Richtungen.

Traditionelle Muster erscheinen in einem anderen Zusammenhang: Orthodoxer Jazz geht eine Symbiose mit der punkigen Neuen Deutschen Welle ein (zumindest bei den Gesangsstücken), zu der Bitonalität der Stücke kommen ab und an auch gegeneinander laufende Rhythmen, ein Ragtime wird zu Noise-Music, gefolgt von einem jazzigen Pop-Punk mit Trash-Metal-Versatzstücken, Swing wechselt zu vertrakten Funk-Rhythmen, die stark an die M-Base (ein Kreis schwarzer New Yorker Musiker um Steve Coleman und Greg Osby) erinnern und bei denen vor allem Bassist Claus Fischer und Schlagzeuger Hardy Fischotter brillieren. Außerdem gehören Fusion der 60er Jahre ä la Quincy Jones (ab und an modern wie Prince), Reggae-Rock, Modern Jazz, Militär-Fanfaren, Space-Sound und balladeske Wabber-Orgel-Klänge zum Repertoire der Franck Band.

Eine Band, mit der sich die JazzHaus-Initiative und ihr Label einen großen Gefallen bereitet, muß sie sich nun doch nicht mehr nachsagen lassen, ausschließlich Kopfmusik zu bieten. Überraschungen auf Überraschungen!

Stephan Mertens

Vorwiegend europäische Jazzmusiker

Sommer-Jazz in Budapest

Sommer in Budapest - das heißt nicht nur glühend heiße Sonne und Straßen voller Touristen, sondern auch Musik an allen Ecken. Allein im Juli gab es über zwei Dutzend klassische Konzerte; Zigeunermusik und Folklore in zahlreichen Gaststätten und natürlich Straßenmusik der verschiedensten Art: ein in historische Gewänder gekleideter Klarinettist auf der Fischerbastei, ein Trio (Violine, Gitarre, Cello) von Musikstudenten aus Berlin mit einem Repertoire von Mozart bis Lennon/McCartney, eine Jazzstandards spielende Kleinstbesetzung um einen Sopransaxophonisten und vieles, vieles mehr.

In dieser entspannten Atmosphäre fand nun auch zum ersten Mal das Internationale Jazzfestival Budapest statt, vom 14. - 16. Juli 1989. Gesponsort von einer Hotelkette, einer Zigarettenfirma und der ungarischen Fluggesellschaft wurde an drei Tagen ein durchweg hochkarätiges und umfangreiches Programm mit vorwiegend europäischen Jazzmusikern geboten. Es war das bisher wohl konsequenteste auf Spielweisen des zeitgenössischen Avantgarde-Jazz (im weitesten Sinne Free Jazz) ausgerichtete ungarische Festival, kein Benkö Dixieland, kein Super-Trio - Freiheit war angesagt.

Daß dies durchaus nicht immer zu nachhaltigen Hörerlebnissen führt, machte das eröffnende Quartett des Schweizer Cellisten David Gattiker deutlich. Zu zufällig wirkte diese Musik und ließ keinerlei Gruppenkonzept erkennen. Über weite Strekken beherrschte der Schlagzeuger Freddy Studer das Spiel kraftvoll, aber recht vordergründig. Lediglich einige sich herausbildende Duo-Konstellationen vermochten ob ihrer größeren Sensibilität und klarer Struktur zu überzeugen.

Karoly Binder und Theo Jörgensmann arbeiten schon seit längerem zusammen und traten bei verschiedenen Festivals mit großem Erfolg auf. Dieses gegenseitige Kennen und Verstehen schafft auch musikalisch eine Dichte und Integrität, die eine Unterscheidung von komponierten und frei improvisierten Teilen unmöglich, aber auch überflüssig macht. Jörgensmann, der zunächst etwas indisponiert schien, spielt eine scharfe Klarinette, die nichts mehr übrig läßt vom eher süßlich-romantischen Klang dieses Instruments in früheren Epochen. Binder, durchaus dem klassischen Klavierspiel verbunden und auch stets an neuen Sounds interessiert, gilt als ungarischer Top-Jazzer und wurde vom ungarischen Publikum auch entsprechend begrüßt.

Bei den insgesamt recht gut besuchten Konzerten im KAMARAERDÖ-Jugendpark waren allerdings ein Gutteil der Besucher Touristen aus vorwiegend deutschsprachigen Ländern. Die Konzerte fanden in angenehmer Atmosphäre im Freien unter einem Zeltdach statt. Für ein ansprechendes Umfeld mit Gastronomie, Bücher- und Plattenverkauf war ebenfalls gesorgt. Nachteilig wirkte sich für Benutzer der öffentlichen Verkehrsmittel die Lage des Jugendparks aus: etwas abseits der Ausfallstraße zum Balaton, direkt am Stadtrand von Budapest. Um 23 Uhr war der letzte Anschluß fällig und durch einen verspäteten Beginn am ersten Abend entging mir so das Steve Lacy Trio, das Cox-hill-Minton-Turner Trio und das Mihaly Dresch Quartett.

Das Festival bot auch Gelegenheit, verschiedene ungarische Gruppen zu erleben, wobei sich die Free Jazz Szene auch hier auf einen relativ kleinen Kreis beschränkt, so daß sich verschiedene Gruppen z. T. aus den gleichen Musikern zusammensetzen. Neben Karoly Binder und dem Mihaly Dresch Quartett waren noch zwei Besetzungen mit dem Pianisten György Szabados und das Istvan Grencso Kollektiv zu hören. Das Werkstattorchester MAKUZ unter der Leitung von G. Szabados eröffnete den zweiten Abend - furios und mit viel Spielfreude. Kraftvolle Rhythmen (2 Bässe, 2 Schlagzeuge) boten die Basis für interessante Einzel- und Kollektivimprovisationen eingebettet in vorgeschriebene Strukturen von Szabados, der, nur zeitweise am Piano agierend, das elfköpfige Ensemble mit weitausholendem Dirigat führte. Die Musik erinnerte stellenweise an das Jazz Composers Orchestra mit einem gewissen ungarischen (Folklore-)Touch. Der als Gast mitwirkende Posaunist Johannes Bauer fügte sich nahtlos ins Gruppengeschehen ein und brillierte ebenso wie die Saxophonisten Mihaly Dresch und Istvan Grencso und andere Mitglieder der Band mit einigen interessanten Soli.

Szabados Pianospiel konnte man intensiver am letzten Abend im Trio mit Mihaly Dresch, Tenorsaxophon, und Attila Lörinsky, Baß, erleben - dichtes Gruppeninterplay mit expressiven Soli aller Beteiligten. Ein spannendes Trio. Ein erneuter Auftritt von György Szabados mit Anthony Braxton (vgl. LP „Szabraxtondos" 1984) fiel leider aus.

Nach Makuz dann ein Duo, und trotzdem ging es mit gleicher Kraft und Energie weiter, standen doch zwei der wesentlichsten Vertreter der ersten europäischen Free Jazz Generation auf dem Podium - die Wuppertaler Peter Brötzmann und Peter Kowald. Kowalds Baßspiel stellt für mich immer wieder eine gelungene Einheit von „meditation and power" dar, wäh-

Attraktion des Internationalen Jazzfestivals Budapest: Mihaly Dresch Quartett

rend seines Spiels scheint er mit dem Instrument auch körperlich eins zu werden. Brötzmann, der in sein Spiel auch mehr Balladenhaftes integriert, war Widerpart und Ergänzung zugleich. Ein gelungener Auftritt.

Das Grencso-Kollektiv formiert sich im wesentlichen aus Mitgliedern von Makuz und bot eine an orientalische Musik gemahnende Form improvisierter Musik. Über einen durchgängigen Rhythmusteppich (2 Schlagzeuger, Baß) spielten und improvisierten die 3 Bläser in vorwiegend hohen, schrillen Tonlagen vor allem auf Klarinetten und Flöten. Das Publikum war sichtlich begeistert und so schien es für das Joe Sachse-Manfred Hering-Johannes Bauer Trio ein schwieriges Unterfangen, den Abschluß des zweiten Konzerts zu bestreiten. Doch das Gruppenkonzept bewährte sich, und mit einem hervorragenden Auftritt hatten die drei das Publikum schnell auf ihrer Seite. Im letzten Titel gesellte sich dann noch Peter Brötzmann mit auf die Bühne und forcierte noch einmal das Spiel. Für mich ein Höhepunkt des Festivals. Gleichzeitig war dies der Übergang zur anschließend geplanten Session.

Das abschließende Sonntagskonzert begann mit dem schon erwähnten Szabados-Dresch-Lörinsky Trio. Danach das Chekasin Quartett aus der UdSSR. Gesellschaftliche Umgestaltungsprozesse in der Sowjetunion setzen auch dort verstärkte künstlerische Kreativität und neue Ausdrucksformen frei. Im Moment scheint dies für die meisten sowjetischen Jazzmusiker eine Verbindung ihrer Musik mit Mitteln des Theaters, Aktionskunst oder Performance zu bedeuten, die Grenze zum bloßen Klamauk.ist dabei allerdings schon manchmal bedenklich nahe. Auch beim Chekasin Quartett wirken einige szenische Aktionen etwas überzogen und zu lang ausgebaut. Besonders zu Anfang des Auftritts empfand ich den hektischen Wechsel von einem Instrument zum anderen als störend und nicht zum Charakter der dabei geschaffenen Musik passend (Absicht??). Im weiteren Verlauf profilierte sich die Gruppe dann musikalisch, und insgesamt war es ein recht kurzweiliger Set, der wahre Begeisterungsstürme hervorrief - die sich beim später auftretenden Willem Breuker Kollektief wiederholt haben dürften, arbeitet Breuker doch schon seit Jahren mit ähnlichen Mitteln.

Inzwischen war es aber Zeit für den Nachtexpress und so mußte auch dieses Konzert ein vorzeitiges Ende für mich finden. Ein paar Minuten vom Auftritt des jugoslawischen Pianisten Stevan Kovac Tickmayer, der einen präparierten Flügel verwendet, und dann war dieses 1. Internationale Jazzfestival Budapest Geschichte. Ein vielversprechendes Erlebnis, das hoffentlich eine Fortsetzung finden wird.

K. Wiedenhöft

Open air in Dreieichenhain

Jazz in der Burg

Es müssen nicht immer die ganz großen Namen sein, um ein Konzertwochenende zum Erfolg zu führen. Bei „Jazz in der Burg", jener Open-air-Veranstaltung in Dreieichenhain südlich von Frankfurt, vertrauten die Organisatoren rund um das örtliche Bürgerhaus bereits zum 14. Mal auf die bewährte Mischung. Das Programm bestritt eine Kombination aus Altmeistern und Newcomern, die ein breites musikalisches Spektrum von Swing und Hot Jazz bis Gospel und Rhythm and Blues vortrugen. Der Veranstaltungsort mit seiner Naturbühne in historischem Gemäuer drückt zudem diesem alljährlichen Konzertereignis seinen Stempel auf.

Der erste Abend stand unter dem Motto „Hot Jazz International", weshalb auch gleich die Hamburger Hot Shots mit eben jener „heißen" Variante der Musikgattung eröffneten. Der Banjo-Rhythmus und der Bläsersatz bestimmten das Klangbild. Die Niederländer von Bernard Berkhout's Swingmates setzten dagegen - getreu ihrem Namen - mehr auf die Swingelemente im Stile Benny Goodmans. Das französische Royal Tencopators Orchestra und die schottische Fat Sams Band brachten sodann Big Band-Sound zu Gehör.

„Handwerklich solide" wäre der passende Ausdruck für die ersten Auftritte. Es ging auf der Bühne noch relativ gesittet zu. Innerhalb gut durcharrangierter Stücke bekam jedes Bandmitglied sein Solo im Laufe des Konzertes, was ihm Applaus sicherte. Mittreißend wurde es daher eigentlich erst so richtig, als der Posaunist Gene „Mighty Flea" Conners mit seiner Band vor die Zuhörer trat.

Vielleicht bedarf es ja auch jener Erfahrung, bei Lionel Hampton oder Count Basie gespielt zu haben, um das brave Muster zu durchbrechen. Nur dann kann sich der Künstler vielleicht auch Anleihen aus dem Pop erlauben. Connors übernahm beispielsweise das durch Joe Cocker in die Hitparaden geführte „Unchain my heart" und adaptierte es für seinen Stil. Jazz-Puristen dürften aber durch den gesamten Auftritt entschädigt worden sein. Jetzt dominierten die Solisten. Ein instrumentales „Zwiegespräch" zwischen dem Starposaunisten und dem Saxophonisten Stephan Abel war mehr als nur einfach hörenswert. Das Tüpfelchen auf das „i" setzte schließlich die Amerikanerin Linda Cotton, die als Gast von Connors bei ihrem Europadebut mit ihrer kraftvollen schwarzen Stimme den Bandauftritt bereicherte.

Traditionsgemäß ist der Sonntag in Dreieichenhain dem Blues gewidmet. Dabei setzte der Gospel-Gottesdienst morgens in der Burgkirche - diesmal mit den Jackson Singers - eigene Akzente. Danach gaben Gitarre und Bluesharp den Ton an. Die Südkalifornier der Band Mighty Flyers widmeten sich schnörkellosem Rhythm and Blues. Sie hatten lediglich das Pech, daß ihr Auftritt zum Teil mit dem einzigen Regenguß des Wochenendes zusammenfiel. Doch keiner der vielen Zuschauer wich, so daß, sobald die ersten Sonnenstrahlen durchschimmerten, die Band ihren Vortrag steigerte. Einen Höhepunkt des Konzertes setzte der Sänger Rod Piazza mit einem Bluesharp-Solo, wie man es nicht alle Tage hört.

Daß auch sie Rhythm and Blues beherrschen, zeigten die aus Louisiana kommenden Fernest Arcenaux and the Thunders bei solchen Stücken wie „Rock me baby". Doch in der Person des Bandleaders stand nicht umsonst einer der besten Akkordeonspieler des Zydeco auf der Bühne, so daß sich bald Blues und französische Volksmusik miteinander zu einer eigenständigen Musikgattung vermischten. Unterstützt wurde das Ensemble dabei von der Waschbrett-Spielerin Patty Harrison und später von dem Harp-Spezialisten Lazy Lester.

Das Programm des Sonntagvormittags gestaltete noch einmal Linda Cotton mit, diesmal lediglich von dem Pianisten Sid Fendley begleitet. Damit sorgte sie für das Bindeglied zwischen den beiden Veranstaltungstagen, denn schließlich gehört gerade die Vielseitigkeit zwischen Gospel, Jazz und Blues zu ihren Stärken. Allerdings konnte sie sich ohne Vorbereitung während des doch relativ kurzen Auftritts nicht richtig warm singen. Ein weniger poppig ausgerichtetes Repertoire hätte ihr Gesangstalent zusätzlich besser zur Geltung gebracht. Trotzdem wurde sie vom fachkundigen Publikum als eine der Entdeckungen des Wochenendes mit viel Beifall gewürdigt.

Wolf-Günther Gerlach

Überragender Gesang, überzeugende Band

Norbert Gottschalk

Nur zirka 100 Zuhörer fanden den Weg in den Krefelder Jazzkeller, um den Vokalisten Norbert Gottschalk und seine Band zu hören. Der geringe Zuspruch ist - leider - nicht verwunderlich. Noch ist Gottschalk als Geheimtip anzusehen. Die Frage ist: wie lange noch? Gottschalk ist nicht nur zu wünschen, daß er alsbald größere Aufmerksamkeit findet, er hat sie längst verdient. Einen Jazzsänger mit solchen Qualitäten hat es in Deutschland noch nicht gegeben.

Gottschalk hat als Instrumentalist begonnen. Von daher ist verständlich, daß er sich nicht mit dem Heruntersingen von Themen begnügen muß. Gleichberechtigt kann er wie seine Mitmusiker über das verwendete Material improvisieren. In Intonation und Rhythmik ist er absolut sicher. Oftmals beginnt er seine Soli nur von Bass und Schlagzeug begleitet. Er ist nicht auf das Unterlegen der Harmonien durch Keyboarder Matthias Bröde angewiesen, um sich den zur Verfügung stehenden Tonraum klarzumachen. Seine bebop-artig phrasierten Seat-Linien wissen stets zu überzeugen: in langsamen und schnellen Tempi, in behutsam zeitgenössisch aufgefrischten Standards wie in subtil funkorientierten Originalkompositionen der Band, in leisen, beinahe lyrischen Momenten wie in expressiv extrovertierten. Hinzu kommt der optische Eindruck: Körperhaltung und Gestik Gottschalks machen klar, daß er nicht aus intellektueller Distanz heraus operiert. Musiker würden sagen: Der Mann meint, was er da singt.

Der großen Bandbreite der vokalistischen Fähigkeiten Gottschalks entspricht die Vielgestaltigkeit des Repertoires, das er und seine Band dem Publikum bieten können, ohne daß die einzelnen Teile auseinanderfallen. Vom modernisierten Gillespie-Standard ,,A night in Tunesia" über die wunderbar poetische Version des Beirach-Stücks „Leaving", bis hin zum funkigen „Light-weight-sight", einer Komposition des Keyboarders Matthias Bröde, von der Ballade bis zur virtuos vorgetragenen Up-Time-Nummer ist da alles vertreten. Die große integrative Kraft Gottschalks sowie die kongenialen Fähigkeiten seiner Mitmusiker bedingen trotzdem ein durchgehend homogenes Erscheinungsbild.

Selten hat man in den letzten Jahren im Krefelder Jazzkeller eine Band gehört, die derartig überzeugen konnte - angefangen von der Tatsache, daß die Musiker gleich beim ersten Stück voll dabei waren, sich nicht erst warm spielen mußten. Durchgehend druckvoll agierte man dann über drei lange Sets bis hin zur, vom Publikum eingeforderten, obligatorischen Zugabe. Die Arrangements waren interessant bis witzig, gingen fast immer über das übliche Schema Thema-Improvisationschorusse-Thema hinaus. Die Soli der einzelnen Musiker waren - das trug nicht unerheblich zum Abwechslungsreichtum bei - geschickt verteilt: Nicht jeder mußte in jedem Stück zum Zuge kommen.

Bei der Einzelkritik muß man vielleicht geringe Abstriche bei Saxophonist Jörg Kaufmann machen, bei dem manchmal zu sehr das große Vorbild Michael Brecker durchzuhören war. Schlagzeuger Peter Baumgärtner hätte des öfteren etwas engagierter zur Sache gehen können. Matthias Bröde an den Keyboards wußte durchgehend zu gefallen: Seine Begleitung war stets stilsicher und hervorragend auf den jeweiligen Solisten abgestimmt, seine Soli glänzten durch bedachten Aufbau und Einfallsreichtum. Am ehesten muß man allerdings - neben Norbert Gottschalk - Bassist Stefan Rademacher hervorheben. Die bei E-Bassisten oftmals anzutreffende Unart, aus dem Baß eine Gitarre machen zu wollen, hat er weit hinter sich gelassen. Konsequent verharrt er bei der Begleitung in tiefen und mittleren Lagen, absolut diszipliniert unterläßt er jedes überflüssige Mätzchen. Er benutzt seine erstaunlich weit entwickelten instrumentalen wie musikalischen Fähigkeiten nicht, um seine Kollegen an die Wand zu spielen. Er hat Zeit, auf seine Soli zu warten, um dort zu beweisen, daß er noch mehr kann, als erstaunlich sicher und banddienlich zu begleiten.

War es auch wenig zahlreich, das Publikum im Krefelder Jazzkeller, so doch um so mehr begeistert. Darüber hinaus konnte es mit der Gewißheit nach Hause gehen, mit Norbert Gottschalk einen Sänger und Musiker gehört zu haben, der vielleicht schon bald zu den wenigen deutschen Jazzstars gehört. Es sollte nicht verwundern.

Klaus Schmidt

„Sommerjazz" - Workshop im Bielefelder „Haus Einschlingen"

Reinhart spielt seit einigen Jahren Tenorsaxophon. Zusammen mit 36 Nachwuchsjazzern lernt er eine Woche lang beim „Sommerjazz"-Workshop in Bielefeld Skalen, Phrasierung und Ensemblespiel. Nichts Außergewöhnliches. Was ihn von den übrigen Teilnehmern unterscheidet: Er ist hoch in den Sechzigern. Tilmann, 16, sein Saxophonistenkollege aus Braunschweig, könnte sein Enkel sein.

So unterschiedlich wie das Alter ist auch das Niveau. Das reicht von ausgesprochenen Anfängern bis zu angehenden Profis. Die „Stunde der Wahrheit" schlägt dann beim Abschlußkonzert: Die einen wagen sich an die ersten Chorusse über Standards, die anderen versuchen sich an komplexen Eigenkompositionen oder einem vertrackten Mike-Stern-Blues. Favoriten bei den Klassikern: Wayne Shorter und Miles Davis. Heimlicher Hit: „Big Time" von der letzten Miles-LP. Doch was vielleicht noch fehlt an Technik und Tonbildung, wird wettgemacht durch Witz und originelle Verkleidung. Bejubelt werden schließlich alle Studentenensembles. Für Konkurrenzdenken und an-die-Wand-spielen ist wenig Platz im Haus Einschlingen.

Das mag auch daran liegen, daß von den 37 Teilnehmer/innen zehn Frauen sind. Die Mehrzahl davon, wie zu erwarten, bläst Saxophon. Doch auch mit Baß und Gitarre brechen die Frauen in Bielefeld vereinzelt in männliches Terrain ein. Da ist es nur eine Frage der Zeit, bis die erste Schlagzeugerin dabei ist. „Die Frauen verändern die Umgangsformen und die Atmosphäre", hat Jörg Stanko beobachtet, der von allen liebevoll bei seinem Spitznamen „Gorki" gerufen wird. Er ist Bildungsreferent des Workshop-Veranstalters und gleichzeitig Teilnehmer. In dieser Doppelrolle ist er ständiger Ansprechpartner, kennt die Interessen beider Seiten und kann so „Reibungsverluste verhindern".

Im sechsten Jahr gibt es jetzt den „Sommerjazz" im Haus Einschlingen. In der immer noch wachsenden Branche hat er seinen festen Platz halten können.

Was unterscheidet ihn von anderen Workshops? Das Unterrichtsangebot wohl kaum. Morgens Theorie und Instrumentalunterricht, nachmittags Bandprojekte, das ist auch anderswo so. Und auch die Dozenten - Uli Beckerhoff, Trompete, Detlev Beier, Baß, Michael Küttner, Schlagzeug, Peter O'Mara, Gitarre, Matthias Nadolny, Saxophon und Otto Wolters, Klavier- sind feste Größen in der Workshop-Szene. Obwohl nach dem Weiterbildungsgesetz gefördert, gibt es gewiß preisgünstigere Angebote. Jörg Stanko würde deshalb auch nicht davor zurückschrecken, den „Sommerjazz" sponsern zu lassen. Nicht unbedingt von einer Zigarettenmarke wie jetzt in Trier geschehen, aber gerne von einer Instrumentenfirma oder einer Musikalienhandlung. „Ein Set hätte ich schon gerne hier stehen", sagt er, „damit Jan nicht wieder mit seinem Schlagzeug in der Bahn aus Aachen anreisen muß." Wenn Jan dann da ist, hat sich die Mühe gelohnt. Den ganzen Tag kann er Schlagzeug spielen, wenn es sein muß auch schon mal länger als bis zum vereinbarten Zapfenstreich um 11 Uhr nachts. Stören könnte er nur die Mitmusiker und Fuchs und Hase im Teutoburger Wald. Er wird unterrichtet von Dozenten, die sich schon jahrelang kennen, und das nicht nur vom Workshop. Selten haben die Teilnehmer ein so hochkarätiges Dozentenkonzert gehört wie das im Bielefelder „Pappelkrug". Da sah der Jazzunterricht ganz anders aus in einer Zeit, als es das Wort „Workshop" noch nicht gab. Otto Wolters erinnert sich: Für jeden neuen Akkord verlangte sein Lehrer einen Groschen. Dann lief er auf kürzestem Weg mit gespreizten Fingern nach Hause und setzte sich ans eigene Klavier.

Rainer Wilkes

Aha-Erlebnisse
und neue Übungsmotivationen

30. Sommerkurs Remscheid

Es paßte alles zusammen: mein Sparbuch hatte das Ja-Wort gegeben, meine Bewerbung war angenommen worden, und ich durfte also als Teilnehmer des 30. Sommerkurses „Jazz & Rock in process" nach Remscheid fahren. Die mühselige Schlepperei wurde schon kurz nach der Ankunft belohnt: Die im modernen Stil gebaute Akademie liegt inmitten einer herrlichen Landschaft, die Zimmer geben den Blick frei auf die dicht bewaldeten Wupperberge.

Bis zum Abend trafen Musiker aus dem gesamten Bundesgebiet ein. Das einführende Plenum war dann der offizielle Startschuß für den Kursbeginn. Ich war der Gitarrengruppe Michael Sagmeisters zugewiesen worden und trug mich für das Bebop-Bandprojekt „Heiner" Wibernys ein. Die folgenden Tage waren nun erfüllt mit konzentriertem Üben und Lernen neuer Stücke und Skalen, sowie dem Reinhören in andere Bandprojekte. Denn die Dozenten boten neben Bebop fast alle gängigen Stilrichtungen von Mainstream über Jazz-Rock und Free bis hin zum Hardrock an.

Die Länge des Workshops ermöglichte vor allem, Kontakte zu knüpfen, Adressen auszutauschen oder einfach lange Gespräche zu führen, die mal nichts mit Musik zu tun haben mußten. Thomas Heidepriem und ich nutzten die Mittagspause des öfteren, um uns und die nähere Umgebung während langer Dauerläufe besser kennenzulernen. Kurzum: Die 14 Tage in Remscheid waren nicht allein voll von Tonleitern, falschen sowie richtigen Tönen, Scatgesängen und übermäßigen Akkorden, gerade die zwischenmenschlichen Beziehungen bildeten eine feste Säule, an die ich mich während „tonaler Pausen" immer wieder anlehnen konnte.

Die Atmosphäre war sehr entspannt, was in den Jahren vorher nicht immer so gewesen sein soll. Vielleicht lag es am insgesamt recht ausgewogenen Niveau der Teilnehmer. Konkurrenzkämpfe, die auch ich befürchtet hatte, blieben jedenfalls aus. Viel zur positiven Stimmung trugen aber auch die Dozenten bei, die ihren full-time-Job mit viel Engagement erledigten. Schade war lediglich, daß nur wenige von ihnen bereit waren, in der Bar zu „jammen". Bis auf die letzten Abende herrschte dort nämlich gähnende Leere. In den Proberäumen ging es jedoch bis in die frühen Morgenstunden heiß her, und so mancher ließ das Frühstück sausen, um genügend Schlaf zu bekommen. Die Schülersessions spiegelten die gerade vielgehörten Jazz-Vorbilder Brecker - Scofield - Stern wieder.

Leider fanden nur wenige Frauen den Weg in die Akademie; das Klischee vom Jazz als männliche Domäne wurde wieder einmal bestätigt. Ich hoffe, daß sich das in den nächsten Jahren ändert. Vielleicht dadurch, daß regelmäßig mehr weibliche Dozenten eingeladen werden. Rachel Gould, die in diesem Jahr die Sänger unterrichtete, hatte meiner und der Meinung vieler anderer nach einen schweren Stand. Bezüglich der Rollenverteilung sollte vielleicht auch das Organisationsteam Ideen entwickeln, um mehr Frauen zu den Kursen zu locken.

Dies ist aber nur einer der vielen Gedanken und Anregungen, die mich jetzt nach Ende des Kurses beschäftigen. Die Fülle des Erlebten ist zu groß, um sie hier detailliert wiederzugeben. Da ich bereits am ersten von drei Abschlußkonzerten mitwirkte, geriet ich schon früh in Abschiedsstimmung. Einigen anderen mag es ebenso ergangen sein.

Trotz dieser kleinen Wermutstropfen, die bei der Durchführung eines so großen Projekts wohl nicht ausbleiben, war der 30. Sommerkurs mit seinen musikalischen Aha-Erlebnissen und neuen Übungsmotivationen ein echtes Ereignis, von dem nicht zuletzt die Vorfreude darauf bleibt, den einen oder anderen Teilnehmer dieses Jahres beim nächsten Mal wiederzusehen.

Jörg Seidel

Arbeitsphase fand in den USA statt

Bundesjazzorchester

Das Bundesjazzorchester, 1987 vom Deutschen Musikrat zur Talentförderung gegründet, verwirklichte eine während der Proben im Winter geborene Idee und fuhr zur diesjährigen Sommerarbeitsphase in die „Staaten". Die 30 jungen Jazzer - darunter zum erstenmal auch eine Jazzerin - nahmen am Bud-Shank-Workshop im Fort Worden State Park in der Nähe von Seattle teil. Bud Shank, Altsaxophonist und Mitbegründer des Cool-Jazz, ist selbst künstlerischer Leiter dieses großen Seminars, das seit 1972 jährlich über 200 junge amerikanische Jazztalente anzieht. Für die BuJazzOs ein wahrlich geeigneter musikalischer Tummelplatz, zumal mit Bud Shank, Altsaxophon, Pete Christlieb, Tenorsaxophon, John Clayton, Bass, Jeff Hamilton, Schlagzeug, George Cables, Piano, Jiggs Whigham, Posaune, Bobby Shew, Trompete, Jay Clayton, Gesang, und vielen anderen auch hierzulande bekannte Jazzprofis und renommierte Jazzpädagogen als Lehrer zur Verfügung standen. Die Bevölkerung in dieser Ecke der USA weiß über Deutschland recht wenig. Es ist eigentlich ein Gemisch aus Klischees und Informationen, wobei der Name des Bundeskanzlers gänzlich unbekannt bleibt und mehr solche Stichworte wie Oktoberfest, Bayern, Rhein und Wein, geteiltes Deutschland, Nazi-Regime und Judenverfolgung das Bild über die Bundesrepublik der Gegenwart (!) prägen. Repräsentanten wie ein deutsches Jugendorchester werden zwangsläufig mit den damit verbundenen (Vor-)Urteilen gemessen, und da tat es beiden Seiten gut, daß sich das BuJazzO im Verlaufe des Workshops die Anerkennung und Bewunderung der Dozenten, der anderen Teilnehmer und der Bevölkerung erspielte. Jazz vom feinsten und nicht aus seinem Ursprungsland - das bedeutet auch heute noch für viele Amerikaner von einem vermeintlichen Anachronismus Abschied nehmen.

Kein Wunder, daß die Dozenten spontan zusätzliche Einzelunterrichtsstunden über die normale Workshopzeit hinaus erteilten, obwohl die Tage schon mit einem weitgefächerten Lehr- und Lernangebot vollgestopft waren. Als beachtlich zu vermerken ist, mit welcher Disziplin hinsichtlich vorgegebener Uhrzeiten und Stunden des Zuhörens junge amerikanische Kursteilnehmer das Arbeitspensum von Anfang bis Ende mit gleichbleibender Intensität wahrnehmen. Während musikalische Bildungsarbeit bei uns stets an den konzeptionellen Vorgaben und der didaktischen Folgerichtigkeit überprüft wird, steht auf amerikanischer Seite in wesentlich stärkerem Maße die Person des Dozenten im Vordergrund. Er bringt seine ganz persönlichen musikalischen Erfahrungen im Umgang mit Jazz und Jazzern ein. Von ihm wollen die Teilnehmer eine prägnante Message hören; das geschieht durchaus in autoritärer Manier und ohne Widerspruchsäußerungen. Diesem Stil mußte sich das BuJazzO anpassen, was letztlich gelang, aber in einigen Phasen nicht ganz einfach war. Für amerikanische Jazzprofis - Anmerkung nebenbei: Musiker und Publikum sind im Durchschnitt wesentlich älter als hierzulande -, die sich teilweise seit Jahrzehnten im Musikgeschäft behaupten und ein Stück Jazzgeschichte mitgeschrieben haben, bleiben auch brillante deutsche Jazztalente nichts weiter als unreife junge Typen, die zunächst zuzuhören und zu lernen haben, bevor sie in irgendwelche Fußstapfen treten.

Die Abendstunden waren den Bigbands vorbehalten, wobei der Vergleich mit anderen Workshoporchestern und damit dem amerikanischen Standard im Nachwuchsbereich möglich wurde. Der Vorsprung, den das BuJazzO einfach durch seine längere Existenz und Zusammenarbeit besaß, führte bald zu einer Art konstanter Fan-Gemeinde, die der Bigband zu Proben und Konzerten folgte und den guten Ruf im Staate Washington und darüber hinaus verbreitete. Die Belohnung für die deutschen Musiker für tägliche 12 Stunden Übe- und Probenarbeit sowie für das Einlassen auf ein nicht alltägliches Experiment erfolgte dann beim Auftritt anläßlich des dreitägigen Festivals „Jazz Port Townsend", zu dem jährlich 8-10tausend Jazzfans pilgern. Vor über 2000 Leuten auf der Hauptbühne im Festivalzelt erspielte sich das BuJazzO mit seinem Leiter Peter Herbolzheimer, der seine oftmals nicht ganz ernst gemeinten Ansagen auch auf Amerikanisch an Frau und Mann zu bringen weiß, eine „Standing Ovation", die dritte in der langjährigen Festivalgeschichte: das BuJazzO als absoluter Höhepunkt des letzten Konzerttages. Da bekamen sogar „Altmeister" wie Ray Brown, Herb Ellis und Monty Alexander leuchtende Augen. (Im übrigen begann die Herbolzheimer-Karriere eigentlich in den USA, und zwar auf der Gitarre.) Zusätzliche und nicht angekündigte Programmpunkte erhielt das Festival durch den Auftritt von zwei spontan von Dozenten und Teilnehmern gemeinsam gegründeten Combos. Hier konnten sich einige BuJazzOs auch solistisch freispielen, was im Rahmen einer Bigband seine Grenzen hat.

Zwei für USA-Aufenthalte deutscher Ensembles typische Performances schlössen sich an: ein Mittagskonzert open air auf dem Campus der Pacific Lutherian University von Tacoma und im Weltausstellungs-Center Park von Seattle.

Nicht unerwähnt bleiben sollen einige Stories am Rande: ein Jazzfan aus Mettmann, der beruflich öfters in dieser Ecke der USA zu tun hat und dem Festivalleiter von Port Townsend, Joe Wheeler, freundschaftlich verbunden ist, sponsorte kurzerhand einen Teil der Aufenthaltskosten; der einzige Bewohner von Seattle mit Namen Herbolzheimer wurde zum dortigen Konzert eingeladen, und er stellte sich als Musikprofessor und Komponist zeitgenössischer Musik vor; Fort Worden State Park, eine alte Militärakademie, dient heute dem guten Zweck der kulturellen Jugendbildung und ist frei von Alkohol und Zigaretten. Die BuJazzOs fanden zum Sport und spielten Fußball. Die Folge: Peter Weniger verknackste sich den Knöchel und handelte sich einen kurzen Krankenhausaufenthalt ein. Er soll nicht der einzige bleiben, der erwähnt wird, daher hier die Besetzung der Reise: Thomas Vogel, Jörg Engels, Christian Schulz, Till Brönner und Josef Herzog, Trompeten; Achim Hartmann, Ulrich Plettendorff, Bjoern Strangmann, Joachim Petzold, Ralf Michael Peters und Rainer Müller, Posaunen; Caroline Breuer, Andreas Maile, Steffen Schorn, Fiete Felsch, Klaus Peter Graf, Tobias Schmidt-Relenberg, Paul Heller und - wie erwähnt - Peter Weniger, Saxophone; Hubert Nuß und Frank Chastenier, Klavier; Martin Wind und Ingmar Heller, Baß; Martin Wiedmann, Gitarre; Christopher Dell, Vibraphon; Falk Willis und Dirk Seiler, Schlagzeug; Roland Peil, Perkussion sowie Jeff Schild, Gesang.

Ermöglicht haben diese Reise das Bundesjugendministerium, das Auswärtige Amt über die Verbindungsstelle für Internationale Beziehungen, die Jürgen-Ponto-Stiftung, der WDR, die GVL, die New Yorker Niederlassung der Dresdner Bank sowie Dr. Jürgen Manchot.

Peter Ortmann

Mike Westbrook Band „Off Abbey Road"

Balladen in bester Tenor-Tradition: Tony Coe

Fotos: Manfred Rinderspacher

Unterhaltung im Jazz / Jazz als Unterhaltung

15. Int. Jazzfestival Willisau

Im Programmheft des Jazz-Festivals Willisau, das wie immer zum Sommerschluß über die Bühne ging, wurde eigenartigerweise nicht viel Aufhebens gemacht vom diesjährigen Festival-Motto „Unterhaltung im Jazz/Jazz als Unterhaltung". Im dicken Magazin, seit den Anfängen für schlappe fünf Franken zu haben, wird ausführlich den zahlreichen Sponsoren gedankt, wird eine unübersehbare Zahl von Namen genannt, die mit der Organisation zu tun haben, werden gastronomische Produkte im Festzelt und andere Produkte auf ganzseitigen Anzeigen angepriesen. Ganz hinten schließlich sind die Musiker aufgelistet - 13 Bands und ein Solist wurden in 6 Konzerten präsentiert, dazu 4 zusätzliche Gratiskonzerte im Zelt. Dazwischen dezent die Begrüßungsworte des künstlerischen Leiters Nikiaus Troxler zur 15. Ausgabe des Festivals. Er, für seine subjektiven Vorlieben im Programm bekannt, hat die 6 Konzerte thematisch zusammengefasst, sie mit griffigen Titeln versehen: ,,Opening in Jazz and Pop", ,,Improvised Dance and Music", ,,Great Trios", „Latin and Black Music", „A Funny Afternoon" und „Cuba and New York" - Formulierungen, die nichts und alles sagen. Wenn man nicht wüßte, daß Troxler die zeitgenössische Szene am Herzen läge. . .

Die Ausgangsfrage, ob Jazz U- oder E-Musik sei, sie geistert durch das Festival. Ihre weitreichenden Konsequenzen - E steht für gesellschaftliches Ansehen und hinreichende kulturelle Förderung - sollen hier nicht weiter diskutiert werden. Denn ein Lavieren zwischen E und U hat es im Jazz schon immer gegeben, in den zwanziger Jahren etwa durch das Kommerzorchester des Paul Whiteman, in den fünfziger Jahren durch die engagierten, wenn auch mißglückten Versuche Gunter Schullers. Er prägte den Begriff des „Third Stream". Bleibt offen, wie unterhaltsam das Ganze sein soll und ob.

Von Trends und Tendenzen, festivalüblichen Essentials, war in Willisau nicht die Rede, ein Unterfangen, das dem Jazz Ende der achtziger Jahre eh nicht gerecht geworden wäre. Zu divergierend sind die unterschiedlichen Richtungen, zu dominant die Postmoderne. Bleiben wir beim lustbetonten, emotionalen Aspekt, der im Vordergrund stand. Durch die gebotenen Pop-Interpretationen wurde ihm genügend Rechnung getragen. Da hatte die afroamerikanische Tradition eines John Carter oder Leo Smith - für mich die Höhepunkte von Willisau - einen schweren Stand in der Gunst des Publikums. Dabei ist sie doch, man kann es nicht oft genug betonen, eine der wenigen Konstanten des gegenwärtigen Jazz.

Programmatisch also an den Anfang hatten die Veranstalter die britische Mike Westbrook Band gesetzt, ein Ensemble, das sich durch klug arrangierte Collagen einen Namen gemacht hat - dies in so unterschiedlichen musikalischen Bereichen wie New Orleans, Ellington oder Rossini. So sehr ihr Konzert klanglich mit dem Beatles-Programm „Off Abbey Road" zu überzeugen vermochte, so sehr enttäuschte es musikalisch. Der Grad der Bearbeitung der Beatles-Stücke - wohl zu nah am Original - entsprach gekünstelter Intonation und rhythmischer Ungenauigkeit. Wenn Sänger und Trompeter Phil Minton sich gestisch in Szene setzt und Altsaxophonist Peter Whyman geschickt über die Harmonien von „She loves you" improvisiert, kommt Spannung auf. Lichte Momente, die leider selten waren. Sie provozierten die Frage, ob Beatles-Lieder überhaupt als Improvisationsgrundlage für herkömmliche Jazz-Chorusse taugen, ob überhaupt Unterhaltungsmusik Grundlage für individuelle Improvisationen sein kann (aktuellstes Beispiel: Miles Davis).

Das reichlich überdrehte Konzert von Cold Sweat, das den Soul-Vater James Brown adelte, erstickte derlei Fragen im Keim. Posaunist Craig Harris, umgeben von einem guten Dutzend Musikern, gefällt sich

als Tänzer und das war es dann auch schon. Dieser am Ende des Festivals plazierte Beitrag schloß den programmatischen Kreis. Differenziertes und Feinsinniges waren nicht mehr gefragt, der Jazz blieb auf der Strecke.

Manchmal hatte ich diesen Eindruck auch bei Melody Four, einem humorigen Trio, das vor ein paar Jahren auch beim Jazzfest Berlin spielte. Wenn nicht die kolossalen Improvisationen des Sopransaxophonisten Lol Coxhill gewesen wären oder die Balladen des Saxophonisten Tony Coe in bester Tenor-Tradition . . . Wie dem auch sei: Das Publikum zeigte sich begeistert ob der populären Gesänge und Melodien. Ellingtons „Prelude to a kiss", Songs von Doris Day, Hits von Henry Mancini oder Parodien aus ,,My Fair Lady" - es gibt nichts, was dieser musikalische Gemischtwarenladen nicht anbietet. Die Unterhaltungsmusik (und nicht nur sie) scheint ein Ramschladen, dessen man sich beliebig bedient. (Vor allem Pianist Steve Beresford ist stets auf ausbeuterischer Lauer). Mit den zwischen den Liedern liegenden freien jazzmusikalischen Diskursen ist das postmoderne Ideal erreicht.

Ein Ideal, dem vor Jahren auch das Vienna Art Orchestra zu verfallen schien. Doch ganz so schlimm, wie sein Leiter Matthias Rüegg ankündigte, kam es nicht mit den Klischees, die neu entdeckt werden sollten. Ich vermißte den frühen Biss und die ironische Würze, mit der die Wiener vor Jahren die europäische Bigband-Landschaft ins Wanken brachten. Nur mühsam werden Bekanntes und Erprobtes mit Neuem verknüpft, alles klingt irgendwie abgestanden und fad. Solistische Glanzpunkte ändern daran nichts, auch nicht die mächtigen Bläsersätze, die erst in der Zugabe aus dem Vollen schöpfen. Plötzlich scheint der Bann gebrochen, Teile des Orchesters ziehen durchs Publikum. „The innocence of clichees", mit der Rüegg die jungen musikalischen Ideen realisieren wollte, die ihm Presse und Publikum attestiert haben, ist geblieben, was sie war: unschuldig.

Pulsierende Rhythmen und verquere Kollektivimprovisationen - wozu das Art Orchestra einst in der Lage war - kamen vom Sun Ra Arkestra. Der geheimnisumwitterte Pianist und Bandleader Sun Ra bot erneut ein farbenprächtig ausgestattetes Spektakel. Er führte vorwiegend in die Blütezeit des Swing, als sich der Sonnenmeister die ersten Sporen bei Fletcher Henderson verdiente. Erstaunlich bloß, in welch holpriger Rhythmik das Ganze daherkam, wie unsicher die Solisten wirkten.

Zwei Pianisten waren noch zu hören. Der eine, Chick Corea, ist seit Jahren auf der Szene, sich stets wie ein Chamäleon wandelnd, der andere Gonzalo Rubalcaba, ist die Entdeckung der letzten Jahre. Während der Auftritt Coreas mit seinem Trio (John Patitucci, Bass und Tom Brechtlein, Schlagzeug) nach zwei, drei Titeln eine gewisse Gleichförmigkeit erreicht, obwohl kompakte Klänge zur Einheit verschweißt werden konnten, gibt sich der andere frisch. Rubalcaba liefert eine faszinierende Kombination von Jazz-Improvisationen mit der Rhythmik seiner kubanischen Heimat. Man kann erahnen, was Dizzy Gillespie und Charlie Parker an den heißen karibischen Son-Rhythmen faszinierte. Bebop-Harmonien werden mit feinsinniger Polyrhythmik unterlegt, Free Jazz mit Elektronik kombiniert. Die Tradition versteht sich bestens mit der Moderne.

Ebenso waren zwei Schweizer Bands zu hören, mit Heimvorteil. Pianist und Komponist Christoph Baumann war mit einem Auftragswerk des Festivals betraut worden. Seine „Mentalities", in lateinamerikanische Rhythmen getauchte Melodien, erfüllten die Erwartungen nicht. Die andere eidgenössische Band, das Quartett Doran/Studer/Burri/Magnenat, erntete volles Lob. Peter Bürli schrieb: „Die aktuelle Gruppe der drei ehemaligen OM-Musiker hat seit den ersten Konzerten deutlich an Kompaktheit und Klarheit zugelegt. Kommunikativ-kammermusikalische Passagen stehen in einem anregenden Spannungsverhältnis mit swingenden und rokkenden Grooves; die ausgreifenden Improvisationen sind in ein sehr diskret gewobenes Netz von Strukturvorgaben (Themen, rhythmisch-harmonische Grundmuster, Stimmungen etc.) eingebettet."

Bleibt die afroamerikanische Musik, die mit zwei Beiträgen glänzte. John Carter, der leider nicht im gewohnten Oktett, sondern im Quintett erschienen war (Bobby Bradford, Trompete, Craig Harris, Posaune, Fred Hopkins, Bass, Andrew Cyrille, Schlagzeug) ist ein Klarinettist der Extraklasse. Er beherrscht die Blastechnik nordafrikanischer Tradition vortrefflich. Sein Spiel ist eindringlich und im Detail von einer Prägnanz, die ihresgleichen sucht. Avantgardistische Ambitionen durchdringen sich mit im Blues verwurzelten Stücken, auf das Wesentliche reduziert. Die Gruppe, in sich geschlossen und von enormer Virtuosität, spielt rhythmisch dicht, ohne auf Piano-Harmonien angewiesen zu sein. Virtuos aufblitzende Themenkürzel werden polyphon und polyrhythmisch bearbeitet. Sie verhelfen dem alten Jazz zu neuem Glanz, verbinden Geist und Körper.

Irgendwann, irgendwo zwischen bombastischer Elektronik und vielzitierter Postmoderne tritt der Trompeter Leo Smith auf. Sein Solo, so gar nicht verloren auf dem großen Podium in Willisau, mithin eindringlich und nachhaltig wirkend, ist die Antwort auf vielerlei programmatische Fragen. Sie machen sie zur Makulatur. In lockerem Vibrato und rhythmischer Dichte werden archaische Melodien im improvisatorischen Prozeß verfeinert. Smith intoniert messerscharf bis lyrisch, produziert Geräusche, macht Klangfarben. In markantem Gesang klagt er die Menschenrechte in Südafrika ein, dann wieder erzielt er Effekte mit herabhängenden Hölzern. Mit seinem kraftvollen dynamischen Spiel, jederzeit richtig swingend, beweist der einsame Trompeter, daß Jazz alle Lebensbereiche des Menschen erfaßt. Er ist unterhaltsam, regt zum Tanz an, pendelt zwischen Geist und Gefühl. Willisau hat unser Bewußtsein geschärft.

Intoniert scharf bis lyrisch, produziert Geräusche, macht Klangfarben: Wadada Leo Smith
Foto: Manfred Rinderspacher

Nachtrag zum „Third Stream": Das Arcado String Trio unter dem Etikett „Great Trio" angekündigt, verbindet klassische Konzertmusik, also E, mit Sinn für Improvisation. Wenn überhaupt von Fusion beider Bereiche die Rede sein kann, dann gelingt er Mark Dresser, Bass, Mark Feldman, Geige, und Hank Roberts, Cello, vorzüglich. Die drei Musiker spielen eigene Stücke, in denen raffiniert ausgeheckte Titel mit strukturierten Improvisationen nahtlos ineinanderfließen. Jazzmäßig phrasierte Ostinati sind kontrastreiche Grundlagen für Spontanimprovisationen. Roberts Intellektualismus, der sich mit dem Gefühl der Geige und dem gezupften Bass paart - eine weitere Antwort.

Reiner Kobe

Landesjugend-Big-Band Rheinland-Pfalz mit Georg Ruby (r.) **Foto: Klaus Mümpfer**

10 Jahre

Landes-Jugend-Big-Band Rheinland-Pfalz

Der Sound ist rund und voll, wie es sich für eine Big-Band gehört. Satte Bläsersätze mit fetzigem Blech, strahlend und metallen, dazu der warme und füllige Ton der Holzblasinstrumente, treibende Akkordreihungen des Pianos und der marschierende Beat des Basses sowie des Schlagzeuges - dies alles summiert sich zu einem Big-Band-Jazz, der zwar swingt, in der Ausprägung aber dem zeitgenössischen deutschen (oder zumindest europäischen) Jazz zugeneigt ist. Boppige Rhythmen verbinden sich mit dem Jazzrock - Manfred Schoof-Kompositionen mit denen von Bob Mintzer. Peter Herbolzheimers Einfluß ist prägend zu spüren und auch der gegenwärtige musikalische Leiter, der Pianist Georg Ruby, kann seine leitende Hand nicht verleugnen. Die Landes-Jugend-Big-Band von Rheinland-Pfalz konzertiert zum Jubiläum des zehnjährigen Bestehens im nächtlichen Rund des Innenhofes im Mainzer Landesmuseum. Doch die Musik wirkt nicht museal, sondern frisch und lebendig.

Sie sind junge Amateure, doch die Präsentation wirkt professionell. Technisch läßt sich höchstens bei dem einen oder anderen Bläser der zu saubere Tonansatz kritisieren, ist die Stimmung nicht perfekt, das Timing indessen präzise. Den Erfolg der Ausbildung in den Seminaren der Landes-Jugend-Big-Band beweist das Jubiläumskonzert ebenso wie die zweite und jüngste Platte der LJBB mit dem bezeichnenden Titel „Paris - Chicago - Valetta" (LJBB 8802, zu beziehen über Ulrich Adomeit, Rudolf Breitscheid Straße 5, 5400 Koblenz). Zeichen internationaler Erfolge. Das Stichwort Präzision trifft auch für das schnelle ,,My you the better", das mit gedämpfter ellingtonesker Orchestrierung sowie einem rockenden Ausflug der elektrischen Gitarre besticht. In einem langsamen Stück des afrikanischen Posaunisten Lou Blackburn mit einem lyrischen Posaunensolo setzt der Kontrabaß nachhaltige Akzente. Typisch für den neuen deutschen Jazz und prägend für die Musik im Konzert und auf der Platte dürfte Manfred Schoofs Komposition ,,Open lines" sein. Nach einer mehrstimmigen Führung der einzelnen Linien treffen sich die Musiker in einem freien Crescendo, das in ein intensives und pulsierendes Solo führt und in spontanen Dialogen weitergeführt wird, bevor sich die Rhythmusgruppe swingend einschaltet.

Zugleich der Avantgarde und der Tradition verpflichtet, haben die deutschen Jazzmusiker einen Stil entwickelt, der die Vielfalt ohne Bruch zu einer Synthese führt. Im Konzert bleibt erinnerlich ein meditativer flächenhafter Sound der Komposition „Mandala" von Georg Ruby, in dem der Klangraum durch impulsive Schritte ständig erweitert wird.

Die Sätze sind teilweise recht kompliziert, die Arrangements durchgeschrieben und lassen nur wenigen Musikern Raum für Soli - in denen die jungen Bandmitglieder dann aber ihre frühe Reife beweisen dürfen.

Gast im Jubiläumskonzert ist der Frankfurter Posaunist Albert Mangelsdorff mit einem langen Solo-Part, dessen Kunstfertigkeit keiner weiteren - nur wiederholenden - Beschreibung bedarf. Erwartungsgemäß ebenso vollkommen war seine Eingliederung in die Band junger Kollegen. Ein Altmeister, der in seiner musikalischen Größe und natürlichen Bescheidenheit ein Teil der zehn Jahre jungen Landes-Jugend-Big-Band wird.

Wenige Tage nach dem Jubiläumskonzert konnte sich die LJBB beim international besetzten „2. Dortmunder Big-Band-Festival" gegen die Profi-Formation „Kontraband" aus Prag durchsetzen. Die deutschen Jung-Jazzer aus Rheinland-Pfalz errangen den 1. Preis.

Klaus Mümpfer

Jazzclub Trier, ein Kurzportrait

Internationaler Jazzworkshop Trier

Der Jazzclub Trier feiert in Kürze sein 12jähriges Bestehen und kann auf eine Bilanz von mehr als 600 veranstalteten Konzerten blicken, zu denen neben in Deutschland seit Jahren zur etablierten Szene gehörenden Künstlern auch weltweit anerkannte Musiker wie Benny Bailey, Michael Brecker, Jan Garbarek, Dave Holland, Albert Mangelsdorff, Eje Thelin, um nur einige zu nennen, verpflichtet werden konnten.

Als kulturelle Einrichtung mit Schwerpunkt im Gebiet des konventionellen modernen Jazz hat der Jazzclub Trier aber auch regelmäßig andere Bereiche des Kunstgeschehens in sein Programm einbezogen und es mit klassischen Konzerten, Theater, Kleinkunst und Ausstellungen abwechslungsreich gestaltet. In der Förderung des Nachwuchses sah Gründer und Vorsitzender Thomas Schmitt, im bürgerlichen Beruf Lehrer, von Beginn an eine wichtige Aufgabe des Vereins. Neben zahlreichen Konzerten mit unbekannten und dennoch ganz ausgezeichneten Musikern wurden kleinere Workshops veranstaltet und mit Hilfe verschiedener Sponsoren auch Förderpreise vergeben.

Dank der Kontakte des Trierer Oberbürgermeisters Helmut Schroer ist es nun gelungen, die Firma Camel, die in Trier eine große Niederlassung betreibt, für einen internationalen Jazzworkshop in Trier zu gewinnen.

Vom 19. bis 21. Oktober werden Uli Bekkerhoff, Rainer Brüninghaus, Wolfgang Engstfeld, Maria Joao, Peter O'Mara, John Marshall, Adelhard Roidinger und Eje Thelin als Dozenten eine begrenzte Anzahl von Schülern in Harmonie- und Kompositionslehre, Improvisation, Instrumental- und Ensemblespiel unterrichten. Zum Veranstaltungsprogramm gehören ein Dozentenkonzert, abendliche Jam-Sessions und ein Schülerabschlußkonzert, bei dem der Camel-Förderpreis in Gesamthöhe von DM 5000,- verliehen wird.

Der Vorstand des Jazzclubs Trier hofft, mit diesem Jazzworkshop, zu dem auch Musiker aus dem benachbarten Frankreich, Luxemburg und Belgien eingeladen wurden, in Rheinland-Pfalz eine dauernde Einrichtung zu schaffen, von der neue Impulse für die südwestdeutsche Jazzszene ausgehen werden.

Michael Trierweiler

Jazz News

Die **Landesjugend-Big-Band Rheinland-Pfalz** führt ihre Herbstarbeitsphase vom 14. bis 22. Oktober in Idar-Oberstein durch. Dozenten sind die Kölner Jazzprofis Georg Ruby, musikalische Leitung, Achim Fink, Posaune, Hermann Petervari, Trompete, und Wollie Kaiser, Saxophon. Während der Arbeitsphase ist ein Vorspieltermin für interessierte junge Jazzer aus Rheinland-Pfalz vorgesehen. Kontakt: Ulrich Adomeit, Rud.-Breitscheid-Str. 5, 5400 Koblenz, Tel. 02 61/7 56 63

Bruno Spoerri stellt für das Jazzfestival Zürich im Oktober eine Großformation seiner Wahl auf die Bühne: Lee Konitz, Albert Mangelsdorff, Lauren Newton, Fats in a light City, Ernst Reijseger, Reto Weber und viele andere. Die kürzlich erschienene LP „Controlled Risk" auf dem Berliner Label Konnex ist jetzt neu auf CD erhältlich, mit zwei Zusatztiteln.

The Morroe Berger-Benny Carter Jazz Research Fund wurde kürzlich an der Rutgers Universität eingerichtet. Dieser Fundus wird es Jazz-Studenten ermöglichen, am Institut zu studieren und die Resultate in der „Annual Review of Jazz Studies" zu publizieren. Mit dem Studienfonds werden der jetzt 82jährige Benny Carter sowie der Soziologieprofessor und Jazzfachmann Morroe Berger geehrt. Berger, der 1981 starb, legte die Benny Carter Biographie vor. Carter, der seit Jahren als Artist-in-residence an der State University of New Jersey tätig ist, stiftete 10 000 Dollar für den Fundus, ebenso überwiesen die Berger Familie und die Hewlett-Packard Corporation aus Palo Alto namhafte Beträge. Kontakt: Dan Morgenstern, Institute of Jazz Studies, 135 Bradley Hall, Rutgers University, Newark, N. J. 07102, Tel. 6 48-55 95.

directors nennt sich ein neues Duo aus Köln, das der langjährige Co-Leader, Keyboarder, Geiger und Sänger der Gruppe Heinz, Ali Maurer, mit dem Schlagzeuger und Komponisten Thomas Witzmann (auch Leiter von „Frau Witzmann") gegründet hat. Das Konzept basiert auf der Idee, synthetische Klänge, die mit Midi-Pads und Tasten aus einem gemeinsamen Soundpool abgerufen werden, zu verwenden und mit Drum-Set, Violine und Stimme zu kombinieren. Ende des Jahres werden sie ihre erste LP einspielen. Kontakt: Karin Engels, Schöne Aussicht 5, 5000 Köln 90, Tel. 0 22 03/ 1 41 86.

Philip Catherine ist im Dezember mit seinem Trio unterwegs. Im März nächsten Jahres wird der Gitarrist mit Niels Hening Örsted-Pedersen in Europa touren, und im Mai/Juni formiert sich das legendäre Trio um Charlie Mariano, Jasper van't Hof und Philip Catherine. Kontakt: World Music, Tel. 0 67 42/53 84.

Jazzpar Preis an Munal Richard Abrams

Der amerikanische Pianist Muhal Richard Abrams erhält den Jazzpar Preis 1990, der mit 200 000 dänischen Kronen (ca. 25 000 Dollar) dotiert ist. Abrams wird den Preis am 31. März im Falkoner Scenen in Kopenhagen überreicht bekommen, im Rahmen eines .. Preisträgerkonzerts. Dabei stellt sich Abrams mit der Danish Radio Big Band vor, für die er einige Kompositionen und Arrangements geschrieben hat. Als Gastsolisten werden die Tenorsaxophonisten Frederik Lundin und Joakim Milder, der Pianist Thomas Clausen und der Vibraphonist Gary Burton mit dabei sein. Die Danish Radio Big Band mit Abrams wird nach dem Konzert am 31. März in Kopenhagen noch in Aarhus und Odense auftreten und am 4. April in Paris gastieren. Diese Jazzaktivitäten werden von Rundfunk und Fernsehen aufgezeichnet. Das Jazzpar Project, das den Jazzpar-Preis, das Preisträgerkonzert, eine Tournee und eine Plattenproduktion umfaßt, wird vom Danish Jazz Center organisiert und von der Scandinavian Tobacco Company pro Jahr mit ca. 150 000 Dollar finanziert. Kontakt: Det Danske Jazz Center, Borupvej 66, DK-4683 Ronnede, Dänemark.

James Lincoln Collier hat beim Institute for Studies in American Music, Brooklyn College, ein neues Buch unter dem Titel „The Reception of Jazz in America" vorgelegt. Der Autor sucht darin den Nachweis zu erbringen, daß in den USA schon in den späten 20er, frühen 30er Jahren wissenschaftlich fundiert über Jazz berichtet wurde, u. a. von dem Novellisten Carl Van Vechten, dem Bluesspezialisten Abbe Niles und dem Musikkritiker R. D. Darreil. Collier zitiert auch die „Time", die 1937 die Zahl der ernsthaft interessierten Jazzfreunde in den USA auf eine halbe Million geschätzt hat.

Das Brodmann/Pausch Percussion Duo hat seine erste LP herausgebracht. Die im Mai '89 im Tonstudio Bauer/Ludwigsburg aufgenommene Platte wurde beim Musikverlag Johannes Fiala, De-La-Paz-Str. 37, 8000 München verlegt. Anläßlich der Plattenpremiere geht das Duo im Frühjahr '90 auf Tournee. Kontakt: Mona Möhrlein, Sperberstr. 111, 8500 Nürnberg, Tel. 09 11/44 06 21.

Das **Uli-Gutscher-Quartett** realisiert im Oktober mit dem Ludwigsburger-Blechbläser-Quintett ein außergewöhnliches Projekt. Initiiert hat es der Trompeter des LB-Blech-Quintetts, Hubertus von Stachelberg. Am 25. Oktober findet in der Musikhalle Ludwigsburg ein Konzert statt, das Bearbeitungen klassischer Kompositionen und von Themen aus dem Jazz- und Pop-Bereich für diese beiden Ensembles beinhaltet. Weitere Konzerte sind in Vorbereitung.

Clay, das Free Jazz Duo, das aus dem Göttinger just music trio hervorgegangen ist, tritt am 18. Oktober in Fulda, in der Aula der alten Universität, im Rahmen einer Duo-Konzertreihe des Jazzfreundevereins Fulda auf. Clay, das sind Christoph Mangelsdorf, Tenor- und Sopransaxophon, Flöte und Basset, und Max Hessler, Piano, Altsaxophon, Flöte, Schlagzeug und Perkussion. Sie spielen frei improvisierte Musik unter Einbeziehung unterschiedlichster Materialien wie Volksmusiken, Alltagsgeräusche, Standards, Texte und Verfremdungen.

Uwe Oberg, der Pianist aus Wiesbaden, nimmt sich auf seine Art der Monk-Kompositionen an: Ohne Sentimentalität, mit dem Background der freien Musik und der Vitalität der 80er Jahre. Im Herbst '89 gibt Uwe Oberg mit seinem Monk-Programm einige Konzerte, so am 27. Oktober im Cafe Cicero in Wiesbaden. Kontakt: Kooperative New Jazz, Tel. 0 61 21/ 40 69 41.

Nicky Marrero, Perkussionist, der u. a. mit den Fania All Stars spielte, hat sich mit der niederländischen Latin-Jazz Gruppe Nueva Manreca (LP/CD „Varadero Blues" Timeless SJP 318) zusammengetan. Anlaß dazu war der erfolgreiche gemeinsame Auftritt auf dem Internationalen NOS Festival 1989. Kontakt: Rita v. d. Abbeelen, Hazepaterslaan 6, NL-2012 HP Haarlem, Tel. 23/31 80 05

Nicht Rot Nicht Grün (Paul Lovens, Wolfgang Fuchs, Harri Sjöström, Karri Koivukoski) ist vom 23. bis 28. Oktober auf Tournee in Belgien, Holland, Österreich und Deutschland. Kontakt: Harri Sjöström, Liliencron Str. 8,1000 Berlin 41, Tel. 0 30/7 95 20 41

Nuances spielen ab Oktober ihr neues Programm aus Eigenkompositionen des Trompeters Stephan Struck und des Pianisten Joachim Raffel. Außerdem sind dabei Jürgen Haussier, Tenor- und Sopransaxophon, Andres Buchholz, Kontrabass, und Christian Schoenefeld, Schlagzeug. Die Musik des Quintetts orientiert sich am Genre des Modern Jazz. Kontakt: M. Hafner, Heinrichstr. 79, 4500 Osnabrück, Tel. 05 41/ 8 65 02.

Uli Beckerhoff geht im Oktober und November mit Maria Joao, Peter O'Mara, Adelhard Roidinger und John Marshall auf Tournee. Im September ist auf Nabel Records eine LP/CD erschienen. Hier spielt der Trompeter mit Michael Berger, Keyboards, Detlev Beier, Bass, Jens Ahlers, Schlagzeug. Als Gast wirkte der Tenorsaxophonist Matthias Nadolny mit. Kontakt: Proffessional Promotion, Hohentorsheerstr. 7, 2800 Bremen 1

Das **Erste Improvisierende Streichorchester** hat im November sein öjähriges Bühnenjubiläum. Der Förderverein veranstaltet zu diesem Anlaß vom 15. bis 18. November in Oldenburg ein Festival, bei dem die verschiedenen Stile der experimentellen und improvisierten Streichermusik von Gruppen aus der ganzen Bundesrepublik vorgestellt werden. Am 18. November findet ein „Jubiläumskonzert" des Ersten Improvisierenden Streichorchesters statt. Kontakt: Proffessional Promotion, Hohentorsheerstraße 7, 2800 Bremen 1

Marion Brown wird von New York nach Deutschland übersiedeln. Ab November '89 wird er im Raum Erlangen, Nürnberg, Fürth leben und malen. Mehrere Ausstellungen mit seinen „Jazz Paintings" sind bereits geplant. Zur Ausstellungseröffnung wird Marion Brown, Altsaxophon, mit Chris Beier, Piano, Rainer Glas, Bass und Billy Elgart, Schlagzeug, jeweils ein Konzert geben. Kontakt: Rainer Glas, Gründlacher Str. 7 a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/ 60 35 68.

Michael Trierweiler, Posaune, geht mit seinem Quartett Powerslide zusammen mit Chris Beier, Joe Nay und Manfred Bründl im Oktober in Frankreich auf Tournee. Neben Konzerten im Rahmen des Jazz Festivals Toulouse wird Powerslide auf Einladung von Daniel Humair und des Goethe Instituts Paris ein Konzert im Musee d'arts moderne de la ville de Paris geben. Kontakt: Michael Trierweiler, Kirchstr. 63,5501 Fell, Tel. 0 65 02/48 05.

Das **National Youth Orchestra of Great Britain** - siehe Bericht und Plattenbesprechung im Jazzpodium Juli 1987, Seite 39 u. 58 - gibt Ende Oktober vier Konzerte in der Bundesrepublik. Kontakt: Wolf Jeske, Kuhgasse 16, Tel. 0 22 32/ 3 37 82.

Die FMW, Frankfurter Musikwerkstatt, veranstaltet am 5. Oktober eine Drumclinic mit Gary Chatfee. Kontakt: FMW, Gaugrafenstr. 18,6000 Frankfurt 90, Tel. 0 69/ 78 29 13.

Einen Jazz-Workshop „Jazz in Progress" veranstaltet die Jazzinitiative Celle vom 27. bis 29. Oktober. Kontakt: J. Wippich, Wiesenweg 38 B, 3107 Hambühren, Tel. 0 50 84/61 11.

Bernd Konrad und **Hans Koller** feiern ihre 10jährige Zusammenarbeit bei Konzerten in Stuttgart und beim Konstanzer Jazzherbst im Rahmen einer SWF-Jazz-Session. Mit der Unit spielen der Trompeter Herbert Joos, der Posaunist Conny Bauer, die Keyboarder Paul Schwarz und Hannes Zerbe, der Bassist Thomas Heidepriem und die Schlagzeuger Pierre Favre und Michael Kersting. Im Herbst wird die Unit eine neue Platte im Studio aufnehmen.

Jazz News

Michael Kullick, Schlagzeuger, Percussionist und Komponist, hat im Februar und März das Band für seine erste Soloplatte in einem Studio nahe Hannover aufgenommen. Die LP und CD „Voodoo Explosion" wird voraussichtlich im Herbst erscheinen. Auftritte, unter anderem mit Auszügen aus seinem Solo-Programm, sollen mit seiner neuen Formation Michael Kullicks Drum-Explosion im Anschluß an die Veröffentlichung folgen. Ferner ist für das Jahresende eine weitere Plattenproduktion mit Leszek Zadlo, Ed Kroger und Gerd Mayer-Mendez vorgesehen. Kontakt: East West Promotion, Goswischs Garten 13, 3012 Langenhagen,Tel.05 11/74 19 29.

Das **Quinteto de Maria Joao** tritt nach zweijähriger Pause wieder in seiner Originalbesetzung auf. Mit Maria Joao werden der Pianist Peter Walter, der Schlagzeuger Michael Küttner, der Saxophonist Martin Fredebeul sowie der portugiesische Bassist Bica im Frühjahr 1990 auf Tournee gehen. Kontakt: Concertbüro Uli Fild, Hohe Buchen 15, 4300 Essen 1,Tel.02 01/ 41 39 01.

Dizzy Gillespie, James Taylor und Joni Mitchell gehören zu den Stars, die bei der HBO Kinder-Fernsehreihe „Jim Henson's Ghost of Faffner Hall" zu hören und zu sehen sein werden. Die erste Show dieser halbstündigen Programme wird am 11. September ausgestrahlt.

Dick Hyman fungierte als musikalischer Leiter bei einem Konzert, das im 92nd Street ,,Y" in New York im Sommer 1987 stattfand, und dessen Mitschnitt jetzt auf Platte vorliegt. Sie erschien unter dem Motto „The Kingdom Of Swing & The Republic Of Oop Bop Sh'Bam". Mit dem Pianisten sind u. a. zu hören: die Trompeter Warren Vache und Joe Wilder, der Posaunist Urbie Green, der Tenorsaxophonist Buddy Täte, der Bassist Milt Hinton und der Schlagzeuger Butch Miles. Die Platte erschien als LP bzw. CD bei Musicmasters in Ocean, N.J.

Round Midnight, das Standard-Jazz-Trio um den Bremer Gitarristen und Jazzsänger Peter Apel, wird in diesem Herbst mit neuer Rhythmusgruppe, und zwar mit dem Kontrabassisten Reinhart Hammerschmidt und dem Schlagzeuger Achim Langer auf Tournee gehen. Kontakt: Art Factory Bremen, Außer der Schleifmühle 42, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/ 32 31 68.

Hartmut Geerken erhielt den mit DM 15 000 dotierten Karl-Sczuka-Preis des Südwestfunks für Hörspiel als Radiokunst. Geerken ist Schriftsteller, Schauspieler und Free Jazz Musiker, er legte u. a. fünf LPs vor und machte im vergangenen Jahr besonders durch sein Werk „mappa" auf sich aufmerksam.

Timna Brauer gab kürzlich das erste österreichische Jazzgesang-Seminar in Wörgl. Die zum größten Teil von der klassischen Gesangsausbildung herkommenden Seminarteilnehmerinnen stellten sich nach viertägigem Workshop in einer Matinee vor 200 Besuchern mit Standards wie „How high the moon" oder „Tuxedo junction" vor. Zusammen mit dem Pianisten Eli Meiri nahm Timna Brauer im Wörgler In-Lokal „Sapralot" an einer Jam Session mit Tiroler Musikern teil, deren Reinerlös der Lebenshilfe Wörgl zugute kam. Im nächsten Jahr wird das Jazz-Seminar erneut abgehalten. Kontakt: Academia Vocale Tirolensis, Steinbacher Str. 2, A-6300 Wörgl, Tel. 0 53 32/5 13 **41.**

Gary Thomas hat für JMT ein Album unter dem Titel ,,By Any Means Necessary" aufgenommen, das im Oktober erscheinen wird. Mit dem Tenorsaxophonisten sind darauf zu hören: Tim Murphy, Piano, Synthesizer; Anthony Cox, Bass; Dennis Chambers, Schlagzeug; Greg Osby, Altsaxophon, Synthesizer; John Scofield, Gitarre; Mick Goodrick, Gitarre; Geri Allen, Piano, Synthesizer und Nana Vasconcelos, Percussion. Kontakt: JMT Productions, Postfach 19 09 25,8000 München 19, Tel. 0 89/15 20 92.

Perry Robinson wird in Quartettbesetzung von Mitte November bis Mitte Dezember auf Europatournee sein. Mit dem Klarinettisten werden reisen: der aus der UdSSR stammende Pianist Simon Nabatov, der Bassist Ed Schuller und der Schlagzeuger Ernst Bier. Die Formation legte im Mai bei Westwind/ITM eine CD unter dem Titel „Nightmare Island" vor. Kontakt: Ernst Bier, Breidenbach 5, 5253 Lindlar, Tel. 0 22 66/53 67.

Toto Blanke ist im Dezember dieses Jahres mit den beiden sowjetischen Musikern Chekasin und Tarasov auf Tournee in Österreich und der Bundesrepublik. Zur Zeit bereitet der Paderborner Gitarrist die Veröffentlichung einer Solo LP vor. Im nächsten Jahr will er eine „Acoustic Band" aufstellen, der neben dem ungarischen Saxophonisten Tony Lakatos die beiden amerikanischen Musiker John Bergamo, Percussion, und Miroslav Tadic angehören. John Bergamo war im Mai mit der Gruppe Bracha und im Juni mit der Repercussion Unit in Deutschland und der Schweiz unterwegs. Miroslav Tadic gehört der Gruppe um Mark Nauseef und der Band Bracha an. Kontakt: Toto Blanke Acoustic Band, Concertbüro Uli Fild, Hohe Buchen 15,4300 Essen 1, Tel. 02 01/4139 01.

Nahm eine Platte unter dem Titel ‚By Any Means Necessary" auf: Gary Thomas **Foto: Paul Gerhard Deker**

Die **Birds of Prey,** eine neue Gruppe des Cellisten Hank Roberts mit der Sängerin D. K. Dyson, dem Bassisten Jerome Harris und dem Schlagzeuger Vinnie Johnson, geht Ende November, Anfang Dezember, auf Europatournee. Anschließend daran wird das Quartett eine Platte aufnehmen. Kontakt: JMT Productions, Postfach 19 09 25, 8000 München 19, Tel. 0 89/15 20 92.

Chris Barber nimmt mit seiner Jazzband sowie dem Philharmonischen Orchester Nürnberg am 20. Oktober in der Nürnberger Oper an einer Benefiz-Veranstaltung teil, die unter dem Motto „Nürnbergs Oper schön wie früher" steht. Für diese Symphonie Jazz Gala hat Richard Hill für die Chris Barber Jazz and Blues Band und das Philharmonische Orchester der Stadt Nürnberg zusammen mit Barber „A New Orleans Overture for Symphony Orchestra and New Orleans Brass Band", ein „Concerto for Jazz Trombone and Orchestra" geschrieben sowie „Mood Indigo", „Hartem Rag", „Basin Street Blues „Alligator Hop", „Immigration Blues", „Down by the Riverside" und „Ice-cream" bearbeitet. Veranstaltet wird das Konzert vom Musiktheater Nürnberg, der Gesellschaft der Opern- und Konzertfreunde und dem Haus Karstadt. Die künstlerische Leitung liegt in Händen von Bruno Maria Brys.

Cassandra Wilson ging kürzlich mit einer größeren Formation von Brooklyner Kollegen ins Plattenstudio und nahm unter dem Titel „Jumpworld" ihr viertes Album für JMT auf. Es soll im November erscheinen und enthält Eigenkompositionen der Sängerin, zudem Stücke von Steve Coleman und Graham Haynes.

Das **Mihaiy Dresch Quartett** unternimmt im Februar 1990 eine Konzertreise in der Bundesrepublik. Mit dem ungarischen Saxophonisten, Flötisten und Baßklarinettisten Dresch spielen der Saxophonist, Flötist und Klarinettist Istvan Grencso, der Bassist Robert Benkö und der Schlagzeuger und Percussionist Istvan Balo. Es sind in Süddeutschland noch Termine frei. Kontakt: Jürgen Grande, Zoltan Kovacs, Am Ölberg 12, 8400 Regensburg.

Zulu, das polnisch-griechische Duo des Perkussionisten Radek Nowakowski und des Vokalisten Jorgos Skolias wird im Frühjahr 1990 gemeinsam mit dem Gitarristen, Keyboarder und Baßklarinettisten Wolfgang Riedel auf Tournee durch Deutschland gehen. Die Formation bietet eine Art Weltmusik, mit Elementen der griechischen Musiktradition und des Bluesrock. Sie spielt Eigenkompositionen, in denen es viel Raum für spontane Improvisationen gibt. Kontakt: Manuela Riedel, Hochheimstr. 38, 5162 Niederzier 2, Tel. 0 24 28/44 53.

Jazz News

Classical Jazz at Lincoln Center unter diesem Motto wurde Anfang August eine Konzertreihe in New York durchgeführt, die an Billie Holiday, Bud Powell, Jelly Roll Morton und Duke Ellington erinnerte. Bei der „Billie Holiday Remembrance" waren Abbey Lincoln, Etta Jones, Shirley Hom, Jimmy Heath und Houston Person zugegen, bei „Bouncin' with Bud" wirkten Slide Hampton, Art Farmer, Jackie McLean, Bob Stewart, Tommy Flanagan und Jimmy Heath mit, der die Arrangements geschrieben hatte. „The Music of Jelly Roll Morton" hatte Wynton Marsalis bearbeitet, der sich mit einer New Orleans Gruppe vorstellte, „Duke Ellington Suites and Blues" spielte das Classical Jazz Orchestra unter der Leitung von David Berger mit Wynton Marsalis, Lew Soloff, Norris Turney, Frank Wess, Joe Henderson, Jimmy Hamilton, Britt Woodman, Jimmy Knepper und Roland Hanna als Solisten.

Neue Kurse und Workshops bietet die Freie Musikschule Aachen wieder zum Wintersemester 1989/90 an. Schwerpunktmäßig arbeitet „Music Loft" in den Bereichen Jazz, Rock und improvisierte Musik und will Kinder, Jugendliche und Erwachsene zu kreativer Entfaltung und zu einem selbstverantwortlichen Umgang mit Musik anregen. Kontakt: GZM e. V., Music Loft, Postfach 20 65, 5100 Aachen, Tel. 02 41/53 52 18.

Oh, Jess heißt eine Biographie des Pianisten Jess Stacy, die Keith Keller verfaßt hat. Sie erschien bei Jazzmedia ApS, Dontheavej 39, DK-2400 Kopenhagen NV, Dänemark.

Ein **WoMen in Jazz** Konzert gab es im Rahmen des Kölner Frauen-Kultur-Festivals „ Frauenzeichen" am 17. September in der Kölner Philharmonie. Dabei stellte sich Irene Schweizer mit der Gruppe Taktlos mit der Vokalistin Maggie Nichols, der Kontrabassistin Joelle Leandre, dem Posaunisten Yves Robert und dem Schlagzeuger Baby Sommer vor, sowie die Vokalistin Jeanne Lee mit der Tänzerin Cheryl Banks, Gunter Hampel, Jack Gregg und John Betsch. Veranstaltet wurde das Konzert vom Kulturamt Köln und KölnMusik GmbH.

Das **Christian Hassenstein Trio** geht im Dezember mit dem Flügelhornisten Ack van Rooyen auf Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland. Zum Trio des in Amsterdam lebenden Gitarristen Hassenstein gehören der Kontrabassist Sven Schuster und der Schlagzeuger Stephan Eppinger. Das seit 1985 bestehende Trio bietet eigenständig arrangierte Jazz Standards, Bossa Novas, Stücke von Wayne Shorter und Ornette Coleman sowie Eigenkompositionen. Kontakt: Christian Hassenstein, Surinamestraat 22, N-1058 GK Amsterdam, Tel. 020/837 841.

Einen **Workshop für Improvisation** bietet das „freiburger forum für improvisierte musik e. v." vom 30. 10. bis 4. 11. 89 für Praktiker/innen aller Instrumente, Anfänger und Fortgeschrittene, an. In kleinen Gruppen sowie im großen Ensemble werden verschiedene Konzepte der Improvisation, Komposition und Interpretation behandelt. Die Dozenten sind Frank Goos, Harald Kimmig, H. Lukas Lindenmaier und Uwe Martin. Kontakt: freiburger forum für improvisierte musik e. v., Wilhelmstr. 32, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/3 75 82.

Tom Kubis hat mit seiner Big Band featuring Bill Watrous, Jack Sheldon and Matt Catingub, eine Platte für Sea Breeze unter dem Titel „Slightly off the ground" aufgenommen. Kontakt: Sea Breeze Records, P. O. Box 1 12 67, Glendale, CA 9 12 06-72 67, USA.

12 der 16 Mitglieder des **Lionel Hampton Orchesters** hatten sich am 25. Juli am Kennedy Flughafen geweigert nach Japan zu fliegen, um bei der Eröffnung des Caricatures Nightclub in Yokohama aufzutreten. Die Musiker streikten, weil sich das Management geweigert hatte - so die Musikergewerkschaft Associated Musicians of Greater New York, Local 802 - über eine angemessene Kostenerstattung für diese Japan-Tournee zu verhandeln. Hampton formierte daraufhin in Japan eine Big Band für das Engagement. Die Gewerkschaft will ihre Verhandlungen mit Hampton wegen besserer Bezahlung der Musiker weiterführen.

Jazz and Rock in Process, der Internationale Sommerkurs für Jazz und Rock, wird im kommenden Jahr wieder an der Akademie Remscheid durchgeführt. Termin: 9.-21. Juli 1990. Dieser Kurs für Jazz und Rock bietet Teilnehmern und Dozenten die Möglichkeit, eigene Kompositions- und Spielkonzepte zu erproben, zu realisieren und gemeinsam weiterzuentwikkeln. Es werden damit erhöhte Anforderungen an alle Beteiligten gestellt. Vorkenntnisse und Erfahrungen sind erforderlich. Die Leitung liegt in Händen von Prof. Bruno Tetzner und Karin Hedderich. Kontakt: Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91/7 94-1.

Wolfgang Haffner hat im November 1988 in Zusammenarbeit mit dem StudioJMürnberg des Bayerischen Rundfunks Live-Aufnahmen für sein erstes Album unter eigenem Namen gemacht. Die Platte ist zum Preis von DM 19,95 + 2,50 DM Porto und Verpackung erhältlich über Alfred Mangold, Schwander Str. 17, 8500 Nürnberg 50.

Charles Mingus' eigenhändig geschriebene Kompositionen übergab die Witwe Sue Mingus der Music Division der New York Public Library als Mikrofilme. Diese Filme, die mit Unterstützung der Ford Foundation und dem National Endowment forthe Humanities erstellt wurden, sind damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Kontakt: Music Division, The New York Public Library, 111 Amsterdam Avenue, New York, NY10023, USA.

Kummer mit der Band: Lionel Hampton Foto: Paul Gerhard Deker

Das **Vermont Jazz Center** beschloß seinen diesjährigen Summer Jazz Workshop am 11. August mit einem Konzert, bei dem sich der Gitarrist Attila Zoller mit dem Pianisten Hai Galper, dem Bassisten Steve Gilmore und dem Schlagzeuger Bill Goodwin vorstellte. Zudem traten auf: die aus Deutschland stammende Stephan Holstein Group mit Holstein, Saxophone, Helmut Kagerer, Gitarre, Chris Lachotta, Baß, und Herman Roth, Schlagzeug, sowie das VJC Faculty Jazz Ensemble mit dem Trompeter Howard Brofsky, dem Saxophonisten Pete Yellin, dem Pianisten Gene Rush sowie Steve Gilmore und Bill Goodwin an Baß und Schlagzeug. Bei den von Attila Zoller initiierten Summer Workshops gehörten in diesem Jahr zu den Dozenten: Terence Blanchard, Eddie Henderson, Jimmy Heath, Pete Yellin, Tal Farlow, Jack Wilkins, Harald Danko, Don Friedman, Victor Gaskin, George Mraz, Santi Debriano, Michael Formanek, Jimmy Cobb, Akira Tana und Keith Copeland. Kontakt: Attila Zoller's Vermont Jazz Center, P.O. Box 176, Newfane, VT 05345.

Glück in Scheiben - Das Buch für Schallplattensammler-wird im Frühjahr 1990 beim Verlag Ullstein Langen Müller erscheinen. Autor ist der österreichische Sammler und Musiker John Evers. Das Buch wird 400 reich illustrierte Seiten umfassen und in einer Hardcover-Edition in einer Erstauflage von 5000 Exemplaren auf den deutschsprachigen Markt kommen. Kernstück des Buches bildet eine Beschreibung der „100 schönsten Schallplatten der Welt", wobei es sich natürlich um eine subjektive Auswahl handelt.

Das **Landes-Jugendjazzorchester Bayern** besteht seit über zwei Jahren. In dieser Zeit führte es zehn Arbeitstreffen durch, wurde zur Internationalen Jazzwoche Burghausen eingeladen, trat mehrfach im Rahmenprogramm zu „Jugend musiziert" in Erlangen/Nürnberg auf und konzertierte in Regensburg, München, Kirchheim, Kelheim, Grafing, Grassau, Fürth, Erlenbach/Main und Bonn. Seit der Gründung hat Dusko Goykovich die künstlerische Leitung und kümmert sich auch um die Trompeten. Die Posaunen werden von Hermann Breuer, die Saxophone von Jürgen Seefelder und die Rhythmusgruppe von Harald Rüschenbaum oder Branko Pejakovic betreut. Träger des Orchesters ist der „Verband Bayerischer Sing- und Musikschulen", die organisatorische Betreuung liegt bei der Stadt Regensburg. Das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst fördert die Einrichtung finanziell im Rahmen seiner Haushaltsmöglichkeiten. Kontakt: Geschäftsstelle des LJJB, Städtische Sing- und Musikschule Regensburg, Kreuzgasse 5, 8400 Regensburg, Tel. 0 89 41/5 07-29 01.

Jazz News

Heiner Franz nahm mit dem irischen Gitarristen Louis Stewart eine Platte auf und gab Workshops für Jazzgitarre. Franz arbeitete schon im Juli während der von der National Jazz Society initiierten Irland-Tournee in Dublin mit seinem irischen Gitarrenkollegen sowie dem Bassisten Dave Fleming und dem Schlagzeuger Peter Ainscough zusammen. Kontakt: Jardis Records, Schubertstr. 12, 6683 Spiesen-Elversberg.

Leszek Zadlo geht ab 20. November mit seinem Ensemble wieder auf Tournee. Soeben erschien die aktuelle CD „Breath" bei ENJA. Neben dem Saxophonisten und Flötisten Zadlo spielen im Ensemble der Pianist Chris Beier, der Kontrabassist Rainer Glas und der Schlagzeuger Billy Elgart. Kontakt: Leszek Zadlo Tel. 0 81 06/3 37 64 oder Rainer Glas, Tel. 0 91 31/ "60 35 68.

Koch/Schütz/Käppeli werden vom 10. Dezember bis Ende des Jahres auf Tournee gehen. Kontakt: Uli Armbruster, Am Elend 13, 5600 Wuppertal 1, Tel. 0202/ 74 52 76.

Astor Piazzolla legte auf American Clave seine neueste Platte unter dem Titel „La Camorra" vor, die in Deutschland von verABra Music vertrieben wird. Der Bandoneonspieler wird Musik aus dieser Platte auf seiner Deutschland-Tournee spielen.

Satchmo heißt der von Gary Giddins zusammengestellte Film über Louis Armstrong, der Ende Juli beim WNET in New York zu sehen war. Er enthält Ausschnitte aus Armstrongs 60jähriger Karriere, biographisches Material und Interviews mit Doc Cheatham, Lester Bowie, Wynton Marsalis und Arvell Shaw.

Arcado, das Streichertrio mit dem Cellisten Hank Roberts, dem Geiger Mark Feldman und dem Kontrabassisten Mark Dresser, ist im März 1990 auf Europatournee. Kontakt: JMT Productions, Postfach 19 09 25, 8000 München, Tel. 0 89/15 20 92.

Miroslav Vitous plant in Kürze die Veröffentlichung seiner Bass Suite, die er mit programmierten Synthesizern auch live aufführen kann. Nach einer Europatournee mit Joachim Kühn, Peter Erskine, Christoph Lauer und Michel Portal im Oktober/November diesen Jahres, unternimmt der Bassist im Februar 1990 zusammen mit Philip Catherine im Duo eine Tournee, bei der er Auszüge aus seinem Soloprogramm bieten wird. Kontakt: Concertbüro Uli Fild, Hohe Buchen 15,4300 Essenl, Tel. 02 01/41 39 01.

Norbert Stein Pata Musik hat vom Theater im Bauturm/Köln den Kompositionsauftrag für „Furcht und Hoffnung der BRD" von Franz Xaver Kroetz bekommen. Die musikalische Realisation führen das Pata Trio, das Pata Orchester und Die Hörner durch, Aufführungen sind ab Herbst 1989.

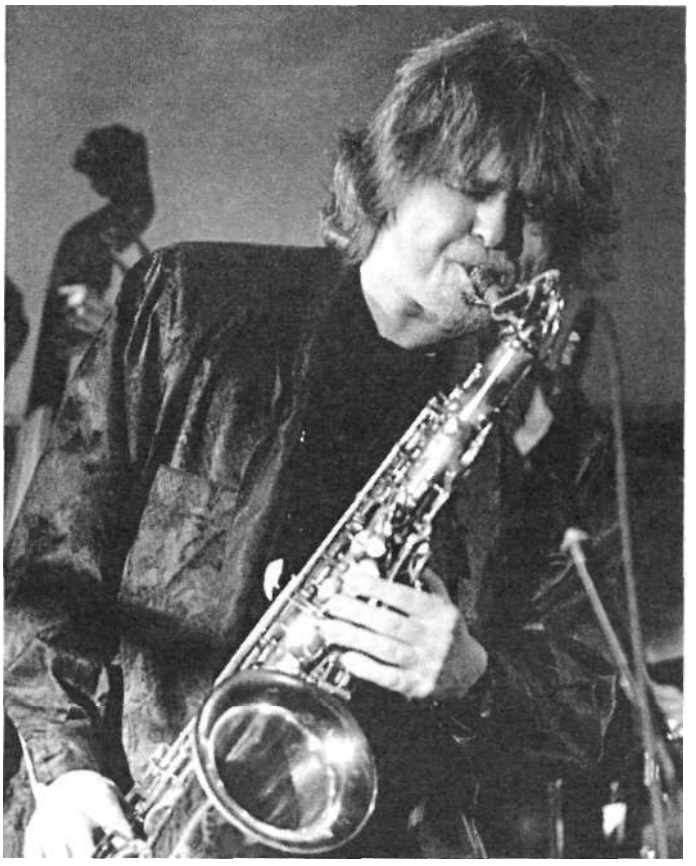
Le Hotclub De Rotterdam, Hollands traditionsreichster Hotclub, kann im Dezember sein 45jähriges Bestehen feiern. Die Solisten sind noch immer dieselben: Freddy Rietdijk, Geige, und Dick van Male, Gitarre. Die beiden anderen Mitglieder John van der AA, Rhythmus-Gitarre, und Henk Lauret, Bass und Gesang, sind auch schon seit langem mit dabei. Im Mai war Le Hotclub beim 6. Salon TradiönTho Jazzu in Prag, während der Sänger Hank Lauret ein Gastspiel bei einer Jazzfahrt auf der Moldau mit den Jazz Fiddlers Prag gab. Der Leiter des Hotclubs, Dick van Male, ist Gitarren-Dozent für Zigeuner Jazz und arbeitet als Bigband-Historiker für Schallplattenfirmen und Rundfunkanstalten in England. Le Hotclub De Rotterdam wird Jubiläumskonzerte in Holland und Deutschland geben.

Kontakt: Dick van Male, Joost Banckertsplaats 260, NL-3012 HM Rotterdam, Tel. 0 10/4 12 16 92.

Piirpauke, die Weltmusik-Gruppe, die von dem Saxophonisten Sakari Kukko geleitet wird, geht ab September wieder auf Deutschlandtournee. Mit dabei werden sein: Cinta Hermo, Stimme; Jukka Tolonen, Gitarre; Tauno Railo, Bass und Markku Ounaskari, Schlagzeug. Das neue Album „Zerenade" wurde erst kürzlich veröffentlicht. Kontakt: Ja-Ro, Alexanderstr. 9 a, 2800 Bremen.

Chan Parker, die ehemalige Frau von Charlie Parker, moderierte kürzlich bei WPBX-FM Radio in New York einen Mitschnitt vom letzten Auftritt von Memphis Slim in einem Pariser Club.

Daniel Sidney Bechet, Schlagzeuger, Sohn des legendären amerikanischen Klarinettisten und Sopransaxophonisten Sidney Bechet, kommt mit Olivier Franc und seiner Band im Mai und Juni 1990 in die Bundesrepublik. Kontakt: East-West Promotion, Gosewischs Garten 13,3012 Langenhagen,Tel.05 11/74 19 29.



Geht ab 20. November wieder mit seinem Ensemble auf Tournee: LeszekZadlo

Jan Schaffer, der schwedische Gitarrist, nahm für verABra eine Platte unter dem Titel „Electric Graffiti" auf.

Das Flox Trio gibt im Herbst einige Konzerte mit dem Trompeter Jochen Schmitt. Im Frühjahr geht das Trio dann in der Besetzung Jürgen Zerbes, Reeds, Michael Mikolaschek, Bass, und Joachim Heßler, Klavier, auf Deutschlandtournee. Kontakt: Jürgen Zerbes, Hohewardstr. 15, 4352 Herten.

e„F"TETT, die neue Quartett-Formation der Kölner Frauen-Jazzband „FF" , wird ihre nächste LP/ CD im Frühjahr 1990 aufnehmen. e„F"TETT spielt ab Oktober in folgender Besetzung: Heike Röllig, Tenor- und Sopransaxophon, Heike Beckmann, Piano, Karo Höfler, Kontrabass, und Marianne Steffen-Wittek, Schlagzeug und Percussion. Kontakt: Peter Fleischhauer, Kleinklev. 4, 5632 Wermelskirchen 2, Tel. 0 21 93/33 75

Der **2. Stuttgarter Pop Rock Jazz Workshop** für Mädchen und junge Frauen findet vom 30. Oktober bis 4. November statt. Angeboten werden dabei Taketina (Rhythmus für alle), Instrumentalunterricht, Bands mit verschiedenen Stilrichtungen, Theorie-Unterricht, Chor, Percussion, Sessions. Unterrichten werden Susanne Schempp, Gesang, Bea Klein, Trompete, Christine Hörmann, Querflöte, Ruth Göhrig, Saxophon, Heike Beckmann, Klavier, Keyboards, Yatsuba Heinz-Rogee, E-Gitarre, Karo Höfler, Kontrabass und E-Bass, Anette Kayser, Schlagzeug, und Christiane Scholz, Percussion. Der Anmeldeschluß ist der 3. Oktober die Teilnahmegebühren betragen für Schülerinnen und Studentinnen DM 150,-, für Berufstätige DM 200,-. Kontakt: Stadtjugendring Stuttgart e. V., Paulinenstr. 47, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/62 80 06.

Easy Ice heißt eine neue Fusion Band aus dem fränkischen Raum, die sich aus dem Saxophonisten und Flötisten Christian Schmelzer, dem Gitarristen Werner S. Küspert, dem Keyboarder Burkhard Fäth, dem Bassisten Aurelio Calabro und Lexel Hain am Schlagzeug zusammensetzt. Das Repertoire der Band besteht ausschließlich aus Eigenkompositionen. Im Herbst ist die Einspielung einer CD geplant, im Anschluß daran folgt eine Tournee. Kontakt: Werner S. Küspert, Semmelstr. 64, 8700 Würzburg, Tel.09 31/5 28 07.

Heiner Hank, Performance-Musiker aus Bochum, geht im Herbst mit dem Moskauer Aktionskünstler Dimitrij A. Prigow auf Tournee. Kontakt: Heiner Hank,, Tel. 0234/ 33 66 **00.**

Gebhard Ulimann und **Andreas Willers** sind derzeit auf einer Tournee, die nach Neuseeland, Australien und New York führt. Der Saxophonist und der Gitarrist werden in der New Yorker Knitting Factory ein Konzert mit Paul Bley geben. Im Januar 1990 werden Willers/Ullmann erneut Konzerte in den USA bestreiten und sich längere Zeit in New York aufhalten. Zu diesem Zweck haben die Musiker ein Stipendium des Berliner Senats erhalten. Ullmann hat an zwei neuen Platten mitgewirkt, an der neuen CD der Elefanten, die unter dem Titel „Wasserwüste" bei Nabel erschien und an der des Silent Jazz Ensemble, die am 16. Oktober bei Biber Records herauskommen wird.

Das Joachim-Raffel-Trio verfügt über ein Repertoire aus Bearbeitungen selten gespielter Monkstücke und aus Eigenkompositionen. Das Trio spielt in der Besetzung Joachim Raffel, Piano, Reinhard Auike, Kontrabass, und Andreas Griefingholt, Schlagzeug. Kontakt: M. Hafner, Heinrichstr. 79,4500 Osnabrück, Tel. 05 41/ 8 65 02.

Schallplattenbesprechungen

Acid Jazz & Other Illicit Grooves Vol 2

The Freedom Principle: Black Dahlia - Spend Some Time - The Shrimp - Slow Fuse - Snowboy's House Of Latin - Mother Of The Future - Words Within - Down By The River
David Toop, Cleveland Watkiss, The Jason RebelloTrio, Slow Fuse, Snowboy, Jazz Renegades, Steve Williamson Band, James Taylor Quartet
Urban 837 925-1 (PMV)

„Acid Jazz" der Geschichte, zweiter Teil. Nun, Acid Jazz zum „Prinzip Freiheit" zu erklären, scheint mir der Sache nicht ganz angemessen. Vielmehr ist Acid Jazz eine nette, tanzbare Modeerscheinung, in die der Jazz wohl eher zufällig Eingang gefunden hat. Seit den Jazzfilmen „Bird" und (dem besseren) „Bird Now" ist der Jazz, oder ein bißchen davon, in (fast) allen Kreisen wieder „hoffähig" geworden.
Denn, schon bei David Toop („Black Dahlia") und auch bei Cleveland Watkiss („Spend some time") ist es mit dem „Prinzip Freiheit" nicht weit her: Da bestehen die Songs einfach zuviel aus „Programming", obwohl Watkiss phantastisch singt und auch das Vibraphon sich sehr,.geschickt" über dem Discorhythmus bewegt. In solchen Augenblicken wünsche ich nichts mehr, als eine Band mit Hand und Fuß, statt aus Chip und Terminal.
Doch neben einer soliden, aber handfesten Jazzkapelle, Jason Rebello Trio („The shrimp"), mit leichten lateinamerikanischen Anklängen, und Snowboys („Snowboy's house of latin") Percus-Sioneinlagen ganz im Stile der Altmeister (Barretto u. a.), enthält die Kompilation auch einige „Jazzlights". In „Slow fuse" von der gleichnamigen Gruppe darf der Pianist Paul Reid sich ein wenig „ausspielen". Er steht damit in der guten Tradition Keith Tippetts, der schon auf Acid Jazz 1 „sicher tastend zwischen Free und Funk" nämlich, da wird es interessant, gezeigt hat, wie weit „moderne Tanzmusik" (in den Jazz!) reichen kann. Doch ist Paul Reid einmal „warm" gespielt, ist es auch gleich einem Spuk vorbei. Also doch nur „Tanzmusik"? Und tatsächlich, nicht nur bei den Jazz Renegades („Mother of the future") sind auf dieser Kopplung mehr „Jazz-Abtrünnige" zu finden als andere.
Tanzbar - brauchbar - verbrauchbar, und da führt „Acid Jazz" manchmal in eine Sackgasse (eher Vol. 2 als 1). Möglicherweise werden hier die „Ressourcen" der „modem-dance-jazz-music" (so etwas ähnliches ist es wohl) einfach nur „verheizt". Und wir haben gerade auf dem Musiksektor - genug Schnellvergängliches, so daß sich die „Jetztmischung" von Pop und Jazz, besser: „dancefloor" und „Jazzfetzen", sich mehr Jazztendenz leisten könnte, um so möglicherweise mit mehr Recht das „Freedom Principle" für sich beanspruchen zu können.

Thomas Friedenberger

Adventure Dupont

Cohabitation: Universal fundamentalism oder Proots Banago - Clown F. Tortellini - Seaman Withöut Sea - Where Are The Mountains in Hls Country - Dupont President - Art Manlac 43° - De Zwaarte Ruiter
Gilbert Paeffgen dm, marimba, zither, perc, voc, Vincent Vonlanthen g, voc; Banz Oester b, melodica, tb, fl, voc
Auf. Mai-Juni 1988 in Amsterdam
Sound Service SOS 2099

Irgendwo im Lande leben sie glücklicherweise noch, die kreativen Jazzpontis, die sich um keine Stile, Genres und Harmonietabellen scheren, sondern einfach das machen, worauf sie Lust haben. Den besten Einstieg in das Werk dieses Trio Infernal bietet die B-Seite. „Dupont President" ist musikalisch rüde, inhaltlich eine böse Absage an alle Wahlkampfideologie - mit minimalem Aufwand eine intelligente Satire auf jazziger Grundlage. Zwischendurch klingt das Trio der Multiinstrumentalisten wieder wie eine verstimmte schräge Zirkuskapelle, dann gibt es arabische (?) Anklänge oder eine Anleihe bei europäischer E-Musik. Gemeinsam ist allen Stücken der respektlose Zugriff auf vorhandene Strukturen und der Spaß, den die drei Musiker wohl hatten. Ein Vergnügen, das sich auch dem Hörer mitteilt, sofern er sich auf dieses „Abenteuer" einläßt.

Heinz Klusch

Brian Agro

A Hole In The Ice: The Aftermath - Prelude 1 - Prelude 3 - The Resolution - Prelude 4-12 Pieces (The Entrance, Overland, A Hole In The Ice, Frantic Search, The Old House, Red Sky, Survival Kit, Before The Floods, Bird Nest, Beneath The Rock, Silhouette, Just In Time To Leave) - Etüde 1 - Lullaby
Brian Agro, Katharina Weber p
Aufg.: 24. September 1988, Basel
Percaso Production 06

„Diese Sammlung von kurzen Themen und Ideen wurde an verschiedenen Orten innerhalb eines Zeitraums von 10 Jahren geschrieben. Der Stil der Musik kennzeichnet sich im wesentlichen durch die Kürze der Stücke, ihren Abwechslungsreichtum und das Vorhandensein von mehr als nur einer Spur Romantik. Alle diese Stücke spiegeln meine Gedanken und Empfindungen zu irgendeinem bestimmten Zeitpunkt wider." So äußert sich der kanadische Komponist Brian Agro über seine Werke, die für diese Produktion von der klassischen Pianistin Katharina Weber eingespielt wurden. Und in der Tat sind die Themen sehr kurz gehalten, verfügen über eine ungewöhnliche, aber durchaus reizvolle Prägnanz, die von der Berner Pianistin hervorragend interpretiert wird. Ebensowenig läßt sich die impressionistische oder romantische Grundstimmung der meisten Titel leugnen, wenngleich diese Aufnahmen auch immer wieder von kräftigeren, teilweise sogar sehr witzigen Einschüben abgelöst werden. Und gelegentlich erinnerte mich manches an die musikalische Begleitung einer Stummfilmsequenz, so zum Beispiel „The Entrance" oder „Frantic search", das mir die Atemlosigkeit dieser „verzweifelten Suche" lebhaft vor Augen führte. Anzumerken bleibt noch, daß es sich bei „A Hole In The Ice" um eine doch eher klassische Einspielung handelt, bei der dann und wann jedoch auch jazzige Spurenelemente auftauchen.

Jörg Eipasch

Gerald Albright

Bermuda Nights: When You Say You Love Me - In The Mood - Bermuda Nights - The Hook - Feeling Inside - Still In Love - Truth - Too Cool
Gerald Albright as, b, Ray Brown flh, Rodney Franklin p, Chuck Booker synth, Harvey Mason dm, Mark Philpart voc u. a.
Atlantic Rec. 781919

Er spielt sein Sax singend, erzählend, überwiegend clean und absolut sauber ist auch Gerald Albrights Album „Bermuda Nights". Ohne wirkliche Ecken und Kanten läßt der Saxophonist Schönklänge aus seinem Hörn sprudeln, verliert sich in endlosen Melodievariationen. Die rundherum technisch perfekt produzierte LP gibt sich fast durchgehend konventionell und kommerziell.
Von den insgesamt acht Titeln des Albums eignen sich mindestens drei zur permanenten Verwendung auf Disco-Plattentellern. Und die anderen Stücke sind auch nicht weniger tanzbar. Die Titel-Nummer „Bermuda Nights" erinnert lieblich nett an diverse Einspielungen von Grover Washington jr. „Still in Love" ist einfach soft und zahm. Interessierteres Aufhorchen flackert bei „Feeling Inside" hoch, die einzige wirklich jazzige Nummer ist dann der letzte Titeides Albums „Too Cool", eine lässige, swingend coole, balladesk-angehauchte Komposition, von deren Qualität ich mir für vorliegendes Album wirklich mehr gewünscht hätte. Denn eine einzige ansprechende und nicht lediglich auf den Kommerz abzielende Nummer ist für eine Langspielplatte m. E. zu wenig.

Thomas Tang

Franco Ambrosetti

Movies, Too: My Man - Angel Eyes, Theme From Superman - Theme from Peter Gunn - Cinderella's Waltz - What's New Pussycat - God Bless The Child - Steppenwolf
Franco Ambrosetti flh; John Scofield g; Greg Osby ss, as; Geri Allen p; Michael Formanek b; Daniel Humair dm
Aufg.: 22. und 23. März 1988, Englewood
Enja 5079 1

„Movies, Too" ist das zweite Album des Schweizer Trompeters Franco Ambrosetti auf dem er mit einer Gruppe um den Gitarristen John Scofield Filmmusiken interpretiert. Und während er auf der ersten Platte bekannten Ohrwürmern durch ironische Distanzierung neues Leben einhauchte, hat er sich auf dieser Platte meist unbekanntere Kompositionen vorgenommen. Sie dienen ihm und seinen Musikern als Material für farbige, oft recht freie Improvisationen. Auf das Mittel der Ironisierung greift er dabei nur noch selten zurück, was aber der Qualität der Musik überhaupt nicht schadet. Zu den Musikern des ersten Movies Album ist hier noch der junge, vielbeschäftigte Saxophonist Greg Osby hinzugekommen, der aber wie erwartet gut integriert ist, Wie Movies ist auch „Movies, Too" eine bemerkenswerte Platte eines unterbewerteten Musikers.

Michael Klein

David Benoit

Urban Daydreams: Sailing Through The City - Cloud Break - Urban Daydreams - When The Winter Is Gone - Snow Dancing - Safari - Wild Kids - Looking back - Seattle Morning
David Benoit p + key; Don Grusin dm + synth; Eric Marienthal as, ss; Carlos Vega dm u. a.
Aufg. keine Angabe
GRP-Records GRP-9587-1

Ausnahmsweise kann man hier schon beim Lesen der ausführlichen Liner-Notes erfahren, was man hören wird. Es bedarf fünf Zeilen, um das gesamte elektronische Equipment der Herren Benoit und Grusin aufzuzählen. Grusin bedankt sich bei Benoit und dessen Familie, bei den anderen Musikern; Benoit bedankt sich bei Grusin und dessen Familie. Die Platte stammt dann doch wohl von David Benoit, einem vielbeschäftigten US-Studiokeyboarder, der sich den vielbeschäftigten Schlagzeug-Programmierer Don Grusin zu Hilfe geholt hat. Bei dessen nächster Platte, so darf man mutmaßen, wird alles umgekehrt sein. Oder gleich! Denn das ist eigentlich das Schöne an diesem meist instrumental eingespielten Softrock, meinetwegen auch Rockjazz amerikanischer Prägung: Es klingt alles irgendwie ähnlich. Viel Synthie-Wohlklang, ein perlendes Klavier, dann das Thema - zweimal auf einem Saxophon, dann wieder Klavier . . . Und wenn der Strom nicht ausfällt, könnte man endlos so weiterspielen. Ein paar Überraschungen gibt es natürlich schon, beide bezeichnenderweise ans Ende der Plattenseiten gesetzt, wenn man die Hoffnung schon aufgegeben hat: „Seattle morning", ein fetziges, akustisch gespieltes Trio und die Stimme bei „When the winter's gone". Das ist Jennifer Warnes.

Heinz Klusch

Joe Bonner

New Beginnings: Soft Breezes - The Revolution - A Child Is Born - New Beginnings - Primal Scream - Ode To Trane
Joe Bonner p; Laurie Antonioli voc
Aufg.: 1988, San Francisco
TheresaRec. 125

Muß es denn gleich ein Solo-Album sein? Es zeigt jedenfalls, daß Joe Bonner nicht unter Minderwertigkeitsgefühlen leidet. Eingebettet in ein Meer geschwätziger Rhapsodik feiert der Dreiklang fröhliche Urständ. Selbst das wunderschöne „A child is born" von Thad Jones verliert so seine Konturen: Salonmusik, die die Seele einlullt und die dabei gewisse Reize hat, denen man sich nur schwer entziehen kann. Jazzmäßiges Feuer bricht durch bei „Primal scream", perlende Klangkaskaden, unterfüttert von einem soliden Baßfundament der linken Hand. Doch, Klavierspielen, das kann Joe Bonner!

Ulrich Vanek

Pierre Bensusan

Spices: La Femme Chambree - Mille Vallees - Le Bateau Fiction - Alimatou - Agadiramadan - Shi Bhig, Shi Mhor - La Cour Interieure - The Last Pint - Les Voiles Catalanes - Montsegur - Four AM.
Didier Malherbe ss, ts, fl, bamboo-fl, Fränck Sitbon p, keyb, Pierre Bensusan g, voc, Emmanuel Binet b, Denis Benarrosh perc + Gäste: Georges Al Safi v, Mico Nissim keyb, Doatea Bensusan, Shandy Sinammon voc
Aufg.: 1987, New York
CBS 460855 1

Als Pierre Bensusan vor einigen Jahren die gitärristische Szene betrat, beeindruckte er vor allem - wie Jahre vor ihm Dadi oder Wijnkamp - durch seine völlig neuartige Auffassung vom „folkloristisch "-akustischen Spiel mit ungewöhnlichsten open und dropped tunings, mit denen er seinen unverstärkten Gitarren die hypnotisierendsten, betörendsten Klänge entlockte, virtuos und doch reich an Gefühl, romantesk-versponnen und doch intellektuell sehr hoch im Anspruch. Dies war in Saiten dahergekommene moderne Lyrik, wie man sie noch nie vernommen hatte. Dann wurde es ein Weilchen still um ihn, und nun stellt er sich neu vor, in unterschiedlichen Besetzungen, die, je größer sie sind, Bensusan desto unin-

teressanter, desto „alltäglicher" und abgeschliffener erscheinen lassen. Trost bieten die fünf Solo-Stücke auf elektroakustischem Instrument, denen zwar auch die innovative Kraft seiner Anfänge fehlen, die aber doch von Klang und harmonischer Schönheit her noch immer kleine Pretiosen sind, nicht mehr so exotisch anmutend wie die früheren, aber doch zeugend von großer, meisterlicher Beherrschung des Instruments. **Und** unter den Ensemblestükken dürfte „Montsegur" mit Bensusans Synthesizerspiel, Georges Al Safis Violine, Didier Malherbes Bläserkunst und Emmanuel Binets Baßspiel noch zum Herausragendsten der Platte gehören, als wunderbar gelöste Synthese zwischen modernem Europa und nordafrikanisch-maurischem Erbe.

Alexander Schmitz

Agnes Buen Garnas/ Jan Garbarek

Rosensfole- Medieval Songs From Norway: Innferd- Rosensfole- Margjit Og Targjei Risvollo - Maalfri Mi Fruve - Venelite - Stolt 0li - Signe Uta - LillebroerOgStorebroer-Grisilla-Utferd
Jan Garbarek ss, ts, synth, perc; Agnes Buen Garnäs voc
Aufg.: Herbst 1988, Oslo
ECM1402

Ähnlich wie zuvor im Falle der Sardinierin Elena Ledda kann man erneut die Begegnung einer Sängerin des traditionell-ethnischen Genres mit dem Jazz vermelden: Sie kommt aus Norwegen, genauer aus der Region Telemark, und heißt Agnes Buen Garnäs (gesprochen: Bü-en Garnoos). Die Platte ist vor allem ein showcase für sie selbst, obwohl ihr Gegenpart kein Geringerer als Jan Garbarek ist. Die beiden haben sich die Präsentation mittelalterlicher Lieder, u. a. aus der nordischen Sagenwelt, vorgenommen. Agnes Buen Garnäs hat nie eine Musikinstitution besucht, sondern ihre Mutter hat für sie die Funktion des Lehrens übernommen. In der Telemark, einer Landschaft südlich der Linie Oslo-Bergen, ist die Bevölkerung immer noch stark in den archaischen Strukturen von Land-, Forst- und Fischwirtschaft verwurzelt, entsprechend ist das alte Liedgut und dessen Pflege noch weit verbreitet. Da es sich um Textgesang handelt, kommt Improvisation kaum vor, trotzdem hört man eine schöne, intensive Stimme. Jan Garbarek zeigt sich hier als Hintergrund-Klangmaler auf seinen Saxophonen (ähnlich wie auf seiner esoterischen Platte „All those born with wings"), noch mehr aber als Perkussionist von hohen Graden, der den Liedern ihren verlorengegangenen Rhythmus aus heutigem Empfinden heraus zurückgibt.

Horst-Dieter Stiefelmaier

Dave Burrell

Plays Ellington & Monk: In A Sentimental Mood - Lush Life - Come Sunday- Straight, No Chaser- Round Midnight - Blue Monk - Sophisticated Lady- Flower Is A Lovesome Thing
Dave Burrell p, Takashi Mizuhashi b
Aufg.: 2. + 3. April 1978, 27. 9.1977
Denon DC8550 (CD)

Ausschnitte aus drei Platten, die Dave Burrell 1977 und 78 für die japanische Firma Denon aufgenommen hatte sind hier zu einer CD zusammengestellt. Die Auswahl scheint nicht ganz sinnvoll, waren doch die Platten thematisch eindeutiger, eine Monk, eine andere Ellington verpflichtet. Der pianierend-interpretierende Ansatz Burrells gefällt mir- ein sicher subjektives Urteil - ebensowenig wie die Ausrichtung des Repertoires auf Gängiges. Zu langwierig, ohne besondern Biß, nur oberflächlich illustrierend scheinen mir seine Improvisationen. Die Anwesenheit des Bassisten Takashi Mizuhashi in einigen Stücken erregt-vom Baß-Feature „Come Sunday" abgesehen - auch kein weiteres Interesse. Als Arrangeur hatte Dave Burrell mit der leider längst vergriffenen Puccini-Boheme-Bearbeitung mehr Geschmack und Intelligenz bewiesen; als Pianist gefällt er mir in den früheren Trio-Aufnahmen („High", u. a. auf Arista-Freedom) und den späteren Solos („Windward Passages", auf hatHut) bedeutend besser als im vorliegenden Softstandardformat.

H. Lukas Lindenmaier

Gary Burton And The Berklee All-Stars

Fat Lady - Soulful Bill - Firm Roots - Coral - Why'd You Do It? - First Memory - The Blues Walk - Crystal Silence
Gary Burton vib; Bill Pierce ts; Larry Monroe as; Jeff Stout tp, flh; Jim Kelly g; Orville Wright p; Bruce Gertz b; Tommy Campbell dm
Aufg.: 28. Juli 1985, Tokyo
JLP3301

Brillante Technik, emotional lyrisches Spiel: Chick Corea
Foto: Karl Heinz Bechholz

Gary Burton steht für ungetrübten Hörgenuß: Überflüssiges sucht man bei ihm vergeblich, und wo andere technische Bravour mit Musikalität verwechseln, findet sich bei ihm pure Ästhetik, unverkrampfte Virtuosität und eine schwebende Brillanz; besonders schön kommt sie bei seinem Solostück „Crystal Silence" zur Geltung. Neben einer eindrucksvollen Musikerkarriere hat sich Gary Burton schon früh um den Jazznachwuchs verdient gemacht: Seit den 60er-Jahren ist er als Dozent und Leiter von Workshops an der berühmten Berklee School of Music tätig. Mit einigen seiner Kollegen, den Berklee All Stars, machte Burton im Sommer 1985 eine Japan-Tournee, wobei die vorliegende Studio-LP aufgenommen wurde.

Man merkt sofort, daß die Herren Lehrer musikalisch auf gleicher Wellenlänge liegen, sich wunderbar ergänzen. Ein Solochorus ist bei ihnen deshalb nicht eine individuelle Spielwiese, sondern logischer Teil eines einheitlichen Ganzen. Großartig, wie die von Gary Burton bei „Coral" mit sakralem Unterton vorgestellte Melodie nahtlos vom Flügelhornisten Jeff Stout übernommen wird. Oder die Ballade „Soulful Bill": Die mit elfenartiger Leichtigkeit tanzenden Melodiephrasen Gary Burtons finden sich im stimmungsvollen Solo von Orville Wright wieder.
Die beiden im Postpop-Stil beheimateten Saxophonisten Bill Pierce und Larry Monroe können ihren runden, sonoren Ton und die flüssige Phrasierung am eindrucksvollsten bei schnelleren Nummern wie „Firm roots" oder „Blues Walk" herausstellen. Ganz wichtig für das harmonische Zusammenspiel der Gruppe ist der Schlagzeuger Tommy Campbell, der solistisch zwar kaum in Erscheinung tritt, aber mit gutem Ohr und einem„melodischen" Beat viel zum ausgewogenen, swingenden Gesamtklang beiträgt.
Gary Burtons Vorliebe für Rock- und Popelemente ist deutlich aus John Scofields „Why'd you do it" herauszuhören Allerdings bedeutet das Herausstellen von E-Baß und E-Gitarre und ein unterlegter Rock-Rhythmus noch lange keine Originalität. Schließlich hat Burton in den anderen Stücken ein solch hohes musikalisches Niveau vorgelegt, daß dieser dem breiten Geschmack sicher entgegenkommende Titel vergleichsweise unergiebig ist. Jedoch kein Grund, den hervorragenden Eindruck zu verwischen, den die Platte insgesamt hinterläßt.

Andreas Geyer

Steve Coleman and Five Elements

Sine Die: Cinema Saga- Soul Melange - Circle C - Proteus - Passage - First Sunrise - Ur-Beat - Dark To Light - Profile Man - Proteus Revamp
Graham Haynestp, Robin Eubankstb, Steve Coleman as, James Weidman p, keyb, David Gilmore g, Kevin Bruce Harris b, Marvin „Smitty" Smith dm, perc, Cassandra Wilson voc
Aufg.: Dez 1987/Jan. 1988, New York
PEA **461**1591

Wie auch einige andere der wichtigen neuen Bläserstimmen - Greg Osby, Gary Thomas, Craig Harris - eilt Steve Coleman immer mal wieder in jene stark von Elektronik durchsetzte Fusion-Ecke, in der sich alle Spielarten urbaner schwarzer Musik die Hand zu reichen scheinen. Die Gewährsleute, die er auf dem Innencover herbeizitiert, reichen denn auch von Muhammad Ali, dem Black-Muslim-Boxer, bis Soul-Gott James Brown, von Charlie Parker und John Goltrane bis zu den Rappern L.L.Cool J und Rakim. Doch die schwarze Allaround-Fusion des Steve Coleman ist gewiß keine leichte Kost. Was da in ungeraden Metren oder Timelines komponiert ist, in Fünf-, Sieben-, Zehn- oder Fünfzehnvierteltakten, was da an Ostinati, Melodien, Soli und Mehrfach-Trackings miteinander kombiniert wurde, übersteigt beim ersten und auch noch beim fünften Hören jede Auffassungsgabe. In mehreren Stücken können wir zudem die faszinierende Cassandra Wilson bewundern, zwischendurch klingt mal ein echt jazziges Klaviersolo auf, und wenn dann die breiten synthetischen Keyboardflächen kommen, haben sie allen Soul-Disco-Kitsch längst abgelegt. Die Höhepunkte dieser gewiß nicht friedlichen Musik bleiben Steve Colemans irrwitzige Soli und seine im Innersten jazzechten Bläsersätze, für deren Ftlnk-Bop-Drive ich zehn glänzend besprochene Mainstream-Platten dahingäbe. Klar, daß die hörn section da erstklassig sein muß, und wer sich gar als Gastsolist durch diesen wilden Ghettodschungel spielen soll, muß wenigstens Branford Marsalis, Geri Allen oder Gary Thomas heißen. Also Vorsicht: nichts für biedere Swing herzen!

Hans-Jürgen Schaal

Chick Corea

Akoustic Band: Bessie's Blues - My One And Only Love - So In Love - Sophisticated Lady - Autumn Leaves - Someday My Prince Will Come - Morning Sprite - T.B.C. - Circles - Spain
Chick Corea p, John Patitucci b, Dave Weckl dm
Aufg.: New York City
GRPRecords9582-2

Die Akoustic Band von Chick Corea hat besonders in Europa viele Anhänger. Mehr noch als mit der Elektric Band hat der Meisterpianist hier die Gelegenheit, seine brillante Technik und sein emotional lyrisches Spiel zu entwickeln. Kommunikation steht dabei im Vordergrund. Wohl kaum ein Trio im Jazz hat zu einem so dichten, interaktiven Zusammenspiel gefunden wie das Coreas. Die vorliegende CD (Laufzeit: 61' 11") bringt eine ausgewogene Mischung von Standards und Eigenkompositionen von Chick Corea; typisch, daß selbst das schon oft gehörte „Spain" mit überraschenden Harmonien und unerwarteten rhythmischen Wendungen vom Trio neu interpretiert wird. Damit ist der einzige Schwachpunkt der Aufnahmen, das für einen Chick Corea erstaunlich unausgegorene und in sich nicht schlüssige „T.B.C", mehr als wettgemacht.

Andreas Geyer

Larry Coryell Quartet

Air Dancing: Prayer For Peace - Air Dancing - Impressions - Sienna „Welcome, My Darling" - Rhapsody In Blue - Zimbabwe - Dual Force
Larry Coryell g; Stanley Cowell p; Buster Williams b; Billy Hart dm
Aufg.:4. Juni 1988
jazz point DDD 1025 (CD)

Das Larry Coryell Quartet spielt in dieser Besetzung unregelmäßig seit 1985 zusammen. Aufgenommen wurde dieses Konzert in Paris am Ende einer einmonatigen Tournee durch Westeuropa. Larry Coryell gestand laut Covertext: „Wir mußten unterwegs eine Menge Hindernisse überwinden, um diese Musik zusammen spielen zu können." Die Mühe hat sich gelohnt. Das Ergebnis ist ein hörenswertes Post-Bop-Dokument. Wobei die Spielfreude Vorrang hat vor der Gruppendisziplin.
Die Aufnahme ist erst einmal ein Querschnitt durch Larry Coryells Gitarrenschaffen. Das klingt mal clean, mal verzerrt, akustisch auf „Rhapsody in Blue", mit Oktaven auf „Dual force". Ähnlich breit ist Coryells stilistisches Spektrum. Es reicht vom country-gefärbten „Rhapsody . . ." über Jazz- ' Rockiges bis zur Latin-Begleitung in „Sienna". Und hinter allem schimmert der Blues durch, am offensichtlichsten im 12-Takte-Thema von „Zimbabwe". Des weiteren klingt die Aufnahme wie ein Songbook des zeitgenössischen Jazz. Stanley Cowell und Buster Williams sind nicht nur kongeniale Mitmusiker, sondern auch überzeugende Komponisten. Zentral der Titelsong, der sich unvermutet zum stimmungsvollen Walzer entwickelt, und das spannungsvolle „Dual force". Pianist Cowell erfand „Prayer for peace" und den reizenden Bossa „Sienna: 'Welcome, my darling!'". Coltranes „Impressions" nimmt die Gruppe in einem kaum zu überbietenden Tempo. Am Ende ist hier bei genauem Zuhören Branford Marsalis' Saxophon zu hören. Er war zusammen mit den Kollegen aus Stings Band während der Aufnahme Gast im Pariser Magnetic Terrace und stieg auf „Impressions" - ohne Mikro - mit ein. Ein Minuspunkt ist die ungünstige Abmischung des Klaviers, das mir zu leise ist und zudem überwiegend auf dem rechten Kanal liegt. Bei einer digital aufgenommenen CD wie der vorliegenden fällt solche Nachlässigkeit besonders auf.

Rainer Wilkes

Miles Davis

Amandia: Catembe - Cobra - Big Time - Hannibal - Jo-Jo - Amandia - Jilli - Mr. Pastorius
Miles Davis tp, Kenny Garrett as, Marcus Miller b, keyb, dm, g, b-cl, ss, Rick Marcitza ts, Michael Landau g, Jean-Paul Bourelly g, Foley g, Billy Patterson wah-wah-g, Joe Sample p, George Duke, Joey De Francesco keyb, Ricky Wellman, Al Foster, Omar Hakim dm, Paulinho Da Costa, Mino Cinelo, Don Alias perc, John Bigham dm programming, g, keyb
WEA 925873-1

Am Ende der Achtziger-Dekade angekommen, erweist sich die Zusammenarbeit Miles Davis mit dem Komponisten und Multi-Instrumentalisten Marcus Miller, welche mit dem eine sechsjährige Schaffenspause beendenden Album „The Man With The Hörn" (1971, CBS) begann, als die fruchtbarste und ergiebigste dieses Zeitabschnitts. Nur bei zwei (Decoy, 1983; Your're Under Arrest, 1985, beide CBS) von nunmehr sieben Veröffentlichungen war Miller nicht mit von der Partie. Den anderen (The Man With The Hörn; We Want Miles, 1981 /82; Star People, 1983, alle CBS; Tutu, 1986, Siesta, 1988 und jetzt Amandia, alle WEA) fügte er seine Handschrift bei, weniger als Instrumentalist- als solcher ordnete er sich überwiegend der Gruppe ein (Ausnahme: Siesta) -, denn als Komponist. Miller schrieb für Miles einen Großteil des erfolgreichen musikalischen Materials. Natürlich war es Miles gewesen, der anfangs der Funky-Achziger für seine Musik entschieden hatte, daß die Trends der Pop- und Disco-Musik dieser Dekade auch ihr Profil entscheidend prägen würden - und zwar in Stil und Sound. Miller lieferte ihm dafür maßgeschneiderte und - ganz in der Intention von Miles - publikumswirksame Kompositionen.
Bei „Amandia" sind dies sechs der acht Stücke; darüber hinaus schrieb er sämtliche Arrangements und zeichnet als Co-Produzent. Die Architektur der Titel weist die schon bekannten Prinzipien auf: Kurze, prägnante Themen, straffe Arrangements, die neben der Trompete allenfalls dem zweiten Melodieinstrument, dem Saxophon kurze Soli erlaubt, treibender Perkussionsteppich, der von markanter Funkrhythmik von Baß und Drums überlagert wird. Auch wenn die beiden Keyboarder Adam Holzman und Robert Irving III. diesmal nicht dabei sind, spielt der Synthesizer gleichwohl eine gewichtige Rolle in der Soundkulisse der Stücke, auf die im übrigen auch die diversen Gitarristen (bis auf ein kurzes Solo in „Big Time") reduziert bleiben. Omnipräsent die zirpenden, flirrenden Trompetenkürzel des Chefs, die in überraschender Eloquenz, aber auch mit einigen aufkommenden Floskelhaftigkeiten die Melodielinien der Stücke bestimmen, häufig in kontrapunktischem Wechsel mit Garretts geschmeidigem Altsax. Auf dem ungestopften und elektronisch nicht manipulierten Instrument spielt Davis eine wunderschöne Ballade mit ungewöhnlich langen Phrasierungen, die Miller seinem verstorbenen Kollegen Jaco Pastorius gewidmet hat. Eingespielt wurde das neue Album hauptsächlich mit bewährten Könnern und jungen Talenten, mit denen Davis schon mehrfach zusammengearbeitet hat. Resümee: Eingängen trotz rhythmischer Brüche überwiegend tanzbarer Electric-Fusion- und Funk-Jazz in perfektem Styling. Unüberhörbar indessen die aufkommenden Abnutzungserscheinungen der erfolgverwöhnten Konzeption, die auftretenden Klischeehaftigkeiten.

Gerhard Litterst

Toumani Diabate

Kaira: Alla L'Aa Ke - Jarabi - Kaira - Konkoba-Tubaka
Toumani Diabate kora
Aufg.: Oktober 1987, London
Hannibal HNBL1338/aris 831 338 938

Diabate kommt aus West-Afrika, ist ein junger Mensch von gerade 24 Lenzen und spielt wie ein Alter. Und das ist kein Wunder, gilt doch unter Kennern sein Vater Sidiki als der ungekrönte König der Kora, einer 21 saitigen „Harte" oder „Laute" mit mächtigem, kürbisförmigem Korpus und langem, erstaunlich schmal wirkendem Hals. Aber was wirklich verblüfft, ähnlich wie dereinst Kimio Eto mit europäisch-klassischen Koto-Adaptionen verblüfft hat, das ist Toumanis Spielweise, die unschwer als von der akustischen Gitarre beeinflußt erkennbar ist, besonders daran, wie er den Baß führt. Damit hat er die Kora, eigentlich „allenfalls" ein Begleitinstrument mit freilich beinah orchestralen Möglichkeiten, zum Soloinstrument erhoben, und was er spielt, klingt schwarz und doch auch erstaunlich weiß, eben gitarristisch, wenn man will, fast mitsingbar, also von einer Melodik, die unseren Ohren auf Anhieb seltsam vertraut erscheinen wird. Das hat was Sensationelles für Hörer, die sich für exotisches Saiteninstrumentarium interessieren. Aber ich denke dabei auch immer mal wieder an jenen Inder, der eine liegende Jazzgitarre wie eine Sitar bedient: zum Ragaspiel. Nur: Toumanis Kora wird stilistisch gar nicht transplantiert, es gibt keine „Graceland"-Effekte, die Musik ist reich und unwiderstehlich schön.

Alexander Schmitz

Steve Dobrogosz/ Berit Andersson:

The Final Touch: The Final Touch - Neverland - Let's Get Serious - Wishing Song - An Apple From The Tree - Cry For You - Famous Guy (And His Famous Girl) - Eve And Mary - Hole In Your Shoe - Closing Time At Schubert's - The Final Touch
Steve Dobrogosz p; Berit Andersson voc
Aufg.: 12. bis 14. Januar 1989, Stockholm
DragonDRLP177

„Jazz ist immer, wenn ein Saxophon dabei ist", so salopp karikierte Volker Kriegel 1986 die aufstrebende sogenannte New English Jazz-Szene, die solch zweifelhafte Stars wie Sade Adu, Working Week, Matt Bianco u. v. a. m. hervorbrachte. Letztendlich war's denn doch „nur" Popmusik, die sich ein wenig jazzmäßig gebärdete - eine tatsächliche Fusion kam indes nicht zustande.
Nun, was britischen Gruppen trotz „Gebläse" nicht gelungen ist, das verwirklichen der in Schweden lebende amerikanische Pianist Steve Dobrogosz und die Sängerin Berit Andersson auf „The Final Touch ": eine wirklich überzeugende, harmonische Verquickung von Jazz und Pop, und zwar ohne den „blas"-phemistischen Einsatz eines Saxophons als Jazz-Alibi. Die hier dargebotene Musik zielt nicht popularitätsheischend auf die schnelle Mark ab, auch werden keine artistischen Bravourstückchen vollbracht, und musikalische Innovationen wird man vergebens suchen - denn im Vordergrund stehen die Songs, die durchweg balladesken Charakters sind, sowie deren vollendet einfühlsame Duo-Interpretationen. Und genau das ist es, was diese Platte auszeichnet: Stimme und Piano sind zu einer homogenen Einheit verschmolzen, es wird mit- und nicht nebeneinander musiziert. Die Titel, die übrigens allesamt aus der Feder des Pianisten flössen, strahlen eine ungeheure Intimität aus. Die Melodien sind schlicht und einfach wunderschön, ja geradezu zärtlich, und nicht selten melancholischen Naturells. Berit Anderssons Stimme klingt sehr warm und ist intonationssicher, erinnert ein wenig an ihre populären Kolleginnen Rickie Lee Jones und Judie Tzuke. Und in Steve Dobrogosz steht ihr ein Pianist zur Seite, der wahrlich mehr als nur geschmackvoll begleiten kann, wenn er auch bei den hier eingespielten Stükken keine groß angelegten solistischen Ausflüge unternimmt. Die Finesse liegt vielmehr im Detail. „The Final Touch" ist JEDEM zu empfehlen, der auch mal auf Ecken und Kanten verzichten kann, und einfach nur sehr gut gemachte und bezaubernd schöne Musik hören möchte, die in keine der gängigen Schubladen so recht hineinpaßt.

Jörg Eipasch

Bill Evans

Interplay: You And The Night And The Music-When You Wish Upon A Star-I'll Never Smile Again - Interplay - You Go To My Head - Wrap Your Troubles In Dreams
Freddie Hubbard tp; Jim Hall g; Bill

Evans p; Percy Heath b; Philly Joe Jones dm
Aufg.: 16/17. Juli 1962, New York
Riverside RLP 9445

Eine All-Star-Besetzung hochkarätiger Musiker, die eine ebensolche Musik machen. Die Themen sind fast alle Standards aus den 30er Jahren. Die Präsentation hier im Detail zu diskutieren ist nicht nötig, denn die Musikernamen sprechen für sich. Kontrapunktierendes, kontrastreiches Zusammenspiel der ungewöhnlichen Kombination von, zumeist gestopfter, Trompete und Gitarre, die das Saxophon der klassischen Bebopbesetzung ersetzt, die Eleganz, Intimität und Lyrik im Vortrag stellen diese Platte als Juwel und die Musik als zeitlos heraus. Wer die musikalische Poesie von Bill Evans schätzt, hat hier seinen höchsten Genuß. Diese Aufnahmen gehören in jede Jazzplattensammlung.

Matthias Becker

German Clarinet Duo

Schwarzlicht: Talk I« Jimmy Giuffre's Sturz in die Gemütlichkeit- Schwarzlicht - Talk 11 - Gestern noch und doch schon morgen - Blau im Gefüge - Charms
Theo Jörgensmann cl, Eckard Koltermann b-cl
Aufg.: 273. Mai 1988, Bochum
Neue Organisation Musik n.o.m.
01011/19000 (Wuppertaler Str. 424 b, 4300 Essen 15)

Das Label „n.o.m." propagiert „zeitgenössische europäische Musik zwischen Improvisation und Komposition". Im Falle des German Clarinet Duos (der Hälfte des Klarinettenquartetts CL-4) bedeutet das eine nicht ganz oberflächliche Synthese aus Jazz- und Comedy-Rhythmen mit Folkloristischem, Kontrapunkt und Minimalismus. Was die beiden Komponisten und streitbaren Klarinettisten Jörgensmann und Koltermann hier ablieferten, wandelnd zwischen morbider Kammermusik und jubelnden New Orleans Klängen, will fast an die Einlösung dessen erinnern, was Free Jazz einmal versprach, den radikalen Zweifel an Konventionen und die Offenheit für eine Welt von Musik: unschematische Kompositionen, freie Improvisationen, tonale Konzepte verschiedenster Art, Swing-Drive und out-of^ tempo-Hymnik. Wer sich noch nicht ganz der zweitklassigen Alltäglichkeit im Jazz anbequemt hat, kann sich hier auf ein stilles Abenteuer freuen.

Hans-Jürgen Schaal

Jimmy Giuffre/Andre Jaume

Eiffel - Live In Paris: Eiffei - Momentum - I'll Be There - Stand Point - Sequence- Oncr- Dialogue - Dinky Toys I - Dotted Line- Mirecourt- Dinky Toys II
Jimmy Giuffre cl, s; Andre Jaume cl, s
Aufg.: 8. Nov. 1987, Festival Paris
CELP.C6

Der Eiffelturm, Wahrzeichen von Paris, ist noch heute, hundert Jahre nach seiner Fertigstellung, ein umstrittenes Monument. Gustave Alexandre Eiffel, genialer Ingenieur und Brückenbauer, provozierte mit seiner Eisenkonstruktion nicht nur den Geschmackssinn der Zeitgenossen. Das wohl unnützeste und verrückteste Bauwerk der Welt, wie damals einige Kritiker meinten, war mit seinen sich kühn in die Lüfte schwingenden Linien zweifellos eine technische Meisterleistung.
Ein Baumeister kühner Melodielinien ist auch stets der amerikanische Klarinettist und Saxophonist Jimmy Giuffre. Der Schöpfer der Four Brothers im Woody Herman Orchester suchte schon früh nach neuen Wegen im Jazz. Es ist deshalb nur logisch, daß beim Konzert vom 8. November '87 im Musee d'Art Moderne, das Jimmy Giuffre mit dem französischen Avantgardisten Andre Jaume zusammenführte, Gustave Eiffel Pate stand. Wie Weiland der Konstrukteur des höchsten Fahnenmastes der Welt Stahlteile kunstvoll zusammenfügte, so setzen Giuffre und Jaume ungewöhnliche Melodiebögen und Linien zu einem imposanten Klanggebäude zusammen, das nicht nur im Titelstück Parallelen zum Eiffelturm hat. Außer bei den Solo-Features „Momentum" (Giuffre) und „Dotted Line" (Jaume) entwickeln sich zwischen Giuffre und Jaume auf Klarinette und Baßklarinette pulsierende Zwiegespräche höchster Intensität. Lange, ruhige Linien wechseln mit eruptiven Passagen, unerwartete „Harmonie im Dissonanten" geht in selbständige Melodiebögen auf, rhythmische Schwerpunkte entstehen aus dem Spannungsverhältnis zwischen Melodie und obligaten Linien. Jimmy Giuffre ist in seinem Ton schärfer, akzentuierender, er benutzt häufig eine auf- und abschwellende Zweitonfolge als Stilmittel. Jaumes Tonbildung ist dunkler; mit einer speziellen Klappen- und Blastechnik läßt er manchmal die Töne zerplatzen wie einen aufgeblasenen Bubble Gum. Damit kann er Giuffre in sehr perkussiver Weise unterstützen.
„Ich versuche, mir eine Spielweise zu schaffen, die sich allen Musikarten anzupassen vermag, ohne dabei meine Identität zu verlieren. Ich ziehe es vor so zu arbeiten, anstatt ein für alle mal in eine Schublade mit einem unlösbaren Etikett verbannt zu sein", äußerte einmal Andre Jaume über seine Art zu spielen (Kunzler, Jazzlexikon). In diesem Sinne ist der knapp vierzigminütige Konzertmitschnitt von Jimmy Giuffre und Andre Jaume für den Jazz sicher ebenso richtungsweisend wie einst der Stahlkoloß von Gustave Eiffel.

Andreas Geyer

Erskine Hawkins and his Orchestra

The Original Tuxedo Junction: Tuxedo Junction-AfterHours-Tippin' In-Rockin' Rollers Jubilees - Weary Blues - Easy Rider - Swing Out - Big-Wig In The Wigwam - Swingin' On Lenox Avenue - Gin Mill Special - Cherry - Dolimite - Song Of The Wanderer - Junction Blues- Sweet Georgia Brown - Five O'Clock Whistle - Soft Winds - Nona - Blackout - Don't Cry Baby - Bear Mash Blues
Erskine Hawkins and his Orchestra
Aufg.: 1938-1942
Bluebird/RCA CD ND 90363 BMG

Wieder eine CD, die eine der wichtigsten Big Bands der Swing Ära vorstellt, die allerdings nicht so stark in den Vordergrund trat wie andere derartige Bands: die des Trompeters Erskine Hawkins, den man seines kraftvollen Tones wegen den „Twentieth Century Gabriel" nannte. Da er vorwiegend für schwarzes Publikum spielte, erhielt er mit seiner Band nicht die Publicity wie die weißen Swing-Bands, doch bekam das Erskine Hawkins Orchester wohl von diesen Jobs seinen auffallenden schwarzen Touch, der sich nicht zuletzt in den blueströchtigen Stücken wie etwa dem „Weary Blues", dem „Junction Blues", „Don't cry baby" (mit dem Altsaxophonisten Jimmy Mitchelle als Sänger) oder „After hours" - ein Hit des Pianisten Avery Parrish- bemerkbar macht. Es wurden insgesamt 21 Stücke zusammengefaßt, die in den Jahren 1938 bis 45 aufgenommen wurden, wobei die größten Erfolgsstücke der Band an den Beginn gestellt wurden: „Tuxedo Junction" (1939), „After hours" (1940) und „Tippin' in" (1945). Im übrigen geht es streng chronologisch weiter und man kann unschwer feststellen, daß die Band ihr eigenes Gepräge hat mit ihren dunkel gefärbten Saxophonsätzen, den Growl-Trompetentönen (Dud Bascomb), den singenden Altsaxophonstimmen von Bill Johnson oder Bobby Smith (1945), die an Johnny Hodges denken lassen, den Tenorsaxophonsoli von Julian Dash oder Paul Bascomb (die zu Hawkins und Chu Berry tendieren), mit der spitzen, kraftvollen Klarinette von Heywood Henry, der auch Baritonsaxophon blies, mit dem bluesbetonten Piano von Avery Parrish und der Gitarre von Bill McLemore („Junction Blues", „Softwinds", „Nona"). Wenn nach einem Einfluß gefragt wird: das Jimmie Lunceford Orchester ist zu nennen, wodurch sich das Erskine Hawkins Orchester zweifellos vom Spielideal des Chick Webb Orchesters abhob, das lange im Savoy Ballroom in New York residierte, in den Hawkins dann einzog. Der Gesang von Jimmy Mitchelle ist indessen nicht schwarz, sondern eher europäisch ausgerichtet („Cherry", „Song ofthe Wanderer, „Don't cry baby") und Ida James kann man in der komischen Rolle („Big-wig in the wigwam") wohl vergessen.

Dieter Zimmerte

Earl Hines

Piano Man: Rosetta - Body and Soul - Child Of A Disordered Brain - On The Sunny Side Of The Street - My Melancholy Baby
Earl Hines p
Blues In Thirds
Sidney Bechet Trio
G. T. Stomp - Grand Terrace Shuttle - Father Steps In - Piano Man - Riff Medley - Boogie Woogie On St. Louis Blues - Deep Forest - Number 19 - Call Me Happy - Tantalizing A Cuban - Jelly, Jelly - Up Jumped The Devil - Windy City Jive - The Father Jumps - Second Balcony Jump - Stormy Monday Blues
Earl Hines and his Orchestra
Aufq.: 1939—1942
Bluebird/RCA CD ND 86750 BMG

Er wurde zurecht „Fatha" genannt, Earl Hines, der in den 20er Jahren vor allem mit Armstrongs Hot Five auffiel und sich durch eine ganz eigene Spieltechnik auszeichnete, wobei rechte und linke Hand für verschiedene Bewegungen sorgten, die gegeneinander liefen, sich ergänzten. Die scharfen Anschläge der rechten, improvisierenden Hand waren dem Trompetenspiel - schließlich hatte Hines als Kind Kornett-Unterricht! - angeglichen, die Linke übernahm die pianistische Funktion. In 5 Solostücken- darunter seine bekannteste Komposition: „Rosetta"-läßtdie CD die Spieltechnik von Hines erkennen. Seinen „Blues in thirds" mit Sidney Bechet als Klarinettist und Baby Dodds am Schlagzeug trennt die Solostücke von den 16 Orchesterbeiträgen, die beweisen, daß Earl Hines eine der besten Big Bands leitete, die in den 30er und 40er Jahren, der Blütezeit des Big Band Swing, die Jazzszene belebten, d. h. in den großen Ballsälen zum Tanz spielten. So war das Earl Hines Orchester die Hauskapelle des Grand Terrace in Chicago. Zu den namhaften Solisten seiner Band, die bei diesen Aufnahmen besonders hervortreten, zählten Walter Füller, den man leider nicht singen hört, Edward Simms, Robert Crowder, Omer Simeon, Budd Johnson und Franz Jackson. Mit Billy Eckstine hatte die Band einen attraktiven Sänger („Jelly, Jelly" - mit Budd Johnson als Klarinettisten-und „Stormy Monday Blues"). Für die durchweg jazz-betonten Arrangements sorgten vor allem der Altsaxophonist Budd Johnson (6), Tenorsaxophonist Robert Crowder (2), Earl Hines selbst (2) und dessen Kollege, Pianist Buster Harding (2), der - versteht sich - dem Orchester nicht angehörte (bei Roy Eldridge, Teddy Wilson, Jonah Jones). Schade, daß außer dem Bechet Trio nicht auch das eine oder andere Armstrong Hot Five Stück mit Hines einbezogen werden konnte. Da aber Earl Hines als Bandleader trotz 20jähriger Tätigkeit heute kaum mehr bekannt ist, sind diese Aufnahmen zweifellos eine beachtenswerte Dokumentation.

Dieter Zimmerte

Ronald Shannon Jackson

Texas: Nothing Beats A Failure But A Try - Holyman - Charming The Beast - Evoking - Shotgun Wedding - Psychic Greeting - Sheep In Wolfs Clothing
Eric Person ss, as, fl, Zane Massey ss, ts, Masujaa, Cary Denigris g, John Moody b, Ronald Shannon Jackson dm
Aufg.: 9.-1 I.April 1987, Dallas, Texas
Caravan of Dreams/IRS 978512

Ronald Shannon Jackson hat in vielen Konzerten und Platten demonstriert, daß er ein kompetenter Schlagzeuger ist, über die Schlagtechnik hinaus mit den Sounds der Trommeln umgehen kann. Seine Probleme als Komponist und Bandleader im Umgang mit den von seinen Mitmusikern produzierten Sounds sind mittlerweile auch bekannt, von Konzert-Besuchern und -Kritikern oft als Über-Lautstärke empfunden - Irrtum: In,.Texas" läßt Herr Jackson seine Musik - ursprünglich mal Bessie Smith, Jimmi Hendrix und auch Albert Ayler verpflichtet - wie die gesamm/p/elten Nocturnes des Richard Clayderman erklingen: indiskutabel.

H. Lukas Lindenmaier

The Keiser Twins

Walkman I - If I Could Make It- Funny Cat - Ami - Gin' N Lime - Magic Feelings- Investigator-Three Hours In Paris - Girls Are Made Of This - Longtime-Walkman II
Mostafa Kafai Azimi tp; Glen Ferris tb; Thomas Grünwald, ts; Carlo Schob ss; Robert Müller org; Kurt Baebi, Ro Steffen, Renato Anselmi keyb; Jan Schaffer g; Peter Keiser b; Walter Keiser dm u. a.
Aufg.: Jan./Febr. 1984, Maur, Schweiz
CBS 462967 1

Für die musikalische Bewertung dieser Platte ist weniger die Tatsache entscheidend, daß die beiden eineiigen Zwillinge Peter und Walter Keiser altersmäßig nur 22 Minuten differieren. Eher fielen Peter (Baß) und Walter (Schlagzeug) als Sideman von so unterschiedlichen Leuten wie Andreas Vollenweider, Phil Carmen, Yello und Alexis Korner auf. Das muß doch Eindrücke hinterlassen haben, denkt man sich angesichts des ersten „eigenen" Albums der Zwillinge - und wundert sich, daß so wenig herauskam. Elf gängige, gefällige Pop-Jazz-Nummern der weichgespielten Machart, bei denen man zwar etliche Harmonien wiedererkennt- bloß hängen bleibt nichts, auch wenn die Themen wie gehabt emsig und ostinat wiederholt werden. Da ändert es auch nicht viel, daß man neben Schweizer Musikern den Gitarristen Jan Schaffer als Gast verpflichtet hat, denn dessen improvisatorische Reichweite ist vorsichtig ausgedrückt auch begrenzt. Das von der Plattenfirma hoffnungsvoll annoncierte „Jazz-Fusion-Erlebnis der Sonderklasse" findet hier nun doch nicht statt. Am schönsten ist da noch „Walkman", der erste Titel, bei dem nach knapp 50 Sekunden wirklich alles gesagt ist: Viel Elektronik, Baß natürlich und ein wenig auffälliges Schlagzeug. Aber dann wird am Ende noch die Zweitfassung nachgeliefert- und die ist dann länger und nichtssagender.

Heinz Klusch

Steve Lacy Four

Morning Joy (Live At Sunset Paris): Epistrophy - Prospectus - Wickets - Morning Joy - In Walked Bud - As Usual
Steve Lacy ss, Steve Potts as, ss, Jean-Jaques Avenel b, Oliver Johnson dm
Aufg.: 19. Febr. 1986, Paris
Hat Art 6014

Schon 1987 als Doppelalbum angekündigt ist nun diese Produktion „Live At The Sunset" (endlich) als CD erschienen. Auch wenn der Reiz der Novität inzwischen verflogen ist - das damals neue „As Usual" ist mittlerweile auf der Silkheart-Platte „The Gleam", in Sextettbesetzung, erschienen, und die übrigen sind altbekannte Lacy-Schlachtpferde - das Warten hat sich gelohnt: Musik wie Wiedergabequalität sind vom Besten. Im Meer, der in jüngster Vergangenheit erschienenen Studioproduktionen Lacys, segelt dieser Live-Mitschnitt - wie ein von brillanten Artisten geschaukeltes Narrenschiff. Mal von freien Sturmwellen gebeutelt, dann pudelnaß durchs Seichte dümpelnd, schon auch mal eine Klippe geschickt umfahrend, entwickeln und vermitteln die Musiker eine sprühende (Spiel)Laune. Drei Mann mit ihrem Kapitän erfahrene Besatzung, die richtige Gruppe für abenteuerliche Turns - und sicheres Heimkommen - laden zum Ausfahren; das Schiff heißt „Morning Joy".

H. Lukas Lindenmaier

Karen Mantler

My Cat Arnold: I Wanna Be Good - My Stove - Vacation - Breaking Up - People Die - My Cat Arnold - Best Of Friends - Fear Of Pain - Major Love - Green Beans
Steven Bernstein tp; Pablo Calogero bs; Marc Muller g; Karen Mantler voc; härm, org, p; Jonathan Sanborn b; Ethan Winogrand dm; Eric Mingus voc
Aufg.: Frühjahr 1988, New York
Xtra Watt 839 093-1

Von Carly Bley und Steve Swallow produziert, präsentiert Karen Mantler's „My Cat Arnold"-Album nervtötenden Pop-Jazz at its best! Einen halbwegs versöhnlichen Ausgleich zu der beeindruckend großen Menge musikalischen Mülls stellen auf dieser Langrille die Tracks „Vacation", „Green beans" und die Titel-Nummer dar. Im rock-balladesken Tempo schaffen sich sowohl Karen Mantler als auch Eric Mingus in ihren vokalen Interpretationen vor einem musikalisch schwermütig-ironischen Background voll. Drei halbwegs gelungene Kompositionen machen aber noch lange keine Langspielplatte aus!

Thomas Tang

Judy Niemack With Cedar Walton Trio

Blue Pop: Bolivia - Gentle Rain - Gee Baby - Softly As In A Morning Sunrise - Dizzy Atmosphere - Parker's Mood - Wheelers And Dealers - Born To Be Blue - Love For Säle - Moanin - Lover Man - Angel Eyes - The More I See You - You Are My Thrill
Curtis Füller tb; Cedar Walton p; Ray Drummond b; Joey Baron dm; Judy Niemack voc
Aufg.: New York City
Free Lance CD 009 (32, rue Alphonse Bertillin, F-75015Paris)

Die noch relativ unbekannte Sängerin Judy Niemack überrascht mit einer Produktion, die sie durchaus an die Seite der ganz großen Jazzvokalistinnen katapultieren könnte. Allein schon in der Wahl der Begleitformation, des profilierten Cedar Walton Trios, zu dem sich in drei Titeln der excellente Posaunist Curtis Füller gesellt, war die Sängerin gut beraten. Das gilt auch für die Auswahl des durchweg aus Jazz-Standards bestehenden Programms. Der Reiz liegt also ausnahmslos in der Interpretation dieser weitgehendst bekannten Stücke. Und in dieser Hinsicht hat Judy Niemack einiges zu bieten, so z. B. ein großartiges stimmtechnisches Können bei absolut sauberer Intonation und sicherer Phrasierung, vor allem jedoch viel jazzgerechtes Einfühlungsvermögen. Geschickt zwischen Latin, Bebop und Balladen wechselnd, demonstriert sie eine ungewöhnlich breite Ausdrucksskala, für die „Bolivia", „Dizzy atmosphere" (mit glockenrein intonierten und phrasierten Unisono mit Cedar Waltons Piano), „Parkers Mood" (mit gesungenem Bird-Solo) und das nur von Ray Drummonds Bass begleitete „Lover man" als Anspieltips gelten könnten. Das großartig begleitende Cedar Walton Trio und Curtis Füllers inspirierte Soli in „Gee baby", „Moanin" und „Angel eyes" sind nicht nur maßgeblich an dem guten Gesamteindruck der Platte beteiligt, sondern stellen diese wiederum an die Seite herausragender Instrumentalaufnahmen. Daß es trotz so hochkarätiger Instrumentalisten zunächst die Platte einer Vokalistin ist, spricht durchaus für Judy Niemack.

Rüdiger Böttger

Bird - Original Motion Picture Soundtrack

Lester Leaps In -1 Can't Believe That You're In Love With Me - Laura - All of Me - This Time The Dream's On Me - KoKo-Cool Blues-April InParis-Now's The Time - Ornithology - Parker's Mood
Charlie Parker as u. a.
CBS 461002

Bird Lives!

Music Of Charlie Parker Played By...: Art Pepper: Yardbird Suite- Gene Amnions: Confirmation - Bill Evans: Ornithology- Eddie Jefferson: Parker's Mood - Blue Mitchell: Scrapple From The Apple - James Moody: Au Privave - Wes Montgomery: Repetition - Johnny Griffin: Billie's Bounce - Hampton Hawes: Steeplechase - Frank Morgan: Now's The Time
Atifg.: 1955-1985
Milestone M-9166/Bernhard Mikulski

Zwei Charlie-Parker-Widmungen besonderer Art: der Soundtrack zum „Bird"-Film von Clint Eastwood und - im Zuge der davon ausgelösten Parkeromanie- ein Sampler mit Interpretationen von Parker-Stücken aus dreißig Jahren. Über den Soundtrack, immerhin als oscarwürdig befunden, haben die Jazzkritiker bloß gelästert. Wohlan denn zur Ehrenrettung: Welcher Bebop-Freund hätte nicht schon immer gewünscht, von Birds Schlagzeugern einmal mehr zu hören als nur Snare und Baßtrommel?! Voilä: Hier ist die komplette rhythm section voll präsent, vertreten durch kompetente Leute wie Ray Brown, Ron Carter, Walter Davis jr., Monty Alexander oder Barry Harris. Daß die originale Saxophonstimme Parkers sich dazu klanglich merkwürdig ausnimmt, kann man als störend empfinden, aber auch als reizvoll: als leicht schauerliche Geisterbotschaft aus dem Time Tunnel. Übers Repertoire freilich haben sich die Kritiker ausgeschwiegen, obwohl von den anspruchsvolleren Parker-Titeln nur „Ornithology" und „Koko" dabei sind, dafür jedoch fünf Allerwelts-Balladen, und es auch der Wiederbelebung von Birds Streicherexperimenten nicht bedurft hätte (immerhin drei Stücke auf dem Soundtrack): sie werden durch Wiederholung nicht appetitlicher. Erwähnen sollte man noch Jon Faddis, der in der Rolle Dizzys zwei Soli improvisiert, sowie Charles McPherson und Red Rodney, die wie Faddis in den Bläsersätzen mitblasen.

Die auf dem von Mikulski vertriebenen Sampler aus Fantasy-Beständen (Galaxy, Prestige, Milestone, Riverside, Contemporary) vertretenen Kompositionen dagegen dürften Fan-Herzen durchaus höher schlagen lassen, die gewählten Interpretationen sind auch ausnahmslos ausgereift bis meisterlich. Ob das die von Art Pepper ganz ausgekühlt, zurückgelehnt gespielte „Yardbird Suite" ist (1978), Gene Ammons' von viel Conga und wenig Piano unterstützte, lakonische, quasi antimelodische „Confirmation" (1960) oder James Moodys „Au Privave" (1966) mit den avantgardistischen, von Tom McIntosh arrangierten Blechriffs einer dreiköpfigen trumpet section: Der Wille zur Neugestaltung, zum Immer-wieder-anders-hören, ist stets da; er verliert aber auffällig - Stigma des Konservativen! - an Radikalität, je neuer die Aufnahmen sind. Ganz bemerkenswert schließlich noch die Pianisten: Hampton Hawes spurtet mit knöcherner Unzimperlichkeit über die „Steeplechase" (1955!), und Bill Evans verblüfft uns in seiner Solo-Aufnahme mit unerhört konstruktivistischem Akkordspiel (1963).

Hans-Jürgen Schaal

Perry Robinson

Nightmare Island: Nightmare Island - Piano Solo - Margaretta - Home - Bass Solo - Bagdad - Drums Solo
Perry Robinson cl, Simon Nabatov p, Ed Schuller b, Ernst Bier dm
Aufg.: 17. Oktober 1988, live, Jazztage Leverkusen
Westwind 2026CD

Nach allerhand Ausflügen mit ungewöhnlichen Besetzungen, Sängerinnen, Bauchtänzerinnen dabei, hat Perry Robinson wieder zu seinem ursprünglichen Format des Jazz-Standard-Quartetts gefunden. In der Instrumentierung der ersten seiner Platten - Klarinette, Piano, Bass, Schlagzeug - spielte er auch im vergangenen Sommer und Herbst in Europa. „Nightmare Island" dokumentiert einen dieser Auftritte - nicht ganz befriedigend. Zu unterschiedlich, unausgeglichen scheinen mir die Musiker des Quartetts in ihren Ansätzen: Perry Robinsons stark folkloristisch beeinflußte Spielweise, seine gekonnt verschliffene Tongebung stehen einigermaßen zusammenhangslos neben den klassizistischen Tastenkünsten Simon Nabatovs; und ebenso findet sich in der Rhythmusgruppe Bass-Schlagzeug kein gemeinsamer Draht und kaum Verständigung. Entsprechend hilflos, außer beim mit Technik brillierenden Nabatov, erscheinen dann die improvisierten Solos. Bei aller Sprödigkeit der Quartettaufnahmen aus den Sechziger- und Siebzigerjahren - deren Homogenität hat dieses Achtziger-Quartett (noch) nicht erreicht.

H.Lukas Lindenmaier

Tony Scott

Lush Life: Vol. 1: Blues For A Lush-Rap - Lush Life - Blues For A Lush - Lush Life - Lush Life - Nightmare
Tony Scott cl, p, ts, bs, voc; Bill Frisell g; Ed Schuller b; Tony Arco dm
Aufg.: 1981 bis 1984
Core Records COCD 9.006660

Eine Hommage, wie sie es in der Form bisher wohl kaum gegeben hat. Auf vier Plattenseiten bzw. 2 CDs zelebriert Scott Billy Strayhorns „Lush Life", nach Scotts Ansicht das Großartigste, das die schwarze und weiße amerikanische Musik je hervorgebracht hat, der Mount Everest für Jazzmusiker, kaum zu bezwingen. „An Obsession fulfilled by Tony Scott." Selbst in Strayhorns eigener. Version, die auf der 2. CD ebenfalls zu hören ist, habe sich, so Scott, ein Fehler eingeschlichen. Er selbst studierte diesen Song von 1973 bis 1983, dann erst fühlte er sich fähig, diese Platte aufzunehmen.

Mir persönlich gefällt die Version mit Bill Frisell am besten, in der Scott den Text zu Frisells Psycho-Gitarre sehr dramatisch rezitiert - man spürt die Besessenheit von dem Song, von Jazz and Cocktails, the wheel of life und Weltschmerz körperlich. Die restlichen Versionen sind mal solo, im Duo oder im Trio gespielt, wobei Scott auf allen Instrumenten zu hören ist, die er beherrscht. Witzig die Rap-Versiön, bei der er den Strayhorn-Text in die Harlem-Ghettos New Yorks versetzt und die Sprache der dortigen Schwarzen verwendet.

Ansonsten muß man wirklich besessen sein, oder ein besonderes Interesse an diesem - wirklich schönen - Song haben, um sich die beiden CDs anzueignen.

Peter Bastian

Tony Scott

Lush Life Vol. 2: Lush Life- Blues For A Lush - Lush Life - Lush Life - Lush Life - Blues For A Lush/Lush Life - Lush Life
Tony Scott ts, cl, p; Bill Frisell g; Ed Schuller b; Tony Arco dm, Monica Sciacca voc; Billy Strayhorn p-solo, voc
Aufgenommen: 1981-1984 (außer Strayhorn)
Core CD 9.006670

„Lush Life Vol. 2" enthält als historisches Dokument eine Privataufnahme mit Billy Strayhorn, Klavier und Gesang. Er interpretiert seine Komposition „Lush life" so, wie man sie von vielen Jazzsängern kennt: straight und ohne weitergehende Improvisation. In den Kreisen der Jazzmusiker gilt „Lush life" als ausgesprochen schwierig vor allem auch deshalb, weil die Originalkomposition so lyrisch ist, daß jede improvisatorische Veränderung einen Teil der Strayhom-typischen harmonischen Farbe vermissen läßt, und dem Stück damit etwas von seiner ureigenen Charakteristik nimmt. Tony Scott hat es dennoch versucht und geschafft, zwei CDs nur mit Musik zu füllen, die „Lush life" als Grundlage oder als Ausgangspunkt nehmen. Auf der vorliegenden zweiten CD finden sich neben dem Strayhorn-Dokument drei Vokal- und drei Instrumentalfassungen. Im Duo mit Bill Frisell versucht Scott sich an einem Experiment, das stark an die Jazz & Poetry-Bewegung der 50er Jahre erinnert. Mit einer Stimme, deren Intonation und Rauheit Tom Waits an vielen Stellen nicht nachsteht, spricht Scott den Textals „dramatische Rezitation" über sphärenhaften Klängen des Gitarristen. Die zweite Vokalversion präsentiert „Lush life" als eine Art Shout-Blues für Gesang und Klaviertrio. Die dritte Vokalfassung ist eher ein Unikum und von wenig künstlerischem Wert: Monica Sciacca, die zum Zeitpunkt der Aufnahme elfjährige Tochter Scotts, singt mit brüchiger Kinderstimme zur Klavierbegleitung das Lied, das doch eigentlich die Erfahrungen eines durchlebten Lebens zusammenzufassen versucht. „Blues for a lush" ist eine Fassung für Klavier, Baß und Schlagzeug, in welcher Scott in einem wenig pianistischen Ansatz mit vollhändigen Akkorden und kaum melodischer Improvisation die harmonischen Grundlagen der Strayhorn-Komposition auszuloten versucht. Am meisten aber berührt die Klarinetten-Solofassung. Im ersten Durchgang spielt Scott mit vollem Ton wenig mehr als die Melodie des Stückes, dann kommt ein langer Improvisationsteil mit verlängerten Einzelphrasen, Zwischen-

und einer langen Schlußkadenz. Hier zeigt er seinen fragilen, sehr viel luttigeren Klang, jenen spezifischen Tony Scott Klang, den man aus Aufnahmen der 50er und 60er Jahre kennt. Scott hat es geschafft, in verschiedenen Besetzungen, in vor allem verschiedenen atmosphärischen Attitüden eine Hommage an Strayhorn und dessen Meisterkomposition vorzulegen, die das Stück mit so viel Liebe und Vorsicht behandelt, daß die lyrische Qualität, das typisch Strayhornsche an keiner Stelle verlorengeht, und daß man nach dem Hören zumindest das Gefühl hat, dem Rätsel dieser Komposition ein wenig näher gekommen zu sein.

Wolfram Knauer

The Horace Silver Quintet

Doin' The Thing: Filthy McNasty - Doin' The Thing - Kiss Me Right - The Gringo
Blue Mitchell tp, Junior Cook ts, Horace Silver p, Gene Taylor b, Roy Brooks dm
Aufg.: 19./20. Mai 1961, live im Village Gate, New York
Blue Note B1-84076/EMI

Der Pianist Horace Silver war Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre wohl der bedeutendste Vertreter des sogenannten „Soul Jazz", eine Verbindung - um es einfach auszudrücken - von Hardbop, Funk, Soul, Blues und Gospel. Soul Jazz ist aber vor allem eine ungemein zupackende, kochende und brodelnde Musik, die nicht im elitären Abseits von eingeweihten Musikern, Hörern und Kritikern zelebriert wurde, sondern auch kommerziell erfolgreich war. Weitere Vertreter sind zum Beispiel Cannonball Adderley, Bobby Timmons und Art Blakey, der übrigens Mitte der fünfziger Jahre in einer Gruppe spielte, die sich Horace Silver Jazz Messenger's nannte. Und wie bei dem Schlagzeuger Art Blakey waren auch die Gruppen von Horace Silver wahre Durchlauferhitzer für junge Talente. Bei ihm spielten unter anderem die Trompeter Woody Shaw und Randy Brecker, die Saxophonisten Joe Henderson und Benny Maupin und der Schlagzeuger Billy Cobham. Auf dieser live eingespielten Platte ist Silver mit seinem Quintett zu hören, das zum Zeitpunkt der Aufnahmen schon fast drei Jahre zusammen arbeitete: Die Gruppe war also eingespielt, verstand sich blind - so konnten er und seine jungen Dynamiker in der entspannten Club Atmosphäre des Village Gate wieder hier brodelnde, kochende, scharfe Musik machen: ein wahres Hexengebräu afro-amerikanischer Musik. Eine gute Platte, nicht nur für Hörer, die auch mal tanzen wollen.

Michael Klein

Zoot Sims - Bob Brookmeyer

Tonite's Musik Today: Mr. Moon-1 Hear A Rhapsody-The Chant- Blues - Zoot's Tune - How Long Has This Been Going On? - Bobby's Tune - Blue Skies
Bob Brookmeyer tb, Zoot Sims ts, voc, Hank Jones p, Celeste, Wyatt Ruther b, Gus Johnson dm
Aufg.: Februar 1956, New York
Black Lion BLCD 760907/Deutsche Austrophon GmbH

Für viele galt Zoot Sims als der swingendste unter den weißen Tenoristen. Immerhin stand am Anfang seiner Karriere die Band des „King of Swing" Benny Goodman, später Woody Hermans swingende Herde, in der Zoot Sims maßgebliches Mitglied der legendären Four Brothers - Sax Section war. 1956 traf der Tenorist im Gerry Mulligan Sextett erstmalig mit dem ebenfalls swing-gesegneten, aus Kansas City stammenden Ventilposaunisten Bob Brookmeyer zusammen. Zu jener Zeit entstanden die Aufnahmen vorliegender Platte, zu denen die beiden Bläser sich mit dem großartigen Pianisten Hank Jones, Erroll Garners Bassisten Wyatt Ruther und Basie-Drummer Gus Johnson die Mitwirkung einer überaus swingenden Rhythmusgruppe sicherten.
Wie gut diese Formation funktionierte, wird bereits im Opener- der Steve-Alien-Komposition „Mr. Moon"-deutlich. Neben den inspirierten Soli von Zoot und Bob lassen Hanks Piano-Improvisationen, Wyatt Ruthers Baß-Alleingang und die delikate Schlagzeugarbeit von Gus Johnson aufhorchen. Mit „I hear a rhapsody" steuert Zoot Sims eine Balladen-Interpretation par excellence bei, die später in Bob Brookmeyers Version von „How long has this been going on" ihr Pendant finden soll. Zuvor kommen jedoch noch Mulligans Komposition „The chant", ein von Zoot gesungener (!) Blues traditionellen Ursprungs, sowie sein „Zoot's tune" zu Gehör. Auch hierzu gibt es als Gegenstück „Bobby's tune"- natürlich von Bob Brookmeyer geschrieben.
Mit Irving Berlins „Blue skies" - im Medium-Tempo und mit Soli von Zoot Sims, Bob Brookmeyer und Hank Jones endet dieses Album, das damals - 1956 - der amerikanische Kritiker Nat Hentoff im Down Beat mit „one of the most relaxed, informal small combo sessions in many months" kommentierte. Unbestritten dürfte der Erinnerungswert dieser Aufnahme an den großartigen, unvergessenen Zoot Sims und jene „happy days" des Jazz sein.

Rüdiger Böttger

smac

menSonges: Zwei-Dos - Petit Chaperon Rouge - Casse-Noix - La Nuit - Petite Boite - Lorsque Le Millet. . . - L'interierur De La Jolie Mongolie - Ciao - L'Ombre De La Meduse - J'etends Des Pas/Empreinte De Pied
Jean-Paul Autin ss, b-cl; Yves Cerf ss, ts; Jean-Francois Canape tp; Jacques Veille tb; Jacques Siran b, voc
Aufg.: September bis November 1988, Genf
Unit Records UTR 4028 CD

Eine größtenteils frei improvisierte Musik, die bei Konzerten oft aufregend wirkt, verliert nicht selten ein gutes Quantum ihrer Faszination, wenn sie einen dann via Tonträger erreicht. Daß dies allerdings durchaus nicht die Regel sein muß, beweist auf eindrucksvolle Art und Weise das franko-schweizerische Quartett smac, das sich um den Bassisten Jacques Siran zusammengefunden hat, und auf der vorliegenden CD „menSonges" durch den Trompeter Jean-Frangois Canape bei vier Titeln zum Quintett erweitert wurde.
Schon die ungewöhnliche Instrumentierung weist darauf hin, daß hier wohl kaum konventionelle Kost verabreicht wird. Was aber keineswegs etwa bedeutet, daß nicht auch traditionellere Idiome Eingang in die Musik des Quartetts/Quintetts finden. Immer wieder werden delikate Bläserriffs inszeniert, aus denen sich der jeweilige Solist herauslösen und ausgiebig, aber nicht ausufernd, improvisatorisch ins rechte Licht setzen kann. Und dies tut jeder einzelne mit Geschmack, sehr viel Gefühl für Stimmungen, einer gehörigen Portion Humor, exzellenter Instrumentenbeherrschung und viel Verve. Ganz hervorragend gefallen hat mir die Ballade „La nuit", deren wehmütiges Thema mich an Charlie Hadens Platte „Bailad Of The Fallen" erinnerte. Nachdem das gesamte Ensemble dieses Thema vorgestellt hat, beginnt der Trompeter Canape den Soloreigen erst sehr lyrisch und getragen, bevor er sich in luftigere Höhen aufschwingt und dabei seine Mitspieler mitreißt. Es folgt Veilles Posaunensolo, nur von Sirons Kontrabass begleitet, in dem er unter Beweis stellt, daß er seinem amerikanischen Instrumentenkollegen Ray Anderson durchaus Paroli bieten kann. Und bevor es zum Ausgangsthema zurückgeht, läßt sich Cerfs Tenorsax noch auf einen kurzen, aber heftigen Dialog mit dem Posaunisten ein. In „Petite boite" gibt's als Intro ein heiter-beschwingtes Zwiegeschnattervon Autins Bass-Klarinette und Cerfs Sopransaxophon, dann gesellen sich Siran und Veille dazu, von denen letzterer mit wunderbar dreckigen Growltönen das solistische Steuer in die Hand nimmt. Und und und . . . Die ganze Einspielung steckt voller Reize und Überraschungen, es gibt immer wieder neue Kabinettstückchen zu entdecken. Dabei klingt alles wohldurchdacht, nichts zufällig. Und diese Scheibe kann einem wahrhaft eine Menge Hörvergnügen bereiten.

Jörg Eipasch

Muggsy Spanier and his Huge Dixieland Band

Columbia - **The Gern** 01 The Ocean: Columbia The Gern Of The Ocean - Chicago- I'm Coming Virginia- Royal Garden Blues-The Lonesome Road- You Are My Sunshine - Too Marvelous For Words - Blues In The Night - Blue Skies - Midnight In Moscow
Muggsy Spanier c, Shorty Sherock, Cappy Lewis, John Audino, Ollie Mitchel tp, Milt Bernhart, Moe Schneider, Dick Leth, Herbie Harper tb, Jack Dumont, Matty Matlock as, cl, Eddie Miller ts, cl, Herb Steward ts, as, cl, Teddy Lee bs, ts, b-cl, Stan Wrightsman p, Ray Leatherwood b, AI Hendrickson g, Nick Fatool dm
Aufg.: Juni 1962, Hollywood
Mobile Fidelity 857

Muggsy Spanier hat von 1941 bis 1943 eine der besten Dixieland Big Bands der Jazzgeschichte geleitet. Er galt damals als ernsthafte Konkurrenz für Bob Crosby, in dessen Band Spanier einige Monate gearbeitet hatte, bevor er es mit einem eigenen Großorchester versuchte. Wesentlich mitbeteiligt an dessen Erfolg war der Multisaxophonist Deane Kincaide, der aufgrund seiner Charts für Ben Pollack, Bob Crosby, Ray Noble, Woody Herman, Tommy Dorsey, Ray McKinley und andere auch über einen guten Ruf als Arrangeur verfügte. Leider hat das Orchester von Muggsy Spanier nur einige wenige Platten aufnehmen können (für Decca), so daß der Kornettist begeistert zustimmte, als ihm die Produzenten Tommy Wolf und Jackie Mills (der ehemalige Schlagzeuger) 1962 den Vorschlag machten, einige der originalen Kincaides-Arrangements neu einzuspielen. Auf dem Kleinlabel „Ava" veröffentlicht, sind diese Aufnahmen in Europa nur schwer erhältlich gewesen, noch dazu unter Inkaufnahme diverser Oberflächenmängel. Die Wiederauflage in hervorragender CD-Qualität ermöglicht nun ein genaues Studium aller Arrangierfinessen und Schreibnuancen Deane Kincaides, der nicht nur für Spaniers Kornett exzellente „Rahmenbedingungen" schuf: Famose Soli gibt es auch von Matty Matlock (auf dem Platz

des 1949 verstorbenen Klarinettisten Irving Fazola), von Eddie Millers salop-pem, herrlich „pappig" klingenden Tenorsax, und von Moe Schneiders Teagarden-inspirierter Posaune (besonders schön in „Lonesome road", dem mit 6V2 Minuten längsten Stück der Sitzung). Als einzige Veränderung gegenüber der originalen Spanier-Band wurde eine dritte Posaunenstimme hinzugenommen, die ursprüngliche 15-Mann-Besetzung also um einen Posten aufgestockt.

Deane Kincaides intelligente Orchestrierungen sind eine gelungene Verarbeitung von Big-Band-Charakteristika mit Dixieland-Ingredienzen; bei „Too marvellousforwords" und „Blueskies" kann man sogar von verkappten Swingnummern sprechen. „Midnight in Moscow" wurde als einziger Titel nicht von Kincaide, sondern von Harry Betts arrangiert, der auch als Orchesterleiter fungierte. Die versammelten Studioasse (die Spanier in seiner regulären Band nie hätte bezahlen können!) gehen mit Zest und Eifer zu Werke, und Muggsy scheint offensichtlich großen Spaß an diesen „Recreations" gehabt zu haben. Erstaunlich, mit wieviel Kraft und Feuer der Kornettist zwei Jahre vor seiner erzwungenen Inaktivität noch zu spielen vermochte: Ein „Skyscraper" ist Muggsy ja nie gewesen, aber an Intimität und lyrischer Aussage haben es eigentlich nur Bobby Hackett und (später) Ruby Braff mit ihm aufnehmen können. Dazu war er ein Großmeister des Plunger-Mute-Spiels, das er bis zum Schluß virtuos beherrschte.
Laut Bruyninckx sollen dies die letzten Aufnahmen Muggsy Spaniers gewesen sein, was die Neuauflage um so wertvoller macht. Bedauerlich allein die kurze Laufzeit: knapp 34 Minuten. Aber zu mehr hat der damalige Produktionsetat offenbar nicht gereicht.

Horst Schade

Spirit Of Soui'n'Bossa Nights

Something Special: P. P. M.-Take All Of Me - Do That Funk - Best Friends - The Night Before Sunday - Toodleoodoo - Midnight Sunset - Pacific Coast Highway - Blue For You - Dusty - Come Closer
Uwe Borgwardt keyb; Achim Vogel g; Ronald Fanselow dm, perc
Monopol M2076/Independent 57235262

Der Titel verspricht einiges: „Spirit Of Soul 'n' Bossa Nights". Eine Essenz aus Soul - und Bossa Nova Musik, feurige Rhythmen zumindest oder etwas ähnlich Spannendes. Doch herausgekommen bei dem Projekt der deutschen Pop-Musiker Uwe Borgwardt, Keyboards, Achim Vogel, Gitarre und Ronald Fanselow, Drums & Percussion ist eigentlich ein Abklatsch der letzten Lee Ritenour-Platte „Festival". Eingängiger Pop mit leichten lateinamerikanischen Anflügen. Sauber und steril gespielt mit wenig Akzenten. Kaum ein Tip für reine Jazz-Freunde, mehr als Hintergrundmusik gedacht, auch zum Entspannen gut geeignet. Kurioserweise ist das kürzeste auch das schönste Stück: „Toodleoodoo". Achim Vogels Gitarrenspielweise ist durchaus überzeugend, eben ein deutsches Spiegelbild von Lee Ritenour.

Heinz-Jürgen Rippert

Bob Stewart- First Line Band

Goin' Home: Subi La Nas Alturas - Art Deco - Bell And Ponce - Tunk - Sugar Finger - Sweet Georgia Brown - Sweet Georgia Brown-Windmill - Donna - Priestess
James Zoller tp, Steve Turre tb, Bob Stewart tu, Jerome Harris e-g, Buddy Williams dm, guests: Earl Gardner tp, John Clark frh, Frank Colon perc, Ed Blackwell dm
Aufg.: Dezember 2988, New York City
JMT 834 427-1

Ich wünsche Bob Stewart, seinen Gastmusikern, Hörerinnen und Hörern, daß sie alle gut nach Hause gekommen sind, ins schöne Grüne, wie er selbst auf dem Hüllenfoto, inmitten von Topfpflanzen, schön wie Billy Harpers „Priestess", immer wieder schön anzuhören/anzusehen wie das alte „Sweet Georgia Brown", schön gut wie Don Cherrys „Art Deco" (besonders wenn Ed Blackwell trommelt), schön im afrokubanischen Schaukelstuhl bewegt, umweht von schönen Hornlüften und ebenso schönem Zikadengezirpe (James, Steve, Earl, John, Jerome!). Ich bin inmitten all der Schönheit eingeschlafen. Nach dem Aufwachen habe ich im Garten blattlausfressende Marienkäfer beobachtet; ich habe dazu eine Lupe gebraucht - aber es war interessanter).

H. Lukas Lindenmaier

Sun Lane LTD

Go Down To New Orleans: Go Down To New Orleans - Chimes Blues -1 Want A Little Girl - Make Me A Pallet On Your Floor- At Sundown - Ting-A-Ling
Aufg.: Juni - November 1987
SL88004

Hymns And All That Jazz: Hindustan - His Eye Is On The Sparrow - Precious Lord Take My Hand - St. Louis Blues March - At A Georgia Camp Meeting - Breeze - Tin Roof Blues - I've Found A New Baby
Fats Lumma tp, voc, Stief Behnke tb, voc, Rolf Maier cl, Wulf Schwanhäußer cl, ts, Hans Peter Schüller p, voc, Manfred Balkowski bj, g, Karl-Heinz Radermacher b, voc, Wolfram Limberg dm
Aufg.: 21.-27. November 1987
SL 88003 (Kontakt: Dr. Wolfram Limberg, Am Sonnenlehen 12, 5100 Aachen)

„Ein gutes Ohr ist mehr wert als eine ganze Bücherei über Musiktheorie." Dieser Ausspruch von Ken Colyer gilt besonders für den New Orleans Jazz, bei dem die Spielregeln überschaubar und noch einfach strukturiert sind. Ganz nach diesem Motto jazzt seit mehr als zehn Jahren die Sun Lane LTD, die sich in der Mehrzahl aus Mitgliedern der Technischen Hochschule Aachen zusammensetzt. Die Kaiserstädter haben inzwischen ihre dritte und vierte LP vorgelegt, und wer diese mit den vorangegangenen Aufnahmen vergleicht, merkt deutlich, daß die Band noch ausgeglichener im Kollektivspiel ist. Von der Besetzung her hat es eine Änderung gegeben: Nach Herbert Lauter hat jetzt Fats Lumma den Stuhl des Lead-Trompeters inne. Er überzeugt vor allem in langsameren Stücken mit gestopfter Trompete als lyrischer, nuancenreicher Improvisator, wie etwa bei „I want a little girl". Rauh aber herzlich wie immer Stief Behnkes „Dampflok"-Posaune. Wulf Schwanhäußer, ansonsten ein vorzüglicher Klarinettist, bringt durch die gelegentliche Verwendung des Tenorsaxophons neue Ausdrucksmöglichkeiten ins Spiel („St. Louis Blues March"), während der betont zarte Ton des Gastklarinettisten Rolf Maier nicht unbedingt zum Stil der Band paßt. Wesentlich geprägt wird die Rhythmusgruppe vom stampfenden Akkordspiel Hans Peter Schüllers und den swingenden Snare-Drum-Wirbeln von Bandleader Wolfram Limberg. Sehr banddienlich ordnen sich Manfred Balkowski und Karl-Heinz Radermacher in dieses Gefüge ein. Die Band besitzt zudem mit Stief Behnke, Hans Peter Schüller und Karl-Heinz Radermacher drei originelle Gesangsstimmen, die bei „His eye is

on the sparrow" und „Precious Lord take my hand" mit Fats Lumma fast zum „Jazz-Chor" erweitert werden. Recht interessant ist auch das Repertoire der Band, das von Traditionais und New-Orleans-Standards bis zur Early-Swing-Nummer „1've found a new baby" reicht. „Mit ‚Hymns and all that Jazz' sollen Sie erneut an der Freude und Begeisterung der Sun Lane LTD für die New Orleans Musik teilhaben", steht auf einer der Plattenhüllen. Ob als stiller Teilhaber oder extravertiert, seine Freude hat man mit dieser Art von Musik allemal.

Andreas Geyer

Gabor Szabo/Bobby Womack

High Contrast: Breezin' - Amazon - Fingers - Azure Blue - Just A Little Communication - If You Don't Want My Love -1 Remember When
Mark Levine p, Gabor Szabo e-g, Bobby Womack rhythm-g, Wolfgang Meltz, Phil Upchurch b, Jim Keltnerdm, Felix Falcon congas, Camelo Garcia tomtom, timb & string arr.
Aufg.: 1970, Los Angeles
Affinity ÄFF 193/Charly Records

Das Hauptargument, diese Aufnahme aus dem Jahre 1970 wiederaufzulegen, liefert wohl die derzeitige Popularität der Womack-Familie, deren gepflegter Schmusepop in den Charts recht erfolgreich ist. „Schmusepop", das zeichnet auch diese Platte aus, denn Gabor Szabo vertrat ja in seiner aktiven Zeit eher das Credo, gefällige, allerhöchstens „jazzorientierte" Klänge zu produzieren. So nähern sich die beiden (zugegeben: exzellenten) Gitarristen von unterschiedlichen Standpunkten einander an. Aber das Ergebnis ist zu weichgespült, obwohl mit dem Klassiker „Breezin"' und einigen anderen Womack-Kompositionen ganz ordentliches Material vorlag. Aber viel Geigen-Wohlklang und eine Begleitband, die sehr zurückgenommen wurde, treiben den Titeln auch den letzten Spannungsfunken aus. Fazit: Von „High Contrast" bei beiden Gitarristen keine Spur- eine entbehrliche Ausgrabung!

Heinz Klusch

Sandor Szabo, Balazs Major feat. Laszlo Bagi

Ritual Of A Spiritual Communion: Meditation - Transsylvanian Moods: Folk Song/To The Feast Of Our Recovery - Awareness OfLife-Suite:Partl. Suffered Truth - Part II. Yellow Dawn - Last Spring - Flower On The Tomb Of A Hungarian Outlaw - Faint Thought
Sandor Szabo g, Balazs Major tabla, szambaba, onan, perc, Laszlo Bagi indian tampur
Aufg.: September 1986, Szolnok Mmik/**Ungarn**
Leo Records LR 157

Das Cover der Schallplatte verlangt näheres Hinsehen. Da sind schwarze Sklaven, indische Göttinnen, lauernde Chimären, astrologische Zeichen, christliche und mystische Symbole, die vier Elemente, weltliche Insignien, Weisheitssprüche und magische Kreise ineinander verwoben. Ein Synchretismus an Weltanschauungen und Weltbildern, die von dem „göttlichen Monochord" bildlich zusammengehalten werden. Die Musik der Platte spiegelt diesen Eindruck wider. Sandor Szabo, ein mir unbekannter ungarischer Gitarrist, schrieb sämtliche Kompositionen, die zwischen New Age Meditations- und klassischer Gitarrenmusik im Stile Villa-Lobos oder Lauros anzusiedeln ist. Die Klangfarben bleiben trotz der unterschiedlichen Stile immer ähnlich. Ein Klangteppich aus traditionellen europäischen und indischen Saiteninstrumenten, zumeist aus Quartenschichtungen oder anderen modalen Akkorden geknüpft, dazu Tabla- und weitere Perkussionsinstrumente und eine solistische Gitarre, die Themen vorstellt und darüber improvisiert. Zur Meditation zum Teil zu hektisch, zum Zuhören oft zu spannungslos, ein Zwitter - oder synchretistische Weltmusik?

Matthias Becker

Cecil Taylor

Tzotzil Mummers Tzotzil
Carlos Ward reeds, Leroy Jenkins v, Cecil Taylor p.poetry, William Parker b, Thurman Barker dm, marimba
Aufg.: 13. November 1987, New Morning Paris + 16.-17. November 1987, London
Leo Records LR 162

Wo gehobelt wird, fallen Späne - beim Produzieren gibt's eben auch „Reste". Die können, wie im vorliegenden Fall, teilweise auch noch von achtbarer Güte sein. Die Frage stellt sich denn nach den originalen Werkstücken - der Abfall liegt hier auf dem Plattenteller. Einmal: Übriggebliebenes (hervorragend) von der Londoner Poetry-Solo-Studio-Produktion „Chinampas" (Leo LR153, siehe JP 10/88); zum andern: vermischt mit Aufnahmen von einem Pariser Clubauftritt (nicht so hervorragend). Abgesehen von der unbefriedigenden, fragmentarischen Kürze des Konzertmitschnittes scheint mir auch die Tagesform aller beteiligten Musiker in Paris keinesfalls auf dem Niveau der auch auf Leo (Doppelalben) dokumentierten Performances in Bologna (LR404/5) und Wien (LR408/9, siehe JP 8/89). Als Resteverwertung: fragwürdig. „Tzotzil Mummers Tzotzil" ist doch noch das empfohlene Trostpflaster für jene, die die leider nur in limitierten Auflagen gepreßten Poesie-Platte und Doppelalben verpaßt haben.

H. Lukas Lindenmaier

Toots Thielemans

In Tokyo: What Is This Thing Called Love - Night Train - Fallin' In Love With Love - In The Wee Small Hours Of The Morning - Shade Of Love - Georgia On My Mind
Tsuyoshi Yamamoto p, Tsutomu Okada b, Fumio Watanabe dm, Toots Thielemans mh
Aufg:: 4. Juli 1979, Tokyo
Denon 8551

Nur wenigen Jazzmusikern ist es gelungen, über Jahrzehnte eine Ausnahmestellung einzunehmen; Toots Thielemans ist einer von ihnen. Das mag an dem im Jazz selten zu hörenden Instrument, der Mundharmonika, liegen. Die Möglichkeiten und Dimensionen der Improvisation, die der gebürtige Belgier auf diesem Volksinstrument erschlossen hat, sind auch heute noch unerreicht, wie die vorliegenden live-Aufnahmen von einem Konzert in Japan eindrucksvoll belegen. Begleitet von einer routinierten einheimischen Rhythmusgruppe, kann Toots Thielemans hier seine flüssige Phrasierung und die Dynamik seines variablen, runden Tones besonders eindrucksvoll in Szene setzen, wobei vor allem die balladeske Einleitung zu „What is this thing called love", der temperamentvolle „Night train" und das inspirierte Duo mit Tsuyoshi Yamamoto bei „Shade of love" Erwähnung verdient; Yamamoto ist auch bei den anderen Stücken mit geschmackvollen Soli zu hören.

Andreas Geyer

Things feat. Tony Lakatos

Blues For The Last Punk: My Village - Sambiator- Decameron - Christmas Under The Palms - Brand New Wave - Martin And The Kangaroo- Green Stones - A Man And His Soul - Blues For The Last Punk - Serenade - Donald Duck's Party
Tony Lakatos s, Attila Laszlo g, Zoltän Csanyi keyb, Bela Lattmann b, Jänos Solti dm, Kornel Horväth perc
Aufg.: März 1987, Budapest
Jazzpoint 1026

Schlicht und kurz „Things" nennt sich eine 1985 formierte Gruppe um Attila Läsziö und Tony Lakatos, zwei Musiker, deren Namen über die Grenzen ihres Herkunftslandes Ungarn hinaus durchaus bekannt sind durch die Zusammenarbeit mit in Europa vielbeachteten Kollegen. Absolut international ist denn auch der Charakter ihrer ausgefeilten Fusion- und Jazzrock-Kunst. Die elf Stücke untereinander vergleichend, ist ein großer Variantenreichtum an Rhythmen, Melodien, der harmonisch-formalen Konzeption und instrumentalen Klangkombinationen festzustellen. Wenngleich der Jazzrock dominiert, tendieren die Kompositionen teils in Richtung südamerikanischer Stimmungsgebung, teils zu melancholisch anmutenden Balladen, führt Keyboarder Zoltän Csanyi ohne Überschwang elektronische Spielereien vor oder schlägt Drummer Jänos Solti harte Rock-Gangartenein. Ist diese Produktion also noch so groß „Blues for the last punk" übertitelt, so erwartet einen bestimmt kein Blues - und ob Punks mit dem Klangerlebnis glücklich wären, sei dahingestellt. Eher verbirgt sich hinter diesem Titel ein Stück straighten Rocks. Trotz massiven Einsatzes von Elektronik bei Keyboard und computergesteuerten Percussionseffekten erliegen die sechs ungarischen Musiker keiner Mechanisierung ihrer von der Technik stark geprägten Musik. Mit einem Fluß von spieltechnisch brillant organisierten Ideen in den Soli und der umgebenden Begleitung werden immer neue interessante Schattierungen in diesen Arrangements entwickelt. Eine federnde Leichtigkeit kennzeichnet alle Stükke, die phantasievollen Linien der Melodieinstrumente und die groovenden Schlagzeugrhythmen perlen unbeschwert dahin. Attila Läsziö, Tony Lakatos und Zoltän Csanyi zeichnen für die Kompositionen der Scheibe verantwortlich. Einige davon beinhalten Melodiethemen, die geeignet sind, sich wie Ohrwürmer dem Hörer einzuprägen, so logisch sind sie gestaltet. „Blues for the last punk" von „Things" führt sinnvoll verschiedene Geschmacksrichtungen zu guter Fusion zusammen - auch mit heiteren Augenzwinkern in Gestalt von synthetischem Entenquaken eines Donald Duck.

Peter Stegmaier

McCoy Tyner/Pharoah Sanders/David Murray/Cecil McBee/Roy Haynes

A Tribute To John Coltrane - Blues For Coltrane: Lazy Bird -1 Want To Talk About You - Last Of The Hipmen - Bluesin'For John C. - Naima - The Promise
David Murray, Pharoah Sanders ts, McCoy Tyner p, Cecil McBee b, Roy Haynes dm
Aufg.: 9. Juli 1987, N.Y.C.
MCA Rec. 42122

Alan Skidmore Quartet

Tribute To 'Trane: Resolution - Lonnie's Lament - Bessie's Blues - Crescent - Dear Lord - Naima - Mr. P.C.
Alan Skidmore s, Jason Rebello p, Dave Green b, Stephen Keogh dm
Aufg.: 18./19. Februar 1988
Miles Music MM075

Wir erleben die Jahre der Wiedergeburten und Wiederentdeckungen, des versichernden Rückgriffs auf die Tradition. Nach Swing-Revival und Bebop-Revival, den Blue-Note-Klassikern und der Monk- und Parker-Renaissance ist jetzt also John Coltrane dran, der Charismatiker unter den toten Heroen des Jazz: Neo-Bopper einst im Zeichen von Rollins, Modalschüler bei Miles Davis, schließlich Einzelkämpfer für den Weg seines Quartetts in die Freiheit. Den allerletzten Schritt vollziehen die Coltrane-Tributanten freilich nicht nach: Tranes Ringen um die frei ausschwingende Emotion gäbe dem feierlichen Gedenken wohl doch eine zu angestrengte, letztlich tragische Note. Die „Blues for Coltrane"-All Stars beschränken sich auf die Hits des frühen Quartetts aus der „Giant Steps"-Zeit (an „Naima" kamen beide Produktionen nicht vorbei), während Alan Skidmore mit fünf Stücken immerhin bis in die Jahre 1964/65 vorstößt. (Das Album „Crescent" gilt ja unter echten Coltrane-Kennern als heimliches Meisterwerk.)
Die Impulse-Produktion um die alten Coltrane-Intimi Tyner und Sanders beginnt im Quartett ohne Murray. „Bluesin' for John C", ein Riff-Thema Tyners in der Manier von Coltranes recht schematischen Blues-Motiven wie „Mr. P.C." oder „Cousin Mary", bietet einen Jam-Einstieg, das folgende „Naima" nicht mehr als eine gute Imitation des Originals. Erst bei „The promise", über afrikanisierendem Rhythmus-Pattern, platzt die Coltranesche Energieblase: da wabert Emphase und Ekstase spontan wie in alten Zeiten. Das folgende „Lazy Bird", das Tyner bereits 1960 im Trio mit Steve Davis und Elvin Jones aufnahm, ging man auch diesmal ohne Bläser an: Diese Musik war es, die McCoys Stil prägte; selten in den letzten Jahren glänzte er mit soviel Fulminanz und Dichte wie gerade hier. In den beiden Schlußtiteln dann ist Sanders durch den 15 Jahre jüngeren David Murray ersetzt, der belebende, ja produktiv fremde Elemente ins Spiel bringt. Daß auch Murray - wie einst Coltrane - ein Meister der Ballade ist, ein Ekstatiker eigener Provenienz, ein Zauberer des Tons, dürfte sich herumgesprochen haben. Daß er aber auch den drei alten Hasen, die ihn begleiten, neue, flüssigere Rhythmusmuster beibringt, erstaunt doch. Wer zumal Murrays etwas aus dem Konzept fallende „Hipmen" gehört hat, weiß, daß dem großen Coltrane hier nicht von einem Schüler, aber auch von keinem Unwürdigen gehuldigt wurde, sondern - sagen wir mal frech - vom größten Tenorsaxophonisten der 80er Jahre. Schade nur, daß die einzige Quintettaufnahme, „Trane", dem LP-Käufer vorenthalten wurde; schon aus Gründen der Bläsersymmetrie hätte man dafür besser auf „Naima" verzichtet
Mehr Überraschungen durfte man vom Engländer Alan Skidmore erwarten, einem Coltrane-Bewegten der ersten Stunde zwar, aber doch dezidierten und abenteuerfreudigen Free Jazzer. Leider hat, was gestern radikal hieß, inzwischen meist sein Auskommen mit dem Mainstream gefunden. Skidmore beherrscht noch immer die ganze Bandbreite Coltraneschen Ausdrucks - die Tremoli mit falschen Griffen, die gehaltenen Noten und den Sprung in die dritte Oktave, all diese emotionalen Notwendigkeiten modalen Spiels-, nur schmeckt, was in seiner eigenen Musik individuell klingt, weil in neue Zusammenhänge gebracht, hier in Coltranes Paradestücken allzu rasch epigonal. Zudem steht Skidmore mit seiner Emphase ziemlich verlassen da, weil Baß und Schlagzeug zu brav und konventionell gespielt sind und allein der junge Pianist Jason Rebello einige persönliche Untertöne einbringt. Wenn also an dieser Platte etwas überraschen könnte, so die Erkenntnis, daß Coltranes Kompositionen durchaus in einem gefälligen Mainstream-Konzept spielbar sind, ohne seltsam zu werden.

Hans-Jürgen Schaal

E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 11/XXXVIII November 1989
ISSN 0021–5686 DM 4,– sfr. 4,– ÖS 32,–

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

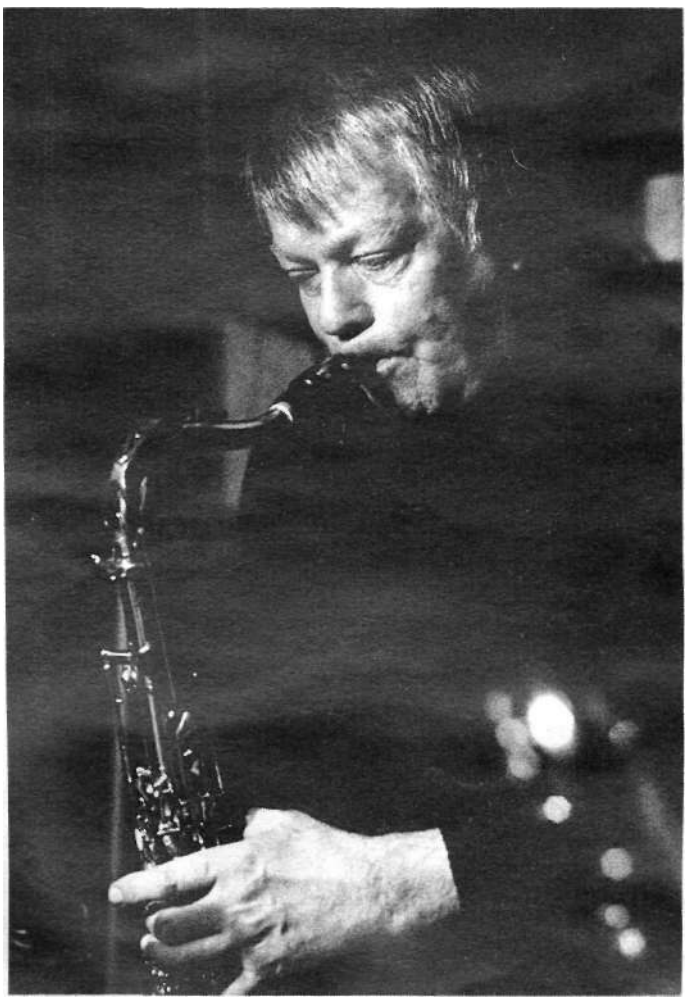
6368203 901 02-71
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

Epigonentum ist das Schlimmste in der Kunst

Hans Koller

im Gespräch

Der Wiener Saxophonist, Komponist und Maler Hans Koller ist bereits ein Stück Jazzgeschichte. Am 12. Februar 1921 in Wien geboren, besuchte er dort die Musikakademie und hatte bereits vor dem Krieg eigene Gruppen. Nach der Rückkehr aus der amerikanischen Kriegsgefangenschaft leitete er mit dem Hot Club Vienna Österreichs kompromißloseste Nachkriegs-Jazzbands. 1950 übersiedelte er nach Deutschland, wo er in kurzer Zeit zum führenden Musiker des Modern-Jazz aufstieg. Er arbeitete in dieser Zeit mit eigenen Combos, denen unter anderem als Pianisten Jutta Hipp und Roland Kovac, als Gitarrist Attila Zoller und als Bläser Albert Mangelsdorff, Posaune, und Willi Sanner, Baritonsaxophon, angehörten. Ab 1953 war es Hans Koller möglich, mit den damals bedeutendsten Jazzmusikern der Welt gemeinsam zu musizieren: Dizzy Gillespie (1953), Bill Russo (1955), Lee Konitz, Stan Kenton (1956), Benny Goodman (1958). 1957 wurde Koller Mitglied des Orchesters von Eddie Sauter am Südwestfunk. Sauter, einer der bedeutendsten Jazzarrangeure, u. a. Schüler Bela Bartoks, Mitarbeiter Benny Goodmans und Co-Leader des Sauter-Finegan-Orchestras, war eine der wichtigsten Begegnungen für Hans Koller. 1958 entstand auch das Quartett, dem neben Koller der Gitarrist Attila Zoller, der Bassist Oscar Pettiford und als Schlagzeuger Kenny Clarke bzw. Jimmy Pratt angehörten. Im selben Jahr begann Kollers Tätigkeit als Leiter der NDR-Jazzworkshops, die bis 1965 zu einer Zusammenarbeit mit der gesamten Jazzelite führte (Stephane Grappelli, Wes Montgomery, Johnny Griffin, Steve Lacy, Mike Mantler, Donald Byrd, Arne Domnerus, Toots Thielemans, Rolf Ericson etc. etc.).



Hans Koller **Foto: K. W. Meyer zu Uptrup**

1960 ermittelte die Jury des Ersten Europäischen Jazzfestivals in Antibes Hans Koller als besten Solisten; ein Jahr später war Koller Mitglied der European All Stars. In die Endfünfziger bzw. die beginnenden sechziger Jahre führen auch seine ersten Versuche und ersten Erfolge als Maler zurück. 1968 war Hans Koller musikalischer Leiter am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. 1970 übersiedelte er nach zwanzigjährigem Aufenthalt in der Bundesrepublik zurück nach Wien und arbeitete mit diversen Free-Sound-Kleingruppen (Wolfgang Dauner, Adelhard Roidinger, Zbigniew Seifert, Herbert Joos u. a.). In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre entstanden sporadisch großorchestrale Besetzungen mit einem Schwergewicht auf Blechblasinstrumenten („Super Brass", „International Brass Company" incl. Kenny Wheeler und Ack van Rooyen, Trompeten, Albert Mangelsdorff und Erich Kleinschuster, Posaunen, und Wolfgang Dauner, Keyboards). In den letzten neun Jahren arbeitete Koller häufig in Kleinstgruppen, z. B. im Duo mit dem Pianisten Fritz Pauer oder den Saxophonisten Wolfgang Puschnig bzw. Bernd Konrad. Zur selben Zeit intensivierte er seine Tätigkeit als Maler. Hans Koller hat zahllose Schallplatten aufgenommen, die z. Zt. leider teilweise vergriffen sind. Er hat überdies an ungezählten Festivals teilgenommen und für viele europäische Rundfunk- und Fernsehstationen produziert. Seit kurzem hat sich Hans Koller weitestgehend aus dem Musikbetrieb zurückgezogen, ohne seine künstlerische Tätigkeit als Musiker und Maler zu vernachlässigen.

Das anschließende Gespräch führte er mit **Klaus Schulz.**

Hans Koller Interview

„Vieles von dem, was heute passiert, ist nicht gut fundiert und ohne Konzept. Bei der Elektronik kann man meist ohnehin nicht feststellen, ob jemand ein guter Musiker ist oder nicht. Außerdem fehlt es an Individualitäten. Jeder Mensch ist von Charakter und Temperament anders geartet, und diese Verschiedenheit sollte sich speziell bei Jazzmusikern in der Musik ausdrücken."

JP: Hans, Du blickst auf eine fünfzigjährige Laufbahn als Jazzmusiker zurück. Welche Phasen Deiner Entwicklung sind heute für Dich von wesentlicher Bedeutung?

HK: Das ist eine recht weitgespannte Frage. So um 1953/54 habe ich begonnen, zuerst unbewußt, eine eigene Melodik zu entwickeln. Ein Jahr später, 1955, war sie ausgereift. Dadurch, daß ich aber oft in meinen eigenen Gruppen Musiker auswechseln mußte - man wechselt immer aus irgendwelchen Gründen - mußte ich mich vielen Partnern anpassen. Nicht alle meiner Partner haben mein melodisches Konzept verstanden. Das führte dazu, daß die Qualität meiner Musik „rauf und runter" ging. Zumindest war ich selbst nicht mit allem zufrieden. Zu denen, die am stärksten auf mich eingingen, zählten in den fünfziger Jahren Willi Sanner, Roland Kovac und Attila Zoller. Wie eigenständig ich damals spielte, wurde 1954 in der Hamburger BOX offenkundig. Mein Quintett war so eingespielt, daß da niemand mithalten konnte. Es hat sich nie jemand getraut, einzusteigen. Dabei spielten wir dort eigentlich zum Tanz. Der Erfolg war unbeschreiblich. Jeden Abend kamen die jungen Ärzte vom Eppendorfer Krankenhaus zu uns, um zuzuhören. Zwei- oder dreimal am Abend haben wir Einlagen gespielt, nur zum Zuhören.

Aber auch für die Tänzer haben wir unser normales Repertoire gespielt, Kollektivimprovisationen und die komplizierten Kompositionen von Roland Kovac, zum Beispiel „Badewasser", „Feuerwehr", „Iris" oder figurative Kanons. Wenn man eine Persönlichkeit in der Musik ist und wenn nicht gerade organisatorische oder wirtschaftliche Gründe von Veranstaltern hinderlich sind, stellt sich der Erfolg eigentlich immer ein. ich hatte in meinem Musikerdasein oft ungeheure Erfolge. Nicht nur in der BOX. Auch etwas später, als ich die vier „Boheme"-Lokale von Gigi Campi eröffnet habe. Ich habe dort mit meiner Band monatelang gespielt. Das waren in den fünfziger Jahren die Jazzlokale in Deutschland, in Aachen, in Köln, in Duisburg und in Wuppertal. Alle vier wollten uns gleichzeitig und alle waren Abend für Abend überfüllt, wenn wir dort auftraten. Dabei haben wir keinerlei Konzessionen an den Kommerz gemacht. In Köln standen oft zwei- bis dreihundert Leute vor dem Lokal Schlange, die dann nicht mehr eingelassen werden konnten. Dazwischen haben wir noch an die sechzig Konzerte pro Jahr gespielt und auch die waren alle ausverkauft, obwohl wir nur im Quartett oder Quintett musizierten. Nur ganz selten hatten wir zusätzliche Solisten wie Bill Russo, Lee Konitz oder Lars Gullin.

JP: Du hast am Beginn unseres Gespräches Deine eigenständige Melodik erwähnt. Ist es Dir gelungen, diese kontinuierlich weiterzuentwickeln?

HK: Es gab oft Perioden, in denen ich mich nicht darum kümmern konnte. In den sechziger Jahren war ich Leiter der NDR-Workshops, manches Mal auch bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen. Da war die Situation wieder ganz anders. Es kamen oft fünfzehn oder achtzehn Spitzenmusiker aus aller Herren Länder und mit denen mußte ich in zwei oder drei Tagen ein gemeinsames Programm erarbeiten. Unter diesen Musikern waren natürlich ebenfalls sehr starke Persönlichkeiten, die sich durchsetzen wollten. Man fand dann meist einen gemeinsamen Nenner, aber für die Entwicklung einer ganz persönlichen, eigenen Musik war das nicht immer förderlich. 1968/69 war ich dann musikalischer Direktor am Schauspielhaus in Hamburg, da war der musikalische Anspruch wieder ein völlig anderer, er mußte sich der Dramaturgie unterordnen. Allerdings habe ich damals einen Musiker kennengelernt, den ich heute noch sehr schätze. Vor kurzem habe ich mit ihm in Hamburg wieder gespielt. Es ist der Pianist und Arrangeur Horst Mühlbradt. Horst ist beim breiten Publikum nicht sehr bekannt, aber er ist ein unglaublich guter Musiker.

JP: Hans, Du hast natürlich mit sehr vielen amerikanischen Musikern zusammengearbeitet, und das zu einer Zeit, in der das für einen europäischen Musiker noch nicht selbstverständlich war. Welcher von ihnen hat Dich am meisten beeindruckt?

HK: Natürlich Lee Konitz auf unserer gemeinsamen Tournee, 1956. Die Tournee war ein absoluter Erfolg. Glücklicherweise gibt es jetzt wieder die Schallplattenaufnahmen zu kaufen, die wir damals machten. Wer sie hört, kann sich ungefähr vorstellen, wie neu und interessant die Musik war, die wir damals gemacht haben. Man muß sie nur vergleichen mit dem, was damals üblicherweise gespielt wurde, auch von Amerikanern. Schon einige Wochen danach durfte ich im Orchester von Stan Kenton spielen. Ich kam noch leicht angeheitert - in den Konzertsaal und Kenton holte mich beim zweiten Stück aufs Podium, da einer seiner Musiker, der Baritonsaxophonist, ausgefallen war. Ich war zeitlebens ein guter Blattleser und so fiel es mir nicht schwer, ohne Probe in das Programm einzusteigen und dieses war bei Gott nicht leicht. Das war sicher ein großer Prestigeerfolg für mich. Stan Kenton hätte mich dann gerne ganz für seine Band gehabt. Er war ja ein Orchesterchef, der sich durch die Förderung anderer verdient gemacht hat. Mein größter Traum war aber, einmal mit Warne Marsh zusammenzuarbeiten. Dieser Wunsch ging erst 1984 in Erfüllung, leider ein bißchen spät. Warne hatte ja einige Jahre mit dem Saxophonspielen ausgesetzt und erst so um 1975 wieder zu musizieren begonnen. Ich glaube, daß er von allen meinen Zeitgenossen überhaupt der beste und ausdrucksstärkste Tenorist war. Er konnte alle Standards spielen, aber auch frei und er hatte ein phantastisches Gehör. Wir trafen uns im Frühjahr 1984 zu einer Kurztournee in Luxemburg und verstanden uns menschlich sofort. Wir haben dann die bestmögliche Musik gespielt in dieser Band, die zu uneinheitlich und zu groß war. Am liebsten hätte ich mit Warne nur Duos gespielt. Aber immerhin gibt's ein paar Radiomitschnitte von uns beiden, die zum Besten gehören, was ich je gespielt habe. Leider blieb es bei dieser einen Begegnung. Wir haben dann noch einige Briefe gewechselt, aber bevor ich etwas Neues projektieren konnte, starb Warne.

Wenn ich jetzt noch einen europäischen Musiker erwähnen darf, den ich für sehr wichtig halte, dann ist das Zbigniew Seifert, der verstorbene polnische Geiger. Die Musik, die ich zusammen mit ihm, Adelhard Roidinger, Bass, und Janusz Stefanski, Drums, in den siebziger Jahren im Quartett gemacht habe, war sehr gut, sehr intensiv. Zbiggy war einer der besten modernen Musiker, weltweit. Er war ein perfekter Geiger und spielte auch Altsaxophon. Leider bewegte sich unsere gemeinsame Musik in einem Engpaß. Wir hatten ein Repertoire von sechs bis sieben Titeln und hätten ein Programm von zwanzig, dreißig Stücken gebraucht, um das Quartett über einen längeren Zeitraum hinaus halten zu können, doch das

Planen der Tourneen, die zeitraubenden Fahrten, der Streß, das alles ließ keine kontinuierliche, gemeinsame Arbeit gedeihen.
Wir hatten einen quantitativen Engpaß. Unsere Musik war ja nicht einfach. Die Hauptsache war natürlich die Improvisation aber wie gesagt, wir hätten mehr Themen gebraucht. Ansonsten hatte ich mit „Free Sound", so hieß mein Quartett, eine gute Zeit. Hier fand sozusagen die Fortsetzung statt, die sich konzeptionell in der Cool-Ära mit meinen Aufnahmen wie „Sorne Winds" anbahnte. Nur mit den Möglichkeiten, die ich zwanzig Jahre später zur Verfügung hatte, personell und musikalisch. Auch geschäftlich war die Zeit mit „Free Sound" nicht schlecht. Danach kam „Super Brass". Diese Besetzung mit fünf Trompeten, drei Flügelhörnern, vier Posaunen und einer Baßposaune, war schon vom Klang her außergewöhnlich. Leider waren dabei die ökonomischen Bedingungen etwas unzulänglich, so daß wir immer zu wenig Zeit für Proben hatten. Auch diese Phase hätte mehr reifen müssen, obwohl sich bei den Konzerten und Plattenaufnahmen ungeheuer viel abspielte, vor allem solistisch. Unter den Solisten waren ja auch einige Kaliber dabei: Albert Mangelsdorff und Erich Kleinschuster als Posaunisten, Kenny Wheeler, mein favorisierter Trompeter, und die Flügelhornisten Ack van Rooyen und Herbert Joos, nicht zu vergessen Wolfgang Dauner bzw. Paul Schwarz und Fritz Pauer an den Keyboards. Ich selbst habe mich da weniger in den Vordergrund gespielt. Ich war auch sehr abgelenkt vom Programm-Schreiben und -Einstudieren und während des Spielens vom Einsätze-Geben.
JP: Du hast sehr viele Schallplatten aufgenommen. Deine Plattentätigkeit begann schon 1947 in Wien. Von Bedeutung wurde sie aber erst seit dem Quartett mit Jutta Hipp. Du hast als erster europäischer Musiker im „down beat" die Bewertung von fünf Sternen bekommen (1953). Zwölf Jahre später gab's diese Auszeichnung nochmals für die Trio-Platte „Zo-Ko-So" (Zoller, Koller, Martial Solal). Sind Deine Platten repräsentativ für Deine Musik?
HK: Obwohl ich viele Schallplatten gemacht habe, gab es Tage oder besser Abende, an denen ich weit besser als auf Platten gespielt habe. Oft war das bei unbedeutenden Club-Gigs. Aber ich habe diesbezüglich noch zwei Zukunftsprojekte. Erstens eine Balladenplatte und zweitens eine Platte mit der Melodik, die ich immer gespielt habe, wenn es die Umstände erlaubten. Die Musiker müssen da meine Ideen genau umsetzen können. Das ist es, was mich noch interessiert. Mich interessiert heute nicht mehr, irgendwo mit irgendwem zu spielen. Da bleib ich lieber zu Hause und male oder komponiere. Am 5. Dezember werde ich eine Ausstellung meiner Bilder eröffnen in jener Stadt, in der fast fünfundzwanzig Jahre lang meine Schallplattenfirma war, in Villingen im Schwarzwald. Die Musiker, mit denen ich die Ausstellungseröffnung umrahmen werde, sind dieselben, die auch für mein zweites Plattenprojekt in Frage kommen: Pierre Favre, Schlagzeug, Paul Schwarz, einer der besten Pianisten der Welt - ich sage das ohne zu übertreiben -, der Saxophonist Bernd Konrad, und drei seiner Schüler aus Stuttgart: Ekkehard Rössle, Manfred Spieß und Ruth Göhrig. Die drei sind schon einige Jahre in der Saxophonklasse an der Musikhochschule in Stuttgart und haben bei Bernd Konrad viel gelernt. Besonders Rössle, ein schweigsamer, junger Mann, hört genau zu, wenn ich dort Gast-Workshops durchführe. Er könnte mit seinem Können sofort nach Amerika gehen. Es spielen heute ja schon viele junge Europäer besser als die Amerikaner. Wenn man sich die Amis manches Mal anhört, spürt man sofort, daß sie nur ans Geschäft denken und ihnen die Musik oft unwichtig ist. Natürlich gibt es auch da Ausnahmen, beispielsweise Stan Getz. Er spielt trotz seiner überwundenen Krankheit grandios. Er ist einer der eindrucksvollsten Melodiker.
JP: Weil wir gerade von den Amerikanern reden. Denkst Du, daß sich seit John Coltrane der Jazz wesentlich verändert hat?
HK: Viele Saxophonisten wollten wie Coltrane spielen, aber die Imitation blieb an der Oberfläche. Eher ging der Jazz in letzter Zeit sogar einen Schritt zurück. Coltrane spielte ja auch nicht wie Getz oder Zoot Sims. Er fand seinen eigenen Ausdruck. Das ist eben Individualität. Coltranes ewige Epigonen werden nie zu einer eigenen Aussage kommen. Für das breite Publikum ist Individualität schwer verständlich und oft nicht erkennbar. Viele Zuhörer sagen, sie wüßten nicht wie sie Jazz hören sollten. Doch es gibt dafür kein Rezept. Es ist unnötig zu wissen, welche Tonart oder Ganztonreihe gespielt wird. Die Leute sollen nur zuhören und sich nicht mit Theorien belasten. Gefällt es ih-

Zwei Individualitäten: Bernd Konrad (l.) und Hans Koller **Foto: Klaus Mümpfer**

nen, ist es gut. Von den theoretischen Analysen leben höchsten die sogenannten Kritiker, die häufig mehr mit ihrem Geschreibe verdient haben als die schöpferischen Musiker. Jazz muß man auf sich einwirken lassen wie die symphonische Musik. In der sogenannten E-Musik wird ja auch ein Kult getrieben, der mit der Musik an sich nichts zu tun hat. Ich finde es ganz egal, wer zum Beispiel ein Werk dirigiert. Der für mich beste Dirigent war der Grazer Hans Rosbaud am Südwestfunk in Baden-Baden. Er ordnete sich dem Komponisten und dessen Werk unter und machte es nicht so wie andere Leute, die sich selbst zu Göttern erhoben haben. Der Dirigent ist reproduktiv. Rosbaud hat das genau vertreten, ohne Schau, nur mit Musik. Er starb vor vielen Jahren so wie er gelebt hat, im Kontakt mit der Musik. Er entschlief über einer Partitur.

JP: Hans, zurück zum Jazz. Wie denkst Du über die heutige Szene?

HK: Vieles von dem, was heute passiert, ist meiner Meinung nach nicht gut fundiert und ohne Konzept. Bei der Elektronik kann man meist ohnehin nicht feststellen, ob jemand ein guter Musiker ist oder nicht. Außerdem fehlt es an Individualitäten. Jeder Mensch ist von Charakter und Temperament anders geartet und diese Verschiedenheit sollte sich speziell bei Jazzmusikern in der Musik ausdrücken. Lange Zeit war das auch der Fall, doch heute klingt fast einer wie der andere. Der Jazz besteht aus der individuellen Eigenheit und lebt davon. Anders ist das hörbar bei der Rock-Musik. Alles klingt gleich und undifferenziert. Man versteht keine Texte, alles ist Bla-Bla. Es ist für eine Zuhörerschaft gedacht, die durch die Massenmedien und die Musikindustrie immer idiotischer wird. Mit diesen Dingen habe ich nie etwas zu tun gehabt. Ab und zu gibt es technisch bessere Rockmusiker, aber insgesamt ist das Bla-Bla-Musik, die den Jazz alles weggenommen hat, was sie gerade gebraucht hat. Vor allem dem Rhythm & Blues. Und das schon lange Zeit hindurch. Zurückgekommen ist da nichts, zumindest für mich nicht. Um aber noch einmal auf die heutigen Jazzmusiker zurückzukommen. Es gibt natürlich sporadisch Individualitäten. Eine davon ist Wolfgaqg Puschnig. Er arbeitet zwar häufig mit Leuten, die seiner Qualität nicht angemessen sind, aber im wesentlichen spielt er hochbegabt und hochinteressant. Ich habe das

„Im Moment spiele ich fast nicht mehr. Trotzdem glaube ich, daß ich heute am reifsten spiele."

bemerkt, als er mit mir die Aufnahmen für meine Saxophonschule machte. Er wird einer der wenigen sein, die ihren Weg machen bzw. er hat ihn schon gemacht.

JP: Du spielst heute viel weniger als vor einigen Jahren. Manches Mal sagtest du, du seiest in Pension. Ist das so zu verstehen, daß Du Dich nicht mehr künstlerisch

Hans Koller (r): „Zbigniew Seifert (l.) war **einer der besten modernen Musiker, weltweit."** **Foto:** Hans **Kumpf**

betätigst?

HK: Ganz im Gegenteil. Ich nehme mir nur mehr Zeit, um zu komponieren und zu malen. Zum Komponieren wurde ich eigentlich durch Eddie Sauter angeregt. Seinetwegen bin ich 1957 dem Südwestfunk-Orchester beigetreten. Er förderte mich als Solist auf eine Art und Weise, die mir schon fast wieder peinlich war. Ich nahm bei ihm nur wenige Stunden in Arrangiertechnik und Kompositionslehre und habe dann für sein Orchester gleich „Easy does it" arrangiert.

Schon vor der Begegnung mit Eddie habe ich gelegentlich komponiert, beispielsweise „Jutta" oder das dreiteilige Stück auf der Platte mit Konitz und Lars Gullin, aber das war Combo-Musik. Eddie inspirierte mich für das Großorchestrale. Später schrieb ich dann viel für diverse Workshop-Ensembles, die „Berlin Suite", die Ballett-Suite „New York City" und das Repertoire für „Super Brass". Etwa zur selben Zeit hat mich Zoot Sims, der damals, 1958, in Baden-Baden bei mir gewohnt hat, zur Malerei angeregt. Ich habe mir alles selbst gelernt, Ölmalerei, zeichnen, lackieren, spachteln, die Arbeit mit Plaka-Farben, die Relief-Techniken, alles. Ich kam auf technische Vorgänge, die andere Maler nie anwenden. Ich habe eine Aquarelltechnik entwickelt, die andere Maler nie durchschauen konnten. Ich habe diese Technik schon 1959 angewandt. Natürlich hat mich dieses Experimentieren viel Geld gekostet. Man macht ja auch Fehler und braucht viel Material bis alles perfekt ist. Viel Geld, das ich mit der Musik verdient habe, steckt in meinen Bildern. Das. bedenken viele Bilderkäufer nicht, die glauben, der Koller malt halt ein bißchen als „Hobby". Aber hinter meinen Arbeiten stehen oft viele Stunden des Nachdenkens. Und das ist ähnlich wie beim Komponieren. Die geistigen Prozesse sind ähnlich und zueinander bezogen.

JP: Wie steht es zur Zeit mit dem Saxophonspielen?

HK: Im Moment spiele ich fast gar nicht mehr, nur bei ganz wichtigen und einträglichen Anlässen. Trotzdem glaube ich, daß ich heute am besten und reifsten spiele. Technisch hatte ich ja nie Schwierigkeiten, aber die Technik darf ich nur ausspielen, wenn ich sie musikalisch brauche. Viele Zuhörer lassen sich von der Technik blenden, aber wichtig ist die Melodik, je einfacher desto günstiger. Natürlich muß man rasante Passagen meistern können, aber darüber muß man stehen. Ein guter Solist muß immer mehr Technik haben, als er tatsächlich braucht. Wichtig ist, daß die Musik durchdacht ist. Meine Musik und meine Malerei hängen unbedingt zusammen und bilden eine Einheit. Ich habe mich immer bemüht, anders als andere zu klingen. Ich habe mich nie einem „Zeitgeist" untergeordnet. Heute ist es ja so, daß durch die Vermarktung der Kunst und durch die mediale Ausschlachtung das Publikum unfähig zur eigenen Urteilsbildung geworden ist. Das Publikum erkennt keine Unterschiede zwischen den Schöpferischen und den Epigonen und auch die Kunstbürokraten sind zu dieser Erkenntnis nicht fähig, daher wird heute Minderwertiges hochgejubelt und Außergewöhnliches totgeschwiegen. Epigonentum ist das Schlimmste in der Kunst.

Illustration: Herbert Joos

Miles und GilEvans

Von Klaus Scheuer

Die Entstehung der Zusammenarbeit und die gemeinsamen Produktionen in den Jahren 1957 - 1962

Als Gil Evans am 3. April letzten Jahres in New York beigesetzt wurde, spielte bei der Trauerfeier in der St. Peter's Church das Miles Davis Nonet der berühmten Capitol-Aufnahmen. Das Nonett setzte den Anfang einer Zusammenarbeit zweier Jazzmusiker, die sich gegenseitig außergewöhnlich gut ergänzten. In ihrem Zusammenwirken in den späten 50er Jahren erreichten beide Höhepunkte ihrer musikalischen Entwicklung. Die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit, dokumentiert in drei Plattenalben, sollen hier näher betrachtet werden.

Die Zusammenarbeit von Miles Davis und Gil Evans, die in den Jahren 1957 bis 1964 die vier Alben *Miles ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958), *Sketches of Spain* (1959/60) und *Quiet nights* (1962/63) hervorbrachte, war nicht die erste zwischen Davis und Evans. Bereits 1947 hatten sich die beiden kennengelernt. Der 35jährige Evans gab dem damals gerade 21jährigen Davis erste Tips im Arrangieren. Gil Evans war so etwas wie eine Vaterfigur für den jungen Miles Davis[1]' und die beiden ergänzten sich trotz oder gerade wegen ihres unterschiedlichen musikalischen Hintergrunds perfekt. Evans war musikalischer Autodidakt, hatte stets die Motivation besessen, sein allgemeines musikalisches Wissen zu erweitern, um seine Musik verstehen zu lernen und neue Wege finden zu können, lan Carr sagt über den 36jährigen Gil Evans: ,,(Er)... war voller Wissen und musikalischer Weisheit, die er sich über die Jahre empirisch angeeignet hatte[2]'."

Gil Evans hatte in den 30er Jahren eine Swing-Band geleitet und war in den 40er Jahren Arrangeur der Band von Claude Thornhill gewesen. Sein Hauptanliegen

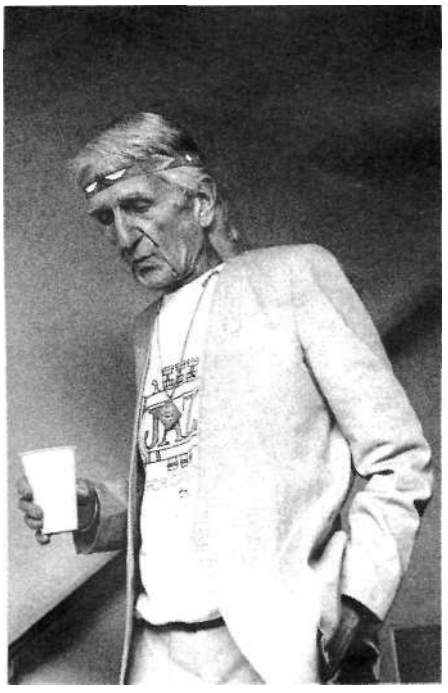
war der Sound, die Klangfarbe, und in der Thornhill Band, in der Waldhorn und Tuba zum ersten Mal im Jazz als Melodieinstrumente besetzt waren, gab es genügend Freiraum mit neuen Sounds zu experimentieren. Auch Gerry Mulligan, der ebenfalls den Sound des Miles Davis Nonetts prägte, kam wie Gil Evans aus der Thornhill Band. In der Miles Davis Band, dem späteren Capitol Orchestra, die sich Ende der 40er Jahre zunächst unter dem Namen Miles Davis Tuba Band formierte, kam es zur ersten Zusammenarbeit von Gil Evans und Davis. Arrangements und Besetzung der Band waren experimentell. Gil Evans schrieb das Arrangement zu Boplicity, einem der Stücke des Capitol Orchestras, die erst Ende der 50er Jahre werbewirksam unter dem Titel *Birth of the Cool* veröffentlicht wurden. Tatsächlich läßt sich die Geburt des Cool Jazz keinesfalls so genau datieren, wie z. B. die Aufnahmen des Thornhill Orchesters zeigen. Bereits in diesem frühen Stadium der Zusammenarbeit sind Parallelen in der Stilistik der beiden Musiker zu erkennen, und zwar in der Ökonomie der Arrangiertechnik Evans', und der Trompetenstilistik Davis'. Miles Davis selbst sagte dazu: „Gil kommt mit vier Instrumenten aus, wo andere Arrangeure acht brauchen[3]." Diese nicht im falschen Sinne zu verstehende Sparsamkeit der Mittel, oder die Tendenz, gegebene Mittel vollständig und somit auch auf unkonventionelle Weise auszuschöpfen, ist sicherlich eine Keimzelle neuer Sound-Ideen und als Grundsatz stets in Evans' Stilistik zu erkennen. Die 1957 beginnende Phase der Zusammenarbeit zwischen Miles Davis und Gil Evans geht also sowohl auf die langjährige Freundschaft der beiden Musiker als auch auf die gemeinsamen musikalischen Erfahrungen im Capitol Orchestra der späten 40er Jahre zurück.

Anfang 1957 dachte Miles Davis ernsthaft darüber nach, das aktive Musizieren aufzugeben. Gerade war sein letztes Quintett nach dem Ausscheiden John Coltranes auseinandergegangen. Schließlich entschied Davis sich dafür, das Ende seiner Band als einen Ausgangspunkt für neue Wege zu nutzen. Angeregt durch die Mitarbeit in dem 19 Bläser starken Ensemble des Komponisten und Waldhornisten Günther Schuller,, wo Miles Davis Flügelhorn gespielt hatte, erwachte sein Interesse an orchestraler Musik wieder, und er erinnerte sich an die Capitol-Aufnahmen und Arrangements seines Freundes Gil Evans zurück. Evans hatte in den letzten Jahren als freischaffender Arrangeur in New York gearbeitet und sein theoretisches Wissen sowie seine Repertoirekenntnis erweitert. Seine Offenheit und sein Interesse für die unterschiedlichsten Stilbereiche des musikalischen Universums übertrug er nun auf Miles Davis, der später dazu sagte: „Gil hört sich ständig Zigeunermusik oder südamerikanische oder afrikanische Sachen an. Jedesmal, wenn er mich besucht, bringt er mir eine neue Platte mit[4]."

Diese Offenheit und gleichzeitig die Selbstsicherheit Davis' in seinem musikalischen Geschmack waren Ausgangspunkt der Arbeit, die er und Evans 1957 begannen. Gil Evans sagt über die Selbstsicherheit Miles' in seinem Musikgeschmack: „Miles ist einer der führenden Männer des Jazz, weil er sich völlig sicher ist, was ihm gefällt, und weil er sich vor dem, was ihm gefällt, nicht fürchtet. . . Miles verläßt sich auf seinen eigenen Geschmack, er geht seinen eigenen Weg[5]."

Diese gemeinsame Arbeit von Davis und Evans sollte in dem Album *Sketches of Spain* von 1960 ihren Höhepunkt finden und gleichzeitig bei vielen Kritikern der Zeit die Frage aufwerfen, ob es sich bei dieser Musik überhaupt noch um Jazz handele. Ein Zitat des Kritikers John S. Wilson lautet:. . . . .Dem Hörer auf der Suche nach Jazz wird in diesen Stücken, von einem Teil des .Conciertos' abgesehen, nur herzlich wenig geboten[6]."

Die Zusammenarbeit zwischen Davis und Evans in den Jahren 1957 bis 1962 verlief neben Davis' Tätigkeit in seinen verschiedenen Quintett- und Sextettbesetzungen, die in dieser Zeit immer mehr Popularität auch außerhalb der Jazzszene erlangten. Neben diesen beiden Tätigkeitsfeldern stellte für Miles im Dezember 1957 ein drittes die Filmmusik dar. Er produzierte die Musik zu dem französischen Krimi *L'Ascenseur pour l'echafaud* (Fahrstuhl zum Schafott).



War eine Vaterfigur für den jungen Miles: Gil Evans **Foto: Hans Kumpf**

Das Konzept des orchestralen Jazz in der Arbeit mit Gil Evans unterschied sich jedoch deutlich von Davis' Konzept in den kleineren Gruppen, mit denen er arbeitete. Mit Gil Evans spielte er zum ersten Mal Platten ein, auf denen er ausschließlich als Solist im Vordergrund stand. Die Zusammenarbeit mit Gil Evans ging für Miles Davis über normale Verständigung und gegenseitige Ergänzung hinaus: „. . . ich gebe ihm einfach eine Skizze von dem, was mir vorschwebt, und er macht's dann fertig. Manchmal rufe ich ihn auch nur an und erzähle ihm, was mir durch den Kopf geht, und wenn ich dann später diese Partitur sehe, ist es genau das, was ich gewollt hatte. Kein anderer als Gil, könnte so für mich denken . . .[7]." Für Gil Evans brachte die Zusammenarbeit mit Miles Davis zu Beginn der 60er Jahre den endgültigen Durchbruch, und er gelangte zu internationaler Popularität.

Die gemeinsamen Produktionen

Während der fünfjährigen Zusammenarbeit von Miles Davis und Gil Evans erschienen die drei Orchesteralben *Miles ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958) und *Sketches of Spain* (1959/60). Außerdem gab es eine Fernsehshow (1959) und am 19. Mai 1961 ein Konzert in der New Yorker Carnegie Hall, das mitgeschnitten wurde und teilweise auf einer Live-Platte erschien. 1962 entstanden bei weiteren Studioproduktionen verschiedene Bossa Nova-Stücke, die jedoch keine vollständige LP ergaben und erst Ende 1963 auf dem Album *Quiet nights* erschienen. Die drei Alben *Miles ahead, Porgy and Bess* und *Sketches of Spain* stellen jedoch, jedes auf andere Art, Superlative in Miles Davis' musikalischer Entwicklung dar, was im Folgenden anhand einiger exemplarischer Analysen belegt werden soll.

Miles ahead

Die Aufnahmen für *Miles ahead* entstanden für die Plattenfirma Columbia. Eine Firma dieser Größe konnte sich die Aufnahmen mit einem großen Ensemble leisten und ermöglichte es Davis und Evans experimentell und zugleich mit hohen qualitativen Ansprüchen zu arbeiten. Das Album Miles ahead ist das Ergebnis einer perfekten Zusammenarbeit von Miles Davis und Gil Evans. Gil unterstrich in seinen Arrangements Miles' stilistische Besonderheiten und dieser wiederum paßte seine Improvisationen nahtlos in Gils Arrangements ein.

Das Orchester der *Miles ahead-Produk*tion bestand aus fünf Trompeten, vier Posaunen, drei Waldhörnern, Tuba, Altsaxophon, zwei Klarinetten, Baßklarinette, Baß und Schlagzeug. Miles Davis spielt nicht Trompete, sondern Flügelhom. Die Besetzung ist deutlich baßlastig, was an die Instrumentation des Capitol Orchesters

erinnert. Zudem scheint sie vor allem vom Blech-Sound geprägt zu sein, der herkömmliche Holzsatz (Saxophone) fehlt und ist durch einen weicheren, dezenteren Klarinettensatz ersetzt. (Das von Lee Konitz gespielte Altsaxophon fügt sich in diesen dezenteren Holz-Sound). Als Beispiel kann das Titelstück des Albums, *Miles ahead,* dienen. Deutlich steht hier die Sound-Komponente im Vordergrund. Rhythmus und selbst Melodik sind dem Sound untergeordnet.

Schon in der Einleitung (oder der Überleitung vom vorhergehenden Track) wird dies unmißverständlich deutlich. Ein ruhender Klang steht zu Beginn des Stükkes. Den ersten A-Teil prägt ein homophoner Ensemblesatz. Miles Davis als Solist tritt erst in der zweiten Hälfte des zweiten A-Teils hinzu, übernimmt mit dem Flügelhorn die Themenexposition dezent vom Gesamtsatz. Im B-Teil spielt Davis weiterhin das Thema, ist jedoch vollkommen in den Orchestersatz eingeordnet. Der Übergang zum Improvisationsteil erfolgt dezent, beinahe unbemerkt nach einem nur viertaktigen A'-Teil. Die Improvisation orientiert sich stark an der Melodik des Themas. Sie bewegt sich auch weder in Klangfarbe noch in Dynamik weit vom begleitenden Ensemble weg. Formal ist sie fest zwischen Ensemblepassagen eingebunden, erstreckt sich niemals über einen vollständigen Chorus, meist jedoch nur über einen einzigen Formabschnitt, steht im ständigen Wechsel zu Tutti-Passagen, wodurch die Nähe zum thematischen Material des Stückes noch unterstrichen wird.

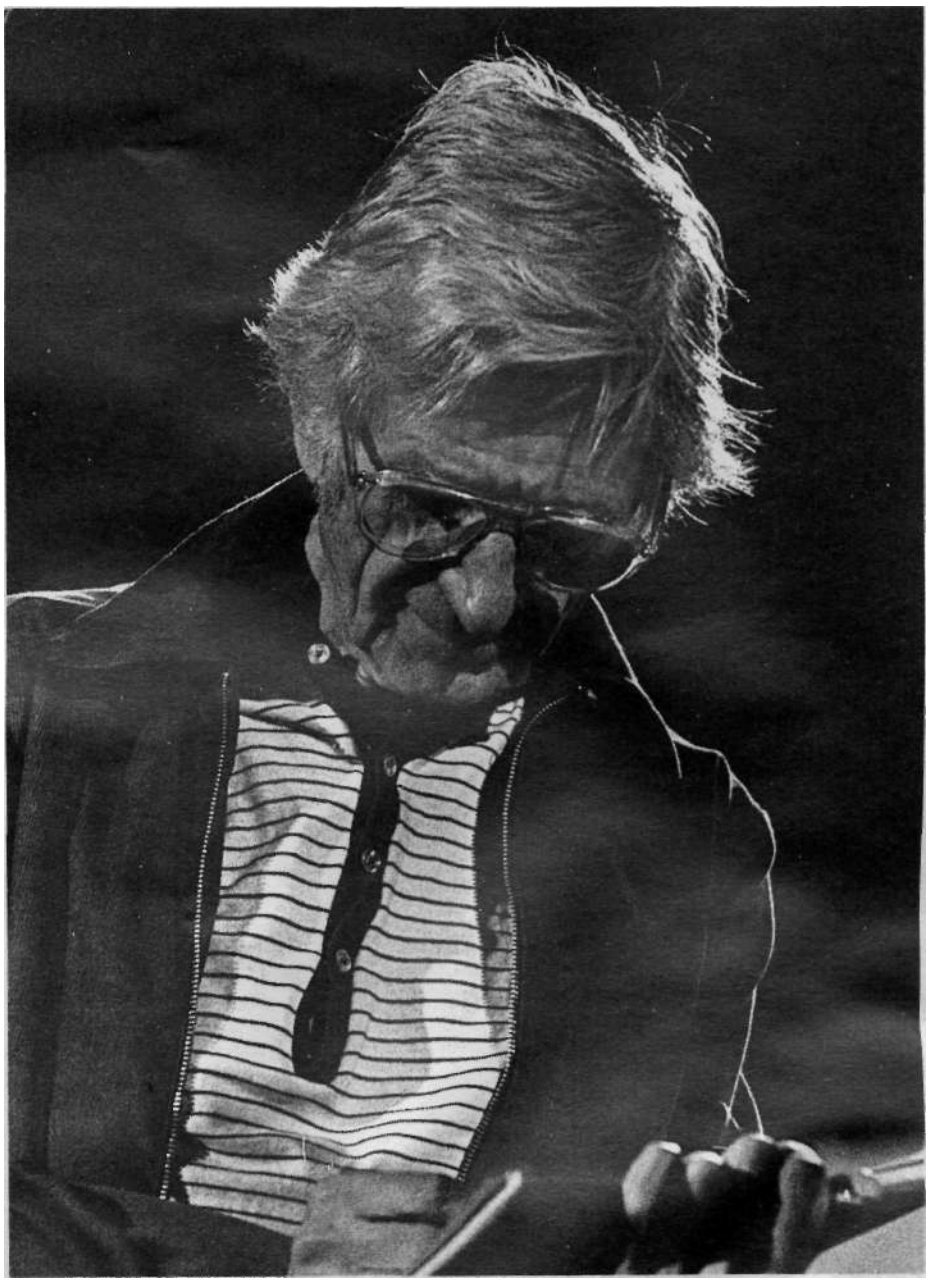
Das Album *Miles ahead* wurde von Kritikern und Publikum begeistert aufgenommen. Einige Kritiker sahen es sogar als Spitze der bisherigen musikalischen Entwicklung von Miles Davis: „. . . . Sein beispielloses Spiel auf Miles ahead ist Ausdruck all dessen, worauf er lange hingearbeitet hatte[8]." Die Platte war als Einheit konzipiert, die einzelnen Stücke durch Überleitungen miteinander verbunden. Sie stellte als einzigen Solisten Miles Davis heraus wie in einem Solokonzert mit Orchester. Der Verwendung des Flügelhorn im Jazz verhalf Davis mit Miles ahead zum Durchbruch. Das Flügelhorn wurde zum Modeinstrument, wenngleich Miles bei den kommenden Produktionen der vielfältigeren Ausdrucksmöglichkeiten wegen hauptsächlich wieder die Trompete verwendete.

Am Rande ist vielleicht noch zu bemerken, daß *Miles ahead* auch eine aufnahmetechnische Neuerung mit sich brachte, die einzelnen Titel mußten fortan nicht mehr in einem Stück aufgenommen werden, sondern konnten aus verschiedenen Takes zusammengeschnitten werden. Bei Fehlern mußte also nicht mehr das ganze Stück neu eingespielt werden, sondern man konnte von vornherein abschnittsweise produzieren. *Miles ahead* war so populär, daß sogar eine Single-Auskoppelung herausgebracht wurde. Miles Davis bewegte sich noch weiter hinaus aus dem Aufmerksamkeitsbereich eines reinen Jazz-Publikums und erlangte immer mehr allgemeine Popularität.

Porgy and Bess

Im Juli und August 1958 entstand das zweite Album von Miles Davis und Gil Evans. Aufgenommen wurden Stücke aus George Gershwins Oper *Porgy and Bess.* Das Album war übrigens die erste Stereo-Produktion von Miles Davis. Die Besetzung des Gil Evans Orchesters ist bei *Porgy and Bess* ähnlich wie bei *Miles ahead:* vier Trompeten, vier Posaunen, drei Waldhörner, Altsaxophon, zwei Flöten, Baßklarinette, Tuba, Baß und Schlagzeug. Obwohl Davis auch bei *Miles ahead* schon einziger Solist war, nahm dort sein Solopart eine deutlich dezentere Stellung ein. Auf dem neuen Album steht er als Solist mehr im Vordergrund, Ian Carr vergleicht seinen Part mit der Rolle des Predigers, während das Orchester die Gemeinde darstellt[9], eine Parallele zur Gospel-Tradition. Auch im Hardbop der späten fünfziger Jahre wurden ja Rückgriffe auf die Wurzeln des Jazz gemacht, und Miles Davis und Gil Evans bringen diese Tendenz in *Porgy and Bess* zum Ausdruck. In Summertime wird das Ruf-Antwort-Schema (Call and Response) sehr deutlich. Das Orchester wiederholt einzelne Phrasen aus Miles' Solo riffartig. Miles Davis' Improvisation in Summertime ist bereits rein modal.

Eine Parallele zu *Miles ahead* stellt die melodische Orientierung der Improvisation am Thema des Stückes dar. Diese

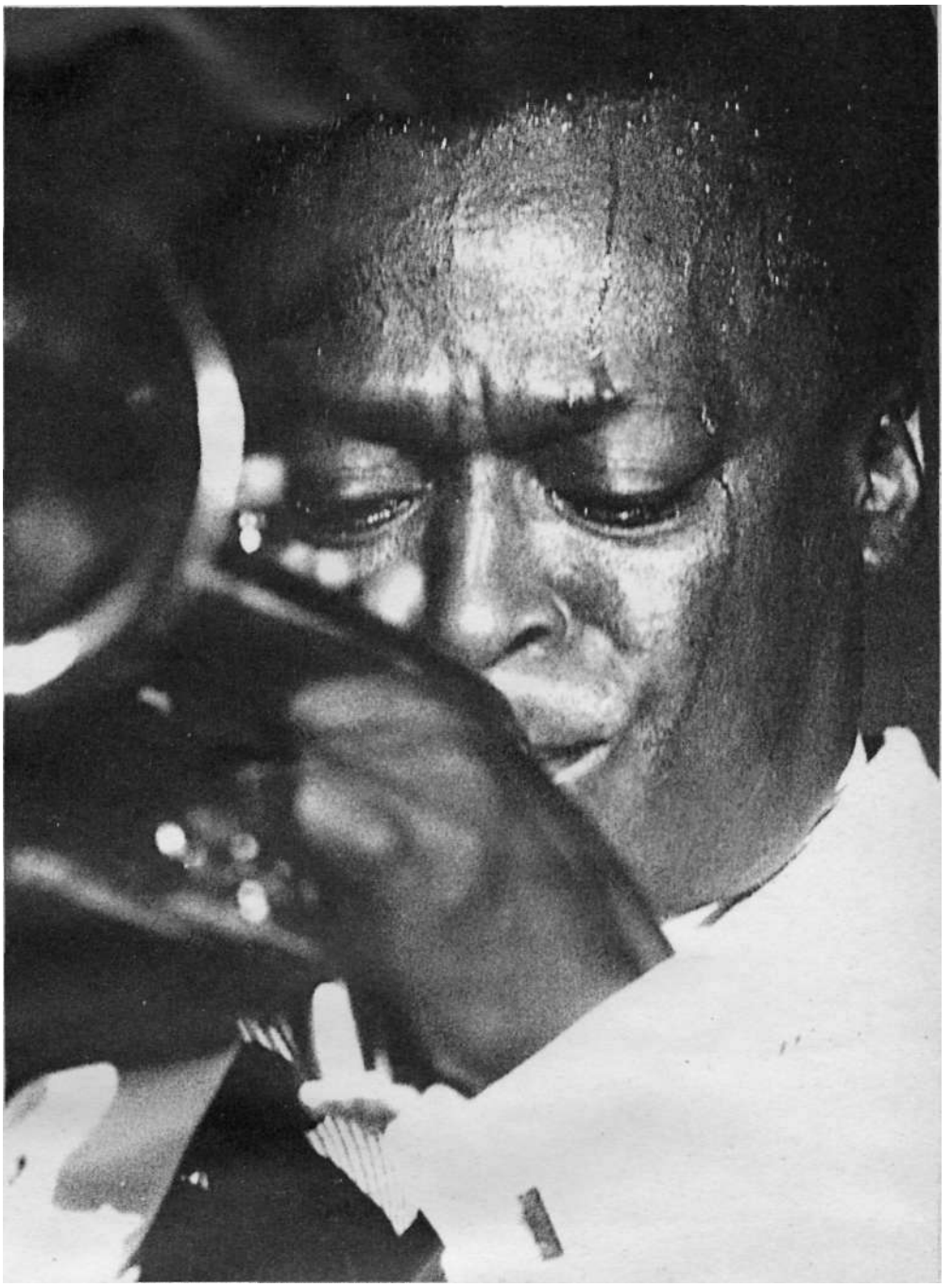


Ian Carr: „Gil Evans (Bild) war voller Wissen und musikalischer Weisheit, die er sich über die Jahre empirisch angeeignet hatte." Foto: Ulrich Borchert

melodische Verarbeitungstechnik weist ebenfalls auf modale Spielauffassung hin. In Prayer, einem weiteren Stück des *Porgy and* Sess-Albums wird die Gospeltradition noch deutlicher. Auf Exposition und Improvisationsteil trifft ebenfalls der bildliche Vergleich zur Prediger-Gemeinde-Beziehung zu.

Auch die Phrasierungstechnik von Davis ist der Vokalphrasierung und Tonbildung der Blues- und Gospelsänger sehr ähnlich. Die Verwendung der offenen Trompete kommt dieser vokalen Phrasierungstechnik eher entgegen als das Flügelhorn. Die Trompete läßt viel mehr Varianten der Tonbildung zu, ist zur Nachahmung der menschlichen Stimme besser geeignet. In Prayer gibt es keine funktionsharmonischen Beziehungen mehr. Das gesamte Stück beruht auf einer einzigen Harmonie, über die Davis modal improvisiert. Das Ostinato der Baßinstrumente vermittelt den Eindruck einer wiegenden Bewegung in Dynamik und Register. Miles Davis folgt in seiner Improvisation dieser Steigerung, er ist nur indirekt ihr Initiator.

Wie die beiden Titel SUMMERTIME und PRAYER zeigen, ist Miles Davis' Improvisationsweise auf dem Album *Porgy and Bess* schon weitgehend modal. Er selbst sagte dazu folgendes: „When Gil wrote the arrangement of ‚1 loves you Porgy', he only wrote a scale for me to play. No chords. And that other passage with just two chords gives you a lot more freedom and space tohearthings[10]'." Ein andermal sagt er zur modalen Improvisationstechnik: „. . . Es wird weniger Akkorde geben, dafür aber grenzenlose Möglichkeiten, etwas aus ihnen zu machen[11]'." Die Kritiker bezeichnen *Porgy and Bess* als den Gipfel der musikalischen Ausdruckskraft Davis'. Eine Schlüsselstellung in seiner musikalischen Entwicklung nimmt die LP aber auf jeden Fall schon deshalb ein, weil hier der Übergang zur modalen Spielweise so deutlich wird, nachdem sich erste Hinweise darauf schon 1957 bei *Miles ahead* und der Filmmusikproduktion zu L'Ascenseur pour l'echafaud gezeigt hatten.



Erreichte in „Porgy and Bess" den Gipfel seiner musikalischen Ausdruckskraft: Miles Davis
Foto: Hans Harzheim

Sketches of Spain

Noch bevor Miles Davis und Gil Evans im November CONCIERTO DE ARANJUEZ, den ersten Track für ihr drittes gemeinsames Album *Sketches of Spain* aufnahmen, produzierte das Miles Davis Quintet mit John Coltrane, Wynton Kelly und Paul Chambers im April 1959 eine Fernsehsendung mit dem Gil Evans Orchester. Die restlichen Aufnahmen für *Sketches of Spain* entstanden im März 1960. Neben der Bearbeitung des Adagio aus Joaquin Rodrigos .Concierto de Aranjuez' wurde das Stück WILL O' THE WISP eingespielt, eine Bearbeitung aus Manuel de Fallas Ballett ‚El amor brujo'. Beide Kompositionen sind im Original von der spanischen Volksmusik beeinflußt und dienen Evans und Davis zur Vermittlung spanischer Atmosphäre. Neben diesen indirekt von spanischer Volksmusik beeinflußten Titeln gehen die anderen Stücke des Albums direkt auf spanische Volksmusik zurück. SAETA ist an der spanischen „saeta", einer a cappella Gesangsform mit religiösem Inhalt, orientiert, SOLEA geht auf eine Urform des Flamenco zurück.

Die Besetzung des Evans-Orchesters wurde gegenüber den vorherigen Produktionen um eine Harfe erweitert. Bei den Holzbläsern sind drei Flöten und zwei Oboen besetzt. Gil Evans' Bearbeitung des Adagio aus Rodrigos Gitarrenkonzert ist äußerst komplex und in keiner Weise eine Vereinfachung der Originalpartitur. Evans nahm überdurchschnittlich viel Probentermine in Kauf, um mit dem Orchester seine Vorstellungen genauestens zu verwirklichen. Nat Hentoff, Mitherausgeber der LP, bemerkte zu der Probenpraxis: „(Evans) insists on hearing exactly what he has written . . .[12)]." Ernie Royal, der erste Trompeter des Orchesters sagte über seine Stimme: „These look like flute parts we're playing[13]'."

Das Stück SAETA beginnt und endet mit der Marschmusik zu einer Straßenparade. Zur Darstellung dieses Marsches mußten die Musiker im Studio umhergehen. Der Improvisationsteil von SAETA stellt die eigentliche saeta aus der andalusischen Musik dar, nämlich den unbegleiteten Gesang bei Prozessionen in der Karwoche.

Wieder einmal hat Miles Davis' Improvisation vokalen Charakter, was ja schon auf *Porgy and Bess* der Fall war. Die Improvisation baut sich um ein tonales Zentrum herum auf, umspielt den Grundton zunächst nur innerhalb sehr enger Grenzen und weitet den Tonumfang dann nur in geringem Maß aus. Auffallend ist das häufige Verziehen von Tönen sowie der oft gequetschte Anstoß, was der Improvisation einen klagenden Charakter verleiht.
Die von Gil Evans zusätzlich verwendeten Perkussionsinstrumente werden besonders im Concierto vorwiegend zur Schaffung neuer Klangcharaktere, nicht zur Rhythmisierung verwendet. Sie unterstreichen den melodischen, horizontalen Charakter des Arrangements. Miles' Improvisationsstilistik ist auf dem Album stark am Flamenco orientiert. Melodisch bewegen sich die Improvisationen innerhalb eines relativ begrenzten Tonumfangs, sie sind skalenbezogen (meist phrygisch), steigen oft von einem Grundton über eine Oktave an und sodann in kleineren Schritten abwärts. Dabei erinnern sie an die rhythmisch freien cantes des Flamenco. Gerade in SOLEA wird diese Improvisationsmelodik sehr deutlich. Nicht nur die Probenarbeit zu *Sketches of Spain* war sehr aufwendig. Auch bei den Aufnahmesitzungen wurden alle technischen Möglichkeiten voll ausgeschöpft. So nutzte man die neuartige Stereotechnik zur Einbeziehung des Raumes in das Arrangement.
Wie bereits am Anfang erwähnt, ging *Sketches of Spain* an die Grenzen dessen, was in dieser Zeit von Kritikern und Publikum als Jazz akzeptiert wurde. Es trug jedoch zur allgemeinen Popularität von Miles Davis bei und führte mit dazu, daß sich eine Gruppe personenbezogener Fans bildete, deren Mitglieder nicht unbedingt aus dem Jazzpublikum kamen.
1961 kommt es zu einem Live-Konzert des Miles Davis Quintets zusammen mit dem Gil Evans Orchestra in der New Yorker Carnegie Hall, 1962 entstehen weitere Studioaufnahmen, die jedoch zunächst nicht veröffentlicht werden. Erst 1963 kommt die LP *Quiet nights* heraus, die jedoch musikalisch weniger bedeutend ist.
In der Folgezeit arbeitet Gil Evans mit verschiedenen eigenen Orchestern zusammen, die sich jedoch niemals längere Zeit tragen lassen. Es kommt auch wiederholt zu Konzerten zusammen mit Miles Davis, die von Columbia zum Teil mitgeschnitten worden sind. Weitere gemeinsame Studio-Alben mit dem Gil Evans Orchestra entstehen nicht.
Die in Zusammenarbeit mit Gil Evans entstandenen Platten dokumentieren ebenso wie die Quintett- und Sextettaufnahmen dieses Zeitabschnittes den Übergang Miles Davis' zur modalen Spielweise. Anders als diese, sind die Alben mit Gil Evans jedoch mit viel größerem Aufwand aufgenommen worden. Außerdem versteht es Gil Evans in seinen Arrangements, die stilistischen Besonderheiten von Davis zu unterstreichen und zu verstärken. So sind diese Aufnahmen vielleicht noch Steigerungen der Quintett- und Sextettproduktionen hinsichtlich Miles Davis' Personalstil und seiner persönlichen Technik. Zur Verdeutlichung der Beispiele empfehle ich die Rezeption der folgenden Platten:

Miles ahead, CBS 4606061

Porgy and Bess, CBS 32188

Sketches of Spain, CBS 32023

Seine Improvisationen hatten bei „Porgy and Bess" und „Sketches of Spain" vokalen Charakter: Miles Davis **Foto: Jazz im Bild**

Quellenangaben

[1)] CARR, S. 45
[2)] ebd., S. 45
[3)] ebd., S. 47
[4)] ebd., S.91.
[5)] ebd., S. 84.
[6)] John S. WILSON, zit. nach CARR, S. 130
[7)] Miles DAVIS, zit. nach Carr, S. 91
[81] Max HARRISON, zit. nach CARR, S. 93
[91] CARR, S. 114
[101] Miles DAVIS, zit. nach KERSCHBAUMER, S. 101
[111] Niles DAVIS, zit. nach CARR, S. 120
[121] HENTOFF, zit. nach CHAMBERS, S. 8
[13)] Ernie ROYAL, zit. nach CHAMBERS, S. 8/9.

Jazx Verifle im Fernsehen

Fernsehdokumentationen über Jazz und ihre Bedeutung zur Verbreitung des Jazz in den Medien

Im Unterschied zum Rundfunk oder zur Schallplatte konnten Film und Fernsehen Jazzmusik nicht nur akustisch, sondern zugleich optisch präsentieren und einer breiteren - nicht jazzspezifischen - Öffentlichkeit zugänglich machen. Die TV-Reportagen trugen dazu besonders bei. Das Cinema verite - bzw. der amerikanische Begriff Cinema direct - wurde zwar von ein paar radikal experimentierenden (unabhängigen) Cineasten und Cinephilen fürs Kino erdacht und kreiert, aber als Dokumentarfilmstil setzte es sich erst durchs Femsehen und dessen Filmteams durch und fand damit auch ein breiteres Publikum. In einigen Filmen der New Yorker-Gruppe um John Cassavetes, Shirley Clarke, Lionel Rogosin, William Klein und D. A. Pennebaker machte sich gewissermaßen schon der Einfluß des Fernsehens bemerkbar, dennoch waren ihre Produktionen keineswegs für das neue elektronische Medium bestimmt, obwohl sie dazu prädestiniert gewesen wären. Ihre Art und Auswahl der photographischen Aufnahmen, das Zusammenfügen von Bildteilen, das unmittelbare Betrachten der Wirklichkeit und ihre Handhabung der Technik erinnert an journalistische Methoden des Fernsehens.

Einig in der Ablehnung gegenüber den konventionellen, weil verbrauchten Techniken und Methoden des klassischen Dokumentarfilmens der Russen, der Neuen Sachlichkeit und den sogenannten „Kulturfilmen" wie des künstlerischen Prinzips der „regelwidrigen" Gattung des dokumentarisch-dramatischen Films (Doku-Drama) ä la Robert Flaherty, wandte sich diese neue Gruppe von Dokumentaristen der Unmittelbarkeit von Fernsehreportagen zu, ohne jedoch in deren glatte Oberflächlichkeit und Haltungslosigkeit gelangen zu wollen. Im Gegensatz zu der dialektisch-didaktischen Montage einzelner kurzer Teile oder zu experimentellen Schnittechniken wird bei diesen Dokumentationen die Wirklichkeit möglichst ungeschminkt, sachlich unmanipuliert, roh präsentiert - zumeist in langen, aber aussagekräftigen Einstellungen und ungeschnittenen Sequenzen, die möglichst die typischen Momente und Motive einfangen sollen. Dieses „selbsterklärende und selbstdarstellende Material" (Stephen Mamber), das die geforderte Aufmerksamkeit des Zusehers erreicht und „Objektivität" an den Tag zu bringen vermag, war (mit wenigen Ausnahmen) weder belang- noch leblos.

Zu einem wichtigen Vertreter dieser Richtung gehörte die amerikanische Produktions- und Verleihgesellschaft Drew Associates, die bereits 1959 von Robert Drew gegründet wurde. Diese Gruppe, bestehend aus lauter Journalisten des Time-Life-Zeitschriftenkonzerns, begründete einen neuen, auf Tatsachen beruhenden Fernsehjournalismus. Sie waren stärker von den Bedürfnissen des veristischen Photorealismus von Life als von denen des traditionellen Kino-Dokumentarismus (Ivens, Wertow, Flaherty usw.) beeinflußt; ihr Interesse richtete sich auf Beweglichkeit und Unmittelbarkeit der Kamera, alles Eigenschaften, die sie durch neue Aufnahmetechniken und technische Erneuerungen seit den 50er Jahren erreichen konnten. Dies verband sie gleichzeitig mit den anderen Kunstbewegungen, die stark vom Fernsehen beeinflußt waren (Pop Art, Fluxus, Video, Rock 'n' Roll). Es sind vor allem die technischen Innovationen gewesen, die den modernen amerikanischen Dokumentär-, Nachrichten- oder Wochenschaufilm entscheidend geprägt haben. Erst mit der Verbesserung der leichteren 16-mm-Kamera- und Tonausrüstung wurde ein flexibles, bewegliches Arbeiten mit einem kleinen Aufnahmestab ermöglicht. Diese ganze Richtung des TV-Journalismus und Femsehdokumentarismus wäre hier gar nicht von Belang, hätte nicht der Stil eines Teils dieser Dokumentarfilme auch den modernen Jazzfilm stark beeinflußt.

Der wohl wichtigste Beitrag der Drew-Associates-Schule war der Live-Film und der Interview-Film, der sich besonders eindrucksvoll in ihrer CBS-Fernsehserie „Living Camera" niederschlug. Sie behandelten Themen der Bürgerrechtskämpfe in New Orleans, machten Reportagen über American Football, die Präsidentschaftswahlkampagne, über Autorennen und einen Bericht über einen zu Tode verurteilten Farbigen. Im Filmlexikon ist über die Drew-Associates folgendes zu lesen: . . . . ihre Filme waren in höchstem Maße aufrüttelnde Beispiele eines direkten Filmjournalismus. Im Gegensatz zu der gewöhnlich bemüht neutralen Berichterstattung des Fernsehens, wenn es um kontroverse Sachverhalte geht, ging Drew-Associates Nachrichten und Personenstudien mit denselben Methoden an: Man war nicht an einer allgemeinen, neutralen Wahrheit interessiert, sondern an der emotionalen Wahrheit einer bestimmten Person in einer bestimmten historischen Situation. Der Versuch, auf den behandelten Gegenstand wirklich einzugehen und methodisch offen zu bleiben, resultierte in ihren besten Filmen in neuen, außergewöhnlichen Wahrnehmungen und einem wertvollen neuen Stil filmischer Ausdrucksweise."[1]

Eine Farbdokumentation, die besonders vorbildlich für den weiteren Verlauf von Fernsehproduktionen wurde, ist JAZZ - THE INTIMATE ART (1968) der Robert Drew/Don Murrow-Associates, die sich auf vier interessante und gegensätzliche Persönlichkeiten des Jazz konzentriert: Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck und Charles Lloyd als Newcomer. Man sieht und hört die verschiedenen Musikercharaktere und deren spezifische Stilarten und Musikauffassungen bei Konzerten, Proben, Studioaufnahmen oder bei Rückblenden und in Gesprächen mit dem Filmemacher Drew. Man sieht auch, wie jeder seinen eigenen, unverwechselbaren Stil besitzt und seine Auslegung des Begriffs Jazz interpretiert. Der Film ist nach heutiger Auffassung etwas veraltet und unbefriedigend, weil zu viele Querschnitte durch das Leben der Musiker versucht werden. Es fehlt jener Faden, der zum Beispiel durch die Musik zusammengehalten werden sollte. Es entsteht somit ein Typ des Kultur- oder Nachrichtenfilms, dem nicht sehr viel Abwechslung und Fesselung abzugewinnen ist.

Ebenso aus heutigem Verständnis überholt ist ein anderer Reportagefilm der Drew/Murrow-Associates: ON THE ROAD WITH DUKE (1974), der einige Male nach Ellingtons Tod im Fernsehen zu sehen war. Er basiert auf dem gleichnamigen Fernseh-Feature the „BELL TELEPHONE HOUR" (1967), der nach Dukes

Ableben mit zusätzlichem TV-Material und Kurzmitschnitten aufgeblasen und zu einer Hommage an den verstorbenen Bandleader umgestellt wurde. Der zwar routinierte, jedoch mittelmäßige Bericht einer ausgiebigen US-Tournee mit Stationen und Ehrungen für den Orchesterchef ist auch von geringer musikalischer Aussagekraft. Zu langatmig und steril ist die filmische Würdigung, handwerklich zu konventionell und zu lähmend-leblos ist die Reportage ausgefallen: die Wiedergabe der Konzerte an der Yale University, am Morgan State College etc. bringt eine simple (einfallslose) Aneinanderreihung von bekannten Standards des Orchesters und ein etwas enttäuschendes Auftragswerk ,,In the beginning God" (Oratorium), zwischen die Interviews und Statements berühmter Zeitgenossen (Walter Cronkite, John Hammond Sr.) und Musikerkollegen (Billy Strayhorn, Louis Armstrong, Leonard Bernstein) geschnitten wurden.

Diese Entwicklung zu den Femseh-Specials und TV-gerechten Shows schreibt die nächste Episode in der Jazzfilm-Anthologie, zum Beispiel mit Robert Herridges Fernseh-Serie aus dem New Yorker WCBS-Studio 61. Als gelungenes Beispiel einer Verfilmung aus dieser Zeit läßt sich der von Nat Hentoff/Whitney Balliett geschriebene SOUND OF JAZZ (1957) unter der sensiblen Regie von Jack Smight (*1926) nennen. SOUND OF JAZZ wird als einer der besten Jazzfilme bezeichnet; er ist der wohl gelungenste Jazzdokumentarfilm, weil er stilisiert und realistisch zugleich ist, und außerdem kann er mit einer einmaligen Besetzungsliste aufwarten. Große Namen und hervorragende Ensembles sind vertreten: Henry „Red" Allen, Count Basie-All-Stars, Billie Holiday, Lester Young, Coleman Hawkins, Ben Webster, Gerry Mulligan, Jimmy Giuffre, Roy Eldridge, Doc Cheatham, Rex Stewart, Pee Wee Russell, Thelonious Monk Trio, Mal Waldron Trio, Jimmy Rushing etc. Selten bekommt man ein solches Starangebot serviert, das auch musikalisch höchst befriedigt und im Ablauf der Handlung einen Sinn ergibt. Das filmisch Außergewöhnliche daran war, daß SOUND OF JAZZ recht virtuos Verite-Photographie mit einem flüssigen Schnitt und den zurückhaltend-dezidierten Aussagen des Ansagers John Crosby zu einem Gesamtkunstwerk verband. Nichts ist weggelassen oder überflüssig - alles stimmt genau.

Beobachter beschreiben die Vorgangsweise und Kameraführung des Regisseurs als „entfesselt" - genau das Gegenteil von statisch und schnappschußartig [2], Und tatsächlich hat niemand zuvor bei einer Live-Studioproduktion seine Kameramänner (übrigens für die Annalen: Bob Heller, Harald Classen, Joe Sokota, Jack Brown und Marty Tuck) so rasch und rücksichtsvoll dem Geschehen folgen und auf das bezeichnende Detail schwenken lassen. Die Kameras suchen - ohne aufzusetzen - die Essenz des Jazz ab und machen sich fest an spannenden Einzelheiten: SOUND OF JAZZ bedarf keiner Handlung, um dramatisch zu sein, es genügen bloß Groß- und Nahaufnahmen von Gesichtern und Instrumenten und die Bewegung der Musikerhände. Diese Bildsprache ist beredt genug, um allein die Stärke des Affekts, die Dynamik des Films zu schaffen, die wir im Kino suchen. Blitzschnell adaptiert sich das Kameraauge auf das Wesentliche, stellt scharf ein auf Breaks, Pausen und Riffs. Das Wechselspiel von Kontrasten im Bildaufbau, von Schärte und Unscharfe ersetzt die Montage; das Bild atmet, pulsiert im Tempo der Musik. Die abgefilmten Musiker werden zum Leben erweckt. Zum Gelingen der Fernsehproduktion trug der geschickte Einsatz der Kamera bei; die Regie produzierte optische Abwechslung und versuchte nach Möglichkeit, musikalische Strukturen und Tempi auch optisch zu verdeutlichen. Die unmittelbare Präsenz einer Live-Aufführung wird unterstrichen durch die gewollte Anwesenheit der TV-Kameras im Studio; nichts wirkt gekünstelt oder formalisiert. Nat Hentoff, Mitautor und Berater von SOUND OF JAZZ, erinnert sich: „Von Anfang an wollte Produzent Robert Herridge einen absolut realistischen Rahmen, eben das Fernsehstudio mit sichtbarer Technik. Der hohe Grad des Realismus beinhaltete auch, daß die geladenen Musiker noch in ihrer gewöhnlichen Straßenkleidung erschienen; dies erklärt, wieso manche Interpreten gar ihre Hüte aufhatten. "[3]

Durch diese Technik der Direktübertragung dürfte SOUND OF JAZZ besonders mediengerecht sein, eine Tatsache, die den Fernsehproduzenten von heute wieder in Erinnerung gerufen werden müßte.

Auf ein wesentliches Charakteristikum gelungener Fernsehsendungen über Musik, Jazz als Live-Phänomen im besonderen, hat Reinhard Fark bereits vor vielen Jahren aufmerksam gemacht: „Die Präsentation von Jazz im Fernsehen wurde vornehmlich eine Frage der .fernsehgerechten' Form der Darstellung, wobei die Gesetzmäßigkeiten des Films nur beschränkt anwendbar sind. Das entscheidend Neue war, daß nun auch die Möglichkeit bestand, den äußeren Vorgang einer Jazzdarbietung im gleichen Augenblick ihres Stattfindens für ein disperses Publikum (zusätzlich zur akustischen Übertragung) optisch wahrnehmbar zu machen."[4]
Nicht allein, daß diese Art von Jazzdokumentationen „illustrativ" in bezug auf die Form sein müssen, sie müssen auch illustrativ sein im Sinne von Stimmungen und Inhalten. Eine Sequenz von SOUND OF JAZZ zeigt diese Synthese besonders: die non-verbale Kommunikation zwischen Billie Holiday und Lester Young während des Stücks „Fine and mellow" - nicht nur der musikalische, sondern auch dramaturgische Höhepunkt des Streifens!
Zur besseren, sinnlichen Darstellung dieser Passage möchte ich ausnahmsweise eine längere Passage von Nat Hentoff im Originalton zitieren: „About to sing, Billie was perched on a high stool, facing a semicircle of musicians who were Standing. Except one, Lester Young. Prez (as Billie had nicknamed him long before) was sick. He had been so weak during the runthroughs that most of his solos during a previous segment with Basie's band had been split between Ben Webster and Coleman Hawkins. Now Prez was slumped in a chair, his eyes averted from Billie, whom he had not spoken to for some time. Once they had been very dose, and I didn't know what discord had kept them estranged for so long, but throughout the rehearsals they had ignored each other. Lady Day (as Prez had named her) began to sing; and in the darkened control-room the producer, the director and the rest of the technicians leaned forward. The song, which Billie had written, was one of the few blues in her repertory. (…) It was time for Prez's solo. Somehow he managed to stand up, and then he blew the sparest, purest blues chorus I have ever heard. Billie, smiling, nodding to the beat, looked into Prez's eyes, and he into hers. She was looking back, with the gentlest of regrets, at their past. Prez was remembering too. Whatever had blighted their relationship was forgotten in the communion of the music. Sitting in the control-room I feit tears, and saw tears on the faces of the others there, including Herridge."[5]

Helmut Weihsmann

Dickie Wells **aus „The Sound of Jazz"** **Foto: TCB-Releasing Ltd.**

Auch in „Sound of Jazz" zu sehen und zu hören: Jimmy Rüstung

Anmerkungen

[1] zit. in Rororo Film-Lexikon (hrsg. von Liz-Anne Bawden/Wolfram Tichy); Bd. 1 (Filme A-J) Rowohlt Taschenbuch 6228; pp. 163

[2] vgl. Nat Hentoffs Erinnerungen; nachzulesen in: Jazz on Television, The Museum of Broadcasting, New York 1986; pp. 38-43 (Ausstellungskatalog

[3] Ebd.,

[4] Reinhard Fark: Die mißachtete Botschaft; Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel, Berlin 1971; pp. 186

[5] entnommen aus Nat Hentoffs Aufsatz in: Jazz on Television, a. a. O.; pp. 42ff

Für Sammler:

Kay-Jazz Video produzierte von allen drei besprochenen Filmen jeweils VHS- und auch Betamax-Videeo-Kassetten. Sie sind bei Norbert Ruecker Verlag, Postfach 14, D-6384 Schmitten zum Preis von je 69,80 DM erhältlich.

Hans Jürgen Schaal

Schwarz auf Weiß

Jazz Geschichten

Kann dieser Zwang, Unsichtbarkeit in Schwarz und Weiß festzuhalten, so stark sein, daß er aus Unsichtbarkeit Musik macht?

(Ralph Ellison, Invisible Man/Unsichtbar)

Jazz & Crime

1.

Jazzfans kennen ihn als Verfasser mehrerer Bücher und zahlloser Artikel und Liner Notes; die von ihm mitherausgegebene Anthologie „Hear Me Talkin' to Ya" (1955) und die Covertexte zu Platten der Free-Jazz-Pioniere - Coleman, Coltrane, Shepp u. a. - sichern ihm jazzhistorische Verdienste: Die Rede ist von Nat Hentoff. Seinem Jugendbuch „Jazz Country" (1965) wurde an dieser Stelle vor Jahren schon Würdigung zuteil (JP 2/84, S. 5). Inzwischen begann Hentoff - offenbar aufgrund ausgeprägter New Yorker Milieukenntnis -, auch Kriminalromane zu schreiben: „Was zum Henker wird aus dieser Stadt?" hieß der erste in deutscher Übersetzung. Ihm folgte 1985 „Laß sie nicht aus den Augen" - eine leider nichtssagende, unspezifische Titelwahl, während der signifikantere englische Originaltitel „The Man from Internal Affairs" dafür inhaltlich etwas daneben liegt. Ganz klar aber: Im Kriminalroman eines Jazz-Autors darf Jazz nicht fehlen, und er fungiert hier als sozialer Kitt zwischen weißen und schwarzen Polizeikollegen; als einer von ihnen frühzeitig aus dem Urlaub zurückkommt, weil ihm langweilig war, erklärt er es mit den Worten: „Tag für Tag und Nacht für Nacht war alles so cool und so geschmackvoll wie ein Altsolo von Benny Carter."

Jazz-Enthusiasmus ist es auch, der die Hauptfigur des Romans, Detective Noah Green, in den schweren Verdacht korrupter Machenschaften bringt. Weil er, Down-Beat-Leser und Billie-Holiday-Fan, für einen alten Schulkameraden, den bekannten Anwalt Jason Mendelssohn, in Plattenläden nach Raritäten stöbert und für diese Gefälligkeit auch entschädigt wird, hält die Internal Affairs Division, die polizeiinterne Überwachungsabteilung, den gelegentlichen „schmuus" (Plausch) der beiden jüdischen Freunde für einen „schmier"; ein erklärter Judenhasser unter Greens Kollegen denunziert ihn. Dabei hätte Noah Green wahrlich genügend Probleme schon mit dem laufenden Ermittlungsfall, der ihn fast das Leben kostet: Ein Serienmord, in den Juden und Schwarze, Nutten und Zuhälter, Junkies und organisierte Dealer-Banden verwickelt sind. Die Story freilich legt weniger Gewicht auf kriminalistische Dramatik als auf soziologische Anschaulichkeit; liefert sie doch einen Querschnitt durch die Bevölkerungsgruppen der Lower East Side, der geradezu provoziert, das dialoggesättigte Buch im Original zu lesen. Es gehört jenem Typ amerikanischer Romanrealistik an, der an den Menschen außer der konversierenden Fassade kaum etwas wahrnimmt - die Mimik zwar, aber nicht die Emotion, das „Ah!" am Telefon, aber nicht den Gedanken. Humor steht demgemäß zwischen den Zeilen, etwa was den grotesken Kontrast zwischen jüdischen Weißen und christusbewegten Schwarzen betrifft. Das notwendige jiddische Glossar ist dem Buch angehängt.

2.

Ebenfalls in die Sparte des Kriminalromans gehört Bart Spicers „Blues for the Prince" von 1950, im Original von der britischen No Exit Press 1989 neu aufgelegt. Die fiktive Titelfigur ist ein schwarzer Heros des Jazz, als Bandleader und Komponist bedeutender denn als Pianist- ganz ähnlich also dem Duke oder Count, auch wenn sich der Künstlername hier aus dem bürgerlichen ableitet. Dieser Harold Morton Prince wird eines Tages ermordet aufgefunden. Privatdetektiv Carney Wilde, natürlich ein Jazzfan, hat die Schlagzeile kaum gelesen, als er einen Anruf erhält und schon mittendrin steckt im Mordfall Prince. Bei der Festnahme des mutmaßlichen Täters Stuft Magee, des langjährigen Arrangeurs für Princes Band, wurden Papiere sichergestellt, die dem Ermordeten die Autorschaft an seinen bekanntesten Stücken abstreiten. Princes Schwiegersohn in spe, ein Arzt, wendet sich an den Privatdetektiv, um in dieser Sache zu ermitteln, bevor die Meldung vom Vorhandensein der wahrscheinlich gefälschten Papiere und ein nachfolgender Prozeß um die Echtheit dem Ansehen des großen Prince in der Öffentlichkeit schaden könnten. Wie Carney Wilde bei seinen Ermittlungen vorgeht, ist aus der Sicht des Privatdetektivs selbst erzählt; dabei findet auch der Mordfall am Ende eine überraschende, aber überzeugend konstruierte Lösung.

Obwohl noch zwei weitere Leichen ins Spiel kommen, liegt die Spannung des Buches nicht in mörderischen Aktionen, sondern im Prozeß der Aufklärung und im sozialen Konflikt: in der Haßliebe zwischen Polizei und Privatdetektiv, im tiefsitzenden Mißtrauen zwischen Schwarz und Weiß (1950!), in der Diskrepanz zwischen Kunst und Kriminalistik. Wer den Slang der Zeit studieren möchte und die Art, wie Jazzmusiker über ihre Musik sprechen, findet hier faszinierendes Material. Für den Jazzfan besonders befriedigend ist Kapitel 17 - die All-Prince Night, eine Jazz-Session zum Gedenken an den Ermordeten - sowie der Umstand, daß sich Wildes Auftrag durch ein spezifisch musikalisches Indiz erledigt: durch Jazz-Noten nämlich. Übrigens: Der „Prince" war natürlich ein Vertreter des echten, heißen Jazz der New-Orleans-Schule, und wie Mr. Carney Wilde - und wohl auch

Edward Albee schrieb im Andenken an Bessie Smith (Bild) „The death of Bessie Smith

Autor Spicer - 1950 über den neumodischen Bebop denken, sei hier als zeitsymptomatisch zitiert.

„Die Jungs, die heute Bop spielen, haben einfach nicht das Feeling. Ein paar Schreiber in den Hochglanz-Magazinen halten die Bop-Burschen für etwas Neues und Tolles. Sie sehen sogar eine geistige Bedeutung für die Nachkriegszeit darin (a post-war spiritual significance) wie im Existentialismus und Surrealismus. Jazz hat zur Zeit keine guten Karten (is unfortunate). Zuviele Leute verstehen und würdigen Jazz. Er gehört ganz den Fortschrittswächtern (Jazz is out with advance guard Society). (…) Bop ist eine beschränkte Sprache, praktisch ohne Vokabular. Er genügt, solange du mit dem Allgemeinsten (the major generalities) zufrieden bist. Solange du davon überzeugt bist, daß Bedürfnisse (Hunger) undifferenziert sind, hat Bop seine Bedeutung. Wenn du tiefer gehst, brauchst du echten Jazz." (Übertrag d. Verf.)

The Meaning of the Blues

3.

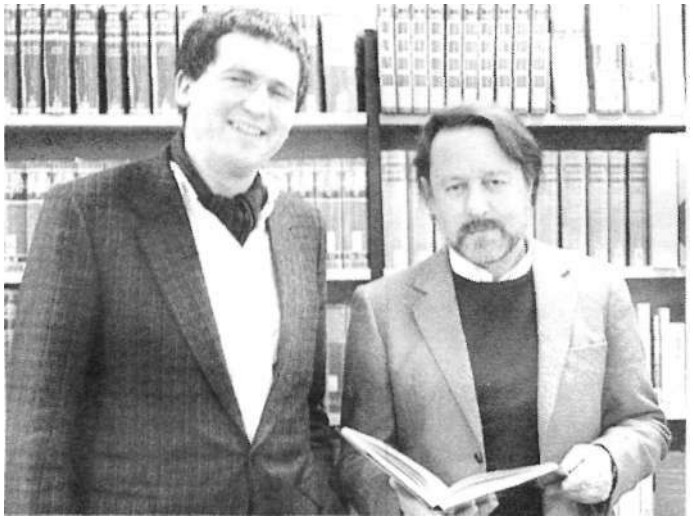
Er ist der schreckliche Meister in der Darstellung seelischer Abgründe, dieses ganz gewöhnlichen Knäuels aus Fiesheit, Eitelkeit, Sadismus und Haß in den ganz gewöhnlichen Menschen: Der New Yorker Dramatiker Edward Albee. Noch vor seinem ersten Erfolgsstück „Who's Afraid of Virginia Woolf?" entstand 1959 „The Death of Bessie Smith", uraufgeführt im Folgejahr im Schloßpark-Theater in Westberlin. Ein früher Kritiker wünschte den Theaterbesuchern starke Nerven und einen starken Magen, um dem psychologischen Druck des Stücks zu widerstehen. Es basiert auf der von Mezz Mezzrow in die Welt gesetzten Legende, wonach die große Blues-Sängerin Bessie Smith sterben mußte, weil ein weißes Hospital im südlichen Bundesstaat Mississippi die Aufnahme der Schwerverletzten verweigerte. In Wirklichkeit war der Rettungswagen gar nicht erst zu einem weißen Hospital gefahren, sondern hatte sofort das weiter entfernte Krankenhaus für Schwarze angesteuert, wo die ärztliche Hilfe allerdings zu spät kam. In seiner dramatischen Verdichtung konfrontiert Albee den Leser oder Zuschauer mit einer Darstellung des weißen Südstaatenrassismus der 30er Jahre von bösartigster Drastik. Im Mittelpunkt steht dabei eine junge Krankenschwester, die ihr Familienansehen und ihre Machtstellung im Hospital (wo die Hämorrhoiden des Bürgermeisters der wichtigste Fall sind) mit sadistischer Freude ausspielt. Dritten gegenüber pocht sie auf die Autorität ihres Vaters, eines Franco-Sympathisanten und senilen Rechthabers, mit dem sie freilich zuhause nur in heftigem Streit verkehrt. Einen angepaßten hellhäutigen Schwarzen, der im Hospital als Ordonnanz arbeitet - sie nennt ihn „white nigger" und läßt ihn vornehmlich Zigaretten besorgen - schüchtert sie mit grenzenlosem Rassendünkel ein.

Gelangweilt führt sie Telefongespräche mit einer ebenso gelangweilten Kollegin in einem anderen Hospital. Gegenüber einem jungen, liberaler gesinnten Internisten schließlich, der sie mit halb romantischem, halb ironischem Ernst umwirbt, gibt sie sich abweisend; die Haßliebe zu ihm, die sich in menschenunwürdigen Sarkasmen äußert, steigert sich bis zur offenen Feindschaft: der Ankündigung, ihn wie einen Sklaven zu demütigen und ihm die Karriere zu zerstören. In diese Situation höllischer Wirklichkeitsvergessenheit platzt blutige Realität: Der schwarze Fahrer Jack bringt die bei einem Verkehrsunfall verletzte Bessie Smith in die Aufnahme der halb privaten, weißen Klinik, nachdem man ihn bei einem anderen weißen Hospital nur hatte warten lassen. Die Krankenschwester, die zum Ärger ihres Vaters selbst „nigger songs" mag und auch Bessie Smith schon singen hörte, denkt nur daran, den Schwarzen wegen Fahrerflucht anzuzeigen. Inzwischen ist die große Bessie Smith in Jacks Wagen verblutet. Diese furchtbare Anklage des Rassismus und der menschlichen Niedertracht anhand eines leider nicht erfundenen Beispiels gewinnt ihre Radikalität aus der paradoxen Situation schwarzer Musiker: wohlgelitten im künstlerischen Entertainment, aber diskriminiert als Träger dunkler Hautfarbe.

4.

Ein anderes authentisches Musikerschicksal, ebenfalls dramatisch gestaltet, begegnet uns in Ror Wolfs Hörspiel „Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke aus Nord-Amerika". 1986

beim SWF Baden-Baden produziert, wurde es im Folgejahr mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet. Der Autor nennt sein Stück eine Radio-Ballade: Wie bei einer Jazz-Ballade wechseln reihum die Solisten (Erzähler), wird die Soloabfolge abgesprochen, der Einsatz geübt; zuweilen kommt es - ä la New Orleans - zu einem Konzertieren dreier Stimmen. Inhalt der „Erzählersoli" sind Stationen aus Bix Beiderbeckes Leben: die Ausflüge von der Militärakademie in die South Side Chicagos; das aufmüpfige Erscheinungsbild der ,,Wolverines"; das Disaster bei Goldkette, weil Bix nicht Noten lesen kann; die Kooperation mit Trumbauer, der hat, was ihm fehlt: Realitätssinn und Organisationstalent; die Zeit bei Paul Whiteman, wo er Tschaikovsky spielen muß und sich durch Jam-Sessions mit Louis Armstrong schadlos hält; schließlich der Zusammenbruch, als ganz Amerika zusammenbricht: die Wirtschaft, der Arbeitsmarkt, die Schallplattenproduktion. ,,Es wird Zeit, mit dem Blasen aufzuhören", sagt ein erst 27jähriger ein Jahr vor seinem Tod. Viel Raum verwendet Ror Wolf auf den Versuch, sich die Person Beiderbeckes als Charakter zu erklären. Er war scheu und wortarm, wirkte zerstreut und unerreichbar, wie auf ständiger Suche, hatte keinen Feind. Er mochte Buster Keaton und Robert Walser, war in Chicagos schwarzen Jazz-Cafes der beste und geduldigste Zuhörer, hatte in Whitemans Band auf dem Pult statt der Noten einen Kriminalroman und zu Hause eine Badewanne voll Alkohol. „Er starb an allem": Das Fazit erinnert fatal ans Schicksal manches anderen Jazzgenies, das sich postum zum unvergeßlichen Heros wandelte. Obwohl Ror Wolf fleißig die Quellen studiert hat - von der Legende von Buddy Boldens Lautstärke bis hin zur Heebie-Jeebies-Episode bei Mezz Mezzrow (vgl. JP 6/88, S. 3) - gewinnt er seinem Stoff eine unerwartete poetische Kraft und Schönheit ab, nähert sich seinem Gegenstand mit der Intuition und Sensibilität des Dichters. Eine Passage über Beiderbeckes Improvisations-Stil mag dies illustrieren.



Ror Wolf, Autor des Hörspiels „Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke aus Nord-Amerika", mit dem Dramaturgen Hans-Burkhard Schlichting (r.) Foto: Klaus Mümpfer

„Wissen Sie, jeder Ton für sich genommen war schon schön. Aber diese Folge von Tönen war einfach unbegreiflich. Jede Note ganz klar, ganz rein, verstehen Sie? Nicht verschmiert, nicht gemästet. (...) Er spielte ganz mühelos, er spielte so selbstverständlich, wie andere atmen. Wir hielten alle die Luft an, als er aufstand in dieser magischen Nacht in Indiana. Die Band hatte das Stück sehr luftig, sehr leicht gebracht - und dann tanzte Bix mit einem kleinen Solo daher. (Einblendung eines Beiderbecke-Solos.) (Bix:) Alle Töne kamen ganz weich, wie im Schlaf. Ich hatte nichts anderes zu tun als ein bißchen zu blasen, ohne die geringste Anstrengung. Ich hatte das Gefühl, tagelang, wochenlang spielen zu können und nie wieder aufhören zu müssen. Ich mußte die Augen schließen, um nicht vor Vergnügen zu platzen und blies mit geschlossenen Augen weiter. - Selbst in diesem Moment wirkte Bix fast verlegen. Auf jeden Fall wirkte er so, als ob er seine Gefühle niemals ganz vorzeigen wollte. Und das war vielleicht das eigentlich Aufregende, seine eigensinnige Zurückhaltung. Er düpiert uns, er spielt mit der ganzen Welt, dachte ich." (Transkription d. Verf.)

Und am schönsten, fast klassisch, wenn auch nicht ganz originär, diese Stelle: „ Töne sind zu zarte Dolchstiche. Mir fehlt etwas, wenn ich keine Musik höre. Und wenn ich Musik höre, fehlt mir erst recht etwas."

Crazeology

5.

Howard Waldrops Kurzgeschichte „Ike at the Mike" gehört einer ganz eigenen Literaturgattung an, der „Jazz Fantasy". Sie spielt in einem - die Science-Fiction-Fans sagen - „Paralleluniversum": verwendet Personen und Konstellationen, die aus der Wirklichkeit bekannt sind, kombiniert, verändert und vertauscht sie jedoch im Sinne einer erfundenen, vielleicht denkbaren neuen Realität. Wäre nicht dieses und jenes passiert, scheint solche Fantasy-Literatur sagen zu wollen, könnte die Welt heute auch so oder so aussehen. In Waldrops Geschichte ist John F. Kennedy (in Wirklichkeit 1963 ermordet) im Jahr 1968 noch immer US-Präsident; zwei seiner Vorgänger heißen Huey Long jr. und Al Smith, derzeitiger Vizepräsident ist ein gewisser Shriver. Im Land herrschen schlimme Zustände: „Man sprach von Revolution, etliche Städte waren niedergebrannt worden, und in Südamerika gab es (wieder) Krieg." Wir befinden uns bei einem Ehren-Dinner des US-Präsidenten, wo wir verblüfft feststellen, daß Männer, die wir als Politiker zu kennen glaubten, in Wahrheit Künstler sind - und umgekehrt. Anlaß des Dinners nämlich ist die Verleihung der Präsidentenmedaille an zwei verdiente Jazzmusiker, die anschließend gemeinsam ein Galakonzert geben werden: Louis Armstrong und Dwight D. Eisenhower. Letzterer hörte als 17jähriger (so erfahren wir in einer Rückblende), auf dem Weg zum Armeedienst im Jahr 1908, vier Schwarze auf dem Bahnhof von Kansas City eine seltsame Musik spielen, strich seinen Zug und die Armee aus seinen Plänen und kaufte sich auf der Stelle eine Klarinette.

Auf dem Weg nach New Orleans tat er sich mit einem leicht verrückten Schlagzeuger zusammen: Er hieß Wild George S. Patton. Und so kommt es, daß Eisenhower und Patton nicht (wie wir immer meinten) 1942/43 als verantwortliche Generale die US-Invasion in Nordafrika und Sizilien leiteten, sondern während des Kriegs (der übrigens nicht vor 1943 begann und 1947 noch andauerte) Jazz spielten, Wild George übrigens zeitweise auch bei Glenn Miller. Doch damit nicht genug: Unter den politischen Ehrengästen des Banketts befinden sich der 80jährige britische Botschafter William Pratt (ein verhinderter Schauspieler) und der junge republikanische Senator E. Aaron Presley. Wir ahnen schon, für welchen Vornamen der Buchstabe „E." steht, noch bevor wir das Alter (33 Jahre) und die Herkunft (Bundesstaat Mississippi) überprüft haben. Eine witzige, ziemlich verrückte Story also, deren Sinn vor allem darin besteht, die Überzeugungen des Lesers zu erschüttern, seine Vorstellungskraft zu mobilisieren und die Personalisierung von Geschichte überhaupt in Frage zu stellen (auch von Jazz-Geschichte). Wie sicher sind die uns bekannten Daten, wenn eine fiktive Chronik so überzeugend klingt wie diese? Und wenn Waldrop beschreibt, wie Ike mit Louis „Don't you know what it means to miss New Orleans" oder den „St. Louis Blues" spielt, dann glaubt man, ihre Aufnahmen in der eigenen Plattensammlung finden zu können. Senator Presley ürigens, der Ike wegen seines (Band)-Führungsstils sehr bewundert, träumt von der großen Karriere: „Eines Tages, dachte er, eines Tages wird E. Aaron Presley Präsident dieser Vereinigten Staaten sein. Geschieht ihnen recht." Vielleicht ist die uns bekannte Welt doch nicht die schlechteste aller denkbaren.

6,

Der Name Henry Miller symbolisiert verschiedenen Leuten Verschiedenes: dem einen eine Weltliteratur ohne moralische und formale Fessel, dem anderen jugendgefährdendes Schrifttum, einem dritten Sexismus und Frauenverachtung in schlimmster Form, dem nächsten lebenslange, künstlerische und menschliche Unreife. Bei der Lektüre des Buches „Der Koloß von Maroussi" möchte man beinahe der letzten Einschätzung den Vorrang geben. Es ist der 1940 entstandene Bericht einer Reise durch Griechenland, überschattet vom beginnenden Weltkrieg, unberührt von kulturellem Vorwissen, aber bewegt und erregt von der Phantasie eines starken Egos, das sich selbst, seine Erlebnisse und seine Projektionen auf die Wirklichkeit für das Wichtigste in derselben hält. Manchem Griechenland-Fan mag ein Blick in das Buch gewiß von Wert sein, zum Weiterlesen jedoch bedarf es eines regen Interesses an der Person des Autors selbst, um jene Sensationen, die er mit expressivem Überschwang feiert, auch nur erträglich zu finden. Als Vorbote der Beat-Literatur dokumentiert das Buch, was man „Kerouacism" nennen könnte: Die Flucht aus einer als überzivilisiert empfundenen Realität ins idealistisch verbrämte Nichts, in die vorgeblich reine Erfahrung; hier heißt sie Griechenland, bei den Beatniks wird es die Party sein, pubertär wirkt sie in jedem Fall. Was den „Koloß von Maroussi" für Jazzfans bemerkenswert macht, ist ein rund 6 Seiten langer Exkurs etwa in der Mitte des Buches: eine leicht verrückte, verfremdete Hommage an den Jazz, geschrieben zum Lobe der großen Negerrasse, „die allein Amerika davor bewahrt, in Stücke zu brechen". Es handelt sich um Henry Millers vielleicht originellsten und lesenswertesten Beitrag zum Thema „Es lebe die Barbarei"; kein Wunder, daß er darin Jazz und Griechenland - für ihn Gegenwelten zur verhaßten Kultur Amerikas - in einer wilden, teilweise grellphantastischen, im Ton leicht biblischen Ur-Mythologie des Jazz, vermengt. Und so beginnt seine Geschichte:

„Es war einmal ein Land, und dort gab es keine Mauern und keine Obstgärten, dort gab es nur einen Boogie-Woogie-Mann, der Agamemnon hieß. Nach einer Weile zeugte er zwei Söhne, Epaminondas und Louis, den Armstrong. Epaminondas war für Krieg und Zivilisation (. . .) und brachte so die Weiße Pest hervor (. . .). Louis war für Frieden und Freude. .Freude ist wunderbar!' schrie er den ganzen Tag über. Agamemnon, der erkannte, daß einer seiner Söhne Weisheit besaß, kaufte ihm eine goldene Trompete und sprach: Gehe hin und trompete Frieden und Freude in alle Welt hinaus!" Und Louis macht sich auf den Weg: „Louis fand bald heraus, daß die Welt in Schwarz und Weiß geteilt war, eine grausame und bittere Tatsache. (. ..) Als er nach Monemvasia kam, das am unteren Ende des Peleponnes liegt, bestieg er den Arbeiterzug nach Memphis, der voll von weißen Menschen war, die sein Bruder Epaminondas durch Elend zum Wahnsinn getrieben hatte. Louis hatte die größte Lust auszusteigen und seine schmerzenden, wunden Füße im Fluß Jordan zu baden. Am liebsten hätte er das Blaue vom Himmel herunter und seine Mißstimmung aus sich herausgeblasen."

Nach diesen Anspielungen auf Mississippi, Gospel und Blues erreicht Louis die Verkehrskreuzung Tuxedo nahe der Munson Street, wo er mit seinem Spiel Freunde gewinnt. Einer von ihnen ist ein Count, ein „Zweifingerspezialist", der immer mit „Bink-Bink!" beginnt. Auch ein Duke ist dabei, der einem vom Himmel herabgestiegenen Engel gleicht: „Er war stets sanft, stets gelassen. Wenn er lächelte, rankten sich Protoplasma-Girlanden um seine Lippen. Seine Lieblingsstimmung war Indigo, blau, wie die Engel es lieben, wenn die Menschheit in tiefen Schlaf versunken ist."

Und so endet die Geschichte: „Es gibt keine Kultur und keine Zivilisation. Es gibt nur eine riesige barbarische Welt, und ihr Rattenfänger heißt Boogie Woogie. Er hat zwei Söhne, der eine geriet in eine Waschmaschine und starb verrenkt und verstümmelt, während seine linke Hand draufloshämmerte wie ein wild gewordener Zitteraal. Der andere lebt und ist fruchtbar wie Fischrogen. Er lebt mit seiner goldenen Trompete barbarisch in Freuden. Er nahm eines Tages den Arbeiterzug in Monemvasia, und als er in Memphis ankam, blies er einen Ton, der den Fleischkloß aus der Bratpfanne hinaussprengte." (Übersetzung von Carl Bach und Lola Humm-Sernau.)

Ror Wolf in seinem Bix Beiderbecke (Bild) Hörspiel: „Wissen Sie, jeder Ton für sich genommen war schon schön. Aber diese Folge von Tönen war einfach unbegreiflich ..."

**„Töne sind zu zarte Dolchstiche.
Mir fehlt etwas, wenn ich keine Musik höre.
Und wenn ich Musik höre, fehlt mir erst recht etwas."**

aus Ror Wolfs Radio-Ballade

Nachweise

1. Nat Hentoff, The Man from Internal Affairs, The Mysterious Press, New York 1985. Dt.: Laß sie nicht aus den Augen, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek b. Hamburg 1987
2. Bart Spicer, Blues for the Prince, Copyright 1950, No Exit Press, Harpenden 1989
3. Edward Albee, The Death of Bessie Smith, Copyright 1959, New American Library, New York
4. Ror Wolf, Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke aus Nord-Amerika, Cotta's Hörbühne, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1989 (Hörspielkassette). Noch nicht im Druck erschienen.
5. Howard Waldrop, Ike at the Mike, in: OMNI, June 1982. Dt.: 13 phantastische Rock-Stories, Fantasy Productions, o. Ort. 1988
6. Henry Miller, The Colossus of Maroussi, New Directions, New York. Dt.: Der Koloß von Maroussi, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek b. Hamburg 1965

Bebop auf der Geige

Peter Com

Schon in frühester Jugend lernte ich Geige spielen und ich liebte dieses Instrument, spielte gerne so Songs wie die von Judy Garland. Meine Freunde hänselten mich freilich, wenn ich mit dem - wie sie meinten „komischen" - Geigenkasten herumlief. Und so sehr ich mich von der Geige angezogen fühlte, ich ließ mich damit nur ungern auf der Straße sehen. Heute ist das ganz anders: man wird eher bewundert, wenn man mit dem Geigenkasten angetroffen wird. Damals aber ließ ich mich von der unguten Haltung der Geige gegenüber dazu verleiten, sie gegen den Kontrabaß einzutauschen, wodurch ich mich mit meinem Onkel völlig überwarf, denn er, Absolvent der Juilliard Music School, hatte mich unterrichtet. Er wollte und konnte nicht glauben, daß ich mich dann gegen die Geige entschied. Meine Mutter jedoch zeigte Verständnis, sie kaufte mir einen Kontrabaß. Kaum war ein Jahr vergangen, arbeitete ich schon im Central Plaza mit einigen der berühmtesten Oldtime-Musikern, die jemals gelebt haben, mit Willie „The Lion" Smith oder „Hot Ups" Page. Es war für mich die Erfüllung eines langgehegten Wunschtraumes. Ich stand da, zupfte ohne Verstärker die Baß-Saiten, zog mir Blasen an den Fingern zu, spielte traditionelle Dixieland Musik und empfand diese Zeit als die schönste meines Lebens. Das Schicksal meinte es gut mit mir, daß ich mit diesen Musikern Zusammensein konnte. Nachdem ich 27 Jahre lang nicht mehr Geige gespielt hatte, fing ich auf einmal wieder damit an. Ich hatte eine Familie gegründet und Probleme, als Bassist damit zu überleben. Ich mußte deshalb zusätzlich etwas tun und fing an zu unterrichten, spielte aber nach wie vor professionell. Ich unterrichtete Gitarre, Klavier, alles was Saiten hatte, um meine Existenz bestreiten zu können. Eines Tages fragte man bei mir an, ob ich nicht auch Geige unterrichten und etwas vorspielen könnte. Daraufhin kramte ich meine alte Geige hervor und begann, kleinen Kindern etwas darauf beizubringen. Und plötzlich endeckte ich, daß ich selbst „Body and soul" oder „I can't get started" und weitere bekannte Stücke spielen konnte. Fast das ganze Leben hatte ich als Bassist den Rhythmus durchgezupft, hatte mir Mühe gegeben, daß die anderen gut klangen, und als ich auf einmal auf der Geige Melodien spielen konnte, fühlte ich mich großartig.

Nicht, daß ich schon gut war, das geht nicht, wenn man nach Jahrzehnten Unterbrechung das Instrument wieder einmal zur Hand nimmt, aber mich ergriff die Freude am melodischen Spiel und ich beschäftigte mich immer öfter damit. In den letzten fünf Jahren wurde es mir immer wichtiger, ich spielte jedoch beides, Kontrabaß und Geige.

Doch das wurde für mich zu einem physischen Problem und ich mußte eine Entscheidung fällen. Im Januar 1937 legte ich den Kontrabaß beiseite, nach 37 Jahren Dasein als professioneller Bassist, und ich konzentrierte mich total auf die Geige. Du mußt das tun, um gut zu spielen. Aber ich freue mich daran und fühle mich mit ihr sehr wohl.

In den 37 Jahren Kontrabaßspiel habe ich alles getan, habe mit traditionellem Jazz begonnen, mit all den großen Bands gespielt, mit Charlie Barnet, Claude Thornhi.ll, Billy Butterfield, dann auch mit kleinen Formationen um Gene Roland, Duke Jordan, Gene Krupa und Cozy Cole. Ich konnte eine wunderbare mittlere Periode meiner Laufbahn als Bassist erleben, dann gegen Ende - viele dieser Musiker waren schon gestorben - ging ich zu modernerer Musik über. Als sich alle einen elektrischen Baß anschafften, tat ich das gleiche, wußte indessen nicht, was ich mit ihm tun sollte. Ich versuchte, ihn wie einen Kontrabaß zu behandeln, doch das ging auch nicht. Gegen Ende meiner Kontrabaß-Zeit spielte ich mit Leuten, deren Musik mir nicht mehr so viel Spaß machte, ich tat es nur, um meine Existenz zu bestreiten. Aber ich empfand es doch als entwürdigend. Da kam die Geige genau zur rechten Zeit, um mich aus dieser mißlichen Lage zu erlösen. Ich hatte mein Kontrabaß-Leben gelebt und wußte, es gab in dieser Hinsicht keine weiteren Herausforderungen.

Ich bekenne mich nach wie vor zum Kontrabaß, er bringt mir sogar oft mehr als die Geige. Daher lasse ich auch den Bassisten, die mit mir spielen, viel Freiraum für Soli. Im übrigen war ich als Bassist nie Bandleader, davon findet man auf dem Jazzgebiet ja nur wenige. Mingus war da eine Ausnahme, er hat die Probleme, die selbst Große ihres Fachs als Leiter von Bands haben, meistern können. Als Violinist habe ich keine Schwierigkeiten, die Aufgaben eines Leaders zu erfüllen. Ich sorge für den Aufbau des Repertoires, wähle die Stücke aus und übernehme auch die Verantwortung für meine Musiker. Und all das macht mir Freude. Dagegen war ich als Bassist bequem geworden, ich spielte meine Parts wie im Schlaf, mußte nur die Termine einhalten, hatte keinerlei Verantwortung für die Kollegen, das Repertoire, die Jobs. Ich tat meine Arbeit als Bassist und wurde dafür bezahlt. Das war es denn auch. Aber ich möchte nicht mehr tauschen, bin gerne Leader.

Mit Bewunderung und Stolz habe ich Jazzgrößen erlebt, die ihre Musik aufrichtig und kompromißlos gespielt haben, ihr äußerliches Gewicht haben, indem sie sich stets gut angezogen - selbst die Krawattennadel fehlte nicht - präsentierten. Sie gingen gänzlich in ihrer Musik auf, interessierten sich nur wenig für die Geschäfte. Diese Musiker wurden im Lauf der Zeit zu profilierten Persönlichkeiten, die ohne Vorbilder zu einem ganz individuellen Stil gelangten. In der Beziehung haben es die Musiker heute schwerer, sie stehen vor der Frage, ob sie wie dieser

oder jener spielen wollen, oder ob es ihnen gelingt, ihren eigenen Weg zu finden. Die großen alten Musiker, das waren richtige Gentlemen; freilich tranken sie gerne und viel, das war Teil ihres Musikerlebens, gehörte zu den unglückseligeren Aspekten. Sie hatten ihren Spaß und immer etwas zu lachen, doch die Musik betrieben sie ernsthaft. Ich hatte das Glück, daß sie mich jungen Burschen unter ihre Fittiche nahmen. Ich arbeitete hart, gab mir große Mühe. Willie „The Lion" Smith etwa konnte mich zu Tode ängstigen. Er schaute mich durchdringend an und jazzte dann los mit Stride. Doch immer wieder spürte ich, daß er mich schätzte. Es war eine verzwickte Situation. Nach dem Central Plaza hatte ich einen Job im Metropole. Gegenüber von diesem Lokal gab es eine Bar, in der viele Musiker rumhingen, etwa Ben Webster, Coleman Hawkins oder auch Roy Eldridge, mit dem ich mehrmals im Metropole arbeitete. Vor allem aber spielte ich dort mit Sol Yaged, dem Klarinettisten, der u. a. Steve Allen für seine Rolle in der Benny Goodman Story vorbereitete. Oftmals hatten Dixieland Bands keinen Bassisten, da stand nur die Frontline mit Trompete, Posaune, Klarinette und es gab noch einen Drummer, so daß ich viele Jobs fand, u. a. auch in der Henry Red Allen Band. Ich schloß mich den verschiedensten Dixieland Bands an - arbeitete nächtelang, ohne Pause. Im Metropole kam ich auch mit J. C. Higginbotham, Cozy Cole, Ken Kersey und all den soliden Oldtimers zusammen und es war wirklich eine glückliche Fügung, das erleben zu dürfen. Die Bühne im Metropole war nicht sehr groß, einer stand ganz nah am anderen und an der gegenüberliegenden Wand war ein großer Spiegel, mit dessen Hilfe du mit allen Bandmitgliedern kommunizieren konntest. Es war ein berühmter Jazz-Club, daß daraus ein Go-Go-Place wurde, ist eine Schande.

Ich konnte so einiges an Studioerfahrungen sammeln, ich bestritt auch eine Menge TV-Shows, zudem hin Arbeit in Sinfonieorchestern, so mit der Bridgeport Symphony, der New Haven Symphony und dem Little Orchestra unter der Leitung von Robert Schumann. Du machst die verschiedensten Dinge, um zu überleben. Wenn ich Tag für Tag in New York spielen könnte, wäre ich nicht hierher nach Europa gekommen. Jetzt bin ich wieder frei, meine Kinder sind erwachsen, ich habe mit 56 ein neues Leben begonnen. Zuvor arbeitete ich schon in Europa, als Bassist war ich einmal 6 Wochen lang mit dem Glenn Miller Orchestra auf Tournee durch Deutschland, Frankreich und andere Länder und ich werde die Erfahrungen, die ich mit diesem Orchester machte, nie vergessen. In New York gilt es als zickig, Glenn Miller Musik zu spielen, doch die Europäer lieben sie immer noch. Als wir mit der Band nach Europa reisten, empfanden wir es als eine Zumutung, diese Musik spielen zu müssen. Aber was tut man nicht alles für Geld! Doch das Publikum in Europa reagierte so begeistert, daß es nur einiger Abende bedurfte, bis wir voll hinter dieser Musik standen, unser Bestes gaben. Du kannst dich in jedem Stil ausdrücken, du mußt nur dahinterstehen.

„Ich liebe Balladen, aber das ist nicht gleichbedeutend mit Schönklang. Ich liebe den Bebop straight."

Als Geiger bin ich vorwiegend im Bebop zuhause. Ich gehöre überhaupt nicht zur Grappelli-Schule, ich respektiere diesen großartigen Geiger, aber ich habe nichts mit ihm gemein. Da zähle ich schon mehr zur Stuff Smith-, Ray Nance-Schule, ich spiele auch lieber mit Bläser-ähnlicher Phrasierung. Wenn meine Begleitmusiker mit Baß und Schlagzeug losdonnern, dann liebe ich das, sie spornen mich an, ich trete mit ihnen in Wettbewerb. Und ich möchte dabei vor allem einen guten Sound haben, auf der Bühne so agieren können wie ein Bläser, mit nicht allzu viel Schönklang. Zugegebenermaßen, ich liebe Balladen, aber das ist nicht gleichbedeutend mit Schönklang. Ich liebe den Bebop straight ahead.

Ich spiele eine Geige aus Holz, eine akustische Geige mit einem Pickup und einem Verstärker. Normalerweise habe ich am Instrument ein Mikrophon und ein weiteres vor dem Verstärker. Das ist alles, was ich brauche. Doch was in Zukunft sein wird, das weiß ich nicht. Ich werde mir jedoch keine Plastikgeige zulegen, bestimmt keine elektrische. Mein Favorit unter den Geigern bleibt Stuff Smith, keiner hat jemals die Geige so gespielt, wie er. Ich hörte ihn sehr oft, das bedeutet aber nicht, daß ich ihn automatisch kopiere, wenngleich ich einiges so wie er spiele. Ich lernte einige Zeit bei Slam Stewart Baß spielen und unter seinem Einfluß fing ich an, all meine Soli mit dem Bogen zu streichen. Ich liebte sein Spiel so sehr, daß es mich schon prägte. Ich habe aber längst meine eigene Spielweise geschaffen. Einer der Innovatoren auf der Geige war Eddie South, ich habe seine Platten zu Hause, kann aber für mich als Musiker nicht allzu viel damit anfangen. Denn er jazzte vor so langer Zeit. Er kannte ja noch nicht Stücke wie „Night in Tunisia", „Killer Joe" oder „Chelsea bridge". Von dem, was er damals spielte, kann ich daher nichts in meinem Spiel weiterleben lassen. Auch Stuff Smith und Ray Nance sind tot, doch sie waren in ihrer Spielweise den genannten Stücken doch schon recht nah. Auch Joe Venuti - so großartig er mit seiner Hot Fiddle war und wie fantastisch er Stücke wie „Three little words" und ähnliches spielte - hat mit meiner Jazzauffassung und Spielart nur wenig zu tun. Da ist es für mich besser, eine Saxophonplatte zu hören, von Charlie Parker oder Phil Woods, davon bekomme ich mehr Anregungen. Es gibt eigentlich so gut wie keinen richtigen Bebop-Spieler auf der Geige. Zwar sind einige auf der Szene in der Lage dazu, sie wollen jedoch nicht so spielen. Etwa Michal Urbaniak, der früher ganz phantastisch Mainstream spielte. Oder John Blake, der das auch beherrscht, aber kein Interesse mehr daran hat. Auch Jean Luc Ponty fing so an, doch er tut es längst nicht mehr. Nun, wenn ich durch die andere Spielweise zum Millionär werden könnte, dann würde ich es mir nicht zwei Mal überlegen! Ich meine auch, daß die genannten Geiger nicht mehr richtig Bebop spielen könnten, auch wenn sie es wollten. Du mußt deine ganze Zeit darauf verwenden, an den Stücken, den Proben, dem Repertoire zu arbeiten. Um es wirklich richtig zu tun, muß man ganz dabei bleiben.

Mein Name ist italienischer Herkunft, meine Eltern wurden beide in Sizilien geboren, kamen schon als Kinder in die USA. Mein Vater war Milchmann, mein Großvater war Schafhirte. Mein Onkel war der Musiker in der Familie. Er unterrichtete alle Kinder. Meine Schwester spielte Piano, mein Bruder Akkordeon, mir gaben sie die Geige. In New York, wo ich geboren wurde, bekam ich auch meine Ausbildung. Als ich die Geige weglegte und mich auf den Kontrabaß konzentrierte, übte ich unheimlich viel, mit dem Ziel, ein klassischer Musiker zu werden. Ich bewarb mich dann bei George Scell von der Cleveland Symphony. Eineinhalb Stunden mußte ich damals auf ihn warten, bis ich ihm vorspielen durfte. Und zu diesem Zeitpunkt war ich so nervös, daß ich ihm nicht gut genug für die Stelle schien. Ich wurde durch seine Absage bitter der sinfonischen Musikszene gegenüber. Für das Vorspielen hatte ich wie ein Verrückter gearbeitet, vom Frühstück bis zum Mittagessen, und nach dem Mittagessen bis zum Abendbrot gespielt. Scell legte mir beim Vorspielen nichts vor, was ich jemals in meinem Leben gesehen hatte. Ich hatte mir zu diesem Termin den Kontrabaß meines Lehrers besorgt, das war das beste Instrument überhaupt, doch vielleicht war ich damit auch nicht vertraut genug. Mein Lehrer hielt große Stücke von mir und er zweifelte keinen Augenblick daran, daß ich den Posten als erster Bassist bekommen würde. Doch nach lOminütigem Vorspielen platzten alle meine Wunschträume wie eine Seifenblase.

Damals dachte ich, daß jeder Jazz spielen könne, meinte, man müsse dafür nicht studieren, sondern ein paar Bier zu sich nehmen und Blues spielen. Als ich mich dann aber doch dem Jazz zuwandte, wurde ich eines Besseren belehrt, und so

Stillstand ist Tod. Der Jazz muß sich ständig entwickeln und nach neuen Formen in Ausdruck, Instrumentation und Präsentation suchen. Wer heute traditionellen Jazz spielt, wärmt nur den abgestandenen Kaffee unserer gemütlich musizierenden Urgroßväter aus der Steinzeit der Jazzmusik auf, als diese noch nicht viel mehr war als etwas flotter gespielte Märsche, leicht gewürzt mit einer Prise sentimentalem „Onkel Tom Bluesfeeling". Selbst ein Musiker der ersten Stunde (oder zweiten?) war erstaunt bis belustigt über Amateure, die immer noch ernsthaft seine Musik aus den 20er Jahren kopieren, die er heute längst hinter sich gelassen hat. Das steht sinngemäß in einem deutschen Jazzlexikon!
Selbst diese alten Herren haben also erkannt, daß neue Einflüsse und verbesserte Technik den Jazz-Sperrmüll beseitigen helfen. Wie kann sich ein junger Musiker auch nur im Ansatz mit einer so primitiven, ja, ich möchte fast sagen menschlichen Jazzform beschäftigen? Es muß doch noch etwas nach dem Free Jazz geben! Hier sollten wir ansetzen. Die Zukunft des Jazz sollte auch gar nicht so sehr in einer Modifizierung einer Instrumentaltechnik, sondern vielmehr in der Entwicklung neuer Chips gesehen werden. Der Jazz von morgen ist weitgehend Sache der Elektronikindustrie. Auch die Lautstärke bleibt vielfach noch erheblich hinter der von Rock- und Popkonzerten zurück. An diesem Punkt gilt es, dem Jazz wieder seine Führungsposition zurückzugeben, die er früher immer hatte, bevor mit Verzögerung seine neu entwickelten Elemente von der Popmusik aufgegriffen wurden. Es muß doch für einen wirklich engagierten, ambitionierten Jazz-Star möglich gemacht werden, etwa 30 disharmonische Töne innerhalb einer Sekunde unter Umgehung einer körperlichen Betätigung, nur durch reine Meditation, mit einer Sinusleistung von 1000 Watt in einem gediegenen Jazz- und Vernissage-Cafe unter die progressiven Fans zu powern!

Ich habe mich zwar ein wenig durch meine Fantasie hinreißen lassen, aber ich weiß genau, wenn man etwas in Richtung Umerziehung erreichen will, sollte man das doch besser nicht so emotionell versuchen, sondern vorher Soziologie studieren und die Jazzmusik rein intellektuell-wissenschaftlich abhandeln, wie das unsere deutschen Jazzkritiker versuchen; immer wieder und immer wieder ein bißchen anders. Sie haben im Verein mit wichtigen Trendmusikern schon an die 100 - in Worten: hundert- sehr bedeutende Wortneuschöpfungen oder auch tiefsinnige Neuzuordnungen von Begriffen mit ursprünglich völlig anderer Bedeutung in Gebrauch und sind weiter auf dem Vormarsch. Gottseidank, wenigstens in unserem Lande gibt es ein paar begnadete Kenner der Materie, die uns die Augen und Ohren öffnen für eine Kunst, die wir alle „einfach toll" finden, aber, um ehrlich zu sein, noch nicht so ganz verstanden haben. War ja auch nicht so wichtig - die Musik-, dachten wir. Aber die Percussions, Mann, da sind wir doch alle mitgegangen bis zur Ekstase! - Falsch, ganz falsch! Auch auf die Töne muß man achten! Jetzt sind wir, dank unserer Jazzliteraten, auch echte Kenner und wissen das. Aber nun zu unserem persönlichen Reizthema: Traditionelle Jazzstile, liebe Freunde.

Tendenziös sagen wir heute: „Nie mehr ein Blick zurück. Man denke an die Heilige Schrift, wo dabei jemand zur Salzsäule erstarrte!"
Was ist nun mit diesen eigenartigen Menschen, die wir einfach nicht in den Griff bekommen, die nach wie vor einige Entdeckungen des Jazz total ablehnen? Um mit ihnen fertig zu werden, müssen wir exakt ihren Geschmack, ihre Gefühle und ihren Intellekt studieren.
Genau da liegt die Schwierigkeit, die man nicht unterschätzen sollte. Diese Menschen sind nicht dumm, ganz im Gegenteil. Leider entstammen die meisten von ihnen einer gehobenen Bildungsschicht. Sie mit Worten belehren zu wollen, fällt nicht eben leicht. Außerdem hören sie lieber Musik, als darüber zu diskutieren.
Was finden diese Leute nun also schön am Bebop, Swing, oder gar am New Orleans Jazz?
Sie sehen alles in unserer Welt im Zusammenhang. Die Natur, unsere Bildende Kunst, unsere Architektur, die Menschen mit ihren Bedürfnissen. Hierzu gehört eben auch die Musik im allgemeinen und der Jazz im besonderen. Da es zu weit führt, dieses Thema von allen Seiten aufzurollen, greifen wir uns einmal ihren Vergleich der Musikentwicklung mit der sich ständig verändernden Architektur und damit verbundenen Lebensqualität heraus. So gemütlich, wie sich das Leben und der Verkehr um die Jahrhundertwende in unseren von Pferdefuhrwerken und Gaslaternen beherrschten Straßen abspielte, so klang auch die Hausmusik höherer Töchter aus den geöffneten Fenstern hinter dem Balkon mit Schmiedeeisengitter. Nur wenn es noch nicht so sehr gekonnt klang, war das den Nachbarn „schon zu laut". In den Arbeitervierteln störte auch damals der relative Lärm der Drehorgel auf den Hinterhöfen wenig. Vergleichsweise war die Orgelwalze der Musikcomputerchip von heute, und man brauchte nicht unbedingt eine große Musikalität, um die Kurbel zu drehen. (Trotzdem war die Wirkung verblüffend.)

Die 20er Jahre spiegelten in ihrer Musik die Lebensfreude der jungen Menschen, die Turbulenz des aufkeimenden Großstadtverkehrs und den Ideenreichtum, die stilistische Vielfalt der damaligen Architektur. Für die heute Unbelehrbaren hatte der Jazz damals seine höchste Entwicklungsstufe erreicht. Lebendig, harmonisch, brodelndheiß, gemischt mit dem ehrlichen, tief empfundenden, aber auch dem kommerziell wirksamen, gut zu verkaufenden

Satire

rr Bratkartoffel-Jazz"

Reste-Essen oder Leibgericht?

Blues brachte Joe King Oliver mit seiner Band das French Quarter von New Orleans und seiner verspielten romantischen Architektur mit dem großspurigen, pulsierenden Chicago zusammen.
Bix Beiderbecke bewegte sich zwischen Jugendstil und Art Deco zum Bauhausstil hin, wobei er auch sehr lyrisch die ruhigen kleinen Vorortvillen mit kleinem Gärtchen davor beschreiben kann.
Duke Ellington läßt gleichermaßen den Dschungel der Großstadt New York, wie die wuchtig dahinrasende Dampflok mit dem monoton auf den Schienen trommelnden Wagenrädern Sichtbarwerden. Dann wieder artikuliert er den qualvollen Aufschrei seiner immer noch diskriminierten Rasse aus den heruntergekommenen Elendsvierteln der Stadt.

Louis Armstrong sprengt die musikalischen Ketten alles bisher Dagewesenen. Mühelos erklimmt er bei Fletcher Henderson im Solopart sämtliche Wolkenkratzer und baut mit dem Louis Russell Orchester weitgespannte Brücken über alle amerikanischen Ströme. Aber er zeigt uns auch mit seiner Hot Five, wie lebendig es in den Nebenstraßen mit seinen Barrelhouses, Bars und Friseurgeschäften zugegangen ist, daß dort die etwas älteren, wesentlich niedrigeren Häuser eigentlich viel reizvoller sind. Da kommt es schon einmal zu einem vorübergehenden Verkehrsstau, der aber mit einem „break" elegant wieder aufgelöst wird.

Die Zeit wird schließlich unruhiger, gehetzter. Alles gerät aus den Fugen. Auch die Bands passen sich an. Der Big Band Swing gibt die fieberhafte Geschäftigkeit, kommerzielles, überregionales Business der Industriekonzerne wider. Die Städte werden unter Artie Shaw und Benny Goodman großräumiger, offener, unverbindlicher, glatter. Die Menschen, die Arbeit, das Leben, alles wird organisiert. Auch die Musik ist aufgeschrieben, vorgeschrieben, festgelegt. Alle fahren im Einheitszug. Freiräume gibt es nur für wenige. Es geht alles so rasant, daß kaum jemand zwischendurch aussteigen kann. Die, die sich zu sehr gegängelt fühlen, denen der süßliche Großkonsum, auch im Swing, nicht mehr schmeckt, steigen um. Der neue Zug ist eine echte Alternative und heißt Bebop. Hier ist wieder Platz für Individualisten, die versuchen, die Vereinheitlichung der Stadtlandschaft zu stoppen. Der Geschwindigkeitsrausch kann zwar erst langsam durch den Cool Jazz gebremst werden, aber so seltsam das auch sein mag: Diese neue Musik zieht in die noch existierenden alten Häuser ein. Sie liebt die kleinere individuelle Altbausubstanz. Wieder ein Trend - weg vom Jazz in der Turnhalle der sogenannten Swing-Heinis. Manche setzen sich erstaunt auf einen Barhocker und sperren noch etwas skeptisch die Ohren auf.

Just in dieser Zeit geht es in Europa drunter und drüber. Die Städte sind durch den Krieg zum Teil erheblich zerstört, und so provisorisch wie die Menschen hausen, sind auch die Jazzversuche. Sehr wählerisch kann man sowieso nicht sein. Mit dem Material und der Substanz, die vorhanden sind, wird so schnell wie möglich aufgebaut.
Aufgebaut werden Combos, die zum Tanz aufspielen oder tröstliche Liedchen für die vielen verzweifelten Menschen erfinden. Genau wie die Häuser haben auch diese Combos selten ein vernünftiges Dach über dem Kopf. In einer Band „wohnen" oft untereinander völlig fremde musikalische Vorstellungen. Die ersten Rundfunkorchester klingen stumpf. Man erkennt auch dort den zu schnellen, provisorischen Wiederaufbau. Man beginnt wieder beim Swing und humpelt in weitem Abstand hinter der „Mutter Amerika" her, die zwar langsam auch älter wird, aber erst sehr viel später ihren jungen Jazzkindern in Europa das Mitspracherecht einräumt. Nun passiert etwas Furchtbares. Von den wunderschönen alten Häusern wird der Stuck abgeschlagen. Die schmucklosen, glatten Kästen, die übrigbleiben, gleichen dem dilettantischen Dixieland: Der farblose, oberflächliche, laienhafte Abklatsch einer einmal so stolzen Musik genügt zwar im Augenblick sowohl den Musikern als auch dem Publikum, bringt den traditionellen Jazz aber in der Folge in nachhaltigen Mißkredit.

Auch die neu hinzugekommenen Wohnsilos sehen ähnlich geschmacklos aus und scheinen gleichfalls von ungeübten Amateuren und Dilettanten hingehauen zu sein. Aber es besteht eben Bedarf, und es muß schnell gehen, ohne große Mühe.
Das Wort „Dixie" wird unter Jazzern fast zum Schimpfwort. Nach und nach, im Lauf der Jahre, entdeckt man in den Archiven, wie schön unsere Städte einmal waren, und viele Musiker versuchen mit sehr großem Ernst und viel Liebe, diese Jazz-Altbausubstanz zu restaurieren, einiges mit moderneren Mitteln wieder neu aufzubauen. Da ist plötzlich das zu erkennen, worauf es wirklich ankommt: solide Mauern mit einer wundervollen Stuckfassade. Türmchen, Kuppeln und Steinfiguren über dem wuchtigen, reichlich geschnitzten Eingangstor, das in die Marmorhalle und in das mit Jugendstilornamenten geschmückte Treppenhaus führt.
Nun, vielleicht ist auch am traditionellen Jazz etwas dran, das wert ist, erhalten und gepflegt zu werden?

Wenn es McKinney's Cotton Pikkers oder Jelly Roll Morton mit seinen Red Hot Peppers nicht persönlich tun können, so sollten wir uns vielleicht doch freuen, wenn ihre Musik heute von immer mehr ernsthaften Musikern gewissenhaft live interpretiert wird? Bei den meisten bleibt es natürlich so etwas wie Denkmalspflege, aber andere bringen mit viel Pfiff und Erfindungsreichtum eine persönliche, unverwechselbare Note mit in ihre Arrangements und Solistik. Sie entwickeln und experimentieren da weiter, wo unsere „Opas" aufgehört hatten, weil sie und ihr Publikum Angst hatten, nicht mehr zeitgemäß zu sein.
Als Studie über die Motivation der sentimentalen Nostalgiker, einem verstaubten, unzeitgemäßen und längst überholten Zickentralala nachzuweinen, mag dies genügen. (Man hüte sich übrigens bei dieser plastischen Darstellung vor Ansteckungsgefahr.)
Unser Ziel: Zukunftsdenken um jeden Preis. Sollte eine gezielte Nichtachtung, Lächerlichsprechung ihrer Ideale und Diskriminierung der Elemente ihrer Musik wie Tonalität, konstanter Beat, festgelegter Harmonieablauf, Arrangement, organisches Zusammenspiel usw. bei einigen Dogmatikern nicht greifen, so genügt es völlig, sie mit historischen Schallplatten zu versorgen. Mit diesen können sie sich, ohne großen Schaden anzurichten, in ihre muffige Vergangenheit zurückziehen. Um noch einmal den Vergleich mit Architektur und Lebensqualität aufzugreifen: Wir brauchen heute genausowenig historische Altstadtkerne, Baudenkmäler und Schlösser wie traditionellen Live-Jazz.
Um diese Bedürfnisse zu befriedigen, genügen Bildbände, Schallplatten und Museen.

Unsere Welt besteht aus Satellitenstädten mit Wohnsilos. Arbeitslose, Asoziale, Vergewaltigungen, Selbstmorde, das ist Sache. Null Bock, Jugendkriminalität, Berlin Kreuzberg mit Ausländerhaß, Drogenkonsum, das muß alles voll rüberkommen.
Die Monotonie des Industrieautomaten, Umweltdreck, Straßenlärm wollen wir hören! Jazz darf heute nicht versöhnlich, beruhigend und angenehm klingen. Dafür haben wir die Popschöntuerei mit Scheinweltromantik- Kommerz muß sein. Der Neue Jazz braucht Elemente wie Aggression, Chaos und musikalischen Egoismus.
Jazz ist schließlich Kunst, das darf nicht gleich jeder Hinz und Kunz verstehen.
Das soll auch nicht jedem Spaß machen.
Wer kulturell „in" sein muß, seinen Freunden gegenüber, für den ist Kunst einfach Pflicht!

Sie haben es längst gemerkt, lieber Leser: Ich bin ein unverbesserlicher Liebhaber der konventionellen Stilrichtungen und spreche hier für die Anhänger von Bolden bis Bird, denn sie haben in der Jazzpresse selten eine Lobby.

TIM

JVC Festival New York - Miami Jazz Festival Stockholm Jazz and Blues Festival

Jazz Piano Boom

Obwohl die Solo-Piano-Konzerte weniger spektakulär als die übrigen Ereignisse beim JVC New York Festival sind, bieten sie eine Quelle der Freude. Diese Konzerte beginnen ganz pünktlich in der kleinen, jedoch eleganten Weill Recital Hall, der früheren Carnegie Recital Hall in einem der oberen Stockwerke des Carnegie Hall Gebäudes. Und sie müssen auf den Schlag genau nach 60 Minuten, um 18.30 Uhr enden, egal, was passiert. Das Jazzpublikum weiß es zu schätzen, wenn die Musik pünktlich anfängt, aber die Musik mit geradezu militärischer Strenge zu terminieren, geht ihm gegen den Strich. Vor allem wenn es groovt und der Künstler offensichtlich gerne weiterspielen würde. Ich erinnere mich, wie Hilton Ruiz in der 64. Minute seines Auftritts fast von der Bühne getragen werden mußte.

„Dies ist mein erster Gig seit acht Wochen", „Ich werde jetzt ein Medley spielen und das ist mein Egotrip", „Und jetzt werde ich Dave Brubecks ‚Take five' niedermachen", „Ich war lange genug ein Cocktail Lounge Pianist, jetzt bin ich Jazzpianist und Solist!" „Das nächste Stück ist Phineas Newborn gewidmet, ich spiele jetzt ‚Round midnight' ausschließlich mit der linken Hand", (damit spielte er auf eine Handverletzung an, die sich Newborn vor ein paar Jahren zugezogen hatte), und dann „Irgendein hohes Tier in Europa hat ein Stück für die linke Hand komponiert, ich übe immer noch dran", „Jetzt noch mehr von dieser Cocktail-Musik", „Das nächste Stück ist von einer meiner Platten, von denen nie eine Million verkauft wurde, um ehrlich zu sein, ich habe sie noch nicht einmal aufgenommen", „In zehn Tagen in Mailand und der Schweiz habe ich mehr Geld verdient als beim Unterrichten in New York von September bis Juni".

Nicht jeder Besucher der Weill Recital Hall konnte diese z. T. sarkastischen Anmerkungen hören, manchmal zahlt es sich doch aus, in einer der vorderen Reihen zu sitzen. Jaki Byard machte diese Bemerkungen zwischen seinen Stücken beim Konzert am 24. Juni während des diesjährigen JVC-NY. Er gehört zu den Pianisten, an deren Spiel man die größte Freude haben kann, er sprüht vor Humor, hat immer Überraschungen parat, verblüfft mit seiner Virtuosität und geht in manchen Stücken ins Stride-Piano-Spiel über, um damit eine größere Ausdrucksvielfalt zu haben. Wegen all dieser positiven Eigenschaften wurde Byard zum Favoriten von Charles Mingus und Roland Kirk. Byard ist heute vor allem damit beschäftigt, die Apollo Stompers Big Band in New York zu leiten.

Es gibt heutzutage so viele hervorragende Pianisten in New York, daß es nicht verwundert, wenn selbst ein Mann von Byards Klasse nur alle zwei Monate Gelegenheit zu einem Konzert bekommt. George Wein gebührt Anerkennung, daß er die Tradition fortsetzt, während des New York Festivals am frühen Abend immer diese Piano Recitals zu veranstalten. In den vergangenen Jahren ließ der Besuch manchmal zu wünschen übrig, jetzt sind sie aber sehr viel populärer geworden und werden auch besser besucht. In Piano Recitals konnten sich während des Festivals noch vorstellen: John Bunch, Art Hodes, Dr. John, Oliver Jones aus Kanada, Sir Roland Hanna, Dave Frishberg, Don Pullen und James Williams.

Während meiner sechswöchigen Reise zu einigen der wichtigsten Jazzorte der USA und des weiteren Amerikas fiel mir immer wieder auf, daß die Zahl und die Qualität der Jazzpianisten enorm zugenommen hat. Es scheint, daß das Piano von allen Instrumenten im Jazz am meisten blüht und gedeiht und für die Entwicklung der Musik am wichtigsten ist. Die neuen Regelungen, die Live-Musik in New Yorker Clubs und Restaurants in großem Stil möglich machen, haben sicherlich ihren Anteil daran.

Dave Kikoski ist zwar noch nicht so bekannt, aber unbedingt erwähnenswert. Ich hörte ihn im Sommer in unglaublicher Form im „Visions" in New Yorks Greenwich Village als Mitglied des Roy Haynes Quintett (und dann beeindruckte er mich später beim Stockholm Jazz & Blues Festival, bei dem er mit dem Randy Brecker-Bob Berg Quintett auftrat). Roy Haynes stellte auch den „neuen" Tenorsaxophon-Star Ralph Moore heraus - in New York kann auch ein 32jähriger Musiker noch als „new star" bezeichnet werden. Das Fortune Garden Pavillon ist ein New Yorker Restaurant der gehobenen Klasse mit empfehlenswerter chinesischer Küche, in dem immer wieder gute Pianisten zu hören sind. An einem Abend trat der Gewinner des Thelonious Monk Wettbewerbs, John Colianni, und später in der Woche die lokal recht berühmte Boogie Woogie Pianistin Judy Carmichael, jeweils in Triobesetzung auf. Der Thelonious Monk Wettbewerb bringt einige beachtliche Pianotalente ins Scheinwerferlicht und Dr. George Butler, der A & R Mann von CBS, sprach begeistert von einer 17jährigen russischen Pianistin namens Aziza Masusadeh, die ins Finale des 88er Wettbewerbs gekommen war. Butler schwärmt auch von dem Pianisten und Vokalisten Harry Connick jr„ der kürzlich in London war, um an einem Film mitzuwirken. Wenn jemand in der Position eines George Butler solche Empfehlungen gibt, kann man sich unbedingt darauf verlassen.

Beim 10. Jazz & Blues All Star Festival in Stockholm brachte das Publikum dem in New York lebenden, aus der Dominikanischen Republik stammenden Pianisten Michel Camilo wahre Ovationen dar. Er durfte nicht von der Bühne, bevor er mit seinem Trio drei Zugaben gewährt hatte. Ein anderer lateinamerikanischer Pianist konnte ähnliche Erfolge beim Miami Jazz Festival verzeichnen: Marco Rizo. Ergreift etwa ein Jazz Standard auf, spielt es eine Weile lang ganz straight und unterlegt ihm dann einen treibenden, lateinamerikanischen Rhythmus. Rizo machte sich einen guten Namen durch seine 8jährige Zugehörigkeit zur Fernsehshow „I love Lucy", deren packende Titelmelodie auch von ihm stammt. Zum Marco Rizo Trio gehört der herausragende Bassist Lopes Cachao aus Kuba. Der spielt einen „Baby"-Bass, einen akustischen Stowaward, dessen Einsatz im Jazz bisher ganz ungewöhnlich war, der jedoch in Kuba sehr beliebt ist, obwohl er schon längere Zeit nicht mehr gefertigt wird. Cachao hat den Bogen immer parat, zumal seine Spielweise rasche und häufige Wechsel zwischen gezupften und gestrichenen Passagen erfordert. Auch Lonnie Liston Smith konnte man beim Miami Jazz Festival, als Begleiter der Sängerin Alice Day begegnen.

Der mit Turban auftretende Pianist gab der Musik der Sängerin zusätzlichen Glanz. Der rundliche Kenny Drew jr„ der mindestens so viel Anerkennung wie sein Vater verdient - wenn nicht noch mehr -, stellte sich als Mitglied des von den Brüdern Cody und Charnett Moffett geleiteten Quintetts vor. Trompete blies Terence Blanchard. Trotz des total verregneten Auftritts erhielt die Gruppe warmen Applaus vom völlig durchnäßten Publikum, das an einem bemerkenswerten Ereignis teilnehmen konnte. Ein Teil des offiziellen JVC-NY Festivals war das „Piano Spectacular", ein inzwischen regelmäßiger Programmpunkt. Es fand von Mittag bis 17 Uhr in Stanhope in New Jersey statt und ist leicht von Manhattan aus zu erreichen. Dabei stellte sich eine Vielzahl von Pianisten - z. T. gemeinsam mit anderen Instrumentalisten - vor, darunter u. a. Dick Hyman, Judy Carmichael, Art Hodes

und Derek Smith, ein aus England stammender Musiker.
Natürlich gab es auch eine ganze Menge großer Pianisten bei allen Festivals. In New York konnten sich neben Chick Corea mit seiner Akoustic Band auch Oscar Peterson und Dave Brubeck vorstellen. Besonders erwähnen möchte ich aber Walter Davis jr. und Barry Harris, die beim „Bebop Revisited" miteinander spielten, dem von Ira Gitler initiierten Projekt, bei dem noch Ron Carter und Roy Haynes in der Avery Fisher Hall mitwirkten. Gitler kommentierte an jenem Abend „Bebop ist die großartigste Musik, die die Menschheit hervorbrachte", doch wenn man diese hochtrabende Aussage überdenkt, dann kann man mit Gitler übereinstimmen, wenn man Ohren hat für die Musik, die Charlie Parker und seine Zeitgenossen schufen. Die Einnahmen von Bebop Revisited wurden dem Kansas Studio Museum in Harlem übereignet, und George Wein konnte dem dort eingerichteten Bop Museum einen Scheck in Höhe von 15 000 Dollar zur Verfügung stellen.

Sein einmaliger Ton ruft immer wieder Bewunderung und Ehrfurcht hervor: Wynton Marsalis **Foto: Frank Knittermeier**

Wynton Marsalis sorgte für unerwartete und ungewöhnliche Erlebnisse beim ersten Konzert des neuntägigen New York Festivals. Niemand bezweifelt Wyntons überragende technische Meisterschaft, jedoch wird immer wieder angemerkt, daß er sich in der Musik nicht so lösen könne, wie man das von den meisten Jazzmusikern her kennt. Wie können denn sonst die Gefühle aus der Tiefe des Herzens und der Seele des Künstlers kommen? Marsalis absolvierte eine klassische Ausbildung, bei der es verpönt ist, sich allzu gefühlsmäßig gehen zu lassen. Doch machen all die anderen Attribute seines Spiels diese Unfähigkeit oder auch die fehlende Bereitschaft zum völligen emotionellen Eintauchen, mehr als wett.
Zunächst konnte man die majestätische Kraft des Blues in „The majesty of the Blues" erleben. Das Septett bewegte sich in einem medium-slow Tempo durch ein Marsalis Originalstück, das stark von Ellington inspiriert war. Es enthielt ein emotionelles Trompetensolo mit Wah-Wah Dämpfer, bei dem das Instrument bisweilen Effekte hervorbrachte, die von einer Posaune stammen könnten. Dann folgte „Black gold from the Underground", ein etwa 4 bis 5 Jahre altes Stück von Marsalis, und dabei hatten auch andere Mitglieder der Gruppe, vor allem der Pianist Marcus Roberts, Gelegenheit, solistisch hervorzutreten. Ein hervorragendes Arrangement über „Cherokee" schloß sich an, das sowohl an die berühmte Version von Charlie Barnet als auch an die von Charlie Parker erinnerte. Beim New Orleans Funeral March schloß sich Dr. Michael William aus der Geburtsstadt des Jazz der Marsalis Gruppe an und spielte mit Klarinette und Saxophon Effekte, die an die Trauermarschklänge in Louis Armstrongs Fassung der „St. James Infirmary" denken ließ. Eine uptempo Kollektivimprovisation rief dann wahre Begeisterungsstürme im vollbesetzten Haus hervor.
Dabei blies Marsalis ein außergewöhnliches Trompetensolo mit klarem, offenen, voluminösen Ton, strahlend und glanzvoll. Was seinen Ton anbetrifft, steht er ganz oben in der Geschichte der Jazztrompete - sein Sound sowohl in den mittleren als auch tieferen Registern. Dieser wirklich einmalige Ton ruft immer wieder Bewunderung und Ehrfurcht hervor und verbindet sich mit wahrhaft fürstlichen Kompositionen, tief empfundenen Soli, seinem umfassenden Bewußtsein, Stolz und Respekt seinem musikalischen Erbe gegenüber. All das macht einen gereiften, jedoch immer noch jungen Künstler aus, der in den nächsten Jahren noch für weitere Überraschungen sorgen wird. Wynton Marsalis kann sich noch unendlich weiterentwikkeln. Miles Davis wartete nach Wyntons Auftritt hinter der Bühne, denn er war der nächste, der sich vorstellen sollte. Sicherlich fieberte ein Großteil des Publikums danach, den „schwarzen Prinzen" zu hören, aber gemessen an der Bedeutung von Marsalis war dessen nur einstündiger Auftritt zugunsten eines langen Miles Davis Sets entschieden zu kurz. Jedenfalls konnte man sich keinen besseren Beginn des JVC-New York Festivals vorstellen und keines der Konzerte dieses Festivals konnte die Qualität der Marsalis Musik übertreffen.

Das Miami Jazz Festival wurde von dem agilen Wayne Rawlins organisiert. Es war das erste seiner Art in Miami, dauerte fünf Tage (1988 fand es nur an einem Tag statt) und brachte Konzerte an den verschiedensten, einfallsreich ausgesuchten Orten der ausgedehnten aber zugleich liebenswerten Stadt. Ein Abendkonzert gab es auf einer im Meer verankerten Bühne, und das Publikum saß auf teilweise überdachten Rängen, ähnlich wie in einem Stadion. Die besten Plätze hatten freilich diejenigen, die zwischen der Bühne und den Tribünen auf ihren kleinen Booten schwammen und es sich da gemütlich machen konnten mit ihren mitgebrachten Getränkevorräten. Ihre Nebelhörner vermengten sich dann mit dem allgemeinen Applaus. Trotz des stargepickteh Programms und entsprechend wirkungsvoller Promotion stand das Festival unter keinem günstigen Stern, denn der tägliche Regen ließ einige Konzerte ins Wasser fallen. (Hätte doch der Veranstalter Rawlins eine Regen-Versicherung abgeschlossen!) Zudem war es nicht zu erklären, daß das in Miami zahlreich ansässige Publikum spanischer Herkunft trotz der vielen lateinamerikanischen Stars vergebens auf sich warten ließ.
Selbst das denkwürdigste Konzert war trotz der namhaften Latin Stars nur spärlich besucht. In New York hätten sie problemlos ein Stadion bis zum Bersten gefüllt. Im Miami Marine Stadium mit seiner im Meer schwimmenden Bühne wurden im Konzert „Latin meets Jazz on the Bay" immerhin so große Namen wie Tito Puente, Carlos „Patato" Valdes, Marco Rizo und Bill Jacobs aufgeboten. Nach ihren Einzelauftritten fanden sie sich am Schluß noch zu einer Jam Session zusammen. Heutzutage ist es selten, daß Jazzmusiker Jam Sessions durchführen, denn es wird immer schwieriger, sich zu einigen, was in der Swingära kein Problem war. Aber diese Latin Jam Session in Miami überzeugte

vom Anfang bis zum Schluß. Am stärksten beeindruckte der Tenorsaxophonist „Spider" Martin, der sich die Seele aus dem Leib blies und all die anderen zu Höhenflügen anspornen konnte. Spider hatte sich vor ein paar Jahren dem mörderischen Wettbewerb der New Yorker Szene entzogen und führt ein vergleichsweise ruhiges Leben in Florida. Sein Stil und auch sein Ton erinnern etwas an Dexter Gordon, sogar seine Sprechstimme klingt wie die von Dex, was ihm einige lukrative Angebote für Werbespots einbrachte, vor allem zu jener Zeit, als verschiedene Agenturen aus dem Erfolg des „Round midnighf'-Filmes Kapital schlagen wollten. Wenn Spider wieder nach New York zurückkehren sollte, und das möchte man ihm raten, dann wird er in diesem harten Existenzkampf jetzt bessere Chancen haben. Nicht nur wegen seiner Ähnlichkeit mit Dexter Gordon, sondern weil der Jazz in einem deutlichen Aufwind steckt.

In Miami gab es auch einige Symposien zu den Themen „Die Zukunft des Jazz", „Das Erobern des Schallplattenmarktes", „Latin-Einflüsse des Jazz". Marco Rizo sprach über die Latin-Einflüsse und führte einen selbstgemachten Film vor, in dem er die Geschichte der Latin-Musik und ihr Zusammentreffen mit dem Jazz nachzeichnete. Rizo referierte über die Tatsache, daß die Sklaven in Südamerika und Cuba ihre Trommeln ungehindert spielen durften, was im Gegensatz dazu in den USA den Sklaven verboten war. Denn der vorsichtige Norden befürchtete, daß die Sklaven mit ihren sprechenden Trommeln ein Kommunikationsnetz aufzubauen imstande wären. (Die Sklaverei hielt in Südamerika länger an.) Die afro-latin improvisierte Musik konnte sich deshalb in größerer rhythmischer Vielfalt entwickeln als der Jazz im Norden. Der Film ging auf das Jahr 1934 zurück, und gezeigt wurden einige Ausschnitte von Mario Bauza, Dr. Alberto Socaras, dem früheren Mongo Santamaria, der von vielen als der Musiker angesehen wird, der als erster lateinamerikanische Musik mit dem Jazz verband, sowie Chano Pozo und Dizzy Gillespie, Candido und Count Basie, von Stan Kenton und seinem „Peanut Vendor", vom Club Cubanacon, Machito und seiner singenden Schwester, Chico O'Farrill, dann über den Claviet, den grundlegenden afrokubanischen Rhythmus mit 5 Schlägen in zwei Takten, bis zu Irakere und Arturo Sandoval und einigen dazwischenliegenden Stationen. In dem Vortrag wurde auch die Geschichte des Disc Jockeys erzählt, der in Miami Bombenandrohung erhielt, weil er die Musik von Irakere und Arturo Sandoval sendete und damit als ein Agent Castros verteufelt wurde.

Dr. George Butler referierte in dem anderen Symposium über das Musikgeschäft, und führte dabei aus, daß neun von zehn Talenten von kleinen unabhängigen Plattenfirmen entdeckt werden. Um also überhaupt bei einer größeren Plattenfirma etwas ausrichten zu können, muß der Musiker beweisen, daß eine kleine Firma, die notwendigerweise kostendeckend arbeiten muß, mit ihm zufrieden war. Butler bestätigte, daß die Plattenindustrie nur auf Profit aus ist und sich nicht in den Dienst eines Kulturauftrags stelle. Bescheidenerweise fügte er nicht hinzu, daß es erfreuliche Ausnahmen gibt, schließlich leitete er selbst vor ein paar Jahren eine Jazz Invasion nach Kuba und handelte sich damit einen entsetzlichen Papierkrieg und Embargos ein.

Einer der beachtlichsten neuen Pianisten: Dave Kikoski Foto: Paul Gerhard Deker

Andere Festivals sollten auch solche Symposien ansetzen, vor allem wäre das beim JVC-New York Festival wichtig und wirkungsvoll, zumal zur Festivalzeit interessante Jazz Persönlichkeiten aus der ganzen Welt sich in der Jazz-Metropole versammeln.

Überall auf der Welt finden heutzutage Jazz Festivals statt, doch nur New York kann so besondere Programmpunkte wie „Bebop Revisted", „Hamp and George (Benson) salute Benny (Goodman)" oder „An evening of Jazz & the American Song" (für den Duke Ellington Memorial Fund) ohne besonders hohe Kosten und Mühen ausrichten. Vielleicht werden sich einige dieser Projekte als historisch wichtig erweisen, manchmal sind sie aber nur ein großer Aufmarsch berühmter Namen, bei denen jeder einzelne Star kaum Zeit erhält, zu glänzen. Plattenfirmen produzieren in zunehmendem Maße besondere Festival-Abende, um ihre eigenen Künstler herauszustellen. So feierte Bruce Lundvall das 50jährige Bestehen des Blue Note Labels mit einem Konzert, bei dem Dianne Reeves, Stanley Jordan, Eliane Elias und Tony Williams präsentiert wurden. „The future is in our stars" nannte die CBS ihren Festivalabend, dessen musikalischer Leiter George Butler war, der Grover Washington, George Duke, Stanley Clarke, Branford Marsalis und Joey DeFrancesco vorstellte.

Trotz des JVC-NY Festivals, der regen Jazz Club Szene während der Festivaltage, gab es in New York noch weitere Attraktionen. In dem riesenhaften Palladium auf der 14. Straße (einem Theater, das zu einem Rockclub umfunktioniert wurde) gab es ein Doppelkonzert mit dem John McLaughlin Trio und dem Gitarrentrio von John McLaughlin-Al DiMeola und Bireli Lagrene, bei dem das Haus zum Bersten gefüllt war. John McLaughlin schloß wohl aus der Stimmung im Publikum, daß es wiederholt Trilok Gurtu hören wollte und stellte ihn mehrmals ins Scheinwerferlicht, wobei er selbst etwas in den Hintergrund gedrängt wurde. Der in Hamburg lebende indische Perkussionist nutzte die Chance, seinen Ruf als einer der Weltbesten seines Fachs zu bestätigen. Al DiMeola war der Held des anderen Trios, eigentlich des ganzen Abends. Lagrene schien sich mit einigen technischen Problemen herumzuschlagen und nach einer Weile wurde aus dem Trio das Duo mit Coryell und DiMeola.

Die New Yorker Club-Szene blüht und gedeiht weiter. Für sie war es ein Statussymbol, daß Platten wie etwa Live at the Village Vanguard, Sweet Basil, Blue Note oder Fat Tuesday's herauskamen, was natürlich auch ihren Bekanntheitsgrad erhöhte. Jetzt wurde diese Werbung noch überflügelt durch die Eröffnung eines weiteren „Blue Note"-Clubs in Japan. Dort kostet der Eintritt incl. Getränk zu einem Set durchschnittlich 100 Dollar. Das „Blues Alley" in Washington trägt sich mit dem Gedanken, einen zweiten Club unter dem selben Namen in Tokio zu eröffnen. Die Japaner finden die Preise in den New Yorker Jazzclubs so angemessen, daß es heute fast unmöglich ist, dort einen Club zu besuchen und nicht feststellen zu müssen, daß einige der besten Plätze schon für sie reserviert sind. Tag für Tag bieten viele New Yorker Jazzclubs hervorragende Musik, so ist es eigentlich rund ums Jahr ein Festival. Clubs, die guten Jazz anbieten, aber bisher von mir noch nicht erwähnt wurden, sind das wiederbelebte Birdland, Carlos I, Trumpets, Village Gate, Cafe GianLuca (in dem ich Kenny Davern hörte, der auf Bitten einiger Besucher alte Standards auf der Klarinette vorführte), und als „In"-Club für den neueren Jazz gilt die Knitting Factor/. Im Michael's Pub trat einige Wochen Anita O'Day auf, das Indigo Blues wartete mit McCoy Tyner auf. Das JVC-New York Festival sowie verschiedene dieser Clubs unterstützten einander und die Kosten der Clubs waren offiziell Teil des Festivalbudgets. Die Knitting Factory steuerte sogar einen speziellen Programmpunkt zum Festival bei: ein Konzert in der Alice Tully Hall, die dem

dem Lincoln Center Komplex angeschlossen ist. Zudem gab es einige Konzerte bei freiem Eintritt, so im World Trade Center, wo die Illinois Jacquet Big Band spielte und im Central Park, wo Tito Puentes Orchester mit einigen Tänzern auftrat. Es wird in New York keine Gelegenheit ausgelassen, Jubiläen zu feiern, so gibt es im November ein Jazz Festival zu Ehren des „Jazz Ambassador of the World", George Wein, der seinen 40. Jahrestag als Festivalmacher feiert, dabei wird Reverend Gensei von der Lutheranischen Kirche St.Peter's dem Festival Impresario und „Master Maker of the Joyful Noices" den Duke Ellington/Shepherd of the Night Flock Award überreichen.

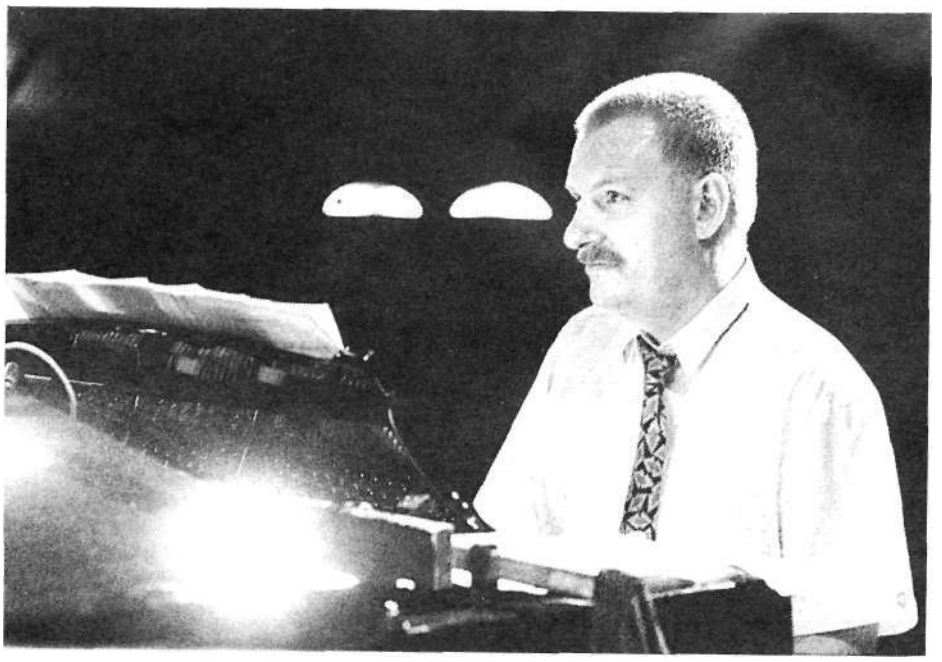
Das Stockholm Jazz & Blues All Star Festival erstreckte sich über drei Wochenenden und dauerte vom 30. Juni bis zum 9. Juli. Zu den Höhepunkten des letzten Wochenendes zählte das Stan Getz Quartett. Es waren keine erkennbaren Zeichen seiner Krankheit zu bemerken, sein Spiel war so süperb wie immer. Eine japanische Pflegerin reist mit ihm, die dafür sorgt, daß der Tenorsaxophonist seine vegetarische makrobiotische Diät einhält, und sie versteht sich auch auf physiotherapeutische Behandlung. Es war verwunderlich, daß er während Kenny Barrons beeindruckendem Klaviersolo eine Zigarette rauchte. Stan spielte als Zugabe für die Einheimischen „DearOl' Stockholm", wobei manche Zuhörer erst einmal kräftig schlucken mußten, anderen jedoch sichtlich Tränen in die Augen traten. Stockholm präsentierte auch die Charles Mingus Superband, die von Jimmy Knepper geleitet wird. Lew Soloff glänzte dabei mit Growl-Trompetentönen. Zudem waren noch mit dabei: der Trompeter Jack Walrath, die Saxophonisten George Adams, Nick Brignola, John Handy und sein Sohn Craig, sowie der Posaunist Sam Burtis. Die Rhythmusgruppe bestand aus John Hicks, Reggie Johnson und Billy Hart. Nach einem kurzen Eröffnungsstück, in dem sie „Moanin" mit „Jump Monk" kombinierten, griffen sie Mingus' „Meditation" auf, das 25 Minuten dauerte, und mit einem „Om-pha-pha" im Wiener Walzer-Stil endete. Es lebte ganz stark von den von Mingus favorisierten Tempiwechseln, die Knepper durch Handzeichen bewirkte, und er ermunterte auch die Band Riffs oder doppelte Tempi hinter und zwischen den Soloexkursionen der Beteiligten zu spielen. Zweiundzwanzig Minuten lang ging „Shoes of the fisherman'swife and otherjiver's Slippers" (eine Verunglimpfung von Knepper einer Mingus-Komposition) und somit konnte die Band keine Zugabe mehr gewähren. Brignolas Baritonsaxophonsolo wies einige ungewöhnliche Klänge auf, die an einen Baß erinnerten, der voll Wucht mit einem Bogen gestrichen wird. Die Mingus Superband wird das zweieinhalbstündige Werk „Epitaph" im Oktober 1990 in Wien unter der Leitung von Günther Schuller aufführen, so war von Susan Mingus zu erfahren.

Das Piano und die wachsende Zahl von Jazzpianisten scheinen im Mittelpunkt all des instrumentalen Jazz auf der Bühne zu stehen, die elektrischen Keyboards haben gezeigt, daß ihre Bedeutung nicht an die des akustischen Pianos herankommt. Ironischerweise waren jedoch die beiden Gruppen, die ich auf der sechswöchigen Jazzreise hören konnte und die mich am meisten begeisterten, pianolos. Die erste war Don Cherry's Art Deco, die ich im Sweet Basil Club in New York erlebte und die andere war das 7 Mitglieder zählende Henry Threadgill Sextett im Garten Pavillon des North Sea Jazz Festivals in Den Haag. Art Deco begann seinen Auftritt als Trio mit Cherry, dem Bassisten Charlie Haden und dem Schlagzeuger Billy Higgins. Ich habe Don Cherry niemals zuvor mit so viel technischer Meisterschaft spielen gehört, er gab sich total aus in wunderschön konstruierten langen Phrasen und Passagen, die vor Feuer loderten. Viel von seiner Inspiration hatte er zweifellos seinen beiden Begleitern zu danken, sie verstehen und empfinden Don Cherrys Musik vollkommen, schließlich waren sie schon zu Zeiten des frühen Ornette Coleman miteinander verbunden. Und die beiden wissen, wie sie Don Cherry so anspornen, daß er die höchsten Gipfel seines Könnens erreicht. Es war ein selten glücklicher Set, und wenn es Don Cherry gelingen würde, diesen Standard zu halten, dann könnten seine Mitspieler ihre Fähigkeiten auch vervielfachen. Später schloß sich der Tenorsaxophonist James Clay dem Trio an und diese, wie es schien verzauberte Atmosphäre hielt weiter an. Auch die Soli von Haden und vor allem die von Higgins waren unübertrefflich. Higgins fließendes, akzentuiertes Spiel, sein Gefühl für Pausen und sein ständig spannungssteigernd aufgebautes Spiel weisen ihn als einen der Großen des Jazz aus. Charlie Haden bleibt weiterhin einzigartig, kein Bassist versteht sich so meisterhaft darauf, den Solisten zu inspirieren, ganz gleich in welcher Umgebung.

Henry Threadgills Sound ist der frischeste auf der Szene und er bestärkt das Vertrauen in die Dynamik und Vitalität des Jazz ganz allgemein. Trotz den Besetzungswechseln im Lauf der Jahre, was es Threadgill bestimmt immer schwerer und anstrengender machte, Kontinuität im Sound zu wahren, konnte er seine Musik immer phantastischer werden lassen. Nur die Cellistin Deidre Murray und der Bassist Fred Hopkins sind von den alten Mitgliedern noch mit dabei. Der Rest sind neue Namen: Ted Daniels, Trompete, Bill Lowe, Posaune, sowie die beiden Schlagzeuger Reggie Nicholson und Newman Barker. Das Geheimnis der Kontinuität des Sounds liegt in Threadgills Schreibweise begründet und in dem Freiraum, den er den Solisten läßt und der für sie eine große Herausforderung bietet. Für diejenigen, die bemängeln, es gäbe nichts Neues, hier ist schöpferische Kreativität in ungeheurem Maße zu finden. Wenn jemand das Gespür dafür hat, dann erlebt er bei Henry Threadgill die originellsten, frischesten Klänge, die der Jazz heute zu bieten hat. Für manche mag es freilich erforderlich sein, Threadgills Musik wiederholt zu hören, denn man findet nicht so schnell Zugang, aber wenn man sie versteht, dann ist sie eine Erbauung. Und es ist unbedingt wichtig, daß man sie live erlebt, denn manches dieses einmaligen Geistes der Musik scheint sich von Platte allein nicht vollkommen mitzuteilen.

Als das bisher beste ganz schwarze, jazzorientierte Broadway Musical kann „Black and Blue" bezeichnet werden. Der Besuch eines Jazzfreundes in New York lohnt sich schon allein durch einen Besuch von „Black and Blue". Außer an der phantastischen Live-Musik eines 13köpfigen Orchesters unter der Leitung des ehemaligen Mingus-Partners Sy Johnson kann man sich auch an drei großartigen Jazzsängerinnen erfreuen: an Ruth Brown, Linda Hopkins und Carrie Smith. Und Johnson schrieb auch die Arrangements und fertigte die Orchestrationen für die Gesangsparts und die Begleitband. In der Band sind so hervorragende Musiker wie die Saxophonisten Jerome Richardson und Haywood Henry, der Trompeter Virgil Jones, der Posaunist Britt Woodman, der Pianist Sir Roland Hanna und der Schlagzeuger Grady Täte. Linda Hopkins und Ruth Brown übertreffen alle Erwartungen bezüglich ihrer Kunst, die Songs musikalisch „sprechen" zu lassen - fast wie Fred Astaire. Es gelingt ihnen auf so charmante Art - oftmals im Duett -, daß einem die Wahl weh tut. Sie stahlen fast der dritten, noch glanzvolleren Sängerin Carrie Smith die Schau. In der Show sind viele alte Standards zu hören, so „Royal Garden Blues", „St. Louis Blues", „After you've gone", „Stompin' at the Savoy", „Black and tan fantasy", „Body and soul", „East St. Louis Toodle-oo" und natürlich auch Songs wie Fats Wallers „Black and Blue". Mitreißenden Tapdance steuern Bunny Briggs, Jimmy Slyde und ein paar andere bei. Die Tänzerinnen waren durchweg sexy und wunderschön anzusehen, die Tänzer ebenso ungeheuer gutaussehend, alle zusammen waren sie phantastisch gestylt und von höchster Güte, eingebettet in eine Choreographie, die alte und neue Stile sinnvoll verband. Die Produzenten Claudio Segovia und Hector Orezzolli, die sich schon mit der Show „Tango Argentino" einen hervorragenden Namen gemacht haben, sparten an nichts bei „Black and Blue". Die Ausstattung ist geradezu spektakulär. Kein Jazzfreund, der New York besucht, sollte diese beeindruckende Show im Minskoff Theatre am Times Square verpassen.

Niranjan Jhaveri



Präsentierte in Karlsruhe wieder Beatles-Lieder: Mike Westbrook
Foto: Manfred Rinderspacher

20 Jahre Jazzclub Karlsruhe

Musik aus Großbritannien

Daß Jazz-Clubs finanziell am Schlingern sind, stets auf Subventionen hoffen und ehrenamtliche Arbeit sie mühsam am Leben erhält, hat ihre Existenz von Anfang an mit Überlebensproblemen belastet. Doch ohne sie ist eine lebendige Szene nicht denkbar; der Jazz (und mit ihm die Musiker) sind auf sie angewiesen. Zwanzigjähriges Bestehen ist nicht die Regel (in Villingen, gewiß, sind es sogar 27 Jahre, um in Baden-Württemberg zu bleiben) und verdient außerordentliche Beachtung und Anerkennung.

Doch schon 1947 fand ein Open-Air-Festival im Stadtgarten statt und 1949 präsentierte sich der erste Jazz-Club in Karlsruhe nach dem Krieg im Amerikahaus. Nachdem es in den fünfziger Jahren zeitweise zwei Clubs gab, stand 1964 keine Spielstätte mehr zur Verfügung. 1967 schliefen die Aktivitäten gänzlich ein, bis zwei Jahre darauf der Jazz-Club in seiner heutigen Form gegründet wurde. Das alljährlich im November ausgerichtete internationale Karlsruher Jazzmeeting erregte bald Aufsehen. In den siebziger Jahren begann die Zusammenarbeit mit dem Badischen Staatstheater und dem Badischen Kunstverein. „Die letzten zehn Jahre", bilanziert das informative Clubveranstaltungsheft, „standen für den Jazz-Club im Zeichen eines stetigen Aufschwungs. Der große Publikumserfolg des Jazzfestes in der Schauburg aus Anlaß des zehnjährigen Vereinsjubiläums 1979 ließ diese Veranstaltung zu einem Dauerbrenner werden, die seitdem alljährlich wiederholt wird. In der darauffolgenden Zeit in der Schlachthofgaststätte begründete der Jazz-Club seinen Ruf als einer der rührigsten Jazzveranstalter Deutschlands; fast die gesamte Avantgarde-Szene der USA, u. a. Sam Rivers, Lester Bowie und das World Saxophone Quarret gastierte damals in Karlsruhe, und Jazzfans aus der ganzen Bundesrepublik begannen Karlsruhe zu entdecken". In der alten Residenzstadt konnte also ein seltenes Jubiläum gefeiert werden. Der Wille zu Idealismus und Selbstaufopferung war mit Erfolg gekrönt. Im Laufe der Jahre hatte man namhafte Gäste präsentiert - selbst Miles Davis ließ sich blicken, wurde aber von einem quengeligen Manager am Spielen gehindert - man überstand auch einige Umzüge und drohte schließlich in Diskontinuität zu versinken. Nachdem die Stadt aber 1985 ihr Jugend- und Begegnungszentrum als feste Bleibe dem rührigen Club zur Verfügung stellte, ist er aus dem kulturellen Leben Karlsruhes nicht mehr wegzudenken.

Zum Jubiläum hatte man sich etwas Besonderes einfallen lassen. Auf einem dreitägigen Festival, das unter dem Motto ,,It's Jazz, isn't it. Musik aus Großbritannien" angekündigt war, wurden neun britische Bands präsentiert - dies in einer konzeptionellen Geschlossenheit, die ihresgleichen sucht. Von langer Hand geplant und von zahlreichen ehrenamtlichen Kräften unterstützt, hat das beachtliche Programm, das das im Schloßplatz plazierte Zirkuszelt vor einem stets begeisterten und zahlreich erschienenen Publikum sah, schlüssige Ergebnisse gezeitigt. Finanziert mit Subventionen der Stadt, mit Geldern des British Council und einem Herren ausstattenden Sponsor, der im letzten Moment einsprang, gab es einen informativen Überblick über den Jazz der Insel (auch ohne den allseits vermißten Gitarristen Derek Bailey, der, wie es hieß, zu teuer war).

Dieser Jazz ist zum einen ständigen Revivals, sei es Dixieland, Free oder Bop ausgesetzt, was Lebendigkeit und Bewegung beweist, zum anderen betreibt er seit den sechziger Jahren im freien Bereich „Klangmaterialforschung" (Ekkehard Jost), ist also stets auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, ohne amerikanische Vorbilder zu kopieren. Dies gilt insbesondere für das Trio Evan Parker, Barry Guy und Paul Lytton. Die freien Improvisatoren der ersten Stunde - für mich der absolute Höhepunkt des Festivals - beeindrucken nach wie vor durch ihre amerikanische Radikalität. Sie bewegen sich zwischen klanglicher Differenzierung und hymnischer Intensitätssteigerung, nutzen gewollt Sprünge und Brüche zu neuer kollektiver Gestaltung. Barry Guy schlägt, streicht und zupft seinen Baß, traktiert ihn mit Trommelstöcken und Bürste, erweitert enorm seine Ausdrucksmöglichkeiten. Er produziert Geräuschhaftes und wahre Klangballungen genauso wie Evan Parker. Parker, strukturierter und im Gestus gelassener in den letzten Jahren, ist ein Meister der Zirkularatmung. In einem langen Sopransaxophon-Solo überschlagen sich Obertöne, Obertonreihen, Akkorde und perkussive Effekte, aufgebaut auf stetig sich ändernden Motivrepetitionen. Paul Lytton am Schlagzeug, von erstaunlicher Zurückhaltung, aber beachtlicher Präsenz, ist die vermittelnde Instanz, Akzente setzend und die Motive frei umspielend. Da agieren drei Musiker, deren ins Szenische fließende Improvisationen ein Publikum aufrütteln, das sich am Tag zuvor mit drei weiteren Improvisationen schwer tat. Kein Wunder, denn Pianist Keith Tippett und die beiden Vokalistinnen Julie Tippetts und Maggie Nichols, beide Inbegriff des freien Jazzgesangs, liefern mehr oder weniger eine bessere Probe ab. Während Tippett pausenlos im Innern des Flügels hantiert, an den Saiten zupft und zerrt, wird gegurrt und geschnurrt, gewinselt und gesirrt. Freie Musik ist eben immer auch eine, manchmal, gefährliche Gratwanderung.

Für einen weiteren Höhepunkt sorgte der neue Saxophonstar Andy Sheppard. Sein Quintett, aus dem der findige Perkussionist Mamadi Kamara herausragt, lieferte eine Musik, die zwischen Afro- und Latinrhythmen, immer wieder aufblitzenden

freien Improvisationen und langen komponierten Stimmungsbildern pendelte, Sheppard, dessen „klanggewaltiges Tenor" und „pfeilschnelles Sopran" (Steve Lake) hochgelobt werden, wirkt erstaunlich ausgereift im Stil, kein Coltrane-Adept. Er wirkt eigenständiger als sein ebenfalls senkrecht gestarteter Landsmann Courtney Pine. Sheppard, in Karlsruhe glänzend aufgenommen, wird man sich merken müssen.

Die englische Szene war stets auch von Großformationen geprägt. Warum das London Jazz Composers Orchestra, wegen seiner spielerischen und organisatorischen Impulse Dreh- und Angelpunkt, nicht in das Konzept der Club-Macher paßte, erscheint, neben verständlichen finanziellen Erwägungen, nicht einsichtig. So blieben schließlich Moire Music, ein Nonett um den Tenorsaxophonisten Trevor Watts, Lindsay Cooper's Oh Moscow-Projekt-Band, die Mike Westbrook Band und - die Oldtimer freuten sich - das Pasadena Roof Orchestra. Der Reihe nach: Moire Music verbindet karibische Steelbandmusik, englische Folklore, afrikanische Gesänge, Blues und Balladen, Angefunktes und Free-Jazz-Ausbrüche (wobei Watts selber eher rhythmische, denn melodische Akzente setzte). Im informativen, sehr empfehlenswerten Programmheft (mit Beiträgen von Steve Lake, Bert Noglik oder Thomas Fitterling) steht hierüber: „Rhythmus, einfach und komplex zugleich, ist gewissermaßen die Seele von Moire Music ... die Watts im März 1982 ins Leben rief. Der Gruppenname ‚Moire' - im Dictionary definiert als .wolkiger oder schimmernder Glanz, wie von feingewebten Seidenstoffen' - ist eine treffende und lebendige Metapher für die Art und Weise, in der die Musik des Ensembles um einen perkussiven Kerri oszilliert, der aus der polyrhythmischen Interaktion ... entsteht". So gewichtig sich diese vibrierende Synthese gibt, so belanglos war sie in ihrer Aussage. Wesentlich komprimierter gibt sich die Mike Westbrook Band. Wie in Willisau wieder die Beatles-Lieder. Das allzu lockere Pop-Programm hatte mit Jazz nicht mehr viel im Sinn, mochten Phil Mintons Vokal-Parts, exzellent wie immer, noch so schräg klingen. So mußte die anfangs gestellte, eher rhetorische Frage, wohl verneint werden.

Populär gaben sich auch die sechsköpfigen „Accordeons go crazy", die eine neue Art Volksmusik machten. Mit dem Akkordeon als Fundament, diversen Blasinstrumenten und einer Rhythmusgruppe, werden alte Melodien gegen den Strich gebürstet, mit neuen Songs durcheinander gewirbelt. Im Spannungsfeld zwischen Tradition und aktuellen Trends zwischen Jazz und Rock wird musiziert, spritzig bis witzig. Ein vorurteilfreies Jazz-Publikum kam ganz zum Schluß noch auf seine Kosten. Populär, doch engagiert und ambitioniert im Anspruch, ist die in der Klassik groß gewordene Fagottistin Lindsay Cooper. Mit ihrem Septett (Sally Potter, Gesang; Phil Minton, Gesang, Trompete; Alfred Harth, Tenorsaxophon; Elvira Plenar, Piano; Hugh Hooper, Baß; Charles Hayward, Schlagzeug), präsentierte sie ihr Programm „Oh Moscow", eine lose Folge von Liedern über den kalten Krieg. Um Menschen geht es, deren Empfindungen durch die Kriegsfolgen gespalten wurden. Sie leben in Ost und West mit einem Halbwissen davon, was auf der anderen Seite sich tut.

Daß die musikalische Umsetzung so schlüssig gelingt, daß es nicht zu kopflastig zugeht, dafür sorgten ein halbes Dutzend Improvisatoren. Mit den meist düsteren Texten, die im Programmheft abgedruckt vorlagen, gingen sie locker um. Phil Minton, der auch eine passable Trompete bläst, artikuliert mit eruptiven Zungenbrechern und waghalsiger Vokalakrobatik, unterstützt von Sally Potter mit ihren etwas aufgesetzten Folklorismen. Die Texte sind eingebunden in die parallel abgelaufene Motorik: Schlagzeuger Hayward versteht sein Handwerk von Jazz bis Rock, Bassist Hugh Hopper- man kennt ihn von der legendären Band Soft Machine - bringt dichte Harmonien ebenso wie die beachtliche Pianistin Elvira Plenar. Mit näselnden Klängen - das Fagott ist in der freien Musik alles andere als heimisch - sorgt Lindsay Cooper für die logisch sich entwickelnden Mischungen von Perkussion, Gesang und Bläsersätzen, an der Spitze der Frankfurter Alfred Harth mit bestechendem Einsatz. Mit überraschenden Wendungen, frei umspielten Passagen und dumpfer Rock-Motorik geht das Ganze ab. Überflüssig die Frage, ob Jazz oder nicht.

Die unterschiedliche Auseinandersetzung mit der Tradition demonstrierte das Abschlußkonzert sinnfällig mit seiner gewagten Mischung aus rückwärts gerichtetem Swing und nach vorn drängendem Free im postmodernen Gewand. Während das Pasadena Roof Orchestra fröhliche Swingmusik zelebrierte, möglichst nah am Original, ist sie für den Sopransaxophonisten Lol Coxhill Ausgangspunkt für spontanes Agieren, sowohl individuell als auch kollektiv im Quartett „Before my time" (Paul Rutherford, Posaune; Dave Green, Baß; Roger Turner, Schlagzeug). Coxhill, dem es nicht ausschließlich darum geht, freie Musik zu machen, sondern frei Musik zu machen, sitzt der Schalk im Nacken. In bester New-Orleans-Manier wird der „St. Louis-Blues" gespielt, holprig „Rock around the dock" intoniert, um nach freien Ausflügen - überaus gekonnt das Rhythmusgespann - „Maryland my Maryland" anzustimmen. Da kommt Heiterkeit auf, wie insgesamt Freude über ein gelungenes Festival.

Reiner Kobe

Jazz-Inn Party Mai 1989 in Nordwijk

Wer nicht von Saal zu Saal hetzen oder rasen will, wer nicht von Ordnern barsch zurechtgewiesen werden will, wer nicht nur am Ende des Saals auf Zehenspitzen stehend - weil er sich nicht mindestens % Stunde vorher einen einigermaßen guten Platz vorne gesichert hat - turnend einen Blick auf die Jazzmusiker vorne auf der Bühne erhaschen will, der besucht - nein der genießt 3 Tage Jazz in lockerer gelöster Atmosphäre die „Jazz Inn Party" in Nordwijk. Dieses Jahr zum vierten Mal. Sicher, Sie haben nicht 600 Artisten auf 10 Bühnen, dafür haben sie aber die Gelegenheit, 40 oder mehr berühmte namhafte amerikanische Jazzmusiker ausgiebig in verschiedensten Besetzungen 3 Tage zu erleben.

In einem großen Kursaal finden Sie immer einen Stuhl und Tisch, wo der Jazzfan in relaxter Stimmung den Künstlern lauschen kann. Da der Gastgeber die Teilnehmerzahl limitiert hat, finden Sie immer, auch wenn Sie zwischendurch den Saal verlassen haben oder zu spät kommen, wieder einen guten Platz. Übrigens, niemand verwehrt Ihnen, ganz nahe an die Bühne zu gehen, um die Jazzakteure zu fotografieren. Sie finden immer Gelegenheit, mit den Künstlern zu reden, Fragen zu stellen,Autogrammwünsche zu äußern, sei es beim Frühstück, in der Hotelhalle oder im Kursaal.

Es ist schwer und ungerecht, aus dieser Jazz-Elite der diesjährigen Jazz-Inn-Party jemand besonders zu erwähnen oder herauszustellen. Aber da standen sich stilistisch auf dem Altsaxophon Benny Carter und Charles McPherson gegenüber. Benny Carter, der am Freitag als Mister Mystery Guest 1989 um Mitternacht als Überraschungsgast erschien und dann die hohe Kunst des Jazz auf dem Altsaxophon zelebrierte.

Als Trompeter standen sich gegenüber Clark Terry und Lew Soloff und auf dem Tenorsaxophon konkurrierte Harold Land mit Lew Tabackin. Hank Jones, Kenny Barron oder Kenny Drew als Pianisten mit ihren Rhythmusgruppen gaben Einblicke in ihre Jazzstile. Slide Hampton und Bob Brookmeyer zeigten uns die Bandbreite des Posaunenspiels. Nicht unerwähnt bleiben darf die Sängerin Dee Dee Bridgewater, die engagiert, jazzig, temperamentvoll Proben ihres Könnens gab. Herrlich ein spontanes Duett Clark Terry/ DeeDee Bridgewater.

Fazit: Der wirkliche Jazzfreund, der seine Musik genießen und erleben will, dargeboten von internationalen Jazzgrößen in relaxter Atmosphäre findet sein Mekka in Nordwijknicht zuletzt durch und dank des Gastgebers, Familie Hans und Annette Loonstijn auch 1990.

H.-Ferdy Brockerhoff

A. Music Int.

State of the Art Music
Marion Kaempfert presents

Einen beeindruckenden Auftakt erfuhr am 13. September im Hamburger Nobel-Hotel jnter Continental eine Veranstaltungsreihe, in der Bert Kaempferts ebenso sachkundige wie engagierte Tochter Marion und der zur Elite der europäischen Jazzmusiker zählende dänische Trompeter und Komponist Allan Botschinsky in loser Folge außergewöhnliche Produktionen des von ihnen gegründeten und seit zwei Jahren erfolgreich geleiteten ,,Independent Labels" M. A. Music International vorstellen werden. Was an jenem Abend Vertretern der Medien und Presse, Musikern und Fans präsentiert wurde, war das gleich in vieler Hinsicht außergewöhnliche Album „Lee Konitz in Rio": außergewöhnlich zunächst Lee Konitz, der sich in für ihn völlig neuer musikalischer Umgebung zeigt - außergewöhnlich aber auch bezüglich Aufwand und Qualität der Aufnahmen, lyrisch-melodischer Schönheit der Kompositionen Allan Botschinskys außergewöhnlich schließlich der Anspruch, mit dieser Produktion Jazz zu offerieren, der zunächst niveauvoll unterhaltend sein soll. Äußerst beeindruckend hinsichtlich Größenordnung und qualitativem Rahmen die Präsentation dieser Produktion vor ca. 600 geladenen Gästen im Ballsaai des Hotels Inter Continental, unter ihnen als Ehrengast der Kultusminister von Rio, Senor Miguel Proenca, der sich durch tatkräftige und sachkundige Unterstützung - er ist selbst namhafter Konzertpianist Brasiliens - um die Produktion verdient gemacht hat. Stargast des Abends war verständlicherweise der legendäre Saxophonist Lee Konitz, der sich später auch noch musikalisch vorstellen sollte.

Auch der renommierte Jazz-Kritiker Werner Burkhardt fand treffende Worte der Anerkennung und des Lobes („Ihr Vater Bert Kaempfert wäre stolz auf seine Tochter gewesen . . ."), um anschließend durch das musikalische Rahmenprogramm zu führen. Zu diesem Zweck hatte sich ein aus Lee Konitz, Alt-und Sopransaxophon, Allan Botschinsky, Flügelhorn, Philip Catherine, Gitarre, und Lucas Lindholm, Bass, bestehendes Quartett auf dem Podium formiert. Man weiß, daß jedem dieser Musiker ästhetisch-kammermusikalischer Jazz, wie ihn diese Besetzung ermöglicht, ein Anliegen ist, und so wurden die Interpretationen von Kompositionen Allan Botschinskys, Lee Konitz und Philip Catherines zu einem echten Hörgenuß, dem sich manch einer gern länger hingegeben hätte. Einen nicht zu übersehenden Mittelpunkt der Veranstaltung bildete die Ausstellung der künstlerisch ebenfalls außergewöhnlichen Arbeiten von Allans Schwester, Jette Botschinsky, die der Cover-Gestaltung zu sämtlichen bisherigen Veröffentlichungen des Labels M. A Music International zugrunde lagen. Die in Kenia lebende Künstlerin versteht es vortrefflich, die Eindrücke zweier künstlerischer Welten, der afrikanischen und der europäischen, zu einer gültigen Aussage zu verbinden, die stets thematisch auf die entsprechende Musik eines Albums bezogen bleibt. Sie ist damit neben Marion Kaempfert und Bruder Allan Botschinsky „Dritte im Bunde" M. A Music, - ebenfalls Garantin für hohes künstlerisches Niveau.

„WER SICH ZUR MUSIK BEWEGT, EMPFINDET MUSIK INTENSIVER . . ." Zu einem lokkeren Gespräch mit Lee Konitz kam es in der Bar des Hotel Inter Continental. Lee berichtete über das Zusammentreffen mit Allan Botschinsky und dessen Idee und schließlich Angebot, in Rio Aufnahmen für ein Album („Leo in Rio"-wie es Lee scherzhaft nennt) zu machen, das er mit Freuden annahm. Sehr lobend äußerte sich Lee über die Qualität von Allans Kompositionen und die Zusammenarbeit mit den brasilianischen Rhythmus-Musikern, die Allan handverlesen hatte. „Wir wollten alle eine Musik produzieren, die unterhaltsam ist, nach der man auch tanzen kann. Wer sich zur Musik bewegt, hört auch besser zu, empfindet Musik intensiver. Ich sitze beim Plattenhören zu Hause nie still auf einem Stuhl, sondern bewege mich rhythmisch frei im Raum, erfinde neue Rhythm-Patterns, tanze, steppe. Vielleicht mache ich eines Tages Fred Astaire Kon-

•mm %m % mmiQ

L ^G ^G I m O H I I Z I H K I O P ™ t e i l ' d a s nicht**
M ^^ ^^ M m ^F • • • £ • • • • • m B ^ P

stand ganz still auf der Bühne und spielte. Nur seine Finger bewegten sich, ganz schnell, dicht an den Klappen des Instrumentes liegend. Die Musik war mit all ihren rhythmischen, melodischen und harmonischen Ideen so stark in ihm und kam allein durch seinen Atem mit einer Gewalt aus ihm heraus, die alle Kraft und Konzentration brauchte. Andere Musiker hingegen bewegen sich mehr als sie spielen. So unterschiedlich ist das!"

Zu seinem Hamburg-Aufenthalt und der Veranstaltung am Vorabend meint er: „Als ich gestern nachmittag im Hotel ankam, beachtete mich kaum jemand, kannte mich hier wohl niemand. Wenige Stunden später konnte ich mich vor Autogramm-Schreiben und Einladungen kaum retten. Aber so ist das Leben!" Und wie geht's weiter? „Ich werde noch einige Wochen in Europa bleiben, für Festival- und Clubauftritte in Deutschland, Dänemark, England und vielleicht wieder Deutschland . . ." Rüdiger Böttger

Plattenhinweis
Lee Konitz in Rio M. A Music A 737-2

Ein neues baden-württembergisches Jazz-Ensemble:

Süd-Pool B.W. ein swingendes Aushängeschild

Überlegungen zur Jazzkultur-Politik

Man glaubt es kaum: das Staatssäckel öffnet sich, geht es um Subventionierung von Sang und Klang, nicht nur zugunsten der Klassik oder den vereinten Volksmusikanten - auch der Jazz bekommt einen Batzen ab. So geschehen in Baden-Württemberg, das sich rühmen darf, ein swingendes Spitzenensemble zu finanzieren. „Süd-Pool B. W. " heißt das Profi-Ensemble unter der Leitung von Professor Bernd Konrad. Zehn „zeitgenössische" Instrumentalisten hatten sich Ende September zu einer ersten Proben-Woche zusammengefunden, um alsbald der Öffentlichkeit avancierten Jazz zu (re-)präsentieren. Einen Wettbewerb „Jugend jazzt" und ein eigenes Jugendjazzorchester hat Baden-Württemberg schon längst. Aber einen mit ansehnlichen 15 000 Mark dotierten Jazz-Preis vergibt nicht jedes Bundesland, geschweige denn, daß etliche Jazzclubs subventioniert werden - oder eine swingende Elite-Band auf Staatskosten ins Leben gerufen wird. Die CDU-Regierung stimmt damit vorbildlich ganz neue Töne an. Schließlich konnten die staatlichen Sponsoren nicht umhin, solcherart den Jazz als ein wichtiges Kulturgut anzuerkennen. Kunstminister Prof. Helmut Engler, Staatsrat Wolfgang Gönnenwein und Kunstkoordinator Hannes Rettich dürften sich im Vergleich zur klassischen Musik mit dem Jazz und Jazzverwandtem nur wenig beschäftigen.

Freilich zeigt sich die Kulturpolitik der Späth-Regierung mitunter recht widersprüchlich. Während der öffentlich-rechtliche Süddeutsche Rundfunk nicht zuletzt wegen der privaten Konkurrenz mit deren seicht-leichten Wellen und der Gebührenerhöhungsverweigerungspolitik des Ministerpräsidenten seine wertvolle Jazz-Ausstrahlung dezimierte, wechselte - so scheint es - das dringend notwendige Mäzenatentum vom Funkhaus ins Ministerium für Wissenschaft und Kunst über. Konnte früher noch in der von Wolfgang Dauner angeführten „Radio Jazz Group Stuttgart" ohne kommerzielle Zwänge experimentiert und produziert werden, so kann diese für das „schwäbische" Jazzleben so bedeutsame Institution nur teilweise durch den „Süd-Pool B. W." ersetzt werden.

Der Südwestfunk und der Süddeutsche Rundfunk haben - dank Joachim-Ernst Berendt und Dieter Zimmerle - ganze Jazz-Generationen erzogen und mit klingenden Informationen versorgt, Wolfram Röhrig organisierte einmalige Konzerte im Grenzbereich zwischen U und E, noch kann Werner Wunderlich in Baden-Baden seine New-Jazz-Meetings mit international hochkarätiger Besetzung abhalten. Nicht nur eine Fusion, auch eine Kooperation der beiden Anstalten würde die Jazz-Musiker und -Zuhörer hart treffen und zu einer weiteren Verödung des Musik-Markts (nicht nur im Äther!) führen, denn das 2. Hörfunkprogramm, der Kulturkanal, würde dann Einheitskost in Sachen Jazz bieten. Nun aber unterstützt die Stuttgarter Regierung die Basis-Arbeit von Jazzlokalen. Für rund 25 in einem speziellen Verein zusammengefaßte Clubs werden jährlich 190 000 Mark locker gemacht, damit diese verstärkt Jazzmusikanten des Landes verpflichten sollen. So stimmt dann auch die Kasse, selbst wenn kein feuchtfröhlicher Dixieland intoniert wird. Außerdem wurde ein Jazz-Festival mit Landesmitteln geschaffen, das alljährlich in einer anderen Stadt „gastiert". Nach Karlsruhe und Stuttgart war in diesem Jahr Mannheim an der Reihe. An der dortigen Musikhochschule soll künftig noch ein Studiengang für Jazz und „Show-Techniken" eingerichtet werden.

Bernd Konrad, Professor für Jazz und Popularmusik an der Musikhochschule Stuttgart, hegt und pflegt seine Kontakte zu den Politikern, und er hat es geschafft, Gelder für den Jazz loszueisen. Das neueste Projekt ist also der „Süd-Pool B. W.", der vor zwei Jahren mit dem „Jazz-Ensemble Baden-Württemberg" eine Vorgängereinrichtung hatte. Auch damals war der emsige Konrad beteiligt, gleichfalls mischen wieder der Trompeter Claus Stötter, der Keyboarder Paul Schwarz, der Bassist Thomas Heidepriem und der Perkussionist Joe Koinzer mit.

Erklärtermaßen sollen sich in dem Renommier-Untemehmen die Jazz-Preisträger des Landes wiederfinden. Dies ist der Fall bei Konrad (SWF-Jazz-Preis 1981) und Heidepriem (Jazz-Preis Baden-Württemberg 1987) und noch bei dem Flügelhornisten Herbert Joos (SWF 1984), dem (zweiten) Bassisten Thomas Stabenow (BWL 1986) und dem Schlagzeuger Michael Kersting (BWL 1989). Zum Tentett wurden die ausgezeichneten Instrumentalisten in der ersten Ärbeitsphase ergänzt durch den Saxophonisten Uwe Werner und den Pianisten Martin Schrack. Die badischen und württembergischen Jazzer harmonieren erstklassig miteinander.

In den unterschiedlichsten Kombinationen haben die zehn Jazzmusiker in der Vergangenheit schon kooperiert - man kennt sich künstlerisch und menschlich bestens. Gewissenhaftes Einstudieren prägte die allererste Probenphase in der Stuttgarter

Süd-Pool B.W. mit v. l. vorne nach r. hinten: Herbert Joos, Bernd Konrad, Paul Schwarz, Martin Schrack, Joe Koinzer, Claus Stötter, Michael Kersting, Uwe Werner, Thomas Heidepriem und Thomas Stabenow

Foto = Hans Kumpf

Musikhochschule. Herbert Joos und Bernd Konrad, bekannt als akribische Komponisten, haben jeweils eine Suite geschrieben. Die mehrsätzigen Werke eröffnen nach Noten und in den unabdingbaren Improvisationen eine breite Skala von spannungsreichen Ausdrucksmöglichkeiten. Beispielsweise läßt Joos in dem nach der japanischen Bambusflöte „Shakuhachi" benannten Stück seine Kollegen den Sound des Regens imitieren. Es ist vorgesehen, daß sich die Gruppierung im Anschluß an einen weiteren intensiven Proben-Treff Ende des Jahres ganz offiziell der Öffentlichkeit vorstellt.

Rund 100 000 Mark (die Volksmusiklaien erhalten Millionenbeträge!) läßt sich die Landesregierung jährlich die Probenarbeit des Klangkörpers „Süd-Pool B.W." kosten, für zunächst drei Jahre ist das Unternehmen gesichert. Als Vorsitzender des Trägervereins fungiert der CDU-Parlamentarier Manfred Pfaus (konnte die Sache eigentlich nicht „überparteilich" organisiert werden?), eine Geschäftsstelle muß noch installiert werden. Zum Ruhme Baden-Württembergs sollen die baden-württembergischen All-Stars nach den Pflichtterminen im Ländle später auch bei internationalen Festivals auftreten.

Ist es wirklich das Prinzip „l'art pour l'art", dem die Regierung Späth huldigt? Oder will man mit einem aufwendigen Kulturprogramm lediglich (kunstsinnige) Ingenieure ins High-Tech-Ländle locken? Als vor vier Jahren noch SDI ganz heiß gehandelt wurde, haben dies bereits kritische Beobachter vermutet. Für die neue Waffenschmiede MBB/Daimler-Benz dürfte ein weltstädtisches Kulturangebot in der Spätzlesmetropole nun willkommen sein. Wählerstimmen mit modernem Jazz sind wohl kaum zu gewinnen - bei den Wahlparties unterschiedlicher Couleur gibt nach wie vor der Oldtime-Jazz den Ton an . ..

Hans Kumpf

Die Schwaben swingten schon weltweit

10 Jahre Jugendjazzorchester Baden-Württemberg

Das „Jugendjazzorchester Baden-Württemberg" hatte gerade ein paar Stunden existiert, als am Ende der zweiten Gesamtprobe aus berufenem Munde ein großes Lob kam. „Das ist ein sehr guter Anfang", sagte da der Jazz-Professor Jiggs Whigham, der von Köln zur Musikakademie Trossingen angereist war. Sicherlich wagte der amerikanische Posaunist kaum zu träumen, daß die schwäbischen und badischen Jazztalente noch eine überaus imposante Karriere machen sollten. Mittlerweile unternahm nämlich die jugendliche Jazzelite des Musterländles mehrwöchige Tourneen in über 20 Länder Ost- und Westafrikas und konzertierte in Indonesien, Thailand, China, den Phillippinen und auch in Spanien. Schallplatten, Rundfunk- und Fernsehaufzeichnungen zeugen ebenfalls von der beeindruckenden Aktivität des Klangkörpers.

1979, vor zehn Jahren also, wurde in Baden-Württemberg erstmals ein Wettbewerb „Jugend jazzt" durchgeführt, dessen Konsequenz auch die Gründung eines Landesjazzorchesters war - nach dem Vorbild einer entsprechenden Einrichtung in Nordrhein-Westfalen. Der Saxophonist und Komponist Bernd Konrad, inzwischen zum Professor an der Stuttgarter Musikhochschule aufgestiegen, war von Anfang an dabei, zunächst als Co-Leader und als „Trainer" der Saxophonisten, später dann als alleiniger Chef. Schon einige Jung-Jazzer-Generationen hat er mit geziemender Orchesterdisziplin und individueller Kreativität vertraut gemacht und ihnen somit den Weg ins heiß umkämpfte Profi-Lager geebnet. Als vor zwei Jahren das mit „BuJazzO" opernhaft abgekürzte Bundesjugendjazzorchester ins Leben gerufen wurde, hatten sich für die nationale Spitzenband alleine aus Baden-Württemberg elf Jazzer qualifizieren können: wahrhaftig eine Bestätigung für die gute Jazzarbeit im Südweststaat.

Dem Erfolg ging und geht harte Schufterei und viel Üben voraus. Zunächst müssen die hoffnungsfrohen Musikanten ein Vorspiel absolvieren und bestehen. Das Beherrschen des Instruments, das Vom-Blatt-Spiel, eine Improvisationsgabe und das „swing"-Gefühl sind hierfür nötige Voraussetzungen. Die Altersobergrenze wurde inzwischen von 21 auf 25 Jahre angehoben. Jeweils in den Oster- und Herbstferien findet eine einwöchige Arbeitsphase statt - vornehmlich auf Schloß Weikersheim. Als unentbehrliche Dozenten und Koordinatoren haben sich noch vor allem der Pianist Paul Schwarz, der Trompeter Andy Lawrence und auch der Posaunist Bobby Burgess hervorgetan. Die Krönung der Plackerei sind freilich die Konzertreisen. Nachdem man sich in der Heimat vor Eltern, Verwandten und Bekannten präsentiert hat, darf die swingende Kunst auch in fernen Ländern vorgeführt werden.

Im Frühjahr 1986 begannen die weltumgreifenden Aktivitäten des Landesjugendjazzorchesters Baden-Württemberg mit einer Ostafrika-Tournee: 17 Flüge, 21 Konzerte, enormer Erfolg, unauslöschliche Eindrücke, euphorische Stimmung. „Mutter Afrika" zeigte den erfahrungsdurstigen Musikern rhythmische Wurzeln des Jazz. Bereits ein Jahr später jetteten die Jungjazzer wiederum zum Schwarzen Kontinent. Diesmal wurde der - musikalisch interessantere - Westen besucht. Freilich konnten da die Deutschen nur wenig unverfälschte Folklore erleben - Rock und Pop bestimmen besonders in Nigeria den Musikmarkt. 1988 wurde Ostasien bereist, und in diesem Jahr war Spanien angesagt. Gefördert und organisiert wurden die aufwendigen Unternehmungen in der Regel von den Goethe-Instituten und von den Deutschen Botschaften vor Ort. Ansonsten sorgen das Land Baden-Württemberg und der Musikrat für die Nachwuchsband.

An stilistischer Vielseitigkeit mangelt es dem Orchester nicht. Stücke aus dem Count-Basie-Repertoire wie „Hay burner" und „It's oh, so nice" gehören zur Swing-Pflicht, und Konrad-Kompositionen wie „Handwork" und „The whale" sind sozusagen progressive „Kür". In dem Trompeter Thorsten Wollmann hat das Ensemble derzeit auch einen eigenen jungen Arrangeur: in seiner „African Suite" läßt er die musikalischen Erlebnisse auf dem südlichen Erdteil Revue passieren. Klingendes Zeugnis von der emsigen Jazzerei auf kollektiver Basis wurde Mitte September in Ludwigsburg abgelegt (nachdem die Band Ende August recht rockjazzig beim Jugendfest des Ministerpräsidenten Lothar Späth in dessen Stuttgarter Amtssitz „Villa Reitzenstein" aufgetreten war). Der Süddeutsche Rundfunk konnte das Konzert aufzeichnen und machte es einem größeren Publikum zugänglich. Ganz genau genommen gab man sich das eigene Geburtstagsständchen zwei Jahre zu früh. Im April 1981 nämlich erst fand die „Urbesetzung" vom Jugendjazzorchester Baden-Württemberg zusammen - mit dem eingangs zitierten „guten Anfang".

Fürsorglich und unermüdlich betreut werden die baden-württembergischen Nachwuchsswinger von Marie-Luise Dürr, die sich bei ihrer immensen Tätigkeit buchstäblich aufopfert: ihren „Job" versieht sie „ehrenamtlich". Ihrem ganz persönlichen Engagement ist es auch zu verdanken, daß das Ensemble im In- und Ausland so viele Gastspiele unternehmen konnte und LPs produziert wurden. Bewerbungen für die Landesauswahl werden ständig akzeptiert unter ihrer Adresse Bettäckerstraße 5, 7016 Gedingen, oder telefonisch (mit Anrufbeantworter) unter der Nummer 0 71 56/2 42 50.

Hans Kumpf

Professor Helmut Engler, Minister für Wissenschaft und Kunst, überreicht Michael Kersting (r.) den Jazzpreis Baden-Württemberg 1989 **Foto: Hans Kumpf**

Komplexe Rhythmen, hervorragende Technik

Jazzpreis an Schlagzeuger

Michael Kersting

Sozusagen „hoffähig" hat sich der Jazz in Baden-Württemberg längst gemacht: die Landesregierung in Stuttgart fördert die afro-amerikanische Musik, von den Nazis unterdrückt und in der Nachkriegszeit Protest-Ausdruck wider das unverbesserliche Establishment, auf vielfältige Art. Freilich fließen bei den swingenden Tönen die Subventionen nicht so reichlich wie bei der Klassik. Immerhin spielt der Südweststaat in der Bundesrepublik zunehmend die Rolle eines Vorreiters in Sachen Jazz-Förderung. So wurde zum fünften Male der mit 15 000 Mark dotierte „Jazz-Preis Baden-Württemberg" verliehen. Der von einer Jury (Joachim-Ernst Berendt, Herbert Lindenberger, Dieter Zimmerle, Gudrun Endress, Werner Wunderlich, Bernd Konrad und Fritz Richert als Präsident des Landesmusikrates) Auserkorene war 1989 der Schlagzeuger Michael Kersting. In den Räumlichkeiten des Süddeutschen Rundfunks fanden Empfang, Preisvergabe und ein Festkonzert statt.

Michael Kersting wurde 1954 in Rottenburg geboren, erlernte dort autodidaktisch auf dem Drum-Set seines Onkels das Schlagzeugspiel und zog 1978 nach Marbach/Neckar um. Nach einem einjährigen Studienaufenthalt in New York ließ sich Kersting 1987 in Stuttgart nieder.

Vor einem Jahrzehnt noch schlug Michael Kersting rockmäßig relativ derb und herb auf die Trommeln, nunmehr spielt er ausgereift sowie elastisch und betreibt filigrane Kleinarbeit. Recht „knackig" ist er auf den Fellen zugange, während er das Metall behutsam einsetzt. Insgesamt praktiziert Kersting komplexe Rhythmen voller innerer Unruhe. So wirken seine Aktionen stets spannungsreich, erst recht, wenn man seine direkten Reaktionen auf die Melodien der Bläser verfolgt. Bei seinem festlichen Auftritt im Sendesaal der „Villa Berg" des SDR hatte er in seinem „Batterie" benannten Sextett den mit virtuoser Technik faszinierenden 28jährigen Trompeter Claus Stötter und den vitalen ungarischen Saxophonisten Tony Lakatos. Am Baß war der Preisträger von 1987, nämlich der Freiburger Bassist Thomas Heidepriem. Zeitgenössischen Jazz mit viel Elektronik (an den Keyboards Martin Schrack, Gitarre: Frank Kuruc) und Fusion-Ausrichtung - und den Bezug zu John Coltrane nicht verleugnend pflegte diese Formation.

Professor Helmut Engler, Minister für Wissenschaft und Kunst, machte aus seiner eigenen Jazzleidenschaft früherer Tage keinen Hehl. Stolz berichtete er, daß er einst in Freiburg den Trompeter Louis Armstrong und den Posaunisten Jack Teagarden im Konzert erlebt habe (mit weniger Insider-Kenntnissen ist jedoch die Pressestelle seines Ministeriums gesegnet, die den launigen Laudatio-Redner Dieter Zimmerle als Vertreter der mysteriösen Jazz-Zeitschrift „Das Forum" ausgab). So war es für den CDU-Mann mehr als nur eine Pflichtübung, den Preis an Kersting zu überreichen und dem Konzert zu lauschen. Alle Zuhörer dürften dem Urteilsspruch der Jury zugestimmt haben: „Michael Kersting ist durch seine Vielseitigkeit im Jazz und den angrenzenden Bereichen eine zentrale Figur der baden-württembergischen Musikszene. Nicht nur als Begleiter, sondern auch als künstlerischer Gestalter hat er Projekte der verschiedensten Art angeregt und durchgeführt. Als Schlagzeuger kann er sich feinfühlig und mit hervorragender Technik in unterschiedlichste musikalische Situationen einbringen."

Michael Kersting weiß allzu gut, wie man sich auf der Jazzszene abrackern muß. Deshalb bat er in seiner kurzen Dankesrede inständig: „Leute, geht in die Clubs!" Vieles Üben (acht Stunden am Tag) und eine große Lernbereitschaft erbrachten ihm schließlich den Erfolg. „Lehrmeister" waren für ihn auch zwei Jazz-Heroen, die unter tragischen Umständen den Tode gefunden haben: Trompeter Chet Baker und Baßgitarrist Jaco Pastorius . ..

Hans Kumpf

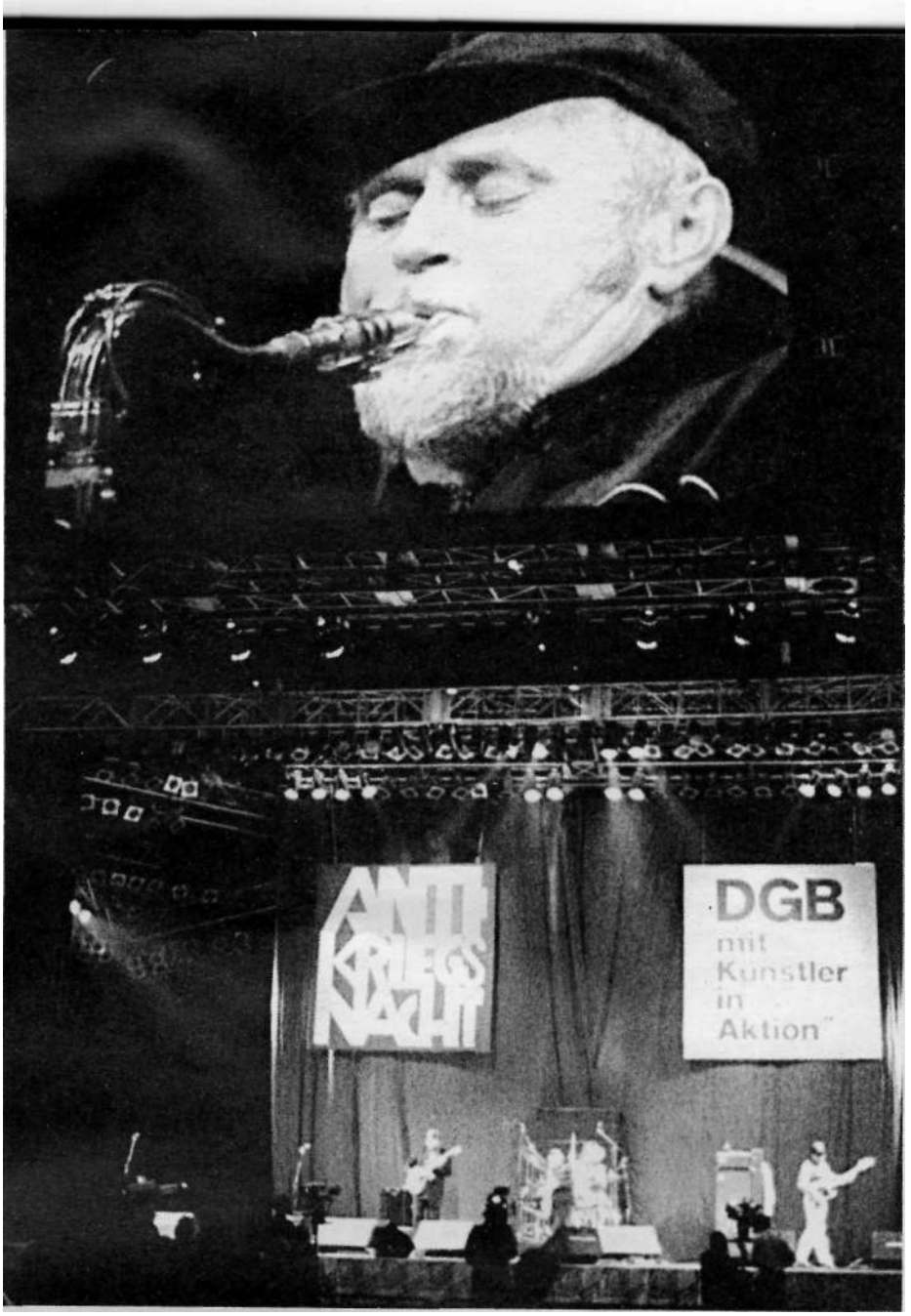
Deutsch-polnische Jazzakzente

in Frankfurt und Dortmund

Mit jazzmusikalischen Akzenten begingen zwei Großveranstaltungen in Frankfurt/ Main und in Dortmund das Gedenken an den deutschen Überfall auf Polen und den Ausbruch des 2. Weltkriegs vor 50 Jahren. In der gutgefüllten „Eissporthalle" Frankfurts trat der Saxophonist Zbigniew Namyslowski mit seinem Quartett auf. Hier kam es zum Abschluß des Abends auch zu einer erfrischend lockeren Jam Session zwischen Namyslowski, seinen Bandmitgliedern Andrzej Jagodzinski und Jacek Niedziela sowie Albert Mangelsdorff und Janusz Stefanski. In Dortmund vertraten der Saxophonist Jan „Ptaszyn" Wroblewski mit dem Trio des Gitarristen Jaroslaw Smietana den Polen-Jazz. Auch hier handelte es sich um eine große Halle (Westfalenhalle), in der das Geschehen auf der Bühne über eine Leinwand den entfernt sitzenden Zuschauern und -Hörern vorgeführt wurde. Die Konzeption der beiden Veranstaltungen war mit ihrer Mischung aus alten Filmchroniken, Rednern (in Frankfurt unter anderem Ex-Bundeskanzler Willy Brandt und Schriftsteller Günter Grass) und sehr unterschiedlichen weiteren musikalischen Beiträgen (in Dortmund unter anderem die Rocksänger Udo Lindenberg und Peter Maffay sowie ein sowjetischer Folklore-Frauenchor) gewagt, doch gelungen.

Besonders das jugendliche Publikum in Dortmund, dem die Konzeption des Abends viel Konzentration auf Ungewohntes abverlangte, erlebte den Kurzauftritt der Wroblewski-Band mit sichtlicher Begeisterung. Organisiert hatten die Veranstaltungen der Magistrat (Stadtrat) von Frankfurt sowie der Deutsche Gewerkschaftsbund DGB mit der Initiative „Künstler in Aktion". Für die Teilnahme der polnischen Künstler- außer den Jazzmusikern u. a. auch der Tasten- und Gesangsstar der 60er Jahre Cieslaw Niemen, die lyrischen Sängerstars Marek Grechuta und Ola Aleksandra Maurer sowie der Chopin-Interpret Janusz Olejniczak - sorgte die auf Ost-West-Kulturaustausch spezialisierte Kulturagentur Inter Art (Münster). Aus der lebhaften und positiven Reaktion zahlreicher öffentlicher Institutionen und der Medien ist zu hoffen, daß es auch im kommenden Jahr in der Bundesrepublik ähnliche Kulturveranstaltungen mit deutsch-polnischen Jazzakzenten geben wird.

Hermann F. Schmidtendorf



Jan „Ptaszyn" Wroblewski in Dortmund

Foto: Hermann F. Schmidtendorf

Herb Gellers „Playing Jazz"

Musical im Hamburger Birdland

Herb Geller, US-Amerikaner mit der Wahlheimat Hamburg und einer der profiliertesten Alt-Saxophonisten, hat Autobiographisches zu einem kleinen Musical verarbeitet. „Playing Jazz" heißt die swingende Revue. Bevor sie in naher Zukunft in London und Berlin zur Premiere kommt, gab es zwei erfolgreiche Vorabaufführungen im Hamburger Birdland. Szenen aus dem Leben des großen Jazz-Musikers kamen auf die Bühne, Eindrücke, Ansichten und Einsichten. Ein sechzigjähriges Leben verdichtet auf wenige Sequenzen, dargestellt von zwei Schauspielern und Sängern: Die Rolle des jungen Herb Geller übernahm Christian von Richthofen, die des alten Hayata Kafe. Die ehemalige DDR-Jazzsängerin Regina Nagy stellte Gellers erste Frau Lorraine dar: Szenen vom Beginn einer sehr kurzen Ehe. Lorraine Geller starb 1958. Szenen von den kargen Zeiten in den Clubs von Los Angeles. Drogen, Alkohol, Gedanken und Erinnerungen an Lester Young und Chet Baker. Dazwischen immer wieder Musik mit Herb Geller persönlich (angekündigt als Tommy Flie) und einer gutaufgelegten Band: Ulli Orth, Saxophon, Nils Gessinger, Piano, Detlev Beier, Baß, und Wolfgang Eckholt, Drums. Es war eine glänzende Hommage an Musik pur, akustischen Jazz ganz im Sinne der fünfziger Jahre, in der Tradition der West Coast-Szene und eine (auch gespielte) Absage an den elektronischen Pop-Trubel der heutigen Zeit.

Es bleibt dem sympathischen Herb Geller zu wünschen, daß sein kleines Musical seinen Platz in der großen Musikwelt finden wird.

Heinz-Jürgen Rippert

Mit Perfektion und Charme

Barbara Dennerlein

Immer wieder überrascht sie aufs Neue, Fachleute und Laien staunen: Barbara Dennerlein, 25 Jahre jung, hat die gute alte Hammond-Orgel zu neuem Leben erweckt und jazzt und „groovt" wie wild. Perfektion ist für sie eine Selbstverständlichkeit - und hat buchstäblich Hand und Fuß bei ihr. Ihr Auftritt im Bürgerhaus Möglingen (Landkreis Ludwigsburg) war gekennzeichnet von hoher musikalischer Güte. Außerdem wurde deutlich, wie wichtig eine (Jazz-)Kulturarbeit in kleineren Gemeinden oder Stadtteilbezirken ist. Denn im Publikum fanden sich Zuhörer, die ansonsten nicht den etwas weiteren Weg zu einem „zentralen" Jazzlokal antreten würden. Wohl der Kommune, die einen jazzbegeisterten Bürgermeister hat und Subventionen lockermacht.

Auf der September-Tournee hatte Barbara Dennerlein nicht ihren regulären Schlagzeuger Andy Witte dabei - der Sohn des Erwin-Lehn-Bassisten Peter Witte wollte zu dieser Zeit Urlaub machen. Sicher mehr als nur ein Ersatz war Aldo Caviglia, geboren in Montevideo, lange Zeit in Barcelona lebend und seit drei Jahren in München wohnhaft. In der Big Band von Thad Jones hat er getrommelt und bewährte sich als Sideman von Buddy Täte bis Larry Porter. Freilich brachte er kein südamerikanisches Perkussionskleingerät mit, er beschränkte sich auf das konventionelle Drumset: und bei dem Evergreen „Meditation" des erfolgreichen brasilianischen Komponisten Carlos Jobim jazzte er vehement, zumal das Ensemble den Bossa Nova keineswegs bedächtig, sondern mit viel Kraft und Saft anging.

Mit dem Gitarristen Christoph Widmoser arbeitet die bayerische Tastenvirtuosin schon seit drei Jahren zusammen. Auch er spielt handwerklich ausgereift, mögen seine (einstimmigen) „hörn lines" noch so rasant sein, in seiner Gestik bleibt Widmoser cool. Eine lustvolle Interaktion zwischen den Musikern herrscht allenthalben, eng ineinander verwebt sind die Lineaturen, die Wechsel zwischen kommentierender Begleitung und hervortretender Soloaktion geben sich fließend und organisch. Ein Beispiel dafür: ,,How high the moon", das- nicht ganz originär- mit dem harmonisch identischen Bebop-Stück „Ornithology" von Charlie Parker kombiniert wird.

Schließlich Barbara Dennerlein selbst - sie ist eine bezaubernde Entertainerin. Bereits ihre charmanten Moderationen strömen Herzlichkeit als auch Professionalität aus, und zuweilen gibt sie pädagogisierend nützliche Hinweise zur Musik und zum Instrumentarium. Die längst nicht mehr produzierte Hammond-Orgel vom Typ „P 3" hat sie „renoviert". Die beiden Manuale sind nunmehr anschlagsintensiv und haben noch einen MIDI-Ausgang. So kann sie nun auf der gewohnten Tastatur ein „dynamisches" Klavier erklingen lassen und andere Sounds aus dem angekoppelten Synthesizer (Korg M1 Expander) abrufen. Sehr eindrucksvoll tat sie dies bei der Ray-Charles-Erfolgsnummer „Georgia on my mind", als sie der Melodie akkordisch eine Art Vogelgezwitscher und menschliche Chorstimmen (human voice) unterlegte. Während sie beim normalen Hammond-Betrieb den rechten Fuß am Schweller hat und somit für einen plastischen Lautstärkeverlauf sorgt, spielt sie mit links auf den Pedalen traumwandlerisch die Baßfiguren. Auch hier hat sie elektronisch manipuliert, denn es tönt und brummt ein knackiger Kontrabaß täuschend echt - kein Wunder, denn hier wurde „gesampelt", also ein Original-Baß digital abgespeichert.

„Ich möchte das Klangspektrum erweitern und neue Kontraste kreieren", erklärt Barbara Dennerlein. Und wirklich: sie tut dies sehr behutsam und musikantisch, für bloße elektrotechnische Effekthaschereien ist sie nicht zu haben. Die ,,live"-Atmosphäre und das spontane Agieren ist für sie lebensnotwendig. Ganz klar, daß sie das vorproduzierte „Vollplayback"-Schau-Spielern im Fernsehen, wo sie ja schon häufig im Rampenlicht stand, haßt. Allerdings wartet sie - bei allem instrumentaltechnischen und improvisatorischen Können - nicht mit stilistischen Innovationen auf. Barbara Dennerlein hegt und pflegt den Mainstream. Auf ihrem Instrument scheint sie nicht nur europa-, sondern auch weltweit unschlagbar zu sein. Als sie nämlich im April 1988 in Leonberg beim „ZDF Jazzclub" zusammen mit Jimmy Smith ein gemeinsames Konzert geben sollte, hatte der amerikanische Orgel-Star nur müde Mätzchen auf Lager, während seine deutsche Instrumentalkollegin mit Musik pur zu überzeugen wußte.

Hans Kumpf

Foto: Hans Kumpf

Erweitert das Klangspektrum und kreiert neue Kontraste: Barbara Dennerlein

Chris Beier solo

Foto: Manfred Rinderspacher

Ich spiele gern im Trio oder in größeren Gruppen, doch nur wenn ich allein am Flügel sitze, fühle ich mich ganz frei und ungebunden. Im Solo kann ich mich ganz der Laune des Augenblicks hingeben. Hier bin ich ganz ich selbst." Chris Beier läßt die Finger über die Tasten gleiten. Man spürt, wie ernst er diese Aussage meint und man versteht, warum ihm soviel an seiner neuen Solo-Einspielung („Roots - Solopiano" CD, WOR 141) liegt - die dritte übrigens und sicherlich die eigenwilligste und persönlichste.

Chris Beier ist seinen Weg sehr konsequent gegangen. Nach dem Studium in Regensburg wurde er musikalischer Leiter der Städtischen Bühnen Nürnberg, gründete seine erste Gruppe, spielte im Laufe der Jahre mit Musikern wie Aladar Pege, Albert Mangelsdorff, Toto Blanke, Leszek Zadlo, Joe Nay, Marty Cook, Allan Praskin, Marion Brown und Billy Elgart. Es folgten Auftritte bei Jazz Ost-West, dazu Kompositionsaufträge für Funk und Fernsehen. 1984 gründete er zusammen mit Rainer Glas das Overtone Trio, das sich alsbald zum Quartett und bisweilen auch zum Overtone Orchester erweiterte. Auslandstourneen und größere Kompositionswerke, wie die Konzertsuite „Ragas und Sagas", die an Alban Bergs Violinkonzert angelehnte Suite „Angel Memory", das Saxophon Concerto „Ratisbona" und die Suite „Invocation für Jazzquartett, Streicher und Chor", runden das Bild ab. Nebenbei veröffentlichte Chris Beier zwei musiktheoretische Bücher (Chromatic Cosmos Concept). 1986 erhielt er den Kulturförderpreis der Stadt Nürnberg. Heute lehrt er als Dozent für Jazzimprovisation und Piano am Konservatorium in Würzburg und bei den alljährlich in Erlangen stattfindenden Jazz-Workshops - wenn er nicht gerade auf Reisen ist oder eine neue Platte einspielt wie eben diese. Die Walzer-Ballade *„Minouche"* entwickelt sich über einem ultralangsamen 3/4 Takt. Die Klaviertextur, mit ihren zarten, sensibel-feinfühligen Farbtupfern verzweigt sich mehr und mehr, wird immer dichter und immer jazziger, ohne dabei jedoch ihre innere Ruhe zu verlieren, bis sie schließlich zur Ausgangsstimmung zurückfindet. Ganz anders *,,Woman".* Alles zarte ist hier verschwunden. Gewichtige Akkorde führen zum Thema hin. Nach einem melodischen Rubato-Thema tauchen Rockrhythmen auf, die durch freiere Passagen und percussive Akkordwirbel gebrochen werden. Auffallend ist, wie selbständig rechte und linke Hand agieren. Chris Beier nutzt die Möglichkeiten, die zwei Hände, zehn Finger und achtundachtzig Tasten bieten, voll aus. Entsprechend komplex und dicht ist seine Musik. „ *Thelonia "* versteht sich als Hommage an Thelonious Monk. Die polyphone Improvisation kommt fast ohne Akkorde aus. Das musikalische Material bestimmt sich durch Bluesskalen und Ganztonleitern. Es gehört zu den schwersten Aufgaben in der Klavierimprovisation, so konsequent zweistimmig-kontrapunktisch zu improvisieren. Viele Vorbilder gibt es dafür sicherlich nicht. Am ehesten wäre hier Lennie Tristano zu nennen.

,,Fireflower", so gibt Chris Beier zu bedenken, sollte man so laut anhören, daß der Eindruck entsteht, man stünde direkt neben dem offenen Flügel. Auf diese Weise kommt die physische Kraft und die hohe Energie dieser Nummer am besten zur Geltung. Der Flügel schreit und stöhnt, und es wundert nicht, daß das Aufnahmeteam nach der Einspielung dieses Titels den Klavierstimmer aus dem Bett holen mußte, um den Flügel wieder in Ordnung zu bringen. Die Herausforderung dieser Nummer bestand darin, die enorme energetische Kraft des Grooves zu halten - die linke Hand ersetzt Baß und Schlagzeug - und gleichzeitig die Mischung zwischen den Rockelementen und den freien, modalen Ausflügen immer neu auszubalancieren.

Der Titel *„Extension"* oder genauer gesagt „Extension of the Blues" verwundert auf vielfältige Weise. Über einem Orgelpunkt G werden verschiedene Bluestonalitäten ausgebreitet. So erfährt der eher statische Charakter des ganz und gar impressionistischen Themas immer neue harmonische und rhythmische Ausweitungen, so daß auch die Tonfelder immer mehr ins Changieren geraten. Man fühlt sich erinnert an Wellen, die sich im Sand kräuseln. Es waren schon immer die ozeanischen Gefühle, die Chris Beier, der gerade mit neuen Kompositionen von einer Frankreichreise zurückkommt, besonders angezogen haben, und es sind die Freiheiten, die die Jazzmusiker ihren europäischen Kollegen Debussy, Bartök, Ravel oder Strawinsky verdanken, die ihn faszinieren.

Die Liebe zu konträren Stimmungen prägt auch den balladesken Titel *,,Tears of a doli",* einem nach europäischen Muster aufgebauten Miniaturthema mit Spieluhrencharakter im 6/8 Takt. Der Reiz liegt in der Gegenläufigkeit der einzelnen musikalischen Elemente. Während die linke Hand nach klassischer Klaviersatztechnik strenge 16tel-Triolen ausbreitet, bricht die rechte Hand zu rasanten 32tel Läufen aus, die die klassizistische Begleitfigur, in einer Art Tour de force, jazzig brechen. Ohne Zweifel eine pianistische Meisterleistung! Chris Beier gehört zu den Jazzmusikern, die umfassende Kenntnisse und handwerkliche Könnerschaft kreativ verbinden, die wissen, was sie spielen und deren Wissen und deren theoretischer Background in den Fingern lokalisiert sind.

„*Roots",* der Titel, der der ganzen CD den Namen gibt, stellt eine freie, rhapsodische Improvisation über einige Ecknoten von „All the things you are" dar, die durch alle Verdichtungsstufen vom pianissimo bis zum fortissimo läuft. „Roots" heißt das Stück, weil es Chris Beiers harmonische Philosphie vor dem Hintergrund eines Jazzstandards zeigt, der in seiner harmonischen Originalstruktur im Grunde völlig europäisch komponiert ist. „Roots" signalisiert, wie Chris Beier sich als Pianist versteht: Als ein Musiker, der sich sowohl in der europäischen als auch in der amerikanischen Jazztradition zu Hause fühlt und beides locker, einfallsreich und keineswegs nur als Zitat zu verknüpfen weiß. Aber vor allem ist es die Mischung und die dabei zutage tretende Spielfreude, die das Ganze erst zum Erlebnis werden lassen. Wie meinte doch unlängst Friedrich Gulda in einem Interview: Die Trennung zwischen E- und Jazz-Musik ist längst anachronistisch geworden.

Bernd Ogan

(Die CD „Roots" ist zu beziehen über: WOR, Gründlacher Straße 7 a, 8520 Erlangen, Tel.: 0 91 31/60 35 68, zu 25 DM)

Bodensee-Jazz-Meeting in Lindau

Aus dem ersten Bodensee-Jazz-Meeting des Lindauer Jazzclubs wurde eine fast neunstündige Mammutveranstaltung mit einigen Höhepunkten, die mit Sicherheit in die Annalen des seit 32 Jahren existierenden Jazzclubs eingehen werden. Das Programm begann mit dem Big-Band-Club Dornbirn, einer 19köpfigen Formation aus dem nahen Vorarlberg, die mit einem zweistündigen Nonstopvortrag den fetzigen Auftakt zu diesem Jazzereignis in der mittelalterlichen Inselstadt bildete. Das Programm dieser Big Band ist breitgefächert und reicht von Thad Jones über Kompositionen und Arrangements von Spyro Gyra und Sammy Nestico bis zu Peter Herbolzheimers ,,Fat man Boogie". „Round Midnight" von Thelonius Monk geriet den Musikern um den Bandleader Paul Böckle vor allem durch das sehr intensiv nachempfundene Trompetensolo des Lindauers Toni Wöhrl zu einem Glanzstück. Die Rhythmusgruppe wurde durch einen Gast aus Israel, Omri Hason, an den Congas nicht nur ergänzt, der Percussionist setzte durch seine Soli regelrechte Höhepunkte. Den Trompetensatz dieser Big Band kann man nur als hervorragend herausstellen. Diese Big Band aus Dornbirn besteht seit über 20 Jahren, hat viele Einspielungen für den ORF gemacht und bezieht nicht nur daher ihre traumwandlerische Sicherheit.

Den zweiten Programmpunkt bestritt das Milan Svoboda Quartett aus der CSSR. Die Zuhörer erlebten Musiker in Hochform, trotz einer nervigen Anreise aus Prag mit vielen Staus. Das Quartett spielt nur Eigenkompositionen des Pianisten und Bandleaders Milan Svoboda. Die Intensität dieser Musik ist äußerst dicht, der Anschlag des Pianisten glasklar. Er beherrscht und verwendet klassische Elemente der modernen ernsten Musik genauso, wie die vielfältigen Interpretationsweisen der Jazzimprovisation, stellt Verbindungslinien durch spannungsgeladenen Drive her, der auf spielerische Art und Weise wieder seine Auflösung findet. Der Trompeter Michal Gera überzeugt vor allem am Flügelhorn durch lyrisch geblasene Chorusse, die bis in höchste Lagen reichen. Der Ton klingt weich und einfühlsam, manchmal fast sphärenhaft. Der E-Bassist Alexej Charvat und der Schlagzeuger Jaromir Helesic geben der Band durch ihre etwas rockige Spielweise den rhythmischen Background. Der Sound der Gruppe ist abwechslungsreich und entsteht im Kollektiv. Titel, wie, ,,Open the Window Wide", „The Windmill" oder „Siesta" werden suitenhaft in der Abfolge und mit starker Intensität gespielt. Das ist Musik, die sich nicht so schnell überleben wird, vor allem nicht vordergründig nach Effekten hascht.

Seit 1983 gibt der jüngere Bruder von Keith Jarrett, Chris, Solokonzerte auf dem Flügel. Einen Vergleich mit seinem Bruder anzustellen wäre an dieser Stelle unfair. Chris spielt anders. Er setzt Miniaturen versatzstückartig aneinander. Da klingt Kurt Weill, Dollar Brand, Folklore und moderne Klassik nebeneinander her, ohne daß Bezugspunkte untereinander hergestellt werden. Seine Erklärungen vor jedem Stück, über den Rassismus in den Südstaaten der USA beispielsweise, sollen zum Teil witzig sein, geraten ihm aber meist zu langatmig. Sein Spiel am Flügel ist kraftstrotzend, hat aber mit Jazz eigentlich nicht viel zu tun. Improvisation wird bei Chris Jarrett wohl eher klein geschrieben. Seine Stücke „Three Folk Songs" und „Slovenia" gerieten ihm noch am intensivsten. Hier zeigte Chris, wie ein Flügel klingen kann, wenn Verbindungslinien für den Zuhörer nachvollziehbar werden. Alles andere ist vordergründig und weiter nichts als „Fishing for Compliments".

Es ist mittlerweile 22 Uhr geworden, vier Musiker und eine Sängerin aus fünf europäischen Ländern betreten die Bühne der Inselhalle. Special Event, das besondere Ereignis, nennt sich die Gruppe um die Sängerin Gabriele Hasler aus der Bundesrepublik. Mit „Intermezzo" einer Komposition von John Wolf Brennan, dem irischen Pianisten der Gruppe, setzt die Formation einen musikalischen Markstein. Die Ballade beginnt mit dem Trio Gabriele Hasler (Gesang), Lars Lindvall aus Schweden an der Trompete und Urs Leimgruber aus der Schweiz am Sopransaxophon. Schon diese Intro dokumentierte gleich zu Anfang die Klasse dieser Gruppe. Die tiefe Stimmlage von Gabriele Hasler, vor allem ihr Scatgesang, der sie auch sicher in die höchsten Höhen trägt, hat einen abgerundeten sonoren Klang. Die grazile, fast zerbrechliche Gestik, mit der die Sängerin ihre Tonfolgen untermalt, scheint nicht bewußt eingeplant und macht ihren Auftritt vielleicht gerade deshalb so sympatisch. Fast spielerisch ahmt sie den Klang des Sopransaxophons von Urs Leimgruber nach. Auch die Trompete von Lars Lindvall bereitet ihr keine Schwierigkeiten. Da wird gebopt, es gibt freiimprovisierte Passagen, die Fünf, es kommt noch Adelhard Roidinger aus Österreich am Kontrabaß dazu, haben einfach alles drauf. Das Fehlen des Schlagzeugs bemerkt man gar nicht, es ist einfach nicht nötig. Der Anschlag des Pianisten John Wolf Brennan ist präzise, klingt manchmal vielleicht etwas hart, ist rhythmisch aber immer an der richtigen Stelle, hat aber wiederum auch ganz weiche emotional aufwühlende Passagen.
Adelhard Roidinger ani Baß ist schon eine Klasse für sich, vor allem seine gestrichenen Soli sind, teilweise begleitet von den anderen Musikern, von einer beinahe poetischen Aussagekraft. Der spezielle Sound der Saxophone von Urs Leimgruber, den der Schweizer durch seine Zirkularatmung zum Klingen bringt, hat seinen ganz besonderen, individuellen, manchmal fast spröden Reiz. Die Komposition „Cinquiem Gauche" ist von Urs und gehört mit zu den ausdruckvollsten der Gruppe. Der klare Ton der Trompete des Schweden Lars Lindvall, die er auch mit verschiedenen Dämpfern spielt, ist äußerst dominant. Er ist mit 27 Jahren der Youngster von Special Event, intoniert aber wie ein alter Hase und ist nicht nur ein Farbtupfer in der Band. Der Schwede wird mit Sicherheit einer der kommenden Trompeter werden, der sein Instrument stellenweise sogar percussiv einsetzt. Bei der Ballade „Spring is back" benutzt Gabriele Hasler ihre Stimme wie eine orientalische Märchenerzählerin, ahmt Vogelstimmen nach, setzt sie als regelrechtes Musikinstrument ein. Es ist einfach faszinierend, was sie mit dieser Stimme alles bewerkstelligen kann. Dieser Gruppe, die in Lindau ihre Deutschlandpremiere hatte, ist zu wünschen, daß sie weiter zusammenbleibt und daß aus diesem fruchtbaren Zusammenspiel vielleicht eine Platte entsteht.

Der Jazzclub Lindau und seine Mitveranstalter, Kulturamt, VHS und Verkehrsverein sind sich auf jeden Fall darüber einig, daß es nächstes Jahr wieder ein Bodensee-Jazz-Meeting in Lindau geben wird, vielleicht sogar zwei oder drei Tage. Die Finanzen müssen allerdings stimmen.

Fritz Reutemann

Jazz News

Lubomir Doruzka, der tschechoslowakische Jazzfachmann, wird im nächsten Jahr zwei Bücher vorlegen. Das eine handelt von der Jazz-Szene der Welt, das andere bringt Interviews mit 17 tschechoslowakischen Jazzmusikern, die die Zeitspanne von Mitte der 30er Jahre bis heute abdecken. Doruzka redigiert zudem noch die vierteljährlich erscheinende Zeitschrift der Tschechischen Jazzgemeinschaft Akcent. Kontakt: Dr. Lubomir Doruzka, Zeleny pruh 14, CSSR147 00Praha4.

Wolfgang Lackerschmid hat mit dem Bassisten Rocky Knauer und dem Schlagzeuger Aldo Caviglia ein Trio formiert. Es spielt vorwiegend eigene Stücke und schöpft auch aus dem Gospel und der afro-brasilianischen Musik. Kontakt: Wolfgang Lackerschmid, Hauptstr. 1,8901 Meitingen, Tel. 0 82 71/10 72.

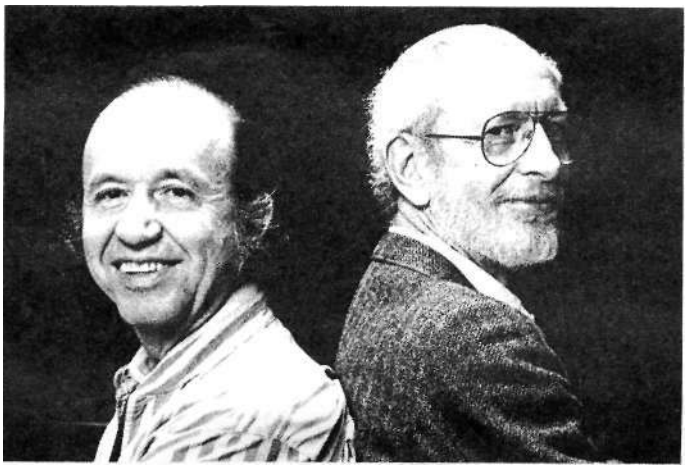
Das Erste Darmstädter Jazz Symposion findet vom 15.-17. Dezember in den Konferenzräumen des Neuen Rathauses am Luisenplatz statt. Es wird von dem Musikwissenschaftler und Saxophonisten Prof. Dr. Ekkehard Jost konzipiert und vom Kulturamt der Stadt Darmstadt organisiert. In öffentlichen Vorträgen und Diskussionen werden namhafte Jazz-Experten - Musikwissenschaftler und Musiker- über ihre Arbeit und deren Ergebnisse berichten und sich mit den aktuellen Tendenzen des Jazz auseinandersetzen. Parallel zum Symposion ist eine Ausstellung von Jazz-Porträts des Fotografen Matthias Creutziger zu besichtigen. Die kongreßbegleitenden Jazzkonzerte werden im Bessunger Jagdhofkeller stattfinden. Am 15. wird der Workshop de Lyon, am 16. Pinguin Liquid unter der Leitung des Komponisten/Posaunisten Klaus König auftreten. Am 17. Dezember werden Dozenten des Symposions in einigen ad hoc zusammengestellten Ensembles die Kunst der Improvisation verdeutlichen. Kontakt: Ekkehard Jost, Georg-Philipp-Gall-Str. 10, 6300 Gießen, Tel. 06 41/4 75 23.

Rock/Pop-Jazz-Performance sind die drei Schwerpunktbereiche des Kontaktstudiums Popularmusik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hamburg. Im Bereich Jazz können sich Instrumentalisten, Komponisten und Arrangeure bewerben. Die Lehrangebote umfassen Instrumental- und Ensembleunterricht. Dozenten werden sein: Uli Beckerhoff, Trompete, Detlev Beier, Baß, Wolfgang Ekholt, Schlagzeug, Tom van der Geld, Vibraphon, Herb Geller/Wolfgang Engstfeld, Saxophon, Peter O'Mara, Gitarre, Rainer Schnelle, Piano, sowie ein noch nicht genannter Posaunist. Die beiden Kompaktkurse 1990 finden vom 5.-23. März bzw. im Juli/August statt. Bewerbungsunterlagen dafür müssen bis spätestens 15. Dezember an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, Kontaktstudiengang Popularmusik, Harvestehuder Weg 12, Tel. 0 40/4 41 95-574 geschickt werden.

Lines in Space, das New Jazz Quartett mit dem Gellisten Ralf Werner, der Altsaxophonistin und Flötistin Bettina Schmuck, dem Bassisten Gregor Hammäns und dem Schlagzeuger Jürgen Scholz war in der WDR Sendereihe „Jazz Forum" mit einem Mitschnitt vertreten. Im November wird Lines in Space u. a. auf dem Festival experimentelle und improvisierte Streichmusik in Oldenburg neue Kompositionen von Ralf Werner vorstellen. Kontakt: Ralf Werner, Annenstr. 34, 2000 Hamburg 4, Tel. 0 40/ 31 27 22.

Face Music Switzerland hat in letzter Zeit folgende neue Platten vorgelegt: Laboratorium „Anatomy Lesson", Susu Bilibi „Dziwo nefa", Little Egoists „Radio Wieliczka", El Calefon „Bon Bon" und Mato Grosso. Kontakt: Face Music/Musik Zirkus, Dorfstraße 29/1, CH-8800Thalwil-Zürich.

Der **7. Tschechoslowakische Jazz Festival Wettbewerb** findet vom 22. - 24. März 1990 in Karlovy Vary statt. Daran teilnehmen können 12 europäische Jazzgruppen, von denen zwei aus der Tschechoslowakei stammen müssen. Die Altersgrenze der teilnehmenden Musiker liegt bei 30 Jahren. Die Siegerformationen können am 7. Tschechoslowakischen Jazz Festival teilnehmen. Für die drei besten Gruppen, den besten Solisten und die beste Komposition sind Geldpreise in Höhe von 7000, 5000, 3000 bzw. 1500 tschechische Kronen ausgesetzt. Interessierte Gruppen können sich mit Angaben zur Band und den Musikern sowie einer Kassette mit Musikbeispielen anmelden bis zum 30. November. Kontakt: Ceska Jazzova Spolecnost, Zajmove sdruzeni Ceske hudebni spolecnosti, U druzstava Ideal 6, CSSR-14000 Praha 4, Tel. 43 33 01.



Sind im November auf Deutschlandtournee: Bob Dorough und Bill Takas (r.)

Die **Group de Jazz Santa Rosa** wird im Mai 1990 auf Einladung mehrerer Jazz Festivals erstmals auf Europatournee gehen. Die 7 Mann starke New Orleans Jazz- und Chicago-Jazz Formation aus Buenos Aires wird bis Ende Juni Gastspiele in der Bundesrepublik Deutschland, Benelux, der Schweiz, der DDR und Dänemark geben. Kontakt: East West Promotion, Internationale Musikagentur, Gosewischs Garten 12,3012 Langenhagen 4, Tel. 05 11/74 19 29. Das **Bundesjazzorchester** sucht ständig talentierten Nachwuchs. Nach 2 Jahren Existenz erreicht die erste BuJazzO-Generation die Altersgrenze von 24 Jahren. Somit haben Nachwuchsjazzerinnen die Chance, sich in einem Auswahlvorspiel für die Teilnahme an Arbeitsphasen und Konzerten unter der Leitung von Peter Herbolzheimer zu qualifizieren. Anfang Dezember findet eine weitere Vorspielphase statt. Kontakt: Deutscher Musikrat, Am Michaelshof 4 a, 5300 Bonn 2, Tel. 02 28/ 36 40 85.

Michael Sievert legte unter dem Titel „1 affaire Flibustier" eine neue CD vor, zu deren Musik er sich Anregungen von den Geschichten des Seeräubers Flibustier holte. Der Saxophonist spielte einen Teil der CD im Trio mit Freeport ein, zu dem neben Sievert noch der Pianist Michael Berger und der Schlagzeuger Jens Ahlers gehören, der Rest wurde in 13köpfiger Besetzung bei Radio Bremen aufgenommen. Freeport ist im November und Dezember auf Tournee. Kontakt: Concertbüro Cronemeyer, Stavendamm 16,2800 Bremen 1, Tel. 04 21/32 38 11.

Dizzy and Mr. B salute the Count ist das Motto eines Konzertes, bei dem Dizzy Gillespie und Billy Eckstine mit dem von Frank Foster geleiteten Count Basie Orchester am 9. Dezember im Colden Center des Queens College in Flushing auftreten. Das Konzert findet in der Reihe „Autumn Jazz at Colden Center" statt, in der am 11. November die Chick Corea Akoustic Band mit John Pattituci und Dave Weckl gastieren.

Lumpp/Read/Kiittner starteten im Oktober auf eine 5wöchige Tournee durch Westafrika. Anschließend wird das Trio im Rahmen eines Kulturaustausches zwischen der DDR und des Landes Nordrhein-Westfalen für einige Konzerte in die DDR reisen. Abschluß dieser Tournee ist ein Konzert in Bonn am 23. November. Andy Lumpps Gruppe Out of Darkness featuring Wolfgang Engstfeld wird im Dezember eine Deutschiandtournee unternehmen. Out of Darkness featuring Bob Malach ist für eine Tournee im Frühjahr 1990 vorgesehen. Kontakt: Kurt Lumpp, Dielinghof 3, 4047 Dormagen, Tel. 0 21 06/47 08 85, oder Lisa Boulton, Adlerring 7,7730 Villingen, Tel. 0 77 21/6 22 63.

Christoph Haas gab in den vergangenen Monaten Workshops und Konzerte in Italien, leitete vom 8.-13. Oktober einen Ferienkurs auf Stromboli unter dem Motto „Unmittelbare Musik-Stimme und Body-Percussiön". Ende Oktober begann der Percussionist und Sänger in Stuttgart kontinuierliche Gruppenarbeit in „Rhythmuserfahrung und Percussions-Instrumente". Kontakt: Christoph Haas, Bönnigheimer Str. 26, 7000 Stuttgart 40.

Uli Lenz reiste Mitte September mit dem Bassisten Günter Lenz und dem Schlagzeuger Allen Blairman nach Südamerika, wo er bis Anfang November auf einer vom Goethe Institut organisierten Tournee verweilt. Der Pianist plant für 1990 eine enge musikalische Zusammenarbeit mit Steve Grossman. Kontakt: Uli Lenz, Handjerystr. 60,1000 Berlin 41.

Pierre nennen der Tubaspieler Pinguin Moschner, die Klarinettistin Regina Patuszyk und der Saxophonist Erik Balke ihr neugegründetes Trio. Es ist im November auf Tournee und dann wieder im März 1990. Kontakt: Isabel Seeberg, Hohenstaufenallee 18, 5100 Aachen, Tel. 00 32/ 78 65 97.

Jiggs Whigham wird vom 8.-10. Dezember seinen dritten Workshop an der Jazz & Rockschule Freiburg abhalten. Inhalte sind: Variante der Big Band Aufstellung, Umgang mit unüblichen Besetzungen, Psychologie der Großbesetzung, Probetechniken und Big Band Literatur für unterschiedlichste Levels. Der Workshop wird am 10. Dezember mit einem Lehrkonzert im Jazzhaus Freiburg, das um 17 Uhr beginnt, beendet. Die Unkosten betragen DM 70,-. Kontakt: Jazz & Rock Schule Freiburg, Ferdinand-Weiß-Str. 6 a, 7800 Freiburg, Tel. 27 29 28.

Horst Graboschs DDT wird vom 1.-20. Dezember unterwegs sein. Mit dem Trompeter spielen die Schlagzeuger Achim Krämer und Thomas Witzmann. Kontakt: Horst Grabosch, Kurhausstr. 101 a, 4690 Herne 2, Tel. 0 23 25/ 3 34 84.

Jazz News

Wito **Con Cache** ist eine achtköpfige Salsa-Band mit drei Bläsern, zwei Perkussionisten, Piano, Bass und Gesang. Die Band bietet modernen, lebendigen Salsa, angereichert mit eigenen Kompositionen und Arrangements. Wito Con Cache, das sind: Wito Rodriguez, Armin Keil, Jose Cortijo, Freddie Santiago, Bernd Hufnagel, Javier Padilla, lan Cumming, Bernhard Münchbach. Kontakt: Public Adress, Birkenwaldstr. 67, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 1112 57 88 27

Billy Taylor, der seit 25 Jahren aktiv das Jazzmobile Unternehmen betreibt, das Jazz zum Nulltarif auf die Straße bringt, legte auf seinem Taylor-Made-Records-Label die CD „The Jazzmobile All Stars" vor. Kürzlich war Billy Taylor mit seinem jungen Pianokollegen Harry Connick Jr. in der „Nightline"-Fernsehshow von Ted Koppel zu sehen und zu hören. Taylor erklärte dabei die Kunst der Improvisation anhand von Gershwins Song „They can'ttakethat away fromme".

Yusef Lateef kommt im März 1990 für einige wenige Konzerte nach Europa. Kontakt: Tel. 0 67 42/53 84

Steve McCall ist kürzlich in Chicago gestorben. McCall war seit 1957 professioneller Schlagzeuger, er gehörte zur Chicagoer AACM, arbeitete mit Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Richard Abrams, Anthony Braxton und in Henry Threadgills Air. Er nahm u. a. Platten mit Dexter Gordon, Gene Ammons, Muhal Richard Abrams, Chico Freeman, David Murray und Gunter Hampel auf.

Peter Weniger und Hubert Nuß, die bisher überwiegend als Saxophon/Piano-Duo in Erscheinung getreten sind, haben mit Ingmar Heller, Bass, und Hardy Fischotter, Schlagzeug, ein neues Quartett formiert, das Ende November mit dem New Yorker Posaunisten Conrad Herwig auf Tournee gehen wird. Im Anschluß daran wird die Band eine LP im Kölner Studio Comet einspielen. Kontakt: Hubert Nuß, Domstr. 77, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/13 17 99

Hans-Peter Salentin hat unter dem Titel „Rockin' Cats" eine neue CD vorgelegt. Der Trompeter spielt darauf Musik der unterschiedlichsten Stilrichtungen, wie Rock, Funk, Pop und Jazz. Kontakt: Hans-Peter Salentin, Vander-Giese Str. 6, 5160 Düren.

Fish Shop Girls heißt das neugegründete Quartett, das sich Ende September bei der Eröffnung des Kulturzentrums Gems Kreuz in Singen am Hohentwiel vorstellte. Die Mitwirkenden sind Shirley Hofmann, Ventilposaune, Euphonium, Gesang, Michael Koschorreck, Gitarre, Gesang, Herbie Kopf, Bass, und Sandra Passavanti, Gesang. Das Quartett wird in den nächsten Monaten in Süddeutschland und der Schweiz auftreten. Kontakt: Shirley Hofmann, Ortstr. 4, 7768 Stockach/Airach, Tel. 0 77 71/ 42 17.

Trimaran nennt sich eine Duisburger Formation die seit drei Jahren im Ruhrgebiet, konzertiert. Die Gruppe besteht aus Barbara Traud, Querflöte, Raughi Ebert, Konzertgitarre, und Gregor Hammans, Kontrabass. Gespielt werden Kompositionen des Gitarristen Raughi Ebert. Die Musik, die stilistisch als traditionell geprägter Modern Jazz zu bezeichnen ist, wird durch die besondere Instrumentation zu einer seltenen Klangvariante. Kontakt: Raughi Ebert, Tonhallenstr. 29,4100 Duisburg 1, Tel. 02 03/2 53 86.

Bob Long geht von April bis 8. Juli 1990 mit seiner California Band auf Europatournee. Mit dem amerikanischen Pianisten und Sänger werden durch sieben europäische Länder reisen: der Saxophonist Premo Preston, der Bassist Glenn Goodwin und der Schlagzeuger Todd Bryson. Die Band wird auf der Tournee Musik ihrer neuesten CD vorstellen, die im September in San Diego aufgenommen wurde. Kontakt: East West Promotion, Internationale Musikagentur, Gosewischs Garten 12,3012 Langenhagen 4, Tel. 05 11/74 19 29.

Das **Musical America Directory** erscheint im nächsten Jahr in neuer Auflage. Dieses über 750 Seiten starke Nachschlagewerk enthält Angaben über Künstler, Manager, Veranstalter, Festivals, Musikverlage, Zeitschriften u. v. a. Bis zum 30. November ist das Buch zum Preis von 45 Dollar plus 10 Dollar Porto und Verpackung als Softcover Edition, bzw. zum Preis von 75 Dollar als Deluxe Hardcover Edition erhältlich. Kontakt: Musical America Publications, P. O. Box 2507, Chatsworth, Ca. 91331-2507.

Das **4. Jazzfestival St. Ingbert** findet am 30./31. März 1990 statt. Nachdem in diesem Jahr an zwei Tagen etwa 1000 Besucher zum Festival in die saarländische Mittelstadt gekommen waren, haben sich die Organisatoren von der „Arbeitsgemeinschaft Jazzfestival" für 1990 eine Erweiterung des Festivals in Form einer Zusammenarbeit mit dem Jazzförderverein des Saarlandes und der Fachhochschule für Graphik und Design in Saarbrücken vorgenommen. Dabei sollen auch visuelle Ereignisse (Bilder, Skulpturen etc.) geschaffen werden, die das Wesen des Jazz reflektieren.

Duo Fatale nennen sich die deutsche Akkordeonistin und Sängerin Ingeborg Berscheid und der Schweizer Saxophonist, Bassklarinettist und Vokalist JOPO. Sie geben zusammen Konzerte unter dem Titel „Souldrifting music with own contemporary compositions and freestyle improvisations". Ingeborg Berscheid ist auch „Special guest" in JOPO's Gruppe „City/6/tett beim 5. Internationalen Jazzfestival in Istanbul. Kontakt: Musikwerkstatt Basel, Margarethenstr. 25, CH-4053 Basel, Tel.00 41-61-23 71 02

Gunter Hampel wird im April, Mai und Juni 1990 mit seinen verschiedenen Ensembles, dem Orchestra, der Galaxie Dream Band, sowie Time Is Now in Europa auftreten. Bei Hampels Firma Birth gibt es außer Platten jetzt auch Videos, so vom Auftritt von Hampel-Jeanne Lee-Thomas Keyserling im New Yorker Makrobiotischen Center vom März 1989, vom Auftritt des Coming Age Orchestras auf dem Münchner Big Band Meeting 1988 im Gasteig. Kontakt: Birth Productions, Phil. Reis Str. 10, 3400 Göttingen, Tel. 0 55 1- 31871.

Schallplattenbesprechungen

Animal Logic

There's A Spy (In The House Of Love) - Someday We'll Understand - Winds Of Santa Ana - I'm Through With Love - As Soon As The Sun Goes Down -1 Still Feel For You - Elijah - Firing Up The Sunset Gun - Someone To Come Home To - I'm Sorry Baby (I Want You In My Lite)
Freddie Hubbard tp, Steve Howe, Pete Haycockg, L Shankarv, Animal Logic keyb, Stanley Clarke b, Steward Copeland dm, programming, Deborah Holland voc
Aufg.: Cherokee, Los Angeles
Virgin 209 928

Stanley Clarke ist ein Bassist, der seit Return to Forever zu den Vielbeschäftigten seiner Zunft gehört. Von Jazz, Rock-Jazz bis Pop, Anspruchsvollem bis Kommerziellem reichen seine Aktivitäten.
Die aktuelle LP „Animal Logic" hat er auch koproduziert. Sie ist mehr eine Pop-Produktion, an der außer Clarke am Baß, der Ex-Police-Mann Stewart Copeland/Drums, Percussion und die Sängerin Deborah Holland mitwirken. Man könnte meinen, Jennifer Rush singt da, so ähnlich klingt ihre Stimme. Ohne Zweifel der Mittelpunkt und Motor. Deborah Hollands Klangfülle und Dynamik ist durchaus beachtenswert, ist es doch ihr Debüt-Album. Sie hat übrigens alle Stücke komponiert Ferner wird auch Freddie Hubbard als Mitwirkender genannt. Warum er mitgemacht hat, fragt sich der gespannte Zuhörer bis zum Schluß, denn erst da tauchen einige Trompetensequenzen auf - mehr als Background. Das hätte genauso auch ein unbekannter Studiomusiker bewerkstelligen können. Ebenfalls erst kurz vor Schluß der zweiten Seite kommt ein Hauch von Stanley Clarkes Virtuosität am Baß zum Vorschein. Warum? Weil die Kompaktheit der ganzen Produktion keine großen Luftsprünge zuläßt. Sie ist trotz des enormen rhythmischen Drives einfach zu fest geschnürt.

Heinz-Jürgen Rippert

George Benson

Tenderly: You Don't Know What Love Is - Stella By Starlight - Stardust - At The Mambo Inn - Here, There And Everywhere - This is All I Ask - Tenderly-1 Could Write A Book
George Benson g, voc, McCoy Tyner p, Ron Carter b, Herlin Riley, Louis Hayes. Al Foster dm, Lenny Castro perc
WEA 925 907-1

Die Image-Ingenieure der Gebrüder Warner verheißen uns anläßlich dieser Platte auf großformatigen Anzeigen: , .George Benson is back to Jazz ". Liest man die hochkarätigen Namen der Musiker, die der verlorene Sohn verpflichtet hat, sowie die Auswahl von meist kanonisierten Standards, so will man dem erst mal glauben.
Doch das Resultat klingt über weite Strecken wie die Simulation von Jazz. Unverbindlich, dekorativ. Vor allem, wenn er singt. Auf fünf Stücken beglückt uns Benson mit dem stetig zartbitteren Schmelz seiner Stimme. Wie eine laue Pazifikbrise über den Terrassen Hollywoods haucht des Meisters Falsett („You don't know what love is", „Star dust"). Pralle Brusttöne zuhauf („Atthe Mambo Inn"). Sentimentaler Tiefsinn, den die Mitglieder gepflegter Cinzano-Zirkel in ihrem Glas und den darin schmelzenden Eiswürfeln zu suchen pflegen. An Geigenhimmeln und säuselnden Bläsern wird auch nicht gespart (stellvertretend: „This is all I ask").
Als leidlicher Jazzgitarrist jedoch weist er sich in den Instrumentalnummern aus. Im zeitgenössischen Main Stream schwimmend, gelingen dort Benson schön gebaute Soli wie in „Stella by starlight", kantable Linien - wobei er in gewohnter Manier zuweilen mitsingt, wie wir's alle lieben - und mitunter munter einhergroovende Passagen („I could write a book"). Solide unterstützen McCoy Tyner, Ron Carter und meist Herlin Riley am Schlagzeug, die aber alle an der kurzen Leine liegen. Vor allem Tyners spärlichen Soli sind die Zähne gezogen und müssen sich in das Korsett der Arrangements fügen. Wohltuend verhalten und einfühlsam hingegen interpretiert Benson die Titelballade „Tenderly", dem übrigens einzigen Gitarrenalleingang. Auch seine eingängige Improvisation über den Beatles-Titel „Here, there, and everywhere" ist hörenswert. Flockig und unverkrampft präsentiert er diesen Song im Latingewand, abseits jenem fatalen Hang zur seichten Muse. (Nicht zu verwechseln hingegen mit einem ironisch witzigen U-Jazz, zum Beispiel ä la Nat King Cole; und nichts gegen Sinatra in seinen besten Schnulzen).
Dieser Neigung ist er leider- abgesehen von den erwähnten Stücken - auf dieser Scheibe erlegen. Seine glamourösen Spotlights geben wenig Licht und werten viel Schatten.

Andreas HÖH

The Ruby Braff Trio

Me, Myself And I: Muskrat Ramble-Let Me Sing And I'm Happy- You've Changed - You're A Lucky Guy - Honey - No One Else But You - Me, Myself And I - When You're Smiling - When I Fall in Love - Swan Lake - That's My Home - Jubilee
Ruby Braff c, Howard Alden g, Jack Lesberg b
Aufg.: Juni 1988, New York
Concord Jazz CJ 381

Jazz in seiner reinsten Form, pure Ästhetik, intelligent aufgebaute Improvisationen, meisterhafte Instrumentbeherrschung, das ist die Musikwelt von Ruby Braff. Auch wenn der mittlerweile 62jährige Kornettist einigen Traditionalisten zu modern und manchen Modernen zu traditionsbewußt ist, seine Art von Jazz, bei der das Melodische im Vordergrund steht, bleibt wohl zeitlos. Ein schlagzeugloses Trio bildet die ideale Basis für Braffs Streifzug durch die weiten Gefilde amerikanischer Songs, von denen die Mehrzahl eher zu den verborgenen Schätzen als zu den populären Standards gehört. Gerade hier entwickelt Braff seine Kunst, musikalische Miniaturen um die Melodie zu flechten, etwa bei „Let me sing and I'm happy", „When I fall in Love" oder dem von Tschaikowski entlehnten „Swan Lake" (Schwanensee).
Mit dem jungen, talentierten Gitarristen Howard Alden urid dem stets zuverlässigen Altmeister Jack Lesberg (brillant seine Solochorusse bei „You've changed" und „Honey") hat Ruby Braff zwei Kollegen zur Seite, die mit dem Gestus erhabener Schlichtheit seine Liebe zu nuancenreichen Zwischentönen und feinen Abschattierungen teilen. Homogenität und Geschlossenheit im Ausdruck steht deshalb bei dem Trio an ersterstelle. Vor diesem Hintergrund können die durchweg ansprechenden Soli um so eindrucksvoller leuchten.

Andreas Geyer

Chick Corea

Early Days: The Brain - Converge - Waltz For Bill Evans - Sundance - Dave - Vamp - Jamala
Woody Shaw tp, Hubert Laws fl, piccolo, Bennie Maupin ts, Chick Corea p, Dave Holland b, Jack DeJohnette dm
Aufg: 1969, New York
Denon 8541

Diese 67 Minuten lange CD dokumentiert Tonmaterial aus Coreas Frühphase als Bandleader und enthält ein bisher unveröffentlichtes Stück des Pianisten sowie „alternate takes" von zwei Titeln. Charakteristisch für die hier zusammengestellten Mitschnitte ist eine sehr offene, mitunter völlig freie und vehement forcierte Spielweise, die Musikern und Hörern eine gehörige Portion Energie abverlangt. Ausnahmen bilden das wohl bekannte, lyrische „Waltz for Bill Evans" und das rhythmische, raffiniert arrangierte „Vamp", bei dem Corea Gebrauch von den Klangmöglichkeiten des E-Pianos macht. „Jamala", die einzige Komposition, die nicht aus der Feder Coreas, sondern aus der des Bassisten Holland stammt, beginnt mit einem ruhigen Zwiegespräch von Piano und Kontrabass, um sich dann immer mehr zu einer Tour de Force der hier beteiligten fünf Akteure (ohne Woody Shaw) zu verdichten. Solchen Kraftakten zu lauschen mag zwar anstrengend sein, aber wenn sie mit der hier erkennbaren Engagiertheit und Intelligenz zelebriert werden, dann stellen sich auch keine Ermüdungserscheinungen ein - zumindest bei mir nicht.

Jörg Eipasch

Mark Dresser/Mark Feldman/Hank Roberts String Trio

Arcado: Gartman's-Griffin'Leroy-Subtonium Three - Kraine - Living Bicycles - Pastoral - Curve Ball - Ethel - West Bank Cindy
Mark Dresser b, Mark Feldman v, Hank Roberts cello
Aufg.: Februar 1989, Ludwigsburg
JMT 834 429-1

Im sich ständig erweiternden, mittlerweile auch zu Puddingkonsistenz erweichenden Grenzgebiet zwischen sogenanntem Jazz und sogenannter Neuer Kammermusik- inklusive des oft bemühten, vermeintlich gemeinsamen Improvisierfreiraumes - liegt diese Produktion: in einsamer Qualität, auf dem Plattenteller. Das vorzügliche Produkt haben wir nicht nur den drei Musikern, sondern ebenso den Bemühungen des Produzenten Stefan Winter und der gekonnten Arbeit des Ingenieurs Carlos Albrecht zu verdanken. Dies nur nebenbei.
Zur Sache erstens: Alle drei Musiker sind kompetente Solisten, vorgegeben Geschriebenes interpretierend, improvisierend, und auch ebenso intelligent komponierend. Den Gefahren, Kompositionen improvisierend ad absurdum zu führen, andererseits Improvisationen in kompositorischen Korsetts zu erstikken, begegnen die drei mit absolut klaren Konzepten, eindeutigen Ideen und einer nicht-alltäglich bemerkenswerten Disziplin im Zusammenspiel.
Zweitens ist hier die kammermusikalische Idee, miteingeschlossen die Reduktion auf nur drei Viersaiter ohne drumherum, konsequent realisiert; soweit, daß selbst elektronische Klangbearbeitung und Modulationen zu noch knapperen, präziser definierten Sounds führen - im Gegensatz zur heute verbreiteten Methode, aus einem einzigen Chip das ganze Egerländer Blech scheppern zu lassen. Drei und Ende: Im gesetzten Rahmen, unter Ausschluß experimenteller Eskapaden, ist „Arcado" eine selten befriedigende Synthese von Komposition und Improvisation geglückt, im Zusammenspiel improvisierender Komponisten, komponierender Improvisatoren, und aufgeschlossener Hörerinnen.

H. Lukas Lindenmaier

Marc Ducret

Le Kodo: Le Kodo - Bribes - Helas - Courage - You And Me And You - Quelquefois
Larry Schneider sax, Marc Ducret g, Michel Benitz b, Adam Nussbaum dm
Aufg.: 8. bis 12. Dezember 1988
Label Bleu 6519

Federnd leicht schwebt die Musik dem Zuhörer entgegen. Was an John Scofield erinnert, sind die Gitarrenriffs von Marc Ducret, einem Vertreter der jungen Avantgarde Frankreichs. Label Bleu, die Firma, die das Album herausbrachte, ist offenbar das französische Pendant zu ECM, die Besetzung ebenfalls international. Mit Adam Nussbaum am Schlagzeug, Michel Benita am Baß und dem Saxophonisten Larry Schneider, dessen Spielweise starke Bezüge zu John Coltrane aufweist. Schneider tourte schon in den siebziger Jahren mit Horace Silver, ist aber hierzulande noch nicht so bekannt, obwohl er beim Berliner Jazzfest 87 glänzende Kritiken erhalten hatte.
Mit Ausnahme von „Bribes" sind alle Stücke von Marc Ducret komponiert worden. Verspielte Sequenzen größtenteils, dennoch von einer swingenden Dynamik weitergesponnen und mit furiosen Höhepunkten bestückt, besonders durch Larry Schneiders elegante und meisterhafte Saxophonläufe. Sie sind von bemerkenswerter Klarheit, Komplexität und formen so manche Ballade.
Gerade ECM-Freunde sollten mal zu „Le Kodo" greifen oder ganz einfach Liebhaber moderner, swingender Lyrik. Von der musikalischen Reife, der unterschwelligen Emotionalität und der Intensität werden alle begeistert sein.

Heinz-Jürgen Rippert

Duke Ellington And His Orchestra

Early Ellington 1927-1934: Black And Tan Fantasy - Washington Wabble - Creole Love Call - Blues I Love To Sing (26. 10.1927, New York) - East St. Louis Toodle-oo (19. 12.1927, New York) - Black Beauty (26. 3.1928, New York) - The Mooche (30. 10.1928, New York) - Fläming Youth - Saturday Night Function (16. 1.1929, New York) - Cotton Club Stomp (3. 5. 1929, New York) - Shout 'Em Aunt Tillie (4. 6. 1930, New York), Ring Dem Beils (20. 8.1930, Hollywood) - Old Man Blues (26. 8.1930, Hollywood) - Mood Indigo (10. 12.1930, New York) - Rokkin' In Rhythm (16. 1.1931, New York) - Creole Rhapsody, Part 1 - Creole Rhapsody, Part 2 (11. 6.1931, Camden) - Echoes Of The Jungle (16. 6. 1931, Camden) - Daybreak Express (4.12.1933, Chicago) - Delta Serenade - Stompy Jones (9. 1.1934, Chicago) - Solitude (10. 1.1934, Chicago) Bluebird ND 86852

Es mangelt nicht an Ellington CDs. Auch aus der Zeit der Washingtonians und der Jungle Band liegen Aufnahmen vor. Die CD, die hier besprochen wird, enthält Ellington Musik aus den Jahren, da die Band - im Dezember 1927 - in den New Yorker Cotton Club eingezogen war. Damals hatte Ellington bereits zu seinem einmaligen Sound gefunden mit den Growl-Tönen des Trompeters Bubber Miley und des Posaunisten Joe „Tricky Sam" Nanton, der vollen, kraftvollen Baritonsaxophonstimme von Harry Carney, dem stark von Wellman Brauds Slap Bass akzentuierten Rhythmus. Ganz deutlich schrieb Ellington damals schon für seine Musiker, schuf jene Klangfarbe, die man mit dem Begriff „Jungle" belegte. Eine ebenfalls völlig unübliche Ergänzung brachte die Sängerin Adelaide Hall mit ihrem zwischen klarem Sopran und rauh-instrumental (growl) pendelnden Stimmeinsatz („Creole love call"/„Blues I love to sing"). Mit Barney Bigards warmem Klarinettenton und der singenden Altsaxophonstimme von Johnny Hodges kamen 1928 zwei weitere geprägegebende Farben in das unvergleichliche, einzigartige Orchester („Saturday night function"). Ab Mai 1929 sorgte dann Cootie Williams dafür, daß nach Weggang von Bubber Miley die Growl-Trompetentöne erhalten blieben (charakteristisch „Shout 'em aunflillie" mit Bigard, Cootie und Hodges). Swingend mischt sich dann „Ring dem bells" in die Auswahl mit herrlichen Soli von Bigard, Hodges, Carney, sowie den growlenden Tricky Sam und Cootie Williams, der zuvor auch im Wechsel mit dem Altsaxophon von Hodges sang - instrumental versteht sich. Die weiteren Aufnahmen aus dem Jahr 1931 sind ebenfalls Belege für den eigenen Sound der Ellington Band, wobei auch Ellingtons erstes konzertantes Stück, die zweiteilige „Creole Rhapsody" (2. Fassung: 8:30), bei deren zweitem Teil allerdings Stimmungsschwankungen unüberhörbar sind, und das reizvolle „Mood indigo" (Bigard!) enthalten sind. Bei den letzten vier Stücken, die Ende 1933 Anfang 1934 entstanden, war dann noch der 1932 zur Ellington Band gestoßene Posaunist Lawrence Brown dabei, womit die gewichtigste Ellington Besetzung erreicht war. 22 Stücke enthält diese CD, die durch das NoNOISE System aufbereitet wurden und mit dieser Wiedergabe-Qualität einen hervorragenden Einblick in Ellingtons damalige Kompositionen und das von ihm geschaffene Profil seines Orchesters erlaubt.

Dieter Zimmerle

Esquire's All-American Hot Jazz Sessions

Esquire All-American Award Winners: Long Long Journey - Snafu - The One That Got Away - Gone With The Wind - Indiana Winter - Indian Summer - Blow Me Down - Buckin' The Blues
Aufg.: 10. Januar + 4. Dezember 1946, New York City
Jack Teagarden's Big Eight: Blues After Hours
Aufg.: 14. März 1947, New York City
52nd Street All Stars: Low Flame- Allen's Alley
Aufg.: 27. Februar 1946, New York City
Lucky Thompson And His Lucky Seven: Just One More Chance - From Dixieland To Be-Bop - Boulevard Bounce - Boppin'The Blues
Aufg.: 22. April 1947, Hollywood
Art Tatum: Ain't Misbehavin' - Cherokee
Aufg.: 20. Januar 1947, New York City
Erroll Garner: Erroll's Bounce- Erroll's Blues
Aufg.: 22. April 1947, Hollywood
Mildred Bailey With The Ellis Larkins Trio: I Don't Wanna Miss Mississippi
Aufg.: 20. Februar 1947, New York City
Bluebird/RCA CD ND 86757

Von 1943 bis 47 führte die amerikanische Zeitschrift „Esquire" auf Initiative des in den USA lebenden englischen Jazz Publizisten Leonard Feather und dessen belgischem Kollegen Robert Goffin jährliche Experten-Jazz-Polls durch, deren Gewinner zu All Star Gruppen zusammengefaßt und in Konzerten (das erste im Januar 1944 - erstmals Jazz im Metropolitan Opera House) vorgestellt wurden. Feather machte dann auch Aufnahmen mit Esquire Poll Winners für Plattenfirmen (zuerst für Commodore, dann für Continental und schließlich für RCA). Einige davon erschienen 1967 in einer Zusammenfassung auf einer LP. Die liegen nun noch erweitert auf dieser CD vor, womit man also eine ganze Reihe großer Jazzstars dieser Jahre zu hören bekommt: die Trompeter Louis Armstrong, Charlie Shavers, Bück Clayton, Max Kaminsky und Neal Hefti, die Posaunisten J. J. Johnson und Jack Teagarden, die Klarinettisten Jimmy Hamil-

ton und Peanuts Hucko, die Altsaxophonisten Johnny Hodges, Benny Carter und Pete Brown, die Tenorsaxophonisten Coleman Hawkins, Don Byas, Lucky Thompson, Allen Eager und Clifton Strickland, die Baritonsaxophonisten Harry Carney und Bob Lawson, die Pianisten Duke Ellington, Billy Strayhorn, Teddy Wilson, Art Tatum, Gene Schroeder, Jimmy Jones, Dodo Marmarosa, Erroll Garner, Ellis Larkins, die Gitarristen Remo Palmieri, JohnCollins, Chuck Wayne, Barney Kessel und Eugene Fields, die Bassisten Chubby Jackson, Jack Lesberg, Al McKibbon, Red Callender und Beverly Peer, die Schlagzeuger Sonny Greer, Shadow Wilson, Dave Tough, Shelly Manne und Jackie Mills, sowie den Vibraphonisten Red Norvo und die Sängerin Mildred Bailey. Natürlich kann man auch Louis Armstrong und Jack Teagarden singen hören. Soli gibt es jede Menge, einige besonders bemerkenswert: etwa Johnny Hodges in „Gonewith the wind," Coleman Hawkins in „Indian Summer", Don Byas in „Snafu", Charlie Shavers in dem in „Indiana Winter" umgetauften „How high the moon", Pete Brown und Mary Osborne in „Low flame", Allen Eager in „Allen's alley", Bück Clayton und John Collins in „Buckin' the Blues", Lucky Thompson in „Just one more Chance" und natürlich Art Tatum und Erroll Garner in ihren Beiträgen. Zudem erlebt man den Schritt vom Swing zum Bebop (Snafu, Allen's alley, Boppin' the Blues u. a.), Feather steuerte ein speziell für einen Wandel der jeweiligen Merkmale kennzeichnendes Stück bei, das er „From Dixieland to Be-bop" nannte. Alles in allem: eine nicht nur informative sondern auch beschwingte CD mit Aufnahmen von Spitzenmusikern aus den Jahren 1946 und 47. Und das in mittels des NoNOISE-Systems beachtlich guter Wiedergabe.

Dieter Zimmerle

Ella Fitzgerald And Her Orchestra

Live From The Roseland Ballroom - New York 1940: Who Ya Hunchin' - StarlitHour-Sing Song Swing-Goin' And Gettin' It- Royal Garden Blues - Sugar Blues - Lover Come Back To Me -1 Got Rhythm - Make Believe- It's A Blue World - It's There Somebody Else - One Moment Please - Chewin' Gum Dick Vance, Taft Jordan, Bobby Stark tp, George Matthews, Nat Story, Sandy Williams tb, Garvin Bushell cl, ss, Hilton Jefferson as, Wayman Carver as, ts, fl, Teddy McRae ts, bs, Tommy Fulford p, John Trueheart g, Beverley Peer b, Bill Beason dm
Aufg.: 1940, Roseland Ballroom; New York
Jazz Anthology 550032

Nach dem Tod von Chick Webb im Sommer 1939 übernahm Ella Fitzgerald die Band ihres Entdeckers und Mentors für die nächsten drei Jahre. Eine Bandleaderin im eigentlichen Sinne ist sie jedoch nie gewesen. Die Aufnahmen aus dem Roseland Ballroom von 1940 dokumentieren, daß die junge Ella noch ganz im Stile der damaligen Bandsängerinnen Text singt und mehr prominentes Aushängeschild der Band als eigenständige Solistin war. Zwar verfügte sie schon damals über eine warme, modulationsfähige Stimme, doch die atemberaubenden Scatphrasen der späteren Fitzgerald deuten sich bei „Sing Song Swing" allenfalls an. Neben Ella Fitzgerald stehen Taft Jordan, Bobby Stark, Sandy Williams und Teddy McRea, ohnehin die Stars der Band, solistisch im Vordergrund. Bill Beason, der seine Klasse bei kurzen Soloeinlagen, etwa beim „Royal Garden Blues", verrät, konnte natürlich, was Wunder, den großen „kleinen" Chick Webb am Schlagzeug nicht ersetzen. Obwohl die Besetzung ansonsten identisch mit der Chick Webb Band von 1939 ist, fehlt doch viel vom einstigen Drive, dem elektrisierenden Swing.

Andreas Geyer

Stan Getz

Quintet & Quartet 1950-1951: Yvette - Wild Wood - Melody Express - Penny - Potter's Luck - Split Kick - Rubberneck - Mosquito Knees - Sweety Pie - Hershey Bar - Tootsie Roll - For Stompers Only
Stan Getz ts, Jimmy Raney g, Horace Silver p, Tommy Potter b, Roy Haynes dm u. a.
Jazz Anthology 550102

Manchesmal sind CD-Veröffentlichungen alter Titel ein Segen und eine Last zugleich. Natürlich ist es schön, wenn man einige leicht verkratzte Schellack-Preziosen nun in passabler und vor allem unzerstörbarer CD-Qualität Wiederhören kann. Warum aber hat man wie im vorliegenden Fall nur 38 Minuten genommen und nicht die anderen Titel auch noch aufgelegt, die Stan Getz Anfang der 50er Jahre in New York mit diversen kleinen Formationen aufnahm? Und warum beschränkt man sich auf ein absolut nichtssagendes Beiheft, dessen Informationsgehalt mit den Auf nahmedaten erschöpft ist? Aber Schluß mit dem Gemecker, es ändert ja doch nichts. Was bleibt, sind 12 Titel aus der Zeit, als das Tenor-Horn des Stan Getz im Bebop buchstäblich tonangebend war.
Über seine wunderschön klare Intonation, seine fast schon lyrischen Läufe braucht man auch kein Wort mehr zu verlieren. Erwähnenswert aber die Besetzung der Quartette und Quintette, geradezu eine Herausforderung zum Hör-Test. Ist das nun Horace Silver oder Al Haig am Piano, jener Al Haig also, der zusammen mit dem ebenfalls vertretenen Roy Haynes am Schlagzeug eine der besten Rhythmusgruppen des Bebop bildete? Oder welcher der drei Bassisten liefert das inspirierteste Solo ab, Tommy Potter, Teddy Kotick oder Joe Calloway? Ich wage es nicht zu entscheiden, sicher aber ist, daß Stan Getz vor knapp 40 Jahren in Hochform war.

Heinz Klusch

Gijs Hendriks Quartet & Clifford Adams

Print Collection: Entry Sun - Proud Memories - One To Four Shuttle - Third Try-Bitonal Piece - Tenderness
Gijs Hendriks ss.as.ts, Diederik Wisseis p, Bert van Erk b, Rick Hollander dr, Clifford Adams tb
Rec. Monster/Holland, März/Mai 1988.
yvpmusic3012

„Entry" ist ein stimmungsvoller Einstieg in ein kammermusikalisches Quartett mit lyrischem Saxophon, perlendem Klavier, federndem Schlagzeug, getragen gestrichenem Kontrabaß und einer samtenen Posaune als Gast- das dann langsam zu expressiverem Spiel fortschreitet. Es ist das Quartett des Holländers Gijs Hendriks, den der Jazzfreund vergeblich in Jazz-Lexika sucht, obwohl der 1938 in Utrecht geborene Musiker auf seinem Instrument und mit seiner Gruppe eine Reife und Eigenständigkeit erreicht hat, die der Erwähnung bedürfte.

folkloristischer Themen durch Paul Hörn sind vielmehr wohlklingende Labsal für festlich gestimmte Seelen. Wenn Hörn im Studio nicht die Akustik sakraler Räume vorfindet, dann schafft er sie sich eben mit den Möglichkeiten der Technik - und so sind es natürlich die „Magic Shop Studios" im sonnigen Kalifornien, in denen er sein Kunstwerk kreiert und dem „Weltfrieden" widmet. Schwebende Klänge entweichen den vibratoreich und mit Hall sowie Echo gespielten Flöten (C-Flöte, Altflöte, Baßflöte).
Sie spülen die Melodien wie kleine, verebbende Wellen an die Gestade der Seele. „We can begin with ourselves experiencing inner peace" schreibt Paul Hörn auf der Plattenhülle, Wohl denn, die Musik schafft beste Einstimmung. All dies ist nicht so negativ gemeint, wie es klingt- es sei denn, Paul Hörn wollte mit seinem Friedens-Album mehr, als besinnliche Stunden der Einkehr mit ästhetischem Wohlklang verschönen.
Die Musik umspannt tausend Jahre und tausende von Meilen: vom gregorianischen Gesang über Bachs „Air" und Schuberts „Ave Maria" bis zu Malottes „My Lords Prayer" aus unserem Jahrhundert.

Klaus Mümpfer

Lee Konitz in **Rio**

Ocean Song - Easy Dancing - Rainy Afternoon - Samba Zezita O Carinho - Waltz for Lee - Goodbye Ipanema
Lee Konitz as, ss, Luiz Avellar keyb, Victor Biglione g, Nico Assumpcao e-b, Carlos „Bala" Gomez dr, Armando Marcal perc, Helle Sorensen solo-cello, London String Section
Aufg. Rio de Janeiro, London, Dänemark
M. A. Music A 737-2

Mit einer brasilianischen Rhythmusgruppe aufzunehmen, sei schon immer sein Wunsch gewesen, gestand Lee Konitz. Man glaubt es ihm aufs Wort, denn er spielt hier wie jemand, für den ein Traum in Erfüllung ging. Über die mal durchsichtig-sparsam hingetupften, mal in mitreißender Dichte brodelnden Samba-Rhythmen der handverlesenen brasilianischen Studio-Musiker spannt Lee seine weiten, luftigen Melodiebögen und feinnervigen Phrasierungen. Die in Melodik und Harmonik so typisch brasilianisch anmutenden Kompositionen schrieb ausnahmslos Allan Botschinsky, der damit erneut beweist, daß er zu den vielseitigsten und kreativsten Komponisten der Gegenwart zu rechnen ist. Auch alle Arrangements stammen von ihm, was besonders hinsichtlich des geschickten Einsatzes des Solo-Cellos und der Streicher-Tuttis bemerkenswert ist. Überhaupt finden Kompositionen, Arrangements, Improvisationen hier zu einer ungezwungenen Einheit, lassen eine niveauvoll unterhaltsame Musik entstehen, die so ganz nebenbei brasilianisches Lebensgefühl vermittelt: ein wenig Carnaval - ein wenig Tristeza.
Dem Produzenten-Gespann Marion Kaempfert-Allan Botschinsky ist mit diesem Album nicht nur die Fortsetzung einer Serie ungewöhnlicher Produktionen auf hohem künstlerischen Level gelungen, sondern darüber hinaus eine Platte, deren niveauvoller Unterhaltungswert beachtlich sein dürfte. Das Cover Artwork von Allans Schwester Jette Botschinsky unterstreicht zusätzlich den hohen Qualitätsanspruch.

Rüdiger Böttger

Branford Marsalis

Trio Jeepy: Housed From Edward - The Neamess Of You - Three Little Words - Makin' Whoopee - UMMG - Gutbucket Steepy - Doxy - Makin'-Whoopee - Stardust - Peace - Random Abstract (Train's Rampage)
Branford Marsalis ts, Milt Hinton b bzw. Delbert Felix b, Jeff „Tain" Watts dm
Aufg.: 3. + 4. Januar 1988
CBS 4651341

Dieses Mal hat Branford Marsalis mit etwas ganz besonderem aufzuwarten: Mitwirkender auf diesem Doppelalbum ist der legendäre Milt Hinton. 1910 geboren, begann dieser 1929 bei Freddie Keppard seine Karriere. Von Louis Armstrong, über Charlie Parker bis Aretha Franklin hat er mit den meisten Größen des Jazz schon gespielt. Heute der auf Platten meistvertretene Musiker der Musikgeschichte, war Hinton immer dankbar, wenn er mit Angehörigen einer anderen Generation musizieren und sich austauschen konnte. So geschehen auch auf dieser Platte. Heraus kam eine sehr erfrischende Mischung aus alt und neu. Nur bei drei Stücken der insgesamt zehn zupft Delbert Felix den Baß. Am Schlagzeug bei allen Stücken ist der hervorragende Jeff ,,Tain" Watts. Bis auf drei Stücke, die von Marsalis oder, im Kollektiv, von Marsalis-Watts-Hinton komponiert sind, werden Standards gespielt, deren Auswahl für meinen Geschmack sehr gelungen ist, wie zum Beispiel Sonny Rollins' „Doxy" oder „Stardust" von Hoagy Carmichael.
Ganz besonders hinweisen möchte ich auf die Art und Weise, wie sehr hier Musiker, die immerhin zwei Generationen auseinanderliegen, aufeinander eingehen, miteinander kommunizieren. Schon allein diese Tatsache läßt das Album zu einem wahren Hörvergnügen werden. Kaum zu glauben, daß es innerhalb von zwei Tagen eingespielt wurde. Durch mitgeschnittene Gesprächsfetzen und sich wiederholende Anfänge hat es fast Live-Atmosphäre. Ausgezeichnet ist auch der Begleittext von Delfeayo Marsalis, der sehr informativ geschrieben ist und schöne Details enthält.
„Trio Jeepy legt alle Aspekte.zeitgenössischer Neuerungen dar, und zollt dabei der Tradition aufrichtigen Respekt (denn Sie wissen ja, die Jungs früher haben schließlich dafür geübt und Neues geschaffen, daß wir einmal etwas daraus lernen)". (Zitat D. Marsalis).

Peter Bastian

Material

Seven Souls: Ineffect- Seven Souls-Soul Killer-The Western Lands- Deliver - Equation - The End Of Words
Nicky Skopelitis g, baglama, coral sitar, Simon Shaheen, Shankarv, Bill Laswell b, g, tapes, perc, Jeff Bova keyb, Sly Dunbar dm, fairlight, Aiyb Dieng perc, William S. Burroughs, Rammellzee, Foday Musa Suso, Fahiem Dandan voc
Aufg.: Platinum Island
Virgin 210 084

Bill Laswell, u. a. Produzent von Herbie Hancock, Mick Jagger (She's The Boss) oder Peter Gabriel und Mitglied von Last Exit hat hier wieder eine sehr interessante Produktion seines Projektes Material vorgelegt. Das Werk basiert auf der Novelle „The Western Lands" von William S. Burroughs, dem Kultautor der Beatnik Generation, Freund von Jack Kerouac und Allen Ginsberg. Burroughs liest selbst Auszüge aus seiner Novelle, die sich wie ein roter Faden durch das Album ziehen. Ein großer Fehler ist leider, daß unterlassen wurde, Texte beizulegen, denn sie sind nicht immer gut zu verstehen. Sie handeln von Atomkrieg, CIA, Weltuntergangsstimmung und davon, was passiert, wenn ein Dichter am „End Of Words" ankommt. In Auszügen erinnert mich diese Produktion an das Michael Mantler Project 1987 auf dem ersten Internationalen Art Rock Festival in Frankfurt. In ähnlicher Weise wurde damals Literatur von Beckett, Pinter und Gorey vertont. Die Musik auf „Seven Souls" ist jedoch größtenteils melodiöser, ethnischer: Afrikanische, pakistanische, mexikanische Anklänge mischen sich mit harten New Yorker Computersounds, sogar „Gingo" von Santana ist mitverarbeitet.
„Deliver" ist ein sehr schönes, sanftes Stück mit afrikanischem Rhythmus und Gesang, unterlegt von Computersounds und der Gitarre von Nicky Skopelitis. Bei „Equation" geht's mit härteren „New Yorker" Bandagen zur Sache. Sly Dunbar am Schlagzeug und L. Shankar, Ex-Shakti und Komponist der Filmmusik zu „Salaam Bombay", auf der Geige, tragen ebenfalls zur hohen Qualität dieses Albums bei.
Ein Kuriosum der Platte: Sie wurde auf Platinum Island, einer Insel vor Alaska aufgenommen.

Peter Bastian

Jackie McLean

New Soil: Hip Stmt- Minor Apprehension - Greasy - Sweet Cakes - Davis Cup
Donald Byrd tp, Jackie McLean as, Walter Davis Jr. p, Paul Chambers b, Pete LaRocca dm
Aufg.: 2. Mai 1959, Englewood Cliffs/ N.J.
Blue Note B1-84013/EMI

„NewSoil"-neuerGrund, neue Erde- war für Jackie McLean ein Neuanfang beim etablierten Unternehmen Blue Note, seine erste Platte nach ungezählten Sessions für Prestige, und einer kurzen Pause; nachträglich einzuschätzen auch der zaghafte Beginn einer erfolgreichen, langen Reihe von Produktionen für das blauweiße Label. Die Stücke, „Hip Strut" und „Minor apprehension" von McLean, die Übrigen alle vom Pianisten Walter Davis Jr., sind ebenso wie die Spielweise dem Hardbop-Image des neuen Arbeitgebers verpflichtet, mit parallel geführten Bläserstimmen, Stoptime-Effekten, Bluesfeeling und einer treibenden Rhythmik hinter den Solisten als Ingredienzien. Jackie McLean ist leider nicht immer überzeugend, hat mal Probleme mit Walter Davis' Vorgaben, und auch sein Ton besitzt noch nicht die Kraft und Persönlichkeit die sich in späteren Aufnahmen finden. Bemerkenswert sind Paul Chambers' Arco-Solo in „Hip strut", und ein sehr freies Schlagzeugsolo in „Minor apprehension", den zwei langen, und stärksten Stücken des Albums. Erfreulich, daß diese Platte- sie war im Original hierzulande kaum, dann als Japan-Rarität nur schwer erhältlich - nun wieder im (neuen) Blue-Note Katalog erscheint.

H. Lukas Lindenmaier

„New Soil" war für Jackie McLean (Bild) 1959 ein Neuanfang bei Blue Note **Foto: Karlheinz Bechholz**

Joakim Milder

Life In Life: The Naid Is Awake - Tense Wind - Eye Contact - Life In Life - We'll Be Together Again - It Could Happen To You - Börje's Child - Pinocchio - A Flower Is A Lovesome Thing - I Didn't Know What Time It Was
Joakim Milder ts, Jan Allan tp, Steve Dobrogosz p, Christian Spering b oder Joakim Milder ts, Palle Danielsson b, Rune Carlsson dm
Aufg.: März 1988, Stockholm
Dragon of Sweden DRLP 166

Daß man von der schwedischen Jazzszene wenig hört und sieht, bedeutet noch lange nicht, daß dort nicht gute Musik gemacht wird. Zum Beispiel der Tenorsaxophonist Joakim Milder. Nach eigener Aussage von Wayne Shorter stark beeinflußt - die Interpretation von Shorters „Pinocchio" ist denn auch einer der herausragenden Titel - beweist er auf der A-Seite im Quartett und Quintett und auf der B-Seite nur im Trio, wie weit man kommt. Wenn man sich nur auf das Wesentlichste beschränkt. Es sind meist Balladen, die er zum Ausgangspunkt für klar strukturierte, harmonische Läufe nimmt. Da ist kein Ton zu viel und keine Harmonie zu gefällig - Milder schafft die Balance zwischen zuviel Expressivität und zu wenig Kreativität mühelos. Fast schon folgerichtig klingen die Trio-Aufnahmen inspirierter, weil sich der Solist ungehinderter entfalten kann. Dafür schlägt aber der kraftvolle Bassist Christian Spering seinen Kollegen von der B-Seite bei weitem.

Heinz Klusch

Muigrew Miller

The Countdown: The Countdown - Exact Change - What The World Needs Now Is Love - Tetragon - Crystal Palace - Ambrosia - August Afternoon
Joe Henderson ts, Muigrew Miller p, Ron Carter b, Tony Williams dm
Aufg.: 15./16. Aug. 1988, Berkeley, CA
Landmark LLP 1519

Das vierte Album des Blakey-Eleven auf Landmark unter eigenem Namen. Vor kurzem konnte man ihn noch als Mitglied des Tony Williams Quintetts bewundern, dieser sitzt jetzt selbst, als einer der größten Fans Millers hinter dem Set. Dazu Ron Carter- und die Traum-Rhythmusgruppe ist perfekt. Joe Henderson, einer der verkanntesten Saxer auf der Szene tut den Rest zu diesem schönen Album. Ohne Kanten und Ecken swingt es vom ersten bis zum letzten Stück. Mainstream erster Klasse, gespielt von vier Meistern ihres Instruments.

Peter Bastian

Thelonious Monk

Blue Monk: Blue Monk (1) - Hackensack (1) - Light Blue (2) - Evidence (2)
Charlie Rouse ts, Thelonious Monk p, Larry Gales b, Ben Riley dm
Aufg. 21. 8.1965, Montreal (1) und 2. 7.1966Newport(2)
Bandstand BDLP 1505

Das Thelonious Monk Quartett- live: das hatten wir schon, einerseits zur Übersättigung, andererseits immer wieder faszinierend - die immergleichen Stücke in denselben Arrangements, Tenorpianobaßschlagzeug-Solofolgen, mit plötzlichem Aufhorchen: wegen zwölf Takten rollender Boogie-Formeln (linke Hand des Priesters in „Blue Monk") oder unvermittelter Temposchwankungen und -Schiebungen, wegen eines meisterhaft aufgebauten Tenorsolos, Schlagzeug-Breaks weit über die Routine hinaus. Monk's waren immer gut für Überraschungen - und Plattenproduzenten ebenfalls, allerdings ärgerlicherer Art. Denn: was die italienische Firma Bandstand hier mit einem (warum eigentlich?) japanischen Hüllentext als Aufnahmen von 1964 anbietet, sind in Wirklichkeit zwei Titel vom Montreal-Konzert 1965 (1). das weit vollständiger auf Can-Am 1100 erschienen ist, und zwei weitere Mitschnitte vom Newport-Festival 1966 (2), die in vielen Ausgaben vom Aostatal bis Yokohama verbreitet sind. Der Monk-Fan, also: das hatten wir schon.

H. Lukas Lindenmaier

Thelonious Monk And Max Roach

European Tour: Blue Monk - Light Blue - Evidence - To Lady - Stop Motion
1-3: Thad Jones tp, Charlie Rouse ts, Thelonious Monk p, John Ore b, Billy Higgins dm
Aufg.: 1957/58 Europa
4-5: Tommy Turrentine tp, Julian Priester tb, Stanley Turrentine ts, Bob Boswell b, Max Roach dm
Aufg.: 1960, Frankreich
Denon 8536 (CD)

Man könnte meinen, es sind gemeinsame Aufnahmen einer „European Tour". Weit gefehlt, da Monk und Roach Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre mit eigenen Quintetten in Europa unterwegs waren. So sind die ersten drei Titel von Thelonious Monk, die beiden anderen von Max Roach; beide jedoch mit ungefähr gleicher Spielzeit vertreten. Eine einstündige Live-Dokumentation dieser beiden außergewöhnlichen Charaktere des Jazz, das ist „European Tour". Auf dereinen Seite der manchmal unverstandene Klaviermeister Monk mit einigen seiner Klassiker („Blue Monk", „Evidence"); auf der anderen Seite Max Roach mit dem klavierlosen, aber hochkarätig besetzten Quintett. Thad Jones' klarer und reiner Ton auf der Trompete scheint Monks sperrigem Spiel zu widersprechen - auf den ersten Blick, jedoch ergänzt es sich „komplementär". Die Aufnahmen von Thelonious Monk sind in einem doppelten Sinne als historisch zu werten: Einmal in der „historischen" Aufnahmequalität- es rauscht leicht, Charlie Rouse' Saxophon ist an einigen Stellen nur leicht verzerrt zu hören - andererseits aber sind die Aufnahmen in ihrer Bedeutung für die Monk-Historie wichtig. Monk plays Monk und das sehr „evident"!
Da, wo Monks Verschrobenheit und Kantigkeit (der Musikkritiker LeRoi Jones schrieb „Kaltschnäuzigkeit") wirkt, entfaltet sich Roachs durchsichtiges und gefühlvolles Spiel. Trotz der Intellektualität Roachs ist seine Musik in keiner Weise „Kopf-Musik", das zeigen eben diese Live-Aufnahmen. Sein Spiel ist durchdacht, aber eben auch vital und spontan. Thelonious Monk und Max Roach - zwei große Persönlichkeiten des Jazz - auf einer CD. Titel und Aufmachung erinnern an das CBS-Album „Miles & Monk At Newport", das Aufnahmen von 1958 und, im Falle Monk, von 1963 dokumentiert, bei dem ebenfalls der Anschein entsteht, Monk spiele auf dem Album mit einer anderen Größe des Jazz zusammen. Auch hier täuscht der erste Eindruck. Eine Seite Miles, die andere Monk. Eine seltsame Produktionsweise. Auch heute noch.

Thomas Friedenberger

Airto Moreira

Struck By Lightning: It'sTime For Carneval - Burning Money - Berimbau First Cry - Sea Hors - Struck By Lightning - Samba Louco - Seven Dwarfs - Samba Nosso - Skins & Rattle
Lyrics: Airto Moreira
Jose Neto g, Randy Tico e-b, Junior Homrich tamburim, Airto Moreira perc, voc u. a.
Venture 44
Aris885 511909

In brasilianischer Melodienseligkeit schwelgt Moreira auf gewohnt geschmackvolle und kommerzträchtige Art und Weise natürlich auch wieder bei seinem neuesten Opus. Aber anders als bei seinen letzten Produktionen, besinnt er sich diesmal auch auf sein Musizierideal der frühen 70er Jahre zurück und zaubert so manches musikalische Juwel aus dem Hut. Dabei zur Seite stehen ihm u. a. seine alten Gefährten Chick Corea, Stanley Clarke und Herbie Hancock, sowie der noch jüngere, aber ungemein versierte Gary Meek an Saxophonen, Flöte und EWI.
Schlicht und einfach Irrsinn ist, was Moreira, Hancock, Clarke und Meek in der neunminütigen „Samba Nosso" inszenieren: düstere, psychedelische Soundscapes bilden die Basis für pakkende Improvisationen Hancocks und Meeks, immer wieder durchbrochen von durchkomponierten Passagen, die genauso abrupt wiederum dem freien Spiel weichen und in perlenden Läufen Hancocks über das Thema enden. Ein brillantes Stück, das mir ein ums andere Mal die Haare zu Berge stehen läßt, und allein schon den Kauf dieser CD wert ist. Alles in allem: eine hervorragende Neuerscheinung, die ich jedem nur wärmstens ans Herz legen möchte.

Jörg Eipasch

James Morrison & Adam Makowicz

At The Montreux Jazz Festival: 'S Wonderful - My Delight - For You Irene - Oleo - Indiana - Blues For Judy James Morrison tp, flh, tb, Adam Makowicz p, Buster Williams b, Al Foster dm Aufg.: Juli 1988, Montreux Jazz Festival East-West791 243-1 (WEA)

Daß sich Musiker erst kurz vor einem Konzert kennenlernen und dann gemeinsam auftreten, ist im Jazz nichts Neues. Selten zeitigt das aber solche Erfolge wie im vorliegenden Fall, wo sich vier Gleichgepolte den Riesenapplaus eines begeisterten Montreux-Publikums teilen konnten. Der Löwenanteil ging dabei sicherlich auf das Konto des australischen Multitalents James Morrison, das außer den hier zu hörenden Instrumenten auch noch Euphonium, Altsax und Klavier beherrscht. Flügelhorn und Trompete spielt Morrison im sonnenhellen Westcoaststil, mit harmonischen Legatolinien und effektvollem Hochreißer ins obere Register. Trotz aller Moderne offenbart der Australier bisweilen überraschende Affinitäten zur Swing-Vergangenheit, am stärksten im Eröffnungstitel ,,'S Wonderful".
Als Posaunist erinnert Morrison von der artistischen Brillanz her oft an Frank Rosolino; allerdings ist sein Feld weiter abgesteckt, wie die Mangelsdorff-Anleihenim „Blues for Judy" belegen. Adam Makowicz bringt tänzerisch bewegte „Pianologe" ein, bestehend aus quirligboppigen Rechtshandläufen, virtuoser Sechzehntelrasanz und üppig schwelgenden Tremoli. Williams und Foster - für diesen Abend extra vom Festival in Nizza eingeflogen - verzahnen das solistische Geschehen zu dichter Quartettgeschlossenheit, weit entfernt von den mühsam kaschierten Unzulänglichkeiten einer ad-hoc-Zusammenkunft. Die CD-Ausgabe enthält übrigens noch einen weiteren Konzertmitschnitt: das besonders heftig umjubelte „Softly, as in a morning sunrise".

Horst Schade

Bird & Chet

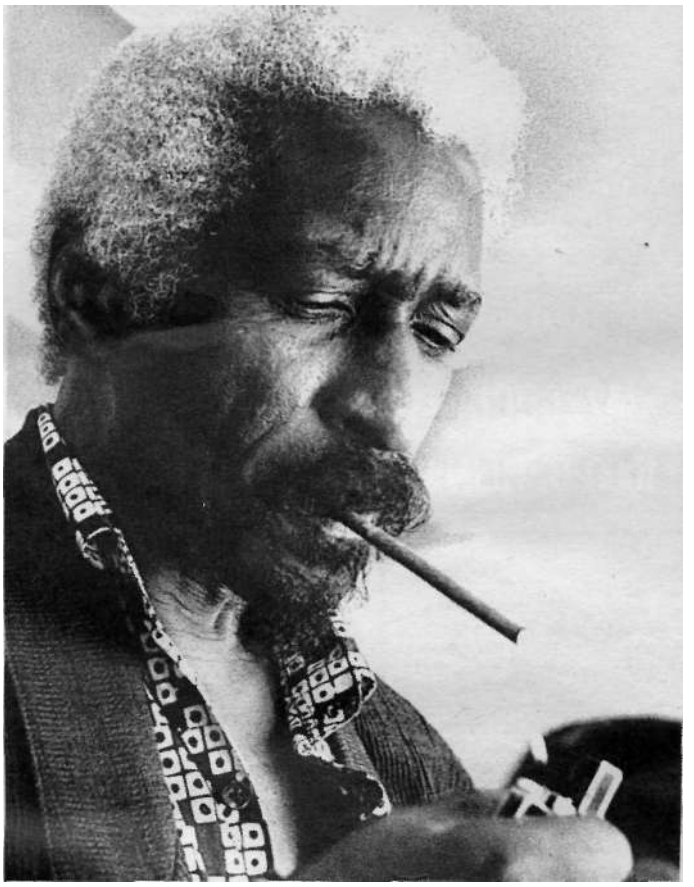
Live At The Trade Winds 16 June 1952: The Squirrel - Irresistible You - Indiana (Donna Lee) - Liza
Chet Baker tp, Charlie Parker, Sonny Criss as, Russ Freeman, Al Haig p, Harry Babasin b, Lawrence Marable dm
Aufg.: 16. Juni 1952, Trade Winds
Aris 835 054955

„Todestagen" verdanken wir wohl diese Platte: dem weit zurückliegenden von Charlie Parker, dem aktuelleren von Chet Baker. Mit ihr wird eine Lücke geschlossen; denn die frühere Veröffentlichung auf „Jazz Chronices JCS-102" ist eine Rarität. Überraschend erweist sich dieser Live-Mitschnitt des Bassisten nach den Maßstäben solcher historischer Dokumente als gar nicht so schlecht im Klang. Übrigens gibt es bei der Besetzung zumindest eine Unklarheit: Die frühere Veröffentlichung nennt Don Trenner als Pianisten. Bei „The Squirrel" steigt Parker erst spät ein, überläßt bis dahin seinem Schüler und Epigonen Sonny Criss das Feld. Baker beweist Inspiration und Selbstkontrolle. Bei „Irresistible" gestaltet Bird den Anfang locker und zumindest routiniert. Baker bläst sehr bopig. Criss erscheint als der Engagierteste, ist im Überdampf jedoch nicht überzeugend. Bei „Indiana/Donna Lee" läßt Parker im Kopfteil beide Themen-Welten zu ihrem Recht kommen, dann legt er los: souverän und auch auf der längeren Strecke mit frischen Ideen. Baker erweist sich wieder als guter Partner, und Criss agiert weiter überdreht. Es ist vor allem „Liza", das Charlie Parker ganz auf der Höhe seiner improvisatorischen Meisterschaft vorstellt.

Günter Buhles

Jim Pepper & Mal Waldron

Art Of The Duo: Ticket To Tokyo - Ruby My Dear - Bathing Beauties - Somewhere Over The Rainbow (tk. 1 & 2) - Spinning At Trixi - Good Bait- You're No Bunny Unless Some Bunny Loves You - A Pepper Poem (pt. 1 & 2) - Willy's Blues - What Is This Thing Called Love - How Long Has This Been Going On - Indian Water
Jim Pepper ts, ss, Mal Waldron p
Aufg: 5. April 1988 in München
TutuCD888.106



Liefert ein pianistisches Meisterwerk in Gershwins „How long has this been going on" ab: Mal Waldron Foto: Manfred Rinderspacher

Die bereits seit der Tutu-Produktion „Mal, Dance & Soul" angekündigte Duo-LP Waldron & Pepper (Ausgangspunkt: Mal Waldrons Widmung an Jim Pepper damals-„Soul Mates"; siehe JP 11/88) ist hiermit Wirklichkeit geworden. Die Produktion stellt auch eine Fortsetzung dar von „Artof the Duo", die Wießmüller/Weber mit dem Duo Mangelsdorff/Konitz begann (Enja 5059). Das Programm ist „bunt gemischt": zwei Waldron-Kompositionen, eine von Pepper/Waldron gemeinsam, vier von Pepper, je eine von Thelonious Monk und Tadd Dameron sowie insgesamt drei Standards je von Harold Arien, Cole Porter und den Gershwins bilden den Themen-Reigen dieses Duotreffs zwischen „Mal Rhythm" und dem indianischen Reed-Spieler aus Oregon. Was sich hier u. a. zum wiederholten Male erweist: Jim Peppers balladeskes Talent und sein hervorragendes Spiel am Sopransax (viermal insgesamt). Besagte Balladenseite des kleinen und zeitmäßig doch so langen „71-Minuten-Silberlings" bilden Monks „Ruby my dear" (Mal, „the other Monk" sehr charakteristisch an den Tasten, und Pep erfüllt am Tenor auch hochgesteckte „monk'sche Kriterien" im Sinne des verstorbenen Genius) und Peppers „Bathing Beauties", das er selbst mit beseelter tenoristischer Akribie vorstellt - Mals Einwürfe sind kraftvoll-zärtlich, sein Solo atmet einfühlsame Seelenverwandtschaft mit dem Duo-Partner. Forcierte Rhythmik erblüht in Mals „Ticket to Tokyo" (Fulminante Tenor-Exkursion Peppers und Waldrons zwingender Piano-Allgegenwart) sowie in Mals vorerst düster-hintergründigem, dann immer mehr befreiend heiterem „Spinning at Trixi", wo Pepper in schnellen Tönen improvisatorisch um denselben Phrasenkomplex kreist und Waldron in seinem Solo souverän Melodie, Variation und Rhythmik verdichtet.
Drei unbegleitete Instrumentalsoli gibt es: Ein pianistisches Pianomeisterwerk über Gershwins „How long has this been going on", faszinierend von der melodiebetonten Intro über die komprimierte Improvisation bis hin zum besinnlichen Themenausklang, und zweimal Jim Pepper (einmal in Arlens „Somewhere over the rainbow" in zwei „takes", wo Jim den längeren Part freier gestaltet als den konzentrierter wirkenden, traditionelleren ersten; zum anderen in seinem wunderschönen „Pepper Poem" am Soprano, gleichfalls in „two parts" - alle beide sehr romantisch und zeitweise von berückenden pentatonischen Momenten durchzogen). In die „Abteilung bluesig-relaxt" passen zwei Stücke: Damerons „Good bait", wo sich Peppers Tenorsax sehr konzentriert und „hinter Mals Pianobeat" bewegt und Mal sich in seinem Solo auffällig an deutlich merkbaren rhythmisch-harmonischen Fixpunkten orientiert, und - wie schon der Name sagt - „Willy's Blues" von Jim Pepper mit waldron'schen Piano-Rhythmustupfern hinter dem Tenorsax. Bei Cole Porters „What is this thing ..." greift Pepper zum über Mals einander kreuzenden Begleitrhythmen schwebenden Soprano, Waldron macht sich hochinteressante pianistische Gedanken über dieses berühmte Stück, welches er in einem großartigen Solo zu dem seinen macht. Ganz und gar schwimmen sich Pepper/Waldron frei in ihrer Gemeinschaftskomposition „You're no bunny ..." - hier „toben" beide geradezu durch das vorgegebene Akkordgerüst, wobei sie ihrer Fantasie keine Grenzen mehr setzen. Zum persönlichen Lieblingsstück des Rezensenten wird (wieder einmal) Jim Peppers bekanntes „Indian Water", weil hier Rhythmus, Melodie, Harmonisches, mit hervorragender Spiellaune eindrucksvolle Symbiosen eingehen (Jim bläst Soprano). Ein hochkarätiges Sax/Piano-Duo, welches (um ein Qualitätsbeispiel zu geben) Waldrons grandiosen Duetten mit Steve Lacy in keinster Weise nachsteht.

Willie Gschwendner

Quest

Natural Selection: As Always- Natural Selection - Nocturnal - Amethyst Suite/Fahamivu-Michiyo-AMoody - Time - Nighty-Nite
Dave Liebman ss, Richie Beirach p, Ron McClure b, Billy Hart dm
Aufg.: Juni 1988, New York City
Core CO 9.00748 0

Das CD-Booklet stellt als Aufnahmedatum kategorisch 1988 fest, obwohl David Liebman schon 1984 ein Album namens „Quest" einspielte und obwohl die Besetzung natürlich auch gute Bekannte vereinigt. Die Zusammenarbeit mit dem Pianisten Richie Beirach fußt noch in den seligen siebziger Jahren, als sich Liebman mit seiner Gruppe „Lookout Farm" gerade von seiner Arbeit mit Miles Davis erholte und emanzipierte. Das Eingespieltsein im positiven Sinne trägt natürlich diese CD, bei der die vielen sanften Töne kaum überraschen. Denn wenn zwei Großmeister leiser Harmonien wie Liebman und Beirach zusammen musizieren, dann werden Titel wie „A moody time" programmatisch. Das heißt nun nicht, daß es nicht spannend zugehen kann. Die Soprano-Ausflüge Liebmans vereinigen vertrackte Harmonien mit sensiblen Klängen; sein klarer und heller Ton klingt niemals gepreßt oder zu sehr forciert. Zur Qualität der Aufnahme trägt auch die Tatsache bei, daß alle Musiker Titel beisteuern. Als Überraschung dabei kann die aufregende „Amethyst Suite" des Schlagzeugers Billy Hart gelten, der darin auch selbst rhythmisches und melodisches Neuland beschreitet. Und natürlich treiben die Musiker auch wieder ihre Insiderjokes. Besonders die zweite Nummer „Natural Selection" ist gespickt mit Zitaten, als Hommage an die E-Musik ist auch einmal eine Oboe zu hören. So ist „Quest" ein spannendes Album geworden, auch wenn - oder gerade weif- es quer zu aktuellen Trends liegt. Zeitlose Musik, gewissermaßen, und da wird der einleitend zitierte Streit ums Datum akademisch.

Heinz Klusch

Heinz Sauer Quartet

Cherry Bat: Lush Life - Cherry Bat - Green Sleeves -1 Want To Die Easy When I Die - God Bless The Child
Heinz Sauer ts, ss, Bob Degen p, Günter Lenz b, Thomas Cremer dm
Aufg.: live im Jazzkeller Frankfurt
enja 5083 1

Wieder etwas für Sauer-Fans, in der Stamm- und Lieblingsbesetzung Sauers und in altgewohnter Qualität. Gleich das erste Stück ist „Lush Life" von Billy Strayhorn. Vielleicht eine Antwort Sauers auf Tony Scotts vor kurzem auf

Core Records erschienenes Lush Life-Epos, auf dessen vier Plattenseiten dreizehnmal dieses Stück zelebriert wird und in dessen Platten-Begleittext Scott die Behauptung aufstellt, „Lush Life" sei der „Mount Everest" für Jazzmusiker und von kaum je einem richtig gespielt worden, selbst von Strayhorn nicht. Ich überlasse die Diskussion darüber Scott und Sauer. Mir gefällt Sauers Version sehr gut
„Cherry bat" ist ein typisches Stück für Heinz Sauer. Zu Anfang spielt Bob Degen eine rhythmische Linie, das Sopran schleicht sich dazu, Baß und Schlagzeug fallen ein. Die Rhythmik verdichtet sich mehr und mehr, wobei das Sopran-Solo ekstatischer wird - vor allem Live sind solche Stücke sehr hörens- und sehenswert. Bob Degen und Günther Lenz haben in diesem Stück ebenfalls sehr schöne Soli.
Auf der zweiten Seite geht es etwas beschaulicher zu. Die Platte würde ich jedoch nur Fans empfehlen. Jazz-Neulingen würde ich für den besseren Zugang zu einem Live-Konzert mit Heinz Sauer raten.

Peter Bastian

Woody Shaw

In My Own Sweet Way: The Organ Grinder - In Your Own Sweet Way - The Dragon - Just A Bällad For Woody - Sippin' At Beils - Estate
Woody Shaw tp, Fred Henke p, Neil Swainson b, Alex Deutsch dm
Aufg.: 7. Februar 1987, live im Bazillus Zürich
In + Out Records 7003-1

Zeitlebens gehörte Woody Shaw zu jenen Trompetern, die man an gewissen Eigenarten aus Hunderten heraushören konnte. Woody Shaw verfügte über eine äußerst markante Spielweise, einen auch in schnellsten Tempi runden und vollen Trompetenton, eine makellose Technik, die ihm ermöglichte, seine Vorliebe für große Intervallsprünge zu realisieren. Zu diesen Fähigkeiten kamen eine verblüffende harmonische und stilistische Sicherheit und immer neue vitale Phrasierungen. All diese Attribute finden sich hier in diesen Aufnahmen, die live bei Auftritten in Zürich und Bern im Februar 1987 entstanden. Mit den Kanadiern Fred Henke, Piano und Neil Swainson, Bass und dem österreichischen Drummer Alex Deutsch hatte Woody eine Rhythmusgruppe zur Verfügung, die auf jede Nuance seiner Improvisationen einzugehen verstand und außerdem beachtliche eigene Soli beisteuern konnte. Henke und Swainson glänzen in Dave Brubecks „In your own sweet way", wo ihnen Woody den gesamten Solofreiraum überläßt, Drummer Alex Deutsch kann sich in „Sippin' at bells" solistisch vorstellen.
„After all I have gone through, I think I can teil a story now" sagte Woody Shaw. Und er tat dies ausführlich, z. B. in den 8 Chorussen, die er über Miles Davis' „Sippin' at bells" spielte, mit großer Intensität in der von seiner Frau Theresa komponierten „Just a ballad for Woody" und in Bruno Martinos „Estate", das durch Chet Bakers Interpretation bereits Jazz-Format erlangte. Wie sein Trompeten-Kollege Chet Baker, hat sich auch Woody Shaw viel zu früh für immer von der Jazz-Szene verabschiedet. Hier erzählt er noch einmal seine Story- „in his own sweet way".

Rüdiger Böttger

Marvin „Smitty" Smith

The Road LessTravelled: The Neighborhood - I'll Love You Always - Wish You Were Here With Me Part I - Salsa Blue - Gothic 17 - Concerto in B.G. - The Road Less Traveled

Auf „Cherry Bat" in altgewohnter Qualität: Heinz Sauer
Foto: Klaus Mümpfer

Wallace Roney tp, Steve Coleman as, Ralph Moore ts, Robin Eubanks tb, James Williams p, Robert Hurst b, Marvin „Smitty" Smith dm, Kenyatte Abdur-Raham perc
Aufg.: Februar 1989, New York
Concord Jazz 379

Seit meinem ersten Konzert mit Marvin „Smitty" Smith, in der Dave Holland Group, 1986 auf dem Neuwied Festival, bin ich absoluter Fan von ihm. Der technischen Brillanz und Einfühlsamkeit dieses 29jährigen Schlagzeugers kapa sich keiner entziehen. Sein bisheriges Spektrum reicht von Sting bis Sonny Rollins.
Bei seiner zweiten eigenen Platte bevorzugt er akustischen Mainstream und eine feine Besetzung. Neben den bekannten Namen wäre hier Ralph Moore besonders hervorzuheben, eines der wirklichen Talente der jüngeren Saxophonisten-Generation. Mit vier Bläsern ist diese Band schon eine kleine Bigband und so klingt sie auch, zum Beispiel im „Concerto in B.G.", das mit einem sehr schnellen Thema beginnt, in brillanten Soli variiert wird und eher klassisch endet.
Alle Stücke, bis auf „Gothic 17" von Bill Bruford, sind von Smith. Auch als Komponist ist Smith besondere Beachtung zu schenken. Selten sind ehemalige Sidemen auch als Bandleader so erfolgreich wie er; da klemmt's oft beträchtlich bei den Kompositionen. Nicht so bei Smith. Dem Platten-Begleittext kann ich mich nur anschließen, wenn dieser behauptet: „. .. seine Melodien sind elegant, beziehungsreich, seine Bläsersätze sehr harmonievoll. . .";so besonders im Titelstück „The road less travelled". - Allerbester Mainstream der 80er Jahre!
Eine Platte, die aus der Vielzahl der Neuerscheinungen dieses Jahres herausragt.
Ein kleines Manko - hier werden wieder einmal die Plattenkäufer benachteiligt. Auf der CD gibt es einen zweiten Teil der wunderschönen Ballade „Wish you were here with me".

Peter Bastian

Henry Threadgill Sextett

Rag, Bush And All: Off The Rag - The Devil Is On The Loose And Dancin' With A Monkey - Gift - Sweet Holy Rag
Henry Threadill as, bass-fl, Ted Daniels tp, flh, Bill Lowe b-tb, Diedre Murray cello, Fred Hopkins b, Newman Baker dm, Reggie Nicholson dm, perc
BMG/RCA Novus PL 83 052

Threadgill erhält in den USA nicht nur einen Preis nach dem anderen (bester Komponist, bester Altsaxophonspieler, beste neue Jazzgruppe u.a.)- nein, er macht auch Musik. Und was für eine! Threadgills Sextett schafft es tatsächlich, den „New Orleans" ins Jahr 2000 zu retten, Scott Joplins Ragtimes wieder aufleben zu lassen, Blues- und Gospelelemente mit denen des „Free" zu verbinden und - um es kurz zu sagen - die Musik der Stunde zu machen. In „Off the Rag" wirbeln Schlagwerke und Blasinstrumente nur so übereinander, daß es die helle Freude ist. In „The devil is on the loose and dancin' with a monkey" tanzt der Teufel wirklich Tango. Zur Entspannung leitet das kammermusikalische „Gift" die zweite Seite ein und in „Sweet holy rag" zeigt das Sextett die hohe Disziplin der Gruppe und eine fast überschäumende Spielfreude. Eine Wahnsinnskapelle, präzise und humorvoll, ein innovativer Leader, kompositorisch und spielerisch gleich stark; „Rag, bush and all" ist heute schon die erste Platte des neuen Jahrzehnts, außer, Threadgill veröffentlicht dieses Jahr noch eine neue LP.

Thomas Friedenberger

Trevor Watts Moire Music

With One Voice: Themes For America Nr. 1 - Need We Ever Say Goodbye? - Themes For America Nr. 2
Trevor Watts as, Simon Pickard ts, Liane Carroll voc, key, Veryan Weston p, Richard Granville-Smith acc, Liam Genockey dm, Nana Tsiboe perc, Kofi Adu perc, Colin Gibson e-b
ARC 03 (20 Collier Road, Hastings, East Sussex TN34 3JR, England)

Es muß Spaß machen, dieses Ensemble im Konzert zu erleben. Der kompakte Gruppenklang mit Klavier, Keyboards, Akkordeon und drei Schlagwerkern, die afrikanisch inspirierte Polyrhythmik, die eingängigen („Need We Ever Say Goodbye?') oder rasant virtuosen Themen („Themes For America Nr. 1"), die enthusiastischen Soli des Leaders Trevor Watts - all das gibt dieser ausgesprochenen Gruppen-Musik einen ansteckenden Drive.
Über die vermittelte Distanz der Schallplatte kommen diese Vorzüge aber nicht recht zum Tragen: Zu starr und statisch, zu dynamisch unflexibel, zu formelhaft wirkt die musikalische Faktur, als daß die Spannung über die Dauer der drei ausgedehnten Titel erhalten bliebe, und man hat den Eindruck, Watts habe den potentiellen Farben- und Texturenreichtum seines Ensembles noch längst nicht ausgeschöpft.

Peter Niklas Wilson

Torsten Zwingenberger &Band

meet Pias Johnson: Cooking AtThe Continental - Easy Living - Cute - Nica's Dream - Dolphin Street Blues - Bottoms Up - The Pendulum At Falcon's Lair- Lover Man-Jungles- When Lights Are Low - St. Thomas - Good Bait
Pias Johnson, Boris Vanderlek ts, Giorgio Crobu g, Kalli Gerhards b, Torsten Zwingenberger dm
Aufg.: 14. + 16. März 1989, Marktoberdorf + West Berlin
Recycling Records 14 03 89

Schlagzeug spielt Torsten Zwingenberger so, wie er aussieht: bolzenstrack und kerzengerade. Dem Rhythmus des von ihm geleiteten Quartetts verleiht das einen Anflug von „teutonischem Swing" - was eher ironisch denn abwertend gemeint ist, denn manche deutsche Mainstreamgruppe wäre froh, einen so professionellen Drummer an der Schießbude zu wissen. Als Gast ist auf dieser CD-Produktion der schwarze Westcoast-Tenorist Pias Johnson dabei, ein ausgebuffter Studiohase, der eine Menge Blues in der Röhre hat. Wie inspirierend er auf seinen jungen Kollegen Boris Vanderlek gewirkt hat, verdeutlicht ein Vergleich mit den drei Titeln, die in der regulären Quartettbesetzung eingespielt worden sind.
Für „Nica'sdream", „Jingles" (fälschlich als „Jungles" angegeben) und „The Pendulum at Falcon's Lair" schrumpft die Band zu einem Gitarrentrio, wobei im letztgenannten Titel der Bassist via Overdubbing auch mit einem Cello-Solo zu hören ist. Giorgio Crobu hat sich einiges von den Akkordgriffen Wes Montgomerys abgeschaut und trägt viel zur atmosphärischen Unterfütterung der Gruppe bei. Schade nur, daß der ausgezeichnete Vibraphonist Hendrik Meurkens die Band verlassen hat und auf dieser CD nicht mehr dabei ist; sein variantenreiches Spiel (wechselweise auch auf dem Klavier) bedeutete eine wichtige Bereicherung der Zwingenbergerschen Farbpalette.
In summa: Eine solide europäisch-amerikanische Coproduktion, mit der alle Beteiligten zufrieden sein können. (Laufzeit: 55'40")

Horst Schade

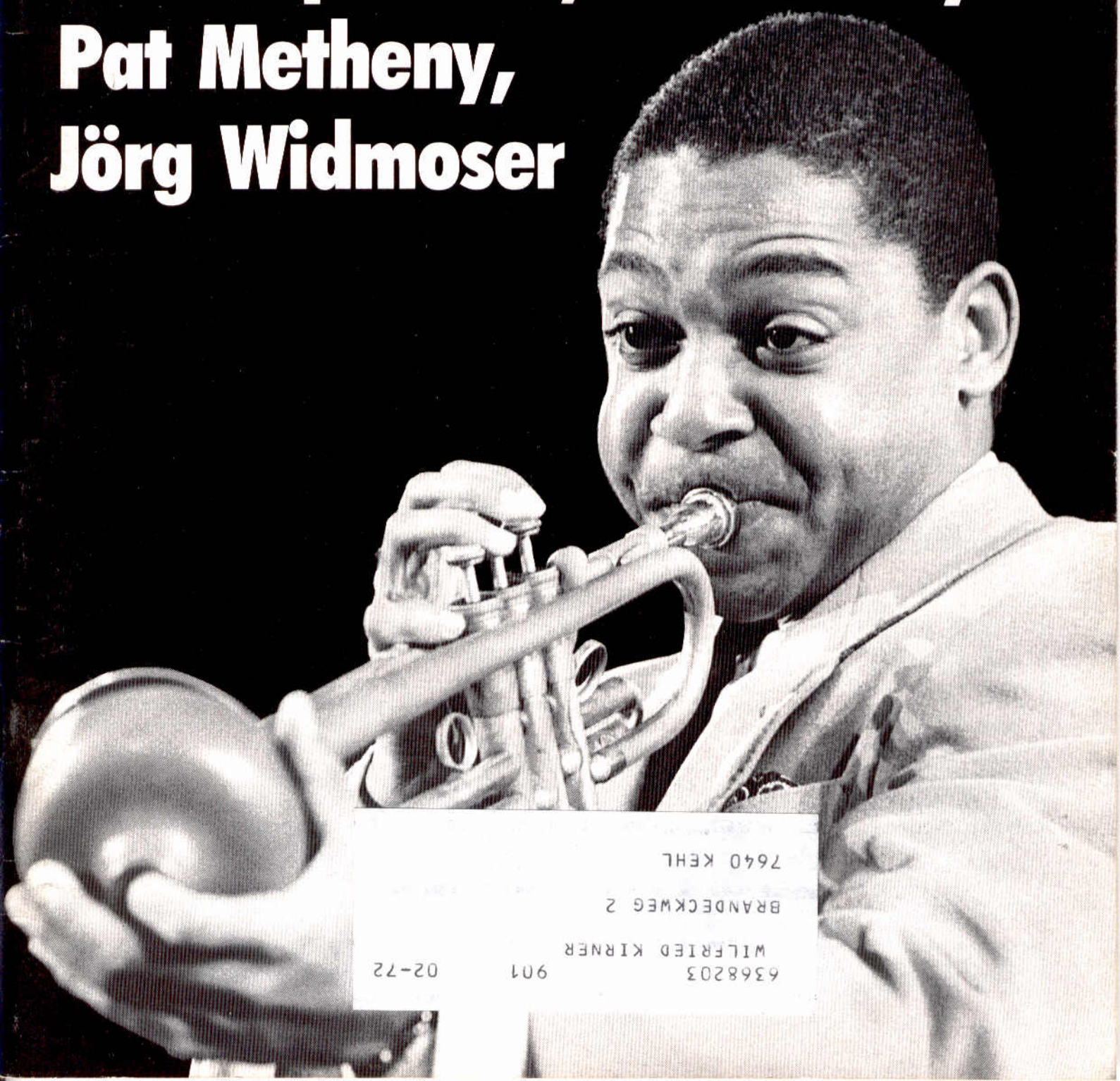
E 1315 E

JAZZ PODIUM

Nr. 12/XXXVIII Dezember 1989
ISSN 0021–5686 DM 4,– sfr. 4,– ÖS. 32,–

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

Ken Peplowski, Art Blakey
Pat Metheny,
Jörg Widmoser



6368203 901 02-72
WILFRIED KIRNER
BRANDECKWEG 2
7640 KEHL

Ken Peplowski

Der Jazz ist die letzte Bastion improvisierter, kreativer Musik

In den USA gilt er schon als junger Benny Goodman, der jetzt 31jährige Klarinettist Ken Peplowski. In den letzten Jahren erschienen mehrere Platten des talentierten Swing-, Mainstream- und Bebopsolisten, so die „Double Exposure" oder „Sonny Side". Daß Peplowski zum Concord Stall gehört, zeigt nicht nur an, daß er swingenden, melidiösen Jazz spielt, sondern, daß er in Fachkreisen als Musiker gilt, der noch eine beachtliche Karriere vor sich hat.
Peplowski stellte sich im Rahmen der Rems-Murr-Jazztage und deren Anschlußgastspiele das erste Mal in Deutschland vor und war überall Liebling des Publikums. Nicht allein durch seine virtuose Klarinettenspielweise, sondern auch wegen seiner sympathischen, ja fast bescheidenen Ausstrahlung.

Vor 8 Jahren übersiedelte Ken Peplowski aus Cleveland, Ohio, nach New York. Zuvor war er schon einige Zeit mit der von Buddy Morrow geleiteten Tommy Dorsey Band auf Tournee gewesen. Er war sich darüber im klaren, daß es ein Wagnis ist, in die Jazz-Metropole zu übersiedeln, ohne dort viele Musiker zu kennen. Doch nach ein paar Jahren hatte er es geschafft Anschluß an Gleichgesinnte zu finden. Zuerst hatte er Dixieland Jobs mit Musikern wie Max Kaminsky und Jimmy McPartland, in Eddie Condon's arbeitete er dann mit Ed Polcer. Weitere Arbeitsmöglichkeiten taten sich auf, in Swing Bands, Big Bands und schließlich im Benny Goodman Orchester. Bei einem Gespräch nach einem Konzert der Rems-Murr-Jazztage war dann auch Goodman der Anknüpfungspunkt.
Goodman war ein großer Einfluß, als ich noch ein Kind war, da hörte ich nur seine Musik, ich liebte ihn, er bildete eine große Inspiration für mich. Ich richte mich nicht nach ihm aus, ich imitiere niemanden, ich spiele eigenständig, aber wenn die Leute meinen, daß sie etwas von Benny Goodman in meinem Spiel wahrnehmen, dann sehe ich darin für mich ein Kompliment. Ich versuche aber nie bewußt so zu spielen wie er. Es gibt keine Frage, daß Benny Goodman der stärkste Einfluß für alle Klarinettisten seit Jahrzehnten war...
.. . zumindest 20, 30 Jahre überschattete Goodman die meisten anderen Klarinettisten, bis dann die modernen wie Tony Scott, Buddy De Franco oder Jimmy Giuffre kamen.
Das ist richtig, es gab aber auch immer noch weitere Klarinettisten, die ich noch sehr schätze und deren Musik ich viel höre, etwa Jimmie Noone und Ed Hall. Ich liebte auch Johnny Dodds, ebenso Albert Nicholas, und ich mag auch einige der ganz authentischen New Orleans Klarinettisten wie George Lewis. Ich hörte die verschiedensten Klarinettisten, auch Jimmy Hamilton oder Buddy DeFranco.

Polka, Klassik, Swing

Sie sind von Haus aus Klarinettist und nicht ein Saxophonist, der zur Klarinette überwechselte.
Ich fing mit der Klarinette an, ich bin polnischer Abstammung, in meiner Heimat, in Cleveland, Ohio, sind viele polnisch stämmige Bewohner, und ich fing dort an in Polka Bands zu spielen. Die polnische Polka-Musik ist ähnlich der New Orleans Musik, schon in der Besetzung. Die Frontline besteht aus zwei Trompeten und einer Klarinette. Die Klarinette improvisiert um die Trompetenstimmen herum. Und durch die Polkamusik lernte ich auch, wie man zum Tanz spielt. In jungen Jahren schrieb ich da schon Arrangements, ich brachte mir viel selbst bei. Meine ersten Jobs hatte ich in derartigen Polkabands, doch mein eigentlicher Background ist das klassische Klarinettenstudium. Und meine Klarinettenstudien prägten in starkem Maße meine Saxophonspielweise im Jazz. Abgesehen vom Jazzspielen verbringe ich die meiste Zeit mit dem Üben von klassischer Klarinette, ich höre aber auch viel Jazz. Die einzige Art und Weise zu lernen, wie man Jazz spielt, ist es zu tun. Du kannst in die Schule gehen und dort lernen, aber das ist nicht das gleiche, als wenn du in einer Band spielst.
Wiederholt haben mir Klarinettisten gesagt, daß sie Schwierigkeiten haben, einen natürlichen Übergang beim Spielen zwischen den hohen und tiefen Registern zu schaffen. Zu denjenigen, die das gemeistert haben, zählt Eddie Daniels.
Er verfügt über eine hervorragende Instrumenttechnik, aber fragt man die wirklichen Klarinettisten danach, die, die mit Klarinettenspielen begonnen haben, wird man feststellen, daß diese Technik für sie nicht so ein Riesenproblem ist. Wenn man das Instrument wirklich von der Pieke auf beherrschen gelernt hat, ist es nicht so schwierig, das in den Griff zu kriegen. Ich weiß, daß Musiker, die von Haus aus Saxophonisten sind, dieses Problem auf der Klarinette nur allzu gut kennen. Aber wenn man die ganze Zeit nur Klarinette spielt, denkt man nach einer Weile gar nicht mehr darüber nach. Das ist bestimmt kein so großes Hindernis wie die Leute meinen. Für mich ist das Saxophon ein Instrument, das viel leichter zu beherrschen ist als die Klarinette. Der Fingersatz ist recht ähnlich wie bei den oberen Registern der Klarinette und wie ich schon zuvor sagte, eine Menge übernehme ich von der Klarinette auf das Saxophon.
Andersherum befruchtet es sich nicht?
Nein, nicht so sehr. Das Saxophon ist ein sehr viel größeres Instrument, bei dem man mehr loslassen kann. Die Klarinette ist höher entwickelt und erfordert in gewisser Weise mehr Disziplin als das Saxophon. Womit ich nicht behaupten will, daß das Saxophon nicht seine eigenen Probleme hätte.

Klarinette - die größte Liebe

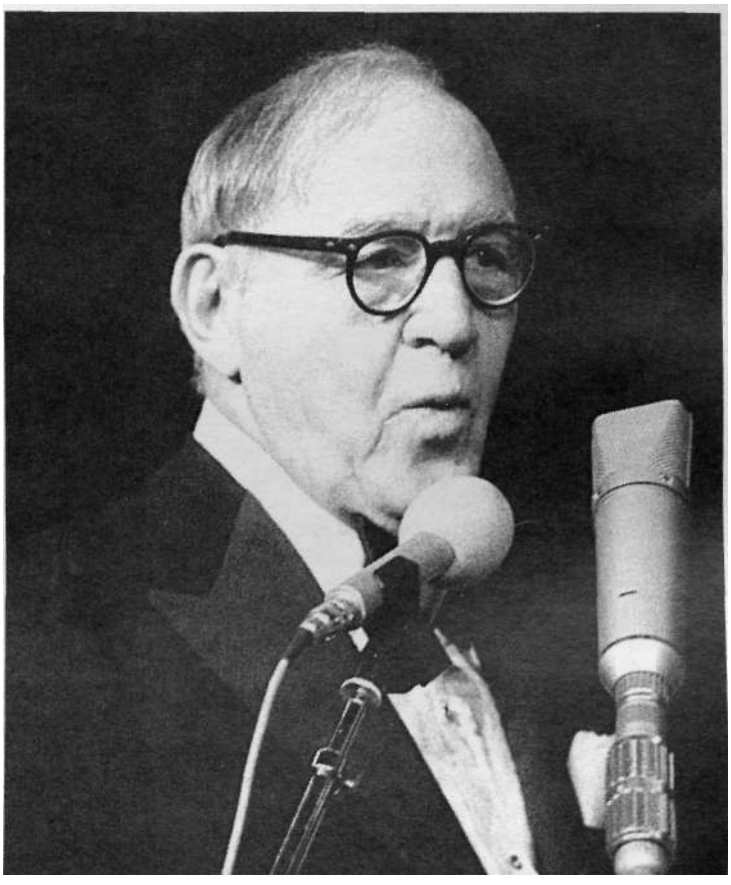
Modernere Klarinettisten wie Tony Scott haben ihren Klarinettensound stark nach dem des Saxophons ausgerichtet, damit

wurde er durchdringender, lauter, kraftvoller.
Ich merkte, daß ich genau das Gegenteil davon tat. Ich versuche einen dunklen, holzähnlichen Sound auf dem Saxophon zu erreichen, denn ich denke dabei so sehr an das Klarinettenspiel.
Die Klarinette ist und bleibt wohl Ihre größte Liebe?!
Obwoh ich große Freude daran habe, beide Instrumente zu spielen, Klarinette und Saxophon, doch wenn ich mich für eines von beiden entscheiden müßte, dann würde ich die Klarinette wählen.
Sie spielen niemals in ein und demselben Stück Saxophon und Klarinette?
Nein, nicht im selben Stück beides, doch ist es recht leicht von einem Stück zum nächsten das Instrument zu wechseln, denn ich versuche beide als ganz eigenständige, voneinander ganz verschiedene Instrumente zu behandeln. Und ich improvisiere auch auf beiden Instrumenten ganz anders, obwohl sie so viele gemeinsame Wesensmerkmale haben. Ich versuche sie ganz verschieden zu blasen, die Klarinette und das Tenorsaxophon, ja sogar auch das Altsaxophon, und nicht wie die sogenannten 'doublers', die alles spielen und auf jedem Instrument kompetent sind. Ich konzentriere mich ganz stark auf das Wesen eines Instrumentes, wenn ich es in den Fingern habe. Doch den Wunsch etwa noch Flöte oder andere Saxophone, wie etwa Baritonsaxophon, zu spielen, habe ich nicht. Ich habe schon genügend Probleme mit den Instrumenten, die ich blase!
Es gibt immer wieder Kritiker und Hörer, die sich negativ darüber äußern, daß so junge Musiker wie Sie Musik spielen, die schön vor etwa einem halben Jahrhundert entstand. Als ich darüber einmal mit Scott Hamilton sprach, meinte er: Die anderen richten ihr Spiel nach dem von John Coltrane aus, aber das ist auch schon 3 Jahrzehnte alt. Wie sehen Sie es?

Genauso. Ich wuchs mit der Musik auf, die ich heute spiele. Bei uns zuhause wurde viel alter Jazz gehört, Big Band Musik, und ich hatte das Glück, einige dieser Musiker persönlich erleben zu können. Zu mir sagen die Leute auch: „Wie können Sie nur so jung sein und so alte Musik spielen?!" Es ist überhaupt nichts Außergewöhnliches, daß junge Musiker alten Jazz spielen. Und damit spreche ich nicht nur für mich selbst, sondern für alle gleichgesinnten Musiker um mich herum. Nicht zuletzt auch für Howard Alden und Dan Barrett. Wir wuchsen auf, indem wir diese Art Musik hörten. Und wir spielen diese Musik mit großer Freude.
Sie sind sicherlich auch der Überzeugung, daß Sie sich in dieser swingenden Musik entfalten können, noch Neues, Eigenständiges einbringen.
Ganz sicher, ich bin der Überzeugung, daß ich etwas Eigenständiges beitragen kann. Ich versuche ja nicht einen älteren Jazz-Stil zu imitieren, ich spiele ihn so, wie ich empfinde. Und das mache ich ganz natürlich, ohne es darauf abgesehen zu haben, eine Ghost Band zu bilden oder eine Imitation von Benny Goodman zu sein. Wenn es einen Weg gibt, diese Musik am Leben zu erhalten, dann kann man das, indem man sie frisch und lebendig mit jüngeren Musikern, die auf ihre Art spielen, macht, anstelle sie von alten Platten zu rekreieren.
Haben Sie, während Sie mit Goodman spielten, jemals irgend einen Ausspruch von ihm dahingehend gehört, daß er es schätzt, wenn junge Musiker wie Sie in seine Fußstapfen treten?
Benny Goodman hatte immer mehr Freude daran, anderen Klarinettisten zuzuhören. Wir konnten es sehr gut miteinander. Er verabscheute es jedoch, wenn Musiker ihn imitierten. Ich möchte den Musiker nicht nennen, der herging und seine Tribute an Benny Goodman spielte. Benny sagte mir damals, daß er den Betreffenden angerufen und ihm empfohlen habe, gefälligst damit zu warten, bis er tot sei.
Basie regte sich ja auch über sogenannte Basie Alumni Gruppen auf, er sagte da auch, er wünsche das nicht, solange er noch unter den Lebenden weile.
Auf den Rems-Murr-Jazztagen spielen wir ja mit den Oliver Jackson All Stars als „The roots and future of jazz play Basie and Ellington". Und diese Kombinationen von älteren und jüngeren Musikern ist ideal. Wir erfreuen uns alle am Spiel der anderen, machen miteinander frische, aufregende Musik. Wir versuchen gewiß nicht, jemanden zu imitieren. Wir spielen Basie- und Ellington Musik genau so eigenständig wie unsere eigene.
Der swingende Jazz strahlte und strahlt noch immer Lebensfreude aus, es steht eine ganz positive Lebenseinstellung dahinter. Empfinden Sie es auch so?

Großartige Musik und gleichzeitig Unterhaltung auf bestem Niveau

Teilweise ist das schon deshalb so, weil diese Musiker wußten, wie man ein Publikum unterhält. Sie verstanden es auch zum Tanz zu spielen, sie genossen die gute Beziehung zu ihrem Publikum. Die Musiker betreiben jetzt ihre Kunst so verdammt ernsthaft. Wir sind aber immer noch Entertainer. Du kannst großartige, virtuose Musik spielen und dabei gleichzeitig für Unterhaltung auf höchstem Niveau sorgen. Viele Musiker haben das vergessen. Wenn du auf die großen Jazzmeister zurückblickst, dann wird dir klar, daß sie allesamt große Entertainer waren. Auch Duke Ellington, der ja unglaublich gute, niveauvolle Musik, auch sinfonische Werke, schrieb, sie aber so zu präsentieren wußte, daß es für die Zuhörer unterhaltend war. Er liebte es, für das Publikum zu spielen. Genau das tue ich auch und dieses gegenseitige Geben und Nehmen, dieses Feedback vom Publikum, ist beglükkend.



Ken Peplowski: „Benny Goodman (Bild) hatte immer Freude daran, anderen Klarinettisten zuzuhören **Foto: Hans Kumpf**

Wenn Sie dieses Feedback bekommen, können Sie doch sicherlich Ihr Spiel noch steigern, über sich selbst hinauswachsen?
Das geschieht immer wieder. Es ist auch ein wunderbares Gefühl, Musiker um sich zu haben, mit denen man sich wirklich versteht, mit denen man kommunizieren kann. Ich fand einige solcher Musiker und mit ihnen macht es mir großen Spaß zu spielen. Ich strebe immer danach, mich auf der Bühne wohl zu

fühlen. Es ist mir ein Anliegen, auf das Podium zu gehen und die Verpflichtung zu erfüllen, die ich dem Publikum gegenüber habe. Sie kommen, um dich spielen zu sehen und zu hören, dabei interessiert es sie wenig, wie dein Tag zuvor verlief, wie es in deinem Leben aussieht. Du bist da, um für sie zu spielen, so gut wie es dir möglich ist. Wenn du diese Verantwortung nicht tragen willst, dann bleib lieber zuhause und übe!

Sie haben ja doch ziemlich schnell in New York Anschluß an Musiker gefunden, die Ihnen entsprechen.

Es brauchte schon saine Zeit, es gibt so viele verschiedene Kreise von Musikern, so kann es schon eine Weile dauern, bis du die passenden gefunden hast und sie dich aufnehmen. Es gibt jetzt so einige jüngere Musiker, die diese Art Musik lieben, du kannst es Swing nennen, aber wir spielen auch Bebop, Mainstream.

Es gibt da keine Grenzen mehr, die Übergänge sind fließend.

Die Grenzen verwischen sich immer mehr. Ich höre auch gerne modernen Jazz, ich spiele ihn jedoch im Moment nur nicht, weil ich mit dem, was ich tue, genügend beschäftigt bin. Ich möchte auch keine Musik spielen, von der ich das Gefühl habe, daß ich nicht 100% dahinter stehen kann. Begeistert höre ich John Coltrane, auch andere moderne Jazzmusiker. Ich studierte einige Zeit bei Sonny Stitt. Er war eine große Inspiration für mich. Er sagte mir immer, daß der Grundgedanke des Musizierens folgender wäre: zu sich selbst ehrlich zu sein, sich selbst an der Musik zu erfreuen. Er fügte dann hinzu: „Auch wenn du in einem Club spielst, in dem dir kaum jemand Aufmerksamkeit schenkt, dann mußt du doch vollkommen ehrlich zu dir in der Musik sein, deine Integrität wahren." Und dieser Grundsatz kommt auch in einer Band zum Tragen. Es kann sein, daß man mit niemanden auf der Bühne zu Streich kommt. Dann spiele für dich selbst, aber ehrlich. Wenn es etwa nur einen Musiker gibt, der dir entspricht, etwa der Bassist, dann halte dich an ihn.

Wer verschaffte Ihnen den Kontakt zu Carl Jefferson und der Plattenfirma Concord?

Scott Hamilton empfahl mich Carl Jefferson, ebenso setzten sich Warren Vache und noch weitere Musiker aus dem Concord Stall für mich ein. Dan Barrett bekam eine Aufnahmegelegenheit bei der Firma Concord, und ich spielte dabei mit. Bei diesem Anlaß gab ich Carl Jefferson eine Demo-Kassette, die er mitnahm. Er hörte sie dann schon unterwegs im Flugzeug und rief mich gleich danach an. Ich konnte dann einen langjährigen Vertrag bei ihm unterzeichnen, der beinhaltet, daß ich in Zukunft viele Platten aufnehmen kann.

Wie lautet der Vertrag - auf eine oder zwei Platten pro Jahr?

Eine oder zwei unter meinem Namen, zudem spiele ich als Sideman auf vielen anderen Platten bei Concord mit. Ich wirkte gerade bei einer Hank Jones Platte mit, die bald erscheinen wird.

Die Platte, die Sie mit George Shearing „In Dixieland" machten, ist äußerst reizvoll . . .

.. . das ist eine wirklich ungewöhnliche Platte, nicht wahr? Ich muß zugeben, wir hatten so unsere Zweifel als wir zur Aufnahmesitzung gingen, aber wir fanden es dann schön. Es war ganz und gar George Shearings Idee dieses musikalische Material so anzugehen. Er schrieb auch die Arrangements. In New York bekommen wir eine Menge Gigs, bei denen wir in Big Bands mitwirken können, als anonyme Sidemen, hinter Gastsolisten und Staratraktionen. In diesem Zusammenhang spielte ich schon einmal mit George Shearing. Es war eigentlich Carl Jefferson, der diese Gruppe für Shearing zusammenstellte, und der war mit der Band recht glücklich und will mit ihr auch Konzerte geben.

Immer wieder neue Herausforderungen

Es ist bewundernswert, daß Shearing heute als 70jähriger noch solche Experimente betreibt und hörbar Spaß daran hat.

Darum geht es ja in der Musik, wir suchen immer wieder neue Herausforderungen. Ich möchte nicht an den Punkt gelangen, daß ich einen Song immer und immer wieder gleich spiele. Einerseits gibt es unendlich viele Songs von großen Komponisten wie Cole Porter oder George Gershwin, die heute kaum mehr gespielt werden, alles scheint ewig dieselben Songs aufzugreifen, andererseits kann man noch Stücke der Jazz-Komponisten ausloten, Musik von Ellington oder Thelonious Monk. Es ist eine ungeheure Vielfalt an musikalischem Material vorhanden.

Und wie stellen Sie es an, diese weniger bekannten Songs oder Stücke ausfindig zu machen?

Vor allem, indem ich andere Musiker und deren Platten höre. Ich liebe Gesang, ich habe viele Songs durch Frank Sinatra entdeckt und schon öfter mit Rosemary Clooney gearbeitet. Sie hat eine Riesensammlung von Songs.

Gibt es in absehbarer Zeit wieder eine neue Platte von Ihnen?

Im Januar werde ich wieder für Concord unter meinem Namen eine Platte machen, die dann im April oder Mai erscheinen wird. Bis jetzt weiß ich noch nicht, wer mit mir spielen wird, nur Hank Jones als Pianist steht schon fest.

In welcher Musikerkombination spielen Sie am liebsten? Mit einem weiteren Bläser an Ihrer Seite?

Meine liebste Kombination von Instrumenten zeigt sich eigentlich schon auf meinen Platten. Es ist Gitarre, Piano, Baß, Schlagzeug und ich mit Klarinette bzw. Saxophon. Die Gitarre kann die doppelte Funktion als Melodie- und Rhythmusinstrument übernehmen. Ich habe an einer solchen Besetzung mehr Freude als an allen anderen. Doch ich mag es auch, wenn ich herausgefordert werde mit anderen Saxophonisten oder Trompetern zu arbeiten. Das ist dann wieder etwas ganz anderes, an dem man seinen Spaß haben kann. Es ist dann nicht eine Situation, in der man selbst das Sagen hat, aber es ist interessant, denn du mußt dabei einen Weg finden, wie zu den anderen begegnest, welche

Ken Peplowsky: „Es ist mir ein Anliegen, auf das Podium zu gehen und die Verpflichtung zu erfüllen, die ich dem Publikum gegenüber habe
Foto: Diethelm Schaffner

grundlegenden Übereinstimmungen erreicht werden können. Das ist aufregend.

Das Zusammenspiel mit Howard Alden ist schon mehr in Richtung Intuition gewachsen, Sie beide entsprechen sich ganz ideal, und Sie spielen auch sehr oft zusammen.

Es bewirkt aber, daß wir beide anders spielen, wenn wir zusammen Musik machen. Es ist eine ganz delikate Angelegenheit, wenn man mit jemandem öfter spielt, es ist manchmal als ob zwei Persönlichkeiten zu einer neuen verschmelzen.

Haben Sie irgendwelche speziellen Pläne oder Wunschvorstellungen?

Gerne würde ich einmal in einem orchestralen Kontext arbeiten, ich bin gerade an einem derartigen Projekt. Nächstes Jahr gebe ich Konzerte mit Orchestern, es kann sein, daß ich ganz schnell zu dem gewünschten Ergebnis komme.

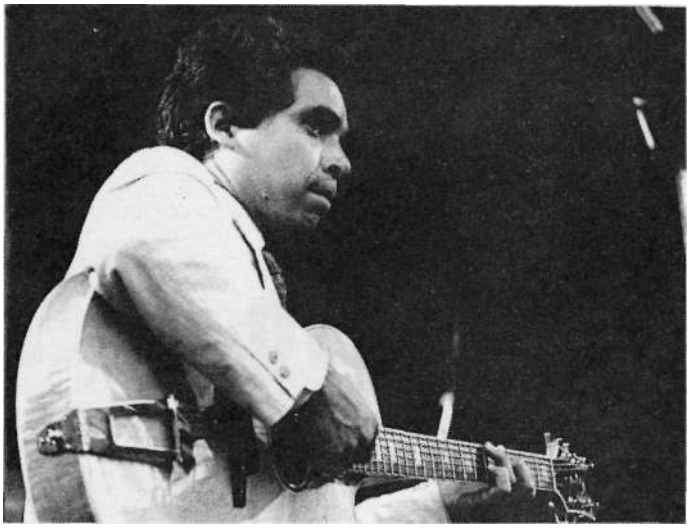
Sie arbeiten da mit großen Orchestern .. .

... mit Sinfonieorchestern, es ist eine Kombination von Jazz und klassischer Musik. Wir werden das Aaron Copland Stück aufführen, das Benny Goodman seinerzeit spielte, dann ein Stück von Alec Wilder, das er für Benny schrieb, das er aber nie aufnahm. Und dann denke ich noch daran, daß jemand eine Auftragskomposition für mich und Sinfonieorchester schreibt. Ich vermisse etwas, wenn ich nicht klassische Klarinette spielen kann. Ich hatte früher oft Gelegenheit dazu in meiner Heimat Cleveland, hin und wieder bekomme ich auch in New York eine Einladung das zu tun. Diese Kombination liebe ich sehr. Ich würde auch gerne Musik mit einem Kammermusikensemble mit Streichern oder einer Bläserformation machen. Warren Vache produzierte kürzlich eine so schöne Platte für Concord mit dem Beaux Arts String Quartet. Er klingt in dieser Kombination phantastisch, hat ein unglaubliches Feeling für Balladen. Und wenn er sie spielt, dann denkt er dabei an die Lyrics des Songs.

Es braucht wohl eine geraume Zeit in der Entwicklung eines Musikers, bis er fähig ist, eine Ballade überzeugend zu spielen.

Lester Young sagte in Interviews: „Du solltest die Lyrics eines Songs kennen, wenn du ihn spielst. Du lernst nicht nur die Noten, du mußt wissen, welches Feeling dahintersteckt." Ich versuche das auch so anzugehen. Früher hörte ich viel von Billie Holiday und Frank Sinatra und oftmals lernte ich dadurch die Songs wirklich kennen, versuche dieses Feeling beim Spielen wiederzugeben, das ich von deren Aufnahmen kenne.

Sie können seit Jahren ausschließlich vom Musikmachen Ihren Lebensunterhalt bestreiten?



Ken Peplowski verschmilzt beim Spielen mit Howard Alden (Bild) zu einer neuen Persönlichkeit Foto: Diethelm Schaffner

„Jazz ist so aufregend, weil es Musik ist, die von den Menschen im Augenblick geschaffen wird, im gemeinsamen schöpferischen Prozeß."

Ken Peplowski **Foto: Diethelm** Schaffner

Gegen die Konsum-Mentalität

Ich halte mich für sehr glücklich: Ich habe niemals etwas anderes getan, als Musik gemacht. Seit meinem siebten Lebensjahr arbeite ich als professioneller Musiker, ohne Unterbrechung bis heute. Es ist schon etwas Glück dabei gewesen, daß mir das gelang. Manchmal mußt du einfach nur zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort sein. Aber das ist alles, was ich getan habe, oftmals war ich drauf und dran etwas anderes zu tun, aber ich blieb dann doch bei der Musik aus Sturheit. Ich konnte es mir einfach nicht vorstellen etwas anderes als Musik zu machen. Das Erfreuliche an Auftritten in Europa und auch in anderen Ländern, in denen ich schon war, ist, daß eine Menge jüngerer Leute in die Konzerte kommen. In den USA ist die junge Generation kaum dabei anzutreffen, das Publikum besteht aus den Leuten, die in den 30er und 40er Jahren aufwuchsen und damals schon die Musik hörten. Nicht, daß wir es nicht schätzen würden, daß sie heute unsere Hörer sind, aber wir vermissen die Jugend. In den USA herrscht eine derartige Konsum-Mentalität vor, daß generell nur die Top Forty im Radio gehört werden, oder was sonst noch verkauft wird. Es ist sehr entmutigend diese engstirnigen jungen Leute zu sehen.

Die Jugend hat dann auch keine Möglichkeit, mit etwas anderem als den Top Forty in Kontakt zu kommen.

Sie wissen es nicht anders. Es sollte schon in den Schulen vermittelt werden, daß der Jazz ein amerikanisches Kulturgut ist, auf das wir alle stolz sein können. Doch solange die Jazzmusik den Kindern und Jugendlichen nicht vermittelt wird, kann sich nichts ändern. Für mich ist die Musik das Leben, ich lebe für sie, mache weiter, spiele. Ich bin der Überzeugung, daß, es für diese Art Musik immer ein Publikum geben wird, die Menschen werden es eines Tages satt haben, nur Drum Machines und mit Synthesizer erzeugte Musik zu hören. Jazz ist so aufregend, weil es Musik ist, die von den Menschen im Augenblick geschaffen wird, im gemeinsamen schöpferischen Prozeß, angeregt durch die Publikumsreaktion, die Atmosphäre. Es gibt nichts, was dem sonst nahe kommt. Einiges aus der Rock-Musik mag ich gerne, doch die meisten Rockbands, die du jetzt hörst, gehen auf die Bühne und spielen zu einem Soundtrack, die Spontaneität, der schöpferische Vorgang im Moment ist längst aus dieser Musik verbannt. Der Jazz ist die letzte Bastion wirklich improvisierter, kreativer Musik.

Gudrun Endress

Nachahmenswerte Bandbreite

Jörg Widmoser

Der Münchner Geiger Jörg Widmoser, Jahrgang 1955, erhielt mit neun Jahren den ersten Violinunterricht, studierte 1983 bis 1986 sein Instrument bei Lynn Blakesly am Mozarteum Salzburg, wurde 1983 als Leader der genreüberbrückenden Gruppe UP Preisträger der Deutschen Phonoakademie und errang 1986 im Kreise des Modern String Quartets, eines Ensembles, das sich den leisen und verhaltenen Klängen verschreibt, den Förderpreis für Musik seiner Heimatstadt. Er gewann 1987 den internationalen Jazzgeigerwettbewerb von Stettin (,,Golden Bow Trophy"), stützte die Overtone-Chamber-Quartet-Ambitionen des Pianisten Chris Beier, des Posaunisten Michael Trierweiler und des Kontrabassisten Rainer Glas auf einer Ostblockreise im Auftrag des Goethe-Instituts und begleitete 1988 mit den Kollegen des Modern String Quartets Konstantin Wecker: sowohl zu Auftritten, die den Liedermacher mit Joan Baez und Mercedes Sosa featureten, als auch während einer Tournee, die der Künstler unter eigenem Namen absolvierte.

Jörg Widmoser ist ein Exponent der Jazzgeige, der Mut zur Eleganz beweist, gleichwohl nie in starrer Technik verharrt. Er verficht Übersichtlichkeit und Zugänglichkeit und sagt puristischem Schubladendenken, das die Charakteristika einzelner Stilarten als unvereinbar mit denen anderer festschreiben will, den Kampf an.

Michael Wangler

„Welche instrumentenspezifischen Vorteile bietet Ihnen die Geige?"

„Die ästhetische Qualität, die ich mit meiner Intonation erreichen kann, die Möglichkeit, Töne zu ziehen, sowohl tief und bluesig zu spielen als auch fliegende Bögen und Stakkati. Sie können mit keinem anderen Instrument eine vergleichbar traurige Stimmung erzeugen; weder auf Blasinstrumenten noch auf dem Klavier."

„Könnten Sie sich vorstellen, den Klang Ihres Instrumentes elektronisch zu verfremden?"

„Gerade Geiger sollten sich solche Experimente aus dem Kopf schlagen, eben weil sie sich für ein Instrument entschieden haben, das nahezu konkurrenzlos natürlich klingt und ihnen eine Variationsbreite eröffnet, die ihresgleichen sucht. Die Kombination Synthesizer/Violine hingegen reduziert das Ausdrucksvolumen praktisch uniform auf eine Ebene und läßt dem Interpreten keine Wahl, den zweiten, dritten oder vierten Ton anders zu spielen als den ersten. Das ist ein Hemmnis, das den Intentionen und der Glaubwürdigkeit unserer Sparte eher entgegenwirkt als ihnen zu helfen."

„Worin sehen Sie das situatiohsbeherrschende Interpretationserfordernis im Jazz?"

„In der Perkussivität des Klanges. Der Ansatz des Tones muß auf den Schlag verfügbar sein; eine Notwendigkeit, die klassisch geschulte Geiger nur selten beherrschen. Sobald sie mit ihrem Ton beginnen, benötigen sie in der Regel eine Weile bis er präsent wird. Sie haben sich ein typisch weiches Handling angewöhnt, das sich - von Balladen vielleicht abgesehen - kaum für die Jazzphrasierung eignet."

„Sie hatten Gelegenheit, die New Yorker Jazzwelt hautnah kennenzulernen. Wodurch unterscheiden sich die Gepflogenheiten dort von den unseren?"

„Das Publikum reagiert wesentlich aufgeschlossener und intuitiver; es empfindet selbst kompliziertere Handlungsabläufe als eine Art Partymusik und kreischt und schreit und tanzt."

„Beste Voraussetzungen also für die Kommunikation zwischen dem Künstler und dem Konsumenten . . ."

„Sie funktioniert im wahrsten Sinne des Wortes, und Sie bekommen als Musiker richtiggehend einen Motivationsschub, denn Sie fühlen sich ehrlich verstanden."

„Ein Plädoyer für mehr Erdverbundenheit?"

„Warum nicht? Der amerikanische Jazzer betritt die Bühne um des Spaßes, der Freude und der Stimmung willen, während hierzulande der Anspruch überwiegt, hohe Kunst zu machen. Viele meiner Kollegen täuschen sich einfach, wenn sie glauben, je rasanter, schneller und technisch versierter sie spielen, desto eindrucksvoller würden sie klingen. Ich habe Saxophonisten beobachtet, die sich streckenweise nur mit drei Tönen begnügten und trotzdem den Funken zum Überspringen brachten. Sie hätten in unseren Breiten über soviel vermeintliche Naivität höchstens ein ungläubiges Kopfschütteln oder mitleidiges Lächeln provoziert. Jeder spricht von dem natur- und kulturkreisbedingten Soul- und Groove-Vorsprung der Schwarzen; aber der fällt so gravierend gar nicht aus. Wesentlich stärker schlagen die Originalität der Musiker und die Stimulanz der Atmosphäre zu Buche."

„Fiel es Ihnen schwer, sich nach Ihrer Rückkehr aus den Staaten wieder auf die hiesigen Verhältnisse umzustellen?"

„Ich glaubte einen Schock zu erleiden als ich mich wieder auf dem Boden deutscher Clubrealitäten sah und gezwungen wurde, von der körperbezogenen auf die intellektuelle Komponente umzudenken. Wenn Sie bei uns an einer Session teilnehmen und es steht ein Blues zur Diskussion, häufen sich sinngemäß sofort die Stimmen: zu leicht, über dieses Stadium sind wir längst hinaus, nehmen wir lieber John Coltranes 'Giant Steps', dieser Titel fordert wenigstens unser kreatives Potential. Vollkommen konträr die Auffassung in den USA: Blues, yeah, that's it! Die Vorteile liegen auf der Hand: Die Zuschauer können problemloser dem Geschehen folgen, und den Musikern stellen sich keine unlösbaren Aufgaben; sie schreiten souveräner zur Tat und zaubern auch einmal. Bitte verstehen Sie mich nicht falsch. Ich buhle um keine Zuschauergunst des finanziellen Vorteils wegen oder um mich um jeden Preis zu profilieren; aber ich verfechte kommerzielle Aspekte solange sie meiner Sache dienen und nicht drohen, ins Banale abzugleiten. Ich halte nichts davon, in künstlerische Sphären abzuheben, die beharrlich die Konzentrationsfähigkeit und Aufnahmebereitschaft des Publikums strapazieren, sprich free zu spielen der Kopflastigkeit halber oder diffizile Harmonien zu wählen, um eitel handwerkliches Know-how zu demonstrieren. Sie müssen das Herz der Menschen ansprechen. Das Experiment des freien Musizierens birgt die Gefahr der Seelenlosigkeit und des Selbstzerstörerischen."

„Wie stark ist die Konkurrenz?"

„Sie müßte eigentlich härter sein, weil mehr Musiker die Szene bevölkern; alleine in New York leben vielleicht zweitausend hervorragende Saxophonisten. Zum Vergleich: München, die heimliche Jazzhauptstadt der Bundesrepublik, kann aus dieser Spielklasse eventuell fünf aufbieten."

„Besteht aber nicht ein enormer Leistungsdruck?"

„Doch, aber die meisten nehmen trotzdem Rücksicht aufeinander und befehden sich nicht gegenseitig. Sie haben angesichts ihrer bedrückenden Wettbewerbssituation offensichtlich erkannt, daß egoistische Einzelkämpferaktionen ruinös wirken, und das schmale Stückchen Kuchen, von dem alle zehren müssen, weiter beschneiden würden. Mir fiel auch auf, daß sich die Musiker des gleichen Instruments nicht eifersüchtig beargwöhnen oder bespitzeln, sondern Erfolge und Fortschritte des anderen begeistert aufnehmen und würdigen."

„Sie gehören dem Modern String Quartet an, das nach Klassikvorbild mit zwei Violinen, einer Bratsche und einem Cello besetzt ist. Wie entstand die Gruppe?"

„Nicht mit dem festen Plan etwas Neues zu entwickeln; eher kontinuierlich über mehrere Stationen. Holger Jetter und ich traten als Geigerduo auf, vermißten jedoch den gewissen Tiefgang, nahmen Jost Hecker (Cello) hinzu, schließlich Andreas Höricht (Viola). Wir benötigen cirka ein Jahr um uns zu finden, trafen keine Ad-hoc-Entscheidungen, erzwangen aber auch keine Erfolge. Die Band besteht seit 1984, das ist für Jazzverhältnisse eine außergewöhnlich lange Zeitspanne. Die privaten Kontakte funktionieren ausgezeichnet, der Zusammenhalt ist vorbildhaft."

„Die Gruppe führt in ihrem Repertoire auch Bachs gesamte Kunst der Fuge. Was beeindruckte Sie an seinem Werk?"

„Die Rolle, die der Komponist dem Individuum zudachte, die Zwangsläufigkeit, mit der er sämtliche vier Stimmen gleichrangig setzte, die Art und Weise, wie er ohne Führungsanspruch und ohne Begleitfunktion ein logisch in sich geschlossenes Ganzes erreichte."

Jörg Widmoser **Foto: Emanuel Gronau**

„Quasi wie er ein Modell interpretatorischer Autonomie schuf?"

„Ja, und zwar eines, das sich jede gute Jazzband zum Vorbild nehmen sollte. Erstens, weil es die Gruppendienlichkeit und Selbstdisziplin schult und verhindert, sich egoistisch zu Lasten der übrigen Ensemblemitglieder zu produzieren; zweitens, weil es hilft, das Klangbild so effizient wie möglich auszubalancieren."

„Sie halten also das kollektiv erzielte Gesamtergebnis für wichtiger als - sagen wir - selbstsüchtig angestrebte Resultate auf mehreren Schienen?"

„Ich wehre mich gegen die starre, phantasielose Rollenaufteilung Melodiestimme/ Begleitstimme, und kann erst recht kein Verständnis für Bassisten und Schlagzeuger aufbringen, die sich als .Rhythmusknechte' fühlen. Es liegt an ihnen, die Ohren offenzuhalten und gleichgewichtig wie selbständig ihren Beitrag zu leisten."

„Hängt Ihr Engagement in dem ausschließlich akustisch abgesteckten Rahmen des Modern String Quartets mit Ihrem Verhältnis zur Lautstärke zusammen?"

„Ich bin gerne Mitglied eines Streichquartetts, weil kein Musiker den anderen übertönt und sich die Phonzahlen aller Mitwirkenden etwa auf dem gleichen Niveau bewegen. Treffe ich hingegen bei anderen Gelegenheiten auf E-Gitarristen oder Schlagzeuger denen es am notwendigen Einfühlungsvermögen mangelt, habe ich keine Chance. Solche Gigs drohen dann die Rivalität untereinander zu begünstigen und jede Nuance zu zerstören."

„Welches Publikum besucht die Konzerte des Modern String Quartets?"

„Soweit ich beobachten konnte eine ganz eigene Schicht, weder eingefleischte Klassikanhänger noch übereifrige Jazzfans; auf jeden Fall eine Hörerschaft, der Zwanzigjährige genauso angehören wie Fünfzig- oder Sechzigjährige und die von der Altersstruktur breiter gestreut ist als zu reinen Jazzereignissen. Kurzum: offensichtlich Musikliebhaber die in der Klassik manchmal das Lebendige vermissen und eine agilere Alternative suchen ohne ihre Hörgewohnheiten - vor allem was die Lautstärke anbetrifft - ändern zu müssen."

„Bekommen Sie keine Angst, daß Klassikexperten Ihre Interpretationskunst ausschließlich nach Kriterien des Schönklangs und der Perfektion beurteilen werden?"

„Ich bin das einzige Bandmitglied, das uneingeschränkt in der Jazzträdition steht und sich für eine Karriere als Jazzmusiker entschieden hat; Holger, Andreas und Jost haben alle klassische Musik studiert. Ich beschäftige mich mit dieser Materie mittlerweile immer intensiver, gebe im kleinen Rahmen sogar Konzerte. Ich halte Perfektion zwar für erstrebenswert, befürchte aber, daß - sobald man sie erreicht hat - sie ihren Reiz verlieren wird. Und was den Schönklang anbelangt: kein ausgereifter Jazzer braucht sich zu verstecken. Denken Sie beispielsweise an die Altsaxophonisten Johnny Hodges, Paul Desmond oder Allan Praskin. Überhaupt: der Geist einer Sache liegt oft in ihren Mängeln begründet."

„Aber Sie legen die Meßlatte erfreulich hoch ..."

„Selbstverständlich. Ich kann mich nicht der weitverbreiteten Meinung anschließen .eigentlich ist jeder ein akzeptabler Instrumentalist; der eine verfügt über mehr Technik, der andere über weniger'. Ich will nicht behaupten, daß ich bereits am Ziel meiner Wünsche bin und mir auf Anhieb alles gelingt, aber ich strenge mich an, so präzise wie möglich zu spielen."

„Warum stellen viele Jazzgeiger - im Gegensatz zu ihren Kollegen aus der Klassik- keine besonders hohen Ansprüche an die Qualität des Tones?"

„Das ist zweifellos ein Manko und auch ein Grund dafür, weshalb sich musikverständige Hörer das Spiel mancher Jazzgeiger .kultivierter' wünschen. Ich hoffe auf eine technische Lösung, die die Violine - sobald man sie elektrisch verstärkt - natürlicher klingen lassen wird und ihre charakteristischen Merkmale stärker akzentuiert."

„Zum Schluß: der obligatorische Blick in die Zukunft..."

„UP und das Modem String Quartet trennen Welten; sowohl stilistisch als auch phonzahlbezogen. Ich möchte als nächstes eine Gruppe formieren, die in die Lücke zwischen die Extreme Rock und Latin einerseits und leises, kammermusikalisch motiviertes Engagement andererseits stößt, die swingt und kompositorisch einen weiteren Bogen spannt als es Jazzstandards ermöglichen."

„Welche Instrumentierung schwebt Ihnen vor?"

„Geige, Piano, Saxophon, Kontrabaß, Drums, eventuell, dann freilich sparsam, Percussions."

„Wie stehen die Chancen, daß es Ihnen gelingt, eine Band zusammenzustellen, die über längere Zeit mit derselben Besetzung aufwarten kann?"

„Schwer vorauszusagen, aber ich visiere dieses Ziel an."

„Welche Eigenschaften erwarten Sie von Ihren künftigen Mitspielern?"

„Kompetenz, Feeling, Selbstdisziplin, Geduld und Durchstehvermögen."

Plattentips

Jörg Widmoser-Steve Rudolf Reunion Band „Live in Munich" Upsolute Music 10 355
Modern String Quartet „Jazz für Streichquartett" Mood 28 665
Modern String Quartet „Elephants & Strings" Upsolute Music UMR 102

Jazz im Film VIII

Roots, Rap, Reggae, Rollins und Ra

Das Schwarze Kino von Robert Mugge

Obwohl wir ihm schöne Cinema-verite-Porträts von Sonny Rollins, Sun Ra, Gil Scott-Heron, Rüben Blades und Al Green verdanken, ist Robert Mugge (*1950) bei uns noch unbekannt. Kein Wunder, denn der deutsche Filmmarkt hinkt hinter den Entwicklungen des modernen Musikfilms, insbesondere des „Jazzfilms", anderen (vor allem anglo-amerikanischen) Ländern seit vielen, vielen Jahren hinterher. Auch die akademische Theorie- und Mediendiskussion sowie die Fernsehproduktion ist bei uns überwiegend von Unkenntnis oder „Besserwisserei" geprägt. Während Robert Mugges Filme in der ganzen Welt bei Festivals und in Programmkinos laufen, wurden hier lediglich durch meine Initiative innerhalb meiner langjährigen Jazzfilm-Festivaltätigkeit einige seiner bemerkenswerten Dokumentationen gezeigt, die in einem Jazzfilmprogramm absolut vertretbar waren und gepaßt haben [1],

Robert Mugge begann schon sehr früh, fürs Fernsehen zu arbeiten, aber die Abhängigkeit von einem Produzenten engte den „Apostel der aktuellen MusikfiTmhersteller" so stark ein, daß er sich lieber selbständig machte. Vor allem seit der Gründung seiner eigenen Firma Mug-Shot Productions (ein lustiges Wortspiel aus mug shot - ein Slangwort für polizeiliches Fahndungsphoto - und seinem eigenen Namen) konnte er innerhalb kürzester Zeit mindestens zehn Musikfilme realisieren. Manche Kritiker halten ihn für den besten Filmemacher dieses engen Genres. So schreibt Louis Skorecki enthusiastisch im Liberation: „Bob Mugge weckt auf. Er erregt. Er filmt, wie man eine großartige Schallplattenaufnahme bewußt für die Nachwelt aufnimmt. Es ist ein Klischee und ich weiß, es ist ganz dumm, aber es ist letzten Endes eine Frage des .Feelings'. Man hat es oder man hat es nicht, und Bob Mugge, mit seiner Saxophon-Kamera, mit seinem Gitarren-Tonbandgerät, mit seiher zärtlichen poetischen Sicht hat mehr .Feeling' als jeder andere. [. . .] Das ist seltener, als man denkt. Der Film (und noch öfter das Fernsehen) begnügen sich normalerweise damit, Musiker schnell, schnell aufzunehmen, daraus verschiedene Episoden zu bauen - vom Porträt zur Anthologie - und diese dann dazu zu benützen, die Löcher in den Programmen zu stopfen." [2]

Leidenschaft - das ist es, was Robert Mugges Filme auszeichnen. Egal ob sie von sinnlichen Gospels mit dem singenden Prediger Al Green oder vom verkanntesten Crooner der schwarzen Welt, Gil Scott-Heron, handeln, oder von dem Reggae Sunsplash-Festival in Montego Bay oder von den temperamentvollen Salsa-Sounds aus New York berichten. Das Gemeinsame ist allen Filmen von Robert Mugge, daß weder Funk oder Beat noch Wurzeln, Authentizität und Begeisterung über Musik fehlen. Die Spannweite seiner Musikdokumentationen reicht von eigens fürs Kino hergestellten Filmen ohne spezifische Fernseheigenschaft (obwohl zum Teil von der englischen Privatfernsehgesellschaft Channel Four Television finanziert) bis zu neueren elektronischen Videofilm-Versuchen, die im Format und in der Ästhetik dem TV-Medium adäquat sind. Das schwarze Ghetto in Black Wax, Jamaica in Cool Running, Hawaii in Hawaiian Rainbow, oder Neuva Yorka (die inzwischen gar nicht so heimliche Hauptstadt von Puerto Rico!) in the return of Rüben Blades - das sind einige Schauplätze der Filme; Jazzmusiker wie Sun Ra, Sonny Rollins oder die Salsa-Musiker Rüben Blades oder der Gospel-Showman Al Green oder Aloha-Klänge wiederum sind einige Themen bzw. Sujets von Mugges Filmthemen. Seine Filme handeln nicht immer von Stars, sondern auch von ganz kleinen, unbekannten Leuten, von kleinbürgerlichen Existenzen in der Baptistengemeinde von Atlanta, von Ginga-rauchenden Rastamans, von den lateinamerikanischen, puertorikanischen und mexikanischen Einwanderern, selbstverständlich auch vom Musikgeschäft und Fans oder Kulten der jeweiligen Musik.

Mugges Filme sind Arbeiten eines Anthropologen, Zeitdokumente für übermorgen. Er erforscht das heutige Amerika mit jener Begeisterung, die ihn jedesmal daran hindert, in das banale Porträt oder das gefilmte Konzert zu verfallen. Er benutzt den Film als Instrument der Wahrheitsfindung - wenngleich seiner eigenen Wahrheit -, und es ist die Musik, die Liebe zur wirklich authentischen Volksmusik, die immer durchdringt. Gleichzeitig sind Mugges Filme auch ein Beweis für die Existenz des ursprünglichen, regional-volkstümlichen Elements in der zunehmend kommerzialisierten, uniformierten Alltagskultur Amerikas. Robert Mugges Filme - bis 1988 waren es rund ein Dutzend - entstehen allesamt ohne chronologisches Drehbuch, mit spärlichem Budget, und werden immer mehr zu improvisierten Filmessays im ansonsten klischeebeladenen Genre der TV-Musik-Features und Video-Clips. In Mugges Filmen kommen die sonst üblichen technischen TV-Tricks, die krampfartigen Zoom- und Zerr-Bewegungen, die gewollten „action shots", die ungewollten Unscharfen, die extrem nahen Bildausschnitte und die ruckhaften (unkontrollierten) Schwenks der TV-Profis kaum vor. Das, was zu sehen ist, wird genau und nüchtern gezeigt. Auffallend dabei ist die hartnäckige Beobachtung kleiner, zufälliger, aber wichtiger Begebenheiten und einige Bemerkungen der abgebildeten Personen vor oder hinter der Kamera. Die Leute fühlen sich nicht beobachtet, sie wollen sich mitteilen.

Mugge hat nicht gleich mit Musikfilmen angefangen - er debütierte mit dem Sozialdokument Frostburg (1973), einer dokumentarischen Geschichte eines Bergwerkdorfes in Virginia, in der Tradition von Frontier Films (Leo Hurwitz/Paul Strand). Es folgte ein Porträtfilm über den originellen amerikanischen Komponisten Robert Crumb: Voice of the Wale (1976), für den er mehrere Auszeichnungen erhielt. 1978 dreht er den zwar engagierten, aber langweiligen Film Amateur Night at City Hall, das Porträt des korrupten Bürgermeisters von Philadelphia, Frank L. Rizzo. Die erste wirkliche Jazzdokumentation von Mugge entstand schließlich mit dem großen Mystiker des ur-schwarzen Jazz, Sun Ra, A Joyful Noise (1980). Der Film beschränkt sich darauf, die ganzen sechzig Minuten hindurch seine nähere Umgebung (ein Abbruchhaus im Ghetto von Philadelphia), seine Hauskonzerte, seine Lebensumstände und seine esoterische Musikphilosophie in Bildern einzufangen und zu demonstrieren. A Joyful Noise erfaßt

Robert Mugge: Sonny Rollins - Saxophone Colossus Foto: Mug-Shot Productions, Ine

nicht nur Sun Ras Musik, sondern untersucht auch die ihr zugrundeliegende Geisteshaltung, ihre Spiritualität und Mythologie. Seine Band, bestehend aus der Trias John Gilmore, Marshall Allen und Pat Patrick, und June Tyson, ist zugleich seine Familie, die ihm wie einem Halbgott ministriert. Mugges Film ist übrigens eines der genauesten Porträts eines Musikers, dessen Realität man schwer ausnehmen kann, so sehr versteckt er sich hinter Visionen von Weltraum und Verkleidungen, die bis zur Bühnenshow ausarten. So ausgeflippt Sun Ra auch durch Schallplatteninformationen und Zeitungsartikel wirken mag, so erscheint er in dieser ausgezeichneten Dokumentation als Mischung aus tödlichem Ernst und trokkener Ironie. Also nichts vom billigen (showhaften) Mythos, sondern Sun Ra als sinnlicher Mensch. In der Folge hat Mugge als eigener Produzent oder mit Hilfe des Fernsehens des öfteren vergessene oder zu Unrecht unterschätzte Vertreter der schwarzen Musik wieder ins Rampenlicht zurückgeholt; z.B. bewegte er sowohl den ehrwürdigen Al Green in Gospel According to Al Green (1985), als auch den Sänger-Poeten Gil Scott-Heron in Black Wax (1983), einmal vor die Kamera zu treten. Selbst der publicity-scheue Sonny Rollins in Saxophone Colossus (1986) ging auf den Vorschlag ein, mit ihm ein Konzert in einem bizarren Steingarten (Opus 40 des verstorbenen Bildhauers Harvey Fite) nahe Woodstock/New York und mit einem großen Symphonieorchester in Tokio abzufilmen. „Es ist die Rückkehr des wahren Rollins, dessen, auf den wir seit Jahren vergeblich gewartet haben, des inspirierten Bläsers, des mystischen Swingers, des Erben von ‚Hawk' (Coleman Hawkins), die Rückkehr Gottes eben." [3] Der Anfang dieser exzellenten Farbreportage bringt gleich einen fulminanten Rollins („G-Man") im Alleingang; es ist ein Saxophonsolotanz ohne Netz. Der erste Teil besteht aus einer Konzertwiedergabe mit Gruppe bestehend aus Clifton Anderson, Mark Soskin, Bob Cranshaw und Marvin „Smitty" Smith. Der zweite Teil des hundertminütigen Films handelt von einem Konzert Rollins mit dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra unter der Leitung des finnischen Jazzarangeurs Heikki Sarmanto anläßlich der Weltpremiere der hybriden Rollins Komposition „Concerto for Tenor Saxophone and Orchestra Strings". Interview-Sequenzen mit Rollins, seiner Frau Lucille, Heikki Sarmanto, dem Kritiker Ira Gitler und eine TV-Rarität aus dem denkwürdigen Rücktrittsjahr 1963 sind zwischen den Musiktiteln eingeschnitten.

Besser als in den meisten Dokumentationen über Reggae konnte Mugge mit seinem Cool Runnings: The Reggae Movie (1983) die Rastafari-Kultur und Riten des innersten und schwärzesten Jamaica einfangen: The Return of Rüben Blades (1985) sagt wiederum sehr viel über die Musikwelt der Latinos in den Slums und Barrios von Amerika aus. Eine Überraschung wird auch der allerletzte Film von Mugge Hawaiian Rainbow (1988), ein noch nicht dagewesener Streifzug durch eine der - momentan etwas hochgespielten - Kommerzmusikformen (Steve Beresford/Lol Coxhill/Mike Cooper) in Erinnerung an Elvis Presley, das Sam Bernard-Trio etc. Auch ein neues Projekt ist in Aussicht, an dem Robert Mugge demnächst zu arbeiten beginnen wird: Sweet Soul Music (so vorläufig der Arbeitstitel), eine „Verfilmung des Sachbuches von Peter Guralnick über Geburt und Entwicklung des schwarzen Rhythm & Blues und Soul Music im tiefen Süden der Vereinigten Staaten.

Helmut Weihsmann

Anmerkungen

[1] vgl. Helmut Weihsmann: Jazz-im-Film Festival Programmhefte Nr. 2, 3, 4 Wien 1982 ff und Darmstädter Mathildenhöhe Ausstellung „That's Jazz . . .", Darmstadt 1988

[2] Louis Skorecki: Les mille musiques de Mugge, in: Liberation, 11. Avril 1988

[3] Ebd.

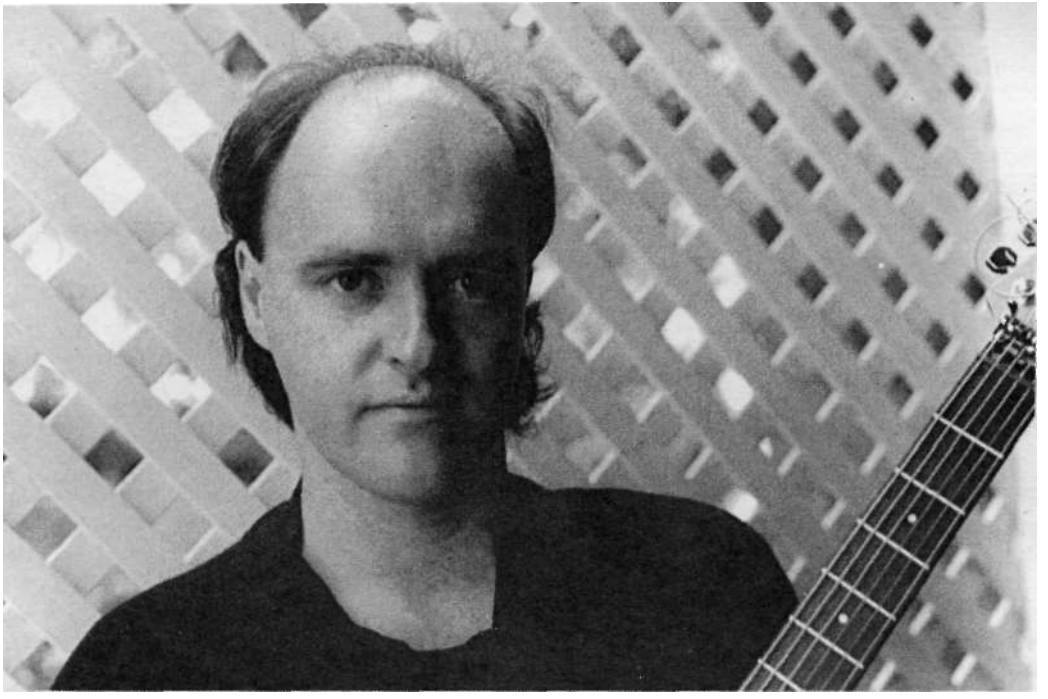
Jazzfilme von Robert Mugge, die wichtigsten Daten

A Joyful Noise: Sun Ra
USA. 1980. 60 min. Farbe, 16 mm
Black Cosmos, Astro Black, If you came from nowhere here, We travel the spaceways, On Jupiter, Black Myth, etc.
Sun Ra Arkestra featuring June Tyson, John Gilmore, Marshall Allen, Danny Davis, Danny Thompson, James Jackson, Michael Ray, Rollo Redford, Leroy Taylor, Chris Henderson, Eric Walker

Black Wax
USA. 1982. 79 min. Farbe, 16 mm
Winter in America, Alien, Johannesburg, Storm Music, Waiting for the Axe to Fall, Gun, B-Movie, Paint it Black, Black History, Billy Green is Dead, Whitey on the Moon, etc.
Gil Scott-Heron (voc, p), Ed Brady (g), Robert Gordon (b), Glen Turner (p), Kenny Powell (dm), Larry McDonald (perc), Carl Comwell (reeds), Vernon James (fl, reeds), Ron Holloway (reeds), Kenny Sheffield (tp)

Gospel According To Al Green
USA. 1983-84. 94 min. Farbe, 16 mm/35 mm
The Lord Will Make A Wax, Higher Plane, Precious Lord, III Rise Again, Tired Of Being Alone, Love and Happiness, etc.
Rev. Al Green (voc), James Bass (g), Lawrence Lee (g), Purvis Leon Thomas (p), DeWitt Fondren (org), Russell Johnson (p), Reuben Fairfax (b), Tim Dancy (dm), Linda Jones, Wanda Neal Bobo, Harvey Jones, Quenten Golden (vocs)

Saxophone Colossus: Sonny Rollins
USA. 1986. 101 min. Farbe, 16 mm/ 35 mm
G-Man, Concerto for Tenor Saxophone and Ochestra, Don't Stop the Carnival, etc.
Sonny Rollins (ts), Clifton Anderson (tb), Mark Soskin (p), Bob Cranshaw (b), Marvin „Smitty" Smith (dm)



Peter O'Mara

„Five Forces" nennt der in München lebende australische Gitarrist Peter O'Mara seine neue Platte. Für sie holte er den Saxophonisten Tony Lakatos, den Keyboarder Gerd Wilden Jr., den Bassisten Dave King und den Schlagzeuger Elmar Schmidt im Dezember vergangenen Jahres in ein Münchner Studio. Er hat diese Produktion, die eine weitere Facette seines musikalischen Profils deutlich werden läßt, verschiedenen Firmen angeboten. Durch Peter Herbolzheimer ergab sich dann der Kontakt mit Koala Music, die die Platte im September vorlegte. Im Dezember unternimmt Peter O'Mara mit den Five Forces eine kleinere Deutschlandtournee, die das Quintett durch Regensburg, Augsburg, Ingolstadt, Stuttgart und Erlangen führt. In einem Gespräch äußerte sich Peter O'Mara über seine musikalischen Vorstellungen, seine verschiedenen Gruppen und Projekte.

„Five Forces soll die Stärke der beteiligten Musiker ausdrücken. Wir spielen im Gegensatz zu meinem Trio mit Wayne Darling und Bill Elgart mehr elektrische Musik, das Klangbild wird stark von den Keyboards, dem E-Baß und der Gitarre, die etwas mehr angezerrt ist, geprägt. Die Musik geht mehr in Richtung Rock-Jazz, sie-ist auf weite Strecken durcharrangiert, weniger spontan als eine typische Jazzbesetzung, bei der die Improvisation im Vordergrund steht. Ich bin ganz zufrieden mit der Produktion, so wie sie jetzt vorliegt. Es ist immer ein Risiko, wenn man selbst etwas produziert und nicht weiß, ob es veröffentlich] ^jrd. Die meisten Musiker haben wohl eine öder mehrere Produktionen zu Hause, die bisher nicht vorgelegt wurden. Ich hatte Glück mit den Five Forces, ich denke immer positiv. Zu dieser Produktion haben wir uns erst im Studio getroffen, wir hatten vorher keine Möglichkeit zusammen zu spielen.

Ich muß meine Partner loben, daß sie die Musik auf Anhieb so gut gespielt haben. Ich hoffe, daß sich bei der Tournee noch etwas mehr Spontaneität ergeben wird. Es ist mein Projekt, die Stücke sind hauptsächlich von mir, und es gibt natürlich noch mehr geschriebene Musik als auf der Platte. Wir haben sie gemeinsam ausgearbeitet, aber die Five Forces sind schon mein Projekt.

Nächste Woche fliege ich mit Roberto Di-Gioia nach New York, und dort machen wir eine Aufnahme mit dem Saxophonisten Joe Lovano, dem Bassisten Dave Holland und dem Schlagzeuger Adam Nussbaum. Ich hoffe, daß ich diese jazzgerechte Produktion dann auch bei einer Firma unterkriege. Für diese Aufnahme rechne ich mit Kosten in Höhe von 20 000 DM. Vor sieben Jahren war ich für 3 Monate in New York und habe auf einigen Jam Sessions mit Joe Lovano gespielt, ich bin der Überzeugung, daß erder richtige Musiker für diese Produktion ist, die stark von der Improvisation bestimmt ist. Die Stücke, die wir spielen werden, sind im Zeitraum der letzten sieben, acht Jahre entstanden. Es hängt von den Musikern ab, wie sie klingen werden, ich bin nicht der Ansicht, daß ich für diese Begegnung lauter neue Stücke hätte schreiben sollen, auch ein Stück, das etwa sieben Jahre alt ist, kann ganz neu wirken, wenn es gut gespielt wird. Es ist für mich immer eine Art Übung, Stücke zu schreiben, bei diesem Prozeß lerne ich sehr viel. Nach einigen Jahren sammeln sich bei mir so viele Stücke an, daß ich damit unbedingt etwas machen sollte. Es war mir in meiner australischen Heimat nicht möglich Jazz oder eine Art improvisierte Musik zu studieren, ich habe erst später durch andere Musiker sehr viel gelernt und sammle auch immer weiter Erfahrungen, fch möchte jetzt in New York eine Aufnahme machen, die mir über Jahre hinaus gefällt. Neun, zehn Stücke habe ich vorbereitet, wir werden uns die geeignetsten aussuchen, es wird erst durch das gemeinsame Spiel möglich sein herauszufinden, welche die besten sind. Zwei Tage werden die Aufnahmen im Studio dauern, am dritten Tag wird abgemischt.

Wunschtraum: mit Dave Holland zu spielen

Ich habe immer so den Gedanken im Hinterkopf gehabt, einmal mit Dave Holland zu spielen. Aber ich wußte zugleich, daß ich nicht ewig darauf warten kann und deshalb habe ich ihn dann einfach angerufen, ihm danach eine Trioplatte mit Wayne Darling und Bill Elgart geschickt, in die er reinhörte. Sie hat ihm zugesagt, und er war bereit, bei den geplanten Aufnahmen mitzumachen. Freilich ist es eine verkehrte Art, Musik zu machen, wenn man zuerst über die Gage sprechen muß. Aber Musiker wie Dave Holland sind sehr bekannt und haben ihren Preis. Nicht nur für mich, sondern generell. Manche setzen selbst ihre Preise fest, das hat mit den Gewerkschaftstarifen nichts zu tun. Astronomische Höhen haben die Preise nicht, wenn man bedenkt, was heute ein neues Auto kostet. Es kann sich ergeben, daß der eine oder andere dann nach der Aufnahme sagt, „du brauchst nicht so viel bezahlen, wie angesetzt". Aber das habe ich nicht einkalkuliert. Die Aufnahme ist mein Wunschtraum, so etwas kann ich sowieso nur einmal verwirklichen. Ich ha-

be lange darauf gewartet, aber jetzt ist es Zeit, ihn in die Tat umzusetzen. Das mit den Five Forces war auch so eine Art Wunschprojekt, und es wurde so schnell Wirklichkeit. Doch habe ich gelernt, daß keine Firma an mich herantritt und mir eine solche Aufnahme anbietet, das muß ich schon selbst machen.
Die Musik für die New Yorker Aufnahmesitzung ist von den Harmonien her standardähnlich. Für mich ist es schwierig, freier zu spielen, die Akkorde, das Harmonische ist meine Grundlage. Aber man kann über einfache Akkorde kompliziert und über komplizierte Akkorde einfach spielen. Ich wünsche mir das zweite, wünsche mir, daß die Musik organisch fließt. Bei der Kombination meines Trios mit Bill Elgart und Wayne Darling mit Kenny Wheeler, also einer Quartettbesetzung mit Flügelhorn, Gitarre, Bass und Schlagzeug, ohne Klavier, muß ich anders spielen, damit die Harmonien überhaupt herauskommen. Kennys Stücke sind sehr harmonisch, basieren auf Akkorden. Um mehr Freiheit beim Improvisieren zu erreichen, habe ich Roberto DiGioia gefragt, ob er bei der New Yorker Produktion mitmacht. Er spielt nicht bei allen Stücken mit. Und er ist auch sehr sensibel, er spürt es, wenn er spielen soll, es ist nicht gut, wenn bei einer Gruppe mit Gitarre und Klavier das Piano immer im Einsatz ist, das wird dann zu dicht. Ich habe in Joe Nays Gruppe schon mit Roberto gespielt, ebenso in anderen Gruppierungen mit ihm und habe ein recht gutes Gefühl, was unsere Zusammenarbeit anbetrifft. Jeder kann heutzutage eine Platte machen, wenn er sie bezahlen kann. Ich habe in Australien meine erste Platte gemacht, die ich gemeinsam mit einem Kollegen finanzierte. In Deutschland haben wir im Trio mit Wayne Darling und Billy Elgart drei Platten aufgenommen, die wir selbst finanzierten. Die Kosten haben wir wieder hereinbekommen.

Spielen und unterrichten

Seit zwei Wochen unterrichte ich am Brückner Konservatorium in Linz, bei dem neuen Studiengang mit Adelhard Roidinger. Mit dabei sind noch u. a. der Schlagzeuger Doug Hammond, der Posaunist Christian Radovan, der Trompeter Franz Weyerer und die Saxophonisten Harry Sokal und Allan Praskin. Dieser Studiengang in Linz, der für Jazz- und Popularmusik geschaffen wurde, ist jetzt so weit ausgebaut, daß insgesamt acht weitere Lehrer angestellt werden konnten. Das Studium geht über vier Jahre. Zu den Aufnahmeprüfungen haben sich weit mehr Bewerber angemeldet, als aufgenommen werden konnten. Ich habe acht Gitarristen, für Saxophon sind es zehn, da gibt es aber auch zwei Lehrer, ebenso für Piano. Es macht mir Spaß, zu unterrichten, jedoch habe ich die Tätigkeit am Brückner Konservatorium auf einen Tag in der Woche begrenzt, damit ich auch noch am freien Musikzentrum in München sein kann und überhaupt noch spielen kann. Wenn man nicht mehr spielt, verliert man ganz schnell die Überzeugung, man kann auch nicht mehr so engagiert Musik machen. Diese zehn Unterichtsstunden, genauer gesagt sind es jeweils 45 Minuten, sind an einem Tag zu schaffen. Ich bin froh über diese Lehrtätigkeit, zumal ich eine Familie, Frau und Kind habe und es als ein Problem sehe, wenn ein Musiker auch in späteren Jahren seinen Lebensunterhalt nur noch durch Club-Gastspiele bestreiten kann. Es macht mir schon Spaß, in Clubs zu spielen, aber ob ich das noch in 30 Jahren tun kann, weiß ich nicht.
Zudem braucht man als Musiker Zeit, um üben zu können und musikalisch weiterzukommen. Es ist für mich ganz wichtig, mit Musikern zu spielen, von denen ich noch etwas lernen kann. Es bieten sich mir dazu immer wieder Gelegenheiten. Von Kenny Wheeler, Bill Elgart und Wayne Darling kann ich auch eine Menge lernen. Es ist besser, das beim Spielen mit anderen zu lernen als nur zu Hause zu sitzen und alleine zu üben. Man kann das zu Hause ausarbeiten, was man durchs Live-Spielen erfaßt hat. Meistens fällt mir beim Spielen mit anderen auf, was ich noch nicht kann. In naher Zukunft möchte ich mein Klavierspiel weiter vorantreiben, ich beherrsche das Piano kaum, doch es ist ein Instrument, das für das Komponieren am allerwichtigsten ist. Ich schreibe meine Stücke immer häufiger am Klavier und daran möchte ich weiter arbeiten. Von der Technik als solcher halte ich nicht so viel, es ist wichtiger, daß man mit den anderen Musik macht, nicht über den anderen oder durch den anderen. Was mich am Jazz und an improvisierter Musik begeistert, ist das Aufeinanderreagieren, ob nun beim Solospiel oder in der Begleitung.

Mehr Austausch in Europa

Ich habe niemals meinen Entschluß bereut, daß ich mich in München niedergelassen habe. München war mir von Anfang an sympathisch, weil ich dort gleich spielen konnte. In Sidney gibt es im Vergleich dazu noch weniger Musiker, aber einige sind sehr gut, schon auf einem Weltniveau. In den paar Monaten, die ich in New York verbrachte, konnte ich sehr viel Musik hören, doch es gelang mir kaum, jemals zu spielen. In München konnte ich dann gleich am ersten Tag einsteigen und danach schnell und regelmäßig spielen. Es schien, daß viele Musiker da waren, die gleichgesinnte Partner suchten, vor allem in der Unterfahrt. Da war eine etwas offenere Szene als jetzt. Die Unterfahrt ist heute mehr etabliert, doch gibt es in anderen Münchner Clubs jetzt diese Möglichkeit. München ist auch zum Leben eine schöne Stadt, doch das ist mir eigentlich nicht so wichtig. Ich werde jedoch dableiben, da ich meine Frau in München kennengelernt habe. Für die Musik ist es im Moment nicht so wichtig, wo ich wohne, ich habe mir schon einige überregionale Kontakte aufgebaut.
In New York kam ich schnell zu der Überzeugung, daß ich dort nicht leben wollte. Es ist eine Stadt voller Extreme, in der man sehr gute, aber auch sehr schlechte Musik hören kann, enorm reiche und entsetzlich arme Leute sieht. Dort als Musiker seinen Weg zu machen, ist nicht gleichbedeutend damit, daß man gut ist. Daß ich mich da durchschlage, das kann ich nicht mit Garantie sagen. Hierzulande gibt es weniger Musiker, natürlich auch weniger gute Musiker, doch ich habe immer die Möglichkeit mit guten zu spielen. Und ich muß mir über mein Leben nicht allzu viele Sorgen machen, nicht ständig befürchten, daß mich einer umbringt. Wir sind damals zu viert von New York nach Australien geflogen, einer ist geblieben, der Posaunist Dave Panicci, er hat dann auch in der Buddy Rieh Big Band gespielt, für sie arrangiert. Er hat so einige schreckliche Dinge erlebt, einmal wurde er auf offener Straße beinahe erstochen, wegen 5 Dollar! Ich war nur drei Monate in New York, mir ist nichts passiert, aber ich lebte in ständiger Angst. Auch Sidney ist eine Großstadt mit vielen Schattenseiten, viele Leute wohnen dort in Slums, das glaubt man kaum, vor allem die Ureinwohner leben in ärmlichen Behausungen, doch das wird gerne totgeschwiegen. Aber man kann dort ohne Angst auf die Straße gehen.

Was nun Europa betrifft, so habe ich manchmal den Eindruck, daß viele amerikanische Musiker viel häufiger in Europa spielen als in ihrer Heimat, sie haben hier auch mehr Publikum. Das sagt einiges aus. Ich wünsche mir, daß sich die verschiedenen lokalen Jazz-Szenen in Europa mehr mischen, daß die Europäer mehr herumkommen. Die Isolation war zunächst für die Entwicklung der Jazzmusik von Vorteil, aber jetzt müßte der Austausch erfolgen. Wer kann in seiner Heimatstadt mehr als zwei Mal im Jahr mit einer Gruppe anspruchsvolle Musik spielen?! Mit meinen Gruppen kann ich auch nur etwa alle sechs Monate einmal in München auftreten, das ist okay, wenn man sonst viel herumreisen kann. Deshalb sind für uns Schallplattenaufnahmen so wichtig, sie sind die Möglichkeit, unsere Musik einem größeren Publikum näherzubringen, sie bieten die Chance, auch einmal in anderen Ländern zu spielen.

Plattenhinweis

Peter O'Mara: Five Forces
Koala Records
Intercord Record Service
CD 970 338
LP 941 338

Publikumsmagnete: Große Namen

10. Leverkusener Jazztage 1989

Es gab sogar eine Geburtstagstorte zum Jubiläum. Doch das Geschenk zu Art Blakeys siebzigsten Geburtstag war eher ein Fremdkörper bei den 10. Leverkusener Jazztagen: Glitter, Glamour und Fernsehhektik. Auch der hohe Eintrittspreis fiel aus dem Rahmen. Denn „Leverkusen" ist nicht nur Deutschlands umfangreichstes Festival mit großem Staraufgebot und breiter stilistischer Streuung (100 Konzerte an 10 Tagen!). Es hat auch traditionell die publikumsfreundlichsten Preise. Zum Jubiläum wurden mit einem Rekord-Etat sogar noch einige Extra-Bonbons verteilt: Freier Eintritt auch bei einigen lukrativen Veranstaltungen im Forum. Die Probleme, mit denen die Festivalmacher um den engagierten Erhard Schoofs schon von Beginn an zu kämpfen hatten, sind mit dieser Geste allerdings nicht kleiner geworden: Wo ist die Übersättigungsgrenze? Wo ist die Klasse in dieser Masse zu suchen?

Höhepunkte? Überraschungen? Trends? Zunächst eine simple Wahrheit: Große Namen sind die Publikumsmagnete (obwohl gerade im Jubiläumsjahr ein Besucherrückgang zu spüren war), doch sie lösen längst nicht immer alle hohen Erwartungen ein. So war einem durch Zeitplan-Verzögerungen erst spät nach Mitternacht auftretenden Archie Shepp die Unlust deutlich anzumerken. Sein Set hatte wenig Esprit - und ein uninspirierter Shepp konnte auch die Band nicht mitreißen. Zwiespältig waren auch die Reaktionen nach dem Auftritt von Sam Rivers, der zuletzt bei Dizzy Gillespie mit sprühender Spiellaune geglänzt hatte. Doch im eigenen neuen Quartett bewegte sich Multiinstrumentalist Rivers einfach zu unentschlossen zwischen den von Bop-Floskeln und funkigem Grundrhythmus gesetzten Polen. Sein Tenorsaxophon war einfach nicht präsent, die Flöte ohnehin schlecht ausgesteuert, lediglich am Piano brillierte Rivers mit einem konzentrierten Solo.

Ein anderer Altmeister allerdings, Pharoah Sanders, glänzte und brachte sich nach vielen Irritationen der vergangenen Jahre nachhaltig in Erinnerung. Für Sanders, Saxophon an Saxophon mit John Coltrane in dessen berühmten Quintett, hatte sich der frühe Ruhm des legitimen Coltrane-Nachfolgers fast schon zum Fluch entwickelt. Als er die vitale Energie seiner ausufernden Spieltechnik noch in den frühen 80er Jahren auch in Pop-Fahrwasser münden ließ, wandten sich viele Anhänger von ihm ab. Mit seinem aktuellen Quartett aber erreicht er wieder eine Intensität, die nahtlos an frühe Epochen anknüpft. Sanders, der die exzessiven Soli mit Überblas-Eskapaden deutlich zurückgenommen hat, überraschte in Leverkusen dazu mit einer bislang nur wenig bekannten Seite: Die Balladen, behutsam und spannungsgeladen vom homogenen Quartett aufgebaut, strahlten ungeheure Wärme, knisternde Atmosphäre aus.

Neben jazzrockiger, wenig risikoreicher Festival-Kost (Steps Ahead, Alphonse Mouzon's Final Notice) und den Formationen, die mit stilistischen Markenzeichen ihre Stammhörerschaft anzogen (Oregon, James Newton, Chico Hamilton) gab es im Mammut-Angebot auch in diesem Jahr wieder viele Überraschungen zu entdekken. Zugegeben, beim Leverkusener Allerlei mit seinen auseinandergezogenen Spielstätten und Zeitplan-Überschneidungen keine leiche Entdeckungsreise. . . Die hochgelobte Barbara Dennerlein an der Orgel der Leverkusener Bielertkirche war so ein Höhepunkt: hier stimmte trotz kleiner Akustikprobleme die Atmosphäre und das kongeniale Zusammenspiel mit einem anderen Hoffnungsträger, dem Gitarristen Mitch Watkins. Der amerikanische Hendrix-Fan entwickelt aus festgefahrener Jazzrock-Stilistik viele neue, variantenreiche Zwischentöne und Klangfarben. Ähnliches gilt für Leni Stern, Münchener Kindl, doch seit Jahren impulsgebende Gitarristin der New Yorker Szene. Auf der Forum-Bühne überzeugte die Wahl-Amerikanerin (die ihren Blick aber wieder stärker auf den deutschen Markt gerichtet hat) vor allem in den aufpeitschenden Zwiegesprächen" mit Wayne Krantz, dem zweiten Saitenvirtuosen ihrer neu formierten Group.

Poesie, Melancholie, reiche kammermusikalische Bezüge: Das traf für den Auftritt von Pianist Wayne Horwitz und Percussionist Robert Previte unter kompositorischer Federführung des für den derzeitigen Jazz so innovativen Trompeters Butch Morris zu: Hier versprühte jede kleine Einheit eine Ohren und Sinne öffnende, stets abenteuerliche Alangtraumwelt. Von dieser Grundstimmung war auch der Auftritt der vielversprechenden italienischen Sängerin Tiziana Simona geprägt. Simona, geschult im klassischen Gesang, ist ebenfalls eine eigensinnige Interpretin vieler Morris-Kompositionen. Für ihr Deutschland-Debut mit der Gruppe Flakes, in der Pianist Mal Waldron so etwas wie eine in sich ruhende, die feinen Fäden ziehende Vaterfigur ist, präsentierte sie allerdings weitgehende Eigenkompositionen. Diese leben von einer sehr persönlichen Note, einem Gesang, der stets einen aufregenden Schwebezustand zwischen italienischem Opernliebreiz - oft ironisch gebrochen - und jazziger Improvisationskunst hält.

Und sonst? Schwarze Klänge satt: Viel Gospel, Weltmusik, traditionell (Ladysmith Black Monbaza aus Südafrika) oder europäisch angejazzt (Kölner Saxophon Mafia und Elima aus Zaire) und der heuer ungekrönte König der selbstbewußten „schwarzen" Szene in London - der allseits verehrte Courtney Pine. Der erst 23jährige legte sich wirklich so ungestüm ins Zeug, wie es einem zum „Coltrane der 80er" gekürten Star gebührt. Kraftstrotzend, fulminant - nur wirkt diese Ein-Mann-Show leider oft überzogen. Die hervorragende Band hatte nur wenig Chancen, ihre Qualitäten auch auszuspielen. Positiv im Festival-Progamm (und eine Empfehlung fürs nächste Jahr): Mit dem Sopran-Saxophonisten Steve Lacy, der in den verschiedensten Gruppen seine Bandbreite und die tpyischen, lyrischen Klangbilder entfalten konnte, stand erstmals ein Musiker im Mittelpunkt des bunt gemischten Festivals. Der Ansatz eines Konzeptes? Freuen wir uns auf die nächsten Leverkusener Jazztage!

Uwe Killing

Hans Harzheim fotografierte bei den 10. Leverkusener Jazztagen:
v.l.o.n.r.u.: Jackie McLean, Butch Morris, Benny Golson, Chico Hamilton, Jack McDuff, Sam Rivers, Pharoah Sanders, Jimmy Giuffre

Spaß unterm Damoklesschwert

Das diesjährige Jazzfest Berlin wäre beinahe das letzte gewesen

Dee Dee Bridgewater

Foto: Reiner Haebler

Die Berliner Luft wehte dem diesjährigen Jazzfest eisig um die Nase. Sparmaßnahmen waren verordnet und bewirkten eine Schrumpfung auf die Hälfte des bisherigen Umfangs. Das Delphi-Kino fiel als zweiter Spielort für die etwas verwegeneren Produktionen völlig aus. Eine Schlankheitskur war allerdings - wenn auch nicht in diesem drastischen Ausmaß - fällig und durchaus zu verkraften. Viel schlimmer war, daß das Festival insgesamt in seiner Existenz bedroht war, und das kam so: Die gesamte Berliner Kultur, soweit sie von der Berliner Festspiele GmbH betreut wird, überzieht seit Jahren die Etats. Steigende Personalkosten, die ungünstige Entwicklung des Dollarkurses und andere Unwägbarkeiten des künstlerischen Betriebs sind die Gründe. Zu Sanierungsgesprächen reiste deshalb die neue Kultursenatorin Anke Martini zum Innenministerium nach Bonn, denn von dort kommen die größeren Anteile des Geldes für die Berliner Kultur. Gut, sagte man dort, es gibt mehr Geld; aber damit die Misere nun wirklich ein Ende hat, muß eines der vier Berliner Festivals aufgegeben werden. Festwochen, Filmfestspiele und Theatertreffen erachtete man als zu imageträchtig für die Stadt. Also empfahl man Frau Martini, den Jazz zu streichen, obwohl der nun gerade nie mehr verzehrt hatte als das ihm zugeteilte Stück aus dem Gesamtkuchen. Die Kultursenatorin, offensichtlich von Stellenwert, Ausstrahlung und Tradition des Jazzfestes kaum besser informiert als die Bonner Bürokraten, ließ sich über den Tisch ziehen und kam mit der Kunde vom Damenopfer nach Berlin zurück. Dort löste die Nachricht nun einen Solidaritätssturm der Entrüstung aus. Ehemalige Kritiker des Festivals in der Presse, die Union deutscher Jazzmusiker, die Jazzredakteure der das Festival unterstützenden und aufzeichnenden ARD und die Alternative Liste hakten sich ein und marschierten gemeinsam gegen den Bonner Beschluß - mit Erfolg. Der Fortbestand der Veranstaltung scheint vorerst gesichert.

Zur Sache selbst. Einziger Schwerpunkt dieses Jahr waren die Vokalisten des Jazz, wobei Traditionsverhaftungen überwogen. Abbey Lincoln, Dianne Reeves und Dee Dee Bridgewater holten Evergreens und Verwandtes kraft ihrer individuellen Ausdrucksstärke und des freien Umgangs mit den Originalen aus den Niederungen der Banalität. Die New York Voices verwalteten die von Manhattan Transfer geprägte Sparte, die gerade wieder einen großen Aufschwung erlebt (etwa auch bei The Ritz und The Five Pipes) und die sich als ein unvergänglicher Leitstern des amerikanischen Show-Business erweist: Es ist der vokale Nachvollzug der von Bläsern vollendeten Errungenschaften des Bebop. Makellos intoniert und mit originellen Akkordrückungen durchsetzt waren die Vokalsätze, von denen das a cappella gesungene madrigaleske „Come home" der Feinschmecker-Höhepunkt war. In ihrer spontanen Turbulenz gerieten die improvisierten Solo-Vokalisten gelegentlich etwas außer Kontrolle.

Aus der gleichen Ecke kommt Mel Torme, der zum erstenmal auf deutschem Boden gastierte, in dieser Sparte seit Jahrzehnten die konkurrenzlose Instanz ist und ein kaum zu übertreffendes Beispiel amerikanischer Show-Präzision gab. Durch und durch musikalisch, beherrscht er die kleinsten Intonationsdetails wie kein anderer seiner Seat-Brüder. Der Witz, die Rasanz, der scheinbar bruchlose Übergang ins Falsett, die bizarre Vermittlung zwischen den schwierigsten Charlie Parker-Themen und dem nicht einmal von dem auf diesem Gebiet hochempfindlichen Berliner Publikum beanstandeten „Crooner"-Belcanto abenteuerlicher Schnulzen - der Mann ist ein Gesangsphänomen. Das Berliner Jazzfest war in der Altenpflege immer ganz vorn, und das ist gut so, denn wenn die Großen des Jazz abtreten, verschwindet nicht nur ein Interpret, sondern immer auch ein Stückchen von einer Epoche. Der 65jährige Mel Torme und der 70jährige George Shearing, der ihn begleitete, gehörten zu den jüngsten „Alten" in der Geschichte des Jazzfestes, denn kein bißchen Nachsicht war bei dieser humorvoll ausgetüftelten Show nötig. Auch kaum bei dem ältesten Mitwirkenden des Festivals, dem 82jährigen Altsaxophonisten Benny Carter, der mit der Big Band des Westdeutschen Rundfunks (im Nachlaß verwaltenden Bereich zwischen Count Basie und Thad Jones/Mel Lewis eine der Besten der Welt) die lyrische Schärfe seines Tons erblühen ließ.

Bei den Sängern traf man noch die Gruppe Take Six, bei der einem plötzlich die Verbindungen zwischen Spiritual und den rührenden ,,Doo-Wop"-Schlagern der fünfziger Jahre klarwurden, und die in ihre - leider durch eine unsäglich einfältige

Show etwas überdeckte - Artistik auch die Instrumentenimitationen von Bobby McFerrin einbeziehen. Die Holländerin Greetje Bijma schließlich stand für die Vielzahl von Vokalexperimenten der letzten Zeit. Von Swing und Evergreens völlig unbeleckt, schlägt sie mit ihrer unerhört wandlungsfähigen Stimme zwischen Zarah Leander-Vibrato, Soubretten-Tonfall, Görengezänk, schrillen Staccatos und ironisch-naiven Ethno- und Schlagerzitaten und ihrer szenischen Darstellung, die gelegentlich einen verkehrt programmierten Roboter suggerieren, eine Brücke vom Jazz zu den Performance-Künstlerinnen des Typs Meredith Monk und Laurie Anderson.

Der umschwärmteste Star des Festivals war Wynton Marsalis. Der Mann aus New Orleans ist zur Zeit der umstrittenste Jazzmusiker: Die einen halten ihn für den besten lebenden Trompeter (der Kollege Maurice Andre sogar für den „möglicherweise größten Trompeter aller Zeiten"), den anderen ist seine Musik ein seelenlos-technokratischer Aufguß der Hard Bop-Tradition. Viele waren gekommen, um sich von dem angeblich arroganten Schnösel, der mit Miles Davis in Dauerfehde liegt und den Jazzkritikern, wörtlich und symbolisch, an die Gurgel geht, ihre Urteile und Vorurteile bestätigen zu lassen. Dazu kam es nicht. Marsalis hatte einen grandiosen Auftritt, in dem er sich keineswegs auf die letzte Position seiner von vielen als etwas spinnen empfundenen Reise zu den Wurzeln zurückzog, sondern seine ganze Entwicklung darstellte. Er spielte Hard Bop, eine Ballade, ein Charlie Parker-Thema, in dessen Verarbeitung New Orleans-Erinnerungen ebenso Platz hatten wie Bach'sche Imitationstechniken, und natürlich die Growls der New Orleans-Trompeter, die für ihn eine Art Klangessenz schwarzer Musik und das große Anliegen seiner letzten Platte sind. Dazu kamen die merkwürdig düsteren Farben seiner Kompositionen und Arrangements, von den insgesamt vier Bläsern seiner Gruppe mit Ellington'scher Finesse inszeniert, und als Zugabe der Ragtime-selige „King Porter stomp" von Jelly Roll Morton, gespielt nur vom Klavier und der durch minimalistische Klangspiele modifizierten gestopften Trompete. Das alles ergab eine „Seelen-Landschaft" von solcher Schönheit, Tiefe und Brillanz, daß alle Kritiker verstummten. Da Marsalis außerdem noch zahllose freundliche Interviews gab und in einer Sonderveranstaltung Kindern Grundbegriffe des Jazz, wie Bluesform, Riff, Break und Ruf-Antwort-Schema, demonstrierte (während eine ehemalige Eiskunstläuferin als Snoopy verkleidet ihre verbindenden Tänzchen aufführte), darf behauptet werden, daß Wynton Marsalis an einem Platz dieser Erde keine Feinde mehr hat - in Berlin.

Auch der schwarze Tubist Bob Stewart erinnert an New Orleans - schon mit dem Namen seiner First Line Band, der auf die Unterscheidung in first und second line (Bands und hinterhertanzendes Publikum) bei den Orchesterumzügen in New Orleans anspielt. In verschiedener Akzentuierung zitierte er die Klänge, Rhythmen oder Themen der marching bands und versöhnte sie, bisweilen etwas dilettantisch zerfasert, mit Thelonious Monk und Free Jazz.

Die Berliner Free Music Production feierte nicht nur im Quartier Latin, sondern auch im Rahmen des Festivals (Kammermusiksaal der Philharmonie) ihr 20jähriges Bestehen. Die freie Improvisation, die nun auch schon 30 Jahre alt ist und sich unter weitgehender Einbuße ihrer politischen Brisanz längst als eines unter vielen Stilprinzipien im Jazz etabliert hat, diese Interaktions- und Dialogmusik so lange in ihrer pursten Form in Produktionen und Konzerten unter die Leute gebracht zu haben - darauf kann sich das Denk- und Handelszentrum des Unternehmens, Jost Gebers, einiges einbilden. Aus seinem „Stall" überbrachten Peter Kowald, das Duo Hans Reichel-Tom Cora, das Trio Julie Tippett-Maggie Nicols-Keith Tippett und das Quartett Peter Brötzmann-Manfred Schoof-Willi Kellers-Jay Oliver die Geburtstagsgrüße. Der russische Schlagzeuger Vladimir Tarasov, als Gruppenmitglied normalerweise voller Saft und Kraft, konnte als Solist nicht überzeugen. Zu der von Band zugespielten, einfallsarmen Minimal Art-Elektronik trommelte er dynamiklose Dutzendware. Nehmen wir mal an, daß er sich bisher noch keine guten und anregenden elektronischen Geräte leisten konnte.

Sonst noch: Leni Stern, die selbst eine schöne lyrische Gitarre aus der Mitte des Jazz spielt und den härteren Zugriff ihrem Gitarristenkollegen Wayne Krantz und dem Tenorsaxophonisten Bob Mintzer überläßt; Christopher Holliday, ein gerade erst 19 Jahre altes Wunderkind, das die ganze Phraseologie von Charlie Parker in den virtuosen Fingern hat und sich davon sogar schon langsam zu lösen beginnt; Tony Dagradi, ein immer interessanter Saxophonist, der im Coltrane-Mainstream zu Hause ist, seiner Musik aber mit Folklore-Zitaten und einer gewissen tänzerischen Grazie überraschende Wendungen gibt; Kent Jordan, ein technisch versierter, klangschön artikulierender Flötist, der aber zu gleichförmig vor sich hin nudelt und deshalb etwas ermüdend ist; und die Philip Morris Superband, die kompakt und präzis spielt, aber bei der Klangfarbenvermehrung durch Splitting der einzelnen Instrumentengruppen mal bei Duke Ellington nachschauen müßte - die WDR-Big Band könnte die Einführungslektion erteilen.

Das Jazzfest Berlin war abwechslungsreich, informativ und unterhaltend wie meistens. Die einzige Fehlplanung war es, die amerikanische Evergreen-Gesangskultur auf der Linie von Billie Holiday-Dinah Washington-Sarah Vaughan dreimal zu belegen - mit Abbey Lincoln, Dee Dee Bridgewater und Dianne Reeves. Hier hätte wenigstens ein „Name" zugunsten einer der experimentierfreudigen slawischen Sängerinnen geopfert werden müssen. Sonst sollen keine Vermißtenanzeigen aufgegeben werden, denn kein Festival kann jedes Jahr „alles" bringen.

Ulrich Olshausen

Vokalexperimente: Greetje Bijma **Foto: Reiner Haebler**

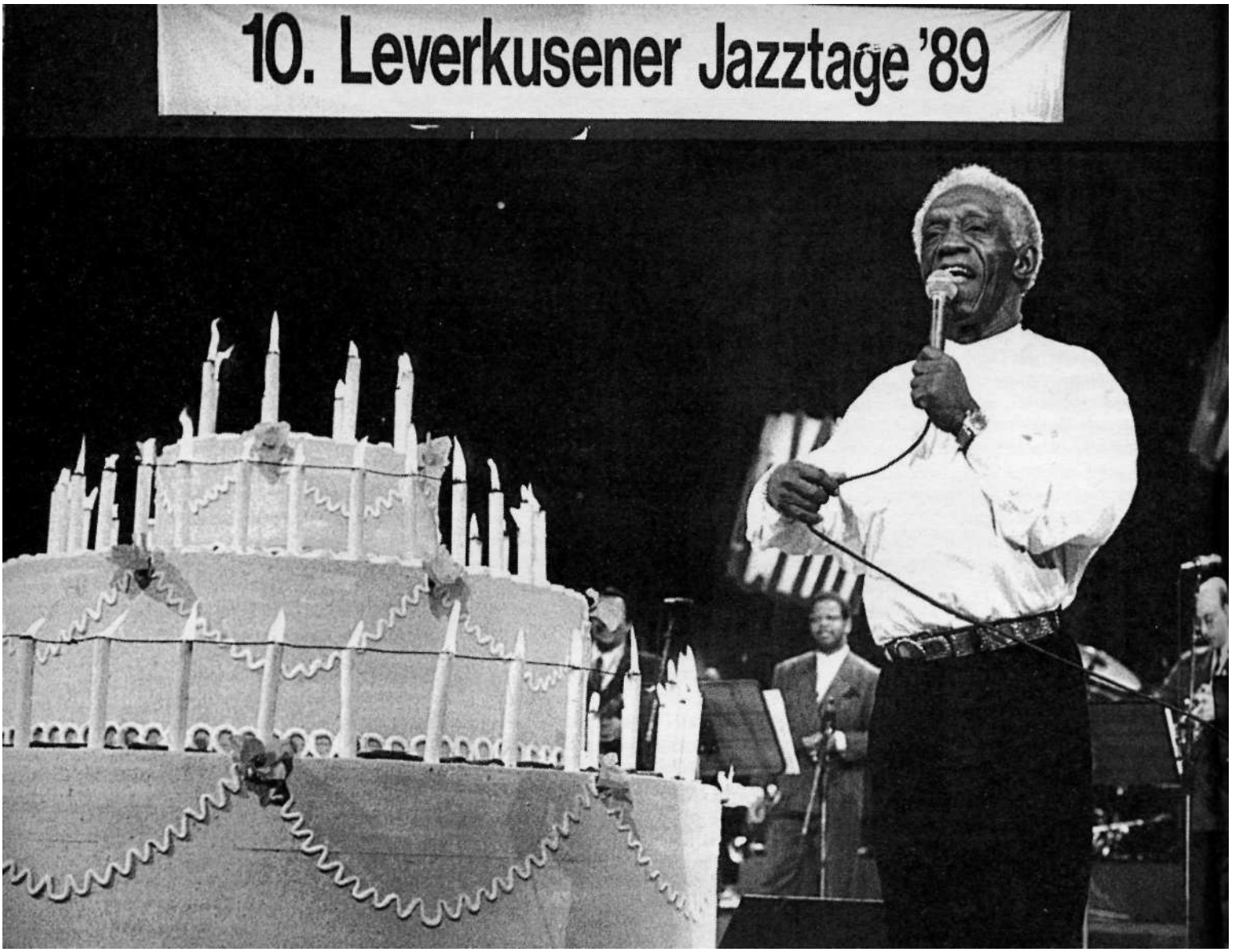


Foto: Hyou Vielz

The Art of Jazz

Art Blakey feierte seinen 70 Geburtstag bei den 10. Leverkusener Jazztagen '89

Sie kamen von weit her, um dem größten Jazz-Botschafter der Gegenwart ihren Tribut zu zollen - dem unbezähmbaren, nicht unterzukriegenden, unersetzlichen Abdullah Ibn Buhaina, besser bekannt als Doctor Bu. Mrs. Blakeys einziges Kind, Arturo Blakey, der Gründer, der unermüdliche Dynamo und die fortwährende Inspiration der Jazz Messengers, feierte seinen 70. Geburtstag bei den 10. Leverkusener Jazztagen.

Das Datum: Montag, der 9. Oktober 1989, nur zwei Tage vor Arts tatsächlichem Geburtstag. Der Ort: Die Forum Konzerthalle in Leverkusen. Die Besetzung: Jazz Messengers der Vergangenheit und Gegenwart vereint in einer musikalischen Huldigung an den Mann, der diese Gruppe 34 epische Jahre lang leitete. Es war die größte Wiedervereinigung der Messengers, die jemals stattgefunden hat.

Aus Boston kam Freddie Hubbard, aus Chicago Curtis Füller, aus New York Terence Blanchard, Walter Davis Jr., Benny Golson und Buster Williams und aus Hartford, Connecticut, Jackie McLean. Michele Hendricks, die während einer Europatournee einen Abstecher nach Leverkusen machte, reiste aus Helsinki an, um ihre Verehrung für Buhaina mit einem speziell dafür komponierten Geburtstagssong von Horace Silver, einem der Gründungsmitglieder der Messengers, auszudrücken. Horace konnte bei diesem Geburtstagsspektakel nicht anwesend sein, also schrieb er das im klassischen Messenger-Stil gehaltene Stück „Mr. Blakey" für diesen Anlaß:

. . . . Blakey is ascout, you know
Welcome to his talent show
He gives all the great young musicians
Space to grow
He can make you swing and sway
Make you throw your blues away
We all know that his kinda music's
Here to stay".

Mehr als 100 Musiker sind aus dem Art Blakey College of Music Education hervorgegangen, seit es 1955 gegründet wurde und dem Horace Silver den Namen Jazz Messengers gab. Von Anfang an stand Buhaina, berühmter Sohn der Stadt Pittsburgh, da oben und „regelte den Verkehr" (um seinen eigenen Ausspruch zu gebrauchen). Millionen von Menschen auf der ganzen Welt überbrachte er die therapeutische Jazz-Botschaft.

Das Geburtstagskonzert eröffnete mit der aktuellen Besetzung der Messengers: Brian Lynch, Trompete, Frank Lacy, Po-

saune, Javon Jackson, Tenorsaxophon, Donald Harrison, Altsaxophon, Geoff Keezer, Piano, und Essiet Okon Essiet, Baß. Eine energische, extrovertierte Einheit in der besten, hart swingenden Tradition der Messengers, kraftstrotzend durch die Fähigkeiten der Solisten und laut tönend durch den „kleinen Big Band"-Klang.

Es ist eigentlich überflüssig anzumerken, daß die Rhythmusgruppe ausgezeichnet ist. Der 18jährige Keezer ist ein erstaunlich vielseitiger Pianist, der sich anscheinend mit der ganzen Geschichte des Jazzpianos von Morton bis zu McCoy geschult hat. Er ist nur ein weiterer Beweis für die Fähigkeit Art Blakeys, außergewöhnliche junge Talente zu entdecken. Auch wenn er gerne sagt: „Ich entdecke sie nicht, sie entdecken mich!" Als eine Geste an die ehemaligen Schüler, die schon hinter der Bühne auf ihren Auftritt warteten, begannen die Messengers mit „Two of a kind" von Terence Blanchard und ließen darauf Freddie Hubbards „Core" folgen. Für die Eröffnungsnummer rief Blakey den Komponisten auf die Bühne, der ein berstendes Trompetensolo blies. Besonders heiß, mit großartigen Soli von Lynch, Harrison und Keezer dann Bobby Timmons „Moanin"' - einer der größten Messenger-Klassiker der späten 50er.

Während einer der speziellen Highlights des Abends, Benny Golsons „Along came Betty", wurden die derzeitigen Jazz Messengers einer nach dem anderen von den früheren Stars ersetzt - und für Blakey selbst erschien Roy Haynes, um Schlagzeug beim „Mr. Blakey" Geburtstagssong zu spielen.

Aber ihm wurde das Zeichen zum Einsatz früher als vorgesehen gegeben, da Blakey von der Bühne ging, um ein Glas Champagner mit der ZDF-Moderatorin Silvia Droste zu trinken. Als „Betty" zu Ende ging, hatte die All-Star-Gruppe der Ex-Messengers die Bühne übernommen - ein eindrucksvoller Anblick. Unwahrscheinlich, daß so etwas ein zweites Mal geschehen wird.

Die alte Garde swingte durch Wayne Shorters „Lester left town" und Curtis Füllers „A la mode", beide von Benny Golson für die Fünf-Mann-Frontline arrangiert. Und dann kam der „Mr. Blakey"-Song mit Michele Hendricks, unterstützt von Blanchard, Golson und der Rhythmusgruppe. Im nächsten Feature - spontan und völlig ungeprobt - „Moten Swing" spielte Art Blakey Klavier, und die alten und neuen Messengers taten sich zusammen und versuchten mit viel Anstrengung den Eindruck zu erzeugen, sie hätten dieses Stück bereits den ganzen Tag lang geübt. Aber dann kam der einfach bewegendste und eindringlichste Augenblick des ganzen Abends: Blakey, noch immer am Flügel sitzend, spielte und sang „For all we know" - einen Song, dessen Text eine ganz besondere Bedeutung hatte . .. „For all we know, we may never meet again .. ."

Wie auch immer, Blakey bleibt Blakey, und es war nicht die Zeit für ausdauernde Sentimentalitäten. Erfand seinen Weg zurück zum Schlagzeug und stimmte einen „Blues March" an - und die Euphorie dieses historischen Momentes war in jedes einzelne Solo eingemeißelt. Bemerkenswert war auch die Tatsache, daß die aktuellen Messengers sich nicht im geringsten von den berühmten Namen, die die Bühne mit ihnen teilten, einschüchtern ließen. Sie stellten sich selbst dar mit einer Menge Feuer und Überzeugung, alle gemeinsam stimmten sie einen aussagekräftigen Tribut für den Mann an, ohne den keiner von ihnen hier angekommen wäre.

Ein Lob dem Zweiten Deutschen Fernsehen, das eine 90minütige Übertragung als Teil seiner ZDF Jazz Club-Serie vorgesehen hatte, dann aber überraschend für eine weitere halbe Stunde dabeiblieb, um die Zuschauer das Finale miterleben zu lassen. Bewunderung auch für Gabriele Kleinschmidt, die dieses ganze Konzert zusammenstellte und einen Großteil des Jahres darauf verwandte, all die Buchungen und Reisevorbereitungen zu koordinieren.

Dies war das Jazzereignis des Jahrzehnts. Und Bu, das Geburtstagskind, wollte einfach nicht, daß es zu Ende gehe. Er stellte all seine Musiker auf der Bühne seinem Publikum vor, erklärte, daß er weiterhin die Jazz Messengers leiten wolle, bis er mindestens 100 Jahre alt sei und startete dann ein feuriges „Night In Tunisia", das das ganze Ensemble herausstellte einschließlich Roy Haynes. Ein unvergeßlicher Abend!

„Happy birthday, dear Arthur, happy birthday to Bu!"

Mike Hennessey
(Übersetzung: Katja Henkel)

Die alten und die neuen Jazz Messengers **Foto: Hyou Vielz**

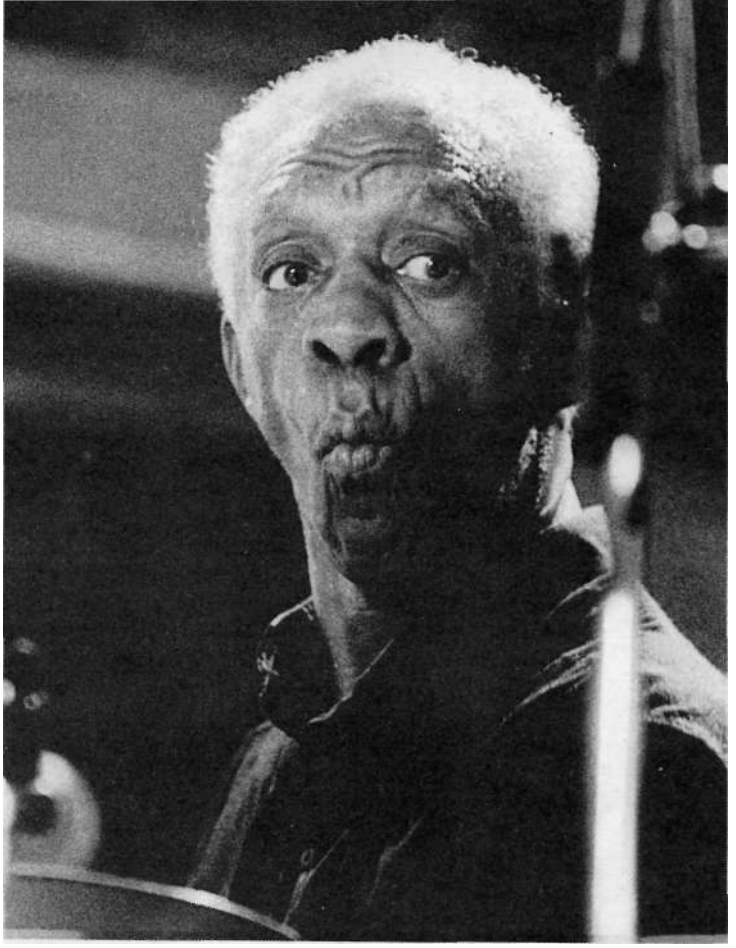


Foto: Michael Steen

Art Blakey & The Jazz Messengers

70th Birthday Tour

Im Casino, Luzern, am 22. Oktober 1989

Art Blakey ist mit seinen 70 Jahren immer noch so voll geballter Energie und Enthusiasmus, daß ihn so mancher Musiker, vielleicht nur halb so alt, darum beneiden könnte. Wenn man Art Blakey dabei beobachtet, wie er seine Jazz Messengers zu explosiven Aktionen treibt, kann man kaum glauben, daß dieser unermüdliche Sohn Pittsburgs, schon seit 50 Jahren die Jazz Message übermittelt. Bereits 1939 hatte Blakey sein Debüt als professioneller Musiker beim Fletcher Henderson Orchester. Im Jahr 1955 gründete er dann die Jazz Messengers, eine musikalische Institution, die nicht nur um Jazz-Wertschätzung in der ganzen Welt warb, sondern auch Ausbildungsplatz für eine beträchtliche Anzahl von Jazz Stars während der letzten 34 Jahre war.

Die 1989er-Ausgabe der Jazz Messengers vertritt in hervorragender Form, die hard-swingende Tradition der Gruppe - eine potente Kombination jugendlicher Begeisterung und musikalischer Hingabe. Der Tenorist, Javon Jackson, ist mit seinen 24 Jahren der am längsten in dieser Band spielende Musiker und ist ein klassisches Beispiel für die Art und Weise in der die „Blakey Ausbildung zur Vollendung" einem Musiker die Möglichkeit einräumt, seinen Horizont zu erweitern, zu wachsen und zu reifen.

Der Trompeter Brian Lynch (früher bei Toshiko Akiyoshi) und der Bassist Okon Essiet (früher bei Dollar Brand) haben unter dem inspirativen Einfluß von Blakey ebenfalls an musikalischer Größe gewonnen. Als musikalischer Direktor fungierte Frank Lacy, der seinen kraftvollen rauhen Posaunenton mit erfrischender Originalität der Improvisation verbindet und somit ein beträchtliches Kapitel in dieser Band darstellt. Er wechselte auch zum Flügelhorn über, das er sehr flüssig mit einem Frenchhorn Mundstück zu blasen versteht. Neu bei den Messengers ist der Australier Dale Barlow, ein erdig spielender Tenorsaxophon-Solist, der mit Javon Jackson den durchdringenden Sound gemein hat und in der Phrasierung einen gesunden Respekt vor Joe Henderson aufweist.

Jedoch die Offenbarung schlechthin, bei Art Blakey's 70. Geburtstagsausgabe der Jazz Messengers - einmal abgesehen vom Meister selbst - war der 18 Jahre alte Geoffrey Graham Keezer aus Eau Ciaire, Wisconsin. Ein Pianist, den man fast als Weltwunder bezeichnen könnte. Im Luzerner Casino, beim erst dritten Auftritt der insgesamt vier Wochen dauernden Europa-Tournee, hatte Keezer einen Solopart, der sich auf fast 30 Minuten ausdehnte, und in dessen Verlauf der Pianist einer bemerkenswerten, wirklichen zwei-Hand Technik brillierte, und Inspirationen aufwies, die von Ellington und Tatum über Newborn, Monk, Hancock und Tyner reichten. In einem Medley, in welchem Hoagy Carmichaels „Skylark", Ellingtons „Timon of Athens" „Gee baby ain't I good to you" sowie „Rain check" aneinandergehängt wurden, zeigte Keezer eine wahrhaft beeindruckende Meisterschaft, Kultiviertheit und kraftvollen Swing.

Die berühmte Historie der Jazz Messengers - eine Gruppe, deren Ex-Mitglieder die Zahl hundert bei weitem überschreitet, ist immer noch sehr präsent mit der jetzigen Band, deren Programm beispielsweise Wayne Shorters „Hammer head" und ,,On the Ginza" sowie Freddie Hubbards „The core" beinhaltet. Das Nostalgie-Element wird verstärkt, wenn die vier Bläser die Bühne verlassen, um von Altsaxophonist Jackie McLean, dem Tenoristen Benny Golson und dem Posaunisten Curtis Füller - alle ehemalige Messengers während der Fünfziger Jahre - abgelöst zu werden.

Die alten Alumni spielten sich durch Füllers ,,A la mode" und Golsons „Along came Betty", und ihre Soli wiesen eine Weichheit und Reife auf, die von langen Jahren des Lernens und sich Durchkämpfens spricht.

Im Finale kamen die Bläser der jetzigen Frontline wieder zurück, um die alte Garde bei dem inzwischen als Messengers Hymne bekannten „Blues March", mit entsprechenden Soli für jeden, zu begleiten. Ein wahrhaft einmaliger Gipfelpunkt. Durch die gesamte Darbietung, swingend wie ein Dämon und die Band anfeuernd mit dem Donner seines Schlagzeugs und den Blitzen der Becken, thronte Buhaina, fröhlich und übersprudelnd wie ein 20jähriger, dabei sein bekanntes, über das ganze Gesicht verbreitetes Lächeln eines Mannes der vollkommen in seinem Element ist.

Das neue Jazz-Messengers-Team ist ein Ausgezeichnetes, und es ist ganz offensichtlich, daß die Band nur deshalb so lange überlebt hat, weil Blakey ständig neue, junge Talente entdeckt. Im Gegensatz zu gutem Wein, wird diese Band immer besser durch die Jugend.

Für Jazzliebhaber war dies ein Konzert mit vielen lohnenden Höhepunkten. Für Jazz-Messengers-Fans war es ein unvergeßlicher Abend voll musikalischer Magie, die vom größten Jazz-Botschafter dieser Erde und seinem Team erzeugt wurde.

Mike Hennessey
(Übersetzung: Lisa Boulton)

Foto: Hans Kumpf

Jazz Jamboree '89

31. Internationales Jazzfestival in Warschau

Dem polnischen Jazzleben geht es schlechter
Das Geld reichte nur für acht Bands

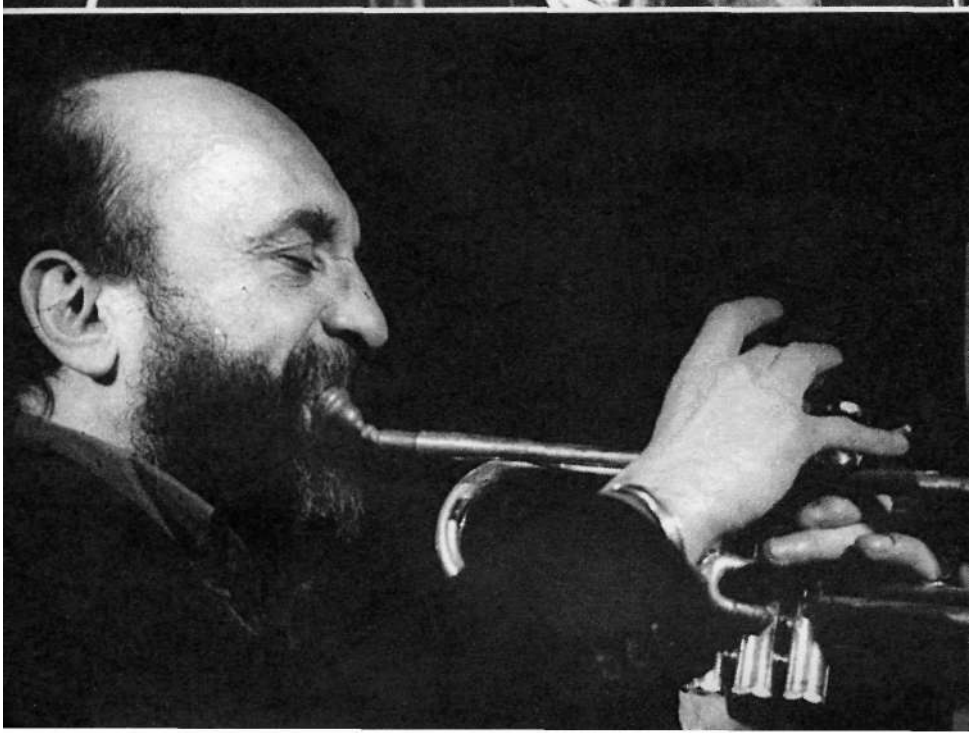
Es entbehrt nicht einer tragischen Ironie: als die Kommunisten die alleinige Macht in Polen ausübten, ging es dem Jazz dort besser. Zumindest konnte die Polnische Jazzföderation, die federführend alljährlich in Warschau das Festival „Jazz Jamboree" aurichtet, die verschiedensten Geldquellen anzapfen. Schließlich wollten die staatlichen Stellen nach außen hin die internationale Eingebundenheit des seit 1958 durchgeführten Jazztreffens und nach innen kulturelle Vielfalt demonstriert haben. Bereits 1988 wollte das reichlich subventionierende Kultusministerium energische Sparmaßnahmen ergreifen und das beliebte Festival nur alle zwei Jahre auf den Plan setzen. Der geballte Widerstand der Jazz-Freunde in den Medien machte dieses Ansinnen zunichte. Auch die Tochter von Staatschef Jaruzelski durfte sich freuen: sie ist nämlich eine treue Besucherin der Jazzkonzerte im „Sala Kongresowa", der dem von Stalin geschenkten wuchtigen Kulturpalast angegliedert ist. Heute haftet es wie ein Makel an, daß die Polnische Jazz-Föderation zu Zeiten des Kriegsrechts nicht verboten worden ist. Sicher war der Jazz-Verein (mit rund dreihundert Mitgliedern) zu klein und „ungefährlicher" als die „wortgewaltigen" Schriftsteller. Jedenfalls wurde 1982 das Festival ausgesetzt und in mehreren Städten dezentrale Veranstaltungen unter dem listigen Sammelbegriff „Jazz-Manöver" durchgeführt. Als dann 1983 Miles Davis in die polnische Hauptstadt kam, lieh man sich für den schwarzen Star vom roten Sicherheitsdienst eine noble „Tschaika"-Limousine aus. Das auf unzähligen Plaketten verbreitete Schallplatten-Motto „We Want Miles" geriet überdies zu einer politischen Aussage: Die Polen fühlten sich so sehr nach Amerika hingezogen wie von Breschnews Sowjetunion angewidert. Immerhin wurden die Konzerte „live" im Fernsehen übertragen. Wenige Tage zuvor gab es noch im Rundfunk ein Sendeverbot für Musik aus den Nato-Staaten - aus Rache für die angekündigte Verleihung des Friedensnobelpreises an den damals oppositionellen Arbeiterführer Lech Walesa.

1984 brachte Ray Charles eigene Body-Guards mit, die - mit Walkie-Talkies bewaffnet - die Fotografenmeute vertrieben und strengstens darauf achteten, daß die Kameras in den Taschen blieben. Den sowjetischen Pianisten Leonid Chizhik einzuladen, dies war für die Veranstalter ein Risiko, das glimpflich ausging ... Im Jahr darauf gab es dann wirklich sogenannten „Mickey Mouse Jazz": Für die Swingfreunde von morgen wurden kindergemäße Konzerte zum praktischen Mitmachen angeboten. Und wenn einer es wagte, beim Flügelspiel von Keith Jarrett zu knipsen, wurde er schonungslos zur Hallendirektion abgeführt.

In den folgenden Jahren mehrten sich die kapitalistischen Sponsoren, die auf der Bühne unübersehbar für das Publikum und die TV-Kameras ihre Schleichwerbung betreiben durften. Andererseits wäre es den emsigen Organisatoren ohne ein derartiges Marketing gar nicht möglich gewesen, devisenschwere Künstler aus dem Westen ins ökonomisch geschwächte Land zu holen. Leider wurden zudem immer weniger Formationen aus den sozialistischen Bruderländern nach Warschau eingeladen, war doch früher die polnische Metropole ein wichtiger Umschlagplatz für den Jazz der kontrahierenden gesellschaftlichen Systeme. Freilich wurden unter der Bezeichnung „Glasnost Jazz" 1987 sowjetische Instrumentalisten präsentiert, und seither sind die Jazz-Manager aus der UdSSR in Warschau sehr aktiv. In diesem Jahr fuhren im Anschluß an die „Jazz Jamboree" einige Ensembles gleich nach Tbilisi. Die Kapitale Georgiens brachte es zu einer Festivität, bei der mehr Amerikaner auftraten als in Warschau und ein Superlativum in der sowjetischen Jazzfestspielgeschichte setzten.

Die Zuhörerschaft der „Jazz Jamboree" verlangt geradezu nach den Originalen aus den USA. Tomasz Tluczkiewicz von der Polnischen Jazzföderation hatte für eine jede derartige Gruppe nur 15 000 Dollars zur Verfügung. Wegen zu immenser Gagen und Spesenforderungen wurden das urspünglich angekündigte Modern Jazz Quartet und der Trompeter Wynton Marsalis kurzfristig annulliert. Aus eigenen Mitteln konnte es sich so „nur" noch den Drummer Art Blakey und die Mingus Dynasty leisten. Sowohl Blakeys „Messengers" (in der Kombination alt und neu) als auch die Erinnerungsband an den verstorbenen Bassisten Charlie Mingus (mit dem dominierenden Saxophonisten George Adams) entwickelten keine ausgesprochenen Höhepunkte. Moderne Solidarität herrschte gleichfalls bei der Band des Saxophonisten Michael Brecker (sein Kommen wurde von der US-Regierung finanziell ermöglicht) und der Marlboro Super Band vor: musikalische Perfektion ohne aufregende Neuigkeiten. Die von dem Pianisten Gene Harris angeleiteten Nikotin-Musikanten, die andernorts namentlich der Marke „Philip Morris" huldigen, luden gar ins neue Holiday Inn zu einer Pressekonferenz ein, auf der niedliche Werbeartikelchen von Marlboro verteilt und die Fragen nicht beantwortet wurden, ob gerade diese Zigaretten denn keinen Lungenkrebs auslösen würden . . .

Die Doppelkonzerte (jeweils um 16.00 und 20.30 Uhr) im festlichen Kongreßsaal waren dann mit über 6000 Besuchern schneller ausverkauft, als die deprimierende Inflation weiterschritt. Auf eine dritte, „europäische", Formation mußte an den vier Festivaltagen wegen Geldmangels verzichtet werden. Aber immerhin wurden die nationalen Spitzenkräfte doch noch mit einem weltweiten Nimbus versehen. Da gesellte sich zum Quartett des subtilen Saxophonisten Zbigniew Namyslowski die in Holland lebende Deborah Brown. Die afro-amerikanische Sängerin harmonisierte in ihren Seat-Vokalisen bestens mit den osteuropäischen Kollegen. Musikalische Einigkeit bestimmte gleichsam das neuerliche Zusammentreffen der Gruppe Walk Away mit Urszula Dudziak. Die als die führende Combo Polens gehandelte Formation orientiert sich rhythmisch äußerst exakt und effektvoll am gängigen Rock Jazz, während die Sängerin mit Wohnsitz New York und polnisch-amerikanischer Doppel-Staatsbü rgerschaft dank dem unverwechselbaren instrumentalen Einsatz ihrer Stimme etwas wirklich Eigenständiges schafft. Der Hit „Papaya", den sie zusammen mit ihrem vormaligen Ehemann Michal Urbaniak komponiert hatte, verfehlte seine Ever-



green-Wirkung nicht. Mag die wirtschaftliche Situation in Polen derzeit auch noch so desolat sein, die gefeierte Heimkehrerin zeigte sich fasziniert von den gesellschaftlichen Umwälzungen: „Da hat ein unglaublicher Wechsel stattgefunden, das ist ein geschichtlicher Einschnitt. Wir haben das alte System gebrochen, das nie das unsere war. Jetzt fühle ich, daß die Leute zwar sehr müde, aber trotzdem ungemein enthusiastisch sind."

Der Pianist Adam Makowicz hat sich ebenfalls in New York niedergelassen, eine ganz individuelle Aussage vermißte ich jedoch bei dem Tastenvirtuosen. Begleitet wurde er von dem Bassisten Palle Danielsson und dem Schlagzeuger Rune Carlsson. Die beiden von Stockholm bezahlten Schweden unterstützten außerdem einen weiteren international renommierten polnischen Solisten, der aber seiner Heimat durch Auswanderung nicht verlustig ging: der Trompeter Tomasz Stanko. Man erwartet es nicht anders - in rauher Herzlichkeit stieß der Bläser ins Hörn. Ein Musizieren mit viel Gefühl.

Ein „PolJazz Festival", bei dem bislang Musik in Cafes des Warenhauses „Centrum" und im Club „Hybrydy" geboten wurde, fiel diesmal dem Rotstift zum Opfer - schade drum. Sessions wurden jedoch im traditionsreichen Jazzlokal .Akwarium" und in der studentischen Veranstaltungsstätte „Remont" abgezogen. Bis weit nach Mitternacht pflegten da die Jazzer aus Ost und West improvisatorische Eintracht.

Zeitlich der Jazz Jamboree vorgelagert wurde die vierte Ausgabe vom Jazz Film Salon. Unter den 26 eingereichten Produktionen fanden sich auch zwei MAZ-Bänder vom ZDF JazzClub (Lionel Hampton in Leonberg, Rüschenbaum Orchester mit Vokalistinnen in München). Den ersten Preis heimste allerdings der surrealistische Streifen „New-Works - Oslo 13" des norwegischen Regisseurs Jan Hörne ein. Das „Silberne Hörn" erhielt der Engländer John Jeremy für seine Dokumentation „Swing UnderThe Swastika" („Swing unterm Hakenkreuz") zuerkannt.

Hans Kumpf

Ließ eine ganz individuelle Aussage vermissen: Adam Makowicz (oben)

Unverwechselbarer instrumentaler Einsatz der Stimme: Urszula Dudziak (Mitte) mit Adam Wendt

Musiziert mit viel Gefühl: Tomasz Stanko (unten) Fotos: Hans Kumpf

Kreative Highlights: Soloballaden

Oscar Peterson

Tja - man kommt sich vor, wie ältere Semester unter den Rezensenten sich schon vor 20 Jahren gefühlt haben müssen angesichts einer Vorankündigung in der Tagespresse: Oscar Peterson Trio in der Kölner Philharmonie - soll man hingehen? Die Eintrittspreise sind - zumal bei einer so distinguierten Halle - astronomisch und haben längst ein Vielfaches einer der zahlreichen Live-LPs des Künstlers erreicht, auf der man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit eben ziemlich genau jene Töne hören wird, die der Schwergewichtsklasse(n)pianist an besagtem Abend in die Luft sprudelt. Soll man da hingehen? Man geht hin, als altgedienter Petersonianer, der seit etwa 20 Jahren ein begeistertes Ohr auf Oscars akustische Mitteilungen geworfen hat!

Die neue Kölner Philharmonie ist mit 2100 Plätzen restlos ausverkauft. Man rechnet aus, welcher mickrige Bodensatz der geschmeidebehängten, vor sich hinduftenden Damen- und Herrenwelt wohl wirklich an Jazz interessiert ist, da wird die Dekkenbeleuchtung auch schon heruntergeschaltet: Das Trio tröpfelt in den Saal. Zuerst der Schlagzeuger Bobby Durham, dem Peterson-Freund bestens bekannt als Triomitglied der Schwarzwälder MPS-Sessions der Sechziger Jahre, jetzt beginnend mit dezenter Besenarbeit, dann der weiße Bassist Dave Young, pizzicato losmarschierend, und schließlich nach einer Kunstpause, sehr gesetzt, betritt der Chef das Schlachtfeld.

Mit „Younger than springtime" beginnt, zunächst pastellfarben hingetupft, ein Programm, das sich - um es vorwegzunehmen - tatsächlich um kaum eine Sechzehntelnote unterscheidet von dem, was zu erwarten war. Was den Peterson der 80er Jahre jedoch von dem der 70er unterscheidet, ist der steigende Anteil an Eigenkompositionen: harmonisch, melodisch und auch rhythmisch attraktive Songs, in denen sich auch die Begleiter profilieren können (so z. B. der Bassist in „Nigerian Marketplace"). Gehalten hat sich seit der Great Connection mit Niels-Henning Oersted-Pedersen (Platte 1971) auch der „Hit" dieser Session, der alte Benny Goodman-Titel „Soft winds", der nur leider am Ende vom Schlagzeuger verpatzt wird, der ganz offenbar nicht mit Oscars Schluß-tag bei dieser Nummer vertraut ist (Rüffel des Meisters direkt anschließend auf der Bühne).

Was viele Kritiker ihm in den 60er, ja sogar schon in den 50er Jahren vorgeworfen haben, hat sich - unterbrochen von der kreativen MPS-Akkord-Phase in den Sechzigern - leider bis heute nicht wesentlich geändert: Oscar Peterson, die unbarmherzige Single Note-Maschine, die manchmal wirkt wie ein mit Peterson-Phrasen gefütterter Computer, der sich im Schnellfeuergewehrtempo leerschießt. Die Finger fliegen die gewohnte Route, und der Kopf bleibt dabei - nun, wenn schon nicht ausgeschaltet, so doch wenigstens frei für andere Dinge. Es wird sozusagen der „Automatische Pilot" eingeschaltet, und die Landung erfolgt allzu oft auf einem Mordstremolo, versehen mit einem Wahnsinnsglissando. Solche Kraftmeierei hat er eigentlich seit drei Jahrzehnten nicht mehr nötig.

Ein ganz anderes Bild bietet sich jedoch in den Solo-Balladen: „Con alma" und „You are too beautiful" sind die beiden kreativen Highlights des Abends. Hier sitzt dem Flügel nicht das Schlagzeug im Nacken, das gebieterisch maschinenhafte Präzision fordert. Hier ist der Klischeegehalt denkbar klein, hier wird noch wirklich improvisiert in einem Tempo, in dem noch Zeit ist zum Überlegen und zum Aussortieren. Und in solchen Momenten wird deutlich, um welch' musikalisches Schwergewicht es sich bei diesem Hünen heute noch handelt: All die abgeschliffene und abschleifende Routine konnte in über 40 Jahren diese mächtige Quelle nicht trockenlegen. Und man spürt: Es gibt in dieser Kategorie ganz wenige Piano-Kollegen, die diesem majestätischen Meister hier in punkto souveräner Instrumentbeherrschung Konkurrenz machen können.

Schade, daß Oscar Peterson in letzter Zeit kaum ohne das Sicherheitsnetz von Baß und Schlagzeug in luftige Höhen steigt und die Serie mit spannungsreichen Duos der Vergangenheit angehört: die Zweikämpfe mit 5 verschiedenen Trompetern in den 70er Jahren auf Pablo, Teamworks, mit Bassisten wie Major Holley (1950), Ray Brown (1950/51, 1972) und Niels-Henning Oersted-Pedersen (70er Jahre), das Fingerhakeln mit dem Gitarristen Joe Pass (1975), die Zusammenarbeit mit dem Vibraphonisten Milt Jackson, Duos mit Sängerinnen wie Ella Fitzgerald (1975) und Sarah Vaughan (1978) und andere, die bei Dates mit größeren Besetzungen aufgenommen wurden (mit Count Basie, Stephane Grappelli, Gerry Mulligan etc.). Bei solchen Duetten ist musikalisch mehr los, die Teilnehmer hören einander mehr zu und preschen nicht einfach los, ohne sich umzublicken. Eines solchen kreativen Anstoßes bedürfte es heute - eine Art Hans-Georg Brunner-Schwer müßte her.

Kai Schroeder-Rutt

Oscar Peterson mit Bobby Durham, Schlagzeug, und Dave Young, Baß

Foto: Kai Schroeder-Rutt

Modern Jazz Songs

Regina Klein Band

Unter diesem Titel gab im Oktober die Regina Klein Band im Frankfurter Sinkkasten ein Konzert, wohl als Vorbereitung für die Schallplattenaufnahmen Ende Oktober. Vor Beginn des Konzertes fällt sofort die Besetzung der Band auf. Statt eines Drumsets stehen zahlreiche Percussionsinstrumente auf der Bühne. Zwei Congas und Bongos bilden die Grundausstattung, die auch bei Bebopnummern für ausreichenden Drive sorgen sollen. Und tatsächlich ist Michael Weil ein Percussionist, der sein Handwerk prächtig versteht, mit der Vokalistin musikalisch harmoniert und sie mit seinem umfangreichen Instrumentarium in ihrem Ausdruck verständnisvoll unterstützt.

Walter Haimann, einst Student an der Frankfurter Musikhochschule, ist das, was man einen soliden Jazzpianisten nennen kann, mit flinken Fingern und harmonischem Verständnis. Anders als bei Michael Weil vermißt man bei ihm die Bereitschaft zur Kommunikation. Der Unterschied zwischen solistischem Klavierspiel und der Kunst des Begleitens wurde hier

hörbar. Udo Brenner begleitete zuverlässig am E-Baß und zeigte in einigen solistischen Beiträgen den Grad seiner Instrumentenbeherrschung.
Regina Klein ist in Jazzsängerkreisen keine Unbekannte mehr. Zahlreiche Aufnahmen und Live-Auftritte mit der Big Band des Hessischen Rundfunks, aber auch anderen Formationen brachten ihr einen guten Ruf ein. Ihre Gesangstechnik erwarb sie sich durch eine private, klassische Gesangsausbildung, die sich in ihrer Tongebung auch hin und wieder (unbewußt?) niederschlägt. Sie beherrscht die verschiedenen Register ihrer Stimme und nutzt ihren großen Ambitus vor allem in den Eigenkompositionen. In den Improvisationen stellt sie unter Beweis, daß sie ein gutes harmonisches Verständnis besitzt, schöpft aber leider nicht den ihr zugänglichen Tonraum aus. Das erste Set bestand aus Standards wie ,,Night in Tunesia" - mit gelungenem Scatgesang - der Ballade ,,Lush life" - in eigenwillig phrasierter Interpretation - oder „Straight no chaser" - in höllischem Tempo. Dabei gelingt es ihr, die Worte verständlich auszusprechen und die Gedanken des Textes in die musikalische Interpretation einfließen zu lassen.

Im zweiten Set, das wesentlich gelöster und daher auch musikalischer wirkte, interpretierte Regina Klein Eigenkompositionen zu eigenen deutschen Texten. Das ist nun wirklich ihre Stärke. Zwar ist diese Musik mehr dem Rock(jazz) - und Popbereich zuzuordnen, aber hier zieht sie alle Register der menschlichen Stimme. Dramatische Ansprachen, gehauchte Worte, verzweifelte Rufe oder lethargische Passivität im Ausdruck sind Facetten der Stimme von Regina Klein, die nachdrücklich die engagiert geschriebenen Texte interpretieren. Sie werden es auch sein, die auf der demnächst erscheinenden Schallplatte beziehungsweise Compact Disc zu hören sein werden.

Matthias Becker

Hardbop, Monk und Mingus

Bop Cats

Mit knapp hundert Besuchern war das neue, kleine, aber feine Domizil des Heilbronner Jazzclub Cave 61, der Keller am Markt, beim ersten Konzert mit den Hamburger Bop Cats schon fast überfüllt. In der Clubatmosphäre sind nun wieder Dinge zu hören, die im Deutschhofkeller, wo das Quartett aus Frank Gratkowski, Saxophon, Klaus Berger, Piano, Sten Linneberg, E-Baß, und Thomas Arp, Schlagzeug, auch schon aufgetreten ist, oft verlorengingen.
Wie damals haben die Bop Cats Hardbop, Monk und Mingus gespielt. Wuchtig, erdig, muskulös, ist diese Musik doch nichts anderes als der Anspruch auf Romantik. Weil die Hamburger Band das spürbar macht, ergreifen ihre oft gehörten Standards. Sie spielen die als Geburtsvorgang gegen Widerstände, jedesmal entstehen Reibung, Gewalt und Utopie, und darum sind „Misterioso" oder „Epistrophy" nicht abgenudelt, darum gehen sie nahtlos zusammen mit Irving Berlins ,,I can't get started": Was Berlin noch zuversichtlich auf Ausdrückbarkeit hin komponiert hat, müssen die Bop Cats in einer Kraftanstrengung neu erringen.
In den kantigen, eckigen Kompositionen Monks und Mingus' steckt die Wut, die alte Romantik, die bebende Freude an der Harmonie, noch einmal in die Welt hineinzubringen und die so zu verändern. Mingus' Blues von 1961, ,,Oh Lord, don't let them drop that atomic bomb on me", formuliert mehr als nur eine Angst vor Atomwaffen. Wenn die Bop Cats zum x-tenmal „On Green Dolphin Street" spielen, dann ist das ein Armdrücken mit unserer Wirklichkeit. Und deshalb ist diese Musik voller Sehnen und Muskeln und bar schmachtender Augenaufschläge. Und der Keller am Markt ist klein genug, daß das romantische Konzept für die Dauer der Stücke alle Zuhörer(innen) erfassen kann.

Thomas Klingenmaier

Meisterhaft

Clark Terry

Die Aula des Johanneum-Gymnasiums in Lübeck war ausverkauft, als einer der großen Musiker des Jazz, Trompeter Clark Terry, ein Konzert in der Hansestadt gab. Der 69jährige Terry ist indes nur noch gelegentlich auf der Trompete zu hören. Sein Hauptinstrument ist schon lange das Flügelhorn, das er als einer der ersten im Jazz verwendete und durchsetzte.
Begleitet wurde Terry von vier deutschen Nachwuchsmusikern, drei davon Mitglieder von Herbolzheimers Bundesjazzorchester: Fiete Felsch, Altsaxophon und Flöte, Hubert Nuß, Piano, Martin Wind, Baß, und Heinrich Köbberling, Schlagzeug. Für Fiete Felsch, einen aufstrebenden jungen Musiker, war das Konzert ein „Heimspiel". Er„deram Lübecker Johanneum sein Abitur gemacht hatte, wurde von dem überwiegend jungen Publikum stürmisch gefeiert. Mit Recht, denn Felsch verfügt neben einer bemerkenswerten technischen Brillanz über große Musikalität.

Das Programm bestand vor allem aus Standards. „Just friends", „Satin doli", „Misty", „In a mellow tone" und „On Green Dolphin Street" gehörten dazu. Clark Terry stellte aber auch Stücke vor, die er seit Jahren immer wieder gern spielt, wie „The Hymn" und „On the trail" aus Ferde Grofes' „Grand Canyon Suite". Terry, dessen Spiel sich durch einen weichen „vokalen" Ton auszeichnet, ist stilistisch schwer einzuordnen. Er beherrscht alle Stilmittel des Swings und des moderneren Jazz, und das mit meisterhafter Perfektion. Besonderen Beifall gab es, als er Flügelhorn und gestopfte Trompete in „Fours" abwechselnd an die Lippen setzte und mit sich selbst eine musikalische Konversation einging.
Terry, dem auch eine besonders humorvolle Spielweise zu eigen ist, zeigte sich auf der Bühne als wohlgelaunter Musiker auch dann, wenn im Zusammenspiel mit seinen jungen Kollegen gelegentlich einmal Probleme auftraten. Das Lübecker Publikum jedenfalls war begeistert. Schließlich sind Gastspiele dieses Formats in der Hansestadt selten geworden, nachdem Lübeck in den 50er Jahren mit dem „Riverboat" noch eines der Zentren des bundesdeutschen Jazz war.

Hans-Helmut Jöhnk

Wohlgelaunter Musiker: Clark Terry **Foto: Manfred Rinderspacher**

3 Tage am Goldenen Hörn

5. Int. BILSAK Jazzfestival in Istanbul

Es ist unmöglich, gleich zur Sache zu kommen. Das Ereignis selbst könnte auch woanders stattgefunden haben. Man muß vom Drumherum anfangen. Von der Stadt Istanbul, von den Veranstaltern des Jazz-Festivals, von seiner Widmung, von den Zuhörern und Zuschauern. Von hier aus ergeben sich die Widersprüchlichkeiten und Besonderheiten.

Stanbul Boogie

Das erste Oktoberwochenende in Istanbul - mehr Hamburg als Tor zum Orient. Regnerisch, windig, kalt. Die einfacheren Hotels noch ohne Heizung, und durch die undichten Fenster meines Zimmers bläst der Wind kräftig in die Vorhänge. Aber zwei Tage später, eine warme Herbstsonne, in der etwas vom euro-orientalischen Charme spürbar wird. Die sonst smoggeplagte Stadt glänzt in der Sonne, nachdem die Stürme sie ordentlich gesäubert haben. Ich genieße den Sonntagnachmittag in einem zufällig entdeckten Museum und seinem Innenhof in der Nähe des Galata-Turmes. Es ist ein geschichtsträchtiger Ort, an dem noch heute Zusammenkünfte der Mewlewis stattfinden. Aber es werden auch ausgestellt die verschiedenen Musikinstrumente, die für das Ritual der Derwische Bedeutung haben: die vielen Neys, Trommeln und Streichinstrumente. Musik der islamischen Mystik und der Sufis, integraler Bestandteil religiöser Rituale.

Aber so widersprüchlich wie das Wetter ist auch das politisch-soziale Klima. Fischer blockieren mit ihren Booten das Goldene Hörn als Protest gegen das Fang- und Verkaufsverbot von Fischen. In den letzten Tagen waren in Massen tote Fische an den Bosporus-Ufern angeschwemmt worden, Ursache ungeklärt.

Dann das alte Gecekondu-Problem, diese „Über-Nacht-Gebauten-Hütten" der neuen Zuwanderer. Die rapide Ausdehnung der Stadt macht ratlos. Gerade wurden 40 dieser Gecekondus in Eyüb abgerissen. Es folgen die immer wieder gleichen Dramen. Diesmal Sitzblockade vor dem Hauptquartier der Sozialdemokratischen Volkspartei, die seit den Kommunalwahlen im März die Stadtverwaltung leitet. Die vertriebenen Familien drohen mit einem Hungerstreik. Ähnliches wird sich auch in den kommenden Wochen wiederholen. Die immense Landflucht der Türkei wird Istanbul in ein paar Wochen unausweichlich in eine 10 Mio Stadt verwandeln.

Unter den Studenten gärt es wieder. Diesmal wird der Auftakt in alternativen Eröffnungsfeiern des neuen Universitätsjahres gesucht. Musikalisch, mit Davul, Saz und Zurna. Diesen kleinen Ansätzen von Autonomie folgen die Polizeieinsätze und Verhaftungen, wie auch schon Tage zuvor in Ankara. Die Stadt kämpft um ihr Überleben. Das Wasser droht auszugehen. Noch weiße Transparente rufen auf zum Kampf um jeden Wassertropfen.

Zu viel der Probleme. Durchfall, Augengrippe, Kopfschmerzen - in diesem Wirbelsturm von Lebendigkeit, auch das Leiden. So ist nur logisch, daß auf einem der vielen Fährboote der fliegende Händler das beste Geschäft macht, der China-Öl gegen alle Sorten von Schmerzen, geschickt garniert mit Mewlana-Zitaten, anpreist.

BILSAK - ein Veranstalter türkischen Typs

Doch bevor wir zum Festival kommen können sind noch ein paar Worte zum Veranstalter BILSAK nötig. Nicht weit vom deutschen Krankenhaus entfernt, seine Zentrale. Über die Galata-Brücke durch Beyoglu führt uns der Weg nach Cihangir.

BILSAK - das steht als Abkürzung für die türkischen Wörter Wissenschaft (bilim) - Kunst (sanat) - Kultur (kültür). Wir würden Bilsak als alternatives, selbstverwaltetes, soziokulturelles Zentrum begreifen. Gegründet von ca. 150 Teilhabern mit einer kleinen Einlage, ist seit 1984 ein interessantes Unternehmen daraus geworden. Die ökonomische Basis besteht in der Gastronomie. In der Zentrale eine Bar und ein Restaurant. Etwas außerhalb der Stadt ein weiteres Restaurant am Bosporus. Die großen Einnahmen entstammen dem Catering-Geschäft. Exklusiv-Verträge mit dem Atatürk-Kulturzentrum und den türkischen Seefahrtslinien verleihen Stabilität, die Kulturexperimente in der Türkei auch brauchen.

Auf dieser Basis dann Kurse, Workshops, Debatten von und mit Minderheiten der Stadt, den Grünen, Homosexuellen, Prostituierten. Ab und zu mal auch islamische Prominenz wie Cat Stevens. Aber es ist wohl eher die Ausnahme, daß sich hier Rundbärte und Kopftüchermassen versammeln.

Die letzten Jahre bedeuteten Kampf gegen die Stadtverwaltung, Prozesse wegen angeblicher kommunistischer Agitation. Die Falten im Gesicht des Mitbegründers Mustafa Kemal AQäoglu spiegeln die Alltagssorgen wieder. Abhängig von städtischen Mitteln, wäre ein Jazz-Festival nach seiner Meinung unter diesen Verhältnissen unmöglich. Verlustbilanzen - letztes Jahr fast 20 000 DM - wären der sichere Tod dieser Festivalprojekte. So können sie durch selbsterwirtschaftete Überschüsse aufgefangen werden. Und außerdem: für türkische Verhältnisse ist ein Festival-Budget von rd. 100 000 DM wirklich kein Pappenstiel. In unseren Maßstäben gerechnet fast eine halbe Million!

Wer war Nesuhi Ertegün?

Schließlich ist noch ein anderes Detail berichtenswert. Es ist die Widmung des Festivals. Wer ist sich schon dessen bewußt, daß es der Name eines Türken ist, der in den USA Jazz-Geschichte gemacht hat. Nicht als Musiker, sondern als Plattenproduzent, Publizist und Lehrer. Es geht um Nesuhi Ertegün, der am 15. Juli 1989 im Alter von 71 Jahren verstarb und in Istanbul begraben wurde.

Seine Beziehung zum Jazz begann mit der Tätigkeit seines Vater als türkischer Botschafter in Washington. Seine ersten Jazz-Aktivitäten waren Veranstaltungen für den National Press Club, mit Kid Ory, Jelly Roll Morton, Jimmy Noone u. a. Danach der sensationelle Einstieg in die Plattenproduktion, wo er mit dem Atlantic-Label und Ornette Coleman, John Coltrane, Herbie Mann, dem Modern Jazz-Quartett, Charles Mingus und vielen anderen Jazz-Geschichte machte. So tragen Produktionen wie „My favorite things" oder das Album „Free Jazz" den Namen des Türken Ertegün. Aber Ertegün begann auch zu unterrichten. Was als Pilotprojekt an der Los Angeles Universität unter dem Titel „Amerikanische Musikgeschichte" nur 8 Wochen laufen sollte, entwickelte sich zu einer 4jährigen Vor-

lesungsreihe über Jazz. Noch viel wäre über diesen bemerkenswerten Mann zu berichten, wollten wir nicht auch noch etwas zum Festival selbst sagen.

Das Festival - Let's go West?

Es ist nicht wie die anderen; obwohl das Programm und die Qualität internationale Maßstäbe nicht scheuen muß. Die Irritation beginnt mit der Eröffnung. Ein kurzes Gutenabend auf Türkisch, dann geht es weiter auf Englisch, mit dem der fürs Programm mitverantwortliche Deutsche Peter Schulze durch die nächsten Tage führt. Es ist der Auftakt, mitten in Istanbul, zu einer Reise in exterritoriale Gefilde. Und auch Zeynep Lüber-Yerdelen, die für BILSAK, als ehemalige Istanbulerin, jetzt in Basel lebend, das Programm mitaufgestellt hat, repräsentiert kein türkisches Gegengewicht. Die am letzten Abend auf türkisch gemachten Ansagen sind zu wenig. Ein ausgezeichnetes Musikprogramm: 9 Gruppen mit 34 Künstlern, 3 Tage lang für Eintrittspreise von 9-15 DM pro Konzert, führen zeitgenössische Spielarten von Jazz vor. Aber es fehlt der nationale Boden, es konfrontiert nicht mit türkischen Musikauffassungen und Musizierpraktiken. Es geht vorbei an einem unendlichen Reichtum an Musikalität. Wo man schon auf dem Weg zum Taksim-Platz durch das Vergnügungs-Zentrum Beyoglu alle Spielarten von Arabesk bis hin zu kleinen Kemanc-Formationen antrifft. Von schrecklich bis schön, aber lebendig. Wer die frühere Cigek-Passage an der Istiklal-Straße kennt, wird von dieser Musikalität des Alltags wissen. Leider nichts davon auf dem Festival. Neben der Festival-Widmung repräsentieren den türkischen Teil die beiden Exilanten Okay Temiz und Arto Tungboyaci, als Ethno-Leaders.
Wobei Arto seine Vitalität und Witzigkeit, eher überflüssig, zu amerikanisch, verpackt. New York fährt ab: die Baseball-Kappe und die Gesangsdarbietungen ein bißchen zu viel *ä* la Bobby McFerrin.
Natürlich zeigten beide ihre türkischen Wurzeln, aber nicht gewichtig genug. Ihr Zusammenspiel bleibt disparat. Okay Temiz, zu sehr beschäftigt mit seinen elektronischen Perkussionsinstrumenten, und Arto mit seinen schönen Gags und Songs und seinem wassergefüllten Kochtopf.
Aber anscheinend wird das türkische Element nicht gewünscht. Es steht eher für Unterentwicklung, schlechte Tradition, Fortschrittsfeindlichkeit. So werden meine Fragen nach den türkischen Jazz-Musikern, nach Özdemir Erdogan, nach der lebendigen Jazz-Szene Anfang der 60 Jahre z. T. mit Gelächter beantwortet. Harsche Ausgrenzungen: der arbeite nur für Geld, der andere zu wenig avantgardistisch, usw. Aber wenn ich unbedingt etwas außerhalb des Festivals hören wolle, könne ich ja raus nach Arnavutköy fahren, ab heute nacht würde dort ein neuer Club „Naima" aufmachen. Die Initiative eines türkischen Jazz-Gitarristen.
Betuliche Westorientierung auch unter dem Auditorium. Im Unterschied zu unserem Festival-Publikum nicht so ausgeflippt, in den ersten, fürs Protokoll reservierten 5 Reihen, nobel zurechtgemachte Damen, meistens jünger als ihre Begleiter. Es überwiegt der Anzug und das Kostüm. Auf den billigeren Plätzen dann mehr Jugend und Jeans.
Die Reaktionen auf die Musik sind unsicher. Das Spiel mit Spannung, Ironie, Gags im Jazz ist teilweise ungewohnt. Oft bricht Applaus in die Stille einer Pause. Belohnt wird allemal Virtuosität. Das einzig sichtbare Zugeständnis der Veranstalter an türkische Verhältnisse sind die beiden Nachmittagskonzerte am Samstag und Sonntag. Da die Mehrzahl der Studenten in Wohnheimen lebt, die oft ab 22 Uhr dicht machen, fielen sonst für diesen Kreis die Abendkonzerte, die bis 1.00 Uhr gingen, aus.

Die Musik

Im Jazz-Idiom die schwarze Band des Tubaspielers Bob Stewart, der einen Bogen von „Sweet Georgia Brown" bis Funk spannte. So in der Tradition der „Great Black Music". Eine wirkliche Brass-Band, kontrapunktiert durch einen Gitarristen. Auch Arto Tuncboyaci ist dabei. Sie lockten das Publikum aus der Reserve und mußten Zugaben liefern. Der andere Höhepunkt: Balloon Man aus England. Wenn's englischen Jazz gibt, dann diesen. Von unterkühlt auftretenden, Understatement praktizierenden Jungs. Ihre Musik spröde, elegisch, oft unheimlich schnell und hart, v. a. wenn Django Bates entweder am Klavier oder Tenorhorn das Tempo angibt. Meistens geht's ab im double-time. Auch ein Tango wird gespielt. Der heimliche Leader Bates in Turnschuhen und College-Blazer. Und sie spielen „Rocca". „Das einzige Stück, das nicht von uns stammt. Es ist von Gerry Mulligan. Aber vielleicht stößt der noch eines Tages zu uns."

Welche Töne und Brecht-Balladen von den Westbrooks mit Chris Biscoe an verschiedenen Saxophonen. Sie haben auch den Barbier von Sevilla im Programm. Elegante Musik mit dem großen Stimmvolumen von Kate Westbrook.
Ganz andere Idiome suchen die Electronics um Wolfgang Mitterer. Die österreichische Formation Call Boys Inc. attakkiert ganz offensichtlich den Saal, der sich schnell fast leerte. Eine Musizierpraxis, die den Zuhörer nicht braucht. Auch nicht seine Reaktionen. Die Musiker pflegen untereinander exklusiv und unter dem Kopfhörer zu kommunizieren. Bis hin zum Styling der 4, ein absolut synthetisches Gewebe; leblose Elektronik, die Sinnlichkeit abzulehnen scheint.

Überschätzt im Programmheft der westdeutsche Flötist Michael Heupel. Die in der Cumhuriyet verbreitete Geschichte, daß er Miles Davis nach einer Japan-Tournee verlassen habe, weil ihm dessen Musik zu konservativ gewesen sei, ist wohl mehr Story. Seinen Fortschrittlichkeitsbeweis blieb er trotz Virtuosität, riesiger Baßflöte und den Klangbildern schuldig. Auch in seiner Ansage des Liedes für die Wale „the big fishes, who are dieing out" (!!)
Dann gab's noch die Fun-Horns aus der DDR. Reminiszenen an die Kölner-Saxophon-Mafia und an das 29th Street Saxophone Quartet. Allerdings mehr mit Anklängen von Posaunenchor-Traditionen oder die Betulichkeit von Protestliedern. Die leichte DDR-Biederkeit störte das Publikum nicht weiter. Es wollte eine Zugabe, die auch geliefert wurde. Schließlich Rena Rama aus Schweden mit Okay Temiz. Ausgefeilter moderner Jazz. Die Musik ging etwas an mir vorbei. Vielleicht lag's an ihrer etwas schwierigen Aufgabe, das Festival zu eröffnen. Es fehlten die Kontraste.

Das City-6-Tett aus der Schweiz, jazzrocking, teils heavy - und laut. Zum anvisierten Begriff und der Realität einer Großstadtmusik fehlte aber noch ein Stück. Ein bißchen angestrengter Verschnitt und zu häufiges Spielen auf sich steigernden Riffs.

Zurück in die Türkei

Das Eintauchen in das Gewühl Istanbuls nach 3 Tagen Jazz bestätigt nochmals: Das war eine andere Welt, eine Art Musik-Messe, wie Peter Schulze befürchtete, die sich nicht mit seiner Umgebung verband.
Die 6-7 Millionenstadt mit ihrem Verkehrslärm, den schreienden fliegenden Händlern, den Fährschiffen und zum Gebet rufenden Muezzins produziert andere Sounds und Rhythmen, für ein anderes Publikum. Istanbul, gehaßt und geliebt als Milieu, produktiv und zerstörend. Eine Stadt, die zunehmend mit ihren „cheap thrills" die Männer der islamischen Welt bedient.

Ein Festival muß sich diesem Milieu stellen. Auch um das Risiko, einige der westorientierten Intellektuellen zu verlieren, die vielleicht ohnehin nur den lebloseren Teil des Publikums repräsentieren.
Improvisierte Musik und Jazz braucht das Experiment und keinen Schonraum. Sie muß auch nicht irgendwelchen fixen Ideen über das angebliche Leben im Westen folgen. Sie braucht die Konfrontation und das Wagnis des Unvorhersehbaren.
Vielleicht in der Art der gerade in Istanbul stattfindenden Biennale, die mit ihren Objekten in der Stadt und in der Öffentlichkeit Zeichen setzte. Wie wär's damit beim nächsten Mal?

Jochen Menzel

Schrieb für das Ensemble Modern: Anthony Braxton
Foto: Hyou Vielz

Mit neuen Arbeiten von Braxton und Coieman

Musikprotokoll Graz 1989

Möglicherweise trug das Wissen um die spezifische Funktion, um den besonderen Stellenwert als wesentlicher Vermittler aktueller Musik im österreichischen Raum dazu bei, daß das Musikprotokoll des Steirischen Herbstes in den letzten Jahren zusehends mehr in den selbstgefälligen, von der Öffentlichkeit immer weniger beachteten Dornröschenschlaf fiel: Mit der Gewißheit der dank staatlichem Rundfunk und Renommee des Großen Bettes, in dem man lag, unbeirrt fließenden Geldquellen läßt sich unabhängig aller Reaktionen und Nicht-Reaktionen gut ruhen. Mit dem Beginn des neuen Jahres 1989 weht indes ein ausgeschlafener neuer Wind in Graz: Peter Oswald, nicht ganz von ungefähr Steilkarrierist in Sachen Vermittlung und Präsentation aktueller Musik, bemüht sich um ein neues Profil des Musikprotokolls. Das erste unter seiner Verantwortung trägt deutlich dessen Handschrift: Die betonte Einbindung von Ciacinto Scelsi (in der im scelsisch-zenbuddhistischen Sinn) berauschenden Konzert-Nacht. Der magische Klang am 3. Tag und von Beat Furrer (als Komponist und Leiter des Klangforums Wien) gehen aus der bisherigen Arbeit Oswalds (zuletzt v. a. als Gestalter im Österreichischen Rundfunk) kontinuierlich hervor. Ebenso die Formulierung der Überschrift Revolutionäre Prozesse über alle 10 Programmpunkte sowie sein Hinweis, daß der Hörer, der sich der Faszination labyrinthischen Suchens nicht verschließt, viel entdecken wird können (Programmheft) und all die grellen, offenkundig publikumswirksamen Formulierungen. Daß ein Großteil der Versprechungen und Einladungen, die das diesmal wieder einmal von weiter angereiste Publikum mit fast durchwegs vollen Sälen quittierte, tatsächlich nicht nur Erwartungen anstaute, sondern diese auch erfüllte, mag die Richtung des neuen Windes bestätigen. Vom Großteil des Gehörten ist, da ausdrücklich in keiner Verbindung zum Jazz, an dieser Stelle aufgrund der ideologisch fragwürdigen Trennung von E- und U-Musik nicht zu sprechen, dafür aber von zwei - leider den zwei fast einzigen - wirklich negativen Eindrücken vom Musikprotokoll.

Für jene, deren Interessen mehr die improvisierte denn die notierte aktuelle Musik betreffen, war der Anreiz geboten, neue Arbeiten der sonst v. a. aus der Improvisationsszene bekannten Anthony Braxton und Ornette Coieman zu hören: Versuche, sich auch auf dem Feld notierter Musik zu etablieren. Gerade von Braxton, von dem ja auch in Europa einiges in dieser Richtung gut bekannt ist, wäre es kaum zu vermuten gewesen: Seine „Composition 147: When Chancey Speaks, the number 3 changes lights" für Kammerensemble (1989), gespielt vom Ensemble Modern zeigte diesmal große Schwierigkeiten im Umgang mit dem Klangkörper: Grob überladene Instrumentierung verhindert auch nur ansatzweise differenzierte Klanggestik oder Prägnanz. Die reizvolle Idee, drei Klarinetten räumlich verteilt dem Kammerensemble gegenüberzustellen, bleibt somit in ihren Möglichkeiten Idee (ohne Realisation). Immerhin, Braxton durfte im direkten Vergleich zu Coieman wenigstens noch den Vorsprung der reizvollen Idee beanspruchen: Mit „The country that gave the freedom symbol to America" eröffnete Coieman unnotwendigerweise neuerlich die alte vorurteilsbeladene Diskussion, was denn „Grenzüberschreitung" solle. Die Peinlichkeit von der 1989 entstandenen „Country", die darin bestand, ganz ungelenkig Schablonen seichter Revuemusik kaum modifiziert aneinanderzureihen und übereinanderzustülpen, ließ erkennen, wie leicht revolutionäre Prozesse umkehrbar sind: Der ehemals so avancierte Wegweiser des neueren Jazz hat seinen Aktualitätsanspruch vollends aufgegeben. Wesentlich griffigere Beispiele solcher Grenzüberschreitungen auszu-machen (es existieren davon, siehe z. B. Rova, genug) wäre für Musikprotokolle der Zukunft eine wertvolle Aufgabe, um die sich herumzuschwindeln wesentlich leichter ist, als sie zu erfüllen.

Wolfgang Gratzer

Variationen der Moderne

Vilnius Jazz '89

Anschluß an Europa

Die ökonomischen Erfolge lassen auf sich warten. Doch kulturell haben Glasnost und Perestroika ungeahnt vieles in Bewegung gesetzt. Allerorten schießen in der Sowjetunion internationale Jazz- und Avantgardefestivals aus dem Boden - ein allgemeines Bemühen um die kulturelle Öffnung des Landes, um Kontakte zur internationalen Kunstszene hat das Land von Kiew bis Chabarovsk gepackt. Vilnius Jazz '89 ist ein Beispiel.

Von den wichtigen Festivals in der Sowjetunion ist es das jüngste - es fand vom 13. bis 15. Oktober 1989 erst zum zweitenmal statt -, und doch hat es in der neuen Auflage bereits ein eigenständiges Profil gewonnen: das internationale Jazz Festival in der litauischen Hauptstadt Vilnius. Die Eigenständigkeit bezieht sich einmal auf die Programmstruktur. Es gab in Vilnius keine der in der Sowjetunion üblichen 25-Minuten-Sets. Jede Gruppe spielte ein volles einstündiges Programm. Die Zahl der Konzerte war auf fünf beschränkt, von denen jedes in drei Acts gegliedert war. Und mit zwei Ausnahmen spielte jede Band nur einmal. Von kleinteiligen Mischprogrammen, in denen sich Musiker und Stile jeglicher Herkunft auf die Füße treten, also keine Rede. Für uns lauter Selbstverständlichkeiten, markieren diese Details für die Sowjetunion einen neuen Festivalbegriff, eine programmatische Revolution sozusagen. Denn die sowjetische Festivaltradition verlangte immer eine starke Berücksichtigung der traditionellen Spielformen und die Ausrichtung auf ein gemischtes Publikum, in dem die Kinder Seite an Seite mit ihren Großeltern sitzen. Und in dem Frustrationen nie länger als eine halbe Stünde dauern durften.

Vilnius Jazz '89 war anders. Es war keine Leistungsschau der regionalen oder nationalen Jazzszene, dekoriert mit einigen internationalen Musikern, wie das sonst von Leningrad bis Donetzk üblich ist. Vilnius gab ein Festival, das ausschließlich moderne Spielarten des Jazz präsentierte, und zwar auf internationalem Level. Die Hälfte der 15 Gruppen kam aus dem Ausland: aus Großbritannien, Österreich, der Schweiz, Schweden, der Bundesrepublik Deutschland und der DDR.

Mit dem Programm, auf dem zuoberst Courtney Pine, Itchy Fingers und Ton Art figurierten, aber - neben den litauischen Musikern - nur zwei sowjetische Bands, manifestierten die Veranstalter der litauischen Jugendorganisation Centras ein deutliches Bemühen um Anschluß an die europäische Jazzszene. Das hat selbstverständlich mit Perestroika und Glasnost zu tun: Mit Distanzsuche gegenüber der Moskauer Zentrale, mit der Suche nach einer regionalen Identität, mit wachsender ökonomischer Selbständigkeit der Randrepubliken der UdSSR.

Allerdings hat sich Antans Gustys, blondgelockter und sympathischer Kopf des Organisationskomitees, mit seinem ambitiösen Programm auch Probleme eingehandelt, organisatorische und vor allem finanzielle. Nicht nur, daß es anfangs an Hotelzimmern für die sowjetischen Musiker fehlte: Sie erhielten auch keine Gage, nur die Spesen wurden bezahlt. Den Löwenanteil des Budgets verschlangen die Ausländer, denen tatsächlich eine vorzügliche Behandlung zuteil wurde. Nach dem Prinzip: Wenn schon keine Devisen da sind, so soll's wenigstens an nichts anderem mangeln. Die sowjetischen Musiker witterten eine neue Apartheid; sie fühlten sich - ich zitiere - ,,als Neger", als zweitklassige Menschen, die in den Geschäften von Vilnius häufig nicht bedient wurden. Denen das Jazzpublikum aber dennoch einen begeisterten Empfang bereitete. . .

Aufbereitete Tradition

Die Attraktion des Festivals waren ohne Zweifel die sechs schwarzen Musiker des britischen Courtney Pine Sextetts. Real black music hat in diesem von schwarzen Musikern selten, von ihren russischen Kopisten und Epigonen dafür um so heftiger heimgesuchten Land immer noch Selten-

Klare Trompetenphrasen über mulmiger Rhythmussektion: Itaru Oki

Schafft mit Arkhangelsk ein rasendes Spektakel: Vladimir Rezitsky

Fotos: Pius Knüsel

heitswert. Stärker als irgendwo auf der Welt ist der echte Jazz in der Sowjetunion immer noch an die Vorstellung von schwarz gebunden, auch wenn sich das mangels Devisen in den Festivalprogrammen nicht zeigt.

So war denn das Courtney Pine Sextett als einzige Gruppe von vornherein zweimal programmiert, und zweimal brachte es den Saal mit knapp 1000 Plätzen zum Kochen. Insbesondere Pine selbst rang dem Publikum mit seinen ausgedehnten und verwickelten Free Soli auf Tenor- und Sopransaxophon Begeisterungsrufe ab: Ein später Coltrane-Schüler, der seine Lektion gelernt hat, ohne aber auf kritische Distanz zu gehen. Die Band blieb entschieden hinter ihm zurück. Sie lieferte zwar drivy Hintergrund, ohne aber den virtuosen Eskapaden ihres Leaders etwas entgegenstellen zu können. Drummer Mark Mondesir zerklopfte die Musik mehr

als daß er sie gestaltete. Und Keyboarder Ahmed Laidlav glänzte durch fade Pianoimprovisationen. Trotz Power und Drive fehlte es dem Sextett letztlich an dramaturgischem Know-how. Zu häufig brachen die Kompositionen an den Breaks buchstäblich auseinander oder gerieten ins Schlingern.

Bedeutend nuancenreicher ging es beim österreichischen Sextett Ton Art zu und her. Es stützt sich auf Material des orthodoxen Jazz genauso wie auf die Techniken der österreichischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, Schönberg, Webern, die 12-Ton-Musik. Charakteristisch sind die schnellen Wechsel zwischen ausgeschriebenen Teilen und ein- oder mehrstimmigen Improvisationen, die zahlreichen Tempi-, Skalen- und Stimmungswechsel, ein Wechselbad zwischen hot Jazz and cold academic music.

Jedes Stück eine Reise in viele Richtungen mit überraschenden Kontrasten und Anklängen an bekanntes Material. Es überzeugten weniger die einzelnen Improvisatoren als die Gruppe mit ihrer Konzeption. Ton Art bestritt die geglückte Eröffnung von Vilnius Jazz '89 in einem programmatischen Sinne: Suche nach neuen musikalischen Wegen mit ausgeprägter, häufig ironischer Referenz an die Musikgeschichte. Dagegen kam das Michel Pilz/Itaru Oki Quartett nicht an. Obwohl mit erfahrenen Solisten bestückt - Michel Pilz, Baßklarinette, Itaru Oki, Trompete, Flöte, Christian Ramond, Baß, Klaus Kugel, Schlagzeug - verlor es sich in einem schleppenden Groove, der bald in ermüdende Monotonie umschlug. Pilz schien mir wenig inspiriert, kraftlos, und Okis klare Trompetenphrasen gingen keine Verbindung mit der mulmigen Rhythmussektion ein.

War bei Pilz immerhin noch das Bemühen um musikalische Interaktion aufschlußreich, so verlor sich das schwedische Quartett Mwendo Dawa in einem ziemlich gesichtslosen, fusionnahen Hardbop. Umstritten dann - vom Publikum gefeiert, von Kritikern und Musikern belächelt - die Itchy Fingers, Großbritanniens Saxophonquartett (Mike Mower, John Graham, Howard Turner, Peter Long). Es griff tief in die Kiste der Tradition, ergänzte die soliden Bebop-Tunes mit einigem Bühnenklamauk - und fertig war der Erfolg. Populistische, technisch brillant gespielte Jazzgeschichte, ohne Zweifel. Doch zu spät, viel zu spät.

Dem kanonisierten Jazz fehlt es an Überzeugungskraft - erst recht in einer gesellschaftlichen Umgebung, die im Zuge rasanter Umwälzungen nach neuen künstlerischen Ausdrucksweisen sucht. Oder wie ein anderer Musiker es formulierte: „Spielen können sie, das ist wahr. Wenn ihnen nur jemand eine gute und moderne Musik schreiben würde." Courtney Pine, Itchy Fingers, Ton Art, Michel Pilz & itaru Oki formulierten auf unterschiedliche Art so etwas wie das Thema des Festivals: die Moderne der Tradition - moderne Spielweisen, die die Jazzgeschichte aufscheinen lassen. Beim traditionsorientierten Publikum stießen sie auf entsprechend gute, ja großartige Resonanz. Denn obwohl die wichtigsten Impulse für den neuen sowjetischen Jazz vor fünfzehn Jahren von Vilnius ausgegangen sind (hier war das legendäre Ganelin-Trio zuhause, in dessen Fußstapfen heute der Saxophonist Petras Vyshniauskas wandelt - in einer durchaus eigenständigen Variante), hat das Publikum den engen Kontakt zur Tradition nie verloren, hat es wenig Hörpraxis, was die Free Music betrifft. Das hat einerseits mit Gewicht und Einfluß der konservativen Musikerfraktion in der ganzen Sowjetunion zu tun, andererseits aber auch mit dem neuen sowjetischen Jazz selbst. Er hat zwar die Formen umgestürzt, es aber auch in seinen avanciertesten Projekten nie unterlassen, der Tradition des Jazz vor 1965 seine höfliche und ausgiebige Referenz zu erweisen. Noch die experimentellste Performance war immer Komposition, folgte einem von vornherein festgelegten dramaturgischen Ablauf und gehorchte dem strengen Gesetz der Formdominanz. Free bezog sich bei Ganelin, bei Ponomareva, bei Rezitsky, bei Homo über, bei Alperin immer nur auf den freien Zugriff auf unterschiedlichstes Material und seine überraschende Montage, nie aber auf das freie Risikospiel.

Musik ganz aus der Gegenwart

Mit zwei Bands überschritt Antanas Gustys die Grenze zur reinen Improvisationsmusik, stellte er sein Publikum auf die Probe: Mit Blauer Hirsch aus der Schweiz und mit dem Conrad Bauer Quartet aus der DDR. Bezeichnend und unvergeßlich in diesem Zusammenhang die Fassungslosigkeit des Musikredakteurs des litauischen Radios. Er begab sich in die Garderobe des Schweizer Free Music Quartets Blauer Hirsch, um nach den Titeln der Kompositionen zu fragen, damit er sie am Radio auch richtig ansage. Er verstand die Welt nicht mehr - es gab keine Titel, es gab keine Kompositionen! Der Blaue Hirsch weiß, wenn er auf die Bühne geht, noch nicht, was er in wenigen Sekunden tun wird.

Die 1000 Zuhörer im Saal waren schokkiert. Was die Schweizer spielten, mußte den meisten unerhört und unzivilisiert erscheinen: Eine schnelle, harte und freie Musik, die ihre Verwandten durchaus im Punk und im No Wave hat. Über weite Strecken ein vibrierendes Soundgewebe, transportiert sie primär Energie - und kippt unvermittelt in leise, geradezu lyrische Passagen von verblüffender Transparenz. Blauer Hirsch verbindet so die Erfahrung der Free Pioniere Werner Lüdi, Tenorsaxophon, und Mani Neumeier, Schlagzeug, mit der ausgefeilten Spieltechnik junger Musiker - Mich Gerber, Baß, und Wädi Gysi, Gitarre. Es war eine Art musikalischer Explosion. Und der erste Rauch mußte sich verziehen, bis das Publikum sich in diese Radikalität hineingehört hatte. Aber es blieb!

Enormes Ausdruckspotential für die freie Musik: Saynkho Namtchilak von Trio **O**

Gehört **zur** sowjetischen Tradition der musik-theatralischen **Performance: Konstantin Sedovin** **Fotos: Pius Knüsel**

Jazz in Sibirien
Das 1. int. Festival in Abakan

Jazz goes Asia

Auf der Landkarte der internationalen Jazz-Festivals gibt es einen neuen Eintrag zu machen: Abakan, Hauptstadt des autonomen Gebietes Hakassia an der Grenze zur Mongolei, im Süden Mittelsibiriens. Hier, eine knappe Flugstunde hinter der sibirischen Jazzhauptstadt Novosibirsk, fand vom 27. September bis 1. Oktober 1989 zum ersten Mal ein internationales Jazz Festival statt. Aufsehenerregend ist nicht nur der Ort fernab der kulturellen Zentren, außergewöhnlich an diesem Festival war vor allem sein musikalisches Konzept. Sein Thema war: Jazz & Folclore. Und die Verbindung beider Musiktraditionen. Es gab keinen Traditional Jazz, keinen Dixieland, keinen schwachbrüstigen Bebop made in USSR. Es gab einzig und allein Folklore und Jazz, der Volksmusikelemente verarbeitet. Das ist durchaus sibirische Spezialität und Tradition. Hier beweist die Folklore auch heute noch eine starke Präsenz im kulturellen Leben, und hier hat der traditionelle Jazz gar nie Fuß fassen können. Als der sibirische Jazz Ende der 70er Jahre in Novosibirsk erfunden wurde, setzte er gleich bei den freieren Spielarten an: Homo Liber, das legendäre Quartett legt dafür beredtes Zeugnis ab. Als Art Director des Abakan Festivals amtete - an der Spitze eines lokalen Organisationskomitees - der Jazzkritiker Alexej Batashov aus Moskau, zugleich der Oberguru der sowjetischen Jazzszene.

Sein Interesse gilt seit längerer Zeit jenem Jazz, der während des letzten Jahrzehnts aus der mittelasiatischen Folklore herausgewachsen ist. Der ursprüngliche Plan war, ein erstes programmatisches Jazz & Folclore Festival in Taschkent durchzuführen. Der Tod des dortigen Promoters German Rashdov verhinderte diesen Plan. Die Zusammenarbeit mit Alexander Kutz, Leiter der Musikgesellschaft Abakan, bot sich als Ausweg an. Die Veranstalter hatten hochfliegende Pläne. In Abakan, im Herzen Asiens und der Zivilisation, sollten sich alaskische, indische, sibirische skandinavische und Eskimo-Folklore treffen und ihr Jazzidiom finden. Die Festival-Realität allerdings nahm sich wesentlich bescheidener aus. Neben einer großen Zahl von Folklore- und Jazzfolkloregruppen aus dem asiatischen Teil der USSR standen - von Anatolij Vapirovs bulgarischem Quartett abgesehen - nur vier ausländische Bands auf der Bühne des Kulturpalastes: Ein Trombone-Akkordeon-Duo aus der Schweiz, eine finnische New Folklore Band, das New Jungle Orchestra aus Dänemark und das Brus Trio aus Schweden. Chaotisch schließlich die Organisation auf dem Platz: Ausbleibende Information und ungewisse Programmierung sorgten für einigen Wirbel. Das nach guter sowjetischer Tradition überdimensionierte Organisationskomitee bestand vor allem aus Telefonhütern und war überdies meistens betrunken - verständlich natürlich, gab es im trockenen Abakan doch seit vier Jahren zum ersten Mal wieder Alkohol - eigens für das Festival...

Trotz Tücken und Abstrichen war das Festival, das schlußendlich Abakan überrollte, immer noch zu groß für eine sibirische Industriestadt von 150 000 Einwohnern, die - 300 Kilometer von der mongolischen Grenze - bisher nur gerade zwei regionale Festivals erlebt hatte. So fand die Hälfte der 12 Konzerte mit je drei Gruppen vor nahezu leerem Auditorium statt. Mehr noch: Der Aufmarsch von mehr als 100 Musikern und eine bemerkenswerte finanzielle Großzügigkeit rissen ein derart mächtiges Loch in die Kasse der hakassischen Musikgesellschaft, daß ihm das nächstjährige Festival zum Opfer fallen wird. 100 000 Rubel haben die fünf Tage Musik gekostet - 500 gute Monatslöhne!

Jazzmäßige Spieltechnik, tänzerische Rhythmusfragmente aus der Schweizer Volksmusik: Roland Dahinden Foto: Pius Knüsel

Zwei unterschiedliche Welten

Interessant ist die musikalische Bilanz. Es lassen sich vereinfachend drei Kategorien bilden: Folklore, Jazz und Ethnic Jazz. Zur ersten zählen alle Ensembles, die mehr oder weniger reine Folklore präsentierten. Zu den interessanteren gehörte die People's Opera aus Moskau, die russische Volkslieder und -tanze inszenierte - natürlich in historischen Kostümen und mit originalen Instrumenten. Oder das finnische Trio Pohjantahti, dessen Songs auf der Musik der Eskimos aufbauen - ebenfalls in rustikalem Outfit. Arctic Beat nennen die drei Finnen ihre auf Stimme, Gitarre und Perkussion abgestützten Lieder. Oder das Folklore-Ensemble Altai, die hakassische Folkloregruppe von Pavel Kim und andere -: Sie eröffneten einen anregenden Horizont mittelasiatischer und nordischer Folklore, der zumindest uns Europäern unbekannt war. Beeindruckend an diesen Ensembles war häufig die technische Spezialisierung, z.B. das throat singing oder die Beherrschung alter Instrumente, rührend dagegen ihre Naivität und die unvermeidliche Kostümierung. In die Abteilung Jazz fallen einige feste Jazzensembles, die nur am Rande mit folkloristischen Themen arbeiten. Dazu gehörte das Anatolij Vapirov Quartett aus Bulgarien, das eigentlich kräftigen Post-

bop spielt und höchstens in Vapirovs Saxophonbögen Relikte von Volksmusik erkennen läßt. Arkhangelsk zeigte ein weiteres szenisches Spektakel mit einigen erotischen Elementen, durchaus populär in einem progressiven Sinn. Das Leningrader Duo Vjacheslav Gaivoronsky und Vladimir Volkov, Trompete/Bass, praktizierte einen feinsinnigen und humorigen Duojazz, der außerordentliches Gespür bewies und seinen Witz aus kleinen szenischen Einlagen Volkovs, wie aus ironischen Zitaten bezog. Das Brus Trio aus Schweden (Arne Forsen, Piano, Ulf Akerhelm, Bass, Gilbert Matthews, Schlagzeug, verstärkt um die Vokalistin Pia Olbju, spielte einen geradezu orthodoxen Hardbop, der seine Kraft von der dynamischen Schlagzeugarbeit des schwarzen Drummers bezog. Und das New Jungle Orchestra aus Kopenhagen schließlich zeigte ansprechenden, wenn auch nicht umwerfenden Mainstream Jazz mit Tendenz zur Fusion und zu einer - skandinavischen - Melodiosität. Es gehört zu jenen nordischen Bands, die aufgrund früherer Kontakte regelmäßig sowjetische Festivals bereisen - ganz losgelöst von deren spezifischem Zuschnitt.

Folklore und Jazz bildeten gewissermaßen die äußeren Begrenzungen. Dazwischen siedelten sich eine Reihe anderer Ensembles an, die mit unterschiedlichen Mitteln die Synthese von Folklore und Jazz versuchten. Bumerang aus Alma-Ata, Kirgisien, präsentierten einen, wenig spezifischen Fusionsverschnitt mit volksmusikhaften Einsprengseln. Ähnlich Oleg Kireevs Gruppe Orlan aus Ufa, Bashkirien. Da war mehr Weather Report- und Miles Davis-Imitation zu hören denn neu bearbeitete bashkirische Folklore. Bumerang wie Orlan blieben auf halbem Weg zwischen einem neuen Jazzidiom und der Bearbeitung ihrer kulturellen Wurzeln stecken. Sie haben weder im einen noch im anderen eine wirkliche Identität gefunden - trotz verheißungsvoller Ansätze. Ins Zentrum der musikalischen Festivalkonzeption trafen eigentlich nur zwei Ensembles. Das eine war das Tri O aus Moskau, erweitert um die Sängerin Saynkho Namtchilak. Hier gingen fernöstliche Philosophie, asiatische Volksmusik und jazzige Spieltechnik eine beispielhafte Synthese ein. Keine demonstrative Virtuosität, dafür ein starkes Vertrauen in den einzelnen Klang (siehe auch den Bericht über Vilnius). Es gibt beim Tri O keine Dominanz des Jazz über die Folklore mehr, sondern ein freies Verfügen über unterschiedliche Gestaltungsmittel, das sich außerhalb stilistischer Definition bewegt.

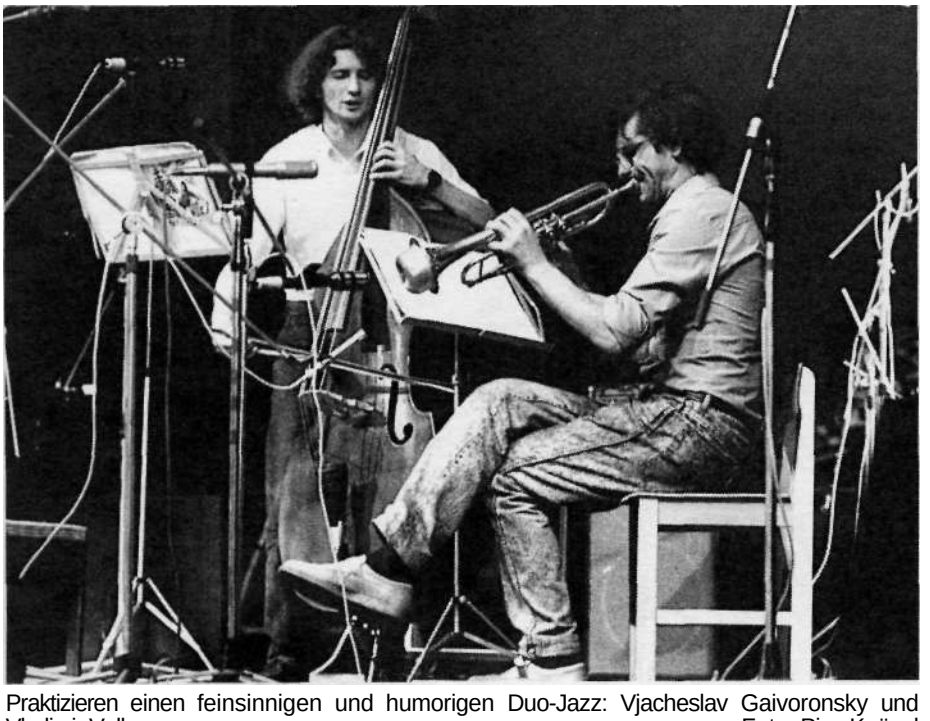
Das andere Ensemble kam aus der Schweiz: das Duo Roland Dahinden, Posaune, und Hans Hassler, Akkordeon. In Duo- und Soloimprovisationen gelangten sie zu einer außergewöhnlichen Musik, in der folkloristische Themenansätze, Melodie- und tänzerische Rhythmusfragmente aus der Schweizer Volksmusik sich mit jazzmäßiger Spieltechnik und Expressivität vereinigten. Wie beim Tri O verschwand die Nahtstelle zwischen Folklore und Jazz. Zu hören gab es eine Art Kammermusik, die sowohl die Ursprünglichkeit der Volksmusik wie die Energie des Jazz bewahrte.

Ungleich starke Partner

Der programmierte Höhepunkt des Festivals war der Schlußabend am 1. Oktober, dem internationalen Tag der Musik. Er war spontan gebildeten Ensembles vorbehalten, in denen sich Musiker aus beiden Lagern und verschiedenen Gruppen treffen sollten. Anatolij Vapirov führte eine 15köpfige Big Band auf die Bühne, die eine vitale, frei arrangierte Collage aus Volksmusik- und Jazzversatzstücken zum Besten gab. Unweigerlich aber spielten die Jazzmusiker die Folkloremusiker an die Wand - ein Phänomen, das sich in verschiedenen kleineren ad hoc Ensembles wiederholte. Die Erklärung ist einfach: Den Musikern der Folklore fehlt die Erfahrung und technische Gewandtheit, um sich in einem spontan entstehenden Klangfeld bewegen zu können. Es fehlt ihnen das Selbstvertrauen, sich in einem größeren Verband von Individualisten gegen ihre wilderen und selbstbewußteren Kollegen vom Jazz durchzusetzen. Einzig der dänische Pianist Pierre Dorge umging dieses Problem, indem er über Nacht eine 30minütige Komposition für Jazz- und Folkloreorchester schrieb. Leider atmete sie akademische Kühle und ließ jede Lebensfreude von asiatischer Folklore und afroamerikanischem Jazz missen.

Der Abschlußabend mit zirka sechs großen und kleinen Spontan-Ensembles zeigte, daß Jazz und Folklore nicht nur unterschiedliche musikalische Traditionen sind, sondern auch unterschiedliche psychische Konstellationen bedingen. Der einfachen und formstrengen Verständlichkeit der Volksmusik steht die bewegliche Reaktionsschnelle und Personenbezogenheit des neuen Jazz gegenüber, der konservativen Bewahrungstendenz der Volkskultur, die Lust auf Veränderung und freien Ausdruck, wie der Jazz der letzten 20 Jahre sie kultiviert hat. Das sind zwei Haltungen wie Feuer und Wasser. Sie zu vereinen und daraus eine neue musikalische Energie zu schöpfen, das ist der Erfolg einiger Jazzmusiker in Abakan. Die Instrumentalisten der Folklore vermochten es nicht - für sie ist der Weg zum Jazz offensichtlich weiter als der Weg vom Jazz zur Folklore. Und das ist auch richtig so. Eine sich schnell verändernde Folklore würde ihren populären Aspekt verlieren - in den traditionellen Formen der Volksmusik haben sich ja auch einige Grundwahrheiten ästhetischer und emotionaler Kommunikation festgeschrieben, die es zu bewahren gilt. Wohingegen beschleunigte Entwicklung das Privileg und das Potential des Jazz ist. Diese Gegensätzlichkeit und einige (wenige) Möglichkeiten ihrer musikalischen Synthese hat das Festival Abakan vorgeführt. Und es hat das Augenmerk auf eine praktisch unbekannte mittelasiatische Folklore gelenkt, deren Formen - schleppende zirkuläre Themen, extreme Intervallsprünge, gleitende Akkorde - den Ethnic Jazz einiges weiterbringen könnten. Und vielleicht werden. Mal sehen, was das nächste Jazz & Folclore Festival Abakan in zwei Jahren vorzuweisen hat - unter dem großen sibirischen Himmel.

Pius Knüsel



Praktizieren einen feinsinnigen und humorigen Duo-Jazz: Vjacheslav Gaivoronsky und Vladimir Volkov
Foto: Pius Knüsel

Foto: Hans Kumpf

Moderner Mainstream auf rotem Plüsch

Lothar Schmitz

jazzte in Moskau und Leningrad

Die Jazzmusiker sind Weltmenschen. Wißbegierig und besessen von der Spiellust war auch Lothar Schmitz, der im September mit der Stuttgarter Staatsoper für über zwei Wochen in der Sowjetunion weilte. Seine bescheidene Aufgabe war zunächst nur, ein paar Minuten bei Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten" auf der Bühne - zusammen übrigens mit Wolfgang Dauners Sohn Florian am Schlagzeug - jazzige Töne loszulassen. Doch der 36jährige Gitarrist beschränkte sich nicht nur auf die pompösen Auftritte im Moskauer Bolschoi-Theater und im Leningrader Kirow-Theater, er suchte vielmehr den Kontakt zur einheimischen Jazzszene - und fand ihn.

Vor seinem Aufbruch gen Osten deckte ich den Gitarristen mit Büchern, Stadtplänen und Jazz-Adressen ein. Wichtig waren dabei eine Menge Telefonnummern, da in der UdSSR bislang keine Telefonbücher existieren. Außerdem hatte ich einige Jazzfreunde in den beiden russischen Metropolen auf das Kommen von Lothar Schmitz brieflich hingewiesen. Ich war sicher, daß sie auch für ihn einige Sessions organisieren würden. Zurück kam Schmitz dann nicht nur mit vielen Grußbotschaften - sondern noch mit großartigen Jazz-Erlebnissen.

Den ersten swingenden Paukenschlag für Lothar Schmitz gab es sozusagen in Moskau. Die Musikjournalistin Tatjana Didenko wohnte zufälligerweise ganz in der Nähe vom Hotel „Ukraine", dem morschen stalinistischen Zuckerbäckerstil-Bau, welcher die Stuttgarter Musiktheaterleute beherbergte. Im ehrwürdigen „Haus der Komponisten" organisierte sie flugs eine Session, zu der sie Spielpartner aus der Millionenstadt einlud. Zwei führende Sowjetjazzer wollten sich die Session mit dem Deutschen nicht entgehen lassen: der Gitarrist Alexei Kuznetzov (Schmitz bestaunte dessen ,,Gibson"-Instrument) und der Waldhornist Arkady Shilkloper. Mit zwei Gitarren und zwei Blechblasinstrumenten - den Namen des Trompeters hat Schmitz vergessen - begann man in einer recht ungewöhnlichen Besetzung: Schlagzeug und Baß fehlten eben. Alle Jazzkünstler hatten Spaß und Freude an dem lockeren Treff in einem kleineren Saal.

Arkady Schilkloper sollte schon einen Monat später vereint mit Lothar Schmitz improvisieren, und zwar auf bundesrepublikanischem Territorium. Nach einem Auftritt mit den Moskauer Philharmonikern im Beethovensaal der Stuttgarter Liederhalle eilte das russische Allround-Talent zum Szene-Lokal „Altes Schützenhaus", um das neue Quartett von Schmitz zum Quintett zu erweitern. Nachts um drei Uhr erst fuhr Schmitz seinen Gast ins Hotel nach Heilbronn.

Eine Steigerung ist kaum möglich: Der technisch perfekteste Jazzpianist der Sowjetunion ist zweifellos Leonid Chizhik. Ich selbst konnte mich bereits 1981 bei einer Jam Session im Moskauer Gnessin-Musikinstitut und ein paar Jahre später bei einem Zusammenspiel in Konstanz von dessen phänomenaler Artistik überzeugen. Auch Lothar Schmitz musizierte mit dem Virtuosen zusammen: „Chizhik ist sehr beschlagen; handwerklich, musikalisch und pianistisch spielte er super-professionell. Mit ihm habe ich in dessen Wohnung gespielt. Nach einem kurzen Begrüßungszeremoniell, das drei, vier Minuten gedauert hat, gab's eine Pause - und dann hat er gesagt: 'Come on, let's play'. Er ist ein reicher Mann und lebt in einer großen Wohnung, die nach westlichen Maßstäben eingerichtet ist. Er besitzt eine komplette Ausrüstung: Flügel, Keyboard-Anlage, Computer, Drum-Machine, Sequenzer - alles, was ein westlicher Musiker auch hat."

In der sowjetischen Hauptstadt lernte Lothar Schmitz auch Oleg Butman kennen, mit dem er dort noch wiederholt in einem Übungskeller „jamte". Der Name Butman ist in der UdSSR und in Amerika ein wohlklingender Begriff: der ältere Bruder Igor war ein „Wunderkind" auf dem Tenorsaxophon, spielte besten Free Jazz als auch Big-Band-Swing, heiratete eine Amerikanerin und agiert derzeit in den USA mit der Band des schwarzen Saxophonisten Grover Washington. Trotz der familiären Weltoffenheit bedeutete für Oleg Butman der direkte Kontakt mit einem westlichen Musiker sehr viel.

So ebnete der Schlagzeuger in seiner Heimatstadt Leningrad gerne die Jazz-Wege für den Marbacher Saitenkünstler. Wie vor einem Jahrzehnt schon Igor, so verdingt sich heutzutage Oleg als Bandmitglied von David Goloshchekin. Der Multiinstrumentalist, der auf einer Solo-Platte mit „Overdub-Technik" synchron zehn Instrumente traktierte, ist mittlerweile zum Leiter eines Jazzlokals aufgestiegen. Gleich bei der Metro-Station Pushkinskaya, nahe dem „Militärmedizinischen Museum" samt Lenin-Gedenkstätte liegt im Zagorodny-Prospekt das neue Jazz-Domizil. Früher konnte nur in den staatlich kontrollierten Kulturpalästen, in (Hotel-) Restaurants und leerstehenden Wohnungen (!) organisiert geswingt werden, nun bieten „kooperative" Anstrengungen jazzadäquates Environment. „Phantastisch" und „schön" hat Schmitz diesen Club empfunden: An den Tischen mit Lampen fänden ungefähr 120 Leute Platz, zwei Emporen, roter Plüsch und gute Akustik. Befriedigt nahm Schmitz zur Kenntnis, daß auf der relativ großen Bühne ein Flügel, genügend Mikrophone und eine Übertragungsanlage samt Mann am Mischpult vorhanden waren. Im Foyer wurden die Besucher mit Jazz-Videos informiert und eingestimmt. Und für manche Jazzer sehr wichtig: Die von Gorbatschow gepredigte Prohibition verschonte diese Lokalität: Hochprozentiges kann an einer separaten Bar geordnet werden . ..

Insgesamt viermal „gastierte" Lothar Schmitz im Ensemble und Lokal von David Goloshchekin. Das gemeinsame Musizierideal bildete der moderne Mainstream, obgleich der Bandleader nach Schmitz' Beobachtungen mehr im traditionellen Jazz zu Hause ist, erst recht, wenn Goloshchekin vom Tenorsaxophon oder vom Piano absetzt und zur Geige greift. Begeistert waren die zuhörenden Jazzfreunde der Stadt an der Newa. Nach den Sets kamen jeweils an die zehn Leute zu dem deutschen Jazzer und bedankten sich.

Mit über zwanzig Instrumentalisten hat Lothar Schmitz in den beiden russischen Zentren über allseits vertraute Standards improvisiert und dabei verblüffend aufspielende „Youngsters" entdeckt. Allerdings hat er sich nur wenige Namen merken können, zuweilen waren die musikalischen Begegnungen auch sehr flüchtig. Er bedauert deren Situation als Musiker, denn Instrumente, Saiten, Saxophonblätter und elektronische Apparate zu beschaffen, dies ist dort - nach wie vor - ein langwieriges und abenteuerliches Unterfangen.

Hans Kumpf

Mitstreiter von Urs Blöchlinger: der trompetende Schlagzeuger Dieter Ulrich
Foto: Hans Kumpf

Donaueschinger Musiktage 1989

Provozierendes aus der Schweiz

Die „SWF-Jazz-Session" mit drei Bands

Wenigstens der Jazz provoziert heutzutage noch in Donaueschingen. Für einige Berufshörer vom Establishment der Zeitgenössischen Tonkunst war es zunächst ein Unding, daß die Jazzmusikanten ausgerechnet (wieder) in der noblen Donauhalle untergebracht wurden. Und das, was dann die „Streiflichter auf die New-Jazz-Szene der Schweiz" vorzeigten, schien gar nicht dem Klischee der ordentlichen und biederen Helvetier zu entsprechen. Ein musikantischer Protest gegen das überhebliche Finanz-Bürgertum? Wie in der DDR (!), so gibt es auch bei den Eidgenossen einen Avantgarde-Jazz, der selbst (noch) am Ende der achtziger Jahre aggressiv gegen (gesellschaftliche) Verkrustungen anspielt- und frischen Wind in das laue Musikleben bläst.

„Bravos" und „Buhs" erntete als erste der drei von Werner Wunderlich ausgesuchten Formationen, nämlich „Karl ein Karl". In dem hart besaiteten Trio singen - elektronisch effektvoll verzerrt - der Gitarrist Michel Seigner und der Kontrabassist Peter K. Frey, der dritte kompromißlose Improvisator im Bunde ist der Cellist Alfred Zimmerlin. Explosiv und impulsiv werden die Sounds von punktualistischen Einzelaktionen bis zum Klangkontinuum aufbereitet. Langweilig wird es bei dieser Art von Musikdarbietung nicht, und manche streng auskomponierte Komposition „seriöser" Tonsetzer birgt weniger Substanz.

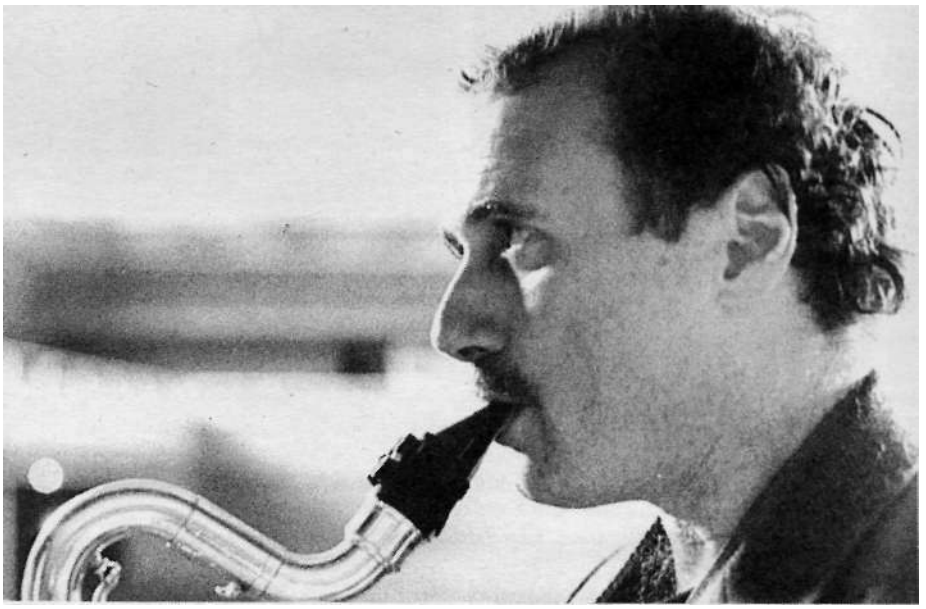
„Sunnymoon" nennt der Grafiker Werner Luedi sein Quintett, das gerade von einer zweiten Tournee durch den Westen der Sowjetunion zurückgekehrt ist. Das emotionale Sich-Ausleben rangiert hier an oberster Stelle: Intensität bis zur Ekstase. Die beiden Saxophonisten, Luedi und Hans Koch, bringen direkt den menschlichen Atem ein, und unorthodox behandeln auch Gitarrist Stefan Wittwer, Cellist Martin Schütz und (der deutsche) Schlagzeuger Paul Lovens ihr Instrumentarium. In den gruppendynamischen Prozessen kann es aber auch einmal zu sphärischen Klanggebilden kommen.

Als sich die Stuhlreihen erheblich gelichtet hatten, trat der Saxophonist Urs Blöchlinger mit seinem Sextett und mit Notenpulten an, was für das (noch verbliebene) gereizte Publikum einen guten Eindruck machte. Sogar richtig swingende Momente entwickelten sich, ein formoffenes Interplay gewährte Überraschungsmomente. Die Mitstreiter von Blöchlinger waren der - manchmal rockende - Gitarrist Christian Graf, der Bassist Olivier Magnenat, der trompetende Schlagzeuger Dieter Ulrich und die beiden auch als E-Musik-Komponisten tätigen Alfred Zimmerlin (Cello) und Jacques Demierre.

Zum Abschluß dann eine wirkliche (SWF-Jazz-)Session der drei beteiligten Bands. Gemütlich machte es der Jazz dem Stammpublikum von Donaueschingen 1989 nicht. Das ist gut so. Das Urteil der Zeitungskritiker fiel entsprechend kontrovers aus - vom hohen Lob bis zur krassen Ablehnung.

Hartmut Geerken hat während seiner Goethe-Institut-Zeiten in Kairo und Athen viel für den Jazz gemacht (und darüber im Jazz Podium geschrieben). In seiner Eigenschaft als Pianist trat er beispielsweise mit John Tchicai auf. In Donaueschingen bekam er für sein Hörspiel „Südwärts, südwärts" den Karl-Sczuka-Preis 1989 verliehen. Freilich beinhaltet dieses 47minütige Werk keine Jazz-Parts. Es besteht lediglich aus einer Montage von Lesungen (Textfragmente von Anselm Ruest) und konkreten, bei einer Bahnfahrt eingefangenen Klangereignissen.

Hans Kumpf



Intensität bis zur Ekstase: Hans Koch
Foto: Hans Kumpf

Enthusiasmus und Ratio

10 Jahre Jazzclub Rödermark

Natürlich gab es viele Skeptiker, als sich vor 10 Jahren 22 Jazzfans und Musiker in Rödermark trafen, um einen Jazzclub zu gründen. Wie sollte er bestehen, in der Provinz, vor den Toren Frankfurts mit seinem reichhaltigen Jazzangebot, während sogar in Großstädten Jazzlokale eingingen? Von „Micky-Maus-Jazz" war die Rede und obwohl die bekannteren Bands aus Frankfurt des öfteren zur Starthilfe auftraten, wurden manche erst neugierig, als nach etwa einem Jahr ein berühmter Name fiel: Wild Bill Davison. Sie kamen und waren begeistert, besonders von der Atmosphäre im Jazzkeller, früher ein Lagerraum zu der darüberliegenden Turnhalle eines Sportvereins. Dies spornte den Enthusiasmus und den Idealismus der Mitglieder weiter an. Um andere an der Euphorie teilhaben zu lassen, beschloß man, an die Öffentlichkeit zu gehen. Es wurden 2 Konzerte in Sälen veranstaltet, eines davon mit Dizzy Gillespie und beide wurden finanzielle Flops. Der Club war ein Trümmerhaufen. Sollten die Skeptiker doch recht behalten?

Man gab nicht auf, sondern sortierte die Trümmer und begann mit dem Wiederaufbau. Ganz langsam und wohl behütet wuchs eine finanzielles Fundament. Zum ersten Vorsitzenden wurde Horst Matto gewählt, der als Nichtmusiker den Neubeginn nüchtern betrachtete und nicht durch Experimente gefährden wollte. Da es im Club keine „Macher" gibt sondern Teamwork, bei dem jeder mithilft wo er kann, sollen keine weiteren Namen genannt werden. Im Laufe der Jahre wurde der Club gesund, zum Stolz seiner jetzt 500 Mitglieder. Er finanziert 90% aus Eigenmitteln, 10% sind Zuschüsse, wie sie auch andere Vereine bekommen. In Rödermark ist er anerkannt und weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt. Es gibt nur wenige berühmte Musiker, die in Westeuropa auf Tournee waren und nicht in diesem Jazzkeller aufgetreten sind, nicht den anspornenden, fast hautnahen Kontakt mit dem Publikum erfahren haben. Besonderes Augenmerk gebührt der Jugendarbeit des Clubs, die sich in Workshops, Kursen, der Unterstützung von Bands usw. äußert. Für diese Aktivitäten wurde dem Jazzclub Rödermark der Kulturpreis 1989 des Kreises Offenbach verliehen.

Der Höhepunkt des Jubiläumsjahres war am 4. November die „Jubilee Jazz Night" im festlich geschmückten Saal des Sportvereins und im Jazzkeller, gleichzeitig ein gesellschaftliches Ereignis für Rödermark. Die Eintrittskarten waren bereits ein halbes Jahr vorher ausverkauft. Eröffnet wurde die Veranstaltung um 19.30 Uhr durch eine Saalparade der Original Union Brass Band, die sich aus Musikern verschiedener Frankfurter Jazzbands zusammensetzt und die für das entsprechende New Orleans-Feeling sorgten. Gegen Ende trat zusätzlich die Steptanzgruppe The Shim Sham Tap Dance Trio aus Nürnberg auf, Vertreter des „black american tap style". Obwohl sie normalerweise von einer eigenen Band begleitet wird, gelang es ihr doch sehr gut, zu der etwas ungewohnten Musik einer Brass Band zu steppen.

Anschließend standen The Warren Vache All Stars auf dem Programm, die ihm Rahmen der Rems-Murr-Jazztage unter dem Namen Oliver Jackson All Stars auf Tournee waren und über die an anderer Stelle ausführlich berichtet wird. Sie boten exzellenten Swing auf der Basis der Big Bands von Count Basie und Duke Ellington. Als dann nochmals das Tap Dance Trio auftrat, hielt es Oliver Jackson nicht mehr hinter seinen Drums aus, er kam von der Bühne und steppte mit. Es war nur schade, daß diese von den Veranstaltern und den Fans mit Recht hochgelobte Band beim breiten Publikum nicht ganz die erwartete Resonanz fand.

Inzwischen wurde es 22 Uhr, der Ball begann und hierzu sollte das in Rödermark beliebte Pasadena Roof Orchestra spielen. Jedoch hatte, wie Horst Matto erklärte, dieses Orchester kurzfristig wegen eines besser bezahlten Industriejobs abgesagt, obwohl seit etwa einem Jahr schriftliche Vereinbarungen für diesen Abend getroffen waren. In letzter Minute konnte das Original Prague Syncopated Orchestra engagiert werden, und dies sollte sich als Glückstreffer erweisen. Es war zwar kein reinrassiger Jazz, den die 19 Musiker spielten, sondern Tanzmusik mit vielen Jazzelementen, die in minuziöser Kleinarbeit aus Noten und Schallplatten der Jahre 1923-31 rekonstruiert wurde. Alles ist wie damals, die Instrumentierung, die Kleidung und die Nachbildung eines Kohlekörnermikrophons für Ansage und Gesang. Sonst gab es keine Verstärkeranlagen, eine Wohltat, wenn man den Aufwand an Elektronik bei manchen modernen Bands sieht und besonders auch, hört. Der Sound der Prager war ausgewogen und harmonisch, die Musik mitreißend, aber auch der Humor kam nicht zu kurz. Daß sie etwas von Jazz verstehen, zeigten sie vor allem in den letzten zwei Stücken sowie später bei der Jam Session. Das Orchester bekam die Ovationen, die man eigentlich bei den Amerikanern erwartet hätte. Das Pasadena Roof Orchestra hingegen dürfte für die Rödermarker vergessen sein.

Anschließend hatte die Barrelhouse Jazzband die etwas undankbare Aufgabe, von Mitternacht bis 2 Uhr spielen zu müssen. Aber dadurch ließen sich die Routiniers nicht schrecken. Ein Duke Ellington Medley oder das karibisch angehauchte „Martinique" begeisterten die Zuhörer besonders. Für viele war es die erste Gelegenheit, den Nachfolger für die Anfang Oktober ausgeschiedene Bassistin Lindy Huppertsberg zu hören. Er ist Engländer, heißt Cliff Soden und paßt musikalisch sehr gut in die Band. Solistisch trat er besonders in „When my dreamboat. .." und „Steamboat Stomp" hervor.

Während des Auftritts der Barrelhouse Jazzband begann im Keller die Jam Session, die sich dann bis zum frühen Morgen ausdehnte. Leider mußten die Amerikaner gleich nach ihrem Auftritt weiterfahren, so daß sie hier fehlten.

Es war ein gelungenes Fest, das der Jazzclub Rödermark veranstaltet hatte und er kann mit Recht stolz auf das Geschaffene blicken. Many happy returns!

Diethelm Schaffner

Das Gesangstrio des Original prague Syncopated Orchestra Foto: Diethelrh Schaffner

Erlenbacher Jazzfestival 1989

Jazzminiaturen, Energieströme, Klavierartistik

Der Veranstalter des nun alljährlichen im Herbst in Erlenbach am Main stattfindenden eintägigen Jazzfestivals (einmal in Obernburg, nun zum zweiten Male in Erlenbach) geht den Weg einer nicht aufrechnenden, eher einer gewichtenden Jazzpräsentation. So nannte er in diesem Jahr sein Festival ganz schlicht Erlenbacher Jazzfest, sein drittes und diesmal von der Besetzung und Internationalität wohl das hochkarätigste. Dabei bewies der Veranstalter Peter Linhart einmal mehr taktisches Geschick in der Wahl der Programmfolge, vom feinsten Jazzfiligran (Philip Catherine) zu energetischem Jazz (Joachim Kühn Special Quintet), zum Schluß einer extrovertierten Soloklavierkunst (Gonzalo Rubalcaba).

Der belgische Gitarrist Philip Catherine, bekannt geworden als der moderne Django Reinhardt der Jazzszene, huldigt seinem Vorbild anders wie früher unmittelbar nur in einem Stück, wenn er die akustische Gitarre einsetzt. Ansonsten spielt er die elektrische Gitarre, sehr melodisch und eher beeinflußt von seinem Landsmann Rene Thomas, dem er auch ein langes bluesiges Stück widmet. Sein Trio (Heyn van der Geyn am Baß und Tro Palemarts am Schlagzeug) spielt Jazzminiaturen vom Feinsten, swingend, interaktiv, mit sicherem Gefühl für einen dynamischen Aufbau und - besonders bei Gitarre und Baß - einem traumwandlerischem Gespür für Spannungssteigerungen in häufigen Tempiwechseln. Vergleiche etwa zum Oscar Peterson Trio oder dem Modern Jazz Quartet bieten sich an. „Body and soul" etwa geht Catherine marschartig verfremdet an, sonst aber stehen liedhafte Titel aus dem Erbe Django Reinhardts oder aus der eigenen Feder wie „Janet" im Vordergrund, das er sehr zart und einfühlsam interpretiert. Der eigentliche Partner im Trio ist der holländische Bassist Heyn van der Geyn, der die etwas verträumten Klangmärchenwelten mit seinem knackigen Baß aufbricht. Auch solistisch ist er Catherine adäquat, unkonventionell, sehr selbstbewußt, während der junge Schlagzeuger noch gewisse Schwächen zeigt.

Joachim Kühn ist bekanntlich seit Jahren verantwortlich für energetischen Jazz. Sein „Special Quintet" mit Christof Lauer, Tenorsaxophon, Michel Portal, diverse Reedinstrumente, Peter Erskine, Schlagzeug und Miroslav Vitous, Kontrabaß, steigerte sich nach Anfangsschwierigkeiten, die auch an der Aussteuerung liegen mochten, in einen furiosen Auftritt, wobei alle Bandmitglieder in ihren Kompositionen (jeder steuerte eine bei) und mit großartigen Soli ausführlich und charakteristisch zu Wort kamen. Besonders zu vermerken ist die Spielfreude Michel Portals, den man nun nach Jahren wieder in Deutschland erlebt, nachdem er vor zwei Dekaden zusammen mit Joachim Kühn etwa mit „Our meanings and our feelings" bahnbrechenden europäischen Free Jazz aufnahm. Sein Baßklarinettenspiel ist besonders hervorstechend und überwältigend. Peter Erskine merkt man seine Bigbandschlagzeugpraxis an; von ihm geht neben Joachim Kühn ein Gutteil der Kraft und der Spielenergie aus, die dieses Quintett in ihrer Vielgestaltigkeit so einmalig machen.

Den Abschluß des Erlenbacher Jazzfestes - Mitternacht war schon vorüber - bildete der noch junge kubanische Pianist Gonzalo Rubalcaba auf der samtrot abgedunkelten Bühne, der im Programm eigentlich mit seinem Quintett angekündigt war; im Gegensatz zu ihm (eine ähnliche „Merkwürdigkeit" kommt mir auch bei Arturo Sandoval in Erinnerung) hatten seine Begleitmusiker in Havanna nicht rechtzeitig genug ihre Pässe erhalten, vielleicht ein Wermutstropfen für die Freunde des afrokubanischen Jazz, aber zur Freude der Liebhaber eines kraftvollen, dynamischen Klavierspiels. Nicht erst seit Rubalcabas dritter LP „Mi Gran Pasion" auf Messidor wird sein ungeheuer ausdrucksvolles Solospiel gerühmt. Rubalcabas Einfallsreichtum geht über den anderer Pianisten wie Jarrett oder Taylor hinaus. Er schöpft aus einem immensen Repertoire, zitiert, leitet ab, verschmilzt zu einer sehr persönlichen Aussage.

An diesem zweiten Erlenbacher Jazzfest partizipierte auch der Bayerische Rundfunk, der die drei Konzerte mitschnitt und in seinem Hörfunkprogramm Ende November sendete.

Ulfert Goeman

Lee Konitz - Frank Wunsch

Publikum und akustische Verhältnisse seien hervorragend gewesen, und wenn er immer hier auftreten könne „I'll move to Bremen" - so Lee Konitz nach seinem herzerwärmenden Duoabend mit dem deutschen Pianisten Frank Wunsch in Bremen. Gerade aus der richtigen Anzahl von Teilnehmern bestand der magische Zirkel, der die Stuhlreihen des Bürgerhauses Weserterrassen am 24. September bevölkerte, um einer spiritistischen Sitzung zweier Telepathiekünstler aus der geheimnisvoll unbegrenzten Welt des Jazz beizuwohnen: Alt-/Sopransaxophonist Lee Konitz und der Dortmunder Pianist Frank Wunsch, vom magischen Viereck (Quartett) her mit den musikalischen Zauberkunststücken des jeweils anderen bestens vertraut, zelebrierten in warm ausgeleuchteter Umgebung einen Abend der leisen Töne. Ein Pianohaus hatte nicht nur einen erstklassigen Flügel zur Verfügung gestellt, sondern auch - nicht eben jazzüblich und nur in dieser intimen Besetzung ohne Schlagzeug möglich - ein Spinett, das bei der Themenvorstellung des öfteren zum Einsatz kam, bevor Wunsch zum größeren Instrument überwechselte.

Mit der Vistündigen Verzögerung (die Noten waren im Hotel vergessen worden) versöhnte gleich zu Beginn eines jener atemberaubenden Konitz-Themen, die wahrscheinlich für den gewaltigen Zigarettenkonsum der transcriber-Zunft, verantwortlich sind: „Kary's trance", später angesagt als „play fiddle play", auf dessen Akkorden es basiert (Lee Konitz hält übrigens nicht viel von Titelansagen - seiner Meinung nach kann das Publikum in der Regel doch nichts damit anfangen). Das Programm bewegte sich abwechslungsreich zwischen Standards („Gone with the wind", „Polka dots and moonbeams", „Body and soul"), Jazz Originals („Yardbird suite") und Zauberformeln der beiden beteiligten Magier. Von Konitz: „Kary's trance" und „It'syou". Vom Pianisten: „Lydia", ein noch unbetiteltes Stück über den Harmonien von „Invitation" und „For Dolphy", eine Widmung an den Baßklarinettisten, die dermaßen konzentriert, komprimiert und kondensiert wirkte, als sei sie notenmäßig voll durchkomponiert-spontaneous composition at its best. Insgesamt: Ein Abend, an dem kein Wunsch offen blieb. Übrigens hat das ZDF kürzlich die Aufnahmen von den beiden mitgeschnitten, und das Material für eine LP/CD wurde auch bereits aufgenommen. Es soll demnächst (Lee Konitz: „Within the next four or five years") erscheinen, nur das Label ist noch ungewiß. Es würde also Sinn machen, dafür schon einen Geldschein zurückzulegen . . .

Kai Schroeder-Rutt

Reisen ist Teil unseres Lebens

Pat Metheny

auf Deutschlandtournee

Die Bühne ist dunkel. Sechs Gestalten huschen mit Taschenlampen zu ihren Instrumenten. Der erste Akkord erklingt: das wunderschön wiegende Latin-Motiv von „Phase dance". Der Saal tobt - gibt es eine andere Jazzband, die an einer einzigen Gitarrenphrase zu erkennen ist? Wie eine Zauberformel wirken diese vier Töne. Der Bann ist da, immer wieder neu, und der Zauber endet erst, wenn nach drei Stunden das Saallicht angeht. Gleich danach beginnen die Roadies, die Verstärker über die Plastikbecher auf der Tanzfläche zum Bühnenausgang zu rollen. Noch in dieser Nacht fährt die Crew zum nächsten Tourneestop nach Berlin. Die Musiker folgen am nächsten Tag mit dem Flugzeug.

Pat Matheny ist sehr zufrieden mit dem Auftaktkonzert der lOtägigen Deutschlandtournee in der Jovel Music Hall in Münster. „Wir haben gerade darüber gesprochen, daß es diesmal anders ist für uns in Deutschland. Das Publikum scheint eine Erwartung zu haben, die sich mit dem deckt, was wir von den Leuten erwarten. Ich denke, wir klingen auch besser in kleinen Hallen, da hört man mehr von den Instrumenten und weniger von der P. A." Wie keine andere Band verbindet die Pat Metheny Group die Lebendigkeit des Jazz mit dem kalkulierten Reiz einer Rockgruppe. Das Publikum genießt die Aura eines Rockkonzerts: die lightshow, den brillanten sound, den geschickten Wechsel der Tempi, Besetzungen und Stile, der eine Pause überflüssig macht. Während der Balladen schmusen die Pärchen, bei groovigen Hits wie „Are you going with me?" wird getanzt, soweit der Abstand zum Nachbarn es zuläßt. Gern möchte sich die Begeisterung im Mitklatschen mitteilen - es gibt diesen Titelsong der „First Circle"-LP, den die Musiker mit Klatschen beginnen. Der Haken: Wer kann schon im 11-Achtel-Takt klatschen? Nein, Konzessionen macht er nicht, der Mann im blauweiß gestreiften Sweatshirt.

Manches mag klischeehaft und glatt klingen auf seinen letzten Platten - auf der Bühne spielt die Band, als würde sie in diesem Augenblick die Musik erfinden. „Wie eine Diva", kommentiert die Pizzaverkäuferin im Jovel die Bitte, während des Konzerts nicht zu rauchen. Doch das Publikum hält sich daran, denn jeder kann an Pats Stimme hören, daß er erkältet ist. Starallüren hat der Gitarrengott nicht angenommen, aber graue Haare. Seltener sind die kleinen Luftsprünge geworden, mit denen er seiner Gitarre den allerhöchsten Ton am allerletzten Bund entlockt. Gekrümmt wie ein Fragezeichen beugt er sich über das Instrument. Wenn das Publikum noch mitten im Konzert rhythmisch nach Zugabe klatscht, ist er der nette Junge von nebenan. Fast verlegen umfaßt er dann die Gitarre mit beiden Händen am Hals, gleichzeitig stolz auf die Begeisterung, die er hervorgerufen hat.

Die überwältigende Spielfreude, der jungenhafte Charme, den er auf der Bühne ausstrahlt, hindern Pat Metheny nicht daran, sich sehr präzise und überlegt über seine Musik zu äußern. Ihm ist bewußt, daß der Graben zwischen der Musik der Pat Metheny Group und seinen experimentelleren Projekten im Trio, mit Ornette Coleman und jüngstens mit Herbie Hancock und Jack DeJohnette, immer tiefer wird. „Ich würde nicht sagen, daß die Pat Metheny Group so etwas ist wie ‚Ich plus eine backinggroup'. Die Leute machen sich nicht klar, wie schwer das zu spielen ist, was wir spielen, besonders für die Rhythmusgruppe. Es gibt niemanden, der das spielen könnte, was ich von Paul Wertico erwarte. Und selbst Charlie Haden und Jack DeJohnette sage ich, was sie spielen sollen. Ein Grund, warum sie gerne mit mir spielen, ist der, daß ich sehr spezifisch bin in dem, was ich will. Es stimmt, es gibt Leute wie Billy Higgins, dem du nicht viel erklären kannst. Er spielt, was er möchte, und er spielt großartig. Aber mit Charlie habe ich stundenlang über die Musik diskutiert, er sagt: Du willst dies und das, laß es uns so und so probieren. Dave Holland ist auch so. Für mich ist es ein Zeichen von wirklicher Größe, wenn sich jemand an seine Mitmusiker anpassen kann, aber dabei ganz frei ist, das zu spielen, was er will. Herbie Hancock kann das. Herbie ist der absolute Musiker für mich; von allen großen Musikern, mit denen ich gespielt habe, ist er der größte. Er paßt sich an, aber er ist dabei immer 100 Prozent Herbie Hancock. Das ist eine ganz seltene Eigenschaft."

„Für mich ist es ein Zeichen von wirklicher Größe, wenn sich jemand an seine Mitmusiker anpassen kann, aber dabei ganz frei ist, das zu spielen, was er will."

„Pat Metheny T-Shirts", brüllt der fliegende Händler am Halleneingang. Ein farbenprächtiges Programmheft im LP-Format gehört zu seinem Angebot. Auf den ersten beiden Seiten sind die Tourneedaten 1989 abgedruckt. Eine Liste von Terminen und Orten, die schwindeln macht. 119 Konzerte von Juli bis Dezember in den USA und Europa. „Letter from Home" heißt die neue LP - vornehme Umschreibung für ein Leben, das im Bus, in Hotels und Konzerthallen stattfindet? „Der Titel ist die Fortsetzung unseres Reisemotivs, das wir seit einigen Jahren verwenden. Das Reisen ist Teil unserer Lebenswirklichkeit", bestätigt Pat Metheny. Lange her scheint die Zeit, als der Junge aus dem Mittleren Westen seiner Heimat huldigte in Titeln wie „Missouri Uncompromised", „Cross the Heartland" und „Country Poem". „Es ist 18 Jahre her, daß ich Lee Summit in Missouri verließ, wo ich aufwuchs, es ist in weiter Vergangenheit für mich. Ich lebe jetzt halb in Boston und halb in Rio. Ich fühle mich immer noch verbunden mit Missouri, ich besuche meine Eltern zweimal im Jahr, aber es ist nicht mehr mein Zuhause."

Wie kein zweiter verstehen es Pat Metheny und besonders auch Lyle Mays, in ihrer Musik akustische Landschaften aufzubauen. „Die Landschaft in Missouri ist sehr offen und weit. Das hat mein ästhetisches Empfinden beeinflußt." Verbindet dieser Sinn für unmerklich wechselnde Farben, für „soundscape", den Gitarristen mit dem sogenannten „minimal music"-Komponisten Steve Reich? Vor zwei Jahren nahm Pat Metheny eine Komposition von Steve Reich auf. „Ich habe Steve nicht als einen ‚minimalist guy' gesehen, auch wenn ich weiß, daß viele Leute ihn so einordnen. Ich bin ein großer Fan seiner Musik seit .Drumming' von 1972. Für mich war seine Musik immer komplexer als die von vielen Leuten, die allgemein als Minimalisten zusammengefaßt werden.

Ich fühlte mich sehr geschmeichelt, daß er mich für .Electric Counterpoint' als Gitarrist wollte. Die Erfahrung, mit Steve zu-

Verbindet die Lebendigkeit des Jazz mit dem kalkulierten Reiz des Rock: Pat Metheny

sammenzusein, ihm bei der Arbeit zuzusehen und seine Methode zu studieren war sehr wertvoll für mich. Er ist eigentlich ein Jazzer. Die meisten klassischen Komponisten denken nicht in Ausdrücken wie G major 7 oder B vermindert. Wir unterhielten uns nur in Jazzakkordbezeichnungen. Er weiß genau Bescheid über Jazz. Meine Einstellung zu seinem Stück war: Meine Persönlichkeit rhythmisch einzubringen in das, was er notiert hat."

Nach dem Konzert mischen sich die Musiker unter die Fans. Nur Lyle Mays bleibt hinter der Bühnenabsperrung stehen, während die Nachwuchspianisten sich gegen das Gitter drängen, um mit ihm zu fachsimpeln. Pat ist weniger auf Distanz bedacht. Mit einem Becher Bier in der Hand steht er an der Theke, umringt von Fans. Ein Star zum Anfassen. Offensichtlich genießt er es, nach dem Konzert mit dem Publikum zu reden. Seiner Rolle als Vorbild für Heerscharen junger Gitarristen ist er sich dabei bewußt. „Wir arbeiten an einem Songbook. Viele Leute wollen eins haben, und wenn sie die Musik nachspielen wollen, dann sollen sie es jedenfalls richtig spielen. Die meisten Transkriptionen, die ich gekauft habe, sind falsch, nicht einmal ungefähr richtig. Wenn ich sowas mache, dann soll es sehr genau sein, deswegen arbeiten wir schon einige Jahre daran. Ich glaube allerdings, daß ich mich nicht sehr gut für eine Vorbildfunktion eigne, genausowenig wie Pat Martino oder George Benson oder selbst John Scofield. Wenn die Gitarristen heute mehr den Sound von John Scofield oder Mike Stern kopieren, ist mir das recht."

Rainer Wilkes

Zwei Persönlichkeiten, zwei Stunden, ein Konzert

Tuck & Patti

Die schwarze Sängerin Patti Cathcart klettert, kaum bemerkt, auf die Bühne des Alten Brauhauses in Frankfurt und schafft mit der getragenen Intonation der ersten Takte von „Fly me to the moon" absolute Ruhe in ein eben noch sich laut unterhaltendes Publikum. Fein ziseliert sie die ersten Töne, während Tuck sich seine Gitarre umhängt. Der leichte, luftige Alt Pattis trägt, trotz des Pianissimos, bis in die letzten Ecken der verwinkelten Räumlichkeit. Die Interpretation von langsamen, getragenen Standards ist Pattis Domäne. Ein einziger Spannungsbogen entwickelt sich vom ersten bis zum letzten Ton jeder Ballade - perfekt. Diese Kunst expliziert reine Musikalität, unterstützt von der Kontrolle des Atems und der Stimmbänder. Stiltypisch sind weiterhin Pattis Improvisationen auf Texte, die von der Liebe, dem Frieden und der Forderung nach Friedfertigkeit der Menschen erzählen. Die insistierenden Formeln ihrer Improvisationen reflektieren die schwarze Tradition des Blues und vor allem des Gospels. Der charismatische Vortrag gerät damit zur Predigt, läßt keinen Zweifel an ihrer spirituellen Überzeugung. Melodisch verharrt Patti grundsätzlich in einem sehr kleinen Tonbereich, was die Gefahr der „Ein"-tönigkeit heraufbeschwört. War es dies oder die fehlende Pause, die die Konzentration einiger Zuschauer nach einer Stunde auf profane Dinge lenkte?

Tuck Andress hat einen Gitarrenstil entwickelt, den man nach wenigen Takten eindeutig seiner Person zuordnen kann: melodisch, akkordisch, perkussiv und doch begleitend. Die flinken Finger der rechten und linken Hand sind bei keiner Bewegung Selbstzweck. Trotz der phänomenalen Virtuosität dient der Gitarrist der Sängerin Patti, keine Konkurrenz o. ä. stört das harmonische Erscheinungsbild auf der Bühne oder die musikalische Harmonie. In solistischen Interpretationen, etwa Santanas „Europa", zeigt Tuck, was in einem Popstück steckt. Liebevoll entlockt er der Gitarre einschmeichelnde Melodien, um im nächsten Moment, mit der rechten Hand auf die Saiten schlagend, Akkorde und Klänge zu produzieren, die kein zweiter Gitarrist aus dem Heer dieser Spezies zu produzieren vermag. Es ist eine Ohren- und Augenweide.

Am Ende eines Konzertes - vor sechs Wochen in San Francisco war es nicht anders - geht man zufrieden nach Hause. Trotz der Bescheidenheit und show-mäßigen Zurückhaltung auf der Bühne zeigen Tuck & Patti eine perfekte, vielleicht etwas über-probte Präsentation von kammermusikalischem Jazz. Die Schallkonserven können ein Konzert dieser beiden nicht ersetzen.

Matthias Becker

Musica '89, Straßburg

John Zorn, Sonny Sharrock

In vier Konzerten präsentierte das Straßburger Festival für Zeitgenössische Musik - musica '89 - den amerikanischen Komponisten und Saxophonisten John Zorn; bei drei Konzerten wirkte Zorn selbst mit, in einem weiteren stellte das Kronos-Quartet aus San Francisco Zorns Komposition „Cat O'Nine Tails" (1988) vor.

Zorns Hauptgestaltungsmittel ist das der Collagentechnik, daneben erinnern auch Klangüberblendungen und das Zuspielen von Geräuschen und Stimmen aus dem Off an Techniken des Film-Genres. Als Mitglied der New Yorker Avantgarde-Szene, aus welcher er auch seine unterschiedlichen Klangkörper rekrutiert, teilt er deren für die 80er Jahre symptomatischen stilistischen Eklektizismus: Er bedient sich ohne Vorbehalte aus dem gesamten musikalischen Fundus der jüngeren Musikgeschichte und baut daraus eine eigene Klangvision, die geprägt ist von härtesten Brüchen und Aufeinanderprallen gegensätzlichster Idiome.

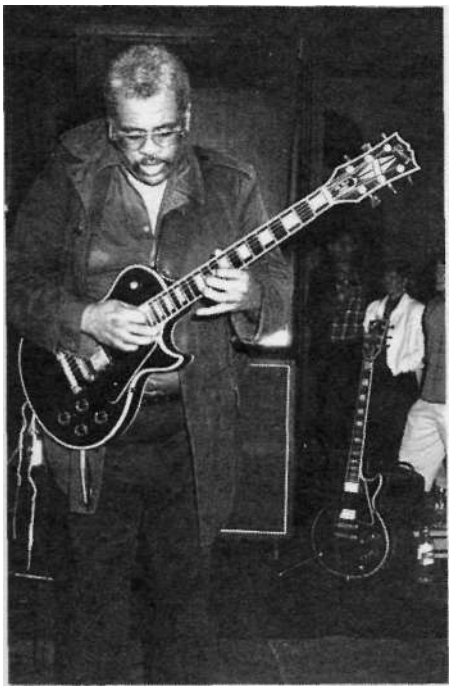
Feindifferenzierte, leise Klang- und Geräuschsequenzen werden abrupt verschränkt mit brachialen, bruitistischen Eruptionen, ein Rockthema stößt unvermittelt auf eine Countrymelodie, zwischen einer jazzmäßig swingenden Sequenz und einer TV-Trivialmelodie liegt nur ein kurzes Scratchen des D. J.'s oder ein Schlagzeugstaccato. Interpretationsschwerpunkte bestimmen den Gesamtcharakter eines Werkes. „Naked City", im Quintett (Wayne Horvitz p, hammond/ Fred Frith e-b/Bill Frisell e-g/Joey Baron dm/Zorn as) in der Ancienne Laiterie (einer renovierten Gewölbedach-Halle der ehemaligen Milchverarbeitungszentrale) aufgeführt, überschrieb sich eine beinharte, schrill-leuchtende, auf Powersound und dichte, messerscharfe „Cuts" setzende, durchaus humorvolle („Batman on the rocks ... Fuck the facts .. . We love our endings tight. . .") Rockcollage, deren Zusammensetzung allerdings auch den Eindruck der Austauschbarkeit und Beliebigkeit hinterließ: Ornette Colemans „Lonely woman" in einer Heavy-Rock-Version, Beach-Boy Brian Wilsons „Surfin' girl" in der Schmacht-Version einer ländlichen Tanzband (und zwar ohne parodistische Ansätze), schließlich eine Folge von „Short compositions", jeweils weniger als eine Minute lang (Zorn witzelnd: „Short in time, long in content"), mit denen er sein Faible für Speed und Komprimierung selbstironisch und amüsant auf die Spitze trieb. Musik wie ein Video-Clip, hektisch, flüchtig und - oberflächlich? Irgendwie wollen diese aneinandergereihte Häppchen wie ein Spiegelbild der Zeit, des Konsumverhaltens erscheinen, der Reiz des schnellen Genusses, die Sucht nach Kurzweile, nach Ablenkung, nach Betäubung, den zuckenden Finger über der Tastatur der TV-Fernbedienung.

„Piece for Jean-Luc Godard" und „Spillane" am selben Ort, jedoch mit elfköpfigem Orchester (Marty Ehrlich saxes/ Horvitz p/Anthony Coleman org, synth/ Frisell e-g/Dave Hofstra e-b/Carol Emanuel harp/Christian Marclay scratch/George Lewis tb/Bobby Previte dm/Marc Boyer tape/Wu Shao-Ying narratrice/Zorn dir.) inszeniert, erwies sich als spannungsreiche, multiidiomatische Ton- und Textcollage. Der Unterschied zu „Naked City" lag hier vor allem im Fehlen eines durchgehenden idiomatischen Schwerpunktes und in der längeren Entfaltung der einzelnen Teile. Auch hier war der Ablauf weitestgehend vorgegeben und nur stellenweise - wenn eine Jazzpassage gefragt war - ein improvisiertes Einzelsolo zugelassen. Die Musik wechselte von vertrauten tonalen Assoziationen (Blues ä la B. B. King, Country, Booker T. & The MGs, Filmmelodie von Lalo Schifrin) zu atonalen Klangverschränkungen, deren Farbigkeit allein schon durch die Orchesterinstrumentation ermöglicht wurde.

Die vom Kronos Quartet, einem reinen Saitenensemble interpretierte Vorlage „Cat o'nine tails" assoziierte mit ihrer Ansammlung von einer Vielzahl unterschiedlicher Motivsequenzen das Bild eines musikalischen Comic-Strips. „News for Lulu" indessen, ein Trio-Programm für den Saxophonisten Zorn, den Gitarristen Bill Frisell und den Posaunisten George Lewis, in der Architekturschule zu Gehör gebracht, war eine reine Jazzangelegenheit, in der die Improvisation zum Zuge kam: Heftig swingend und auch ohne Rhythmusgruppe mit vollem Drive improvisierte das Trio in Coleman'eher Free-Jazz-Manier über Hard-Bop-Themen von Kenny Dorham, Hank Mobley, Sonny Clark und Freddy Redd.

„musica 89" skizzierte mit dieser Auswahl (bei der nicht berücksichtigt wurden: „The Big Gundown", eine Bearbeitung der Musik des italienischen Filmkomponisten Ennio Morricone; „Cobra", ein von Wargames inspiriertes Improvisationssystem innerhalb vorgegebener Regeln; und die Ornette-Coleman-Hommage „Spy Vs. Spy") ein facetten-reiches, amüsant-eindrucksvolles Bild des Paradiesvogels unter den jungen amerikanische Komponisten. Der nicht als Jazzmusiker bezeichnet werden will und dennoch auch Jazzmusiker ist.

Collagentechnik als Hauptgestaltungsmittel: John Zorn **Foto: Gerhard Litterst**



Spielte zum Tanz auf: Sonny Sharrock
Foto: Gerhard Litterst

Im Vergleich zu den sechs Vorauflagen des 1983 gegründeten Festivals gab es in diesem Jahr wenig Jazz(-verwandtes). Selbst Sonny Sharrock, der mit seiner neuen Band (Ron „The Burglar" Cartel voc/Melvin Gibbs b/Dave Snyder kb/Abe Speller + Lance Carter dm) nicht im regulären Konzertprogramm, sondern beim großen Abschlußball im Palais des Fetes - eine willkommene „Lockerungsübung" nach all den Stunden ernsthafter Tonschöpfung, bei der sich Musikgenuß und gesellschaftliche Kommunikation vereinen - auftrat, irritierte das Publikum nicht mit brachial-musikalischen Improvisationsgrobheiten, wie er sie mit Last Exit inszeniert, sondern spielte zur großen Verblüffung nicht nur des Autors wie die übrigen Formationen zum Tanz auf: Rock, Rhythm'n' Blues und.der Soul des James Brown für ein tanzwilliges und darin durchaus flexibles Publikum, denn andernorts gab es afrikanische Rhythmen vom sudanesischen Orchester des Sängers Abdel Aziz el Mubarak, rotzigen Disco-Pop von Claudia Philips & Band (der Tochter des in Frankreich lebenden Jazzbaßisten Barre Philips), Paso-Doble-Rhythmik vom französischen Tangoorchester Milonga und schließlich doch noch etwas Jazz, von der ganz leichten Sorte, denn das Orchestre Regional de Jazz D'Alsace unter der Leitung von Bernard Struber interpretierte verhalten-swingende Filmmelodien der 30er/40er-Jahre, brav und antiquiert und damit (auch für den konkreten Anlaß) nicht ganz zum avantgardistisch-quertönerischem Image des Festivals passend.

Gerhard Litterst

11. Offenburger Zwingerpark-Jazzfest - 10 Jahre Jazzclub Offenburg

Simon Nabatov Trio
Bireli Lagrene/John Etheridge

Ein Jazzclub in der Südwest-Ecke der Republik, tief in der badischen Provinz, wo das Gros der Bevölkerung mit weinseligen Festlichkeiten oder allemannischer Fasnacht mehr im Sinn hat, als mit „blauen Tönen" feiert seinen Geburtstag: 10 Jahre Jazzclub Offenburg e. V., ein kleines Jubiläum, zugegeben, doch man feierte es um so genüßlicher, als man angesichts ständiger Widrigkeiten kaum daran geglaubt hatte, es überhaupt einmal feiern zu können. Fast 100 Konzerte (bei sieben bis acht Veranstaltungen im Jahr) sind zusammengekommen, und vor allem das alljährliche Zwingerpark-Jazzfest in einem idyllischen Park und unter freiem Himmel ist zu einer festen Größe im kulturellen Profil der Region geworden. So manche bedeutende Größe der internationalen Jazzwelt konnte Gerhard Litterst, Programmgestalter und Motor des Clubs, seit dem ersten Jazzfest, mit dem die Aktivitäten im Juli 1979 ihren Lauf nahmen, zu einem Auftritt in die 50 000-Einwohner-Stadt locken, zumeist als Anschlußtermin an die Gigs der finanziell potenteren Nachbarn Freiburg, Karlsruhe oder Straßburg.

Den Anfang des 11. Zwingerpark-Jazzfestes machte die Freiburger Formation „Baby's Saxophone" mit Jazz und Latin-Klassikern. Schlagzeuger Ditz Debruikelaer und Sängerin Claudia Scherer setzten die Glanzpunkte. Claudia hat das, was Experten eine „Gänsehautstimme" nennen. Von den „Babys" zur Big Band der Jazz & Rock Schule Freiburg: Altbekanntes, Rockiges und Nummern aus der Feder von Chef Volkmar Oberklus intonierten die 17 jungen Musiker mit ambitioniertem Engagement und geschulter Präzision - sehr zum Vergnügen des Publikums, das sich eines nicht vorgesehenen zweiten Sets erfreuen durfte.

Dann bestiegen der Pianist Simon Nabatov, der Kontrabassist Tim Wells und der Schlagzeuger Billy Elgart die Bühne. Nabatov, gebürtiger Russe und seit zehn Jahren in New York lebend, erwies sich als talentierter Improvisator mit beeindruckender melodischer Eloquenz und entlockte dem Flügel bisweilen Klänge, die an die europäische Klaviermusik des 19. Jahrhunderts erinnerten. Doch er vergaß nie dabei zu swingen.

Elgart war Herr über neun Becken, das kleinste hatte die Größe einer Untertasse. Mit kindlicher Entdeckerfreude bediente er sie und die Trommeln vor ihm. Das Schlagzeug geriet zum Melodieninstrument, Elgart, emanzipierte es von der Begleitfunktion. Doch so hervorragend das Zusammenwirken von Elgart und Nabatov auch klang - Kontrabassist Tim Wells blieb außen vor, er konnte sich nicht gleichberechtigt in den musikalischen Ablauf integrieren.

Schließlich, spät nach Mitternacht sollte er endlich erscheinen: Bireli Lagrene. Der Zigeuner. Der Gitarrist. Das Wunderkind. Schon als 13jähriger nahm er seine erste Platte auf, hat mittlerweile mit zahlreichen Jazzgrößen auf der Bühne gestanden. Doch Lagrene ließ auf sich warten. So mußte John Etheridge, Engländer, Gitarrist und eigens für diesen Abend aus London eingeflogen, zunächst allein loslegen. Dann kam er: Einen Arm zum Gruß nach oben gestreckt, marschierte Lagrene aufs Podium, stimmte seine Gitarre und . ..? Und jetzt verzauberte ein 23jähriger sein Publikum, zeigte, daß es nichts gibt, was er auf der Gitarre nicht kann: Kaskaden harfenähnlicher Obertöne, klagende Blues-Laute, atemberaubende Läufe. Eine Mischung, die stürmischen Applaus verdiente und erhielt. Leider hatte Lagrene damit sein Pulver verschossen, bei den folgenden Stücken zupfte Etheridge wunderschöne Melodien, während Lagrene seinen Part teilweise kühl herunterschrubbte. Das „Wunderkind" verlor bei der Jagd nach dem Titel des schnellsten Gitarristen den Blick für das Wesentliche: den Zuhörern und sich selbst etwas mitzuteilen. Daß der rapide Erfolg der letzten acht Jahre seine Spuren hinterlassen hat, zeigte nicht nur der Beginn des Auftritts, sondern auch Lagrenes Abgang: Er schmiß, kaum war der letzte Akkord der einzigen Zugabe verklungen, sein Instrument mit heftiger, verächtlicher Geste vor sich auf den Bühnenboden, als wollte er sagen: „Keinen Ton mehr, das reicht für Euch!"

Glücklicherweise konnten Lagrenes Starallüren vor und hinter den Kulissen den Erfolg des Jubiläumsjazzfestes nicht mehr ankratzen - dazu waren mehr als sieben Stunden ambitionierte bis ausgezeichnete Jazzmusik und ein perfekt organisiertes Serviceprogramm zu übergewichtig.

Man möchte dem Jazzclub für eine weitere Dekade eine glückliche veranstalterische Hand und Durchhaltevermögen bei seinem Balanceakt zwischen beschränkten finanziellen Möglichkeiten und anspruchsvollem Programmangebot wünschen: Mehr Jazz für badische Provinz!

Hans-Bernhard Henkel
Anna Tiganele

Außergewöhnlich kommunikative Begabung

Sheila Jordan mit dem Götz-Tangerding-Trio

Sheila Jordan feierte eine Party im Dortmunder „Domicil". Zusammen mit dem Götz-Tangerding-Trio unterhielt sie zwei Stunden lang ihre knapp hundert Gäste im besten Sinne des Wortes. Wer die kleine große Dame des Bop-Gesangs noch nicht kannte, dem erzählte sie über sich im improvisierten „Dortmund Blues". 1929 wurde sie in Detroit geboren, in der einstigen Bergarbeiterstadt, wie sie selbst die Parallele zu Dortmund zog. Und auch über ihre musikalische Herkunft sang sie, von den „78-records". Als sie in den 50er Jahren nach New York zog, ließ sie ihre 78er-Plattensammlung in Chicago zurück, in der Obhut einer Haushälterin. Die räumte etwas zu gründlich auf in ihrer Wohnung, wie sie bei der Rückkehr entsetzt feststellte: „you know what I mean?" Sie hat den Verlust der Sammlung inzwischen verschmerzt.

Sheila bekennt sich zu ihren Vorbildern: „Good morning heartache" beginnt sie mit einer Einleitung, in der sie singt: „Lady Day, oh how you touched my soul." Helen Morgan heißt eine andere Sängerin, die sie bewundert. „She used to sit on the piano", kündigt sie „Body and soul" an, zu dem Helen Morgan den Text schrieb. Doch hat Sheila Jordan längst ihren eigenen Stil gefunden. Meist singt sie in mittlerer Lage, ganz modern dehnt sie die Silben, biegt sie, singt die Töne von unten oder oben an. Sehr zeitgenössisch klingen dann Standards wie „Falling in love with love" oder „I concentrate on you".

Aber vielleicht noch wichtiger: Sheila Jordan verfügt über eine außergewöhnliche kommunikative Begabung. Sie liebt es, Geschichten zu erzählen, sich selbst, dem Publikum und ihren Mitmusikern. Traurige Geschichten und amüsante, wie „Dat dere" von Bobby Timmons. Sie singt „Can I have that big elephant over there", und Christian Stock spielt den Elephanten mit seinem Bass. Da ist Jazz eine ganz ernste Sache und eine sehr witzige, wie im Theater, und wie im Theater gibt es Szenenapplaus. Sheila Jordan steht auf der Bühne wie in einem unsichtbaren Netz, bei ihr laufen alle Fäden zusammen. Auf sie beziehen sich ihre drei Mitmusiker, und sie unterhält sich mit ihnen. Mal plaudert sie mit dem Klavier, mal mit dem Bass. „Whose little angry man?" heißt ein Calypso, und sie wirft Heimo Wiederhofer diese Frage entgegen, die er auf seinem Schlagzeug fours beantwortet.

Der Auftritt in Dortmund am 14. Oktober war der dritte einer kleinen Tournee, doch die Musiker verstehen sich mit Sheila Jordan, als hätten sie jahrelang mit ihr zusammen gespielt. Vielleicht ist Götz Tangerding einer der unterschätztesten deutschen Jazz-Pianisten. Man weiß, daß er bei George Russell studiert hat, und da mag mancher an jazzferne Intellektualität denken. Intelligent spielt er immer, aber nie verkopft. Er ist nicht nur ein brillanter Solist, mit der Fähigkeit, einen Chorus von Anfang bis Ende wirklich zu gestalten, sondern auch ein begnadeter Begleiter, immer geschmackvoll, nie geschwätzig, angepaßt in Dichte und Lautstärke, der selbst einer so routinierten Sängerin wie Sheila Jordan entscheidende Impulse zu geben vermag. Und er verfügt über eine breite Tradition des Jazzklaviers, von „Softly as in a morning sunrise", das er souverän in sein Solo über „Alone together" montiert, bis zu „Ezz-thetic" und darüber hinaus. Gleiches gilt für den Augsburger Bassisten Christian Stock mit seinem sonoren Ton, den er häufig mit Doppelgriffen noch mächtiger macht. Schlagzeuger Heimo Wiederhofer spielt einfühlsam und angepaßt als Begleiter, kraftvoll im Trio, mit einem ausgeprägten Sinn für die Gesangsphrasierung.

Der Höhepunkt des Abends war Sheila Jordans Duo mit Theo Bleckmann. Sie holte den „Jugend jazzf'-Preisträger, Mitglied der NRW-Jugendbigband, wohl auch für ihn selbst überraschend aus dem Publikum auf die Bühne für „Little Willie leaves". Noch im letzten Jahr nahm der Nachwuchssänger bei ihr Unterricht. Schön zu wissen, daß Sheila Jordan musikalische Enkel hat.

Rainer Wilkes

Manfred Bründl's Basslab in concert

„Basslab", die neue Gruppe um den Kontrabassisten Manfred Bründl, versteht sich offensichtlich als Jazzlaboratorium mit einem Basser als Leader und Mittelpunkt. Es ist nichts Ungewöhnliches, daß der Bassist in einer Jazzformation „den Ton angibt". Man denke nur an Charles Mingus. Das kann natürlich nur gut gehen, wenn es deutlich zu machen gelingt, daß der Baß ein eigenständiges Melodieinstrument ist, dem nicht nur eine Begleitfunktion zukommt. Manfred Bründl hat diesbezüglich nun wirklich keine Schwierigkeiten. Der sowohl durch die klassische als auch durch die jazzige Schule gegangene Wiesbadener Diplom-Kontrabassist kann auf eine solide Ausbildung (Klassikstudium bei Prof. Krawagna, Jazzunterricht bei Ron Carter, Adelhard Roidinger u. a.) und auf sein hohes technisches Niveau, das sich bereits in der Gruppe von Heinz Sauer und Gabriele Hasler bewährt hat, verweisen. Die Versiertheit, mit der er die modernen Spieltechniken des Kontrabasses mit sicherer Intonation zum Klingen bringt, erinnern an die Kultiviertheit eines Niels-Henning Orsted-Pedersen. Und dabei ist er ganz souverän, irgendwelche Verrenkungen - selbst bei den schwierigsten Passagen - hat er nicht nötig. Show ist nicht seine Sache. Er ist und bleibt der ruhige Pol der Gruppe und weiß aus dieser Position heraus seine Mitspieler zu „dirigieren" und zu inspirieren.

Doch ein Kontrabaß allein macht noch kein Laboratorium. Mit von der Partie sind der polnische Trompeter Tomasz Stanko, der junge Tenorsaxophonist Matthias Schubert und der Schlagzeuger Janusz Stefanski aus Krakau. Man muß sagen, daß Bründl hier gutes Gespür bewiesen hat.

Die beiden Bläser ergänzen sich vortrefflich. Meister Stanko überzeugt durch den kräftigen, klaren Klang seiner Trompete, in sich vielschichtig, aber dennoch geradlinig und eindeutig. Matthias Schubert, der sich bereits bei Albert Mangelsdorff profiliert hat, kontert mit expressiven, leidenschaftlichen Tenorlinien, die sich bisweilen ins Hymnische steigern. Er bläst aus vollem Hals, oder sollte man besser sagen mit der ganzen Kraft seines Körpers. Er tänzelt über die Bühne, windet sich und krümmt sich, bis auch der letzte Ton so sitzt.wie er es sich vorstellt. Stanko wirkt dagegen gelassen. Er ist sich der Erfahrungen sicher, die er über Jahrzehnte auf allen internationalen Foren und Festivals gesammelt hat. Janusz Stefanski sorgt mit solider Timearbeit für den nötigen Drive und klare Interpunktionen.

Seit ca. vier Jahren arbeitet Bründl nun mit eigener Gruppe und mit verschiedenen Variationen an seinem Projekt, das sich bewußt von den üblichen Telefonbands unterscheiden und abheben will, auch wenn dies leider nur selten honoriert wird. Man hat viele Monate zusammen gearbeitet und am Konzept gefeilt, hat die Stücke und die Tournee gründlich vorbereitet. Da kommt dann am Ende auch etwas heraus dabei. Geboten wird ein dynamischer, vorwärtstreibender, vitaler Jazz, eine Musik, die weiß, was sie will. Originelle Themen, die stabile, aber dennoch abwechslungsreiche Architektonik der Stücke, überlegt placierte und ausgekostete Spannungsmomente und Tempiwechsel lassen Langeweile nicht aufkommen. Der gezügelt-konstruktive Themenrahmen gibt genügend Raum zur Selbstverwirklichung der vier Solisten. Man spürt den Gruppengeist, den Willen, gemeinsam etwas auf die Beine zu bringen.

Daß der Bandleader dann und wann mit wunderschönen, wohlausgewogen-experimentellen, kraftvollen Kontrabaßeinlagen die Zuhörer auf dezente Art daran erinnert, wer hier eigentlich der Boß ist und wo all die Fäden, die sich auf so variable Weise verweben, zusammenlaufen, das kann nicht überraschen. Wie sagte doch mal ein berühmter Bassist: „The bass is the base of the group." Für 1990 ist die erste Platteneinspielung mit der neuen Formation geplant: „Echoes of Time". Man darf gespannt sein.

Bernd Ogan

Art Hodes

Foto: Klaus Mümpfer

Jazz-Veteranen

Art Hodes, Clark Terry, Earle Warren, Lou Blackburn

Dreihundert Jahre hat Tourneeleiter Dieter Nentwig zusammengezählt. Doch die Qualität der Musik, die der Jazzclub Rheinhessen auf der Bühne in Wörrstadt präsentiert, läßt sich nicht allein in der Zahl der Lebensjahre jener stilprägenden Veteranen ausdrücken, die die Frankfurter Barrelhouse Jazzband um sich schart. Art Hodes etwa, mit 85 Jahren vom Alter gebeugt, hockt vor dem Piano, wechselt vom Spiel der rollenden linken Baßhand zu bluesgetränkten Akkordgriffen der Rechten. Clark Terry besticht einmal mehr als Spaßmacher sowie mit dem Nebeneinander von strahlender Trompete und beredtem Flügelhorn. Earle Warren, der langjährige Lead-Altist des Basie-Orchesters, bläst noch immer mit rundem und warmem Ton und der Posaunist Lou Blackburn verbindet in seinem Spiel amerikanische Eleganz mit afrikanischer Folklore. Dazu liefert die Rhythmusgruppe der Barrelhouse Jazzband die sensible und unterstützende Begleitung.

Zurück zu Art Hodes. Der Grandseigneur des sparsamen und dennoch kraftvollen Blues-, Rag- und Stride-Spiels erzielt mit einem Minimum an technischer Virtuosität ein Maximum an klanglichen und rhythmischen Variationen. Sein ökonomischer Stil besticht durch die Reife des Alters, die die motivischen und harmonischen Inhalte klar herausarbeitet und in der er in seiner Eigenwilligkeit irgendwie an Monk erinnert. Dem Klassiker „Summertime" gewinnt Hodes mit Sinnlichkeit und Vexierspielen reizvolle Seiten ab, „Maryland" versetzt er mit überraschenden Harmonien und schreckt vor „Oh Tannenbaum" nicht zurück. Vierhändig mit Ehefrau Jan, die den Baßpart bravourös, aber ein bißchen zu klassisch, übernimmt, erfreut Hodes das Publikum mit einem Chicago-Medley.

Drei betagtere Stars des Big-Band-Jazz blickten zurück in die 30er und 40er Jahre. Lou Blackburn an der Posaune, Clark Terry mit Trompete und Flügelhorn sowie Earle Warren mit Saxophon und Klarinette. Das Spiel des Trios ist noch immer inspiriert und voller Feeling, präzise im Timing, zumindest bei Terry und Blackburn, sowie ausdrucksstark im Ton. Terry vor allem besticht mit gleißendem Strahl und gestochenen Staccati auf der Trompete, das Flügelhorn klingt fast ein bißchen zu warm, vielleicht ein wenig belegt. Dennoch ist sein Duo mit der Barrelhouse Bassistin Lindy Huppertsberg ein Genuß.

Gefühlvoller Lyriker: Earle Warren

Foto: Klaus Mümpfer

Earle Warren präsentiert sich vibratoreich als gefühlvoller Lyriker beim Alleingang mit „Stardust" und in einem ausgedehnten Solo in „Jumping at the Woodside". Sein persönlicher Charme überspielt elegant die altersbedingten technischen Mängel und die fehlende Puste. Lou Blackburn, Posaunist mit Bebop-Erfahrung und Wurzeln in afrikanischer Folklore, rundet den Sound des Trios zu fast orchestraler Klangfarbe ab. Sein sauberes und klares Spiel überzeugt in der Phrasierung und der Tonbildung.

In betont weiblichem Outfit steht selbstbewußt die Sängerin Laurel Watson auf der Bühne. Expressiv und provozierend interpretiert sie Balladen wie „The man I love" ebenso wie mitreißende Boogies der Sorte „Alright, okay". Kleine Mängel in der Technik überhört der Zuschauer bei so viel vitaler Ausdrucksstärke. Die Barrelhouse Jazzband aus Frankfurt spielte im ersten Teil, als Begleitgruppe in der zweiten Konzerthälfte sowie bei der Session in den Zugaben gewohnt routiniert und gefällig.

Klaus Mümpfer

4. Rheinknie-Jazz-session in Basel

Europäische Bands oder gar einheimische Schweizer waren nicht gefragt bei den vierten Rheinknie-Jazzsessions, die an fünf herbstlich-warmen Abenden in Basel stattfanden. Lediglich regionale Gruppen durften zum Auftakt der mit amerikanischen Stars gespickten Sessions (die, nebenbei bemerkt, gar keine waren, sondern konventionelle Konzerte), in den umliegenden Kneipen (!) der Basler Altstadt aufspielen oder nach den offiziellen Acts im großen Saal der Mustermesse im Nebenraum zum „Apres-Jazz" (ein Begriff, der mir hier zum ersten Mal begegnet ist). Womit einmal mehr das alte Vorurteil im Räume steht, einheimischer Jazz existiere nur am Rande - als Kopie des großen amerikanischen Vorbildes. Davon hatten wahrlich diese Jazzsessions genug aufgeboten, sie dienten schlicht als Konzept. Große Namen, so hieß es, bringe das Publikum, auf das man ja angewiesen ist, auf die Beine. Damit es zahlreich erscheint, sah man sich dem Hauptstrom des Jazz verpflichtet, ohne Experimente, ohne Risiko.

Zu Beginn der sieben Konzerte, die als Festival verpackt waren, stand ein gut besuchter Gospel-Mittag (!) auf dem Programm. Maisha Grants Blues- und Boogie-Woogie-Ausbrüche lösten die schiere Begeisterung aus. Nach der Pause dann ein abrupter Bruch mit den rockigen Titeln der Liz McComb, begleitet von Greg Hunter. Was als Gospel ausgegeben wurde, fand seine Fortsetzung in einem Beitrag, der zu den Wurzeln des Jazz zurückzukehren versprach. Das vor fünf Jahren neu formierte Nachfolgeorchester Glenn Millers spielte in Nostalgie - wieder Begeisterung. Messerscharfe Einsätze, original und perfekt vorgetragene Nummern, Big-band-Mentalität und Millers Lead-Trompeter Zeke Zarchy. Wenn das nichts ist: Tanzmusik und alte Emotionen - auch dies Bestandteile des Hauptstroms. Das London Ragtime Orchestra hielt diesbezüglich kräftig mit. Mit alten Partituren beschwor es den Geist Scott Joplins, kam aber - ein Schuft, wer mehr erwartet - über eine Beschwörung längst vergangener Zeiten nicht hinaus.

Weder mit dem gegenwärtigen noch mit dem alten Jazz hatte Astor Piazolla etwas im Sinn. Das neu formierte Quintett des Bandoneon-Virtuosen - der Jazzfan erinnert sich gerne an seine Aufnahmen mit Gerry Mulligan, die als „Tango Nuevo" in die Geschichte eingingen - spielte bis ins letzte fixierte Kompositionen. So ließ sein Festhalten an Noten nie einen Hauch von Improvisation aufkommen. Und doch war der Auftritt von einer beseelten Lebendigkeit. Piazolla klammert sich nicht an verblichene Hits, hat vieles neu arrangiert. Seine Melodien sind bald erregt, bald melancholisch.

Die beiden folgenden Abende standen ganz im Zeichen der Wiederbegegnung mit Legenden. Das Modern Jazz Quartet, in Basel stürmisch begrüßt, zelebriert seit Jahren seine Auftritte, so daß es dem Jazz-Chronisten stets leicht gemacht wird. Ihre Titel sind von hohem Erkennungswert und entsprechend agieren die vier Musiker wie früher. Subtil das Spiel von Milt Jackson am Vibraphon, formbewußt Piano-Maestro John Lewis, zurückhaltend und gediegen Bassist Percy Heath, ruhig und kultiviert Schlagzeuger Connie Kay. Die Herren machen Mainstream und gediegenen Swing, der den improvisatorischen, rhythmischen Drive vermissen läßt. Nun gut, man hat es ja gewußt, vorher.

Eine weitere Legende, ohne die man in Basel glaubte nicht auskommen zu können, ist der Pianist Dave Brubeck. Im Gegensatz zum Modern Jazz Quartet, mit dem er die Liebe zur klassischen Musik gemeinsam hat, sprüht er vor Vitalität und nie versiegenden Ideen. Brubeck, schlohweiß und schwarzbefrackt, ist agil und ungebrochen, sein Quartett von Abgeklärtheit weit entfernt. Klarinettist Bill Smith mit einem sauberen swingenden Ton spielt im „St. Louis Blues" vollends frei. Mit seinem elektronisch gekoppelten Instrument sorgt er zudem für interessante Klangfarben. In der „Jerusalem Suite", einem neueren Brubeck-Stück, kommt Bassist Jack Six richtig in Fahrt und Schlagzeuger Randy Jones, anfangs noch mit Mühe, findet spätestens bei „Take Five" zu differenziertem Spiel. In bester Spiellaune präsentierte sich der Meister selbst: mit beswingten, heiteren Klavier-Linien. Hingetupft, luftig sind seine Akkorde, Impulse für seine Mitspieler. „Three to get ready", „Take the A-train", „Blue rondo a la turk" - bekannte Stücke, denen neues Leben eingehaucht wird.

Den einzigen aktuellen Jazz machte das 29th Street Saxophone Quartet. Im Umfeld der mainstreamigen Rheinknie-Konzerte wirkten die Herren Bobby Watson, Ed Jackson, Rick Rothenberg und Jim Hartog wie Exoten. Rhythmisch geblasene Tutti-Passagen, melodische Schleifen der Solo-Stimmen, wechselnde Stimmführung: Das Quartett, das an einer gewissen Routine nicht vorbeikommt, liegt nicht im Hauptstrom. Bebop-Stücke werden mit neuem Saxophon-Lack versehen, sind nicht schlicht kopierte Originale. Die strengen Arrangements erfahren durch ständig wechselnde Orchestrierungen überraschende Wendungen. Ein Solist kommentiert das Geschehen, umspielt swingende Bilder. Locker und unbeschwingt kommt ein homogener Klangkörper daher. Er besticht durch viel Spielfreude und kollektives Verständnis, dem am gemeinsamen Klang gelegen ist. Auch an Witz und Ironie sind die vier nie verlegen. Abschließend kommen sie im Rap-Gesang und einer frechen Funk-Parodie daher. Das marschmäßige New Orleans ist ständig präsent, der unterschwellige Hauch einer Straßenband. So kommt es, daß das improvisatorische Element gegenüber dem Arrangement zurückstecken muß.

Wie dem auch sei: Der Veranstalter der vierten Rheinknie-Jazzsession, Rico Bonometti, gibt sich sichtlich zufrieden angesichts des Publikumszuspruchs. Im nächsten Jahr will er weitermachen. Es wird, wie es hieß, aufgrund „toller Kontakte" wieder eine „dicke Sache" werden.

Reiner Kobe

Landesjugend-jazzorchester NRW in Südamerika

Eine phantastische Tournee konnte das nordrhein-westfälische Jugendjazzorchester in diesem Sommer durchführen: In mehr als sechs Wochen traten die 22 Musikerinnen und ihr vierköpfiges Leitungsteam 32mal auf; in Venezuela, Kolumbien, Ecuador, Argentinien, Uruguay, Bolivien und Brasilien kannte die Begeisterung von insgesamt 16 000 Zuhörern kaum Grenzen.

Die Konzertreise war außerordentlich sorgfältig vorbereitet worden: Bereits im Frühjahr dieses Jahres reisten zwei der Bandleader, Rainer Glen Buschmann und Wolf Escher, nach Südamerika, um organisatorische Probleme schon im Vorfeld der eigentlichen Tournee aus dem Weg zu räumen. Der deutsche Musikrat als Auftraggeber für die ganze Aktion konnte die Finanzierung durch Mittel des Auswärtigen Amtes und des nordrhein-westfälischen Kultusministeriums sicherstellen.

Auch in musikalischer Hinsicht bereitete sich die „Landjugend" gezielt auf Südamerika vor. Während der unmittelbar vor der Tournee im niedersächsischen Cloppenburg durchgeführten Arbeitsphase wurden zahlreiche dem Reiseziel angepaßte neue Stücke eingeprobt. Die meisten von ihnen stammten aus der Feder der vier Leader (der Vollständigkeit halber seien an dieser Stelle Wolfgang Breuer und Meinhard Puhl namentlich erwähnt) und waren natürlich von musikalischen Elementen des gastgebenden Kontinents geprägt: Salsa- und Tangorhythmen paaren sich da mit schmetternden Trompetenriffs, melancholische Harmonik und instrumentelle Zurückhaltung wechseln mit unglaublichem Vorwärtsdrang und percussivem Austoben. Das Stück „Plaza Bolivar" von Rainer Glen Buschmann imitiert das laute und hektische Großstadtleben südamerikanischer Metropolen: Von allen Seiten ergießen sich kleine, markante Motive bis hin zur Trillerpfeife

über den Zuhörer. Das Stück „Caipirinha" von Meinhard Puhl mutet an wie eine Hommage an den Karneval von Rio: Die Musik ist laut, impulsiv und macht Platz für solistische Eskapaden - eine ähnliche Wirkung bringt wohl auch das Getränk mit sich, nach dessen Name das Stück benannt worden ist.

Auch die Arrangements zahlreicher anderer Komponisten finden sich im Tourneerepertoire wieder, darunter mehrere Gesangsnummern, die dem Publikum von der hierzulande als Moderatorin des ZDF-Jazzclubs hinlänglich bekannten Sängerin Silvia Droste dargeboten wurden.

Natürlich gab es während der Tournee einige kleinere Pannen: z. B. in Caracas, wo statt dem erwarteten Instrumentarium frischgeprägtes venezolanisches Kleingeld aus dem Frachtraum des Flugzeugs hervortrat. Das abendliche Konzert mit geliehenen Instrumenten wurde dennoch ein Erfolg - ebenso wie die anschließenden Auftritte in den kolumbianischen Städten Cucuta, Bogota, Cali und Popayan (jetzt wieder mit dem eigenen Equipment). Nach weiteren Konzerten in Quito und Guayaquil (Ecuador) ging es nach Buenos Aires, wo die Band von Temperaturen bis zu 10 Grad minus empfangen wurde.

Montevideo (Uruguay), Iguagu (Brasilien), Santa Cruz , Cochabamba und La Paz (alle Bolivien) hießen die folgenden Stationen des Orchesters, bevor das große Finale in Rio de Janeiro anstand. Der Live-Mitschnitt des Konzerts in der Aula der Universität kann noch nicht bewertet werden - die (mittlerweile schon fünfte) Langspielplatte des Jugendjazzorchesters Nordrhein-Westfalen ist noch in der Mache.

Als Resümee dieser aufwendigen Tournee kann zweierlei festgehalten werden: Zum einen wurde das Orchester seinem Auftrag eines Kulturträgers voll gerecht - eine andere Bewertung läßt die allerorts in Südamerika angetroffene Begeisterung des einheimischen Publikums nicht zu. Zum anderen hat sich das Selbstvertrauen und die musikalische Feinabstimmung der jungen Jazzer weiter gefestigt - der befürchtete „Band-Koller" blieb auch in sechswöchigem Zusammensein aus.

Und die Zukunft? Wenn das Jugendjazzorchester NRW noch einmal geographisches Neuland betreten will, muß es schon zum Südpol fahren. Nach den bereits durchgeführten Tourneen durch Europa, die UdSSR, Afrika, die USA, Asien, Australien und nun durch Südamerika hat die Band auf jedem Erdteil ihre Fans und Freunde gefunden.

Stephan Schulze

5. Berliner Jazztreff

vom 20. bis 22. Oktober

Etwa im Zentrum des langgestreckten, hellen, geräumigen Erdgeschosses steht das Podium mit den Sitzreihen für die Zuhörer davor. Umgeben ist das Ganze von historischen Instrumenten. Rundum im 1. und einzigen Obergeschoß eine Galerie mit weiteren Exponaten. Von hier hat man ebenfalls freien Blick auf die Bühne. Der Jazzchor der Musikschule Kreuzberg intoniert gerade das vorletzte Lied. Sehr gut arrangiert, mit sehr viel Fantasie auf die Möglichkeiten des gemischten Chores zugeschnitten. Immer wieder passiert etwas Überraschendes, auch im letzten Stück, das mit anhaltendem Applaus bedacht wird. Gut einstudiert und sauber vorgetragen, aber kein Jazz im eigentlichen Sinne. Es bleibt Chorgesang mit Jazzelementen, denn für Soloimprovisation und Spontaneitäten ist kein Raum, wie bei einem Großteil der anderen Bands auch. Nach dem letzten Stück setzt eine Völkerwanderung ein. Im. Curt-Sachs-Saal, einem abgeschlossenen kleinen Konzertraum, oder im Folklore-Saal im Obergeschoß, geht das Programm weiter. Für einen wirklich sozialen Preis von DM 20,- kann man sich hier im Musikinstrumentenmuseum an drei Tagen über 100 Bands, Chöre und Solisten anhören. Wer das nicht verkraftet, hat die Möglichkeit, sich für einen der Tage von Freitag bis Sonntag zu entscheiden und zahlt dafür jeweils 12,- DM. Was er dafür geboten bekommt, ist ein Überblick über das Jazz- und jazzähnliche Geschehen der Stadt. Voraussetzung zur Anmeldung beim Veranstalter, dem Landesmusikrat Berlin, ist, daß der ständige Wohnsitz des Künstlers Berlin sein muß. Weitere Einschränkungen gibt es nicht.

Vom einzelnen Musizierenden bis zur Bigband, vom Skiffle bis zum experimentellen Jazz, vom Hobbymusiker bis zum Profi ist alles vertreten. Ein guter Schnitt durch das Berliner Jazzgeschehen also, aber bei weitem nicht die gesamte Szene in der Stadt. Bei den 135 Meldungen mußte eine Auswahl getroffen werden, und es hatten sich aus allen Stilrichtungen nicht einmal mehr als % der vorhandenen Gruppen gemeldet, beim traditionellen Jazz war es sogar nur % der möglichen Beteiligung.
Die Spielzeit für jede Band betrug - theoretisch - eine halbe Stunde und Spielbeginn war jeweils zur vollen Stunde, um 15 Minuten nach und um halb. Überlappungen waren nicht nur unvermeidbar, sondern notwendig, um alle Programmpunkte unterzubringen. Für die anschließende Beratung auf Wunsch standen altgediente Profimusiker, Lehrer der Hochschule der Künste und Professoren von anderen Musikschulen zur Verfügung. Die Möglichkeiten der konstruktiven Kritik wurden hauptsächlich von jungen Amateurgruppen und Bigbands der diversen Berliner Schulorchester genutzt.
Steven Reich, der diesem Expertenteam angehörte, bewies in mehreren Bands, die er leitet oder denen er angehört, sein Können am Klavier. In der ausgezeichneten Karl-Heinz Böhm Group, deren Leiter und Namensgeber ebenfalls als Experte engagiert war, kam der Tenorist Jörg Miegel zwar nicht richtig zur Geltung, aber in seiner Band Something Special zog dieses swingende Energiebündel gewaltig auf seinem Hörn ab. Friedhelm Schönfeld, der vor Jahren aus der DDR zu uns übersiedelte, war nicht gerade überzeugend. Er tat das, was er zu Hause im verborgenen machen wird, er stellte sich allein ausgerechnet auf die größte Bühne im Museum und übte öffentlich Saxophonläufe. Allerdings nutzte er am Sonntag die Chance, den recht guten Ruf, den er heute auch bei vielen Musikern im Westteil der noch geteilten Stadt hat, bei Cherrys Standard Time zu rechtfertigen.
Hier wirkte übrigens auch der von Jazzern aller Stilrichtungen gleichermaßen geschätzte Thomas Fassnau am Bass mit, der durch seine Spielfreude und Anpassungsfähigkeit in der letzten Zeit durch viele Bands in der Rhythmusgruppe bereichert und zum Teil auch aufgewertet hat.

Jeweils einige der „Herren Professoren" formierten sich an jedem Tag zur „Expertenband" um den Jazzküken zu zeigen, wo es lang geht. Rein theoretisch war es Jazz, was sie spielten. Es war alles vorhanden und konnte durchaus als Lehrbeispiel im formellen Sinne gelten: Es wurde ein Thema zugrunde gelegt, darüber nacheinander von allen Mitwirkenden improvisiert und sogar an passenden Stellen hin und wieder eine notwendige Blue Note eingestreut. Aber es bleibt bei „Deutscher Wertarbeit" trotz einiger wirklich guter Musiker, wie dem amerikanischen Posaunisten Jiggs Whigham. Das Glanzlicht, welches viele erwartet hatten, war die Expertenband am Freitag jedenfalls wirklich nicht, so daß ich mir am Samstag und Sonntag während ihres Auftrittes andere Bands anhörte, was für einen Gesamteindruck des riesigen Angebots wahrscheinlich wertvoller war.

Alles in allem ein gutes Omen für den 6. Jazztreff im nächsten Jahr. Es bleibt zu hoffen, daß sich viele gute Kontakte unter Musikern und mit deren Gästen ergeben haben.

TIM

40 Jahre Jazzclub Itzehoe

Am 31. Oktober feierte der Jazzclub Itzehoe das 40jährige Bestehen. Für die rechte Festmusik sorgte dabei die wohl profilierteste Swing Band unseres Nachbarlandes Dänemark: Fessors Big City Band.
Die Geschichte des Clubs beginnt schon in den letzten Kriegsjahren, als man sich zusammentun mußte, um heimlich Platten hören, tauschen und sich weiter informieren zu können. Damals entstanden die ersten Verbindungen, die nach Kriegsende vertieft wurden und am 18. Oktober 1949 schließlich zur Clubgründung führten. 30 Jazzfreunde waren es, die dann ihren Vorsitzenden wählten: Günter „Benny" Schwartz, der dieses Amt noch heute innehat. Die Hauptarbeit des Clubs lag damals in der zunächst noch recht schwierigen Beschaffung von Jazzplatten und Jazzliteratur, dem Erschließen von Quellen. Und da erwies sich die Zusammenarbeit mit dem englischen Soldatensender BFN und dem von ihm unterstützten „Anglo-German-Swing-Club" für die Beschaffung von kostbaren Jazzplatten besonders nützlich. Kontakte wurden u. a. auch mit „The Private Swingers Zürich", dem „Hot Circle Bergen", dem „Hot Club Basel" oder auch „Jazz International" in Hollywood aufgenommen.
1953, als der Club bereits 2000 Platten in seinem Archiv hatte, zeigte sich die noch immer feindliche Haltung dem Jazz gegenüber, als Vertreter des Ortsjugendringes Kellinghusen und der evangelischen Kirche Jazzveranstaltungen im Rahmen der Volkshochschule verbieten wollten. Ein Streitgespräch unter Beteiligung des damaligen NWDR-Redakteurs Werner Burkhardt wurde durchgeführt, bis schließlich seitens des Kultusministeriums klargestellt wurde, daß Jazzkonzerte auch in der Volkshochschule nicht mehr verboten sind. Inzwischen hat sich die Situation gründlich gewandelt und der Club versteht sich nun hauptsächlich als Informationsquelle in Sachen Jazz. Regelmäßig erscheint der „Jazzbrief" als Informationsblatt, das Archiv umfaßt 10 000 Titel unter Stilrichtungen, in- und ausländische Publikationen über Jazz wurden zusammengetragen und stehen Interessenten auch außerhalb des Clubs zur Verfügung. In den letzten Jahren hat sich der Club auch wieder verstärkt als Veranstalter von Jazzkonzerten verschiedener Stilrichtungen betätigt.

Wie seit seiner Gründung ist der Club auch heute ein Treffpunkt für Musikliebhaber, Plattensammler, Musiker und andere, die sich mit dem Jazz verbunden fühlen, vielleicht auch durch eine im Jazz verankerte Lebensanschauung, in der Werte wie persönliche Freiheit, Toleranz, Völkerverständigung und Frieden einen Platz haben.

Hans-Jürgen Schaal

Plädoyer für den Chip

Völlig aufrichtige Anmerkungen zu einer Bratkartoffel-Satire

Manchem fällt es eben schwer, eine Satire zu schreiben. Zum Glück jedoch folgte noch die Auflösung, wofür unser Satiriker TIM denn nun eigentlich sprach und wogegen. Also ein Liebhaber der konventionellen Stilrichtungen ist er, „von Bolden bis Bird". Sind wir ja auch, nicht wahr? Pfui über Rollins und Shorter, diese abtrünnigen Hardbopper, über Miles Davis, den Verräter alles Guten und Wahren, pfui über Coltranes „Naima" und „Giant Steps "! Und was berechtigt uns zu diesem heiligen Zorn? Der Glaube ans Menschliche, fürwahr!

Denn früher bestand die Welt aus Slums und Elend. Arbeitslose, Weltkriege, Rassenmorde, hohe Kindersterblichkeit, Analphabetentum, Wirtschaftskrise, Prohibition, das war Sache. Drogen, Ausbeutung, Mason-Dixon-Linie, mit all dem mußte der gute Bird leben. Aber - und darauf werden wir dankenswerterweise ganz besonders hingewiesen - die großen und echten Jazzmusiker, sie blieben dabei menschlich. Ihre Menschlichkeit kam in der Musik voll rüber, ganz anders als heute.

Und genau darum müssen wir darauf hoffen, daß es noch etwas nach dem Free Jazz gibt. Chips und Vernissage-Cafes, Elektronikindustrie und Meditation: das sind die richtigen Stichwörter, hier sollten wir ansetzen, ganz recht, TIM. Kartoffel muß schließlich Kartoffel bleiben, Chips sind halt nur etwas moderner. Allein die Reinheit des computerisierten Klanges, die sterile Atmosphäre des Jazz-Bistros, die Sinuskurve transzendentaler Schwingungen können heute noch den Menschen auf sich selbst zurückverweisen, ihn erheben überall den Umweltdreck und Ausländerhaß.

Hier liegt die Chance für die reine, menschliche Botschaft, und die Popmusik hat sie längst erkannt und ergriffen. Millionen, die unter der Inhumanität der sozialen Verhältnisse leiden, finden Trost und Stärkung in der erfrischenden Naivität David Hasselhoffs, der reinen Menschlichkeit Tina Turners, den Synthesizer-Wohlklängen Kitaros und der wahren Lyrik des Naabtal-Duos. Das müssen die dummen, weil obergescheiten, deutschen Jazzkritiker erst einmal begreifen, von denen übrigens - ich sage das aus nächster Anschauung - einer allein schon und an einem einzigen Tag 100 Wortneuschöpfungen zuwege bringt.

Solchen Leuten fällt der Lernprozeß freilich schwer. Helfen kann ihnen dabei die Industrie, die mit der Abschaffung der alten, staubigen Schallplatte den richtungsweisenden Schritt tat. Und selbst von schlimmen Kritikern verdorbene Künstler wie John Zorn oder Franz Koglmann, Klaus König oder Mark Helias werden die Zeichen der Zeit erkennen müssen, wenn ihre heute noch schwierige und mühevolle Musik ab sofort nur mehr aus den digitalgereinigten Sphären des CD-Klangs erschallt.

Deshalb: Achtet den Chip nicht gering! Wahre Menschlichkeit benötigt das Klare, Ungebrochene, Unbeschmutzte, um die böse Welt hinter sich zu lassen. Wenn Jazz denn schon Kunst sein muß, dann die Kunst des reinen Sinns, den nichts anficht. Ausdruck? Aussage? Das war einmal. Nicht nur die Sequenzer-Spezialisten der Popmusik, auch echte Jazzmusiker unserer Zeit wie George Benson, David Sanborn und Kenny G. haben das verstanden. Der von den Realitäten unberührt gebliebene Swing und Bop wird endlich wieder von Tausenden von Musikern einheitlich und austauschbar gehegt und gepflegt. Selbst Clint Eastwood hat die Botschaft erreicht, obwohl es doch weit und breit keine Bird-Lobby gibt. Deshalb sollten wir nicht verzweifeln. Ich glaube inständig daran: Es gibt ein Leben nach dem Free Jazz.

Ein Hamburger Jugend Big Band Abenteuer

Endlich, im Jahre 1989 kann man wirklich behaupten, daß es nunmehr auch in Hamburg eine Landes-Bigband gibt. Begonnen hatte es eigentlich mit der Gründung des Bundes-Jugend-Jazzorchesters, als ich auf Einladung von Peter Herbolzheimer zu einer Besprechung nach Bonn gebeten wurde. Da saß ich nun zwischen all den Landesband-Chefs und fragte mich, ob das nicht ein Wink mit dem Zaunpfahl wäre. Es war! Ich informierte mich bei einigen der Anwesenden über die Vorgehensweise und wandte mich daraufhin an den Präsidenten des Landesmusikrats in Hamburg, Professor Dr. Krützfeldt, der meine Idee gerne aufgriff, so daß wir uns sehr schnell an Vorüberlegungen über Finanzierung, Organisation, Probespiel machen konnten. Wir übergaben die Resultate dem Hamburger Senat - aber es geschah nichts. Daraufhin wollten wir den Senat vor vollendete Tatsachen stellen und begannen mit der Arbeit. Der Kultursenator, Prof. Ingo v. Münch, hatte ja schon öfter von ,,seiner" Landes-Jugend-Bigband gesprochen. Über die Presse und die Schul-internen Kommunikationswege verbreiteten wir die Nachricht von dem bevorstehenden Probespiel für die zu gründende Landes-Jugend-Bigband. Etwa 50 lnteressenten/-innen meldeten sich, denen wir dann die Prüfungsunterlagen zusandten. Das Probespiel verbanden wir gleich mit der ersten Arbeitsphase, die wir ansetzten, obwohl noch kein Geld in Aussicht stand. Sie fand im Gymnasium Langenhorn statt, der Schule, an der ich als Musiklehrer seit Jahren tätig bin, aus der heraus ich schon eine bekannte Hamburger Bigband gebildet habe. Es erschienen etwa 35 Musiker. Das Niveau der Musiker war sehr unterschiedlich. Da war der relativ routinierte Musiker, der in kleinen Gruppen schon auf der Bühne gestanden hatte, da war aber auch der/die, der/die sich bisher nur stillvergnügt im eigenen Zimmer mit der Jazzmusik auseinandergesetzt hatte.

In diesem Zusammenhang muß ich auf Nils Gessinger, einen der allerbesten Pianisten und Keyboarder in und um Hamburg, hinweisen, der sofort seine Mitarbeit zusagte - obwohl noch gar nicht klar war, ob wir jemals dafür bezahlt werden würden. Zu zweit prüften wir also und begannen nach Bekanntgabe der Prüfungsergebnisse sofort mit der Probenarbeit. Die Arrangements hatten Nils und ich mitgebracht - wir konnten ja noch keine anschaffen. Es zeigte sich sehr schnell, daß die Band die Tuttiteile recht gut bewältigte, in den Soli aber noch recht unbeholfen war. Naja, das war eigentlich auch klar. Was ist denn in Hamburg bisher für den Jazzer-Nachwuchs getan worden? Seit vier Jahren erst kann man an der Hochschule „Jazz" studieren. Davor waren es nur irgendwelche Privatinitiativen. Vom NDR kam ebenso nichts. Was woanders absolut üblich ist, ist hier noch nie ins Auge gefaßt worden: Warum werden an den jährlichen Jazz-Festivals nicht auch lokale Gruppen beteiligt? Warum hat es seit Bestehen der NDR-Workshops noch nie einen „Hamburger Workshop" gegeben? Warum werden nicht konsequent Hamburger Musiker (und nicht die durch „Cats" und andere „Webber-Projekte" ins Land geholte Nicht-Hamburger) in der NDR-Bigband als Aushilfen engagiert? Es gibt in Hamburg durchaus Musiker, die den NDR-Bigband-Anforderungen absolut gerecht werden! So ist es doch verständlich, daß der Hamburger Jazz-Szene eine große Anzahl von erfolgversprechenden Musikern verlorenging... sie gingen nach Köln, Hilversum .. . Natürlich hat die Hamburger Jazzentwicklung auch mit der sich sehr zum Nachteil veränderten „Clubszene" zu tun. Da gibt es die „Fabrik", die vom Staat subventioniert wird, dann noch das „Birdland", wo es im Prinzip nicht um die modernsten Entwicklungen des Jazz geht. „Onkel Pö" gibt es zwar noch, aber die Zeiten eines Peter Marxen sind leider nicht wieder zurückzuholen. Das „Circle" hat aufgegeben, die Dixieland-Schuppen zählen in diesem Zusammenhang natürlich nicht. Vielversprechende Musiker/innen kamen vor allem aus Schulen, in denen jazzbegeisterte Lehrer ihre Arbeit taten. Von dieser Art gibt es viel zuwenig, was natürlich mit deren Ausbildung an den Hochschulen zu tun hat. Dies sind einige der Gründe dafür, daß das Niveau der Hamburger Landesjugend-Bigband zunächst noch nicht so hoch sein konnte.

Wir ließen uns den Spaß jedoch nicht verderben und haben begonnen, hart zu arbeiten. Bei der „Musica 88" (im September 88) traten wir dann zum ersten Mal mit beachtlichem Erfolg auf und wenig später erhielten wir unser erstes Geld. Endlich konnten Noten angeschafft werden, endlich konnten die Dozenten für ihre Arbeit bezahlt werden, endlich konnte man mal etwas weitergehend planen. Nach einigen organisatorischen Problemen in der ersten Hälfte des Jahres 89 konnten wir im September 89 das erste Mal eine einwöchige Arbeitsphase mit vier Dozenten durchführen. Außer Nils Gessinger und mir arbeiteten diesmal Peter Weniger und Hubert Nuß mit. Beide studieren in Köln „Jazz" und gehören sicher zu den vielversprechendsten jungen Jazzmusikern unserer Republik. Mit diesen vier Dozenten konnten wir eine unglaublich dichte, voll gefüllte Woche durchführen. Wir begannen die Tage mit Einzelunterricht und der Behandlung aller möglichen Spezial- oder Einzelprobleme. An den Nachmittagen wurden in den Sätzen die Stimmen für die an den Abenden im Tutti zu probenden Stücke einstudiert. Einige von uns waren von morgens 10 Uhr bis manchmal nach 22 Uhr aktiv. Die Woche war in jeder Beziehung ein Riesen-Erfolg: menschlich und musikalisch. Endlich empfindet sich die Band auch als eine solche, endlich haben wir ein Programm erarbeitet, welches jederzeit auf die Bühne zu bringen ist. Nun benötigen wir nur noch ein paar repräsentative Auftritte, damit die Damen und Herren aus der Politik uns endlich als eine ernstzunehmende musikalische Einrichtung akzeptieren. Ich hatte natürlich zum Besuch unserer Proben eingeladen . . . es erschienen nur der Musik-Fachreferent der Schulbehörde, Jürgen Kreffter, der sich sehr für uns einsetzt, und der Leiter eines Bezirks der Jugendmusikschule, mein Bruder Thomas Arp.

Musikalisch möchten wir möglichst viele Spielarten des Jazz kennenlernen. Vom klassischen „Swing" ä la Basie bis zum aktuellen Funk. Ich bin der Meinung, daß man in einer Landesbigband dafür zu sorgen hat, daß die Musiker eine gewisse „Allround"-Bildung (im Sinne von Berufsausbildung) erhalten, so daß sie sich in möglichst vielen musikalischen Situationen zurechtfinden. Ein persönlicher Stil ist nicht lehrbar oder erlernbar, den muß man in sich haben. Dennoch möchte ich meine Musiker auch zu persönlichen „Spezialitäten" ermuntern, davon lebt der Jazz wie kaum eine andere Musik. Besonders schön wäre es, wenn ein gewisser Teil des Repertoires aus der Feder einiger Bandmitglieder käme. Auch daran arbeiten wir, dies ist ohne Frage in einem Stadt-Staat wie Hamburg eher zu erreichen als in einem Flächenstaat. Ich möchte irgendwann mal dorthin kommen, daß die Band ihr eigenes musikalisches Gesicht hat und nicht auch noch ständig die überall strapazierten Bill Holmans, Bop Mintzers oder Sammy Nesticos spielt. Wenn der Hamburger Senat uns endlich eine permanente geldliche Förderung zusagt, wird es uns auch weiterhin geben, aber eben nur dann! Wir würden uns über Kontakte zu anderen „Landesbands" freuen, besonders aber natürlich über Gigs.

Kontakte: Jochen Arp, Stadtbahnstr. 67, 2000 Hamburg 65, Tel.: 040/6 01 85 01, und Landesmusikrat in der Freien und Hansestadt Hamburg, Harvestehuder Weg 12, 2000 Hamburg 13, Tel.: 0 40/ 4 4195-4 10 oder 5 93.

Jazz News

Eine neue Art von Workshop veranstaltet die Musikschule Westerstede und die LAG Jazz Niedersachsen anläßlich des 1. Nord-Jazz-Festivals in Westerstede vom 1. bis 3. Dezember. Hochkarätige Dozenten wie Albert Mangelsdorff, Posaune, S. Buch, Baß, G. B. F. Mergner, Trompete, M. Classen, Tenorsaxophon, D. Kämper, Posaune, T. Hufschmidt, Piano, und H. Clauß, Schlagzeug, Perkussion, sind dazu eingeladen worden. Ergänzend zum Konzertangebot des Festivals sollen sowohl jazzinteressierte Hörer ohne musikalisches Grundwissen als auch Musiker mit und ohne Jazzerfahrung angesprochen werden. Der Kursschwerpunkt liegt dabei stärker im künstlerischen Bereich, d. h. Komposition, Intention, Interpretation. Es werden aber Themen wie: neue Wege zur Improvisation, Rhythmusgruppenarbeit und das Zusammenspiel in der Hornsection behandelt. Kontakt: Musikschule Ammerland e. V., Ammerlandallee 12, 2910 Westerstede, Tel. 0 44 88/56-178

The Biggest Blues Celebration Ever in New York nannte die Firma Benson & Hedges das von ihr gesponsorte Blues Festival '89, das vom 4.-11. November stattfand. In 25 Konzerten und Clubgastspielen stellten sich u. a. vor: Etta James, Neil Carter, Mavis Staples, Katie Webster, Albert King, Dr. John, Willie Dixon, Clarence „Gatemouth" Brown, Ruth Brown, Jimmy Witherspoon, The Fabulous Thunderbirds, Bobby Blue Bland, John Lee Hooker, Buddy Guy und Junior Wells

Hannover Summit, eine neue Jazz-Formation, setzt sich zusammen aus Wolfgang Mertes, Violine, Trompete, Bernd Homann, Piano, Erwin Kühn,.E-Baß, und Dieter Schmigelok, Schlagzeug, allesamt Absolventen der Musikhochschule. Die Band spielt hauptsächlich eigene Kompositionen, in denen sich viele verschiedene Stilrichtungen, wie Blues, Rock, Latin, Swing, wiederfinden. Das Quartett plant im Frühjahr auf Tournee zu gehen. Kontakt: Erwin Kühn, Schwarzer Weg 36, 3150 Peine, Tel. 0 51 71/69 99 oder 4 14 53.

Tyree Glenn Jr. und Roger Glenn, die Söhne des ehemaligen Posaunisten von Louis Armstrong und Duke Ellington, Tyree Glenn, werden zum erstenmal gemeinsam in Europa von Januar bis März 1990 auf Tournee gehen. Tyree Glenn Jr., Sänger und Tenorsaxophonist, lebt und tourt mit seiner Rhythm & Blues-Gruppe seit 10 Jahren hierin Deutschland. Der in San Francisco lebende Roger Glenn, der Plattenaufnahmen und Konzerte mit so berühmten Musikern wie Dizzy Gillespie, Mongo Santamaria, Donald Byrd und Cal Tjader unternahm und auch eigene Platten einspielte, wird auch mit Flöte und Vibraphon auftreten. Kontakt: Tyree Glenn Jr., Postfach 14 46, 4370 Marl, Tel. 0 23 65/ 6 12 68

Straight no chaser ist der Titel des Dokumentarfilmes über das Leben von Thelonious Monk, der Ende September beim New York Film Festival uraufgeführt wurde. Er stammt von Charlotte Zwerin, Koproduzenten sind Bruce Ricker und Clint Eastwood. Die Basis des Films besteht aus den Aufnahmen, die Christian Blackwood in den 60er Jahren bei Konzerten von Thelonious Monk in den USA und anderen Länder machte. Zudem wird der Mensch Monk durch seine Handlungen beleuchtet und anhand von Interviews mit seinen Familienangehörigen, seinen Mitmusikern wie Charlie Rouse, seinem Manager Harry Colomby oder seiner Vertrauten Nica de Koeningswarter verständlich gemacht. Betroffen macht vor allem die Aussage von Monks Sohn Thelonious Monk Jr., der im Film sagt: „Es ist fast unfaßbar, wenn du deinem Vater ins Auge schaust und merkst, daß er nicht einmal mehr genau weiß, wer du bist." Damit wird die schwere Erkrankung Monks deutlich gemacht, der seit 1976 nicht mehr spielte und 1982 im Alter von 64 Jahren nach einer akuten Gehirnblutung starb. Der Film wurde von Warner Bros, gefertigt, das Original Soundtrack Album erschien in den USA bei Columbia Records.

Wild Bill Davisont

Einer der letzten großen Kornettisten der Dixieland-Ära, Wild Bill Davison, starb in der Nacht des 13. November in Santa Barbara, nachdem er sich einer Operation wegen eines Blutgerinnsels in der Brust unterziehen mußte. Der am 5. Januar 1906 in Defiance, Ohio, geborene William Davison zeichnete sich durch seinen feurigen, kraftvollen Ton, sein leidenschaftliches, vitales Spiel und seine souveräne Leadstimme aus. 1924 nahm Davison seine erste Platte auf, spielte ab 1927 in verschiedenen Bands in Chicago und gründete 1931 eine eigene Gruppe, der auch Frank Teschemacher angehörte. 1940 übersiedelte er nach New York, absolvierte von 1943-1945 seinen Militärdienst, schloß sich dem Musikerkreis um Eddi Condon an und reiste ab 1957 wiederholt nach Europa, nahm in Deutschland auch mit den Düsseldorfer Feetwarmers und den Berliner Spree City Stompers Platten auf. 1968 gründete er nach der Genesung von einem Magendurchbruch mit Claude Hopkins die Jazz Giants, trat vermehrt bei Festivals auf und ließ sich 1975 in Kopenhagen nieder. In den folgenden 5 Jahren arbeitete er mit Oscar und Miriam Klein, Teddy Wilson, Papa Bue u. a. Ab 1979 hatte er wieder seinen Wohnsitz in den USA, trat vermehrt mit Peanuts Hucko und Kenny Davern auf. Durch seine zahlreichen Gastspiele in Deutschland, u. a. bei den Rems-Murr-Jazztagen, wurde Wild Bill Davison hierzulande besonders beliebt.

Stadtgarten Series ist eine neue CD-Serie auf Jazz Haus Musik mit aktueller Musik aus Köln. Vol. 12 berichtet „live" aus Konzerten von Roger Hanschel und von Köln Connection, bringt Beispiele aus dem aktuellen Programm der Kölner Saxophon Mafia und des Duos Heberer/Manderscheid, stellt die neue Formation Finküberthurm vor und bringt eine Kostprobe der gerade erschienenen LP der Franck Band „Liebeslieder". Alles wurde digital im Konzertsaal, Kino und Studio des Stadtgartenrestaurants, Köln aufgenommen. Kontakt: Jazz Haus Musik, Venloer Str. 40, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/ 51 60 39.

God's Trombones nennt sich ein Gospel Musical, das auf der 1927er Collection von Predigten in Versform von James Weldon Johnson beruht. Es wurde Anfang Oktober erstmals im New Federal Theater der Riverside Church in New York gezeigt. Stars des Gospel Musicals sind Theresa Merritt, die bei „Ma Rainey's Black Bottom" mitwirkte und Trazana Beverly.

Den Kulturpreis 1989 verlieh der Kreis Offenbach dem Jazzclub Rödermark Rodgau e.V. Die Übergabe erfolgte Anfang Dezember im Rahmen einer Feierstunde. Kriterien für die Vergabe des Preises sind im wesentlichen das Wirken und ein Bekanntheitsgrad weit über die Kreisgrenzen hinaus, eine aktive Kulturarbeit über einen langen Zeitraum und die Förderung der Jugend.

Raum 19, das Bremer New Jazz Quartett mit Eckhard Petri, Altsaxophon, Peter Apel, Gitarre, Günther Späth, Kontrabaß, und Hans Clauss, Schlagzeug, ist von Mitte Januar bis Februar 1990 auf Tournee. Für März sind Schallplattenaufnahmen vorgesehen. Kontakt: Günther Späth, Lessingstr. 44, 2800 Bremen 1, Tel. 04 21/ 70 31 52.

Gitarren-Workshop in Frankreich : Vom 2. bis 9. Juni 1990 veranstaltet der Hildesheimer Verlag Edition Collage einen Gitarren-Workshop mit dem Jazzgitarristen Alexander Schmitz („Das Gitarrenbuch", „Die Gitarre", „Django Reinhardt"). Der Workshop findet in einem verlagseigenen alten Bauernhaus in Burgund, das in einem malerischen Naturpark liegt, statt. Genauer: in L'Huis Vacher, zehn Autominuten von der Provinzhauptstadt Château Chinon, dreieinhalb Stunden von Paris entfernt. Die Kursteilnehmer fahren selbst mit Pkw oder Zug (mit Abholung am Bahnhof) an und zahlen für 30 Unterrichtsstunden, Arbeitsmaterial, Frühstück, Übernachtung und zwei Exkursionen DM 595,-. Thema des Workshops: Chord melody playing, akkordische Erschließung und Interpretation von Standards, „vertikales", „orchestrales" Spiel. Anmeldungen sollten bis März 1990 beim Verlag sein. Kontakt: Edition Collage Peter Herwig, Gerlandstr. 38, 3200 Hildesheim, 0 51 21/4 15 19.

Musings nennt Günther Schuller sein neues Buch, in dem es vor allem Essays und Besprechungen von Jazz und Klassik gibt. Schuller, der als Pionier des Third Stream gilt, als Komponist, Musikpädagoge und Musikwissenschaftler tätig ist, legte erst kürzlich sein Buch „The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945" vor. „Musings" erschien bei Oxford und kostet in den USA 11,95 Dollar.

Den **Preis der Deutschen Schallplattenkritik** erhielten in der Vierteljahresliste 4/1989 in der Sparte Jazz: AM 4, Wolfgang Puschnig „And she answered", ECM/Polydor839 620, Bix Beiderbecke „Bix lives", Bluebird/BMG ND 86 845, Bob Crosby - 1937-1938, BBC/ Proton 688 und James Morrison-Adam Makowicz at Montreux „Swiss Encounter", East West/ WEA 791 243.

Der **Internationale Ferienkurs für Jazz, Blues, Jazzrock und Salsa** wird 1990 bereits zum 10. Mal in Erlangen veranstaltet. Er findet vom 14.-22. April statt. 15 Dozenten werden in dieser Zeit mit ca. 170 Kursteilnehmern 8 Tage lang die Stadt in ein Jazz-Dorado verwandeln. Neben dem Kursprogramm werden Konzerte im Kommunikationszentrum E-Werk und Jam Sessions stattfinden. Geboten wird Rhythmik, Harmonielehre auf drei Ebenen, Instrumentalunterricht, Combospiel, eine Jazz Big Band und ein Salsa Orchestra mit Chor. Als Dozenten wurden eingeladen: Ack van Rooyen, Trompete, Leszek Zadlo, Saxophone, Flöte, Gabriele Hasler, Gesang, Rainer Pusch, Saxophon, Big Band, Richard Roblee, Posaune, Chris Beier, Piano, John Etheridge, Gitarre, Adelhard Roidinger, Baß, Concepte, Thomas Heidepriem, Baß, Reiner Glas, Baß, Billy Elgart, Schlagzeug, und Rudolf Roth, Schlagzeug. Für die Salsa Big Band stehen Wito Rodriguez, Gesang, Armin Keil, Piano, und Jose Cortijo, Latin-Percussion, zur Verfügung. Veranstaltet wird der Ferienkurs im Freizeitzentrum Frankenhof, getragen vom Amt für Freizeit der Stadt Erlangen in Zusammenarbeit mit der IG Jazz im E-Werk. Ein ausführliches Kursheft kann angefordert werden beim künstlerischen Leiter Rainer Glas, Gründlacher Str. 7a, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/60 35 68.

Radu Malfattis Orchester ist seit Dezember wieder auf Tournee. Die Gruppe arbeitet seit mehreren Jahren an einem Grenzgang zwischen E- und U-Musik. Malfattis Kompositionen schreiben Dauer, Dynamik und Klangbilder weitgehend fest, lassen aber den Musikern bei der Wahl von Rhythmik, Tonhöhen und Phrasierung große Freiheiten. Improvisation und Komposition sind so ununterscheidbar ineinander verflochten. Kontakt: A. P. Consulting Promotion, Alice Preiss, Vierkotter Feld 7a, 5064 Rösrath, Tel. 22 05/ 8 56 06, Fax 51 45.

Jazz News

Lionel Hampton geriet in der amerikanischen Presse in jüngster Zeit in ein etwas ungutes Licht, die American Federation of Musicians setzte seinen Namen gar auf ihre „unfair"-üste. Anlaß war der Disput mit 12 von 16 Mitgliedern der Hampton Band mit ihrem Boss vor dem Abflug zur Japan-Tournee. Die Musiker forderten durch ihre Gewerkschaftsvertretung Local 802 eine angemessene Bezahlung. Bekannterweise ist es Hampton ein besonderes Anliegen, auf dem sozialen Gebiet für seine Landsleute zu sorgen. Er schuf für unterprivilegierte Schwarze Wohnungen, setzte sich für bessere Ausbildungsmöglichkeiten ein. Am 19. Oktober veranstalteten die „Friends of Lionel Hampton" ihr jährliches „Black-Tie-Dinner" im Adam Clayton Powell Jr. State Office Building in New York. Der Einlaß zu diesem Festbankett betrug 75 Dollar, und der Reinerlös der Veranstaltung kam dem Jugendförderprogramm des Harald C. Burton Club of Hartem zugute.

Shouters and Wailers: Blues and Jazz Women on Film war das Motto einer Film- und Vortragsreihe, die Rosetta Reitz von Mitte bis Ende Oktober in der New Yorker New School abhielt. Schwerpunkte setzte die Expertin dabei auf Bessie Smith, Lena Hörne, Ethel Waters, Dinah Washington und Billie Holiday.
Thorsten Wollmanns Komposition „Siddharta", Musik zu einer Dichtung von Hermann Hesse, und **Remy Filipovitchs** „Baltisches Lied", Konzert für Saxophon, Big Band und großes Orchester, wurden am 11. November im Rahmen des Konzertes „Jazz symphonisch" in der Kölner Hochschule für Musik uraufgeführt. Das Konzert wurde vom Westdeutschen Rundfunk im Rahmen der „WDR-Nachtmusik" live übertragen. Produzent war Manfred Niehaus, die musikalische Leitung lag in Händen von Jiggs Whigham.

John Fedchock und Maria Schneider stellten im Oktober erstmals die gemeinsam geleitete Big Band im Visiones in New York vor. Schon vor zwei Jahren hatten Fedchock und Schneider damit angefangen, für das Orchester zu schreiben. Fedchock, der als Posaunist bei Woody Herman arbeitete und auch Arrangements für dessen Orchester beisteuerte, kennt Maria Schneider von ihrer gemeinsamen Studienzeit an der Eastman School of Music in Rochester, N.Y. In ihrer Band sind einige ehemalige Mitglieder des Woody Herman Orchesters vertreten, so die gesamte Trompetensection mit George Rabbai, Tony Kadleck, Greg Gisbert und Tim Hagans, drei der Saxophonisten Mark Vinci, Paul McGinley und Walt Weiskopf, sowie die Rhythmusgruppe mit dem Pianisten Dave Berkman, dem Bassisten Lynn Seaton und dem Schlagzeuger Dave Ratajczak.

Beim **6. Duke Ellington** Commemoration am York College trat am 20. Oktober das Aaron Bell Ensemble auf. Das Programm begann mit „Reminiscences of Duke Ellington", bei dem die Sängerin Joya Sherrill, Aaron Bell sowie Reverend John G. Gensei beteiligt waren, dem Ellington seinerzeit mit seinem Stück „The shepherd who watches over the night flock" ein musikalisches Denkmal setzte.

Michael Schilp zeigte seine Zeichnungen und seine Gemälde unter dem Titel „Figur und Saxophon" vom 3.-26. November in der Galerie Brötzinger Art e. V. in Pforzheim.

Wird vom 5.-14. Januar mit John Schröder und Wolf gang Haffner auf Deutschlandtournee gehen: Dieter llg Foto: Paul Gerhard Deker

Dieter llg wird mit John Schröder und Wolfgang Haffner vom 5.-14. Januar auf Deutschlandtournee sein. Von Ende Mai bis Anfang Juni reist der Trompeter Randy Brecker mit dem Trio llg-Schröder-Haffner. Kontakt: Konzertbüro Dominik Wagner, Beethovenallee 16, 5300 Bonn 2, Tel. 02 28/36 10 50 oder 0 78 03/ 10 50.

Miles Davis hat vor kurzem beim Verlag Simon Schuster seine Autobiographie vorgelegt. Bei der Vorstellung seines Buches im „Indigo Blues" in New York erschien der Trompetenstar jedoch nicht. Musikerkollegen, Verleger Paul Simon, Presse und Fernsehen warteten vergebens. Miles zeigte sich dagegen bei der Ausstellungseröffnung einiger seiner Skizzen, Illustrationen und Gemälde in Los Angeles.

Drumpact und das afrikanische Tanztheater Baobab werden von 12. Februar bis 4. März auf Deutschlandtournee gehen. Nach Gastspielen in Frankreich und der Schweiz kommen die beiden Ensembles ab 15. April wieder für gemeinsame Auftritte nach Deutschland. Kontakt: Konzertbüro Dominik Wagner, Beethovenallee 15, 5300 Bonn 2, Tel. 02 28/36 10 50 oder0 78 03/10 50.
Jazz Haus Musik plant für die erste Hälfte des Jahres 1990 Veröffentlichungen der Gruppen Blau Frontal und Heinz, sowie des Duos Thomas Heberer/Dieter Manderscheid, das Musik von Jelly Roll Morton aufnimmt.

Roscoe Mitchell nahm mit dem Brus Trio Ende Oktober eine Platte für Silkheart Records in Stockholm auf. Der amerikanische Saxophonist spielte mit dem Pianisten Arne Forsen, dem Bassisten Ulf Akerhielm und dem Schlagzeuger Gilbert Matthews beim Umea Jazz Festival im „Fasching" in Stockholm. Das Brus Trio hat im vergangenen Sommer bereits mit dem Altsaxophonisten Charles Tyler ein Album aufgenommen.
Fisherman's Break, das Jazz Duo des Gitarristen Thorsten Klentze und des Klarinettisten und Saxophonisten Wolfgang Wahl, das fast ausschließlich eigene Kompositionen, die im Bereich des lyrischen Modern Jazz angesiedelt sind, spielt, geht in Kürze auf Tournee. Kontakt: Thorsten Klentze, Weiherweg 5, 8031 Gilching, Tel. 0 81 05/91 57.

Die **Kölner Saxophon Mafia** hat unter dem Titel „Saxfiguren" eine neue LP/CD auf Jazz Haus Musik vorgelegt. Sie verbindet Stücke des aktuellen Konzertrepertoires mit Kompositionen aus dem Programm „Personal roots", das Anfang 1989 beim Festival „Post This & NeoThat" in der Kölner Philharmonie von der KSM aufgenommen wurde. Der Titel „Saxfiguren" ist programmatisch zu verstehen: alle Stücke sind Widmungskompositionen, u. a. an Wayne Shorter, Georg Ruby, Freddie Green, Hans Super, Herbie Hancock, Eddie Pütz und die Beatles.

Das **Jugendjazzorchester Niedersachsen** führte seine zweite Arbeitsphase vom 26. Oktober bis 4. November in Oldenburg durch und gab daran anschließend Konzerte in Salzgitter, Lüneburg und Oldenburg. Dabei wurde das in der ersten Arbeitsphase unter der künstlerischen Leitung von Prof. Herbert Hellhund und Bernhard Mergner erarbeitete Repertoire von Mingus über Herbolzheimer bis zu eigenen Kompositionen vertieft bzw. erweitert. Während der Arbeitsphase wurde das aus 25 Musikern bestehende neugegründete Orchester in 7 Instrumentengruppen geteilt, die wiederum von Studenten der Musikhochschule Hannover betreut wurden. Während der dritten und vierten Arbeitsphase sind neben Konzerten in Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen, eine CD-Produktion sowie eine Konzertreise nach Frankreich geplant. Träger des Jugendjazzorchester Niedersachsen ist der Landesmusikrat Niedersachsen e. V. im Deutschen Musikrat. Kontakt: Landesmusikrat Niedersachsen e. V„ Auf dem Lärchenberge 14 C, 3000 Hannover 1, Tel. 05 11/34 53 17.
Beim **Ruhr Works** Festival, das am 11. Oktober in New York begann und bis zum 7. Dezember dauert, waren neben Filmen, Tanztheater, Neuer Musik aus dem Ruhrgebiet auch Jazzmusiker wie Peter Kowald, Hans Reichel und Peter Brötzmann vertreten. Das Festival wurde von der Kulturstiftung Ruhr sowie dem Goethe House New York präsentiert.
The **University of Northern Colorado Jazz Lab Band** unter der Leitung von Gene Aitken hat unter dem Titel „Alive VIII" auf Night Life Records ihre 8. Platte herausgebracht. Die CD enthält Musik, die von traditionellem Big Band Jazz bis zu zeitgenössischen Arrangements reicht. Kontakt: Night Life Records, Dan Beher, P. O. Box B11267, Glendale, Cal. 91206-7267 (818) 242-2093, USA.

The Unforgettable Nat King Cole, der Dokumentarfilm von Joe Lustig, wurde kürzlich für einen Emmy nominiert. Lustig, der früher die Promotion für Nat King Coles Auslandstourneen machte, bekam daraufhin von der BBC den Auftrag, einen Dokumentarfilm über Sidney Bechet zu erstellen.

Schallplattenbesprechungen

Steve Beresford

L'Extraordinaire Jardin de Charles Trenet: Boum - Je Chante - Le Serpent Python - Vous Qui Passez Sans Me Voir - Le Jardin Extraordinaire - J'ai Ta Main - Dans Les Pharmacies - La Mer- Debit De L'Eau Debit De Lait- Apprenez Le Frangais Avec Trenet
Steve Beresford p, voc, Tonie Marshall voc, Laura Davis voc, Benat Achiary voc, Zozo Shuaibu voc, Tony Coe ts, cl, Louis Sclavis bs, bei, cl, Jean Mereu tp, Yves Robert tb, Nicholas Ward v, Sharon Haslam v, Andrew Parker as, Robert Glenton voc, Stuart Dunlop bassoon, Dave Green, Chris Laurence b, Han Bennink dm, voc
Aufg.:1988
Chabada/Nato CD OH23

Eine Hommage ä Charles Trenet, den großen Chansonnier, ist der Hintergrund für diese Aufnahme des eigenwilligen Steve Beresford, der vielen als Mitglied der Melody Four bekannt sein dürfte. Im Prinzip werden lediglich jazzige Versionen der Chansons von Charles Trenet vorgestellt - allerdings mit einem Großaufgebot von bekannten und weniger bekannten Musikern. Die musikalische Bandbreite erfaßt Kaffeehausmusik, Tango, Swing, Blues etc., insgesamt also ein eher nostalgisches Stück Musik. Beresfords Arrangements zeugen von viel augenzwinkernder Freude am musikalischen Detail. Und man spürt durchweg den unbändigen Spaß, den die Musiker bei der Aufnahme gehabt haben müssen. So ist ein humoriges und liebevolles Album entstanden, an dessen Ende Steve Beresford Charles Trenet auch als Methode zum Erlernen der französischen Sprache nachhaltig empfiehlt: „Leave your language cassette dans le water-closet; Le dictionaire's not necessaire, ok? Apprenez le francais avec Trenet". Nahezu jedem Liebhaber von Jazz und Chanson dürfte dieser Besuch des Gartens von Charles Trenet ein inneres Bedürfnis sein.

Rainer Linke

Ray Brown Trio

Barn Bam Barn: F. S. R. (For Sonny Rollins) - Put Your Little Foot Right Out - Rio - If I Loved You - Summertime - Days Of Wine And Roses - A Night In Tunesia- Bam Bam Bam
Gene Harris p, Ray Brown b, Jeff Hamilton dm
Aufg.: Dezember 1988, live in Japan
Concord Rec. 375

Zu den besten von Ray Browns vielen guten Taten in seiner langen Karriere als Bassist, Komponist, Arrangeur, Produzent etc. zählt die Wiederentdeckung von Gene Harris, dessen bluesgetränktes Klavierspiel seit Mitte der 80er Jahre wieder international zu hören ist. Die vorliegende Aufnahme entstand im Rahmen des Concord Jazz Festivals 88 in einer großen Konzerthalle in Tokio, und dementsprechend konzertant ist die Musik im Vergleich zu früheren Aufnahmen. Das Trio ist wunderbar aufeinander eingespielt, swingt locker durch „F.S.R." oder „Rio", produziert Show-Effekte. Da trommelt Jeff Hamilton „Night in Tunesia" mit den Händen, da streicht Ray Brown seinen Baß - auf die Dauer etwas enervierend - in „If I loved you", da geht Gene Harris' Blues-Piano völlig über Bord, so daß „Summertime" kaum noch erkennbar bleibt. 3 Jahre zuvor hatten Ray Brown und Gene Harris zusammen mit Drummer Mickey Roker eine Live-Aufnahme im New Yorker Blue Note Club gemacht (The Red Hot Ray Brown Trio, Concord). Im Vergleich wird deutlich, daß Roker die Blues-Ausrichtung des Trios stärker unterstützt als Hamilton und daß die enge Clubatmosphäre der Musik mehr Groove verleiht. Alles in allem ist „Bam Bam Bam" (ein blöder Titel!) keineswegs eine schlechte Platte, doch es gibt eben noch besseres von Ray Brown und Gene Harris.

Hans-Bernd Kittlaus

Donald Byrd Brass With Voices

I'm Trying To Get Home: Brother Isaac- Noah-I'm Trying To Get Home - I've Longed And Searched For My Mother - March Children - Pearly Gates
Donald Byrd tp, flh, Stanley Turrentine ts, Herbie Hancock p, Freddie Roach org, Grant Green g, Bob Cranshaw b, Grady Täte dm. Brass: tp: Ernie Royal, Snooky Young, Jimmy Owens, Clark Terry, Joseph Ferrante, tb: J. J. Johnson, Jimmy Cleveland, Henry Coker, Benny Powell, hfr: Jim Buffington, Bob Morthern, tu: Don Butterfield & Eight Voices Band
Aufg.: 17. + 18. November 1964, New Jersey
Blue Note 7 84188 2

Donald Byrd galt nach dem Tode Clifford Browns im Jahre 1956 als ,,der" Hardboptrompeter. Mit der Zeit entfernte sich der vielbeschäftigte Studiomusiker allerdings immer mehr vom Hardbop, um sich eine kommerziell erfolgreichere Sprache anzueignen. Auf der vorliegenden Aufnahme wurde Byrd auf diesem Weg festgehalten. Mit großen Brass-sections und 8 Sängern geht es schwungvoll los. Drängende Rhythmen halten die Spannung aufrecht. Donald Byrd selbst ist auf der Aufnahme gut disponiert und spielt einige zupackende Soli. Der Einfluß des Souls ist unüberhörbar. Auf „Brother Isaac" spürt man auch sofort Byrds starken Hang zu einer funkorientierten Musik. Dafür, schafft Herbie Hancock am Piano den idealen Background. Der instrumentale Einsatz von 8 Sängern betont das vorhandene Gospelfeeling in Byrds Musik. Die Sänger wirken durchgängig als einheitlicher Klangkörper. Ihr Einsatz erfolgt sehr beschränkt, mit banalen Arrangements und reißt nicht gerade zu Begeisterungsstürmen hin. „I've longed and searched for my mother" macht deutlich, daß Byrd sich 1964 als der ideale Komponist von James-Bond- bzw. Italo-Western-Filmmusiken erwiesen hätte. Filmkomponist sollte er später auch werden. Die Mitwirkung solch hervorragender Musiker und Solisten wie Herbie Hancock, Stanley Turrentine, Grant Green, Clark Terry und J. J. Johnson bewahrt die Musik vor dem Abgleiten in die Belanglosigkeit.

Rainer Linke

Harry Connick, Jr.

When Harry Met Sally . . . : It Had To Be You - Our Love Is Here To Stay- Stompin' At The Savoy - But Not For Me - Winter Wonderland - Don't Get Around Much Anymore - Autumn In New York -1 Could Write A Book - Let's Call The Whole Thing Off - It Had To Be You - Where Or When
Frank Wess ts, Jay Berliner g, Harry Connick, Jr. p, voc, Benjamin Jonah Wolfe b, Jeff „Tain" Watts dm, Marc Shaiman arr
Aufg. 6., 12. und 19. Juni 1989, New York City
CBS 4657531

Die dritte Platte des Lieblings der New Yorker „Cafe Society", Harry Connick, Jr., ist ein Soundtrack zum kürzlich auch in Deutschland angelaufenen Film „When Harry Met Sally . . .". Mai muß von vornherein wissen, daß die Zielgruppe von Connick, Jr. nicht wirklich ein Jazzpublikum ist. Ist man sich darüber im klaren, daß seine pianistischen Fähigkeiten eher beschränkt sind, und daß seine Improvisationen vor allem aus einer Häufung jazzgeschichtlicher Klischees bestehen, daß schließlich seine Musik eher in die Kategorie „easy listening" als in die des Jazz gehört, kann man an diesem Album seine Freude haben. Auch sein Gesang ist ein Konglomerat aus vokalen Klischees des amerikanischen *populär song*. Man hört beispielsweise in der rhythmischen Interpretation und im leichten Hochziehen lang ausgehaltener Silben das Vorbild Frank Sinatra, an anderer Stelle macht er Anleihen bei Fred Astaire. Der Pianist Connick, Jr. mag offensichtlich Erroll Garner, Duke Ellington und Thelonious Monk. Aber auch die New Orleans-R&B-Tradition scheint durch (ausgerechnet in „Winter Wonderland"!).
„When Harry Met Sally . . ." enthält Solo-, Trio- und Orchesterversionen bekannter Standards. Auch die Orchesterarrangements von Marc Shaiman orientieren sich dabei an typischen populären Aufnahmen der 50er Jahre. Es sei wiederholt, man darf keinen handfesten Jazz erwarten, dann kann man - „easy listening" - Spaß an der Nostalgie ä la Harry Connick, Jr. haben.

Wolfram Knauer

Bob Crosby

1937 To 1938: South Rampart Street Parade- Gin Mill Blues- Squeeze Me - Stumbling - Who's Sorry Now - Coquette- Fidgety Feet- You're Driving Me Crazy - Can't We Be Friends - Dogtown Blues - March Of The Bob Cats - Slow Mood - Big Foot Jump - The Big Crash From China - Five Point Blues-The Big Noise From Winnetka- Swingin' At The Sugar Bowl - Honky Tonk Train Blues
Bob Crosby And His Orchestra, Bob Crosby's Bobcats
BBC CD 688

Eine weitere CD (Laufzeit: 55'14") aus der Serie „Jazzclassics" der BBC ist dem Orchester von Bob Crosby gewidmet. Die vom australischen Ingenieur Robert Parker exzellent aufbereitete Reissue zeigt die Band auf dem Höhepunkt ihres Könnens in den Jahren 1937 bis 1938. In einer Zeit, da das Swingfieber in Amerika dem Höhepunkt zustrebte, unterschied sich die Crosby-Band von den meisten anderen Orchestern durch das Einbeziehen von Dixieland-Elementen in ihr musikalisches Konzept. Nicht zuletzt deswegen hatte sie eine erstaunlich große Fangemeinde, die sich zeitweilig auf über 20 000 eingeschriebene Mitglieder (so etwas gab es damals) belief.
Interessanter als die Big Band war aber zweifellos die „Band within the Band", die Bobcats, die auf dieser CD mit elf Titeln zu hören sind. Im Mittelpunkt stehen die Starsolisten Yank Lawson, Bob Haggart, Eddie Miller, Matty Matlock, Irving Fazola, Bob Zurke und Ray Bauduc. Erfolgsnummern wie Haggarts „South Rampart Street Parade", „Swingin'at the sugar bowl" und „March of the Bobcats" fehlen dabei natürlich ebensowenig wie das berühmte Schlagzeug-Baß-Whistling-Duett von Bob Haggart und Ray Bauduc bei „The Big Noise from Winnetka". Zum Glück hatte Bob, der Bruder von Bing Crosby, dem Orchester hauptsächlich seinen Namen, weniger seine (mittelmäßige) Stimme geliehen, und er ist bei diesen Aufnahmen gar nicht zu hören.

Andreas Geyer

Marc Ducret

Le Kodo: Le Kodo - Bribes - Helas - Courage - You And Me And You - Quelquefois
Larry Schneider sax; Marc Ducret g; Michel Benitz b; Adam Nussbaum dm
Aufg.: 8. bis 12. Dezember 1988
Label Bleu 6519

Federnd leicht schwebt die Musik dem Zuhörer entgegen. Was an John Scofield erinnert, sind die Gitarrenriffs von Marc Ducret, einem Vertreter der jungen Avantgarde Frankreichs. Label Bleu, die Firma, die das Album herausbrachte, ist offenbar das französische Pendant zu ECM, die Besetzung ebenfalls international. Mit Adam Nussbaum am Schlagzeug, Michel Benita am Baß und dem Saxophonisten Larry Schneider, dessen Spielweise starke Bezüge zu John Coltrane aufweist. Schneider tourte schon in den siebziger Jahren mit Horace Silver, ist aber hierzulande noch nicht so bekannt, obwohl er beim Berliner Jazzfest 87 glänzende Kritiken erhalten hatte.
Mit Ausnahme von „Bribes" sind alle Stücke von Marc Ducret komponiert worden. Verspielte Sequenzen größtenteils, dennoch von einer swingenden Dynamik weitergesponnen und mit furiosen Höhepunkten bestückt, besonders durch Larry Schneiders elegante und meisterhafte Saxophonläufe. Sie sind von bemerkenswerter Klarheit, Komplexität und formen so manche Ballade.
Gerade ECM-Freunde sollten mal zu „Le Kodo" greifen oder ganz einfach Liebhaber moderner, swingender Lyrik. Von der musikalischen Reife, der unterschwelligen Emotionalität und der Intensität werden alle begeistert sein.

Heinz-Jürgen Rippert

Early Black Swing

The Birth Of Big Band Jazz 1927-1934: Fletcher Henderson and his Orchestra: St. Louis Shuttle- Sugar Foot Stomp - Jimtown Blues; **Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra:** Diga Diga Doo- Saratoga Swing - Blue Feeling; **Bennie Motens Kansas City Orchestra:** South - Moten Swing; **McKinney's Cotton Pickers:** Milenberg Joys - Piain Dirt; **Earl Hines and his Orchestra:** Grand Piano Blues - Everybody Loves My Baby; **Charlie Johnson's Paradise Ten:** Hot Tempered Blues - The Boy In The Boat; **The Missourians:** Market Street Stomp- Prohibition Blues; **Henry Red Allen and his Orchestra:** Swing Out- Pleasin' Paul; Jimmie **Lunceford and his Orchestra:** White Heat - Swingin' Uptown; **Louis Armstrong and his Orchestra:** I've Got The World On A String - Basin Street Blues
Bluebird/RCA CD ND 90365 BMG

Zehn Orchester aus jener Zeit, da die großen Ballsäle große Besetzungen verlangten, die wiederum das Arrangement an die Stelle der freien Improvisationen des New Orleans Jazz rückten, wurden für diesen Sampler ausgewählt. Vielfach traten Pianisten als Arrangeure hervor: der erste von überragender Bedeutung, **Fletcher Henderson** ist natürlich mit seiner Big Band und Solisten wie Tommy Ladnier, Barney Bigard, Coleman Hawkins, Rex Stewart, Claude Jones, Russell Procope vertreten, ebenso das **Duke Ellington** Orchester mit Bubber Miley, Cootie Williams, „Tricky Sam" Nanton, Barney Bigard, Johnny Hodges und Harry Carney, seinem einmaligen Sound - auch in Septettbesetzung-und Growltönen. **Bennie Moten's** Kansas City Orchestra gehört ebenfalls zu diesen Big Bands, hier noch mit Tuba-Akzenten und den Soli-

sten Hot Lips Page, Eddie Durham, Eddie Barefield und Ben Webster sowie Count Basie am Piano, dann die von Don Redman musikalisch geleiteten **Cottort Pickers** des Bill McKinney mit John Nesbitt, Claude Jones, Sidney De Paris, Benny Carter, Coleman Hawkins, Fats Waller. In Chicago leitete **Earl Hines** eine Big Band, in der er als Pianist eine Hauptrolle spielte und der hier auch als Seat Vocalist zu hören ist! Dann die **Missourians,** deren Leitung später Cab Calloway übernahm, **Charlie Johnson's** Paradise Ten mit Jabbo Smith, Benny Carter und Edgar Samson, der hier auch als Swinggeiger hervortritt. Nicht fehlen darf das **Jimmie Lunceford** Orchester mit Sy Oliver, Willie Smith und Joe Thomas (leider hört man sie nicht im Trio singen), die unter dem Namen **Henry Red Allen** and his Orchestra auftretenden All Stars mit J. C. Higginbotham, Albert Nicholas, Luis Russell, Will Johnson, Pops Foster und Paul Barbarin und last not least das Orchester, das **Louis Armstrong** zusammenstellte mit Keg Johnson, **Budd Johnson** und Teddy Wilson. Ein wahrhaft glanzvolles Aufgebot an Bands, die die Eigenarten nach Sounds, Teamwork, Rhythmik und Dynamik der jeweiligen Arrangements ebenso erkennen lassen wie Gleichartiges - etwa Growl-Töne, Saxophonstimmen oder -sätze. Daß Orchester wie die von Chick Webb oder Andy Kirk mit Mary Lou Williams fehlen, hat wohl vertragliche Gründe. Es schmälert nicht das Verdienst, eine solche interessante Dokumentation vorzulegen.

Dieter Zimmerte

Duke Ellington

The Eternal Ellington: East St. Louis Toodle-Oo - Black And Tan Fantasy - Creole Love Call - Hot And Bothered - Ring Dem Beils - Mood indigo - Rokkin' In Rhythm - Echoes Of The Jungle - Daybreak Express - Clarinet Lament - Echoes Of Harlem - Diminuendo In Blue/Crescendo In Blue - Jeep's Blue - Ko-ko- Conga Brava - Harlem Air Shaft - Take The „A" Train - Hy'a Sue - Golden Cress-U.M.MG.
Duke Ellington mit den Washingtonians, den Harlem Footwarmers, The Jungle Band und seinem Orchester in versch. Besetzungen
Aufg.: 1927-1959
Phontastic PHONT CD 7666/Proton

Bereits 1927 spielte der Duke unter den Bandnamen „Washingtonians", „Harlem Footwarmers" und „Jungle Band" Platten ein, die als Grundsteine dessen anzusehen sind, was später als „Ellingtonia" in die Jazzgeschichte eingehen sollte. „East St. Louis Toodle-Oo" - die erste Erkennungsmelodie Ellingtons - und „Black And Tan Fantasy" sind exemplarische Beispiele für den von Trompeter Bubber Miley und Posaunist „Tricky Sam" Nanton entwickelten „Jungle Style", der fast 5 Jahrzehnte ein Markenzeichen des Ellingtonorchesters bleiben sollte. Auch der erste Hit des Duke- „Creole love call" - gehört in diese Zeit früher Ellington-Einspielungen. Die folgenden 5 Titel der CD wurden in den Jahren 1930-33 aufgenommen, als sich Duke Ellington and his Famous Orchestra in der Musikwelt bereits etabliert hatte. 1936/37 entstanden „Clarinet lament" - auch „Barney's Concerto" genannt und „Echoes of Harlem" oder „Cootie's Concerto". Mit „Diminuendo and Crescendo in blue", bereits 1937 aufgenommen, gelang dem Duke ein sich von Chorus zu Chorus steigerndes Stück, das Paul Gonsalves beim Newport Festival '56 bis zur höchsten Ekstase treiben sollte. „Jeeps Blues" wurde ebenfalls 1937, diesmal in Septett-Besetzung aufgenommen. 1939/40 begann mit den Neuzugängen Jimmy Blanton, Ben Webster und vor allem Billy Strayhorn eine neue Schaffensperiode des Duke. Zunächst sorgte Strayhorn mit seinem „Take the A-Train" für eine neue Erkennungsmelodie. Das bis heute verbindliche Trompetensolo spielte Ray Nance. Von der Unzahl in dieser Zeit entstandener Aufnahmen sind hier noch drei weitere zu hören. Mit „Hy'a Sue" und „Golden Cress" macht der Editor einen Sprung in das Nachkriegsjahr 1947. In dem der 1959er „Jazz Party" entstammenden „U.M.M.G." ist Dizzy Gillespie der mit mitreißenden Soli überzeugende Stargast.
Der eigentliche Wert dieser Kollektion liegt in der Auswahl charakteristischer Ellington-Aufnahmen der ersten zwei Jahrzehnte, die für den Duke und seine spätere Entwicklung ungemein wichtig waren. Verständlich, daß der Sound solcher Aufgaben - auch auf CD - „historisch" ist.

Rüdiger Böttger

Duke Ellington

Great Original **Performances 1927-1934:** Jubilee Stomp - The Blues With A Feelin' - Hop Head - What Can A Poor Fellow Do? - Chicago Stompdown - Black Beauty- Hot And Bothered - Misty Morning - The Mooche- Paducah - East St. Louis Toodle - OO - Creole Love Call - Fast And Furious - Solitude - Stompy Jones - Live And Love Tonight

Duke Ellington p, Louis Bacon, Frederick Douglas, Freddie „Posea"Jenkins, Louis Metcalf, James Wesley „Bubber" Miley, Cladys „Jabbo" Smith, Arthur Parker, „Artie" Whetsol, Charles Melvin „Cootie" Williams tp, Lawrence Brown, Joe „Tricky Sam" Nanton, Vincente Martinez „Juan" Tizol tb, Albany Leon „Barney" Bigard, Harry Howell Carney, Otto „Toby" Hardwick, Johnny „Rabbit" Hodges, Rudolf „Rudy" Jackson reeds, Fred Guy, Alonzo „Lonnie" Johnson bj, g, Wellman Braud, Henry „Bass" Edwards b, William Alexander „Sonny" Greer dm, Baby Cox, Adelaide Hall voc
BBC CD 643

Duke Ellington begann am 4. 12.1927 sein Engagement im Cotton Club in Harlem, nachdem King Oliver dieses Angebot ausgeschlagen hatte. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Aufnahmen dieser CD. Ellington harte Begleitmusik zu den einzelnen Shows bereitzustellen. „Jungle Music" war ein Motiv dieser Art Programmusik. Bubber Miley, Trompete, und Tricky Sam Nanton, Posaune, geben in „Blues" ein Beispiel für diesen Stil. Auch der Wandel von der so verstandenen Jazzmusik zur Tanzmusik der Swing Ära ist bei Ellington nachvollziehbar. Die einzelnen Besetzungen der Bands, von den Washingtonians und Chicago Footwarmers bis zu Duke Ellington & his Orchestra lesen sich wie ein „who is who" von brillanten Big Band Musikern, die die Musik des genialen Komponisten und Arrangeurs Duke Ellington interpretieren. Die Edition ist mit den Angaben von Aufnahmedatum und -ort, Besetzung und Dauer der einzelnen Titel sowie der chronologischen Anordnung der Aufnahmen vorbildlich. Ein Stückchen hörbare und hörenswerte Jazzgeschichte.

Matthias Becker

Extrapolation

Steps: Steps - Herbstlied - Betörend - Lydischer Blues
Rudolf Schäfer sax, Frank Thalhofer g, Joachim Fritz b, Günter Schulz dm
Aufg.:30. Oktober/15. November/ 17. Dezember 1987, Rübgarten
RSR 88001 (zu beziehen über: Rudolf Schäfer, Im Riedbrunnen 10, 7401 Rübgarten)

Dies ist die erste Longplay der vier Süddeutschen mit vier Stücken, die man neckisch „eklektisch", sympathisch gestimmt, aber auch als ausdrucksstark, markant und virtuos bezeichnen dürfte. Was vor allem gefällt an dieser Gruppe, deren Name mir tiefsitzende gitarristische Erinnerungen zurückruft, ist die Balance zwischen der akademischen Musikalität des versierten Skalenspiels und dem, was man vulgo „Bauch" nennen könnte - der Organismus lebt, Schäfers und Thalhofers Interaktionen sind bemerkenswert, die Rhythmusgruppe fungiert nicht bloß als gefälliger Teppichausleger, sondern spricht mit, die solistischen Leistungen des E-Bassisten Fritz seien besonders hervorgehoben. Mehr, denke ich, muß nicht gesagt werden an dieser Stelle - das Debüt ist gelungen, und man darf wohl auf mehr von den Vieren hoffen.

Alexander Schmitz

Fatty George

On **The Air:** Back Home In Indiana- Takin' A Chance On Love - Come Back To Sorrento - Four Brothers - Mack The Knife - Savoy Blues - After You ve Gone - Untitled Boogie Woogie - Zoot - Hot Dog - Real Gone Girl - Let The Good Time Roll
Willi Meerwald tb; Fatty George et; Karl Drewo ts; Oskar Klein g; Bill Grah p; Joe Zawinul p; Heinz Grah b; Bob Blumenhoven dm; Al „Fats" Edwards voc; Elfie Mendelsohn voc
Aufg.: Dezember 1956, Wien
RST Records 90 1956 (Limitierte Auflage)

Im Dezember 1956 konzertierte die „Fatty George Jazzband" im heute nicht mehr existierenden Wiener Stadttheater. Kurze Zeit später wurde dieses Konzert von dem damaligen Radiosender „Wien I" ausgestrahlt. Ein anonymer Tonbandamateur schnitt seinerzeit diese Radiosendung mit und nach Jahren und über Umwege gelangte das Band schließlich in die Sammlung von Klaus Schulz (Jazzforum, ORF-Musikkaleidoskop). Diese Aufnahmen stellen nun, technisch überarbeitet, das Material der vorliegenden „On The Air"-LP. Äußerst breit gibt sich das musikalische Spektrum der in wechselnden Besetzungen agierenden Band: Vom Dixie über den Swing bis hin zum „Modern" reicht die Palette, die durch die Mitwirkung von Al „Fats" Edwards in drei Stücken noch um die Komponente des „rockigen" Rhythm and Blues erweitert wird. Nicht nur die große musikalische Bandbreite verleiht dem vorliegenden Album einen eigenen Reiz, auch der historische Aspekt im Hinblick auf die von österreichischen und deutschen Jazzern in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre europäisierte Realisation diverser US-Standards beinhaltet eine eigenwillig-reizvolle Ausstrahlung. Daneben erhalten die Aufnahmen durch Zwischenansagen wahrlich dokumentarischen Charakter im Hinblick auf damalige Aktualität (. . . . .es folgt nun das Erfolgsstück vom diesjährigen Frankfurter Jazzfestival, in der modernen Besetzung. . . . .Zoot" . . . ").

Thomas Tang

Thomas Gerdiken

Black Night With White Shadow: Stompin' At The Nightclub - Jump And Scream Boogie Machine - Boogie Woogie Love Affair - Wondertul World - White Man Stuff - You Got To Dance The Blues - Mr. Pinetop's Breakdown - Blueberry Hill - Love Is A Really Complicated Thing - Stay With Me Till I Die - Pack My Things - Blue Island Reggae - How I Love The Blues - Jambalaya - On The Sunny Side Of The Street
Thomas Gerdiken p, voc
Aufg.: Januar 1989
Acoustic Music Records AM 1002 (Postfach 19 45,4500 Osnabrück)

Nachdem der 1960 geborene Thomas Gerdiken zunächst mehrere Jahre lang Erfahrungen in diversen Blues- und Soulbands sammelte, tourt er seit 1985 nur noch solo durch die Republik und durchs angrenzende Ausland.
Sein Musikstudium mit den Fächern Klavier und Gesang begann er 1982. Mittlerweile gelingt es Thomas Gerdiken, sich mit rund 70 Auftritten im Jahr einen immer größer werdenden Fankreis zu erspielen. Von der Qualität seiner vielfältigen Eigenkompositionen und eigenwilligen Interpretationen von mehr oder weniger bekannten Standards im Bereich des traditionellen Blues, Boogie Woogie und Soul legt Gerdikens Debüt-LP eindrucksvoll Zeugnis ab.
Am überzeugendsten wirkt der Pianist/ Sänger sicherlich in der Interpretation seiner, den größten Teil des Materials auf der vorliegenden LP stellenden, Eigenkompositionen, als Beispiel sei hier der fünfminütige slow-blues „White man stuff" genannt. Überwiegend Stricte Piano, Blues und Boogie präsentiert Thomas Gerdiken auf seiner „Black Night With White Shadow"-Einspielung und den Fans dieser musikalischen Sparten wird's sicherlich gefallen.

Thomas Tang

John Hicks And Ray Drummond

Two Of A Kind: III Be Around - Take The Coltrane - Very Early - Getting Sentimental Over You - For Heaven's Sake - Come Rain Or Come Shine - A Rose Without A Thorn - Without A Song
John Hicks p, Ray Drummond b
Aufg: 1988
TheresaRec. 128

Klavierjazz muß nicht immer in Trio-Besetzung oder solo gespielt werden, es macht auch im Duo, nur mit einem Baß, Spaß (auch das Anhören). Wer mit der Situation in den Clubs der USA, vorrangig in Bars, vertraut ist, weiß allerdings auch, daß einem Trio vor dem Vertragsabschluß gar nicht so selten das Schlagzeug gestrichen wird, weil es diejenigen Gäste stört, die nicht primär wegen der Musik ins Lokal kommen. Bei Studioaufnahmen ist es natürlich ein bißchen anders. Hier können kommerzielle Überlegungen der genannten Art in den Hintergrund treten. Deshalb wird die vorliegende Platte wohl aus künstlerischen Motiven zustandegekommen sein.
Beide, Pianist John Hicks und Bassist Ray Drummond, harten und haben außerhalb des Duo-Spiels gemeinsame Aktivitäten (u. a. bei Pharoah Sanders und David Murray) wie auch vielfältige anderweitige Verpflichtungen. Von den Themen her ist auf der Platte eine abwechslungsreiche Zusammenstellung erfolgt. Stücke aus dem Great American Songbook sind ebenso vertreten wie solche aus dem Jazzbereich. Das Spiel ist reich an Interaktion, Führung und Unterordnung lösen einander ab. Hicks' mal zupackender, mal zurückhaltender Pianostil und Drummonds federnde Baßspielweise haben eine gute, wenn auch nicht unbedingt überwältigende Platte entstehen lassen.

Horst-Dieter Stiefelmaier

Bill Holman Band

Front Runner - Isn't She Lovely - St. Thomas- Goodbye Pork Pie Hat- I Mean You - Just Friends - Primrose Path - The Moon Of Manakoora - The Real You
Bill Holman, Lanny Morgan, Bob Militello, Bob Cooper, Dick Mitchell, Bob Effords, Carl Sanders, Frank Szabo, Don Rader, Bob Summers tp, flh; Jack Redmond, Bob Enevoldsen, Rick Culver, Pete Beitran tb; Rieh Eames p; Barry

Zweig g; Bruce Lett b; Jeff Hamilton dm
Aufg.:30. November und 1. Dezember 1987, Hollywood
JVC JD 3308

Die letzte Platte unter eigenem Namen legte Bill Holman 1960, also vor 29 Jahren vor. Zwischenzeitlich erstreckten sich seine Aktivitäten vor allem auf Schreiben neuer Kompositionen (- darunter einige Orchester-Suiten -) und Arrangements für die Big Bands von Stan Kenton, Count Basie, Woody Herman, Buddy Rieh, Maynard Ferguson u. a.; sowie Gastdirigate, z. B. mehrfach Leitung der WDR Big Band. Holmans Plattenveröffentlichungen waren und sind somit immer etwas Besonderes. Auch diesmal ist eine hochkarätige Band mit Solisten wie Don Rader, Bob Summers, Bob Enevoldsen, Lanny Morgan, Bob Cooper, Rick Culver, Rieh Eames Mittelpunkt des musikalischen Geschehens. Das Programm der Produktion wurde geschickt aus Bill Holman-Originals und -Arrangements von Standards zusammengestellt. Die Firma JVC nennt ihre Veröffentlichungs-Serie „World Ciass Music" - und genau das trifft auf Bill Holmans Kompositionen und Arrangements, aber auch auf deren Interpretation, die Band und deren Solisten in jedem Moment zu!

Rüdiger Böttger

Paul Hörn

The Peace Album: Joyous - Joy To The World - Good King Wenceslas - Air- God Rest Ye Merry, Gentlemen - Christmas Morning Prayer- Ave Maria - Carol Of The Beils - Angels We Have Heard On High - Silent Night - The Lord's Prayer-WeThree Kings-Magnificat- Little Prelude- What Child Is This
Paul Hörn fl
Aufg.:Californien
Kuckuck Schallplatten 11083-1

Der Flötist Paul Hörn hat grandiose Klangbilder geschaffen: in Kirchen, Moscheen und sogar in Pyramiden. Und er hat dabei sicher auch seinen inneren Frieden gefunden. „Peace on earth" verkündet er nun auf einer Platte, die keinesfalls unter dem Aspekt „Jazz" betrachtet und bewertet werden darf. Das wäre tödlich für sie. Diese musikalischen Bearbeitungen klassischer und folkloristischer Themen durch Paul Hörn sind vielmehr wohlklingende Labsal für festlich gestimmte Seelen.
Wenn Hörn im Studio nicht die Akustik sakraler Räume vorfindet, dann schafft er sie sich eben mit den Möglichkeiten der Technik - und so sind es natürlich die „Magic Shop Studios" im sonnigen Kalifornien, in denen er sein Kunstwerk kreiert und dem „Weltfrieden" widmet. Schwebende Klänge entweichen den vibratoreich und mit Hall sowie Echo gespielten Flöten (C-Flöte, Altflöte, Baßflöte).
Sie spülen die Melodien wie kleine, verebbende Wellen an die Gestade der Seele. „We can begin with ourselves experiencing inner peace" schreibt Paul Hörn auf der Plattenhülle, Wohl denn, die Musik schafft beste Einstimmung. All dies ist nicht so negativ gemeint, wie es klingt - es sei denn, Paul Hörn wollte mit seinem Friedens-Album mehr, als besinnliche Stunden der Einkehr mit ästhetischem Wohlklang verschönen.
Die Musik umspannt tausend Jahre und tausende von Meilen: vom gregorianischen Gesang über Bachs „Air" und Schuberts „Ave Maria" bis zu Malottes „My Lords Prayer" aus unserem Jahrhundert.

Klaus Mümpfer

Freddie Hubbard

Open Sesame: Open Sesame - But Beautiful - Gypsy Blue - All Or Nothing At All - One Mint Julep - Hub's Nub Freddie Hubbard tp; Tina Brooks ts; McCoy Tyner p; Sam Jones b; Clifford Jarvis dm
Aufg.: 19. Juni 1960, Englewood Cliffs/ N.J.
Blue Note B1-84040/EMI

Der damals 22jährige Freddie Hubbard hatte bereits diverse Einspielungen als Sideman von Jimmy Smith und Kenny Burrell hinter sich, als er 1960 seine erste Platte unter eigenem Namen produzierte. Der Album-Titel „Open Sesame" stand also gewissermaßen sinnbildlich für die sich dem jungen Trompeter öffnende Tür, die geradenwegs in das Innere des (Jazz-) Sesams führen sollte. Für sein Quintett holte sich Freddie drei ebenfalls noch recht junge Musiker sowie den erfahrenen Bassisten Sam Jones. Tenorist Tina Brooks sollte sich hier als idealer Partner Hubbards erweisen. Außerdem steuerte er mit dem Titelstück und „Gypsy Blue" zwei Kompositionen zur Produktion bei. Die Rhythmusgruppe mit Drummer Cliff Jarvis und Bassist Sam Jones funktionierte präzise und mit betontem, für den Hardbop charakteristischen Drive. Das erinnert häufig an Art Blakey's Messengers oder das Horace Silver Quintet gegen Ende der 50er Jahre, was einmal mehr beweist, wie sehr gerade junge Musiker damals unter dem Einfluß dieser Ensembles standen. Freddie Hubbard zeigt sich in jeder Phase als souveräner Leader, besticht durch seine sichere Trompetentechnik und überrascht mit brillanten Ideen. Besonders sein Balladenvortrag („But beautiful") zeugt von einer musikalischen Reife und tonlichen Qualität, die den 22jährigen bereits weit über den Durchschnitt hoben. Pianist McCoy Tyner konnte zu jener Zeit schon auf im Farmer-Golson Jazztet gesammelte Erfahrungen zurückgreifen und somit beachtliches Profil beweisen. Jedenfalls deutet sich in diesen Aufnahmen bereits an, daß zumindest Freddie Hubbard und McCoy Tyner in späteren Jahren noch viel von sich hören lassen sollten.

Rüdiger Böttger

Francois Jeanneau Quartet

Taxi Way: Taxi Way- Sequence 4- Miss Jude - Calypso Facto - Valse - Lassitude - Wysiwyg - Golf
Frangois Jeanneau ss, ts, Andy Emier p, Michel Benita b, Aaron Scott dm
Aufg.: 24.-25. Mai 1988, Amiens/F
Label Bleu/Ariola 807 709938

Vieles nimmt für die Musik Frangois Jeanneaus ein. Sein warmer, beseelter Tenor- und Sopransaxophonton, seine souveräne Technik, die Sicherheit, mit der er, der Franzose mit dreißigjähriger Erfahrung in verschiedensten Stilistiken und Besetzungsformen des modernen Jazz, in unterschiedlichen musikalischen Gefilden manövriert. Bedauerlich also, daß diese Quartettmusik immer ein bißchen „wie" klingt - ein bißchen wie Michael Brecker („Wysiwyg"), wie das „energy playing" der sechziger Jahre („Miss Jude") und ein gehöriges bißchen wie Coltrane. „Sequence 4" klingt fast wie eine „Naima"-Paraphrase, und auch in anderen Stücken - sie kommen fast ausnahmslos aus der Feder Jeanneaus - ist die Begeisterung für den Coltrane der modalen Jahre unüberhörbar. Das wird alles kompetent, lebendig, inspiriert vorgetragen- und wirkt doch ein wenig wie Musik aus zweiter Hand. Die eigene Farbe fehlt: eben das „wie" Frangois Jeanneau.

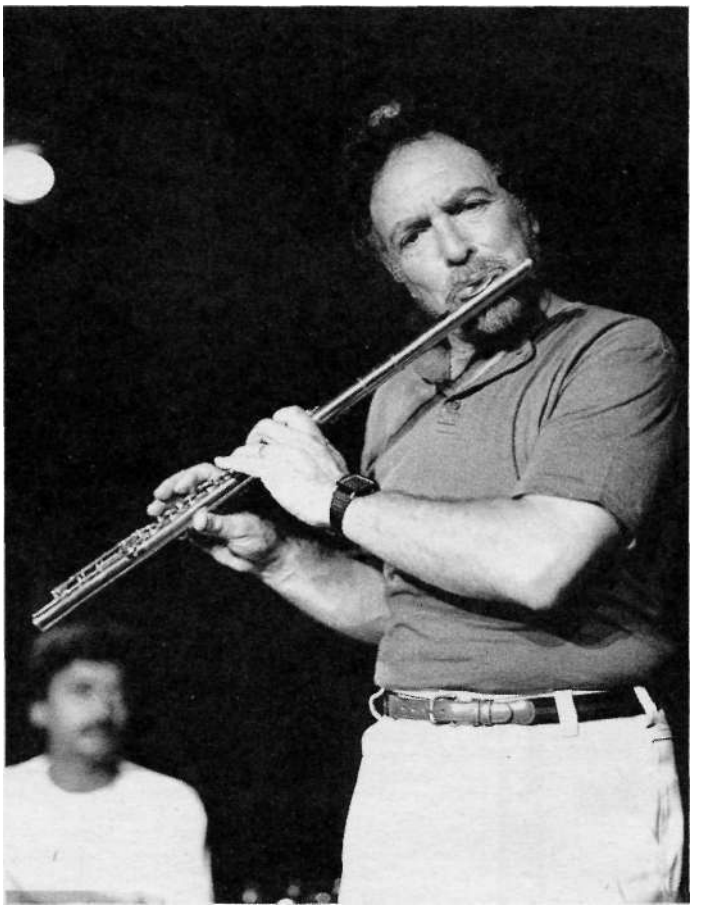
Peter Niklas Wilson

Leroy Jenkins

Space Minds, New Worlds, Survival **Of America:**
Space Minds, New Worlds, Survival Of America/I. Blast Off Day, Love Tolerance, Understanding, II. Discovery, Knowledge, Doubt, Sensitivity, III. Euphoria, Beauty, IV. 1984, V. Self-Realization, VI. Return Trip- Dancing On A Melody - The Clowns - Kick Back Stomp - Through The Ages Jehovah
George Lewis tb, Leroy Jenkins v, Anthony Davis p, Andrew Cyrille perc, Richard Teitelbaum modular moog, micro moog Systems
Aufg.: August & September 1978
Tomato 2696512

Zwei Seiten hat die Scheibe zwar noch immer. Der räumliche Eindruck (Space Minds) durchs Umdrehen, die Trennung in zwei Hälften aber entfällt. Die Aufteilung des vor über zehn Jahren erschienenen Albums des Komponisten und Violinisten Leroy Jenkins in einen elektronischen und akustischen Teil ist eher vordergründig. Musikalisch besitzen die Aufnahmen auch heute eine enorme Ausstrahlung an klanglichen Entdeckungsreisen, witzig verarbeiteten Anklängen an europäischen Musiken und kollektiven Improvisationsprozessen. In der sechssätzigen Suite stehen die elektronischen Sounds Teitelbaums und die vorwiegend akustischen Instrumente in einem vielfarbig schillernden, aber auch ambivalenten Verhältnis. Von Jenkins" optimistisch-neugieriger Haltung und den latenten Hoffnungen (New Worlds) in Bewußtseinsbewegungen nach der Erschließung des (Welt-)Raumes dürfte mit Blick auf die Discovery und weltgefährdende Atommülltransporte kaum mehr etwas übrig sein. Trotzdem ein, auch an individuellen Akzenten, riesiges Album.

Michael Scheiner



Bringt auf „The Peace Album" wohlklingende Labsal für festlich gestimmte Seelen: Paul Hörn **Foto: Klaus Mümpfer**

Hans Koller

Hans Across The Sea 1952-55: Hans Is Hip -1 Cover The Waterfront - Up From Munich - Beat (Bei Dir war es immer so schön) - Stompin' At The Savoy - Jutta Is Hip - All The Things You Are- Melancholy Baby- Indian Summer- Porsche (Fine And Dandy) - Moonlight In Vermont-They Didn't Believe Me - Some Winds
1-8: Hans Koller Quartett: Hans Koller ts, Jutta Hipp p, Franz „Shorty" Roeder b, Karl Sanner dm
9-13: Hans Koller New Jazz Stars: Hans Koller ts, Willi Sanner bs, Roland Kovac p, arr, Johnny Fischer b, Rudi Sehring dm
Aufg.: 1952/55
RSTRecords 903 2913

Für die Amerikaner war Hans Koller um die Wende der fünfziger Jahre so dominant, daß sie nicht vom „Jazz in Germany", sondern vom „Jazz in Kollerland" schrieben. In der Tat leitete der Wiener Musiker die erste deutsche „Cool-Combo", prägte den modernen Jazz im Nachkriegsdeutschland. In München hatte er zunächst ein Quartett zusammengestellt, in dem die Pianistin Jutta Hipp, der Bassist Franz „Shorty" Roeder und der Schlagzeuger Karl Sanner mitwirkten. Dort entstand im Sommer 1952 die erste Seite der „Hans Across The Sea" genannten remasterten Aufnahmen. Noch zeigt sich in Kollers Spiel stark der Einfluß von Stan Getz und Lee Konitz. Die zweite Seite mit bisher unveröffentlichten Privätaufnahmen aus dem Herbst 1955 belegen, wie rasch der Saxophonist mit einer weiteren coolen Prise von Lester Young zu einem unverwechselbaren, eigenen Stil gereift ist. Natürlich hat auch der Pianist Roland Kovac, der neben Willi Sanner am Bariton-Saxophon, dem Bassisten Johnny Fischer und dem Schlagzeuger Rudi Sehring in dem

lernt man wohl auch nur, wenn man viel live auftritt, und das soll - siehe oben - durch diese Platte erreicht werden. Eine Gruppe möchte ich aber doch hervorheben, weil sie sich an eigene Texte und an eine musikalische Weiterentwicklung traut: „The Serendipity" um die amerikanische Sängerin Wanda Gilbert bringt kräftig eigene Töne ein.

Heinz Klusch

New York Voices

National Amnesia - Caravan - Top Secret - Dare The Moon - Street Party - Who Knows?- 'Round Midnight- Come Home
Peter Eldridge, Kim Nazarian, Sara Krieger, Darmon Meader, Caprice Fox voc
GRP 9589-1

Amerikanische Colleges haben in den letzten Jahren als Wegbereiter für Vokalgruppen eine wichtige Rolle eingenommen. Ein Teil der New York Voices kommt aus dem College in Ithaka/New York, wo David Riley ein Vocal Jazz Ensemble leitet. Die drei Frauen- und zwei Männerstimmen überraschen mit harmonisch raffinierten Vokalarrangements („Midnight"), Scatimprovisationen, a cappella Gesang („Come hörne") und Vocalese („Caravan"). Alles was heute von einem „Jazzchor" erwartet wird, ist auf dieser Debutplatte in zumeist jazzrockigem Sound professionell verpackt. Neben zwei Jazzstandards sind Eigenkompositionen der Gruppe zu hören, die sich zudem auch noch bei den Instrumentaleinspielungen beteiligt haben. Guter Ensembleklang und bestechende solistische Fähigkeiten machen New York Voices zu einem hörenswerten Ereignis.

Matthias Becker

Peter O'Mara

Five Forces: Time Changes - Beginnings - Pitter Patter - Gospel - Big Thrill - Letting Go - Home Again
Peter O'Mara, g, Tony Lakatos, sax, Dave King, b, Ejmar Schmidt, dr, Gerd Wilden/Rudi Redl, p, keyboards
Aufg.: Dezember 1988, München
Koala Records IRS 970.338

Für die einen ein Segen, für die andern ein Fluch - daß manche Jazzgitarristen im Studio der konzeptionellen Hyperstrenge frönen, derweil sie, live erlebt in Klub oder Kneipe, sozusagen nach Lust & Laune ihrem Sechs-Saiten-Affen Zuckergeben. Das „Konzeptionelle" etwa bei Volker Kriegel hat beispielsweise nicht nur dem Unterzeichnenden immer wieder Probleme gemacht, das oft nur scheinbar Kalte, Kühle, Abgezirkelte, Korsettierte, das offenbar vor freiem Flug von Geist und Finger bewahren sollte. Das mag man sehen, wie man will: Wenn aber ein Stück wie O' Maras „Time changes" bei eben etwas über fünf Minuten knapp vier aufs Thema verbraucht, etwa nach der Rezeptur: Erst nur Gitarre und Rhythm, dann das ganze von der Gitarre eine Oktave höher und meinetwegen unisono mit dem Sax, dann ein bißchen Improvisation, und gerade, wenn's schön wird, wieder heim ins sichere Reich des Notats, dann ist mir das zu wenig, genauer: zu leblos. Da verschanzen sich des Solisten Kopf und Bauch allzu flink wieder im Thema, getragen, ordentlich ausgewalzt alfine.

Das verträgt sich im Grunde nicht mit dem Renommee des australischen Müncheners, dessen Prägung durch GIT und, vor allem, John Scofield unverkennbar ist. Aber die Prägung setzt sich behutsam um, beinahe jeder subjektivierenden Ecke und Kante abhold, zahm, ein bißchen konturlos: Single-notes ohne Ende, und kein einziger Akkord . . . Das ist bedauerlich, weil es insgesamt das wirkliche Spektrum O'Maras einfach unterschlägt, sieht man ab von dem Ausdrucksreichtum in „Gospel" (wenn es das ist: Mein CD-Player gibt an dritter Stelle Stück Nr.4 und als viertes Stück Nr. 3 an), von dem schönen Sinn für themenarchitektonische Schönheit auch im Schlußstück. Für mich sein bestes, weil lebendigstes Stück ist „Letting go". Und der Titel sagt's ja auch: Da läßt er sich ein bißchen gehen, fällt mal ein ganz klein wenig aus dem ansonsten durchweg makellosen Rahmen. Der freilich ist so makellos, daß man sich hier und da ein paar „Schönheitsflecken" wünschen würde, so nach dem Motto: „Howard Roberts Is A Dirty Guitarist", ein bißchen mehr „guts", Bauch, Libido. Hier jedenfalls wird auf Zehenspitzen Jazz gemacht, kaum mit Fingerkuppen, ein bißchen angezerrter Les Paul, ein wuchtiger Baß und so fort - aber alles so, als sollte da aus der *Sprache,* die diese Musik ja allemal sein sollte, eine trockene, wissenschaftliche Facharbeit gedrechselt werden: handwerklich über alle Kritik erhaben, blitzsauber, aseptisch fast, aber, so sorry, wie ein Hologramm das wahre Körperlichkeit auch nicht ersetzen kann. Aber, wie gesagt, das mag der einen Fluch, der andern Segen sein. Weh dem, der Schlechtes dabei denkt.

Alexander Schmitz

Carl Perkins

Memorial: Too Close For Comfort- What's New - Just Friends - Adams Theme - Our Love Is Here To Stay - Song For Ruth - Love Walked In - Sophisticated Lady - A Fifth For Frank
Leroy Vinnegar Quartet, Herbie Mann Quartet, Curtis Counce Quintet
Fresh Sound Records, Aris Nr. 80 77 15

Nachdem es schon mehrfach im Freundeskreis zu Verwechslungen kam, sei am Anfang ein Mißverständnis geklärt. Der Carl Perkins hier hat nichts mit dem gleichnamigen Rock 'n' Roller und seinen „Blue Suede Shoes" zu tun. Der pianospielende Autodidakt Carl Perkins, hoffnungsvoller West-Coast-Nachwuchs, starb 1958, knapp dreißigjährig, an einer Überdosis Heroin, verbunden mit exzessivem Alkoholkonsum. Besonders spektakulär seine Spielweise. Als Folge einer Kinderlähmung konnte er den linken Arm nur eingeschränkt bewegen und gewöhnte sich an, den Unterarm parallel zur Tastatur zu halten; so war er in der Lage, mit dem Ellenbogen zusätzliche Bassnoten anzuschlagen. Von dieser wohl buchstäblich einmaligen Anschlagsart hört man auf dieser Platte relativ wenig. Das liegt daran, daß hier Sessionaufnahmen von 1956 und 1957 verwendet wurden, in denen Perkins eher begleitende Funktion hatte. Auch war die Aufnahmetechnik damals bei weitem noch nicht so gut, um derlei Feinheiten präzise herauszumischen. Immerhin, die Aufnahmen klingen recht frisch, vor allem aber wird das Talent von Carl Perkins deutlich, gefühlvoll und zugleich dynamisch zu spielen, dabei in vielem an Hampton Hawes erinnernd. Das gilt vor allem für die Aufnahmen im Quartett des Bassisten Leroy Vinnegar (1957), der übrigens dann auch beim Herbie Mann Quartett mit von der Partie war. Herbie Mann hat denn auch von diesen Sessions gesagt: „Mit Carl zu spielen, war eine meiner besten Erfahrungen während der Sommermonate in Los Angeles" - und etwas von der inspirierten Spielfreude kommt auch bei nahezu allen Aufnahmen herüber.

Heinz Klusch

Peter Reiter Trio

Your Romance: Bardzo Piany - Asko's Waltz - Jockey- Piece Number Two - Stompin'At The Woodwind - Down To The Basement- Heißer Herbst - Your Romance
Peter Reiter ts, ss, Thomas Krisch b, Uwe Heitz dm
Jardis 8802 (Bezug: Heiner Franz, Schubertstr. 12, 6683 Spiesen-Elversberg)

Trotz des anfangs etwas irritierenden Klangbildes, das ein gewisses Einhören (und Nachbessern) erfordert, machte mich die Musik dieser Platte auf Anhieb so gefangen, daß ich um nähere Angaben über die Triomitglieder bemüht war. Also: Peter Reiter (29), Sohn donauschwäbischer Auswanderer aus Jugos^ lawien, bekam mit sechs Jahren Klavierunterricht, studierte später in Stuttgart Orchestermusik und am Jazzseminar in Köln Klavier. „Your romance" ist sein erstes Sölo-Album; Studioerfahrung hat er allerdings schon bei zahlreichen Popproduktionen sammeln können, u. a. mit Jeanette McLeod, Frank Samuel und Jule Neigel. Von Uwe Heitz konnte ich nur das Alter in Erfahrung bringen (32) - der Mannheimer Schlagzeuger ist vornehmlich im süddeutschen Raum tätig; jüngst konnte man ihm auf einer Platte des Gitarristen Heiner Franz begegnen („A Window To The Soul", ebenfalls auf Jardis Records). Thomas Krisch (Jahrgang 1950) hat Biologie und Sport studiert und ist in Sachen Jazz ein „alter Hase". Zusammen mit seinen Brüdern Claus und Martin gehört er schon seit den frühen siebziger Jahren dem Krisch-Quartett an, einem „Familienunternehmen", das unverdrossen bis heute aktiv geblieben ist.
Das Auffallende an Reiters Spielweise ist, daß man zwar viele Einflüsse heraushören, diese aber nicht eindeutig festmachen kann. Mit einer Ausnahme, und die heißt Sonny Rollins. Drauf angesprochen, kommt von Reiter auch sofort die Bekräftigung: „Rollins ist für mich wohl der wichtigste Bezugspunkt, was die Saxophonisten anbelangt. Daneben sind für meine Entwicklung aber hauptsächlich Pianisten maßgebend gewesen, insbesondere Bill Evans. Denn ich komme vom Klavier her, widme mich erst seit wenigen Jahren dem Saxophon. Als ich mich zu diesem Wechsel entschloß, wußte ich aber schon genau, wie und was ich auf dem Tenor spielen wollte. Meine Ausdrucksvorstellungen waren also schon klar umrissen, als ich zum Blasinstrument überging, ich brauchte mich nicht erst allmählich heranzutasten." Es macht die Eigenart Reiters aus, daß er zu seiner Stilerarbeitung nicht nur Sonny Rollins, sondern eine ganze Reihe anderer Quellen „angezapft" hat, wobei aber, wie schon erwähnt, die exakte Fixierung Schwierigkeiten bereitet. Will sagen: es ist Reiter in verhältnismäßig kurzer Zeit gelungen, soviel Eigenes zu destillieren, daß man seinen Eklektizismus als durchaus positiv beschreiben kann. Oft angular und sperrig („Stompin' at the woodwind"), ist sein Spiel nichtsdestoweniger voller Zartheit und bis in die Cool-Epoche rückverfolgbar, und diese Bewußtmachung des Sensiblen schlägt sich natürlich auch auf Reiters Tongebung nieder. Darin wird sehr viel Verletzlichkeit spürbar, und trotz des häufig voll ausgeloteten Volumens herrscht Introvertiertheit vor. So verwinkelt die Improvisationsgänge des Tenoristen auch meistens sind - der Hang zum Romantischen und zur lyrischen Grundstimmung bleibt stets transparent, auch in den Kompositionen des Leaders, der bis auf „Heißer Herbst" von Thomas Krisch alle Themen der Platte selbst geschrieben hat. Apropos Krisch: daß dieses Trio-Album ein so gelungenes Debüt geworden ist, geht ganz entscheidend auf seine wunderbare Baßarbeit zurück. Vor kurzem erst als swingsolider Mainstream-Walker in Christian Plattner „Jazz Party" (s. Besprechung in JP 5/89, S. 67) aufgefallen, stellt er hier in völlig anderer Umgebung seine Vielseitigkeit unter Beweis. Als einziger harmonischer Mittler und Vermittler zwischen Saxophon und Schlagzeug baut er ideale Brücken von einem zum anderen, mit raumgreifender Prägnanz und oft gitarristischer Effizienz. Originalton Reiter: „In einem pianolosen Trio muß ich mich voll auf den Bassisten verlassen können, und das ist bei Thomas glücklicherweise der Fall. Ihm und uns kommen da zweifellos seine jahrelange Spielerfahrung zugute." Uwe Heitz agiert mit sehr viel Umsicht und Einfühlungsvermögen, kommt aber nicht ganz aus dem Schatten heraus, der von dem Talent der beiden anderen geworfen wird.
Bleibt noch zu erwähnen, daß der Leader in „Piece number two" zum Sopransaxophon wechselt, einem Instrument, dem ich nach Möglichkeit aus dem Weg gehen, wenn es nicht gerade von Lucky Thompson oder Kenny Davern gespielt wird. Es mag an dieser Aversion liegen, daß ich auch bei Reiter geradezu zwangsläufig an orientalische Schlangenbeschwörermystik erinnert werde. Auf dem Tenosax allerdings ist der junge Mann eine echte Bereicherung der bundesrepublikanischen Jazzszene, und man kann nur wünschen, daß er bald über den süddeutschen Raum hinaus die Beachtung findet, die er verdient

Horst Schade

Dino Saluzzi

Andina: Dance-Winter-Transmutation - Remoteness - Tango Of Oblivion - Choral - Waltz For Verena - Andina - Memories
Dino Saluzzi bandoneon, fl
Aufg.: Mai 1988, Oslo/Norwegen
ECM1375(PMV837 186)

Ein Mann, ein Bandoneon, etwas Flöte - zunächst frage ich, reicht das? Die Antwort erfahre ich schon nach den ersten Tönen („Dance-In the morning"). Saluzzis Solokunst (hier ein zutreffender Begriff!) enthält von der Folklore, über den Tango bis hin zu kammermusikalischen Elementen alles, was diese Musik zu bieten hat.
Saluzzi versucht sich der Tradition seiner Heimat, der eigenen Geschichte auf diesen ungewohnten (Tango-) Wegen zu nähern. Er spielte zunächst die traditionelle Folklore, jedoch nach Erfahrungen in den siebziger Jahren in der Gruppe Gato Barbieris, experimentierte er mit dieser ungewöhnlichen Art, Tango zu spielen.
Die neue LP von Dino Saluzzi besitzt einerseits die Melancholie, die Sehnsucht des Tango - andererseits neue Teile aus dem Jazz und dem klassischen Bereich. So scheut er sich auch nicht sein Bandoneon wie eine Kirchenorgel erklingen zu lassen. „Choral - The man of the miracles" klingt dann auch ungewöhnlich „sakral". Man hört (und spürt) förmlich den großen Raum einer alten Kirche. Diese Eindrücke werden durch die phänomenale Tontechnik unterstützt, die das Klicken der Tasten seines Instrumentes so hörbar macht, daß Musiker und Zuhörer - trotz der Tonkonserve - nicht weit voneinander entfernt sitzen. „Waltz for Verena", eine Komposition der zweiten Seite, besitzt gegenüber der Melancholie anderer Stücke („Memories"...) eine Leichtigkeit, eine Art Beschwingtheit, die Traurigkeit, Sehnsucht und Hoffnung zugleich ist. „Andina", eine leise, eine schöne Platte. Nicht für den schnellen Verbrauch geeignet! Und gerade das ist es, was diese Platte in der heutigen (Schnell-) Zeit auszeichnet.

Thomas Friedenberger

Aufg.: New York
MCA Records 6309

Ende der siebziger Jahre hatte das Septett aus Buffalo seine kommerziell erfolgreichste Zeit, da füllte der sanftswingende, rhythmisch stets in mittleren Tempi treibende Fusionjazz auch größere Säle. Spyro Gyra anno 1989, leicht umbesetzt, ist immer noch das Projekt des Saxophonisten Jay Beckenstein und des Tastenmannes Tom Schuman. Auch die Musik ist gleich geblieben: Vibraphon und Keyboards, häufig im ostinaten Gleichklang, legen zusammen mit der Rhythmusgruppe die Basis, über die dann Saxophon und der (hervorragende) Gitarrist Jay Azzolina ihre Soli spielen. So sind hier einmal die längeren Titel empfehlenswert, „Counterpoint" etwa, wo man sich auch mal einen Tempowechsel zutraut, der das manchmal arg gleichförmige Metrum aufreißt. Auch „Hannibal' Boogie" oder der CD-Bonustitel „No Limits" belegen das Gespür der Band für eingängige Melodien einerseits, beweisen aber auch die solistische Extraklasse von Beckenstein, Schuman und Azzolina, der offensichtlich nicht zur ständigen Besetzung zählt - noch nicht. Es wäre nach dieser Platte aber wünschenswert.

Heinz Klusch

Leni Stern

Secrets: Groundhog - Maybe - Easy Now - Secrets - Who Loves You - Amethyst- Point Falling
Bob Berg ts, Leni Stern, Wayne Krantz g, Dave Tronzo slide g, Lincoln Goines e-b, Harvie Swartz b, Dennis Chambers dm, Don Alias perc
Aufg.: 24. September-1. Oktober **1988, New York**
Enja 5093-1

Auch Leni Stern trägt neben Emily Remler, Monnette Sudler, Nana Simopoulos u.a. dazu bei, daß die Eroberung der Gitarre als Jazzinstrument durch die Frauen nach Gesang und Pianospiel jetzt allmählich stärker in Gang kommt. Zwar konnte man schon seit langem Folksängerinnen mit exzellentem Gitarrenspiel hören, aber Gesang und Texte waren ihnen dabei denn doch noch wichtiger als die instrumentale Improvisation. Leni Stern spielt in dieser Besetzung mit spürbar mehr Druck und wohl auch Lautstärke als im stark verinnerlichten Duospiel mit dem Gitarristen Wayne Krantz zuletzt bei ihrer Deutschland-Tournee. Die vorherrschende Atmosphäre ist zwar rockig, trotzdem gibt es auch hier eine Menge Abstufungen melodischer und rhythmischer Art. Ähnlich wie in den Konzerten dürfte bei den Improvisationen Leni Stern wohl die Hintergründigere, Wayne Krantz der Zupackendere sein. Auch in den Kompositionen (sechs der sieben Stücke sind von ihr) kommt sie zwar nicht in „kleinen Schuhen" - ihr Verlag heißt „Little Shoes Publ." -, aber meist in weichen und eigenwilligen daher. Zu den Differenzierungen tragen auch der Tenorsaxophonist Bob Berg und der Bassist Harvie Swartz auf einigen Titeln bei. Erneut wird nun erfreulicherweise wieder die Diskussion um die weibliche Ästhetik aufleben.

Horst-Dieter Stiefelmaier

Sun Ra And His Arkestra

Love In Outerspace- Live in Utrecht: Along Came Ra - D.27 - Blues Ra - Big John's Special - Fate In A Pleasant Mood - Round Midnight - Love In Outer Space/Space Is The Place
Sun Ra and his Arkestra
Aufg.: 11. Dezember 1983, live in Utrecht/NL
Leo Records CD LR 154

Live-Mitschnitte des Sun-Ra-Arkestra sind immer besonders problematisch; das bestätigt jedes miterlebte Konzert aufs neue. Das Nur-Hörbare, sowie es die Tonkonserve transportiert, ist letztlich ein amputiertes Fragment aus einem Haufen sich gegenseitig beeinflussender optisch-haptisch-elektrisch-taktilakustisch-intergalaktisch-kinetischer Phaenomena- von den Gerüch(t)en ganz zu schweigen. Aber auch dies Nur-Akustische annehmbar und angemessen aufzuzeichnen, ist mit Problemen verbunden, die - im Ergebnis immer hörbar - Tontechniker wie Audiophile an den Rand der Verzweiflung bringen: improvisiert-choreographierte Bewegungen, durch die Kabel rauschende Glitzermäntel, während der Konzerte veränderte Arrangements, unvorhersehbare Schau-Stücke, kurz, das intergalaktisch kontrollierte Chaos im Arkestra führt jede Mikrophonpositionierung und Reglerstellung ad absurdum.

Was auf Platten übrigbleibt, ist meist ein, auch von nichtkünstlerischen, das Werk aber mitbestimmenden Parametern definierter Scherbenhaufen - so auch hier: auf Akustisches reduziert, ewiglang nichtssagender Singsang und rhythmisches Klatschen, übersteuerte Bläsersoli, aufnahmetechnisch zerfledderte Riffs, Brummen im Hinter- und billige Effekte im Vordergrund, Rauschen, Langeweile, Ärgernis. Irgendwo dazwischen ein paar Momente Lichtblick auf eine umwölkte blaufunkelnde Galaxie: John Gilmore's Tenorsolo in „Round midnight".

H. Lukas Lindenmaier

The Billy Taylor Trio

White Nights & Jazz In Leningrad: Secret Love - Pensativa - A Child Is Born - C-A-G - I Remember You - Your Smile - My Romance - Jingles - Morning
Billy Taylor p, Victor Gaskin b, Bobby Thomas dm
Aufg.: 13. und 14. Juni 1988, Concordia College
Taylor-Made Recordings 1001

Von Billy Taylor hat man seit seiner 1980 entstandenen Concord-Platte mit dem Geiger Joe Kennedy nicht mehr viel gehört, so daß diese aktuelle CD-Produktion um so erfreulicher ist. Sie erinnert an einen der brillantesten und weltläufigsten Vertreter der Bud-Powell-Schule, der aber stets hat durchscheinen lassen, von wem er ursprünglich herkommt: von Art Tatum. Bekanntlich ist Dr. Taylor nicht nur als Pianist gefragt, sondern genausosehr als Dozent an Universitäten und Hochschulen, als Moderator bei Rundfunk und Fernsehen und als Berater zahlloser Musikinstitute und -komitees. Taylors wache Intelligenz artikuliert sich auch in seinem Klavierstil: Seine Improvisationen sind wahre Kleinodien an Form und Inhalt, geprägt von delikat dahinperlendem Single-Note-Spiel, das sich mit klug und effektvoll eingesetzter Akkordik paart.
Mit Gaskin und Thomas arbeitet Billy Taylor schon seit zwei Jahrzehnten zusammen (Unterbrechungen miteingerechnet), und entsprechend „geschmiert" läuft das Gruppenspiel. Das Trio swingt wie verrückt, und wem das nicht zu altmodisch erscheint, der ist mit „White Nights and Jazz in Leningrad" bestens bedient. Trotz des Titels handelt es sich übrigens nicht um Live-Mitschnitte aus der UdSSR, sondern um New Yorker „Studioerinnerungen" an eine kürzliche Tournee durch die Sowjetunion. Laufzeit: gut 57 Minuten.

Horst Schade

Mel Torme And The Marty Paich Dek-Tette

In Concert Tokyo 88: It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)- Sweet Georgia Brown - Just In Time - When The Sun Comes Out - The Carioca - More Than You Know - Too Close For Comfort - The City - Bossa Nova Potpourri - On The Street Where You Live - Cotton Tail - It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)
Warren Luening, Jack Sheldon tp, Dan Barrett tb, Bob Enevoldsen valve tb, Gary Foster as, Ken Peplowski ts, cl, Bob Efford bs, Jim Seif tu, Chuck Berghofer b, John von Ohlen dm, Mel Torme voc, dm, Marty Paich conductor
Aufg.: 11. Dezember 1988, Kan-i Hoken Hall, Tokyo
Concord Jazz 382

Die Essenz einer musikalischen Karriere auf einem Album? Kaum vorstellbar und doch könnte man beim vorliegenden Live-Album von Mel Torme auf diesen Gedanken kommen. Der vitale Sechziger, der sich selbst bescheiden als jazzorientierten Sänger bezeichnet („als reiner Jazzsänger dürfte man nicht Worte gebrauchen"), präsentierte sich beim umjubelten Konzert im Land der aufgehenden Sonne in Hochform: Mit halsbrecherischer Stimmakrobatik und viel Swing scatted er durch „Sweet Georgia Brown", fühlt sich in lateinamerikanischen Rhythmen („The Carioca", „Bossa Nova Potpourri") ebensowohl wie bei stimmungsvollen Balladen („More than you know", „Just in time"), die er mit viel Feeling, aber ohne Sentimentalität interpretiert. Aber auch am Schlagzeug macht Torme eine gute Figur; bei „Cotton tail" kann er dieses Talent zeigen, vor allem beim eindrucksvollen Duett mit dem Klarinettisten Ken Peplowski, das stark an ähnliche Zwiegespräche zwischen Goodman und-Krupa erinnert.
Die famose Begleitband unter Leitung von Marty Paich hat neben Peplowski weitere hervorragende Solisten in ihren Reihen, von denen sich besonders Gary Foster und Jack Sheldon in Szene setzen können. Im Mittelpunkt aber der Herr mit der wohlklingenden Stimme und dem Swing im Blut, Mr. Mel Torme.

Andreas Geyer

Mel Torme and the Marty Paich Dek-Tette

Reunion: Sweet Georgia Brown - Walk Between Raindrops - When You Wish Upon A Star/I'm Wishing - Bossa Nova Potpourri: The Gift/One Note Samba/ How Insensitive - The Trolley Song/ Get Me To The Church On Time - More Than You Know - The Goodbye Look - The Blues - For Whom The Bell Tolls/ Spain
Mel Torme voc, Marty Paich arr, cond, Warren Luening, Jack Sheldon tp, Bob Enevoldsen vtb, Lou McCreary tb, Jim Seif tu, Gary Foster as, Ken Peplowski ts, Bob Efford bs, Pete Jolly keyb, Chuck Berghofer b, Jeff Hamilton dm, Joe Porcaro, Efrain Toro perc
Aufg.: August 1988, Hollywood
Concord CCD 4360 (Bellaphon-Vertrieb)

Zu den denkwürdigsten Aufnahmen Mel Tormes gehören zweifellos seine Platten mit dem Marty Paich Dek-Tette, die in den Jahren zwischen 1956 und 1960 gemacht wurden. Warum also keine Wiedergeburt, da doch „Reunions" gerade wieder „in" sind? Nicht immer freilich gehen diese so erfolgreich aus wie im vorliegenden Fall, wo man die „Neubelebungen" den klassischen Einspielungen bruchlos an die Seite stellen kann.
Steve Voce schreibt im englischen „Jazz Journal", daß Mel Torme auf den neuen Dek-Tette-Aufnahmen noch genauso singe wie auf den alten. Dieser Meinung kann ich mich nicht anschließen, und auch der Vokalist selbst betont im Begleittext, daß sich sein Stimmumfang um eine ganze Oktave erweitert habe. In der Tat: Vergleiche beweisen das eindeutig, und da, wo die Timbrierung den „velvetfog" (also den samtenen Nebelbelag der Stimme) von einst hat lichter werden lassen, setzt heute die ganze Ausgereiftheit seines phänomenalen Könnens ein. Nicht geändert hat sich an seiner aufregenden Phrasierungskunst, und was die rhythmische Sensibilität anbelangt, so ist auch die noch immer von seismographischem Reaktionsvermögen.
Die historischen Dek-Tette-Aufnahmen sind sicher deshalb so legendär geworden, weil die Arrangements nicht nur auf den Gesang, sondern stärker noch auf die **Stimme** Tormes zugeschnitten waren. Die verhangene Diktion und die lässige Geschmeidigkeit sind kongenial auf die Instrumentierung übertragen worden, und diesen Konsens hat Marty Paich natürlich auch für die „Reunion" beibehalten. Das Waldhorn ist zwar verschwunden, die Tuba aber geblieben, und da die Ausdrucksmittel Tormes größer geworden sind, hat auch der Orchesterrahmen an klanglicher Dimension gewonnen. Und zwar nach oben wie nach unten - man achte auf den Schluß von „More than you know", und auf den brillant ausgearbeiteten „Blues" von Duke Ellington. Diese 88er Fassung gehört zum Besten, was Torme je gemacht hat - es ist übrigens der einzige alte Dek-Tette-Titel, der für ein „Remake" auserkoren wurde. Gerade an ihm wird offenkundig, daß auch die Paich-Partituren runder und noch vielschichtiger geworden sind- „heller" vor allen Dingen, nicht mehr ganz so opak wie vor 32 Jahren, bei vorsichtiger Miteinbeziehung aktueller Soundmöglichkeiten. So hat Pete Jolly nicht nur den Pianostuhl von Marty Paich übernommen - er darf auch hie und da andere Keyboard-Akzente anbringen. Einer der seltenen Fälle, wo die Elektronik tatsächlich mal der Bereicherung dient! Zusätzliche Farbtupfer werden auch von den beiden Perkussionisten eingebracht, so im Bossa-Nova-Potpourri, in „The goodbye look", und in „Spain".
Wie gesagt: „The Blues" ist der einzige direkte Rückgriff auf das alte Repertoire. Für den Kenner gibt es aber noch einen zweiten „Aha"-Effekt, gleich beim Opener „Sweet Georgia Brown", dem Marty Paich am Anfang und am Schluß originalgetreue Intro der ersten Nummer der ersten Dek-Tette-Platte von 1956 verpaßt hat („Lulu's back in town"). Das geht genauso gut zusammen wie bei den anderen Kombinationsspielchen Tormes, der ja das Faible pflegt, zwei (oder mehr) ähnlich gelagerte Songs miteinander zu verkoppeln. Besonders originell wirkt das bei „ For whom the bell tolls", der Titelmusik zur Hemingway-Verfilmung von 1943, und dem Chick-Corea-Hit „Spain". Zwei Spanienmotive also, wenngleich völlig unterschiedlicher Herkunft! Frappant auch, was Torme aus zwei Erfolgssongs des Popstars Donald Fagen macht: „Walk between raindrops" und „The goodbye look" hören sich an, als seien sie von vornherein für einen Jazzimprovisator geschrieben worden . . .
Von den ursprünglichen Dek-Tette-Mitgliedern ist nur noch Bob Enevoldsen dabei, obwohl weitaus mehr greifbar gewesen wären. Aber wahrscheinlich wollte man die „Reunion" auch nicht übertreiben . . . Gary Foster und Jack Sheldon sind die Hauptsolisten, aber im Grunde dienen alle nur einem Mann: Dem „velvet fog" der fünfziger Jahre. Ein „nickname", den Mel Torme heute allerdings als überholt betrachtet! „Reunion" rangiert bei mir jetzt als Top-Kandidat für das Album des Jahres 1989. CD-Laufzeit: 43'35".

Horst Schade

Twice a Week

Cover Yourself: Gullivers Reisen -1 Wonder Where That Fishy Fish Did Go - Suppenkasper - Sirup - Design A Fish - Der poussierte Gast - Read These letters - Carla und die 7 Zwerge - TV-Dominik Dachs
Peter Fischer dm, perc, voc; Mark Koch key, voc; Thomas Rytz b, cello, voc; Raphael Zehnder sax u. a.
Aufg.: Dez. 88/Jan. 89, Ebony Studio Wohlen AG
PPCD Nr. 33008

Je öfter nun auch relativ unbekannte Gruppen in den Genuß einer CD-Produktion kommen, desto häufiger muß man sich über die sinnlose Informationsverweigerung auf der Hülle ärgern. Warum heißt die Schweizer Formation „Twice a week" und die Platte „Cover yourself"? Wo kommen die Musiker her, was steckt hinter der Produktion? Warum ist der erste (englisch gesungene) Titel deutsch benannt? Was bedeuten die Titel überhaupt, vor allem, wenn sie so beliebig chic klingen wie hier? All das erfährt man nicht, dafür wird ausgiebig - Glückliche Schweiz! - den Städten Thun und Bern und den Gemeinden Steffisburg und Hilterfingen für die finanzielle Unterstützung gedankt. Aber vielleicht will man uns Hörer somit auf die pure Musik verweisen - und es fängt auch furios an: Die Technik ermöglicht es dem Saxophonisten, wie ein voller Bläsersatz zu klingen - und der Rest der Band steigt auch voll ein. Aber schnell bemerkt man, daß hier zum wiederholten Male die hinreichend bekannten Funkjazz-Klischees wieder einmal aufgelistet werden. Und die Idee, Kinderverse- hier: Der Suppenkasper- mit elektronischen Klängen zu konfrontrieren, ist so neu nicht. So vertieft sich bald der Eindruck, die Bezeichnung „Piesack-Produktion" sei nicht nur lustig gemeint, sondern auch zutreffend. Soll heißen: Mitzunehmender Spieldauer geht einem der uninspirierte Rockjazz denn doch auf die Nerven - mehr als zweimal wöchentlich sei diese Platte nur in Ausnahmefällen empfohlen.

Heinz Klusch

Dave Valentin

Live At The Blue Note: Cinnamon & Clove - Columbus Avenue - Footprints -Mountain Song- Marcoshino- Blackbird - Monkey Buttons - Dansette - Afro Blue
Dave Valentin fl, pan pipes, bamboo flute, pan flute, Bill O'Connell p, Lincoln Goines b, Robert Ameen dm, Giovanni Hidalgo perc, congas
Aufg.:31. Maiu. I.Juni 1988, New York
GRP Records A-9568

Warum nicht auch einmal eine LP von hier relativ unbekannten Künstlern rezensieren? Zumal es um ein interessantes Instrument wie die Querflöte geht, die durchgehend auf Jazz-Aufnahmen selten zu hören ist. Dave Valentin heißt im vorliegenden Falle der Hauptakteur und „Live at the Blue Note" das Album.
Bei Blue Note denkt mancher vielleicht an die Bop-Ära im gleichnamigen Pariser Club der fünfziger Jahre. Hier handelt es sich aber um den heutigen Blue Note Club in New York City. Und es geht nicht um Bop, sondern um eine Live-Produktion, bei der der Zuhörer nur am Beifall merkt, daß es um Live-Musik geht. Keine Ecken und Kanten, nur allzusehr geglättete Arrangements sind zu hören, in technischer Perfektion. Angejazzte Stücke von der Struktur her, Lateinamerikanisches eingewebt, aber in der Hauptsache mehr eine Pop-Jazz-Platte. Zum Entspannen gut geeignet, weniger zum intensiven Zuhören. Vielleicht auch mehr als Hintergrundmusik zu verstehen, als Berieselung, während man mit Anderweitigem beschäftigt ist. Eine durchgehende, schnelle und gleichbleibende Rhythmik ohne besondere Höhepunkte läßt kaum etwas anderes zu. Nur am Schluß, auf den letzten Sekunden kommt noch so etwas wie Leben in die Akteure. Viel zu spät, wenn man bedenkt, Percussion gab es schon die ganze Zeit.

Heinz Jürgen Rippert

Luther Vandross

Any Love: I Wonder- She Won'tTalk To Me -1 Know You Want To - Come Back - Any Love - Love Won't Let Me Wait - Are You Gonna Love Me - For You To Love - The Second Time Around
Marcus Miller keyb, b, Jason Miles synth, Paul Jackson g, Buddy Williams dm, Luther Vandross voc
Epic EPC 462908 1

Was fällt Ihnen denn spontan zum Stichwort „Soul" ein? Denken Sie nicht auch zu allererst an schweißgetränkte Schokoriegel in grell-bunter Verpakkung, die immer irgendwann zwischen „zwei" und „drei- und" Kreissägenimitierend „Baby, Baby..." jeglicher Schamgegend entgegenshouten? Oder denken Sie vielleicht an übergewichtige Bariton-Barden, deren Nebelhorn-Sound immerfort versucht, auch unter Ihre Bettdecke zu schlüpfen?
Stellen Sie sich doch anstelle all dieser Vorurteile im Hinblick auf die intensivste aller schwarzen Künste einmal einen smarten, vornehm gekleideten, sparsam mit dezenten Schmuckstücken ausstaffierten Jüngling ohne Schweißflecken unter den Achseln vor, der Ihnen vom Plattencover dezent-neutral entgegenblickt. Schaffen Sie es? Dann kommen Sie Luther Vandross schon recht nahe.
Auf seiner, mit dem vorliegenden Album, sechsten LP-Einspielung unter eigenem Namen bleibt er sich selbst treuer, als ein Dackel seinem Herrchen je sein könnte.
Kultiviert durcharrangiert und produziert von der ersten bis zur letzten Note finden sich neben gefühlvollen Balladen ebenso dance-floor-tunes der obersten Niveau-Stufe. Luther Vandross, Nat Adderley junior und Marcus Miller legen, als mit dem richtigen Riecher für Melodie und Instrumentierung ausgestattetes Dreigestirn, ein konsequent überzeugendes Album vor. „Any Love" dürfte es Vandross' „Give Me The Reason"-Album in Richtung Bestseller sicherlich gleichtun.

Thomas Tang

Anatoly Vapirov

De Profundis: Lines Of Destiny- De Profundis
Side A) Anatoly Vapirov ts, as, ss, b-cl und String Quartett Vladimir Henzelt v; Irina Fyodorovav; Leonid Sheidman viola; Alexander Oratovsky cello
Aufg.: 1985, Leningrad
Side B) Anatoly Vapirov ts, as, b-cl, ss, double-sax, fl, perc, dm; Sergey Kuryokhin p, fl, perc; Alexander Alexandrov bassoon, fl, perc
Aufg.: 1981, live in Tallin
LR 159,1988 Leo Records

Was wohl der faunische Leo Feigin noch aus seinem Zauberkoffer hervorbändert, wenn Grenzen weiter offen und sowjetische Musiker zunehmend in der Lage sind, auch im Ausland aufzunehmen und zu veröffentlichen? Es scheint noch reichlich und, wie das zweiteilige Album des bewegenden Improvisators und musikalisch kühnen Konstrukteurs Anatoly Vapirov eindrucksvoll unter Beweis stellt, bemerkenswertes Material zu sein. Die in Tal-

lin/Estland live aufgenommene B-Seite im Trio mit dem, im Westen zum Medienstar avancierten Fagottisten Alexandrov, pendelt zwischen frei improvisiertem energiesprühendem Powerplay und kammermusikalisch behutsamen Klangexkursionen und melodischen Fragmenten voller Magie und staunenswerter Erkundungen. Einer ist fast immer mit perkussiven Klangstrukturen von Glöckchen, Rasseln oder ähnlichem beschäftigt, was bei dichten Momenten, wenn darüber auch noch gelassen wie in einem Tagtraum eine Saxophonimprovisation schwebt, zu vielgliedrigen Imaginationen führt. Kauzig wird's an Stellen, wenn fahriges Schlagzeuggekräusel als Wegbereiter für hymnische Saxophonstöße auftritt. Obwohl im poetischen Covertext Zusammenhänge zur vier Jahre später entstandenen und Alban Berg gewidmeten A-Seite angedeutet werden, bilden die „Schicksalslinien" strukturell unter anderem durch mehrfache Overdubs und auch in der teilweise fast klassischen Substanz etwas düsterschmerzlich Eigenes. Zwischen dem String Quartett des Leningrader Symphonieorchesters und Vapirovs expressiven stürmischen bis eruptiven Improvisationsknäueln spannen sich Linien von suggestiver Eindringlichkeit, Strenge aber auch tiefer Hingabe.

Michael Schneider

Sarah Vaughan

It's You Or No **One:** It's You Or No One - Once In A While - Penthouse Serenade - Lover Man - What A Difference A Day Made - I Cover The Waterfront - I've Got A Crush On You - If You Could See Me Now - I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter- Sometimes I Feel Like A Motherless Child - Don't Worry 'bout Me - The Man I Love-The Lord's Prayer-Trouble Is A Man -1 Can t Get Started
Sarah Vaughan mit versch. Bands + Orchestern
Musicraft MVSCD-55/BMG Ariola 881240

Mit dieser CD erleben wir „Sassy", die nunmehr 65jährige, als Interpretin populärer Songs in Aufnahmen aus den vierziger Jahren. Schmalzige Steichersätze, z. T. in dose harmony gesetzt, begleiten die langsamen Nummern der typischen Tin Pan Alley Produktion. Sarah's saubere Intonation, einfühlsame Interpretation und sicheres musikalisches Gespür sowie der phänomenale Stimmumfang sind in dieser Zeit bereits hörbar und lehrte die Crooner-Konkurrenz das Fürchten. „The Divine One" irritierte damals viele Jazzpuristen durch diese Pop-Einspielungen. Unzweifelhaft hat Sarah Vaughan eine stimmliche und stilistische Entwicklung vorangetrieben, die erst in den 70er Jahren voll ihre jazzoiden Blüten zeigen sollte. Insofern haben diese Aufnahmen historischen Wert: die Dokumentation eines Wegabschnittes zum gebührenden Welterfolg im Jazzgesang.

Matthias Becker

Frans Vermeerssen's

All Ears: Waltz For Sabina - Philly Coleslaw- Is It True?- Passion Obstinee
Herb Robertson tp, c, flh, Frans Vermeerssen ts, Piet Hoeksma, g, Gerrie Arling, b, Harry Arling dm
Aufg.:17. April 1987, Holland
Swing Master NM 003

Daß er ohne falschen Respekt zur Sache geht, konnte Frans Vermeerssen als zweiter Solist der holländischen Noodband bereits vor Jahren unter Beweis stellen. Inzwischen hat er aufs Tenorsaxophon gewechselt, spielt seine eigene Musik, und das immerhin mit dem vielbeachteten amerikanischen Trompeter Herb Robertson als Gastsolisten. Was dieser beiträgt, ist keineswegs ein ad libitum zu irgendeiner Jam Session, sondern essentieller Teil dieser Musik. Denn Vermeerssens strukturelles Konzept verlangt nicht nur eine zweite Bläserstimme in der Partitur, sondern auch emanzipierte Spontaneität im Spannungsfeld zwischen tonaler Tradition und freiem Spiel. Dafür ist Robertson nun wirklich der geeignete Partner, offen für Experimentelles, mit einer komplizierten Liebe zur Jazz-Konvention, voller synthetisch bereichernder Phantasie. Daß er sich stilvoller durch die Trompetensounds der Jazz-Geschichte meckert als etwa ein Lester Bowie, zeigt er bei „Is It True?" ja nicht zum erstenmal.
Dieses Feature und bereits der Opener „Waltz for Sabina" kommen wie herkömmliche Jazz-Balladen daher, freilich in ihrem harmonischen Gefüge schon ganz fragil. Ben-Webster-Stil ist da mit Free-Jazz-Intonationen untermischt, Stimmigkeit bewegt sich auf tönernen Beinen, das kollektive Understatement ist Schauspielerei. Mag es Nachruf sein oder Parodie, Traditionalismus jedenfalls ist es nicht. „Philly Coleslaw", eine Komposition in der Art von Ornette Colemans frühen mehrgliedrigen Themen, bläst alles „Als ob" über den Haufen. Auch das ist Jazz-Tradition, aber doch eine, die die Musiker noch beim Wort nehmen. Beide - getürkter Mainstream und echter Free Jazz - vermengen sich dann in der 20minütigen Suite, die die zweite Seite füllt. Wechselnde Dynamik und wechselnder Stil; experimentelle Klangfarben - nicht zuletzt vom Gitarristen - und Geräuschhaftes; freie Soli über rasendem Beat und dumpfe Choräle: Hier wird die Summe gezogen. Und sie ist nicht klein.

Hans-Jürgen Schaal

Vienna Art Orchestra

Blues For Brahms: Punkt 1) Festliche Eröffnung - What Was This Thing Called Jazz? - Blues For Brahms - Poschiavo - Body And Soul - OK - But Who Is TOBER?- Bars & Stripes - Alphabet- Danke, das war's
Bumi Fian, Hannes Kottek tp, Herbert Joos flh, Christian Radovan tb, Roman Schwaller ts, Co Streift as, fl, Harry Sokal ss, ts, fl, Jon Sass tu, Uli Scherer keyb, Heiri Kaenzig b, Wolfgang Reisingerdm, Lauren Newton voc
Aufg.: 15. November 1988, live im Fritz in Wien
Amadeo2LP839 105-1

Eine geballte Ladung zeitgenössischen Big Band Jazz bekommt man im 10. Jahr des Vienna Art Orchestra (VAO) zu hören. Über 90 Minuten, live, aufgenommen im Spätherbst des Jahres 1988. Die bewährten und so geschätzten Tugenden in Mathias Rüeggs Kompositionen und Arrangements versprechen einen Kunstgenuß: Rhythmus- und Tempowechsel, sich ablösende Swing-, Rock-, Funk- und Latinabschnitte, groß angelegte Solopassagen wechseln mit überraschend einsetzenden Tuttistellen. Mathias Rüegg schreibt für seine Bandmitglieder, für die Solisten, die er damit in das ihnen gebührende Licht setzt. Er schafft mit seinen Kompositionen Improvisationsfreiräume, schneidert, nein maßschneidert ein musikalisches Kleid, in dem sich allen voran Herbert Joos, Lauren Newton und Jon Sass - die anderen, ebenfalls überzeugend, mögen mir verzeihen - hervorragend präsentieren. Mathias Rüegg, eigentlich Pianist, beherrscht sein Instrument, das VAO wie kaum ein zweiter Bandleader im deutschsprachigen Raum.

Matthias Becker

Emil Viklicky Quartet

Homage To Joan Miro: Adventure In Black And Yellow- Party In Güell Park - Mr. Flagerty - Cyril - Blue Raven - Futile Waiting - Cacharel
Frantisek Kop ss, ts, b-cl; Emil Viklicky p; Frantisek Uhlir b; Cyril Zelenakdm; perc + Talich Quartett
SupraphonH 0180-1

Das Emil Viklicky Quartett ist durch einige Gastspiele im süddeutschen Raum bei uns nicht mehr gänzlich unbekannt. Das vorliegende Album unterstreicht nachhaltig, daß es lohnend wäre, die Musiker auch weiterhin durch Engagements und Einladungen zu Festivals noch bekannter zu machen und zu unterstützen. Die A-Seite bringt Viklickys Suite für Streichquartett und Jazzquartett, die Joan Miro gewidmet ist. Als Streichquartett hat er das über die CSSR hinaus renommierte Talich Quartett hinzugezogen. Die Musik ist eine über die Maßen gelungene Synthese kammermusikalischer neuer E-Musik und Jazz und verbindet tschechische Musiktradition auf vorzügliche Weise mit ambitioniertem Jazz. Die dreisätzige Suite ist formal außerordentlich geschlossen und bietet neben vielen durchkomponierten Passagen einigen Freiraum für improvisatorische Exkursionen. Zupackend und treibend changiert die Musik zwischen volksliedhaftem Ton und greller Expressivität. Die harmonischen und rhythmischen Brechungen berühren den Grenzbereich zum Free Jazz, werden jedoch unverzüglich strukturiert und zurückgeführt. Eine Verbindung zu der vielfarbigen Formenwelt der Bilder Joan Miros läßt sich jederzeit herstellen, und das war ja auch beabsichtigt. - Kein Zweifel, auch was Komposition und Arrangement angeht, Emil Viklicky hat hiermit mindestens eine „Diplomarbeit" abgeliefert. Die B-Seite enthält vier Originalkompositionen, nun ohne Streichquartett. Auch hier entwickelt sich Kreativität und ein ausgeprägter Personalstil aller Beteiligten.

Ulrich Vanek

Violin Connection

68 Minutes Of Unrealized Music By French/German Jazz Violonists: When Südes Are Slow -, ,32" Rocks - From El Bario - Cazalla - Kiklihood - ACB - The Legend Of The Red Bird - Polyspheres - Secret Identity - Goodshoes - Yougos - Air And Gin
Pierre Blanchard, Ulli Bartel, Jean-Luc Pino, Wolfgang Kliegel, Debora Seffer, Thomas Proff, Patrick Tilleman, Mic Ochsner, Nathalie Basset, Matthias Bück, Christian Zagaria, Jörg Widmoserv
Aufg.: Oktober 1988 - Januar 1989
Musea FGBG 4004 (68 La Tinchotte, F-57117Retonfey)

Einen Überblick der europäischen, zumindest der französisch-deutschen Jazz-Geiger-Szenerie, will diese Anthologie bieten. Vollständigkeit ist nicht jedermanns Sache, vielleicht auch gar nicht angestrebt (ich vermisse da schon ein paar Namen, Gallische wie Teutonische), und vor allem: Auswahl ist immer subjektiv
Wenig mehr als die Hälfte der vertretenen Solistinnen setzen ein elektrisch-elektronisches Konzept an, über die reine Verstärkung des Instruments hinausgehend, also Klang auch innerhalb der Gruppen dadurch bestimmend und bestimmen lassend. Besonders Auffallendes findet sich in dieser Abteilung nicht, vielmehr: gängige Sounds, auch aus der Popmusikindustrie, samt der dazugehörigen Backgrounds, Beliebiges von Keyboards, stereotype rhythmische Muster; als traditioneller Bezugspunkt klingt da öfter die Mahavishu-Gruppe mit Jerry Goodman - neue Perspektiven darüber hinaus zeigt zumindest keine der hier vorgestellten Aufnahmen.
Ebensowenig wirkliche Novitäten finden sich in der andern Abteilung akustischer Konzepte - die Spielpraxis einfach verstärkten Instruments mit eingerechnet. Akademisches Musizieren ist hier durchgehend vertreten, akademisch im be-ba-bop-jazz-Sinn, wie auch rein europäisierend kammermusikalischer Art, bis hin zu mißverständlichen/mißverstandenen Stilmitteln wie Vibrato und „Zigeunerphrasierung". Neben ein paar avantgardistischen Tricks des Tages fällt noch ein starker, gerader Sound der französischen Violonistin Debora Seffer auf - mehr wird auch daraus nicht.
Eingeebnet flach gestrichen präsentiert sich hier die Geiger-Landschaft zwischen Atlantik und Zwickau. Kenner wissen um schroffe Abgründe wie scharfkantige Gipfel in diesen Gegenden: die konnten/sollten (?) hier nicht vorgestellt werden.

H. Lukas Lindenmaier

Hans Visser

Duel: Tales Of The Cave - Lackluster Eyes - Walking The Thin Line - Passions - Egyptian Suite: Desert/Oasis/Pyramid - Cathedral - Tidal Waves - Keltic
Hans Visser g, keyb, synth, Koen van Baal keyb, Ante Cetinic keyb, Alexander Nichting keyb, v, Jan Hollestelle b, Peter Verstraaten b, Annet Visser fl, Rokus Basseth, Mariken Düsseldorp v, Lieve Geuens voc, Rob Janssen dm
Aufg.: Frühjahr 1987, Arnhem/Holland
CBS 460103 1

Der holländische Gitarrist und Keyboarder Hans Visser legt mit „Duel" sein Debut-Album vor. Sein musikalisches Betätigungsfeld ist schwer mit einem Begriff zu fassen: New Age, Synthesizermusik, Soft-Rock, Melodie-Rock... Kurz: Tin Pan Alley-Stil der 80er Jahre, Arrangements zum Schmusen oder alleine Träumen. Da erinnert vieles an die Gruppe Pink Floyd der 70er Jahre, gerade die sphärischen, synthetischen Sounds, die zwischen raffinierten Arrangements und romantischem Schmalz ihren Platz finden. Vissers musikalischer Werdegang läßt sich auf dieser Platte hörbar nachvollziehen, Der „klassisch" ausgebildete Gitarrist ließ sich in „Passions" von Giuliani und Carcassi inspirieren (?), und in der „Suite" schlugen sich seine Erfahrungen als Komponist für Theatermusiken nieder. Der erste Satz „Desert" ist als musikalisches Programm überzeugend gelungen. Man kann die gleißende Hitze und wasserlose Dürre einer vegetationslosen Wüstenlandschaft förmlich spüren. Ansonsten scheinen die Überschriften der Instrumentaltitel eher willkürlich gewählt. Hervorzuheben ist noch das Stück „Keltic", in dem sich über einem rhythmisch prägnanten Grundmuster der elektronischen Tom-Toms modale Melodien mit zahlreichen kontrapunktischen Linien zu verwickeln scheinen. Die Aufnahmen bleiben trotz der zahlreichen Tonquellen und des Overdubbing-Verfahrens immer transparent. Hier haben die Tontechniker gute Arbeit geleistet. Die zum Teil einfallsreiche Musik aber gehört einem Genre an, das im Jazz Podium bisher kaum Platz gefunden hat.

Matthias Becker

Lito Vitale Cuarteto

El Chupetin Paleta - Estar Entre Nosotros - Ese Amigo Del Alma - La Enfermeria, Sala Cuatro- Manana Es Mejor - Himno Coya
Manuel Miranda ss, ts, tarkas fl, Lito Vitale keyb, Marcelo Torres b, Jota Morellidm
Aufg.: Juli 1987, Buenos Aires
Messidor 15994

Lito Vitale kann sicherlich als einer der innovativsten Instrumentalisten der neuen argentinischen Musikszene bezeichnet werden. Argentinien ist gleich Tango, ist gleich Piazzolla und vielleicht noch die Sosa? Gauchoromantik aus der Pampa und Hafenkaschemmen-Romantik vom Ende der Welt? Nimmt man die Musik der vorliegenden Einspielung zum Maßstab aller argentinischen Dinge, so kann man feststellen, daß die neue argentinische Musik mehr zu bieten hat, als uns die vorgenannten, wenn auch berechtigten Assoziationen glauben lassen wollen. Vitale, Jahrgang 1961, hat ein knappes Jahr lang Klavierunterricht genommen, kann kaum Noten lesen, geschweige denn schreiben. Dafür spielte er aber schon im frühen Kindesalter mit seinem Vater „Bach-, Mozart- und Vivaldi-Erkennen" von Schallplatten. Nebenbei lernte er noch Schlagzeug, Gitarre, Baß und Flöte spielen, wenngleich das Klavier sein Hauptinstrument bleiben sollte. Mit sieben Jahren trat der kleine Lito erstmals öffentlich auf, mit dreizehn Jahren gründete er mit seinen Eltern und seiner Schwester die Gruppe MIA, die sich schnell zu einer der wichtigsten Gruppen der Bewegung des „Rock Nacional" entwickelte.
Da die großen Schallplattenfirmen sich wenig interessiert zeigten, machten die Vitales ihr eigenes Independent-Label, „Ciclo 3" auf. Für das Label und für MIA arbeitete Lito nicht nur als Musiker und Komponist, sondern ebenso als Toningenieur. Während dieser Zeit lernte Lito Vitale den großen Bandoneon-Spieler Dino Saluzzi und durch diesen die Vielfalt argentinischer Folklore kennen. Vitale begann, mit Folklore zu arbeiten, die nichts mehr mit musealer Ponchoromantik zu tun hatte, sondern er begriff Folklore als etwas Lebendiges, sich ständig Erneuerndes, sich Entwickelndes. Vitale verflocht die ländlichen Chacareras, Huaynos und Zambas mit den Klängen der modernen Metropolen und verschaffte sich mit dieser Fusion einen Bekanntheitsgrad in Argentinien. Das Trio Vitale avancierte zu einer erfolgreichen Instrumentalformation im Lande und erhielt im Januar 1986 den Preis des Nationalen Festivals von Cosquin. Im März 1987 gründete Lito Vitale das Cuarteto, von dem man auch auf der vorliegenen LP noch vitalisierte Folklore hören kann. Vitales Musik nun in irgendeine Schublade stecken zu wollen, muß an der gekonnten Verschmelzung verschiedenster Stile und Einflüsse durch den Argentinier einfach scheitern. Sicherlich verarbeitet Lito Vitale greifbare Richtungen, die Folklore ebenso wie den Jazz und symphonische Rock-Anleihen. Nun gut, wer zur Orientierung unbedingt ein Etikett benötigt, der dürfte mit der Bezeichnung „Neue Argentinische Musik" sicherlich nicht zum Schlechtesten bedient sein. Das vorliegende Album verdient zumindest ein Etikett: unbedingt hörenswert!

Thomas Tang

Andreas Vollenweider

Dancing With The Lion: Into The Burning Circle - Dancing With The Lion - Hippolyte - Dance Of The Masks - Pearls & Tears - Garden Of My Childhood - Still Life - And The Long Shadows - See, My Love ... - Silver Dew, Golden Grass - Ascent From The Circle
Andreas Vollenweider harp, cheng, voc, Matthias Ziegler fl, Christoph Stiefel p, keyb, Walter Keiser dm, perc, Pedro Haldemann perc, and guests
Aufg: April-Okt. 1988, Zürich
CBS 463331 1

An Andreas Vollenweider kommt kaum jemand vorbei. Im Fernsehen unter dem Wetterbericht, im Radio als Pausenfüller, beim VHS-Kurs „Autogenes Training" - hier und anderswo schmeichelt sich der Schweizer Harfen-Artist mit seinen New-Age-Klängen in die Ohren. Musikredakteure der deutschen Rundfunkanstalten und Vollenweider-Fans werden auch von seiner jüngsten LP nicht enttäuscht sein. Wie gehabt: ästhetische Klangflächen, orchestriert mit den unterschiedlichsten Instrumenten von Cello bis Saxophon (kurios: David Lindley, Gitarrist des Songwriters Jackson Browne, an der türkischen Saz). Melodische Mini-Motive zum Mitsingen in einem tänzelnden Rhythmus. Altvertraut auch die Motive in den Songtiteln: Da ist von den „Gärten der Kindheit" die Rede, von Bäumen und Mauern. Du bist ganz ruhig ... Du spürst das Gras unter den Füßen . . . Musik zum Träumen. So weit, so gut. Wer Räucherstäbchen und Kleiekekse mag, den wird es auch nicht stören, daß mir Vollenweiders Musik schon seit einiger Zeit als Masche vorkommt.
Was mich allerdings wirklich ärgert: Das dreiseitige Info, das CBS der Platte beigefügt hat. Darin meint Andreas Vollenweider, seine so angenehm unverbindliche Musik mit einem Programm aufwerten zu müssen. Zunächst verspricht Vollenweider darin, die „Musik hauptsächlich für sich sprechen zu lassen". Das Versprechen hält er leider nicht, sondern verbreitet sich in Sätzen wie „Dancing with the lion" beschreibe den Tanz der Seele mit der materiellen Welt. „Es ist meine Hoffnung, daß diese Musik die Räume bieten kann, den eigenen Tanz mit dem Löwen zu betrachten." Keine Sorge: Von all dieser tieferen Bedeutung habe ich auch nach mehrmaliger Betrachtung des Löwentanzes nichts entdecken können. Prädikat deshalb: nach wie vor wetterberichttauglich.

Rainer Wilkes

Mal Waidron Trio

Free At Last: Rat Now - Balladina - 1 - 3-234 - Rock My Soul - Willow Weep For Me - Boo
Mal Waldron p, Isla Eckinger b, Clarence Becton dm
Aufg.: 24. November 1969, Ludwigsburg
ECM 831 332-2

Wer kann sich heute noch vorstellen, daß Mal Waldron die ECM-Produktionslinie eröffnete. Produzent des vorliegenden Albums war denn auch nicht Manfred Eicher, sondern Manfred Scheffner mit Jazz by post. Bei Manfred Eicher lag lediglich die „Supervision[1]. Sein unbedingter Wille zur perfekten Aufnahmetechnik führte denn auch ins Tonstudio Bauer nach Ludwigsburg. Anspruchsvoll von Anfang an war auch die Covergestaltung. Damals steckten in der Klapphülle sogar noch die Noten der Waldron-Originals. Die Entscheidung für Mal Waldron war 1969 konsequent, mit seiner magisch aufwühlenden, zirkulär fortschreitenden Repetitionsmotivik hatte er sich in seiner Wahlheimat eine Fangemeinde erobert. Nicht immer war er allerdings in adäquater Umgebung zu hören, und Tondokumente seiner neuen, europäischen Schaffensperiode gab es auch nicht. Folgerichtig ließ Manfred Scheffner die beste Kombination der Mal-Waldron-*working-Trios* aus dem domicile ein aktuelles Waldron-Programm einspielen. Isla Eckingers virtuoses und kraftvolles, mit Doppelgriffen gewürztes Baßspiel begeistert auch heute noch. Zumindest bei der Rocknummer wirkt Clarence Bectons Schlagzeugspiel allerdings etwas hölzern. Der Leader selber war jedoch bei bester Spiellaune und kam mit seiner ganz eigenen Technik gut an. Die „Chemie" des Trios jedenfalls stimmte, und so gehört „Free At Last" auch heute noch, nach Jahren weltweiter Waldron-Aufnahme-Aktivitäten, zu den besten Einspielungen dieses pianistischen Querdenkers. Zum Glück muß man mittlerweile auch nicht mehr, wie das Jazz Podium damals, vor dessen „äußerst bescheidenen Mitteln" warnen - Zensursterne kann man ihm inzwischen in diesem Blatt auch nicht mehr verweigern.

Thomas Fitterling

Jack Walrath + Spirit Level

Killer Bunnies: Snagadaa-A Study In Porcine - Kirsten Sunday Morning - Killer Bunnies - Duke Ellington's Sound Of Love - Four Freedoms - Dustbiter
Jack Walrath tp; Paul Dunmall ts; Tim Richards p; Paul Anstey b; Tony Errell dm
Aufg.: 12713. Mai 1986, England
Spotlite SPJ LP25

Das muß wohl Liebe auf den ersten Ton gewesen sein, als 1985 in Südfrankreich der amerikanische Trompeter und erprobte Mingus-Begleiter Jack Walrath und das seit 1979 zusammenspielende englische Quartett Spirit Level zusammentrafen. Ein Jahr später entstanden in England die hier vorliegenden Aufnahmen, die beweisen, daß sich hier verwandte Seelen gesucht und gefunden haben. Denn einerseits ist Walrath natürlich ein versierter Instrumentalist, der sehr expressiv blasen und bei seinen Improvisationen weite Wege gehen kann. Zum anderen aber hat er viel bei Rock- und Popbands gelernt, er war mehrere Jahre mit Ray Charles auf Tour, so daß seine Soli nie zu sehr ausufern und die Themen immer schön eingängig klingen, inklusive einiger Latin-Anklänge. Ähnliche Ziele verfolgt Spirit Level, die im klassisch-englischen Sinne nie einem Stil pur verschrieben sind, sondern auch mal kräftige Anleihen bei der Tanzmusik nehmen. So sind die „Killerbunnies" kein umwertend progressives, sondern eher ein erfrischend altmodisches Album geworden. Die Musiker beweisen, daß sie zwar nicht unbedingt an gewohnten Schemata hängen - „A study in porcine" liefert eine recht „schräge" Kollektivimprovisation der beiden Bläser - aber doch gern in den sicheren Hafen bekannter Harmonien zurückkehren. Daß dabei die Grenzen des parodistischen Zitats gestreift werden, ist sicher kein Zufall.

Heinz Klusch

Jack Walrath

Neohippus: Village Of The Darned - Watch Your Head - Fright Night - Annie Lee - England - Beer! - Future Reference - The Smell Of The Blues
Jack Walrath tp, Rick Margitza sax, Carter Jefferson ts, cl, John Abercrombie g, James Williams p, Anthony Cox b, Ronnie Burrage dm
Aufg.: 19721. August 1988, New York
BlueNoteCDP7 91101 2/EMI

Im Booklet dieser CD ist eine Dankadresse an die „masters of suspense" (so hieß auch schon Walraths vorangegangene Blue-Note-Produktion) abgedruckt-gemeint sind die beiden Horror- und Thrillerdarsteller Boris Karloff und John Lodge, von denen der letztgenannte später in der Politik Fuß fassen konnte. Jack Walrath scheint ein Fan des guten alten Gruselfilms zu sein, denn eine seiner Kompositionen auf dieser CD (sie stammen allesamt von ihm) nimmt geradewegs auf die Untermalungsmusik des Horrorkinos Bezug. Den einschlägigen Hollywoodproduzenten dürfte „Fright night" aber doch wohl zu progressiv sein: dräuende Soundschwaden, vor denen ein brüllender Free-Geist irrlichtert (Jefferson) - also das ist des „Gespenstischen" zuviel, um kommerziell Anklang zu finden!
Spaß beiseite. Die Scheibe beginnt mit hart zur Sache gehendem Neobop („Village of the darned" - sicher die Titelverballhornung eines berühmten Wolf-Rilla-Films), gefolgt von „Watch your head", das mit balkaneskem Flair und einer gesunden Portion Humor abgesäumt ist. Der Trompeter spielt hier ausgesprochen „bluesy"; Abercrombie konterkariert mit einem sphärisch angehauchten Gitarrentrip. „Annie Lee" baut auf einem fanfarenartigen Hauptmotiv auf und bietet Gelegenheit zu wilden Exkursionen von Jefferson und Abercrombie. „England" ist mit deutlichen Elling,,tönen" koloriert, angefangen bei den Strayhorn-Nachempfindungen des Pianisten, der singenden Klarinette von Jefferson vor sanft schwellenden Ensemblechords, bis zum Walrath-Tribut an Cootie Williams und einem „old-fashioned" Baß-Interludium von Anthony Cox. „Beer!" hat von allen Kompositionen der CD den stärksten Mingus-Touch (Walrath ist bekanntlich im Umfeld des verstorbenen Bassisten groß geworden) - ein schillerndes Kaleidoskop unterschiedlicher Stimmungen und Jazzstile. Jefferson versucht hier einen kurzen nostalgischen Schlenker zu den legendären Texas-Tenoristen, und da klingt er überzeugender, als wenn er seine Coltrane-Pflichtübungen absolviert. „Further reference" ist eine Uptempo-Nummer mit einem stop-and-go-Thema, aus dem sich Abercrombies peitschender Steckdosensound hervorschält, gefolgt von je sechs Chorussen der beiden Tenoristen, die nach Beiträgen von Burrage und Walrath zu abschließenden, sich stetig verkürzenden Repetier-Chases zurückkehren. Als Rausschmeißer dann ein Kessel Buntes, zusammengerührt aus backbeatschwangerem Rhythm & Blues, Rent-Party-Jokus und unverblümtem Oldtimefeeling, mit einem röhrenden, honkenden Jefferson. Walrath glänzt hier in einer brillanten Rückschau auf die großen Trompetenmeister des Swing und Mainstream. Der ehemalige Mingus-Mann ist ein exzellenter Techniker, aber ohne die kalte Pracht eines Wynton Marsalis, mit sengender Spielweise und einem wie Reißigfeuer knisternden Ton - gleichermaßen überzeugend in free-flurries und im Bebop-Legato. Neben ihm hinterlassen die intensitätsgeladenen Akkordschichtungen des Pianisten den stärksten Soloeindruck.
CD-Laufzeit: 50 Minuten und 37 Sekunden; die beiden letzten Titel sind auf der LP-Pressung nicht vorhanden.

Horst Schade

Ernie Watts Quartet

Language Of The Heart - Continental Blues - Echoes - My One And Only Love - On The Border - Skylark - One In Three - Body And Soul
Ernie Watts ts, as, ss, Pat Coil p, Joel Dibartolo b, Bob Leatherbarrow dm
Aufg.: 14./15. Dez. 1987, Hollywood
JVC JLP 3309

Stilistisch steht er seinen Vorbildern John Coltrane und Sonny Rollins kaum nach, wenngleich er äußerst flexibel in der Art der musikalischen Aufbereitung und beim Aussuchen seiner Themen ist. Deshalb zählt Ernie Watts auch zu den vielbeschäftigten Saxophonisten bei Studioproduktionen aller Art.
Die Kanten seiner Vorbilder sind bei ihm allerdings nicht vorhanden, auch nicht auf seinem neuen Album „Ernie Watts Quartet". Dafür ist es stilistisch homogen und nicht ohne Pep. Ernie Watts, der vor rund zwanzig Jahren mit der Band von Buddy Rieh seine ersten Erfolge erzielte, setzt hier auf eine eingängige Rhythmik mit überwiegend sanften, runden Saxophonlinien, die er auf Sopran-, Alt- und Tenor-Sax realisiert. Eine elegante Phrasierung herrscht vor.
„Continental Blues" hat als einziges Stück einen spürbaren Draht zum Blues. „Echoes" und „Skylark" sind die interessantesten Alt-Aufnahmen. Am

swingensten kann man „On the border" bezeichnen, mit einem gekonnt fließend gespielten Sopran-Saxophon. Bei „Body and soul" wirkt das große Original etwas weit entfernt.
Das Ernie Watts Quartett spielt aber äußerst homogen, die Begleiter mit Pat Coil, Piano, Joel Dibartolo, Baß, und Bob Leatherbarrow, Schlagzeug, haben sich gut auf das Konzept eingestellt, geben den Aufnahmen ein swingiges, cooles Gepräge und helfen, der musikalisch kompakten Form einen virtuosen Schliff zu verleihen.

Heinz-Jürgen Rippert

Kirk Whalum

The Promise: I Receive Your Love- N. E. Wind - The Promise - Ma Foi - L. C.'s Back - Desperately - Out-A-Hand - Don't Even Look
Kirk Whalum s, Paul Jackson Jr. g, Jerry Peters Keyb, Herman Matthews dm, Darryl Phinnessee, Dorian Holly, Syreetavocu. a.
Aufg.: New York
CBS 465273 1

So gestylt, wie der Saxophonist auf dem Cover ausschaut, so plätschert denn auch die Musik Kirk Whalums aus den Lautsprechern. Nett, sanft, schmusig - und profillos. Ihn deshalb aber gleich in Kirk Valium umzutaufen, wäre der üblen Nachrede doch zuviel, denn einige wenige Reibungsmomente bietet „The Promise" schon, wenn diese auch in relative Belanglosigkeiten eingebettet sind. Nun, für Freunde des Ästhetizismus und eifrige Sammler der Werke Sanborns, Grover Washington jr., Spyro Gyras, Rippingtons und wie sie alle heißen, kann ich an dieser Stelle bedenkenlos eine Empfehlung aussprechen.
Wer allerdings ein bißchen mehr Tiefgang und Spannung in der Musik sucht, der wird hier wohl vergeblich suchen. Genauso vergeblich wird man darüber sinnieren können, weshalb das Stück „Desperately" eben diesen Titel trägt. Vielleicht, weil man verzweifelt nach der Erklärung dieser Namensgebung sucht, da es sich um eine easy listening Latin-Nummer handelt?!

Jörg Eipasch

Carla White

Mood Swings: If Dreams Come True - The Night We Called It Day - Never Mind The Rain - Love Me Tomorrow - You're My Thrill - The Gentleman Is A Dope - For Heaven's Sake - Yardbird Suite (What Price Love) - Love Came On Stealthy Fingers
Carla White voc, Peter Madsen p, Phil Bowler b, Tim Horner dm, Special Guests: Lew Tabackin ts, Joshua Breakstone g
Aufg.: 4.-6. April, New York
Milestone 9159

Wir müssen ihre Stimme gewiß nicht berückend finden: eine gleichsam verschattete Altlage, bei ansteigender Dynamik nahezu krächzend und mit dem verbrauchten Vibrato des Durchschnitts-Crooners. Und doch ist dies eine Gesangsplatte, wie wir sie uns oft wünschen: mit selten gehörten, interessant intonierten Balladen (was nicht heißen soll, daß sie darum per se besser sind als die abgenudelten), einem kräftigen Schuß Bebop, griffigen Arrangements (vom leichthändigen Pianisten Madsen), einer formidabel swingenden Band und einem mitreißenden Instrumentalsolisten - Lew Tabackin. Am aufregendsten und schnellsten swingen der Opener „If dreams come true" und Birds Klassiker „Yardbird Suite" daher: der erste mit ungekünstelten Seat-Einlagen und offenbar einer transkribierten Bop-Improvisation, die vom Tenorsaxophonisten und der Scat-Vokalistin unisono gebracht wird (leider erwähnt der ansonsten geschwätzige Covertext diese Stelle mit keinem Wort); der zweite mit einem Text von Charlie Parker persönlich (!), der freilich, sperrig wie er ist und eingeklemmt zwischen neue Harmonien und eine riffartige Begleitung, zu einer Art abgehackten Sprechgesangs führt. Da kommt aber die intelligente, spröde Stimme der langbeinigen, mittelblonden Carla White gerade recht: „sophistication" als sex appeal, übers anspruchsvolle Repertoire so gut wie auf dem CoverfotQ.

Hans-Jürgen Schaal

Barney Wilen

La Note Bleue: Besä me Mucho - No Problem - Pauline - Round Bout Midnight - Les Jours Heureux - Voleur D'Amour- Un Baiser Rouge - Portrait De L'Artiste - Whisper Not - Triste Again - Harlem Nocturne - Besame Mucho - Goodbye
Barney Wilen s, Alain Jean-Marie p, Philippe Petit g, Ricardo Del Fra b, Sangoma Everett dm
Aufg.: Dezember 1986, Yerres
IDARec, 010

Partytime beim Antiquitätenhändler - Abteilung Nachkriegs-Stehblues: Die Stimmung ist vom Besten, die Beleuchtung ausgesucht bunt-dezent, der Sound vorzüglich, das Publikum postmodern zahlkräftig, und das Ganze unwürdig eines Musikers, der in den Fünfziger- und Sechzigerjahren durchaus kompetent zur Avantgarde international anerkannten Euro-Jazz' zählte.

H. Lukas Lindenmaier

Jens Winther Group

Looking **Through:** Ubatuba- Den Azurbla Grotte- Looking Through - Who Knows - Spirits - The Secret Lore - Short Visit- Night Mood - Drummer Mind
Jens Winther tp, flh, Tomas Franck ts, Thomas Clausen p, Jesper Lundgard b, Alex Riel dm
Aufg.: 4.+5. April 1988, Copenhagen
Storyville STCD 4127 (Vertrieb: Mikulski)

Jens Winther (29) ist eines der vielen neuen Jazztalente aus Dänemark, bekannt geworden als Trompetensolist der Danish Radio Big Band, und als Mitglied verschiedener Ensembles von Ernie Wilkins bis Carla Bley. Auf „Looking Through" stellt er - neben drei Landsleuten - den schwedischen Tenoristen Tomas Franck heraus, der mit ihm zusammen auch zu den Scandinavian All Stars gehört, die vom Danske Jazz Center auf Europatournee geschickt wurden.
Francks kraftvoll-spektrales Tenorsaxvolumen bildet die hervorragende Resonanz zu dem weichen, lyrisch beseelten Trompetenspiel von Winther- zwei Musiker, die ideal zusammenpassen, weil sie beide hohen Wert auf „Tonkultur" legen und ihre gestalterischen Ideen stets danach ausrichten.
Die CD beginnt im flotten Latin-Groove („Ubatuba"); die anschließend zu besteigende „Grotte" ist nicht nur azurblau, sondern heftigst verkabelt (Clausen), und wenn Winther inmitten all der Retortenklänge seine glitzernden Trompetenkristalle aufgleißen läßt, erinnert das ein bißchen an den aktuellen Miles Davis. Das Titelstück ist eine zarte Ballade, von Winther mit derselben Innerlichkeit geblasen, die ich auch an Tom Harrell so schätze: eine ganz und gar unprätentiöse, akustisch gestaltete Quartettnummer, in der Clausen seine schönen Gedanken am Flügel realisieren darf (auf dem man ihn zum Glück öfter hören kann, als auf dem immanent unpersönlichen Elektropiano). „Who knows" und „Short visit" (beide von Franck komponiert) leben von weitgefächerten Ensembleunisoni Tenorsax/Flügelhorn, wobei der letztgenannte Titel voll im zeitgenössischen Trend steht, mit vorsichtigen Ausbruchsversuchen des Tenoristen und erneuten Miles-Anklängen des Trompeters. Mit viel Spirit boppen Franck und Winther durch die knapp acht Minuten von „Spirits", aber sie können nicht verhindern, daß Thomas Clausen mit einem brillanten Crescendosolo fast den gesamten Rahm abschöpft. Der Pianist glänzt auch im anschließenden „Secret Lore", wo seine stimmungsvollen Akkorde den elegischen Ablauf festschreiben - in einer solchen Art Mitternachtsverlorenheit kommen Winthers Stärken am eindrucksvollsten zur Geltung. „Night mood", die einzige Clausen-Komposition der CD (alle anderen Themen stammen vom Leader, mit Ausnahme der beiden Franck-Stücke), deutet Absichten und Charakteristika schon im Titel an. Das gleiche läßt sich auch von der Schlußnummer sagen: hier kommt vor allem Alex Riel zum Zuge (sehr beredt sein Dialogisieren mit Winther zum Finale hin); zusammen mit Jesper Lundgard trägt er wesentlich zum imponierenden Gesamteindruck des Ensembles bei. Eine sehr schöne Visitenkarte der jungen skandinavischen Gruppe, die mit dieser hervorragend aufgenommenen CD-Produktion viele neue Freunde gewinnen wird.
(Laufzeit: 66'31")

Jeff Wohlgenannt and Friends

Relax: Sambalino - Monsieur C - Your Place - Afro-Cuban Touch - Relax - Eleanor Rigby - Double Trouble Blues - California- Entrance
Jeff Wohlgenannt b; Rick Keller sax, fl; Malcolm Green voc; Dejan Pecenko p; Laszlo Spiro g; Heinz Lieb dm
Aufg.: Juni, Juli 1988
Berton Records LP 209431

Der Musiker, Bassist, Komponist und Arrangeur Jeff Wohlgenannt hat mit seiner LP „Relax" eine Platte auf den Markt gebracht, die hörenswert ist. Es ist bereits die zweite nach „Cool Cat", wobei nur der Übertitel „Jeff Wohlgenannt & friends" gleichgeblieben ist, Jeff jedoch die Platte mit neuen Freunden bis auf den bestens bewährten jugoslawischen Pianisten Dejan Pecenko eingespielt hat. Jeff, der sich mit Spitzenmusikern wie Rick Keller, Dejan Pecenko, Laszlo Spiro, Heinz Lieb und dem Sänger Malcolm Green zu einer hochkarätigen Band zusammengeschlossen hat, zeigt mit dieser Platte wiederum besonderes Gefühl und Talent für die Entwicklung musikalischer Motive und Themen. Im Gegensatz zu seiner ersten LP „Cool Cat" wendet er sich von vermehrten Keyboardklängen und häufig verwendeten funkigen Spielweisen ab und kehrt zum kompakteren, mit viel Drive und virtuosem Können vorgetragenen, durchsichtigeren jazzigen Sound zurück.
Jeff Wohlgenannt hat bis auf „Eleanor Rigby" alle Nummern selbst komponiert und mit Ausnahme von „Relax" auch arrangiert. Die Platte zeigt in ihren Kompositionen eine Vielfalt von Stilrichtungen auf (Blues, Samba, Latin...), wodurch ein abwechslungsreiches Programm geboten und so der Rezipient zu ständigem Zuhören aufgefordert wird. Sehr stark wird dieses Album auch durch die Musikerpersönlichkeit Rick Kellers geprägt. Der ausgesprochen heißblütige Saxophonist und Flötist gibt den Kompositionen „Sambalino", „Monsieur-C", „Your place", „Afro-Cuban-touch" besondere Prägung und zeichnet bei dieser Platte auch als Associate Producer.
Ein besonderes Flair und Novum erhalt diese Platte durch den US-Sänger Malcolm Green, der es versteht, in „Relax", „Eleanor Rigby", besonders aber in „Double trouble Blues" und „Your place" Akzente und Feeling einzubringen, wie sie nur einem farbigen Sänger und Musiker zueigen sind. Hervorzuheben ist auch der langjährige Freund Jeffs, der äußerst präzise und rhythmisch spielende Pianist Dejan Pecenko. Sein virtuoses Können unterstreicht er in Nummern wie „Sambalino", „Your place" und dem im up-Tempo gespielten Blues in c-Moll - „Monsieur C". Der ungarische Gitarrist Laszlo Spiro hält sich dezent im musikalischen Background und soliert ausschließlich in „California" und im unisono gespielten Thema von „Entrance". Der Drummer Heinz Lieb stellt seine technischen Fertigkeiten, seine rhythmische Vielfalt und sein musikalisches Einfühlungsvermögen ständig unter Beweis, im besonderen in „Sambalino"; „Afro-Cuban touch" und „Double trouble Blues".
Last but not least sei nun aber auch der Chef der Gruppe, Jeff - als Bassist- wohlgenannt.
Er gibt durch seinen ausgesprochenen Drive, durch seine vielen singbaren, melodischen Linien, aber auch durch seine zum Teil noch funkig gespielten Ostinato-Figuren seiner Musik ein besonderes, individualistisches Gepräge. Jeff Wohlgenannt, der als Musiker europäischen Bekanntheitsgrad besitzt (aber auch Auftritte mit Musikern wie Art Farmer, Buddy De Franco, Johnny Griffin und Woody Shaw zu verzeichnen hat), ist es gelungen, mit seinen Freunden eine LP zu produzieren, die durch Komposition, hervorragendes Timing in der Kompaktheit des Ensembles und speziell ausgewogene Arrangements besondere Aufmerksamkeit verlangt.

Bertram Egger

The Phil Woods Quintet

Bouquet: Theme From Star Trek - Tune Of The Unknown Samba - Mom - Willow Weep For Me
Tom Harrell tp, flh, Phil Woods as, cl; Hai Galper p; Steve Gllmore b; Bill Goodwin dm
Aufg.: November 1987, Live in Tokyo
Concord Jazz 377

Nur wenige Jazzformationen sind über einen längeren Zeitraum in gleicher Besetzung zusammengeblieben. Zu diesen „Klassikern" gehört das 1974 gegründete Phil Woods Quartet, in diesem Fall noch mit Tom Harrell zum Quintett erweitert. Im Laufe der Zeit zu einer organischen Einheit gewachsen, besticht das Quintett durch vollendetes Zusammenspiel, das man so von zusammengewürfelten All Star Gruppen kaum zu hören bekommt. Mit der Bearbeitung von Standards und Eigenkompositionen in einer eigenständigen, weiterentwickelten Bebop-Tradition begeisterte die Combo auch das Publikum beim Concord-Jazzfestival-Ableger in Japan 1987. Besonders ergreifend die von Phil Woods komponierte und seiner Mutter gewidmete Ballade „Mom"; Woods läßt dabei in seine grandiose Schlußkadenz „A child is born" einfließen. Eloquente Improvisationen und ein wunderbar lyrischer Ton, besonders auf dem Flügelhorn, zeichnen Tom Harrell aus, der ebenso solistisch hervortritt wie der vom modalen Jazz ausgehende Pianist Hai Galper, von dem die hübsche, eingängige Melodie „Tune of the unknown samba" stammt. Bill Goodwin und Steve Gilmore schließlich bilden einen nuancenreichen, sensiblen rhythmischen Hintergrund, den man mehr spürt als hört.

Andreas Geyer