



THE JAZZ LIFELDEN

MBER 1984

Herausgeber: Jazzclub Saalfelden
Für den Inhalt verantwortlich: Gerhard Eder, Erich Themmel, Christa Eder-Steinacher,
alle 5760 Saalfelden.
Fotos: Rygalik, Frühauf, Heinz Bayer, Erich Themmel.
Druck: Satz & Druck Saalfelden.

Titelfoto: Herbert Joos.

Inhaltsverzeichnis

- 5 Viele kennen Salzburg und seine Kultur — kennen sie diese wirklich?
- 7 The Horns of the Vienna Art Orchestra -
The Minimalism of Erik Satie
- 9 John Abercrombie & Marc Johnson & Peter Erskine
- 11 Hamiet Bluiett Quintett
- 13 Sun Ra & The Universal Arkestra
- 15 The art of solo: Herbert Joos solo & tape
Andrew Cyrille drums & percussion
- 17 Ryo Kawasaki Trio
- 19 Don Cherry & Jim Pepper Group
- 21 Arthur Blythe New Quartett
- 23 Adams & Hannibal & Scofield Sextett
- 25 Suonofficina
- 26 Universal silence
Abdullah Ibrahim & Don Cherry & Carlos Ward
- 27 EKAYA
Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) Septett
- 29 Paquito D'Rivera
- 31 Julius Hemphill Jah Band
- 32 Don Cherry — offen gegenüber allem
- 36 Ricky Ford — der »Jazzwolf«
- 40 Abdullah Ibrahim — Dollar Brand
- 45 The Minimalism of Erik Satie
Vienna Art Orchestra
- 49 Jerome Harris — ein Spätstarter
- 51 Eddie Jefferson nahm die Soli beim Wort
- 54 Bob Stewart — für die Emanzipation der Tuba
- 57 Paquito D'Rivera — im Gespräch
- 59 Discografie

**We
are
where
you
are**

Paiste Cymbals, Sounds und Gongs werden entwickelt, um den kreativen Schlagzeugern und Percussionisten die Klänge zu geben, die ihrer Musik und ihrer Persönlichkeit entsprechen.

Sie kommen zu uns, wir treffen uns bei ihnen, an Konzerten, an Festivals. Gemeinsam suchen wir neue Klänge und entwickeln immer neue Cymbals, Sounds und Gongs.

PAiSte

CYMBALS SOUNDS GONGS

Paiste AG, CH-6207 Nettwil/Schweiz

Wir danken:

**Bundesministerium für Unterricht und Kunst
Amt der Salzburger Landesregierung
Kulturabteilung**

Marktgemeinde Saalfelden

ORF

Salzburger Kronenzeitung

Salzburger Landes-Hypothekenbank

und

allen Freunden und Firmen,
die uns ideell und materiell unterstützt haben,
sowie natürlich allen Besuchern
beim 7. Internationalen Jazzfestival in Saalfelden

Production	Jazzclub Saalfelden
Organisation	Gerhard Eder Inge Steinacher
Finanzen	Georg Stanonik
Bauten	Josef Koller, Manfred Mayer, Josef Brandmüller
Bewirtung	Hannes Kirchmayr, Friederike Eder
Dekoration	Krista Eder-Steinacher
Pressebetreuung	Erich Themmel
Bühne	Peter Angerer, Peter Tschulnigg
Klavier	Bösendorfer, Wien
Drums	Sonor (Hohner, Wien)
Becken	Paiste, Schweiz
Tonstudio	Toegel
Licht	Lukas Kaltenböck
Backstage	Jeannie Dankl, Günter Radeschnig
Präsentation	Leopold Radauer
Mitgliederservice	Franz Herzog
Platten	Franz Herzog
Programmheft	Erich Themmel
Layout	Georg Grander
Plakatentwurf	Herbert Joos
Druck	Satz & Druck Saalfelden
Agenturen	Gabriele Kleinschmidt Thomas Stöwsand Stephan Meyner
Foto	Rainer Rygalek Erich Themmel Helmut Frühauf Heinz Bayer Reinhard Meyr
Eintritt	FC Kellerbar Saalfelden

Viele kennen Salzburg und seine Kultur – kennen sie diese wirklich?

Schenkt man dem gewohnten Erscheinungsbild nämlich Glauben, so offenbart sich die Kultur dieses Landes vor allem in seiner Hauptstadt: als Metropole künstlerischen Festvergnügens, in der zu regelmäßigen Zeiten das internationale Volk sogenannter klassischer Kunst seinen spektakulären Einzug hält. Die Kultur wird dabei zum Kult erhoben und die Stadt Salzburg stellt dazu den festlichen Rahmen.

Abseits der festlichen Spielplätze jedoch und über die festlichen Zeiten hinaus fordert das andere kulturelle Salzburg Resonanz. Es regen sich Kräfte, die das gesamte Jahr über willens sind, die Feste der Kunst zu feiern wie sie fallen. In den kleinsten Gemeinden der Gebirgstäler, in Räumen jugendlicher Zusammenkünfte haben Ideen des Aufbruchs Gestalt angenommen, um einer kulturellen Begegnung der dritten Art, jenseits des herkömmlichen Kunstverständnisses und auf einem umfassenderen Kulturbegriff fußend, Platz zu schaffen.

Jazz in Saalfelden — das ist eine Facette dieses zweiten, des anderen kulturellen Salzburgs. Hier ist die Auseinandersetzung mit einer Musik gefragt, deren pulsierende Entwicklung faszinierend ist. Von schwarzen Musikern des amerikanischen Südens um die Jahrhundertwende herstammend, ist Jazz heutzutage eine internationale Kunstform geworden, die nicht zu unrecht für sich in Anspruch nimmt, in Richtung Weltmusik zu gehen. Saalfelden bietet dabei immer wieder die ausgezeichnete Gelegenheit für eine Momentaufnahme dieser Entwicklung.

Jazz als alljährliches herbstliches Fest in Saalfelden ist jedoch nur der Höhepunkt eines Programmes, das sich mit vielen Veranstaltungen über das gesamte Jahr hinweg erstreckt. Diese kontinuierliche Arbeit ist auch aus der Sicht der Kulturpolitik bemerkenswert. Durch persönliches Engagement und Beständigkeit ist es hier gelungen, eine Jazz-Szene aufzubauen, die in ihrem Einfluß auf das kulturelle Leben dieses Ortes unbestritten ist. Mehr Saalfeldner wissen heutzutage mehr über Jazz als seinerzeit.

Auch deshalb danke ich Gerhard Eder und seinen Saalfeldner Mitarbeitern in Sachen Jazz für ihre Ambitionen, die sie längst schon in erfreuliche Wirklichkeit umgesetzt haben. Ihr Klub ist nicht nur Brennpunkt des Jazz in unserem Land geworden, sondern gilt mit anderen Initiativen gemeinsam und sicherlich an vorderer Stelle als Synonym für das andere, nicht allen bekannte, kulturelle Salzburg.



Dr. Herbert Moritz
Landeshauptmann-Stellvertreter



The Horns of the Vienna Art Orchestra - The Minimalism of Erik Satie

Lauren Newton: voc
Wolfgang Puschnig: as, ss, bcl, fl
Harry Sokal: ss, ts, fl
Roman Schwaller: ts
Hannes Kottek: tp, flh
Karl Fian: tp
Christian Radovan: tb
John Sass: tuba
Woody Schabata: vib
Wolfgang Reisinger: gongs, perc
Mathias Rüegg: leader

Ob wir in Salfelden mit dem Vienna Art Orchestra verheiratet seien, hat unlängst ein naseweiser Stammgast gefragt. Die Antwort ist einfach: Ja, das wären wir ganz gerne. Mit einem Körper, Klangkörper natürlich, der sich immer wieder in neuer Gestalt, mit neuen Ideen, immer in blendender Form und dabei nie launisch präsentiert, ob da der Naseweis wohl nicht auch möchte?!

Wir dürfen aber sicher behaupten, daß uns mit dem Vienna Art Orchestra und den Ensembles, die daraus hervorgegangen sind, eine langjährige Partnerschaft verbindet. Im Februar 1978 begann es, damals hieß das Ensemble noch «Premiere Orchestre d'Art de Vienna». Beim ersten Festival spielte das VAO dann gemeinsam mit der Saalfeldner Bürgermusik ein Konzert, das besonders nachhaltig bei unseren Freunden hier in Saalfelden in Erinnerung blieb. 1982 waren Mathias Rüegg und sein Orchester mit den «Unknown Jazztunes» zu Gast und heuer präsentieren «The Horns of Vienna Art Orchestra» die Musik des französischen Komponisten Erik Alfred Satie (1866-1925). Über die Musik von Erik Satie und die Bearbeitung durch das VAO lesen Sie bitte den Artikel von H.K.Gruber, den Sie weiter hinten im Programmheft finden.

Seit 1982 ist das VAO die Bigband in Europa. Die Leser des Jazz Forum haben es 1982 und 1983 zur besten Band Europas gewählt, in der «Welt-Liste» landeten sie beidemal hinter Gil Evans, Toshiko Akiyoshi, Sun Ra und Count Basie auf dem vierten Platz. Die Kritiker des «Downbeat» reichten das VAO heuer vor alle andern Großformationen an die erste Stelle in der Kategorie «Talent Deserving Wider Recognition». 1983 hat diese Stelle die Muhal Abrams Bigband vor dem Globe Unity Orchestra eingenommen.

Auch die Plattenproduktionen des VAO werden laufend mit Auszeichnungen bedacht. «Suite for the green 80» erhielt den «Prix Jazz Avantgarde» der Academie du Jazz in Paris und den Preis der Deutschen Phono-Akademie 1983. Einen besonders lesenswerten Schluß hat der Schweizer Jazz-Kritiker Peter Rüedi bei seiner Rezension des Albums «From No Time To Ragtime» gefunden: «Für Insider ist diese Fahrt querjazz ein natürlich besonders witzig. Aber die Musik der Vienna-Artisten funktioniert auch ohne Kenntnis der historischen Bezugspunkte. Ein Album für alle also. Auch für den kranken Nachbarn.» (Weltwoche, Zürich)

Weil die Mitglieder des VAO am liebsten in die Zukunft schauen, ist auch schon bekannt, was wir im nächsten Jahr erwarten können: Mathias Rüegg wird für das Wiener Symphonie-Orchester und die Saxophonisten Roman Schwaller, Harry Sokal und Wolfgang Puschnig ein Saxophon-Konzert schreiben und für das zeitgenössische Kammermusikensemble «Kontrapunkte» ein Konzert für Tuba und Marimba. John Sass und Woody Schabata werden die Solisten sein. Peter Keusch wird beide Konzerte dirigieren.

Zum Abschluß noch ein paar «Daten» zu den Musikern des Ensembles: **Lauren Newton** kommt aus Oregon/USA. Sie studierte in Stuttgart Gesang und begann ihre «Jazz-Karriere» bei Frederic Rabold. Seit 1979 ist sie ständiges Mitglied des VAO und hat 1982 ihre erste Platte «Tjmbre» produziert, für die sie den Deutschen Plattenpreis erhielt.

Wolfgang Puschnig verrät meist schon der erste Satz seiner launigen Ansagen als Kärntner, denen man ja nachsagt, daß man ihnen alles wegnehmen dürfte, nur nicht das Recht zu musizieren. Puschnig ist seit Beginn beim Vienna Art Orchestra dabei. Sein multiinstrumentales Talent ist nicht zuletzt von Hans Koller liebevoll gefördert worden.

Harry Sokal wurde 1954 in Wien geboren und studierte von 1964 bis 1970 klassisches Klavier und Klarinette. 1978 kam er zum

VAO, daneben arbeitet er auch mit Art Farmer, seiner Gruppe «Timeless» und vielen anderen Musikern wie Kenny Clarke oder Dave Holland.

Roman Schwaller kommt aus der Schweiz und erfuhr in München seine profunde Ausbildung als Jazzmusiker. Mit Charlie Antolini, Ryo Kawasaki, Rashied Ali, Albert Mangelsdorff oder Benny Bailly konnte man ihn hören bevor er 1983 sein eigenes Ensemble gründete, dessen musikalische Konzeption auch Stars wie Johnny Griffin begeistert.

Hannes Kottek ist den Jazzfreunden vielleicht deshalb nicht — noch nicht — bekannt, weil er neben seiner Tätigkeit in Studios bisher beim Wiener Opernball-Orchester, bei der ORF-Sinfonetta und der Wiener «Cats»-Produktion gearbeitet hat. Kottek kommt aus Wien und bestreitet neben seinem vielseitigen Musikengagement noch ein Studium an der TH in Wien.

Karl «Bummi» Fian (Jahrgang 1960) sammelte seine ersten Erfahrungen in Dixieland-Bands in seiner Heimatstadt Wien. Mit seinen expressiven Trompeten- und Flügelhornsolis bereichert er den Sound des VAO seit 1979. Außerdem kann man ihn auch in «Ablegern» des VAO hören, wie zum Beispiel mit Puschnig, Reisinger, Pepl und Richmond beim New Yazz Festival Moers in diesem Jahr.

Christian Radovan (Jahrgang 1962) aus Linz war schon mit siebzehn Jahren Mitglied des VAO. Daneben arbeitete er noch mit Hans Koller, George Lewis, Enrico Rava oder Karl Ratzer.

John Sass kam 1961 in Boston-USA zur Welt und schloß seine Ausbildung als Tubaspieler 1983 bei Sam Pilafond erfolg-

reich ab. John Sass ist sowohl auf dem Gebiet der Klassik wie auch auf dem des Jazz mit Erfolg tätig. So spielte er in Howard Johnsons Tuba-Ensemble, und nach seinem ersten Kontakt mit dem VAO im Jahr 1979 ist er nun nach Wien übersiedelt.

Woody Schabata: 1955 in Wien geboren, hat bereits eine bewerte musikalische Vergangenheit hinter sich. Nach seinem Studienabschluß trat er mit den Wiener Symphonikern auf, mit dem Ensemble «Kontrapunkte» oder der Latinogruppe «Sinto». Er spielte bei der «Ersten Allgemeinen Verunsicherung» und 1981 mit Baden Powell.

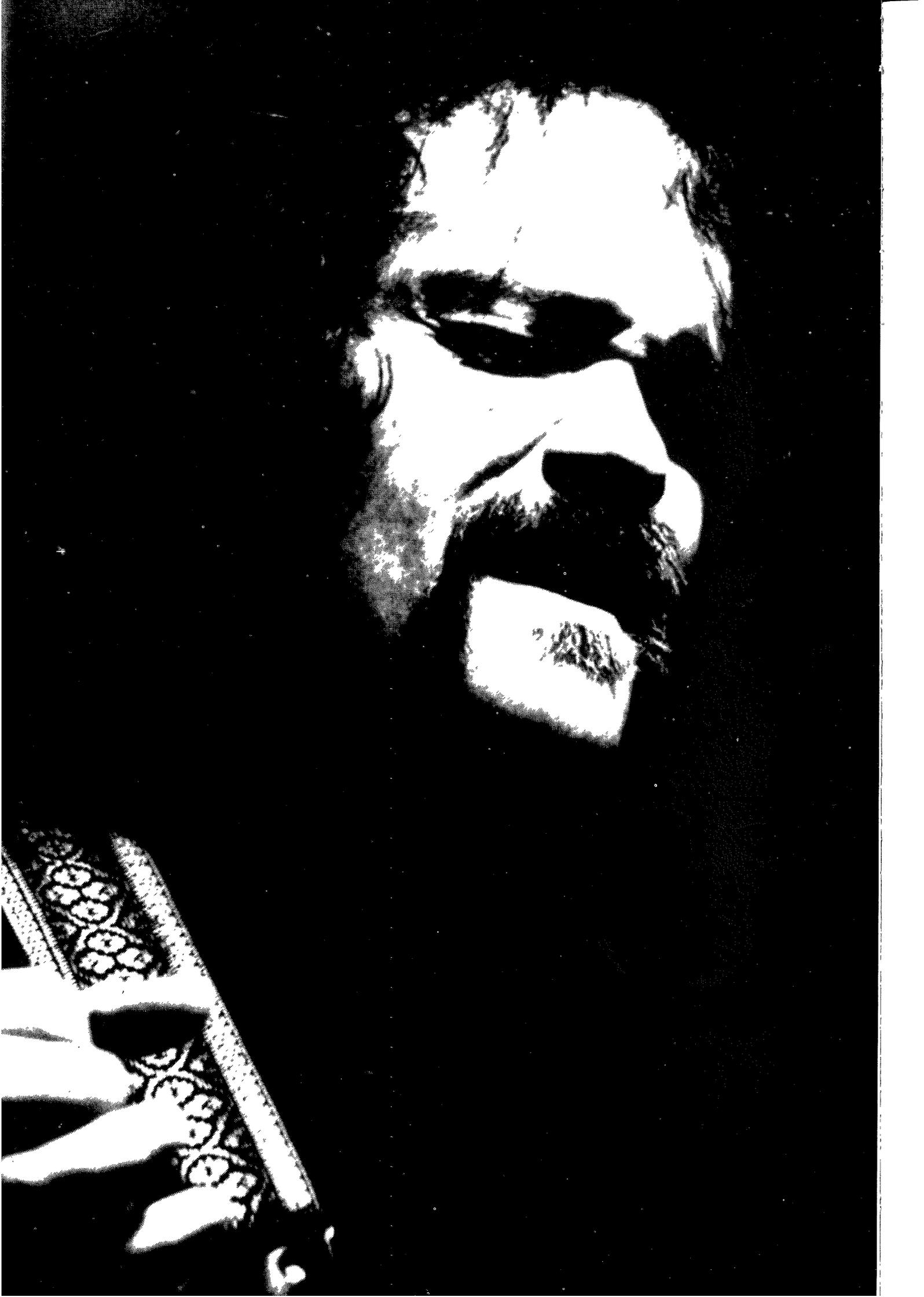
Wolfgang Reisinger (Jahrgang 1955) studierte in Wien Klavier und Schlagzeug. Seit 1978 trommelt er beim VAO, gründete später die Gruppe «Part of Art» und ist seit heuer auch mit Harry Pepl, Wolfgang Puschnig und Mike Richmond - die Gruppe heißt «Air Mail» — zu hören.

Mathias Rüegg (Jahrgang 1954) kommt aus der Schweiz, ist ein hervorragender Naturbahnrodler und inoffiziell auch Inhaber des Bahnrekords auf der Saalfeldner Sommerodelbahn. Keinen Spaß versteht der Leiter des VAO, wenn es um die ewig-unsinnige Diskussion der Grenzen zwischen E- und U-Musik geht, um die Rechte der Musiker (AKM) und um die Reduzierung der Sendezeiten für Jazz im ORF. Wer 1977 über Rüeggs Idee, in Wien eine internationale renommierte Bigband aufzubauen, gelächelt hat, soll sich heute bei den Ohren nehmen und zum nächsten Konzert des VAO gehen. Mathias Rüegg und die Musiker des VAO werden dieses Lächeln mit großartiger Musik quittieren.

The Flat Foot Floogie

K und T: Slim Gaillard, Slam Stewart, Bud Green. C: 1938. V: Green Bros. & Knight, New York.





John Abercrombie & Marc Johnson & Peter Erskine

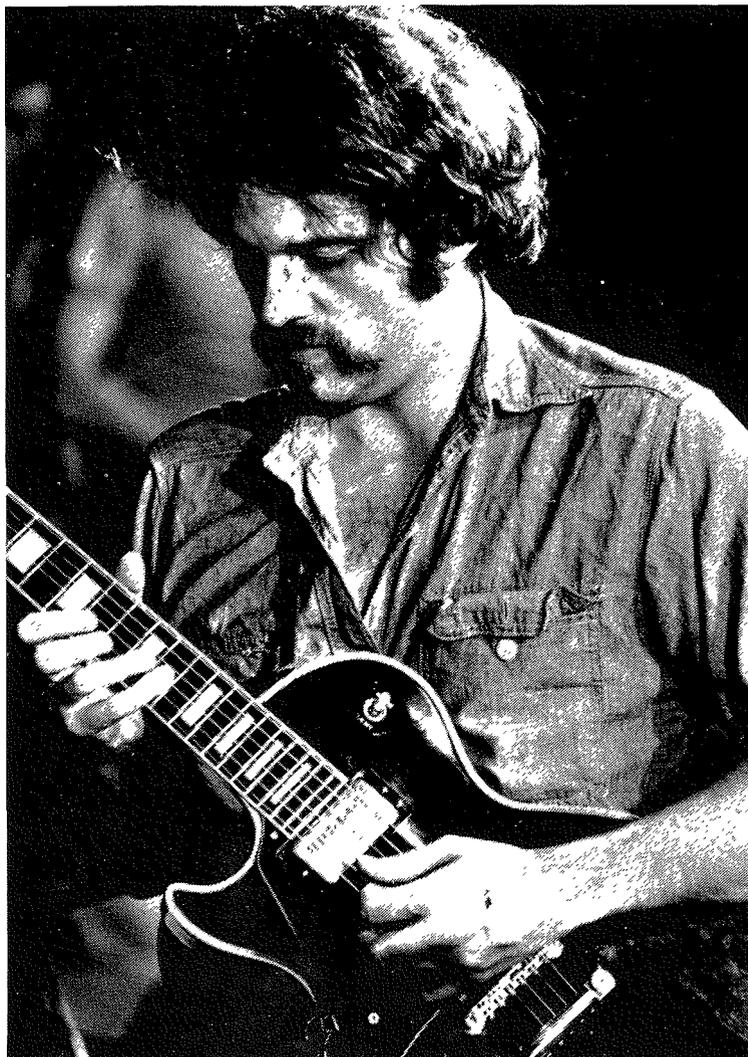
John Abercrombie:g, eg, e-mand
 Marc Johnson:b
 Peter Erskine:dr

Der Gitarrist John Abercrombie scheint das Trio zu lieben, bzw. kleinere Formationen, die von den Musikern ein Höchstmaß an persönlicher Ausdruckskraft und auch uneingeschränkte Kommunikationsbereitschaft erfordern. Es sei nur an das «Gateway-Trio» erinnert, in dem Abercrombie gemeinsam mit Dave Holland und Jack DeJohnette musizierte. Bei uns Teiler nicht sehr bekannt sind die Trio-Aufnahmen mit George Mraz (b) und Peter Donald (dr) — erschienen bei JAM — mit Coltranes «Bessies Blues» und Miles Davis «Nardis».

John Abercrombie, in Greenwich, Connecticut, geboren, begann im Alter von 14 Jahren mit dem Gitarrenspiel. Mit 18 Jahren — inzwischen beschränkte sich sein Spiel nicht mehr auf Imitationen von Chuck Berry — begann er sein Studium an der Berklee School of Music in Boston. Bald folgten die ersten Engagements in Clubs wie «Count Basie's Lounge» oder «Club Baron» in Harlem. Hier traf er auch die Brecker-Brüder, die gerade ihre Gruppe «Dreams» formierten. Abercrombie war dann auch am Debut-Album der Gruppe zu hören.

1969 schloß Abercrombie sein Studium erfolgreich ab, und seine Karriere nahm einen steilen Weg nach oben. Musiker wie Chico Hamilton, Gato Barbieri, Gil Evans, McCoy Tyner, Jan Garbarek, Jeremy Steig, Billy Cobham und — wie schon erwähnt — Jack DeJohnette suchten immer wieder seine Partnerschaft, weil Abercrombie einfach einer der ideenreichsten Improvisatoren der Szene ist.

Nach Saalfelden kommt Abercrombie mit zwei Musikern, die trotz ihrer Jugend bereits über eine beachtliche musikalische Vergangenheit und wohl auch über eine erfolversprechende Zukunft verfügen: Marc Johnson (b) und Peter Erskine (dr).



Wer Aufnahmen von Woody Hermans «Thundering Herd» aus dem Jahr 1977 gehört hat oder die einzigartigen Trio-Einspielungen, die Bill Evans in den letzten drei Jahren vor seinem tragischen Tod produziert hat, dem wird nicht entgangen sein, daß in beiden Ensembles ein außergewöhnlicher Bassist am Werk ist. Es ist Marc Johnson, der hier mit unaufdringlicher Artistik den Bass spielt.

Mit sieben Jahren begann Marc Klavier zu spielen, mit zwölf kam das Cello hinzu. Vater Johnson, selbst Musiklehrer, brachte seinem 1953 geborenen Sohn die Welt der europäischen Klassik näher. An der North Texas State University entdeckte er den Jazz immer stärker für sich und inzwischen zum Bass übergewechselt, war er 1975 Mitglied der «10'Clock Lab Band», die von Lyle Mays geleitet wurde. Ein Jahr später war Marc Johnson professioneller Jazz-Musiker.

Seit Bill Evans Tod hat Johnson in zahlreichen Ensembles mitgewirkt und dabei die unterschiedlichsten Stilrichtungen durchforstet: Mel Lewis, Joanne Brackeen, Paul Motion oder Stan Getz waren die Stationen vor der Zusammenarbeit mit John Abercrombie.

Peter Erskine ist zwei Jahre jünger als Marc Johnson und bereits einer der gefragtesten Drummer. Er war noch ein Teenager, als er bei Stan Kenton zu trommeln begann. Nach drei Jahren Bigband-Erfahrung wechselte er zu Maynard Ferguson und nahm mit ihm die kommerziell sehr erfolgreichen Alben «Carnival» und «Conquistador» auf. Die weiteren Stationen: Joe Zawinuls «Weather Report», Joe Henderson, Joe Farrell, Freddie Hubbard und «Steps Ahead».

Nach seinen Vorbildern befragt, nannte Peter Erskine Elvin Jones und Buddy Rich.

Blue And Sentimental

K: Count Basie (1938). T: J. Livingston, Mack David.
 C: 1939. V: Bregman, Vocco & Conn Inc., New York.





Hamiet Bluiett Quintett

Hamiet Bluiett:bs,bcl,fl
Irene Datcher:voc
John Hicks:p
Ray Drummond:b
Beaver Harris:dr

Wie die Musiker des Art Ensemble of Chicago sind auch die vier Mitglieder des World Saxophon Quartetts in Saalfelden gerne zu Gast, natürlich auch gerne gesehen und stets umjubelt gewesen. Nachdem David Murray und Oliver Lake ihre Ensembles bei uns vorgestellt haben, sind heuer Hamiet Bluiett und Julius Hemphill an der Reihe.

Hamiet Bluiett, 1940 in Lovejoy, Illinois geboren, ist wie alle anderen WSQ-Mitglieder auch eine der tragenden Kräfte der Musiker-Selbsthilfe-Organisation BAG aus St.Louis, einem Pendant der AACM aus Chicago.

Bluiett kam als Teenager nach St.Louis und besuchte anschließend die Lincoln University in Jefferson City, wo er die ersten Kontakte zu Julius Hemphill, Oliver Lake, Oliver Nelson, John Hicks, Lester Bowie oder Shannon Jackson knüpfte. Schon mit neun Jahren hatte er eine Klarinettenausbildung bei George Hudson begonnen, an der Universität konzentrierte er sich zunehmend auf die Flöte und das Baritonsaxophon.

Nicht nur musikalisch, sondern auch politisch am Kampf der Schwarzen um Selbstbestimmung sehr interessiert, war er 1968 bei der Gründung der BAG dabei und übersiedelte ein Jahr später nach New York. Sein Spiel hatte sich inzwischen ganz besonders an den Vorbildern Harry Carney (Bariton bei Ellington) und Eric Dolphy (Baßklarinetten) orientiert und zu einem höchst eigenständigen Stil weiterentwickelt.

Es ist für Hamiet Bluiett wohl typisch, daß er sich nicht nur auf Engagements in Jazz-Ensembles beschränkte, hier spielte er mit Sam Rivers, Frank Foster, Charles Mingus oder Dollar Brand, sondern auch mit Soulmusikern wie Marvin Gaye, Stevie Wonder, Aretha Franklin oder den Four Tops auftrat. Besonders intensiv sind seine Erinnerungen an die gemeinsame Zeit mit dem unvergesslichen Sänger Eddie Jefferson dem er eine wundervolle Ballade, die Irene Datcher in Saalfelden hoffentlich singen wird, gewidmet hat.



BALLAD OF EDDIE JEFFERSON

*the day that Eddie Jefferson died
I had tears in my eyes
I asked myself why
but no answer satisfied
and ever ever since that terrible incident
I spent so much time thinking
that my mind has been bent
but the world is a better place
for having embraced Eddie Jefferson*

(Hamiet Bluiett)

Zum ersten Mal in Österreich ist Irene Datcher hier in Saalfelden zu sehen und zu hören. Als sie 1979 mit Archie Shepps «Attica Blues»-Bigband nach Frankreich, Holland und Belgien kam, eroberte sie das Publikum mit ihren Vocalinterpretationen von «Attica Blues» und «Ballad for a Child». Ein französischer Kritiker schrieb über sie: «Irene Datchers Stimme geht nicht nur in die Ohren, sondern auch unter die Haut, es ist eine wunderbare Verschmelzung von samtigen und kratzbürstig-heiseren Tönen.» Eine weitere Kostprobe ihres großartigen Könnens hat Irene Datcher 1981 auf James «Blood» Ulmers Album «Black Rock» gegeben.

John Hicks und Hamiet Bluiett kennen und schätzen einander schon seit vielen Jahren, sie waren ja Studienkollegen. Er ist einer der wenigen Pianisten, der im freien Spiel wahre Feuerwerke entzündet und — ähnlich wie McCoy Tyner — mit seinem melodiosen und fabulierenden Spiel die Zuhörer in einen fast meditativen Zustand zu versetzen versteht. So ist es kein Wunder, daß Betty Carter, Lee Morgan, Lester Bowie, Chico Freeman, Pharoah Sanders, Richie Cole oder Hamiet Bluiett ihn immer wieder als Pianisten in ihre Bands bitten.

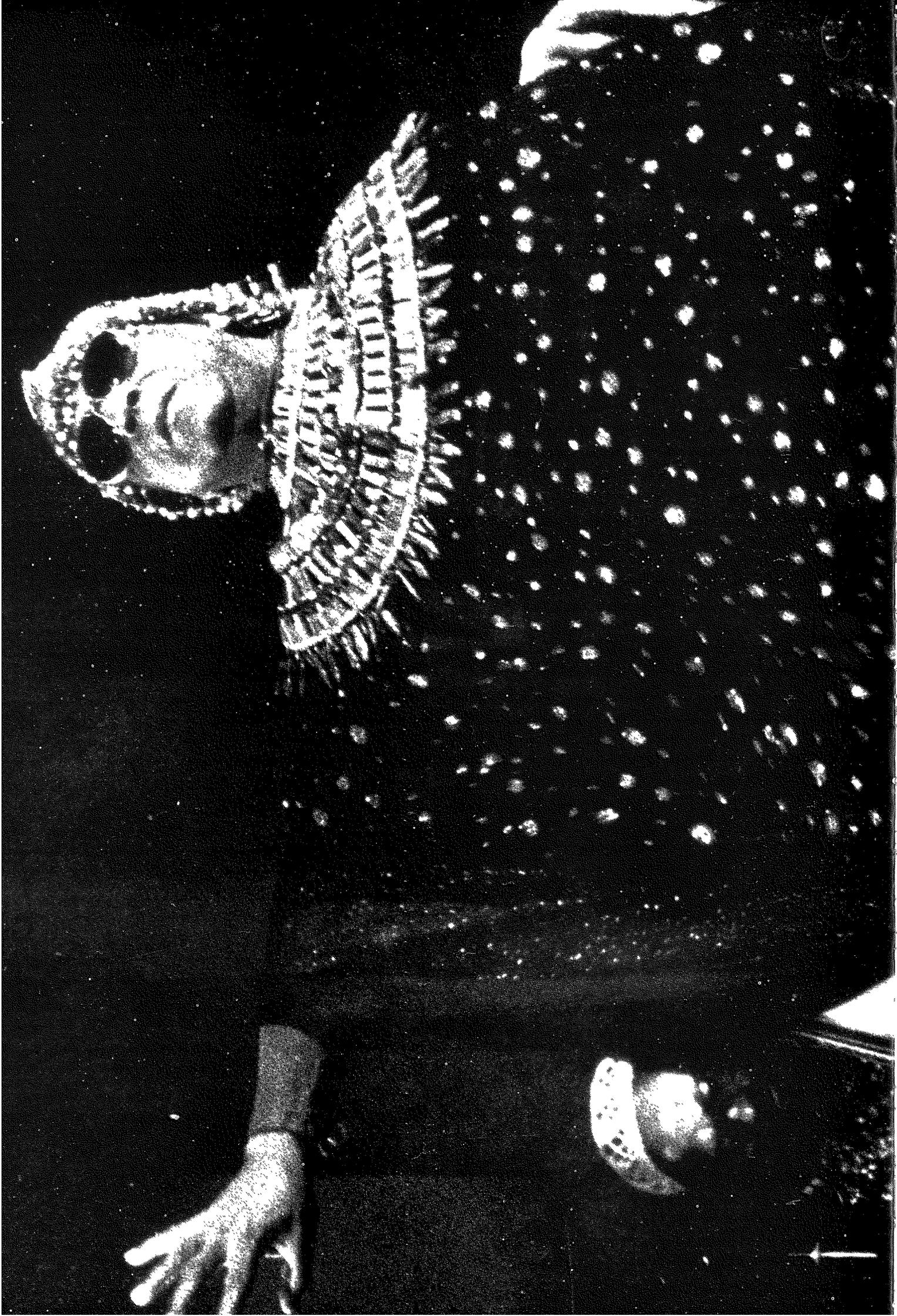
Ray Drummond hat sich während der letzten Jahre als Bassist unerhört in den Vordergrund gespielt. An der Seite von Pharoah Sanders — zusammen mit Hicks — oder Johnny Griffin oder Alvin Queen konnte man sein varianten- und ideenreiches Spiel immer wieder bewundern.

Es war der Wunsch von Hamiet Bluiett, daß Beaver Harris hier an den Trommeln und Becken sitzt. Wer ihn im Vorjahr in Saalfelden beim Festival oder beim Clubkonzert davor erlebt hat, oder Platten von Albert Ayler, Sonny Rollins, Archie Shepp, Gato Barbieri, Lee Konitz, Chet Baker oder seiner eigenen Gruppe «360 Degree Music Experience» gehört hat, Bluiett so wichtig ist, daß ausgerechnet Beaver Harris an den Drums sitzt.

I'm In The Mood For Love.

K: Jimmy McHugh. T: Dorothy Fields. C: 1935. V: Robbins Music Corp., New York.





Sun Ra & The Universal Arkestra

Sun Ra:p,org,synth,voc
 John Gilmore:ts,voc
 Marshall Allen:as,perc,voc
 Leroy Taylor:saxes,fagott
 Tyrone Hill:tb,voc
 RonnyBrown:tb,perc
 Achmed Abdullah:tp,perc,voc
 Bruce Edwards:g
 Rollo Redford:b
 Stanley Morgan:conga,perc
 Don Mumford:dr
 Miky Davidson:dance
 Mirian Brouche:dance

Es gibt wohl kaum einen Jazzmusiker, um den mehr Mythen kreisen, als um Sun Ra, der seit Anfang der fünfziger Jahre von seinem ursprünglichen Namen Herman Sonny Blount nichts mehr wissen will und den Mythos um seine Person unablässig pflegt. Mit seinem Alter nimmt es der «Alte» auch nicht sehr genau. Zwischen 1910 und 1915 wird es gewesen sein, als er in Birmingham, Alabama, das Licht der Welt entdeckte.

Es gibt wohl auch keinen Jazzmusiker, von Miles Davis einmal abgesehen, der während der letzten Jahre so oft in Rockzeitschriften auftauchte, wie eben Sun Ra, der von den Jazzkritikern in Europa, als er 1970 bei den Donaueschinger Musiktagen zum ersten Mal in Europa auftrat, mit Verständnislosigkeit und Ablehnung gegeißelt wurde. Das hat sich jedoch seit einiger Zeit geändert. Auch in Europa hat man erkannt, daß die Ursache dafür, einen anderen Kulturkreis als «naiv» zu qualifizieren, meist nur Ausdruck des abendländischen Nabel-Denkens ist, eine Kultur-Arroganz, die Werte anderer Kulturen abtun muß, um die eigenen Werte nicht bloßzustellen.

Egal ob im «Jazzpodium» aus der BRD oder in «Jazz live» aus Österreich, 1984 ist es auch in unseren Breiten möglich, Sun Ra mit Offenheit entgegenzutreten und sich verständnisvoll mit dem «Mythos Sun Ra» zu beschäftigen. Diese Artikel weisen auch darauf hin, daß Sun Ra für den Jazz mehr geleistet hat und leistet, als nur die «Grenze zwischen Realität und Mythos» zu überschreiten. So schreibt Sigrid Hauff im «Jazzpodium»: «Wir leben in einer Zeit der Ausweg- und Alternativsuche. Die Suche nach einem Ausweg aus einer nicht akzeptablen Wirklichkeit ist an der Tagesordnung....Sun Ras Ausweg ist ein Ausweg in die Kreativität und in den Privatmythos.»

Diese Suche hat Sun Ra bereits 1964 zur Teilnahme an der «Oktoberrevolution» des Jazz im New Yorker «Cellar Cafe» veranlaßt und er war auch Gründungsmitglied der «Jazz Composer's Guild», die nur kurz bestand, jedoch den Weg für andere Selbsthilfeorganisationen der Musiker wies, wie für die BAG (St.Louis), UGMA (Los Angeles), STRATA und TRIBE (Detroit), sowie die AACM (Chicago) oder JPM (New York), bei deren aufsehenerregenden Go-ins in populäre TV-Shows aus dem Mund von Archie Shepp, Roland Kirk, Andrew Cyrill, Roy Haynes und vielen anderen immer ein Lied zu hören war: Charles Minus «Haitian Fight Song».

Sun Ra über sich

«Ich gebe alles auf, was ich nie hatte; denn alles, was ich nie hatte, ist das Leben, das ich hinter mir lieb. Ja, ich gab alles auf, was ich nie hatte: Alles, was mir gefallen hatte und alle meine Träume. An allem, was auf Erden zu einem guten Leben gehört, ging ich vorbei....»

Ich nehme das Risiko auf mich, zu rebellieren. Was kümmert es mich. Ich trotze der Monotonie des immer gleichen Laufs der Welt, der Ausweglosigkeit des vergänglichsten tödlichen Lebens der Welt....»

Meine Musik ist Leben, ist Glück, spricht von «leben» und

dient als Brücke zu besserem Sein. Es kommt darauf an, sich mit Dingen abzugeben, die Leute lebendig halten, und eines der Dinge, die Leute lebendig halten, ist Glück, und Musik ist Glück....»

Jeder Mythos ist Beispiel für äußere und innere Wahrheit: Und über den Mythos siehst Du die Form der Wahrheit, wie Du auf einem Bild sehen kannst, wie ein Mensch aussieht und die Person erkennst, wenn Du sie zum ersten Mal triffst, denn das Bild stellt Symbole dar. Klopf an die Tür zur Dunkelheit und Stimmen sprechen aus dem Nichts....»

Jenseits anderer Gedanken und anderer Welten sind Dinge, die scheinbar nicht sind und doch sind. Wie unmöglich ist das Unmögliche? Ja, das Unmögliche ist ein Gedanke, und jeder Gedanke ist wirklich eine Idee, ein mächtiger Feuerblitz....»

Wenn die Realität einen bestimmten Punkt erreicht hat, dann fängt jenseits dieses Punktes der Mythos an. Und wenn alles, was in Parabeln dargestellt werden kann, gelebt wird und verwirklicht wird, dann ist die Hoffnung auf dauerndes Lebendigsein Mythos. Mythos ist das scheinbar Falsche und das scheinbar Unmögliche....»

Ein Tor sollte hier sein, aber da ist eine Wand. Versuch sie einzureißen. Bring sie zum Einstürzen. Brich sie nieder! Auf jeder Seite eingeschlossen von vier unüberwindbaren Mauern, angsterregend hohen. Du wirst nie an ihnen hochsteigen. Es ist oft genug versucht worden. Aber höher als jede Mauer ist der Himmel! Schau, die Sonne ist dort! Heb den Blick, Hoffnung ist dort, ein Raum ohne Dach, ein Ausweg! Jetzt gib acht, die Wände nicht berühren, laß sie stehen. Jetzt spring, geräuschlos, sicher. Jedes Mal höher als zuvor! Mit Disziplin, Genauigkeit, sinnvoll! Laß dir Flügeln wachsen! Letzten Endes stärker als Stahl oder irgendjemandes Mauerwerk sind tiefe Wahrheit und unschlagbare Weisheit!«

SAGA OF RESISTANCE

*Resist me
 Make me strong
 Resist me
 Make me strong
 For since I cannot be what you will
 I shall always be that much more so
 What I will
 Resist me
 Repulse my dreams
 Thus is a spark brought from nothing
 Stone rubbed against stone
 Upon the thirsty grass
 Dried and baked by a burning sun
 Then suddenly: flame
 Now nothing is the same
 The stones are blackened
 The grass is ashes
 The burning is still no less itself
 But all else is changed
 Nor ever shall be as it was before*

(Sun Ra)

St. (Saint) James Infirmary (Blues)

K: Traditional (Bearbeiter: Don Redman, Joe Primrose = Pseudonym für Irving Mills). C: (1927). V: Santly - Joy Music. - C: 1930. V: Mills Music, New York.





The art of solo: Herbert Joos solo & tape Andrew Cyrille drums & percussion

Herbert Joos: flh, tp, alphorn, synth

Andrew Cyrille: dr, perc

Der in Karlsruhe geborene Herbert Joos hatte, als er im Juni 1979 zum Vienna Art Orchestra kam, bereits eine bewegte Vergangenheit als Musiker hinter sich. Nach seinem Kontrabass-Studium (!) widmete er sich immer mehr dem Flügelhorn, der Trompete und zuletzt auch dem Alphorn.

Nach einigen Jahren im Modern Jazz Quartett aus Karlsruhe, wirkte er beim Free Jazz Meeting in Baden Baden mit, leitete den Flügelhorn-Workshop des SDR mit Kenny Wheeler, Ack van Royen, Ian Carr und Harry Beckett.

1975 war Herbert Joos als Mitglied von Hans Koller-Wolfgang Jauner «Free Sound» und «Super Brass» auf Tournee und bei den Berliner Jazztagen im selben Jahr spielte er im Mike Gibbs Orchestra. Als er 1976 von einer Afrika-Tournee mit dem «New Jazz Ensemble» zurückkehrte, folgten der Auftritt beim Festival in Burghausen und zahlreiche Aufnahmen mit Hans Koller und Ensembles, die Herbert Joos leitete wie eben das Quartet mit Joachim Koinzer, Jürgen Wuchner und Paul Schwarz.

Herbert Joos ist jedoch nicht nur einer der eigenständigsten und oft vor Ideen strotzendsten Musiker des deutschsprachigen Raums, er ist auch ein ausgeprägter Perfektionist und Ästhet als Maler und Grafiker, wie das Plakat zum diesjährigen Festival beweist. Neben seinen bekannten Musikerportraits finden auch andere Sujets, wie zum Beispiel seine Stilleben bei Kritik und Publikum hohe Wertschätzung.

Obwohl ich «technisches Gerät» benutze, mache ich keine «Elektronische Musik». Mit Hilfe der Technik «manipuliere» ich lediglich (wenn man so will) auf vielfache Art, meinen natürlichen Sound! (Echo, Mehrstimmigkeit, Tonspeicherungen, rhythmische Verschiebungen...)

Natur wird Musik

Ich «erfinde» spontan meinen eigenen Background, über den ich dann soliere.

Eine andere Variante dann, ich komponiere die Musik, nehme sie im Studio auf und gebe sie dann über Band wieder. Dies bezieht sich jetzt auf die Musik,



die genauso «LIVE», aber halt mit größeren Besetzungen realisierbar wäre.

Ich neige dazu, Jazz-Musik durch ihre individuelle Tongebung als «NATUR» zu bezeichnen.

Das Instrument als direktes Sprachrohr des Musikers, des Menschen, adäquat zu den absoluten Natur-Geräuschen wie Wind, Wasser, Regen, Tiere, Pflanzen usw.

Diese beiden «NATUREN» möchte ich zusammenbringen, es geht mir also nicht um das Kopieren der Natur, sondern um ihre Verschmelzung. Natur wird Musik — Musik wird Natur.

(Herbert Joos)

Andrew Cyrille

Vor nunmehr genau fünfzehn Jahren betrat Andrew Cyrille das Büro des Columbia-Produzenten John Hammond, um diesem eine Probeaufnahme für

eine Solo-LP vorzuspielen. Nach kaum 30 Sekunden nahm Hammond — er war immerhin der Schwager von Benny Goodman und bezeichnete sich selbst gerne als Entdecker von Billy Holiday und Count Basie — den Tonarm herunter und sagte: «Der Computer ist an kreativem Schlagzeugspiel nicht interessiert, der Computer ist an Geldverdienen interessiert.»

Nur ein Jahr später produzierte Columbia «Bitches Brew» von Miles Davis, und wie man inzwischen weiß, ist nicht alles, was darauf zu hören ist, ausschließlich im musikalischen Konzept des großartigen Trompeters und Komponisten begründet.

Andrew Charles Cyrille kam am 10. November 1939 in Brooklyn zur Welt. Von 1952 bis 1957 studierte er bei Lennie McBrownie, dem Drummer der Kenny Burrell Band, Schlagzeug. Die Pianistin Mary Lou Williams bot ihm 1957

an, in ihrer Band zu spielen. Cyrille nahm an und lernte ein Jahr später Max Roach und Philly Joe Jones kennen. Er war von beiden sofort begeistert und beschloß, die Ausbildung an der Juillard School of Music fortzusetzen und abzuschließen.

Hier lernte er stilprägende Musiker dieser Zeit kennen: Cannonball Adderley, Freddie Hubbard, John Coltrane, Kenny Dorham oder Red Garland. Cyrilles außergewöhnliche Begabung blieb nicht lange verborgen, und in den Jahren 1959 bis 1962 arbeitete er in den Ensembles von Illinois Jaquet, Coleman Hawkins und Sir Roland Hanna. Sein Freund Olantunji, der aus Afrika stammende Drummer im Cannonball Adderley-Orchestra, erschloß ihm alle Geheimnisse der afrikanischen Trommelmusik.

Nun folgten zwei aufregende Jahre in der Band von Sun Ra, und 1964 löste Andrew Cyrille Sunny Murray als Drummer bei Cecil Taylor ab, in dessen Ensembles er bis 1979/80 mitwirkte. Daneben arbeitete Andrew Cyrille nicht nur an seiner bereits erwähnten Solo-Karriere, sondern auch in Charlie Hadens Liberation Music Orchestra, mit David Murray, Grachan Monchur III, Jimmy Lyons, Muhal Richard Abrams, Carla Bley, Walt Dickerson, Stanley Turrentine, Gary Bartz, Marion Brown oder Pharoah Sanders. In Saalfelden war er zuletzt zusammen mit dem Flötisten James Newton zu hören.

Cyrilles Spiel ist jedoch nicht nur von perfekter Technik, enormem Wissen und Können sowohl auf dem Gebiet des traditionellen Jazz wie auch um die Traditionen afrikanischer und karibischer Trommelmusik (seine Vorfahren kamen aus Haiti nach New York) bestimmt, sondern in ganz besonderem Maß auch von Gefühl. Dies signalisiert auch der Name seines Ensembles: «Maona», zu deutsch «Gefühl».

Die Sängerin Jeanne Lee hat 1979 Andrew Cyrille und Jimmy Lyons ein Gedicht mit dem Titel «Nuba» gewidmet.

NUBA

*Sun-down, a days march
across the sands in the camel's wake
we came, the children, sleeping against our skins
stuck with sweat, here to the wall by the Oasis
of the Towering Willows.
Cooled by the evening breeze
we watch the purple shadows of night
stretch across our camp.
The boys have assembled the herd
for their nightly milking.
Food and wine, spread a blanket
of dreams across our weary eyes.
Lulled by the music
from the compound of the men we sleep.
We will awaken at the dawning of the day
refreshed for the next days march
across the sands...*

(Jeanne Lee)

Creole Love Call

K: Duke Ellington, Bubber Miley, Rudy Jackson (1927)
C: 1928. V: Gotham Music Service, New York.





Ryo Kawasaki Trio

Ryo Kawasaki:g, eg
Lincoln Goines:b
Heinz Lieb:dr

Als Ryo Kawasaki 1947 in Tokyo geboren wurde, war sein Vater einer der bekanntesten Meister auf der japanischen Bambusflöte. Ryo begann sich sehr bald für Musik zu interessieren und verbrachte schon während seiner Schulzeit jede freie Minute mit seiner Gitarre. «Zuerst beeindruckten mich Wes Montgomery und Kenny Burrell. Wenn ich heute den Musiker nennen muß, der mich am meisten beeinflusst hat, dann ist es John McLaughlin. Er beherrscht einfach alles: das europäische Erbe der Klassik, den Gitarrenstil der fünfziger Jahre, aber auch Jimi Hendrix. Er bringt das alles auf einen Nenner. Heute können das schon sehr viele Gitarristen, doch McLaughlin war der erste. Als ich ihn zum ersten Mal hörte, war ich regelrecht geschockt, denn er spielte, was ich spielen wollte.»



Doch Kawasaki steht seinem Vorbild nicht ohne Kritik gegenüber: «Sein rhythmisches Gefühl mag ich nicht besonders. Vielleicht ist es zu europäisch, auf alle Fälle nicht richtig funky. Irgendwie swingt sein Spiel nicht, und für mich ist Swing einfach sehr wichtig. Mich fasziniert auch die klassische akustische Gitarre, ich liebe vor allem den Klang. Deshalb möchte ich auch die entsprechende Technik erarbeiten, das ist ein wesentlicher Unterschied zur E-Gitarre. Wenn man auf der E-Gitarre über die adäquate Picking-Technik verfügt, kann man mehr oder weniger alles spielen. Aber auf der akustischen Gitarre verlangt jeder Stil eine andere Technik.»

Kawasaki setzt sich in seiner Musik sehr kritisch mit dem Verhältnis von Mensch und Natur auseinander, vor allem mit der Zerstörung der Natur durch den Menschen. «Wenn die Menschen in dieser Weise weiter die Natur ausbeuten, bin ich überzeugt, daß sie alles und damit auch sich selbst zerstören. Für mich waren die Schneestürme, die ich im Winter 1977/78 in New York erlebte, eine Warnung. Diese Warnungen werden sich wiederholen, jede in einem stärkeren Maß als die vorhergehende. Die Natur wird sich für die Mißhandlungen rächen.»

Kawasaki hat sich nicht nur mit der Philosophie der Indianer beschäftigt, sondern auch mit ihrer Musik und eine sehr eindrucksvolle Platte mit dem indianischen Sänger Rhada Shottam aufgenommen, die deutlich macht, daß die Harmonien indianischer Lieder mit denen des Blues vieles gemein haben. Kawasaki benutzt für seine Kompositionen sehr gerne indianische Skalen. «Sie haben einen sehr universellen Charakter, zu denen jeder Mensch eine Beziehung entwickeln kann. Rhavi Shankar könnte damit genauso arbeiten wie B.B.King, oder wie John Coltrane es getan hat.»

Kawasaki hat nach seiner Übersiedlung nach New York dort sehr bald Anschluß gefunden und zuerst bei Gil Evans, dann bei Chico Hamilton, später auch mit Elvin Jones (1975-1977) und dem Sänger Joe Lee Wilson gearbeitet. Joanne Brackeen, der neue Star am Klavierhimmel, bezeichnet Ryo Kawasaki als kongenialen Partner für ihre Kompositionen, die sich ganz besonders durch eine spielerisch anmutende Kompliziertheit auszeichnen.

Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes)
K: Joseph Kosma. T: Johnny Mercer (1955). C: 1947.
V: Enoch et Cie., Editeurs de Musique, Paris; Ardmore Music Corp., New York.





D
r
v
I
S
C
n
e
v
e
P
r
F
a
n
P
r
G
U
V
t
i

D
P
s
a
s
C
I
P
e
a

F
r
O
S
L
v
c
g
v
c
a
v
n

Don Cherry & Jim Pepper Group

Don Cherry: tp, org, doussn'gouni, voc
 Jim Pepper: ts, voc
 Collin Walcott: sitar, sanza, perc, voc
 Jean Pierre Coco: perc
 Brice Ouwasse: dr



Die Musik der eigentlichen Amerikaner, der von den weißen Einwanderern fast ausgerotteten Indianer, kann leider nur ganz selten in authentischer Form gehört werden. In Verbindung mit Jazz ist diese Musik zum ersten Mal von Jim Pepper, einem Kaw-Indianer, gebracht worden. Sicherlich gibt es einige Musiker, die wie Oscar Pettiford oder Lee und Rick Rozie ihre indianische Abstammung stolz präsentieren, die Rozie-Brüder beschäftigen sich auch intensiv mit dem indianischen Musikgut, doch das Projekt, das Jim Pepper mit den Mitgliedern der Gruppe Codona gestartet hat, ist einzigartig.

Peppers erster Versuch war die Bearbeitung von «Witchi Tai To» ein Lied der Commanchen, das Pepper von seinem Großvater gelernt hat. Dieser Song wurde zu einem Erfolg, kletterte in den US-Charts unter die ersten vierzig und war in der Interpretation von Jan Garbarek auch in Europa bald bekannt.

Dadurch ermutigt, arbeitete Pepper weiter, tatkräftig unterstützt von seinem Vater. Er beschränkte sich jedoch nicht nur auf die traditionellen Gesänge seines Stammes, der Kaw, von jenen «Ya Na Hoh», ein Tanzlied, «Custer gets it», ein Kriegstanz und «Squaw Song», ein Rundtanzlied, im Programm aufscheinen.

Pepper beschäftigte sich auch mit den Liedern der Sioux und Creek, die ebenfalls zu hören sind. Eine Textzeile ist in vielen Liedern zu hören: «hey hey no wah». Frei übersetzt bedeutet dies: «Wir sind auf dem richtigen Weg». Denkt man an die warnenden Worte und die Kritik, die die noch lebenden Indianer an uns Weiße richten, so werden wir diese Zeilen wohl nur mit schlechtem Gewissen mitsingen können.

WITCHI TAI TO

*Witchi tai to
 helps me
 feeling
 springs in my head
 makes me feel glad
 that I'm not dead*

Mit Don Cherry arbeitet Jim Pepper schon seit einigen Jahren zusammen. So war er bereits 1981 als Saxophonist bei der Afrika- und Europatournee in Don Cherrys Band zu hören.

Peppers kraftvolles wie auch lyrisches Spiel schätzen aber auch sehr viele andere Leader renommierter Ensembles. Paul Motion, Bob Moses und Charlie Haden bereichern ihre Bands sehr gerne mit dem Sound von Jim Peppers Tenorsaxophon. Daneben ist er auch noch ständiges Mitglied der Gruppe «Free Spirits», in der auch Bob Moses und Larry Coryell zu hören sind.

YA NA HO

*Oh, yes, I love you honey
 I don't care if you're married
 I still love you
 I'll get you yet
 Oh, yes, I love you honey
 I don't care if you're married
 I will dive you home
 in my one-night-fold*

Indian Summer

K: Victor Herbert. T: Al Dubin. C: 1939. V: Harms Inc., New York.





Arthur Blythe New Quartett

Arthur Blythe: as
Bob Stewart: tuba
Kelvyn Bell: eg
Bobby Battle: dr

Vor zehn Jahren, 1974, arbeitete Arthur Blythe als Türsteher in einem Porno-Shop am Broadway, um seine Frau und die drei Kinder ernähren zu können. «Wir waren damals die Rebellen die von den Clubbesitzern und von der Presse einfach negiert wurden», erinnert er sich. Heute hat Arthur Blythe einen Vertrag bei CBS und die Presse überhäuft ihn mit Lob. «Arthur Blythe beherrscht sein Handwerk und dessen Tradition meisterhaft. Er spielt mit Energie, Einfallsreichtum, Liebe und eben der kritischen Distanz, daß die Tradition auch anständig gefährlich bleibt.» Dies schrieb zum Beispiel Gary Giddins über «Big» Arthur Blythe.

Arthur Blythe wurde 1940 in Los Angeles geboren und erlebte seine Kindheit in San Diego. Seine Mutter hörte am liebsten Bluesaufnahmen, und die Altsaxophonisten Johnny Hodges, Tab Smith und Earl Bostic waren ihre erklärten Lieblinge. Mit neun Jahren begann Arthur ebenfalls Altsaxophon zu spielen und mit fünfzehn stand er in einer Band, die sich auf Bill Haley-Imitationen spezialisierte.

Als er die erste Thelonious Monk-Platte hörte, war seine Liebe zum Jazz wach, bald darauf entdeckte er auch die Musik Coltranes und Cannonball Adderleys für sich. Nun begann er ernsthaft, sich mit Jazz zu beschäftigen und seine ersten Lehrer waren der Tenorist Daniel Jackson und Kurt Bradford, der Altsaxophonsolist in Jimmie Luncefords Orchester. Bradford gab ihm auch die Maxime mit, die Blythe bis heute beherzigt: «Studier nicht irgendeinen Stil, bilde deinen eigenen Stil aus allem, das du hören kannst!»

In den späten fünfziger Jahren kehrte Blythe nach L.A. zurück, nahm jede Möglichkeit wahr, um zu spielen, zu lernen und jede Form von Musik zu hören. 1963 begann seine zehnjährige Tätigkeit in Horace Tapscotts «Underground Musicians Artists Association».

Für Arthur Blythe ist John Coltrane der geistige Vater des neuen Jazz, weil er nach einer Phase der Erniedrigung — auch durch Heroin — Klarheit, Wert-

IN THE TRADITION

*(Not a White Shadow but Black People will be Victorious-
For Black Arthur Blythe)*

Blues walk weeps ragtime

Painting slavery

Women laid around

working feverishly for slavemaster romeos

as if in ragtime they spill

their origins like spillers...

Women became

goils gals grinning in the face of his

no light

Men become

boys & slimy roosters crowing negros

in love with dressed up pimp stupidity death

nomatter the three networks idiot chatter

Arthur Blythe

says it!

in the tradition

Tradition

of Kings & Counts & Dukes

of Satchelmouths & Sun Ra's

of Bessie's & Billies & Sallys

& Ma's

Musical screaming

Black baltimore sisters blues antislavery singers

countless funky blind folks

& oneleg country beboppers

bottleneck in the guitarneck dudes

whispering trashing cakewalking raging

ladies & gents

getdown folks, elegant as skywriting

tradition, yeh, tradition

(...)

What is this tradition Based on, we Black Wards strugglin

against a Big White Fog, Africa people,

our fingerprints are everywhere on you america,

our fingerprints are everywhere, Cesaire told you that,

our family strewn around the world has made more parts

of that world

blue and funky, cooler, flashier, afro-cuban james brownier

a wide panafrican world

Tho we are afro-americans, african americans

let the geographic history of our flaming hatchet motion

(...)

ours is one particular

one tradition

of love and suffering truth over lies

and now we find ourselves in chains

the tradition says plainly to us fight

fight, we are not meant to be slaves

it is detour we have gone throug and about to come out

in the traditon of gorgeous africa blackness

Arthur says sing fight

SING! FIGHT!

(Amiri Baraka)

schätzung und Stolz der Musik der Schwarzen wiedergab. 1974 übersiedelte Blythe nach New York und neben seiner Tätigkeit, um seine Familie zu versorgen, spielte er vor allem mit Charles Tyler, David Murray oder Ted Daniels in kleinen Clubs, Lofts oder bei College-Konzerten. Eines Nachts hörte Gil Evans den jungen Altsaxophonisten und engagierte ihn an Ort und Stelle für sein Orchester.

1979 erschien dann — und das war durchaus sensationell — Blythes erstes Album bei CBS, «Lennox Avenue», auf dem neben den schon arrivierten Musikern Cecil McBee und Jack DeJohnette die damals eher noch unbekannteren Youngsters James Newton, Bob Stewart und James Blood Ulmer agierten. Bis heute sind weitere fünf Alben erschienen, und es scheint sicher, daß auch das nächste Album eines mit den vorherigen gemeinsam hat: Es wird wieder eine neue Seite von Arthur Blythe zeigen.

«Ich werde weiterhin mit anderen Leadern wie Gil Evans, Lester Bowie, Jack DeJohnette oder McCoy Tyner auftreten, weil das musikalisch sehr anregend ist, doch meine eigenen Ideen und Vorstellungen kann ich am wirkungsvollsten und zielführendsten mit meiner eigenen Gruppe realisieren!» sagte Arthur Blythe. «Meine Musik soll für den Zuhörer immer etwas Greifbares sein, er soll gleichzeitig etwas erkennen und auch überrascht sein.»

Eben diese Vorstellung hat Blythe auf seiner letzten LP «Light Blue», die sich ausschließlich mit Kompositionen von Thelonious Monk beschäftigt, in die Tat umgesetzt. Bob Stewart, der zusammen mit Howard Johnson die Tuba dem Jazz wiederentdeckt hat, ist schon seit 1977 mit Blythe zu hören. Ein Portrait dieses Musikers ist weiter hinten zu lesen. Auch der Gitarrist Kelvyn Bell und Drummer Bobby Battle gehören zur Stammbesetzung.

Blue Monk

K: Thelonious Monk (1954).





A
i
i
G
n
M
u
b
l
z
a
j
M
n
c
k
«
H
l
u
M
u
é
n
l
z
c
C
M
M
ä
e
c
n
T
Z
C
a
a
e
H
E
s
E
f
v
r
f
L
s
v
C
k
l
H
H
(
l
T
E
f
c
R

Adams & Hannibal & Scofield Sextett

George Adams:ts,voc
Hannibal M. Peterson:tp,voc
John Scofield:eg
T. M. Stevens:eb
Ron Burton:p
Beaver Harris:dr

«Die Musik ist mein Leben, und ich versuche immer alles, was ich habe, in der Musik zu leben. Ich durfte immer wieder neu erfahren, daß die Musik ein Medium ist, mit dem ich meine Mitmenschen besser kennen und verstehen lernen kann. Die besorgniserregende Entwicklung auf der westlichen Welt zeigt einen deutlichen Verlust an Menschlichkeit. Und es ist jetzt höchste Zeit, daß sich die Menschen wieder darauf besinnen. Ich meine, daß die Musik dabei eine große Hilfe sein kann.» (George Adams)

«Klang — oder Musik — kann helfen, Geist und Körper zu heilen, zu erheben, zu erweitern und zu stimulieren. Wenn Musik eine dieser Voraussetzungen nicht erfüllt, dann ist sie eine Kraft, die wenig oder nichts dazu beiträgt, den natürlichen Wachstumsprozeß zu fördern, den alle lebendigen Dinge zu ihrer Höherentwicklung brauchen.» (Hannibal M. Peterson)

George Adams und Hannibal Marvin Peterson sind auch die Musik betreffend einander sehr ähnlich. Beide bevorzugen einen Stil, der ganz besonders dem Blues verbunden ist, beide hüteten ihre hochentwickelte Technik, um die Gefühle ihrer Zuhörer anzusprechen. Mit dem Gitarristen John Scofield, der an der Seite von Miles Davis auch heuer in Wiesen sein enormes Können demonstriert hat, T.M.Stevens, der seinen Bass wie einst Jimi Hendrix seine Gitarre traktiert, Ron Burton am Klavier und Beaver Harris an den Drums hat sich eine Gruppe von Musikern gefunden, die einander nicht nur von gemeinsamen Auftritten bereits kennen, sondern auch dafür garantieren, daß hier das Lebensgefühl des Blues berausende Gestalt annehmen wird.

George Adams (Jahrgang 1940) kam 1966 nach New York und erntete dort in der Band von Roy Haynes den jungen Trompeter Hannibal Marvin Peterson (Jahrgang 1948) kennen. Charles Mingus holte Adams eines Tages im Jahr 1970 in seine Band. In der Mingus-Gruppe fühlte sich Adams sehr wohl, denn der große Bassist, Komponist und Leader bezog in

seine Arbeit alle wichtigen Elemente afro-amerikanischer Musik mit ein: Blues, Gospel, Bebop und Free Jazz.

Fast vier Jahre blieb Adams bei Mingus und wechselte dann zu McCoy Tyner, ehe er 1978 zum ersten Mal als Leader eine eigene Gruppe auf Tourneen und in die Studios führte. Mit seinem eigenen Ensemble griff Adams stärker als zuvor auf den Blues zurück. Auch sein Saxophonstil hat sich verändert, er ist unerhört stimmlich geprägt, und wenn Adams zu singen beginnt, dann ist das ein fließender Übergang vom Instrument zur Stimme.

«Manchmal meine ich fast selbst, daß ich gar kein Hornblase, ich bilde mir ein, daß ich singe. Denn das Tenorsaxophon wird immer stärker zu einem Sprachrohr, aus dem meine Gefühle hervorgehen. Es wird somit praktisch zu meiner Stimme. Ich liebe diese Entwicklung, denn dadurch erschließen sich mir immer neue Möglichkeiten,

all die Musik, die in mir ist, ganz unmittelbar zum Ausdruck kommen zu lassen.»

Hannibal Marvin Peterson hat seine Profikarriere schon 1961 als Mitglied der Gruppe «The Soulmasters» begonnen. Daneben studierte er zuerst in Texas City Harmonielehre und Komposition und später in Denver an der North State Texas University. Zehn Jahre nach dem Beginn seiner Laufbahn war er bereits der große Starsolist in der Gil Evans Band, mit dem er zwischen 1971 und 1974 in wohl allen wichtigen Konzertsälen und Clubs sowohl in Amerika, wie auch in Asien, Afrika und Europa auftrat. 1975 gründete er sein eigenes Ensemble «Sunrise Orchestra», in dem auch George Adams zu hören war. 1982 hat Hannibal seinen Opus «Angels of Atlanta» hier in Saalfelden live präsentiert.

Im Programmheft zum Festival 82 war zu lesen, wie H.M.Peterson zu seinem Namen gekommen ist. Für alle, die es verges-

sen oder überblättert haben, oder es auch nicht lesen konnten, also heuer noch einmal: «Als das Hip-Ensemble von Roy Haynes anfang der siebziger Jahre für einige Tage im Blue Cornet in Brooklyn gastierte, beobachtete ein eigenartiger Mann mit einem Turban jeden Abend das Geschehen im Club durch ein Fenster neben der Bühne. In der sechsten Nacht ging der Trompeter hinaus, um mit der weißgekleideten Gestalt zu sprechen. Der Fremde sagte ihm, er habe ihn lange Zeit beobachtet, und sein Name würde nicht passen. Ein Name soll die Stärke seines Trägers beschreiben, Petersons Name würde aber die wunderbare Ausgeglichenheit zwischen Kraft und Ruhe in seiner Musik nicht ausdrücken. Der Fremde gab ihm einen neuen Namen: Hannibal!»

John Scofield (Jahrgang 1951) hat mit 12 Jahren seine erste Gitarre bekommen und konnte bereits 1977 von sich behaupten daß er mit Charles Mingus, Billy Cobham, George Duke, Jay McShann, Gerry Mulligan und Chet Baker gearbeitet hat. Heute ist John Scofield die zweite große Stimme — neben dem Leader — in der Miles Davis Band und hat auch unter seinem Namen bereits einige erfolgreiche Alben aufgenommen, wie z.B.«Rough House» (Inner City), «Bar Talk»(Arista) oder «Shinola»(Enja).

«Der Grund dafür, daß ich jetzt weiß, daß ich meine Identität gefunden habe, ist die Tatsache daß ich mir über meine Musik nicht mehr so viele Gedanken mache. Ich habe meinen persönlichen Ausdruck gefunden, und das befreit mich sehr, wenn ich auf der Bühne stehe.»

Beaver Harris (dr), Ron Burton (p) und T.M.Stevens (b) bilden in diesem Ensemble die Rhythmusgruppe, jeder von ihnen ist ein großartiger Solist und ein einfühlsamer Sideman, jeder von ihnen hat auch den Blues.

TO MY SON

*In this life I know of nothing
that can totally consume the heart
more than can love or hate.
To hate requires an abundance of energy
and you just have to say how credible energy is.
Hate can dominate an entire life.
Its ability to spread is like fire in dried legs
It makes what seems logical seem illogical.
It will make you totally miss your purpose for being.
It is human to hate
but to carry hate in your heart will mean dying
the most horrid of deaths over and over
until you wish not to see the sunrise in the morning.
My son, be careful of this death
it is a living death, a death on earth.
Be ever careful, for it is intoxicating
it can like a false minister
give you an illusionary sense of dignity.
Hate has always one pet
and that is destruction.
You cannot believe
how much I love you.*

(Hannibal M.Peterson)

Nobody Knows You When You're Down And Out
K und T: Jimmie Cox. C: 1923. V: Pickwick Music Corp.,
New York.





V
S
C
M
V
S
V
M
C
C
M
Z
V
A
n
a
n
C
K
C
t
C
h
D
C
v
s
C
t
C
U
C
n
D
a
C
v
s
a
E
C
i
l

Suonofficina

Mauro Palmas: mandolincello,
launeddas, benas, perc, voc
Elena Ledda: perc, voc
Eugenio Luglie: fl, solita, perc,
voc
Alberto Candiddio: calimba, perc,
voc
Alberto Susnik: busuki, g, perc,
voc
Roberto Palmas: g, perc, voc
Giovanni Piga: b, perc, voc



Wo sind die Grenzen des Jazz? Wo hören seine Quellen auf, zu sprudeln? Bei der Gruppe «Cordona» sprechen wir von Weltmusik, indische Musiker scheinen seit neuestem überhaupt von Natur aus Jazzer zu sein, wenn afrikanische Trommelensembles ihre traditionelle Volksmusik — im Sinne von Musik für das Volk — spielen, rümpft vielleicht noch der eine oder andere Purist sein Näschen und ist irritiert, weil das mit seinem Bebop fast nichts zu tun hat, oder nicht swingt wie weiland sein Benny.

Auch in Europa gibt es Volksmusik im erwähnten Sinn, die auf den ersten Blick nicht viel mit dem Jazz zu tun hat. In Sardinien zum Beispiel, von dort kommt die Gruppe «Suonofficina», sieben Musiker, die seit 1977 — zum Teil mit wechselnder Besetzung — zusammenarbeiten.

Der Name «Suonofficina» - was übersetzt «Tonwerkstatt» bedeutet - trifft ihre Musik genau, wenn man das Arsenal an Instrumenten betrachtet. Es handelt sich fast ausschließlich um traditionelle Instrumente und diese Launeddas, Benas, Sulitu und Kalimba haben zumindest optisch sehr viel Ähnlichkeit mit afrikanischen Instrumenten.

Die Musik der Gruppe aus Cagliari bietet durch diese Vielfalt der Instrumente einen intensiven vollen Klang. In der sardinischen Musik, einer wunderbaren Mischung italienischer, afrikanischer und spanischer Elemente, widerspiegelt sich die Geschichte Sardinien, die im Inselvolk noch heute weiter lebt.

Die Sprache der Lieder ist das Sardische, das trotz drohender Ausmerzungen in den Medien noch heute von 85% der Bevölkerung gesprochen wird. Seit einiger Zeit sind auch starke Bestrebungen im Gange, die eigene Sprache und Kultur zu schützen.

Suonofficina greift die Wurzeln der ursprünglichen sardinischen Volksmusik auf und entwickelt sie weiter, nicht nur, indem sie auch Instrumente wie einen E-Bass oder eine E-Gitarre einsetzt. Einige der Lieder hat die Gruppe selbst komponiert, fröhliche und auch solche, die den nie aufgegebenen Freiheitskampf des sardinischen Volkes zum Ausdruck bringen.

Wenn man dieser Gruppe ohne «Jazz-Stress» zuhört, hat man bald das leise Gefühl, die hügelige karge Landschaft der Insel vor Augen zu haben, und den vielfältigen Geruch der über die gesamte Insel verstreuten Gewürzfelder in der Nase.

Summertime

K: George Gershwin. T: Du Bose Heyward. C: 1935.
V: Gershwin Pub., New York.



Universal silence Abdullah Ibrahim & Don Cherry & Carlos Ward

Abdullah Ibrahim (Dollar Brand):
p, voc
Don Cherry: tp, perc, voc
Carlos Ward: ss, as, fl, voc

1972 haben diese drei
, damals unter dem Ti-
rd World Underground»
engearbeitet. Drei groß-
Solisten, die einander
spektieren und bewun-
arantieren heute wie da-
n einmaliges Erlebnis.

Abdullah Ibrahim (Dollar
und Don Cherry finden
diesem Programmheft
ende Portraits. Abdullah
1934 in Kapstadt, und
boren 1936 in Oklahoma
seit den fünfziger Jahren
wicklung des Jazz ent-
nd mitbestimmt, wenn-
eder der beiden auf eine
Art. Zum ersten Mal
in und Abdullah im Jahr
gemeinsam aufgetreten,
Abdullahs «Indigo Suite»
geführt wurde.

Ward ist seit vielen Jah-
Wegbegleiter von Abdul-
war natürlich im «African-
Orchestra» dabei und ist
der Solist in Abdullahs
ales. Die Tatsache, daß
Ward nun fast schon
n Jahre mit Abdullah
zusammenarbeitet, mag
s Beweis dafür gelten,
hl nicht alles, was über
ablassende Art, mit der
h seine Musiker behan-
ll, auch der Wirklichkeit
ht.

Ward hat daneben noch
en anderen Musikern ge-
, wie zum Beispiel mit
Ali (1975) oder Paul
(1974). Auch «Lady
Carla Bley, versucht
Ward immer wieder in
nd zu bringen. Im Studio
rlos mit Carla 1976 bei
oduktion von «Dinner
und 1980 als «Sozial
» aufgenommen wurde,
nengewirkt.



EKAYA

Abdullah Ibrahim [Dollar Brand] Septett

Abdullah Ibrahim (Dollar Brand):
p, voc

Ricky Ford: ts
Carlos Ward: as, ss, fl
Charles Davis: bs
Dick Griffin: tb, b-tb
Carl James: b
Ben Riley: dr



Das Wort «Ekaya» bedeutet in vielen afrikanischen Sprachen Heimat und bildet so eine Ausnahme in der Vielzahl von Sprachen und Dialekten auf dem schwarzen Kontinent. Eine Ausnahme bildet auch die Band, der Abdullah Ibrahim diesen Namen gegeben hat. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß sich hier eine All-Star-Gruppe formiert hat, Musiker, die seit Jahren und Jahrzehnten mit ihrem Spiel den Jazz weiterentwickelt haben, stehen hier gemeinsam auf der Bühne.

Die Spitzenbesetzung macht auch deutlich, wie wichtig Abdullah Ibrahim das Anliegen ist, das er mit diesem Ensemble realisiert. Die einzelnen Kompositionen sind afrikanischen Städten und ihren Bewohnern gewidmet: Lesotho, Phomolong/Mindhoek oder Kapstadt. Städte in Südafrika, deren Alltag die Apartheidpolitik der weißen Imperialisten bestimmt.

Drei Musiker sollen hier noch genauer vorgestellt werden, über Abdullah Ibrahim und Ricky Ford können Sie die Portraits in diesem Programm lesen: Charles Davis, Ben Riley und Dick Griffin.

Charles Davis und **Ben Riley** wurden 1933 geboren, der eine in Goodman/Mississippi, der andere in Savannah/Georgia. Zwanzig Jahre später waren beide Profimusiker, Charles Davis blies beim Organisten Jack McDuff Sopran- und Barionsaxophon, Ben Riley trommelte bei Bobby Brown in der Band, 1961 saßen beide in Johnny Griffins «Big Soul Band».

Davis war 1954 von McDuff in die Band von Sun Ra gewechselt. 1965 konnte man seinen ausgefeilten Baritone in der Band von Billy Holiday hören und zwei Jahre später begleitete

er Dinah Washington. Während der sechziger Jahre spielte er bei Freddie Hubbard und 1968 bei den legendären Aufnahmen des Jazz Composers Orchestra, dessen Besetzung sich heute noch wie ein «Who is Who in Jazz» liest: Don Cherry, Gato Barbieri, Steve Lacy, Randy Brecker, Jimmy Knepper, Howard Johnson, Carla Bley, Ron Carter, Charlie Haden, Andrew Cyrill, Beaver Harris, Cecil Taylor, Larry Coryell usw.usw.

Ben Riley wechselte von Bobby Brown zu Randy Weston, dem zweiten großen Pianisten aus Südafrika. Engagements in den Ensembles von Kenny Burrell, Sonny Rollins und Stan Getz folgten. Von 1967 bis 1970 saß Ben in der Gruppe von Thelonious Monk. In dieser Zeit entstanden auch zwei der bemerkenswertesten Alben des «Blue Monk»: «Sphere» und «Epistrophe». Seit Monks Tod gelten Ben Riley und Charlie Rouse als die Musiker, die das Erbe des einzigartigen Pianisten in in authentischer Form bewahren.

Dick Griffin ist der Posaunist, auf dessen Auftritt in Saalfelden die Veranstalter schon lange warten. Es gibt da zwei wunderbare Alben von Rahsaan Roland Kirk, «Volunteered Slavery» (1969) und «Blacknuss» (1972). Auf beiden ist neben dem im positiven Sinn wahnsinnigen Multiinstrumentalisten Kirk eine Posaune zu hören, deren Ton einfach nicht mehr aus dem Ohr will: Dick Griffin spielt diese Posaune. Griffin war später auch noch bei George Benson in der Band und bei McCoy Tyner. Aus dieser Zeit gibt es herrliche Aufnahmen, die Dick Griffin als Bass-Posaunisten vorstellen.

TULA DUBULA

*South African sunshine,
see how the guns shine,
hungry lips feed on the sound of freedom.
Tears in their eyes are not from crying,
but gas and bullets and the sounds of sighing.
Tula Dubula.*

*No need to say much more,
its all been said and tried before,
its all over now but the dying.*

*Night in the cornfields
and the town's a-sleeping,
what's this I hear softly a-creeping.
Soldiers of Africa fighting for freedom,
invincible children, inheritors of weeping.
Tula Dubula.*

*No need to say much more,
its all been said and tried before,
its all over now but the dying.*

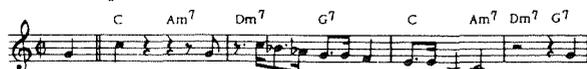
*There's a new world a-coming,
falsehood will be gone,
they'll come a-marching into town at dawn.
Singing songs of freedom and laughing in the rain,
Gone will be this old world, things won't be the same.
Tula Dubula.*

*No need to hear much more,
we've heard all this lies before,
its all over now with their lying.
In the township afternoon,
songs of their impending doom.
The racists and their puppets are a-dying.
Tula Dubula.*

(Abdullah Ibrahim)

Bemsha Swing

K: Thelonious Monk, Denzil Best. C: 1952. V: Bayes Music Corp., New York.





BASF

**wünscht Ihnen
beim Jazzfestival
viel Vergnügen !**



BASF

**Audio- und Videocassetten
Qualität, die Sie hören und sehen**

Paquito D'Rivera

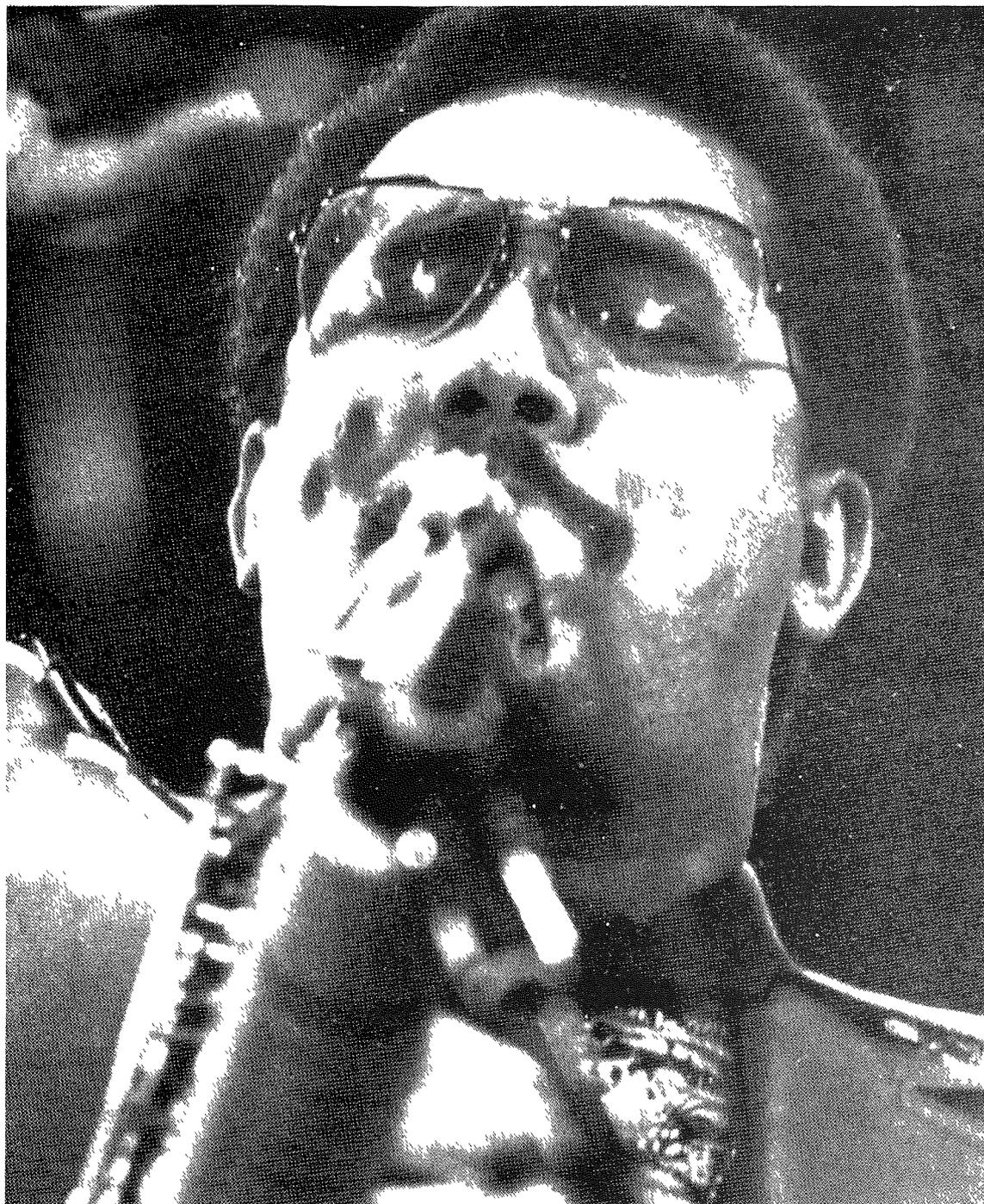
Paquito D'Rivera:as
Claudio Roditi:tp
Michel Camilo:p
Lincoln Goines:b
Portinho:perc

«Paquito D-Rivera spielte, wie wenn er auf glühenden Kohlen tanzen würde, mit aggressiver Virtuosität raste er durch die einzelnen Songs. Sein Ton ist frech und überzeugend, sein Rhythmusgefühl einfach mitreißend.» So urteilte die «New York Times» über einen der letzten Auftritte des aus Kuba stammenden Altisten Paquito D'Rivera und seiner Band. Überschwengliche Kritiken verfolgen den stets freundlichen D'Rivera, wohin er auch kommt.

Seinen Auftritt in Oakland kommentierte Larry Klep: «sein Konzert im Keystone erinnerte mich an die frühen siebziger Jahre, als hier George Benson, Freddie Hubbard oder Grover Washington bewiesen, daß sie zu recht zu den Superstars gerechnet wurden. D'Rivera ist ein ausgeprägter und sehr individueller Stilist und versteht auch, sein Publikum zu begeistern, ohne seine Integrität aufzugeben. Er kennt seine Vorbilder: Neben anderen sind immer wieder Anlehnungen an Dizzy Gillespie und John Coltrane zu hören, die er jedoch sehr persönlich formuliert. Er ist mit Sicherheit der interessanteste Jazzmusiker, der Kuba verlassen hat, seit Chano Pozo 1947 zu Gillespie gekommen ist.»

D'Rivera hatte 1981 von Castros Insel endgültig die Nase voll und während einer Spanientournee mit der kubansichen All-Star-Gruppe «Irakere» setzte er sich ab und suchte in den USA erfolgreich um politisches Asyl an. «Es war immer mein Traum gewesen, in dieses Land zu kommen und mich ausschließlich dem Jazz zu widmen.»

Der Altosaxophonist war in den Staaten kein Unbekannter. 1978 konnte er beim Newport-Festival einen großen Erfolg für sich und Irakere beanspruchen, und beim «Havanna Jam» im Jahr darauf hatte er viele Musiker wie Joe Zawinul, die Mitglieder der Fania All Stars, John McLaughlin oder Arthur Blythe persönlich kennengelernt. Sie und ganz besonders Dizzy Gillespie halfen ihm während der ersten Monate in New York.



Die renommierten Clubs wie Village Vanguard, Bottom Line, Lush Life, Town Hall oder Carnegie Hall hatten es natürlich auch sehr eilig, den «Überläufer» dem Publikum zu präsentieren, Columbia bot ihm auch sofort einen lukrativen Vertrag an, immerhin hatte man mit den beiden Doppelalben vom «Havanna Jam» einen großen Erfolg erzielt. Die Verkaufszahlen bestätigten die Kritiker. Columbia hatte wieder einen absoluten Starmusiker unter Vertrag.

1982 kam Paquito zum ersten Mal mit seinem eigenen Ensemble nach Europa und anschließend nach Japan. Bei den Jazz-Festivals in Den Haag und

Nizza feierte er im Jahr darauf große Erfolge, ebenso beim Kool-Jazz-Festival in New York. Die Basis für diese steile Karriere hat D'Rivera schon in Cuba gelegt. Sein Vater, er spielte selbst Tenorsaxophon, brachte ihm die ersten Grundkenntnisse bei. Nach der Schule, Paquito kam 1948 zur Welt, studierte er am Musik-Konservatorium in Havanna Klarinette, Komposition und Harmonielehre. Ab 1965

spielte er dann als ständiges Mitglied im Orquesta Cubana de Musica Moderna und lernte dort seinen Mentor Chuco Valdez kennen, der — als er 1972 Irakere gründete — natürlich den jungen Saxophonisten als Solisten in die Band nahm. Schon auf der ersten Irakere-Platte aus dem Jahr 1979 bewies D'Rivera mit seinem Arrangement von Mozarts Adagio, welche Ressourcen als Komponist in ihm schlummerten.

Salt Peanuts

K: Dizzy Gillespie, Kenny Clarke. C: 1943. V: Leeds Music Corp., New York.





V
E
C
i
C
H
F
S
M
b
s
r
C
s
M
U
r
s
r
s
I
L
F
r
s
b
e
C
M
H
F
s
I
r
n
S
E
s
a
s
b
H
F
H
C
s
s

Julius Hemphill Jah Band

Julius Hemphill: as, ss
 Bill Frisell: eg, g
 Nils Cline: eg
 Jerome Harris: eb, eg, voc
 Alex Cline: dr
 Juma Santos: conga, perc

Wie Hamiet Bluiett ist Julius Hemphill ebenfalls 1940 geboren, war bei der Gründung der BAG dabei und ist heute Mitglied des World Saxophon Quartetts. Aufgewachsen ist er in Forth Worth, der Heimat der großen Saxophonisten, von King Curtis bis Ornette Coleman, und ständig von guten R&R-Bands umgeben.

Sein erstes Instrument war eine Klarinette, und er begann sie bei John Carter gründlich zu studieren. 1968 übersiedelte er nach St. Loise, arbeitete bei der Gründung der BAG mit und setzte seine Ausbildung an der North Texas State University und der Lincoln University fort. 1971 stellte er seine erste Band, mit John Hicks am Klavier, zusammen, und die Konzerte, meist fanden sie an Colleges statt, fanden großen Widerhall.

In der Folge arbeitete er mit Lester Bowie, Abdul Wadud, Philip Wilson, Ike und Tina Turner, sowie Anthony Braxton zusammen. Seine ersten Platten, besonders «Dogon A.D.» — einem Stamm in Obervolta gewidmet — und «Coon Bid'ness» — mit Arthur Blythe, Hamiet Bluiett, Abdul Wadud, Philip Wilson und Barry Altschul — wurden nicht nur von Kritikern als bedeutende Dokumente des Neuen Jazz bezeichnet.

Schwarze Populärmusik und Blues sind schon hier die wesentlichen Grundsteine seiner avantgardistischen Klangforschungen. «Hemphills Musik beinhaltet immer ein Vielfaches klare Strukturen und Freiräume, Harmonien und Dissonanzen, Rhythmus und den Blues. Den Körper, das Gefühl, das Gehör, den Verstand — Hemphill spricht immer den ganzen Menschen an.» (Lee Jeske)



Mit der Jah Band führt Hemphill seine bisherigen Arbeiten konsequent fort, das Neue dabei ist das Instrumentarium: eine massive Gitarren- und Bassgruppe und dazu die beiden Percussionisten. Von Julius Hemphill ist jedoch kein modischer Einheitsbrei aus Funk, Reggae und New Wave zu erwarten, sondern der Blues in seiner neuesten kreativen Metamorphose. Wie Miles Davis oder Ornette Coleman versteht es Hemphill, Klischees zu umgehen und das Motto: «Tradition in Transition» mit neuem Leben zu erfüllen.

«Salopp, laut und gelegentlich rau, gewagt und voll aufregender Spontaneität» — das war das Urteil des Kritikers Howard Mandel, als ihm die Jah-Band in New York mit Urkraft in die Ohren brauste.

Neben den Cline-Brothers hat Hemphill drei weitere außerordentliche Musiker in seiner Band. Bill Frisell hat in den Gruppen von Jan Garbarek, Gary Burton oder Mouzon oft und oft sein Können bewiesen.

Jerome Harris (mehr über ihn ist in der Serie «Portraits» zu lesen) hat bereits mit Archie Shepp, Sonny Rollins und Oliver Lake gearbeitet. Juma Santos ist der Musiker an den Congas und hat unter anderem auch mit Hamiet Bluiett und Chico Freeman große Erfolge gefeiert.

SKIN 2

*There's only this gray rain that discourages
 all life.*

*Healthy bodies have these subtle openings
 that allow the spirit to depart.*

*See the two sides; no front or bottom to
 the ground, it's a sickly disc, one-way rounded:
 the world is flat!*

'Coon magic!

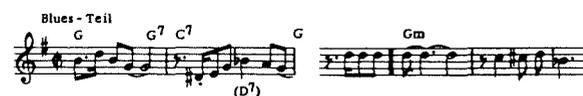
'Coon rhythm!

Buck dancing!

(Julius Hemphill)

St. (Saint) Louis Blues

K und T: W. C. Handy. C: 1914, 1942. V: W. C. Handy
 Music, New York.



Portraits — das ist eine neue Serie in BACKSTAGE. Hier werden Musiker vorgestellt, die entweder in Saalfeldern auftreten, dabei spielt es keine Rolle, ob der Musiker Leader oder Sideman ist — was für eine Rolle spielt das für die Musik überhaupt? — oder die schon verstorben sind und an deren großartiges Können Künstler erinnern, die heuer bei uns zu Gast sind.

Don Cherry — offen gegenüber allem

«Als ich vor einigen Jahren zu Proben für ein Thelonious Monk-Konzert mit der U-Bahn von Long Island City in die 50. Straße fuhr, probierte ich während der Fahrt einige Songs auf der Melodica. Als ich die U-Bahn verließ, hielt mich die Polizei an und bestrafte mich wegen Belästigung und unerlaubtem Musizieren.»

«In Heidelberg gibt es so eine Art Amphitheater und die Leute behaupten, das sei ein heiliger Ort und Hitler habe dort auch seine Reden geschwungen. Ich habe mir das ein paar Mal angeschaut. Eines Tages bin ich mit Karl Berger und den Mitgliedern der Band hingegangen. Wir haben Decken auf der Bühne aus gebreitet und begannen zu musizieren. Plötzlich kam ein starker Wind auf, doch wir spielten weiter. Auf einmal entdeckten wir im Zuschauerraum viele kleine Lichter, wie Leuchtkäfer. Um uns herum standen viele deutsche Polizisten mit ihren Taschenlampen. Wir spielten einfach weiter, sangen und unsere Kinder tanzten in den mitgebrachten Decken eingehüllt. Es war ein unglaubliches Erlebnis, wir ignorierten die Polizei einfach und als wir später das Theater verließen, waren die Polizisten noch immer da. Sie saßen in ihren Autos.»

Don Cherry ist kein — wenn es das überhaupt gibt — normaler Jazzmusiker, und ist das auch niemals gewesen. Er ist eher ein moderner Spielmann, der jegliche Art von Musik aus der ganzen Welt spielt. Seit mehr als 30 Jahren ist Don Cherry von der Jazzszenebesser Musikszene - nicht mehr wegzudenken, und genauso lange ist er in keine Kategorie zu pressen. Sicherlich spielt er trockene, witzige, fragmentarische Soli auf seiner Pocket-Trompete — das tat er, als er mit Ornette Coleman zusammenspielte und das tut er heute mit Codona oder wem auch immer. Aber das ist nicht einmal ein Jota des Gesamtbildes von Don Cherry.

Im Ensemble «Codona» spielt er auch Melodika, Piano, Orgel oder Doussn' Gouni (eine afrikanische Kalebassenharfe oder -gitarre). Er spielt klassische indische Musik, fetzt mit Punk-Rockern (Rip, Rig & Panic) oder an der Seite afrikanischer Popstars. Wer ihn festnageln will, kann sein Werkzeug zuhause lassen, denn es ist unmöglich.

Ebenso unmöglich ist es, ihn im Gespräch festzunageln, seine Ideen wandern unentwegt. Jee Jeske saß mit Don Cherry in einem Cafehaus in Greenwich Village, vor ihnen am Tisch standen zwei Irish Coffee und Don Cherry erzählte...

Das Material für Portraits stammt aus amerikanischen Jazz-Zeitungen oder von Plattencovers amerikanischer Pressungen, die es bei uns kaum zu kaufen

gibt. Ira Gitler, Nat Henthoff und viele andere Kritiker Produzenten oder Musikerkollegen haben den Musikern auf diesen Covern verbale Liebeserklärungen verfaßt, Dokumente der Wertschätzung bzw. der solidarischen Kritik wie die von Lee Jeske (downbeat). Portraits soll diese Texte unseren Gästen zugänglich machen. Für uns waren die Stunden des Übersetzens sehr angenehme, hoffentlich habt Ihr beim Lesen auch Spaß!

DIE ERSTEN JAHRE

«Als ich noch sehr jung war und in dieser Straße vis-avis von Mox-Abschleppdienst wohnte, fand ich in irgendeinem Haus ein altes Waldhorn. Als ich zum ersten Mal in dieses Horn blies, rann es mir kalt über den Rücken. Das war in der 33. Straße in California. Dann schaffte ich den Sprung in die Trinity-Street, dort gab es viele Palmen, und weiter zum Imperial Highway, dort begann ich in der Gomper's Junior High School Trompete zu spielen.»

«Das war eine lustige Geschichte. Ich habe da einen Freund, Charles Llody, der spielte Saxophon und er studierte damals in Los Angeles, um Lehrer an einer Schule zu werden. Nach seiner Ausbildung begann er sein Praktikum bei Samuel Brown, bei dem ich an der Jefferson High School studiert hatte. Samuel Brown spielte Klavier und leitete eine Swingband, die vor allem Kompositionen von Dizzy Gillespie und Stan Kenton spielte. Die Studenten mochten diese Musik, und die Band spielte auch an anderen High Schools. Aus dieser Band kamen viele Musiker hervor: Horace Tapscott, Walter Benton, Art Farmer.

Ich war damals an einer anderen High School in der Nähe meiner Heimat und wollte also die High School in Fremont vor dem Abschluß verlassen, um in dieser Band spielen zu können. Meine Eltern steckten mich jedoch in das Jacob Riis Internat und versprachen, wenn ich dort keine Schwierigkeiten machte, könnte ich wieder an die Jefferson High School übersiedeln, um dort bei Samuel Brown zu studieren. Im Internat gründete ich eine Band, und Billy Higgins war Mitglied dieser Band. Billy und ich spielten später zusammen in der Band von Arthur Wright, ich spielte Shuffle Piano und Billy saß an den Drums.»

1956 begegneten Cherry und Higgins dem Texaner Ornette Coleman. Cherry und Coleman besuchten gemeinsam einen Sommer lang die Lenox School of

Music. Cherry bezeichnet diese Zeit, als er und Ornette der New Yorker Jazzszene einen Vorgeschmack auf künftige Zeiten gaben, als «die Erfahrung meines Lebens». Seit der Auflösung des Ornette Coleman Quartetts ist Don Cherry unterwegs, um zu spielen, zuzuhören und aufzunehmen. Bis zu seiner Übersiedlung — dieses Wort ist allerdings unzureichend — in die ehemalige Schule eines kleinen schwedischen Dorfes arbeitet Cherry mit John Coltrane, Albert Ayler, Steve Lacy, Sonny Rollins, Gato Barbieri oder George Russell, reiste nach Afrika und Asien.

DIE UMGEBUNG

«Da war die Geschichte im Modern Museum in Stockholm. Wir haben diese geodätische Birne 72 Tage besetzt. Da waren Architekten und kreative Musiker, wir unterhielten uns über das Environment. Warum können sich heute diese Leute nicht wieder an einen Tisch setzen, um über eine adäquate Umgebung für kreative Künstler nachzudenken?»

Als ich mit Ornette zum ersten Mal in New York spielte, da agierten wir direkt vor dem Publikum, ohne Bühne. Du weißt ja, wie das läuft. Wenn das Publikum eine Phrase erkennt, dann gibt es dieses hörbare Ausatmen oder «Yeah, Baby» oder sie beginnen mit den Fingern zu schnippen, wenn sie den Groove erkannt haben. Da wird dann das Publikum eins mit der Musik. In Europa machen sie daraus ein intellektuelles Ereignis. Du trittst in Konzerthäusern auf, und diese spezielle Umgebung prägt deinen Auftritt. Du spielst mit dem Gefühl, irgendein Vortragender zu sein.

Ich habe in Paris einmal ein Festival mit afrikanischer Musik besucht und hörte einen Mann, der am Daumenklavier spielte. Normalerweise spielt dieser Mann irgendwo draußen mitten in der Natur, sein Spiel ist eingebettet in die Musik der Natur, er hört den Gesang der Vögel und antwortet mit seinem Instrument darauf. Und nun saß er auf einer Bühne in einem Konzerthaus. Das war wie bei einem Auftritt einer Rockband oder einer Soulband, die richtig heiße Musik spielt, und die Leute sitzen in ihren Sesseln und hören zu, anstatt zu tanzen. Das ist für einen Künstler sicherlich frustrierend, das heißt aber auch, daß man für kreative Kunst und ihre Vermittlung eine angemessene oder passende Umgebung schaffen muß.

DIE VIELSEITIGE FAMILIE

Wenn man Don Cherry begegnet, in sein verschmitztes Gesicht blickt, seine lustigen Hüte anschaut oder seine bunten Kleider, wenn man hört, was er noch alles machen will, dann möchte man nicht glauben, daß Don bereits zweifacher Großvater ist. Die außergewöhnliche Vielseitigkeit seiner Familie hält ihn jung, genauso wie sein eigenes Interesse an jeglicher Musik.

«Mein Sohn Eagle Eye arbeitet an einem Theater und spielt auch Musik, Keyboards und Schlagzeug. Seit nunmehr fünf Jahren veranstalten er und meine anderen Kinder einen Kindertag, da spielen sie nur für andere Kinder. Inzwischen sind sie damit so bekannt geworden, daß sie auch für das Fernsehen eine Sendung produziert haben. Voriges Jahr wurden sie mit



ihrem Kinderprogramm in das Modern Museum in Stockholm zu zwei Aufführungen eingeladen und organisierten einen Umzug in der Stadt. Dieser Umzug wurde ein großartiges Erlebnis.

Mein Sohn David, er ist jetzt um die 20 Jahre alt, hat am College in einer Blaskapelle gespielt und beherrscht diese Rhythmen, die diese Band auch bei Football-Spielen spielte und die tatsächlich swingen. Als er nach Schweden kam, brachte er allen diese Rhythmen bei. Meine Tochter Neneh und ihr Mann Bruce — die beiden leiten die Gruppe «Rip, Rig & Panic» — haben auch daran teilgenommen. Neneh hat den Umzug als Tänzerin angeführt, und egal welche Bewegungen sie vorführte, alle Kinder machten es ihr nach und das war wirklich großartig.

1982 erhielt ich eine Einladung in meinen Heimatort Watts zu arbeiten. Ich nahm mir vor, den schwarzen Kindern die Musik und die Kultur, die Teil von mir ist, näherzubringen — Thelonious Monk, Charlie Parker und Ornette Coleman. Ich besuchte viele Schulen und an einer Schule, an der ich zwei Monate arbeiten konnte, versuchten wir mit den Kindern zu tanzen. In Amerika lernen Kinder lediglich klassisches Ballett oder diese Broadway-Las Vegas-Tänze. Das hat mit individuellem Ausdruck, was ja eigentlich Tanz tatsächlich ist, überhaupt nichts zu tun. Ich habe dann ein Stück geschrieben, das den Kindern die Möglichkeit gab, sich als Tänzer, Sänger oder Instrumentalist persönlich auszudrücken. Das war auch für mich eine beeindruckende Erfahrung.»

OFFENHEIT GEGENÜBER ALLEM

Für Don Cherry macht es offenbar keinen Unterschied ob er mit Lou Reed, Manu Dibango oder Latif Khan



musiziert, im Gegenteil, es scheint seiner Ausdruckskraft diese einmalige Frische und jenen überzeugenden Esprit zu verleihen.

«Die gesamte Musik hat eines gemeinsam, ihre Wurzel ist die menschliche Stimme. Darum ist es meines Erachtens auch so wichtig, jeden Song, den man spielt, auch zu singen. In der Musik der westlichen Welt hat sich das noch nicht durchgesetzt, und wenn es einmal der Fall ist, dann wird es durch die Tonsilben do re-mi-fa-so-la-si-do ausgedrückt. Doch do ist nicht der richtige Ausdruck für one, denn die Stimme geht dabei hinunter d-oh. In der indischen Musik ist sah der Grundton. Wenn ich jedoch sah als Grundton anerkenne, dann verändert sich mein Musikverständnis grundlegend. Wenn man in Indien ein Konzert besucht, kennt jeder den Takt, und die Leute treffen sich immer wieder auf one.

Es ist Ausdruck dafür, daß die Leute einen bestimmten Takt kennen, mit diesem Takt spielerisch umgehen und fähig sind, ihn zu variieren. Als meine Kinder sich mit Musik zu beschäftigen begannen, war ein Großteil der Songs aus der Feder von Thelonious Monk. Das war sehr wichtig und bedeutsam, denn daß Monks Musik Klaviermusik ist, spielt keine so große Rolle, man kann diese Musik auch mit der Trompete oder sonst einem Instrument erklingen lassen. Entscheidend ist das Gefühl, das diese Musik vermittelt, es ist das Gefühl, das auch Chopin oder Satie mit ihrer Musik ausdrückten. Monk zwingt dich einfach, mit seinen Kompositionen improvisierend umzugehen, du kannst nicht einfach die Akkorde nachspielen.

Giorgio Gaslini hat denselben Touch wie Monk, Abdullah Ibrahim ebenso. Wenn er spielt, fühlst du, wie die Hämmer auf den Saiten aufschlagen, er kann die Hämmer auch die Saiten zupfen lassen, obwohl er sie anschlägt. Du erlebst einfach, daß das Klavier ein Saiteninstrument ist, das auch perkussiv eingesetzt werden kann. Das ist die Erkenntnis aus seinen Vorbildern Thelonious Monk und Duke Ellington, das ist das Wesen der afrikanischen Musik überhaupt. Musik aus Südafrika ist am besten geeignet, Kindern das Wesen des Swing näherzubringen.»

DIE ZUKUNFT

«Eine Lieblingsidee von mir ist eine eigene Radiosendung, um den Leuten ein paar Lieder zu lernen. Zwei oder dreimal pro Woche, fünf oder fünfzehn Minuten jeweils, das genügt, um den Zuhörern ein paar Lieder beizubringen, die sie zu Hause auch fühlen können. Ich möchte versuchen, daß jeder versteht, welche Bewegung in einem Song ist, wie diese Bewegung verläuft und zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Ich bin überzeugt, daß es sehr wichtig ist, die Medien für solche Lernprozesse zu verwenden.

Warum finden viele Künstler keinen Zugang zu den technischen Möglichkeiten, über die wir heute verfügen könnten? Die Technologie hat heute ein fast unglaubliches Niveau erreicht und diese Technologie ist so wahnsinnig teuer, daß ich mir nicht vorstellen kann, wie ein kreativer Musiker mit seinen finanziellen Möglichkeiten sie für sich beanspruchen kann.

Ich würde jedoch sehr gerne ein Stück, eine zeitgenössische Komposition mit der vorhandenen Techno-

ogie realisieren. Es würde mir großen Spaß machen, eine Computer/Digital -Komposition zu erarbeiten, ich würde es zu einem Spaß machen. Es muß einen Weg geben, die Elektronik mit all der Zartheit, der Sensitivität akustischer Musik, einzusetzen. Wir müßten nur versuchen, die Erfahrungen, die wir mit akustischer Musik bereits gesammelt haben, auf die Elektronik zu übertragen.»

DON CHERRYS INSTRUMENTE

Die erste Pocket-Trompete, die ich in Californien erwarb, war aus Pakistan. Ich hatte sie in einem Pfandhaus gekauft, sie trug den Namen La Petite und stammte aus der Werkstatt von Rakam Dim & Sons in Pakistan. Das eigentümliche Horn, auf dem ich jetzt spiele, wurde in Frankreich für eine Produktion von Josephine Baker hergestellt. Der Trompeter brauchte eine sehr kleine Trompete, und deshalb hat man die Firma F.Besson gebeten, eine solche Trompete zu bauen. Dieses Horn trägt den Namen Meha und ist gleich gestimmt wie jede andere b-trompete. Davor hatte ich ein sehr altes Conn-Kornett, das um 1800 gebaut worden war.

Ich ließ dieses Kornett in Paris reparieren, doch die Reparatur dauerte länger, als ich gedacht hatte. Für

eine Session brauchte ich ein Instrument und ich fragte den Besitzer des Ladens, Bernard Vita, den jeder nur Barbar nennt, ob ich die Besson-Pocket-Trompete ausborgen könnte. Als ich ihm später einen Mitschnitt von dieser Session vorspielte, sagte er nur, daß ich unbedingt auf diesem Horn weiter spielen müsse. Fast mußte ich ihn zwingen, für dieses wunderbare Instrument 500 Francs anzunehmen.

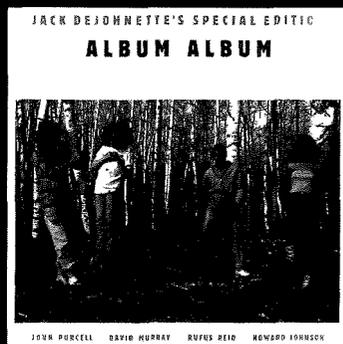
Ich spiele auch eine Doussn'Gouni, die aus Mali stammt. Ein schwedischer Freund lebte zwei Jahre in Mali bei einem Mann, der diese traditionellen Instrumente spielen und bauen kann. Eines Tages kam der Briefträger in unser Haus in Schweden und brachte eine riesige Schachtel. Ich öffnete die Schachtel, darin waren zwei Doussn'Gouni und ein Zettel, auf dem stand: Eine ist für mein Haus, die andere für dein Haus. so begann ich dieses Instrument zu spielen, das eigentlich Järgitarre heißt, denn Doussn bedeutet Jäger und Gouni Gitarre. Die Leute, die dieses Instrument in Mali spielten, werden dort Bambara genannt.

Außerdem spiele ich zahlreiche Holzflöten, Klavier, Orgel und natürlich die Melodika, die mir damals in New York eine Anzeige wegen Belästigung und unerlaubtem Musizieren eingebracht hat.»

(Auszüge aus «downbeat»)

Hear and now

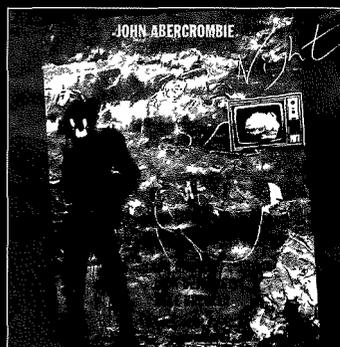
ECM



Jack DeJohnette's Special Edition Album Album

John Purcell
David Murray
Howard Johnson
Rufus Reid
Jack DeJohnette

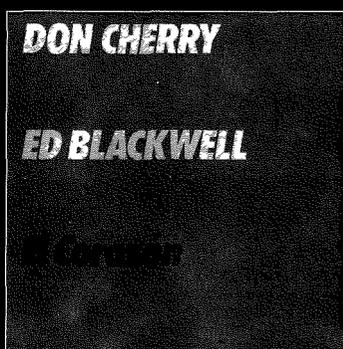
ECM 1280



John Abercrombie Night

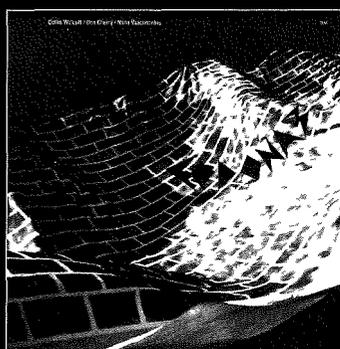
John Abercrombie
Jan Hammer
Jack DeJohnette
Mike Brecker

ECM 1272
Auch auf Compact Disc



Don Cherry Ed Blackwell El Corazón

Digitalaufnahme
ECM 1230



Codona Codona 3

Collin Walcott
Don Cherry
Nana Vasconcelos

Digitalaufnahme
ECM 1243

Ricky Ford — der »Jazzwolf«

Es muß wohl der klassische Alptraum eines Tenorsaxophonisten sein: Er erhält ein Engagement in einer Bigband und stellt bei seiner Ankunft fest, daß er der dritte Tenorsaxophonist ist. Illinois Jacquet ist der erste, Arnett Cobb der zweite.

Das war die Situation, in der sich Ricky Ford im Sommer 1981 befand. Lionel Hampton, dessen Gesundheit damals ziemlich angegriffen war, bat Ford dessen eigenes Orchester während einer Europatournee in Stich zu lassen, und die beiden texanischen Lieferanten von kreisenden Hüften, brummelnden und geschrienen Tönen und jeder Menge Ohrwürmer waren ebenfalls engagiert, um der Band mehr Punch zu geben.

NEBEN «LONGHORNS»

«Das war genau der Kern von Konkurrenz oder Rivalität,» erinnert sich Ricky Ford an die beiden anderen Mitglieder im Tenorsatz der Band. «Ich wollte keinen Generationskonflikt. Es ist nicht besonders schwierig mit älteren Musikern um die Wette zu blasen. Ich spielte meine Parts und wenn ich die Möglichkeit zu einem Solo hatte, dann spielte ich. Ich wollte in erster Linie professionell arbeiten und die Gegebenheiten, die jeden Tag anders sind, nutzen.»

Der entscheidende Punkt war natürlich nicht, daß Ford neben den beiden texanischen «Longhorns» viel Wind um seine Person verursachte, sondern daß sie während der Tour einfach alle Schritte gemeinsam machten. Wenn Ford die Möglichkeit zu einem Solo hatte, dann spielte er es auch, und jeder Chorus zeigte Kraft, Geschmack und Witz, seine tonale Kraft fiel nicht ab, auch nicht gegenüber Jacquet und Cobb.

Denn, im Gegensatz zu vielen anderen Zeitgenossen, hat Ford seinen Tenorstil an jener nasalen, rauhen Macho-Schule orientiert, die von Coleman Hawkins begründet worden ist. Seine Soli vermitteln nicht den Eindruck, vom Verstand gesteuert zu sein, sie haben die beseelte Qualität, tief aus seinem Inneren, aus seinem Bauch zu kommen. Wenn er spielt, krümmt er seinen Rücken, bewegt dabei locker im Rhythmus seine Schultern und swingt dabei unerhört.

Sein Ton scheint hart wie Ebenholz zu sein, wirkt oft stachelig und die eingebetteten knurrenden Passagen verstärken diesen Eindruck. Sein Stil kommt gut an und Ricky Fords umfassendes musikalisches Talent ist auch sehr anpassungsfähig. Das ist der Grund, warum Ford innerhalb kurzer Zeit auch mit sehr vielen Musikern zusammengearbeitet hat. Das Spektrum reicht von Mercer Ellington bis Sam Rivers, von Charles Mingus bis Lionel Hampton, von Ran Blake bis Sonny Stitt. Das ist für einen Musiker, der erst 1953 geboren wurde, mehr als außergewöhnlich.

OMA SPIELT GITARRE

«Meine Großeltern waren sehr musikalisch», erzählt Ricky Ford. «Meine Großmutter spielte Gitarre in einer Frauenband. Das war während der dreißiger Jahre. Sie spielte eine Mischung aus Jazz und Rhyth-

& Blues, und — sie lebte in Boston — traten überall an der Ostküste auf. Nach der Geburt meiner Mutter und meiner Tante stellte sie die Gitarre jedoch in die Ecke. Bei Familientreffen gab es jedoch immer eine Jam-session und das war das erste Mal, daß ich mit «Body and Soul», «Sweet Georgia Brown» und «Ain't she sweet» zu tun bekam. Ich sollte dabei immer das Schlagzeug spielen.»

Doch Ford hielt sich lieber im Freien auf, bearbeitete lieber das Fell von Bällen als das der Trommeln. Es klingt unglaublich, doch Ricky erhielt sein erstes Tenorsaxophon erst, als er schon 16 Jahre alt war, und ausschlaggebend für sein Interesse daran war einer der besten Saxophonisten aller Zeiten: Rahsaan Roland Kirk, den er bei einem Freund kennenlernte.

«Ich dachte mir, wow, dieser Mann spielt so viele Hörner. Damals beschloß ich Musiker zu werden und war natürlich bestrebt, mein eigenes Instrument zu benutzen. Zum Glück hatten meine Eltern zu diesem Zeitpunkt ein wenig Geld auf der hohen Kante. Ein Freund von mir hatte Ran Blake getroffen, der am New England Konservatorium unterrichtete. Dieser Freund brachte mich mit Blake zusammen und ich begann an der Elma Lewis School zu studieren.

STUDIENJAHRE

Ich traf Gunther Schuller, Jaki Byard, George Russell und alle anderen Musiker, die an der Schule arbeiteten. Als ich dann herausfand, daß ich die High School ein Jahr früher verlassen kann und damit früher zum Konservatorium zugelassen werde, wuchs mein Ehrgeiz, das Studium wirklich ernsthaft zu betreiben. Also nahm ich bei Bill Saxton Stunden und setzte mich mit den Grundlagen auseinander. «Mit der Zeit hatte er den Ruf, einer der besten Rohrblattspieler in Boston zu sein, und Boston hatte einen guten Ruf als Heimat von Reed-Männern wie Harry Carney oder Johnny Hodges.

An Wochenenden begann er nun in Wally's Cafe in einem Trio mit Bob Neloms an der Wurlizer-Orgel und Buddy Smith an den Drums auch praktische Spielerfahrung zu sammeln. Obwohl Ricky erzählt, daß ihn seine Mitspieler manchmal am liebsten von der Bühne gejagt hätten, begann die Presse in Boston den jungen Saxophonisten mit wohlwollender Aufmerksamkeit zu beachten.

Am Konservatorium verbrachte Ricky sehr viel Zeit mit dem Studium von Theorie und Technik, arbeitete sich immer wieder durch die Kompositionen von stilprägenden Musikern und verbrachte seine Freizeit damit, so oft als möglich andere Musiker bei Liveauftritten zu studieren und daneben oft zwei oder drei Monate ausschließlich die Platten eines Tenorsaxophonisten immer wieder zu hören und zu analysieren, vor allem Dexter Gordon und Sonny Rollins. «Vielleicht habe ich mich damals zu sehr an Sonny orientiert.»

Er begann auch die Möglichkeit, selbst zu spielen, zu nützen, sein Ruf- auch bei den übrigen Studenten - war gut, und Musiker, die nach Boston kamen, mußten nicht lange warten, bis sie den jungen Kerl hörten, der schier unerschöpflich sein Tenorsaxophon blies. Ricky bereitete sich immer vor, lernte einige Melodien, die der von ihm bewunderte Musiker gerne spielte und gab sie dann zum besten, egal ob bei einem Workshop oder im «Paul's Mall».

Man muß schon über ein gerüttelt Maß an Dreistigkeit verfügen, wenn man mit dem Tenor unter dem Arm an Sonny Rollins Tür klopft, aber keckes Selbstvertrauen, das fast schon an Selbstgefälligkeit grenzt gehört einfach zur Persönlichkeit und zum musikalischen Selbstverständnis von Ricky Ford. «Den anderen imponierte das», erzählte Ricky, und so geschah es, daß ich jeden Musiker, der in New York lebte, einfach aufsuchte. Ich machte bei Mingus mit, und Sonny Rollins gefiel mein Spiel so sehr, daß er sogar in Erwägung zog, mich in seine Band aufzunehmen.»

BEI ELLINGTON

Es war aber dann Mercer Ellington, der gerade die Band von seinem verstorbenen Vater übernommen hatte, der Ford jenen Platz gab, der ihn von Boston wegführte. Elma Lewis hatte Ford mit den Worten «das ist einer der vielversprechendsten Saxophonisten in Boston» vorgestellt, und Mercer sagte nur «Warum bist du morgen um fünf Uhr in der Früh nicht beim Bus?»

«Auf diese Weise kam ich in den Bus der Ellington-Band, wir fuhren nach New Hampshire, und Mercer

ließ mich fast bei jeder Melodie mein Können zeigen. Ich kannte alle Melodien, weil Ellington für mich einfach ein Schlüsselmusiker ist, den ich genau studiert hatte und außerdem ein begeisterter Ellington Fan geworden war. Am Abend sagte er zu mir, daß ich wiederkommen sollte, allerdings mit einer Reisetasche, in der sich ein blaues Hemd und ein schwarzes Mascherl zu befinden haben. Wir fuhren nach New York und ich packte sogar ein wenig mehr ein.»

Das war im Sommer gewesen. Im Herbst kehrte Ford an das Konservatorium zurück, absolvierte dort sein letztes Semester und ab dem Jänner des folgenden Jahres hatte er seinen fixen Platz im Ellington-Orchester. Wochenlang war das Orchester in diesem Jahr auf Tour, insgesamt blieb Ford eineinhalb Jahre bei Ellington, lebte aus dem Koffer und wenn sie in New York gastierten, im Edison Hotel.

MIT MINGUS

«Eines Tages spielten wir ein Konzert in der Kathedrale von St. John the Devine zum Gedenken an Duke. Charles Mingus war auch dabei und spielte als Gast-solist bei «Sophisticated Lady» mit. Als ich in das Hotel zurückkam, sagte irgendwer, daß mich jemand von Ellington abwerben wollte. Ich achtete nicht auf diese Bemerkung, doch zwei Tage später lag im Hotel eine Nachricht, daß ich Charles Mingus anrufen sollte. Ich rief an und seine Frau Sue erzählte mir, daß Mingus gerade eine Welttournee vorbereite und einen Saxophonisten brauche.



George Adams hatte die Gruppe gerade verlassen, um mit McCoy Tyner zusammenzuarbeiten. Ich sagte zu, kündigte bei Mercer unter Einhaltung der Zwei-Wochen-Frist und hatte genau einen Tag frei. Samstag hörte ich bei Ellington auf und Montag begann ich bei Mingus.

Charles hatte mir eine Kopie seiner gesamten Kompositionen geschickt, dabei waren auch so neue Stücke wie «Sue's Changes». Doch Mingus-Musik ist einfach mehr als das, was da auf dem Notenpapier steht. Ich konnte das alles zwar lesen und verstehen, doch der schwierige Teil war die Gesamtkonzeption. Ich brauchte etwa sieben oder acht Monate, um das alles wirklich zu verstehen, doch Mingus hielt es mit mir aus.»

Nach einigen Berichten soll es zwischen dem kecken, selbstbewußten Ford und dem launischen Perfektionisten des öfteren persönliche Meinungsverschiedenheiten gegeben haben. «Ich glaube, es waren musikalische Probleme», gesteht Ford, «Probleme wegen des Konzepts. Ich hatte die Gewohnheit, eher lange Soli zu spielen, und so spielte ich wohl auch manchmal zu lang. Das war mehr oder weniger mein persönlicher Stil und wir mußten unsere Persönlichkeiten irgendwie auf einen Nenner bringen.»

MINGUS WAR SAUER

Dannie Richmond, der langjährige Drummer bei Mingus und der rhythmische Blutsbruder des Leaders erinnert sich, daß Mingus wegen der Länge von Fords Soli oft sehr sauer war. Richmond: «Nach meiner Er-



fahrung braucht jemand 64 Takte, manche brauchen auch das Doppelte, um eine brauchbare Aussage in seinem Solo zu formulieren. Doch Ricky brauchte oft noch länger. Später habe ich erfahren, daß er das an der Seite von Roy Haynes ebenfalls schon so gemacht habe. Roy hat ihm einmal bedeutet, sein Solo zu beenden, doch Ricky spielte weiter, Roy signalisierte ihm erneut, daß jetzt Schluß sei, doch Ricky kümmerte sich nicht darum. Zuerst warf Roy einen seiner Schlagstöcke nach Ricky, als das auch nichts bewirkte, schraubte er ein Becken vom Ständer und warf es nach ihm. Das war dann doch das Ende des Solo.

Mingus hat Rick sehr genau beobachtet und ihn auch gemocht. Nicht nur deswegen, weil beide mit Drogen herumexperimentierten. Er hat mich oft gefragt, was ich von «Ricky-Ticky» - Charles hat für jeden den passenden Spitznamen gefunden - halte. Vielleicht hat er auch deshalb nichts gesagt, weil er doch jahrelang behauptet hat, daß in seinen Kompositionen kein Musiker eine falsche Note spielen könnte. Hätte er Ricky kritisiert, hätte er sich selbst widersprochen. Ich weiß, daß Mingus darauf gewartet hat, bis Ricky das Notenbuch schloß - er hat ein fotografisches Gedächtnis - und sich den Feinheiten der einzelnen Arrangements zuwandte. Vielleicht war der entscheidende Punkt der, als Mingus Ricky erzählte, daß Charlie Parker seine stärksten Momente dann hatte, wenn er kurze und langsame Soli blies. Jedenfalls hatte Ricky auf einmal den Bogen raus, und Mingus war geduldig genug, um es abzuwarten.»

«Es war nicht immer rosig», erinnert sich Ford. «Es ist auch einige Male vorgekommen, daß mich Mingus rausgeworfen hat, um mich am nächsten Tag wieder zurückzuholen. Im großen und ganzen war die Zeit, die ich bei Charles arbeitete, jedoch eine sehr angenehme. Ich war gerade zur Band gestoßen, als Charles Probleme mit seiner amyotrophischen lateralen Sklerose, die ihn in seiner Beweglichkeit natürlich stark einschränkte, immer stärker zu kämpfen hatte. Er ist zwei Jahre später auch daran gestorben. Ich half ihm immer auf die Bühne zu kommen.

Wenn Charles sagte, daß es Zeit sei, um an die Arbeit zu gehen, dann war das das Stichwort für mich ihn auf die Bühne zu bringen. Während ich ihn an der Hand nahm und hinaufzog, standen die anderen herum und lachten mich aus. Manchmal wünschte ich, daß Charles ein Ballett schreibe, nach dem jeder einzelne nicht gerade auf die einfachste Art zu seinem Arbeitsplatz turnen sollte.

Es war sehr traurig, was da passierte, aber irgendwie war es auch wieder humorvoll. So nach einem Jahr waren die Beziehungen innerhalb der Band wirklich produktiv. Mingus begann auch wieder, eine Menge neuer Stücke zu schreiben. Er war auch mit dem Fortschritt, den jeder einzelne Musiker innerhalb der Band machte - nachdem wir alle ein wenig ruhiger geworden waren - sehr zufrieden.»

Während seines letzten Lebensjahres holte Mingus Ricky und den Trompeter Jack Walrath oft in sein Haus nach Woodstock, damit sie ihm bei der Transkription seiner Stücke unterstützten. Während dieser Zeit wurde auch die Idee geboren, daß die Band nach dem Tod von Mingus zusammenbleibt. Ricky hatte gerade einen Gig im Citicorp Building und holte die ganze Band dorthin und Cameron Brown an den Bass

FORD IST GEFRAGT

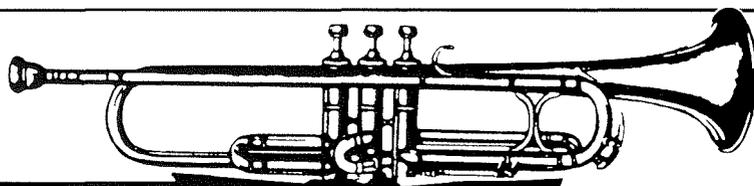
Während der Arbeit mit Mingus konnte Ford auch seine erste Platte als Leader einspielen: «Loxodonta Africana» (New World Records). Gunther Schuller hat mir das angeboten, und ich war sehr glücklich darüber und fühlte mich privilegiert, eine ganze Platte für die New World Record Anthology of American Music aufzunehmen, für die viele sehr bekannte Komponisten nur Vier-Minuten-Stück schreiben durften.

Als Mingus nicht mehr auftreten konnte, nahm Ricky die unterschiedlichsten Gigs an, bei Walter Bishop jr. Sam Rivers oder Ronnie Boykins. Im Sommer 78 produzierte er das erste Album für Muse Records und arbeitete sogar als Schauspieler: Er übernahm die Rolle eines dem Alkohol verfallenen Tenorsaxophonisten im nicht besonders erfolgreichen Off-Broad-

way-Stück «They Were All Gardenias», das sich mit dem Leben von Billie Holiday beschäftigte.

Ricky Ford ist während der letzten Jahre zu einem der gefragtesten und auch viel beschäftigten Tenoristen gereift. Er macht vor allem Jaki Byard dafür verantwortlich. So hat er auch in den Gruppen von Ronnie Matthews mitgewirkt, bei Frank Foster, Nat Adderley, Red Rodney, Richie Cole oder Sonny Stitt und Betty Carter in einer CBS-TV-Show begleitet.

«Ich habe gehört, daß ich in Japan besonders viele Fans habe,» erzählt er mit einem breiten Grinsen. «Dort nennen sie mich den «Jazzwolf». Wolf, das ist der Name des Weltmeisters der Sumoringer, er ist 25 Jahre alt, sieht unheimlich gut aus und ist natürlich der Liebling der japanischen Frauen. Er ist so bekannt und beliebt wie Muhammad Ali. Mich nennen sie den «Jazz-Wolf». Jeder Japaner weiß, wer der «Wolf» ist. Das finde ich einfach unheimlich toll.»



SCHALLPLATTEN- MANTRA JAZZ-VERSAND

GRATIS-
JAZZPLATTEN-LISTEN
anfordern!

1094 Wien · Postfach 86 · Fluchtg. 7s

**About Time · Affinity · Atlantic · Bingow · Birth
Black Lion · Black Saint · Blue Marge · CBS · Concord
CTI · Danube Jazz · ECM · Elektra · Enja · Fantasy
Fluid · Galaxy · India Navigation · Intercord · Japo
JCOA · KUDU · KYT · L + R · Marge · Milesstone
Mood · MPS · Nagara · Pablo · Panda · Prestige
Sandra · Sesam · Soul Note · Steeple Chase · Timeless
Trion · Verve · Victor · Vinyl · Warner Brothers · Watt
Wea · Wergo · Wind**

Abdullah Ibrahim — Dollar Brand

Eine Legende in seinem Heimatland Südafrika, schuf er sich ebenso einen Namen auf der internationalen Musikszene — der Musiker, Lehrer und philosophisch orientierte schwarze Kosmopolit und unermüdliche Streiter gegen Rassismus und Unterdrückung und für die Freiheit seines Volkes.

Adolf Johannes »Dollar« Brand, am 9. Oktober 1934 in Kapstadt geboren. Sein Vater gehörte zum Stamm der Basutos, seine Mutter, eine Angehörige des Buschmänner-Stammes, gab ihm bereits mit sieben Jahren die ersten Klavierstunden. Seine ersten musikalischen Eindrücke bekam er in seiner Heimatstadt, in der er auch aufwuchs: der Hafenstadt Kapstadt.

Wie in jeder Hafenstadt der Welt waren auch hier die Klänge vielfältig. Schallplatten aus Amerika und Europa, afrikanische Volkslieder, malayische Songs und traditionelle afrikanische Musik sowie Kirchenmusik konnte man hören. Seinen ersten Jazzkontakt hatte er in Johannesburg, als er eine Plattenaufnahme von Duke Ellingtons »Take The A Train« hörte. Er war von dieser Musik so beeindruckt, daß er sich in der Folgezeit intensiv mit Duke Ellington, Thelonious Monk, aber auch mit dem Ragtime von Jelly Roll Morton und Fats Waller beschäftigte.

ENTWICKLUNG

1949, noch während er die Highschool besuchte, gab er sein Debut als Berufsmusiker bei lokalen Bands. Erste Engagements hatte er bei den Tuxedo Slickers, den Steamline Brothers und dann bei der Willie Max Big Band. Er nahm teil am Kapstadter Minstrel Carnival und war in den Jahren 1957—58 Pianist und Bandleader bei Südafrikas populären Gastspiel-Revuen, z. B. beim African Jazz And Variety mit Miriam Makeba. Während dieser Zeit experimentierte er mit verschiedenen Jazz-Formationen vom Duo bis zur Big Band. 1959 trifft er auf den legendären Altsaxophonisten Kippy Moeketsi, den Vater zeitgenössischer schwarzer Musik in Südafrika und Vorkämpfer einer originären afrikanischen Jazzszene. Mit ihm gründete Dollar 1961 die Jazz Epistels, zu denen neben Dollar Brand, Piano, und Kippy Moeketsi, Altsaxophon, noch Hugh Masekela, Trompete, Jonas Gwango, Posaune, Johnny Gertze, Bass, und Makaya Ntshoko, Schlagzeug, gehörten. Eine erste LP erscheint und läßt die Gruppe zur berühmtesten Jazzgruppe Afrikas avancieren. Rückblickend meint Dollar: »Kippy Moeketsi, der Vater von uns allen, war der erste, der uns die Reichtümer im Innern Südafrikas bewußt machte. Er überzeugte mich davon, mein ganzes Leben der Musik zu widmen.«

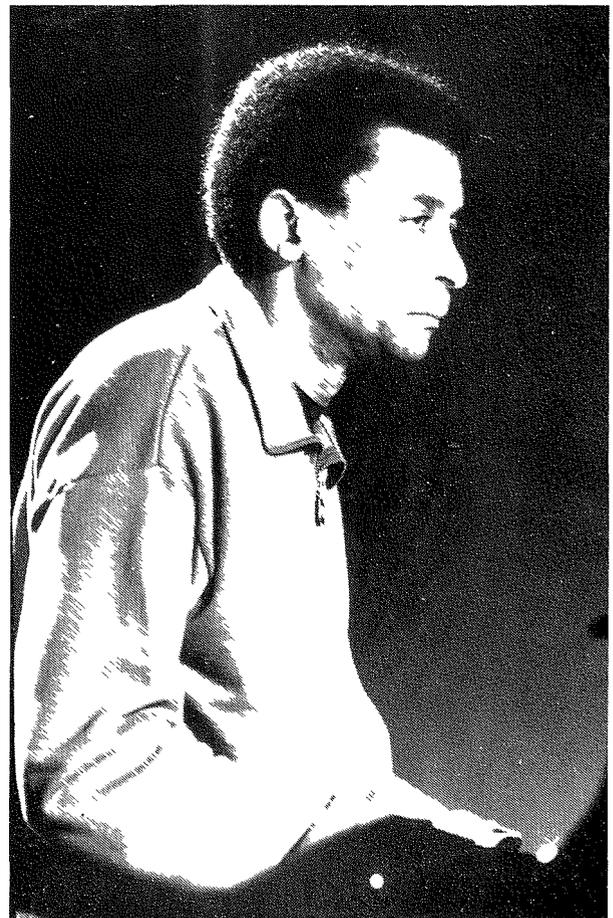
Aus der Rhythmusgruppe der Epistels formierte Dollar 1962 ein Trio für eine Gastspielreise nach Europa. Mit dabei war auch die Sängerin Bea Benjamin, die er dann 1965 in London heiratete. Während seines Engagements im Café Afrikana in Zürich hörte ihn Duke Ellington, der von seinem eigenwilligen Spiel so fasziniert war, daß er spontan eine Schallplattenaufnahme mit Reprise Records in Paris arrangierte mit dem Titel »Duke Ellington Presents The Dollar Brand Trio«. Diese LP wurde zum eigentlichen Auslöser für das steigende Interesse an Brands weiterer musikalischer Laufbahn. Sie ermöglichte ihm in Europa, aber auch in den USA Auftritte bei führenden Festivals und zahlreiche Ra-

dio- und Fernsehaufnahmen, bei denen er immer konsequenter und konkreter seine musikalischen Vorstellungen verwirklichen konnte.

1964 kam es auf Einladung des Dänischen Rundfunks zur Aufführung von Dollar Brands »Anatomy Of A South African Village« unter Mitwirkung des Dollar Brand Trios und des Dänischen Rundfunkorchesters, die wie die gleichnamige Trioverision auf Schallplatten große Beachtung fand. Auch »The Dream«, ein Stück für Streichquartett, kam durch das »Royal String Quartet« am Dänischen Radio zur Aufführung. Der Film »Portrait of A Bushman«, ein TV-Special über Dollar Brand und seine Musik, ging über alle skandinavischen Fernsehstationen und wurde überall begeistert aufgenommen. Anschließend folgte eine Tournee durch Finnland, Schweden, Norwegen und Dänemark.

1964 wurde sein Auftritt beim Newport Jazz Festival zusammen mit Bea Benjamin zu einem großen Erfolg. Er ließ sich in New York nieder. In den folgenden Jahren machte er ausgedehnte Tourneen durch Europa und USA mit Rundfunk- und Fernsehauftritten, meist als Solo-Pianist, in den USA auch mit Elvin Jones und seiner Gruppe, mit der er auch eine LP (»Midnight Walk« auf Atlantic) einspielt. Diverse Konzerte u. a. im New Yorker Lincoln Center und in der Carnegie Recital Hall sowie sein erster öffentlicher Auftritt mit Don Cherry bei der Erstaufführung von Dollar Brands »Indigo Suite« sind weitere Schlaglichter.

Mit Duke Ellington, seinem Förderer und Freund, kreuzten sich immer wieder seine Wege. 1967 übertrug ihm der Duke sogar die Leitung seines Orchesters für eine Tournee entlang der Ostküste. Im gleichen Jahr erhält er von der Rockefeller-Stiftung als





erster, nicht aus dem klassischen Bereich stammender Musiker ein Stipendium für die Julliard School of Music in New York City. Hier studiert er unter Professor Hall Overton Komposition und Arrangement und allgemeine europäische Musiktheorie. Er entdeckt seine Liebe zur Kammermusik und fürs Cello.

In der Folgezeit vermehrte Brand wieder seine musikalischen Aktivitäten, vor allem in Europa, aber auch Tourneen durch die USA und Solo-Auftritte in Südafrika standen auf dem Programm. Erneute Aufnahmen mit dem Dänischen Radioorchester folgen, seine Komposition »Aloe And The Wildrose« wird aufgeführt (sie ist in »African Sketchbook« auf dem Enja-Label enthalten). Der NDR widmet seinen 40. Workshop Dollar Brand, bei dem er zusammen mit Gato Barbieri, Tenorsaxophon, John Tchicai, Altsaxophon, Barre Phillips, Bass, und Makaya Ntshoko, Schlagzeug, seine viersätzig Suite »A South African Sketchbook« realisiert. In Mailand entsteht eine sensationelle Duo-Aufnahme mit Gato Barbieri, Tenorsaxophon, und Dollar Brand, Cello (!) und Piano. (die unter dem Titel »Confluence« auf Freedom-Intercord erscheint).

RICHTUNGEN, ZIELE

1972 bedeutet für Dollar Brand das Erreichen einiger seiner Ziele. So kann er in Swaziland/Südafrika das »Marimba Music Center« errichten, welches ihm besonders am Herzen liegt, als dessen Gründer und Leiter. Er sagt: »Afrika und Musik sind gleichbedeutend. Der Gesang begleitet bei fast allen Stämmen Schwarzafrikas den Menschen von der Wiege bis ins Grab. Deshalb ist die Musik das Hauptfach am Marimba-Zentrum, von ihr leiten sich alle verwandten Künste und Wissenschaften ab.« Und weiter: »Das vordringlichste Problem, dem sich alle Nationen, Gemeinschaften, Familien und Einzel-

personen heute gegenübersehen, ist das der angewandten Erziehung. Das übliche Erziehungssystem ist unfähig, das Interesse der jungen Leute zu erwecken und zu erhalten. Ebenso das Wissen, das der Studierende sich anzueignen hat, ist veraltet und hat in der engeren wie globalen Gemeinschaft fast keine Funktion mehr. Marimba versucht, das Beste der Alten und Neuen Welt zu verschmelzen und es in ein neues, schöpferisches Werkzeug umzuwandeln, durch das Jung und Alt eine bessere Möglichkeit bekommt, sich in der globalen Gemeinschaft auszudrücken.«

Das Marimba Music Center knüpfte Beziehungen für ein internationales kulturelles Austauschprogramm mit dem Musikforum Viktring in Österreich, Ornette Colemans Künstlerhaus in New York, dem Aquarius Festival in Australien und dem Künstlerhaus der renommierten Stiftung Alte Kirch Boswil in der Schweiz, wo Brand als erster Künstler seiner Musiksparte ein aufsehenerregendes Konzert gab, und seitdem immer wieder zu Auftritten eingeladen wird neben Musikberühmtheiten anderer Sparten wie z. B. Pablo Casals, Yehudi Menuhin und Marcel Moyse.

Von weiterer großer Bedeutung ist seine Pilgerfahrt nach Mekka im selben Jahr, sein Übertritt zum Islam veränderte dabei nicht nur seinen Namen: er hieß von da an AL HAJI ABDULLAH IBRAHIM.

Zusammen mit Don Cherry gründete er ein Quartett, mit dem er unter dem Titel »Music Of Universal Silence« unter anderem bei den Berliner Jazztagen 1972 als einer der unbestrittenen Höhepunkte galt, auftrat, und beim »Internationalen Musikforum Kärnten« in Viktring, wo er als Solist und Leiter einer musikalischen Meditationsgruppe Aufsehen erregte. Es folgten Auftritte in Ornette Colemans Artist's House in New York City und die Leitung des dortigen Workshops der Jazz Composers Orchestra Association. Im Frühjahr 1984 konnte Abdullah Ibrahim einen lang gehegten Wunsch in die Tat umsetzen. Nach eineinhalbjähriger Suche gelang es ihm, acht afrikanische Musiker, verstreut auf der ganzen Welt, in einer Big Band für eine vierwöchige Tournee durch Europa zu vereinigen. Bekannt wurde dieses Unternehmen als das »African Space Program«. 1975 wird Abdullah Ibrahim vom International Critics Poll des »Down Beat« im internationalen Jazz auf den ersten Platz als Pianist in der Sparte »Talent derserving wider recognition« gewählt.

In den nachfolgenden Jahren sammelte er Eindrücke bei ausgedehnten Tourneen durch die USA, Kanada, Australien, Japan, Südafrika und Europa. Er machte Schallplattenaufnahmen mit Johnny Dyani, Buddy Tate, Don Cherry, Hamiet Bluiett, Archie Shepp und Max Roach. Er trat in Kapstadt bei Festivals auf. Bei den Berliner Jazztagen 1978 und mit seinem Ujamaah-Orchester in Pori/Finnland und beim North Sea Jazz Festival in Den Haag.

Abdullah Ibrahim — und was seine auch als schwarzer Musiker ganz spezifische Entwicklung angeht — ist einen ganz anderen Weg gegangen als seine afro-amerikanischen Musikerzeitgenossen, etwa als Anthony Braxton mit seiner Affinität zur europäischen Musikgeschichte, oder als die vielen Musiker der Free Jazz-Ära, die unter dem Motto »Back To Mother Africa« zu den Wurzeln des Jazz in der afrikanischen Volksmusik zurückgehen. Er geht den umgekehrten Weg, er versöhnt seine stilistischen Ursprünge in der afrikanischen Folklore mit den kompositorischen Möglichkeiten westlicher Kunstmusik und der Improvisation des Jazz. Ibrahim, ein durchaus starker, aber nicht im westlichen Sinn »destruktiver« Intellekt, was die Magie des Glaubens angeht, hat bei aller Assimilationskraft der verschiedensten

ein neues Buch
bei Hannibal

TO BE OR NOT TO BOP

Memoirs — Dizzy Gillespie
by Gillespie with Al Fraser

Deutsch von
Walter R. Langer

Seiten Großformat
über 100 z. T.
veröffentlichten
Texten erscheint
September 84

für nur S 320,-

hannibal
JAZZPOWER

WIEN · GRAZ · LINZ · SALZBURG · INNSBRUCK

(auch klassischen europäischen) Elemente die Unschuld des Naiven nie verloren. Seine Gabe, zu den Wurzeln seiner afrikanischen Kindheit zurückzukehren, zu den elementaren afrikanischen, wie panreligiösen Glaubenswerten, befähigt ihn zu einer faszinierten und faszinierenden Kreativität.

AFRIKA

1979 bildet er mit Randy Weston ein African Piano Duo — die ambivalente Koexistenz nord-/südafrikanischer Gegenwartskultur. Im selben Jahr führt er in Sydney/Australien mit dem »Aboriginal Dance Theater« mehrere Workshops durch. Mit diesem »Modern Ballet« plant er in Zusammenarbeit mit Tribal Elders eine Aufführung des traditionellen »Dream Time«-Themas. Seine im Dezember 79 in New York aufgenommene LP »African Marketplace« in starker instrumentaler Besetzung zeigt den orchestralen Abdullah Ibrahim. Hier zeichnet er nicht nur maleische, sondern in den Farbgebungen, der Diktion eingängige Skizzen afrikanischen Lebens, deren raffinierte Naivität nicht in der Idylle, sondern in religiöser Liebe wurzelt.

Wie ein Fluß, der durch 3 Quellen gespeist wird, hat sich die Musik Ibrahims zu dem verbreitert, was sie heute ist. Eine dieser Quellen ist die naive, euphorische »soziale« Musik seiner Kindheit in Südafrika, eine andere seine bluesbasierende Pianistik, die harmonisch Ellington und sprachlich Thelonious Monk nahesteht. Die wohl wichtigste Quelle jedoch besteht in der Wiedergeburt afrikanischer, sowohl urbaner als auch rustikaler Musiktradition.

Abdullah Ibrahim schrieb in all diesen Jahren mehr als 700 Stücke, von einfachen traditionellen Folksongs bis zu mehrsätzigen Suiten. Dabei können wohl diejenigen als seine stärksten angesehen werden, die Collagen, Tonmalerien aller seiner Quellen sind, auch unter Einbeziehung seiner klassischen europäischen sowie religiösen islamischen und spirituellen Musikerfahrungen und -empfindungen.

Viele seiner Themen, die er immer wieder seit Jahren in verschiedenen Besetzungen vom Solo-Piano bis zum Orchester spielt, haben ihren Ursprung in einfachen Volksliedern.

Diese rhythmischen und melodischen Elemente der Stammesmusiken seiner südafrikanischen Heimat verschmelzt er mit außergewöhnlicher Begabung und einer eigenartig bohrenden Intensität mit den anderen Quellen seines Klavierspiels. Die einfache Rufmelodik sind die Repetition eines Motivs und die immer wiederkehrenden Ostinatofiguren — ein bestimmendes Element seiner intensiven Improvisationen. Mit dem dabei zum Ausdruck kommenden Prinzip der Wiederholung möchte er das grundlegende Gesetz alles Lebendigen bewußt machen, wie es sich bei Mensch und Natur in ständig erneuerndem Rhythmus offenbart.

Er sieht die Aufgabe des Musikers nicht darin, Musik um ihrer selbst Willen zu spielen. Zum einen möchte er durch das Medium Musik dem Menschen (Zuhörer) helfen, sich selbst besser kennen zu lernen; wie ein Priester will er den Weg zum wahren Menschsein aufzeigen. Abdullah Ibrahim sagt dazu: »In ganz Afrika gibt es nirgends eine Tradition des Musizierens um des musizierens Willen, oder sagen wir, der Nurmusik.« Aus diesem Bewußtsein entstand für ihn auch das Bedürfnis, seine Konzerte nach Möglichkeit mit Tanz und Volkstheater vortragen zu können. Es ist jedoch nicht leicht, mit einer großen Truppe auf Tournee zu gehen. Dies stößt auf erhebliche ökonomische Schwierigkeiten, mitunter gibt es auch Einreiseprobleme für schwarze Südafrikaner. Trotzdem sind Ibrahims derzeitige vollendete, laufende und geplante Projekte alle in diesem Sinne konzipiert, so wie das bereits erwähnte »Dream Time-Ballett oder die Live-Aufführung von »African Marketplace«, deren Vorläufer die gleichnamige Schallplatte war. Dann wieder seine Verbindung zu Duke Ellington mit der Darstellung von dessen Musik in einer afrikanischen Fassung mit Tänzern (sowohl traditionell



als auch modern), Sängern und Sängerinnen, einem Orchester und einer Erzählung unter dem Titel »Elington-Africana«.

DER KAMPF UM FREIHEIT

Besonders aber am Herzen liegt ihm seine Liberation Opera »KALAHARI«, in der sich alle vorhergehenden Projekte vereinen und verwirklicht werden. Diese Volksoper schildert mit Musik, Tanz und Erzählung den seit langem andauernden Kampf der unterdrückten schwarzen Bevölkerung Südafrikas durch das illegale weiße Minderheitsregime mit seinem unmenschlichen Apartheidsystem.

Die Befreiungsoper wurde aus dem Leben der südafrikanischen Menschen gegriffen. Sie soll deutlich machen, daß die Lebensbedingungen ein universelles Problem sind, das von allen geteilt werden sollte.

»In The Dreamtime« (In der Traumzeit) — hier wird die Struktur der Gesellschaft aufgezeigt, wie sie herrschte, bevor die Europäer mit ihrer Industrialisierung kamen. Es beinhaltet das breite Spektrum von Stammessystem, kulturellen und religiösen Erfahrungen und die starke Realität des täglichen Existenzkampfes des einzelnen. Diese Oper soll auch zeigen, wo dieser Kampf heute steht, dem schon so viele zum Opfer gefallen sind, verursacht durch die Habgier einer Minderheit, die sich des höchsten Lebensstandards erfreut und sich mit Arroganz dagegen wehrt, daß die unabwendbare eigene Verdammnis der brutalen Politik von Verweigerung und Entmenschlichung zugrunde liegt.

Der monumentale Freiheitsgeist und die Bereitschaft der jungen Generation, der »Erben der Tränen«, werden in sehr scharfen Fokus gebracht. Der Wechsel von friedlicher Opposition in den Kriegsgeist wird analysiert, und wo er hoffentlich hingehen wird, denn alles hat seine festgesetzte Zeit. Die Räder der Veränderung drehen sich. Das südafrikanische Regime ist nun mit der unabwendbaren Tatsache der Massensolidarität der unterdrückten Menschen konfrontiert. Hier wird der individuelle und der Gemeinschaftsgeist der unterdrückten Schwarzen in Südafrika aufgezeigt und die immerwährende und unanfechtbare Wahrheit bestätigt, daß die unbezähmbare mensch-

liche Würde schlußendlich über alle Widerwärtigkeiten triumphiert.

Als Abdullah Ibrahim vor fast 20 Jahren aus seiner Heimat emigrierte, war dies ein taktischer Rückzug, um unter ruhigeren Bedingungen im Ausland wirkungsvoller arbeiten zu können. Er gehört dem ANC (African National Congress) an; diese Bewegung vereint das größte Spektrum an Menschen in Südafrika für den Kampf um Freiheit und Gleichheit. Ibrahim sagt darüber: »Als mich der ANC fragte, ob ich nicht eine deutlichere Rolle im Kampf übernehmen sollte, sagte ich, »Danke, daß Ihr mich fragt.« Es gibt keinen Weg, die Revolution ohne mich zu gewinnen, denn ich bin die Revolution, ich meine nicht bloß meine Person, jeder empfindet so und sollte so empfinden. Es kommt daher nicht so darauf an, wo ich bin. Der Kampf bleibt der gleiche, weil ich Südafrikaner bin. Außerdem bin ich Moslem, und es ist meine Pflicht, gegen Unterdrückung und Ungerechtigkeit zu kämpfen, wo immer auf der Welt sie existieren.«

Tief also liegen die Wurzeln seiner Musik auch im Engagement für die Befreiung seiner Heimat, seiner schwarzen Völker, für ein freies Südafrika. Viele seiner Titel beziehen sich direkt auf sein Land, nicht von ungefähr schrieb er eine Komposition auf das Farbigengetto Soweto, beginnend mit dem Weinen kleiner Kinder, 2 Jahre bevor es dann dort zum Aufstand und der blutigen Unterdrückung kam.

Seit 1975 ist Ibrahim nicht mehr in Südafrika gewesen. »Und wenn ich zurückgehe,« sagt er, »so geschieht es auf diese Weise. Wir sind dabei, ein Befreiungsorchester aufzubauen, daran üben wir. Und das ist der Weg, auf dem wir zurückgehen können nach Südafrika, wir werden das MK anführen. An der Spitze der MK-Guerilleros (militärischer Flügel des ANC) werden wir mit dem Befreiungsorchester in Johannesburg einziehen. Das ist der Zeitpunkt, wann die Buren uns das nächste Mal sehen werden.«

Abdullah Ibrahim — oder für viele auch heute noch Dollar Brand — ist nicht nur der bedeutendste Musiker Südafrikas, der sich in seinem musikalischen Ausdruck der jahrhundertealten Kultur des südlichen Afrika verpflichtet fühlt, sondern auch ein Botschafter — und dies nicht nur in seiner Musik — für die Befreiung und die Freiheit der Völker. K. H. Jost



The Minimalism of Erik Satie

Vienna Art Orchestra

Erik Alfred Satie, 1866 in Honfleur geboren und 1925 in Paris gestorben, gab den Befreiungsversuchen der französischen Musik aus der Abhängigkeit von der deutschen Romantik, besonders von Wagner, die stärksten Impulse. Die Entwicklung Strawinsky's, der Gruppe «Les Six» (u. a. besonders Auric's, Milhaud's oder Poulenc's) & der «Ecole d'Arcueil» (Henri Sauguet's u. a.) war von seiner Ästhetik beeinflusst, ohne daß sich daraus eine Schule entwickelt hätte, in der man Satie nach eigenen Worten «als Gegner» angetroffen hätte. Heute gilt Satie ganz allgemein gegenüber jener Musik, soweit sie sich von der europäischen Entwicklungs- und Ausdrucksmusik ableitet, als Zündschlüssel für alternative Musik- und Präsentationsformen. In diesem Licht präsentiert sich auch die vorliegende Einspielung des «Vienna Art Orchestra's».

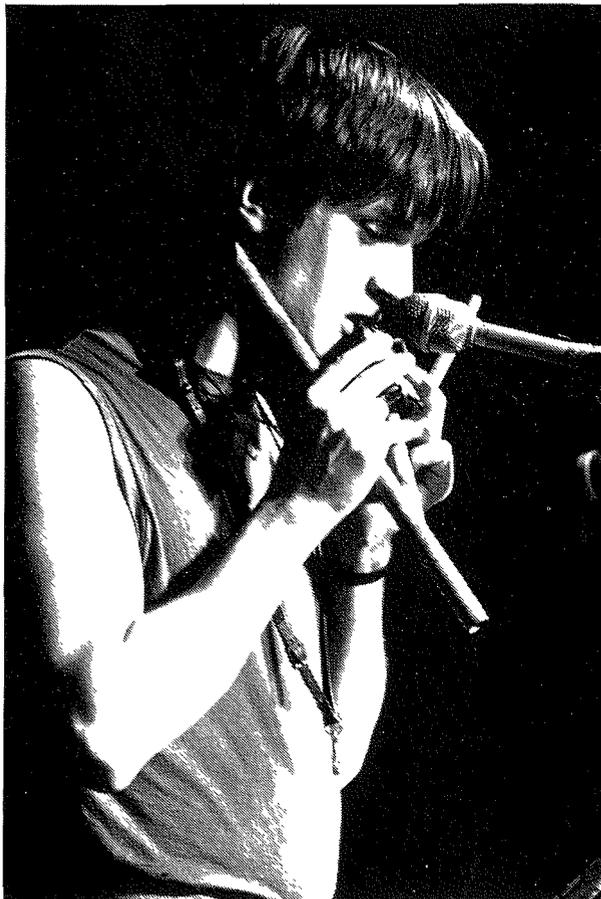
Es handelt sich um einen Exkurs, mit dem schon im Titel angedeuteten didaktischen Hintergedanken, Wesensverwandtschaften zwischen Satie und heutigen musikalischen Strömungen — und nicht nur des Jazz — zu verarbeiten.

Satie wollte Musik ohne Sauerkraut — «sans choucroute». Er suchte nach einer völlig neuen Ästhetik, deren Fortschritt sich nicht bloß in einer neuen Kompositionstechnik erweisen sollte, sondern in der Überwindung der Trennung der Musik in «ernste», «hohe», «holde» Kunst und eine als niedrig erachtete sogenannte Unterhaltungsmusik. Seine Vision war eine Musik ohne *espressivo*, entwicklungslos, zustandhaft, «blanc et immobile». Er sah keine Möglichkeit, an bestehende musikalische Strömungen anzuknüpfen und orientierte sich zunächst an mittelalterlichen Vorbildern wie Parallelorgana und Gregorianik, sowie an der frei schwebenden Melodik und irrationalen Rhythmik osteuropäischer, neugriechischer und orientalischer Volksmusik. Dynamische Bezeichnungen spart er weitgehendst aus und durch die Verwendung modalen Tonarten sind für ihn Dominant- und Leittonspannungen, wie sie das Dur-Moll-System charakterisieren, hinfällig. Er entwickelt eine Art Baukastentechnik, indem er Fertigteile (ähnlich Duchamps «Readymades») in immer wieder für den Hörer unvorherzusehenderweise und möglicherweise von Zufallsergebnissen inspiriert aneinanderreihet und neu zusammensetzt. Es entstehen Klangbänder, die durch eine in sich einheitliche Struktur charakterisiert sind. Am Ende seines Lebens faßt Satie seine Bestrebungen in dem Begriff «*musique d'ameublement*» (Musik wie Mobiliar-Zustandsmusik, in der sich Augenblick an Augenblick reiht) zusammen. 1924 schreibt er gemeinsam mit Francis Picabia «*Relâche*», mit dem Untertitel «*Ballet instantanéiste*». Im November 1924 gründet Picabia zusammen mit Duchamps und Dermé als letzten Ableger von Dada den «*Instantaneismus*», eine Kunstrichtung, die durch das Herausgreifen und Festhalten eines Augenblicks gekennzeichnet ist. Auch der Kubismus zielte in diese Richtung und eine weitere Variante dieser Idee findet sich heute u. a. in der «*Minimal Music*».

Daß Satie gegen allen Luxus und technischen Komfort der Kunstmusik seiner Zeit immun blieb, lag sicher nicht nur an seinen persönlichen Anlagen, sondern auch an seinem politischen Instinkt. Zeich-

neten sich doch damals schon gewisse Bestrebungen ab, rein kompositionstechnische Errungenschaften als Mittel zur Vorherrschaft über andere Intentionen einzusetzen. Satie muß gespürt haben, welch gewaltiges allgemeinmenschliches Elend sich hinter solchen Ansprüchen verbarg. Nicht zuletzt daraus erklärt sich sein Mißtrauen gegenüber «Ernst» in der Musik und den Qualitätsvorstellungen seiner Zeit, die der späte Satie als ehemals erfahrener Kabarett pianist überwand, indem er die unentfremdete Qualität der Alltagsmusik für seine Grundvorstellungen erkannte und sie ähnlich wie in den mittelalterlichen Parodieverfahren in seiner Zeit anwandte. Die Hinwendung zur Zirkusmusik, zum «*Café chantant*» zur «*Music Hall*», zum Schlager und zum Jazz ist nicht Attitüde und kommt nicht aus überheblicher Distanz, sondern aus dem Wunsch, diese «arme» Musik vor dem Spott bürgerlicher Kunstreligionen zu schützen.

Satie's Musik bildet nun die Basis für das, was Mathias Rüegg «*Reflections on...*» nennt. Es handelt sich um eine Pendant zu Strawinsky's «*Pulcinella*», einer Pergolesi-Bearbeitung, also um durchaus eigenständige Kompositionen. Sie gehen von musikalischen Röntgenaufnahmen des Originals aus. Im Sinne Satie's wird nicht in die Vorlage hineingekrochen und nichts auspsychologisiert. Der Zyklus stellt ein musikalisches Ambiente zu Satie dar und objektiviert, was am Original so erstaunlich & liebenswert ist. «Der Jazz erzählt uns sein Leid, und man macht sich nichts daraus...», schreibt Satie. «Deshalb ist er so schön und realistisch». Als nunmehr emanzipierte Musikform erwidert der Jazz die



**Das bewährte Team
seit 28 Jahren.**

G. GRANDER A. CHYTRA
SATZ & DRUCK

**5760 Saalfelden - am Großparkplatz
Mühlbachweg 8 - Tel. 06582 / 3508**



Sympathie des «Monsieur le Pauvre», wie sich Satie gern nannte, und nützt seinerseits Satie's Ideen zu eigener Neuerung. Die Sensibilität der Musiker ist beispielsweise in improvisierten Teilen derart auf das von Rüegg aufbereitete Material als Einladung zur Kontemplation abgestimmt, daß keinerlei auswechselbare Improvisationsklischees entstehen. Fixierte Teile sind mit kompositorischem Instinkt am imaginären Fingerzeig des «Maitre d'Arcueil» orientiert.

Rüegg's Instrumentation begünstigt die Eigenständigkeit und Linearität der Stimmen. Außer gezielten Percussionseffekten gibt es kein durchgehendes Schlagzeug. Lauren Newton's Sopran ist rein instrumental eingesetzt und ein äußerst raffiniert geführter, wie hervorragend von John Sass gespielter Tuba-Part als Kontrabassersatz schafft zweierlei: Klarste Konkurrenz in allen Bassbereichen und eine Anspielung auf die 20er Jahre, wo die Tuba im Jazz oder in der Salonmusik wesentlich klangbestimmend war.

Die ersten 4 Stücke stammen aus einer Serie von Klavierstücken, die mit Stories versehen und als Parodie auf das «Grimmassenschneiden» der Programmmusik gedacht sind. Sie entstanden in Satie's unmittelbarer Schaffenszeit und stellen imaginäre Szenen dar. Einerseits wird tonmalerisch auf jede Nuance des Textes eingegangen und andererseits läuft daneben ein Ostinato, das völlig unbeeindruckt von den hysterischen Einwüfen bleibt. Um den absurden Eindruck der rein programmatisch bedingten Attacken nicht zu verderben, verbietet Satie ausdrücklich, die Stories vorzulesen. Zum Thema Musik & Szene sagt er: «Das Orchester sollte keine Grimassen schneiden, wenn eine Person die Bühne betritt. Verziehen denn die Bäume der Dekoration die Gesichter?».

«Aubade» (wie auch «Méditation» und «Idylle» aus «Avant Dernieres Pensées») ist Paul Dukas gewidmet. Soli: Wolfgang Puschnig, Flöte und Christian

Radovan, Posaune. Die «Grimmassenschneider» werden unüberhörbar von der Tuba (John Sass) angeführt.

Die Solisten in «Méditation» (Maurice Ravel gewidmet) sind Lauren Newton, Vocal und Karl Fian, Trompete. Im Finale werden 2 weitere Ostinatofiguren hinzuaddiert: Jene aus «Aubade» und als Vorwegnahme jene aus «Idylle» (Tenorsax). Als durchwegs insistent erweist sich auch hier wieder die Tuba von John Sass.

Einem Hund ist («Sévère Réprimande» gewidmet (aus den «Véritables Préludes Flaques», 1912). Pianisten lieben es, diese Nummer etwa doppelt so schnell zu spielen. Aber Satie hat sicher nie im Sinn gehabt, Virtuosenfutter zu schaffen. Das «Vienna Art Orchestra» hält sich an Satie's Metronomangabe (= 120). Das Stück wird dreimal durchschritten, wobei im zweiten und dritten Durchgang subtile harmonische Ausdeutungen die Grundlage für Harry Sokal's Sopransax-Solo bilden. Dadurch wird eine versteckt mediativ---rituelle Grundstimmung unterstrichen.

«Idylle» (Debussy gewidmet) ist ein reines «Headarrangement». Zuerst deutet Woody Schabata (Vibraphon) thematische Strukturen, die vom Ostinato (gespielt von Wolfgang Reisinger auf der Kalimba und Wolfgang Puschnig auf der Flöte) unterstützt werden. Dann wird das Thema von den restlichen Musikern übernommen in Form eines kollektiv-improvisierten Rücklaufes zum Anfang des Stückes geführt.

«Gymnodie No. 3» bezieht sich auf die lyrische Variante von Tanzformen, die von spanischen Jünglingen aufgeführt, dem Gedenken der Kriegsgefallenen gehalten. Christian Radovan (Posaune) hat dies wie schon Satie, rein assoziativ nachvollzogen.

In den «3 Gnossiennes» (Lieder von Knossos, 1890) verwendete Satie die griechisch-chromatische Tonleiter. Möglicherweise spielte er an die leidvolle Ge-



schichte der Griechen an, die seit 1770 im Befreiungskampf gegen die türkischen Beherrscher standen. Es vermischten sich von da an politische Sympathien in Westeuropa, der Philhellenismus, mit Verehrung für das alte Griechenland und seine Kultur. Parallel damit lief die Rückbesinnung auf die Antike und Schwärmerei für den Orient.

«Gnossienne No. 3» ist ein reines Arrangement, vergleichbar den Satie-Instrumentationen von Debussy, Poulenc, Milhaud oder Cerha. Leadstimme: Lauren Newton und Harry Sokal.

In «Gnossienne No. 2» wird die Unabhängigkeit der frei schwebenden Melodik von der Begleitung veranschaulicht. Gegen Ende wird dieses Verhältnis durch die Verflechtung mit Phrasenteilen aus den «Gnossiennes No. 1» und «No. 3» noch verdichtet. Solo: Roman Schwaller, Tenorsax.

«Erik Satie ist mir im Traum 3x nicht erschienen» bildet den Schlußtitel dieses Zyklus. Es ist eine reine Rüegg-Komposition ohne Satie-Material. In einer Art Beschwörung werden feierlich Satie'sche Formabläufe durchschritten (Harry Sokal, Sopransaxophon), doch diesmal wie leere, eben noch bewohnte Räume. Ganz außerhalb der Usancen im Jazz ist, 2 Plattenseiten im Rahmen einer Orchestereinspielung — in diesem Falle «Vexations» — nur von drei Solisten (Wolfgang Puschnig, Roman Schwaller und Lauren Newton, begleitet von Woody Schabata) allein und ohne klangdramaturgische Einflußnahme des Leaders

zu gestalten. Bemerkenswert die Intuition und Imaginationskraft, mit der die drei Musiker (-in) einen, ihnen zugesteckten Kassiber, auf dem ein paar Akkorde hingekritzelt sind, entschlüsseln. «Vexations» (Quälereien) stammen aus dem Zyklus «Pages Mystiques» (1892—95). Ein Bassthema wird einmal allein und einmal zusammen mit 2 Oberstimmen gespielt. An dieser Stelle ist ein Zeichen, zu dem Satie anmerkt, daß es hier «üblich» sei, das Bassthema zu präsentieren. Darauf folgt wieder die Begleitung der beiden Überstimmen, die aber diesmal untereinander lagenmäßig ausgetauscht sind und wieder das besagte Zeichen, u. s. w. ... Satie schreibt 840 Wiederholungen in (sehr langsamen Tempo) vor. John Cage hat die Uraufführung 1963 mit einem mehrköpfigen Pianistenteam in 19 Stunden bestritten. «Experten» meinen, er hätte im «richtigen Tempo» 28 Stunden dafür benötigen müssen. Wahrscheinlich macht sich Satie hier über tödlichen Ernst oder falschen Mystizismus lustig, wobei seine genaue Absicht (zum Glück) nicht bekannt ist. Seine Späße aber haben gewöhnlich ernste Untertöne — die Akkordfolge ist zu interessant, als daß man sie als bloßen «Gag» abtun könnte.

Satie hätte sicher Gefallen an den Versionen des Teams Puschnig-Schwaller-Newton gefunden. Sie nehmen seine Litanei als Einladung zur Meditation an.

HK Gruber
Wien, Mai 1984

THE HORNS OF HENNA ART ORCHESTRA

SUN RA ARKESTRA
„SUNRISE IN DIFFERENT DIMENSIONS“ (hat Hut 2R17)

Neuerscheinung "THE MINIMALISM OF ERIC SATIE" Doppelalbum (hatART 2005)

NGHERRY & LATIF KHAN
"ASIC SANGAM" (EUROPA JP 2009)

DOLLAR BRAND (piano solo)
"AUTOBIOGRAPHIE" (PLAINISPHERE PL 4267-6/7)

VASCONCELOS
" " (EUROPA JP 2013)

PEPPER
"AND GOIN'" (EUROPA JP 2014)

HERBERT JOOS

Neuerscheinung "STILL LIFE" (EXTRAPLATTE 316 139)



Im Fachhandel oder bei EXTRAPLATTE Postfach 2, 1094 Wien, Tel. 0222/316135

Jerome Harris — ein Spätstarter

Jerome Harris steht neben einem alten chinesischen Drachen, einem seiner einstigen Lieblingsplätze, im Hof der Harvard-Universität und versucht für den Fotografen einige Posen. Doch das Posieren ist für den bescheidenen Gitarristen und Bassisten keine gewohnte Tätigkeit. Harris wägt seine Worte ab, wie er seine Töne auf den Saiten überlegt, die Klarheit seiner Worte entspricht der Klarheit seines Bass- und Gitarrenspiels.

Während seines Aufenthalts in Boston war er Mitglied der »Stanton Davis' Ghetto Mysticism-Band«, die eine brillante Verbindung der Musik von Miles Davis mit dem Soul praktizierte, dem doch eher außergewöhnlichen Orchester von Webster Lewis und er spielte auch in den vor allem lyrisch orientierten Combos von Billy Thompson. In jedes dieser Ensembles brachte er sich mit seinem stark ausgebildeten Sinn für Form und Harmonie ein und mit seiner geschmeidigen Stimme. Jedes dieser Ensembles bereitete auf seine Weise auch Harris auf den sensationellen Auftritt zusammen mit Sonny Rollins vor: Die Stanton Davis-Band durch das expressive Musizieren und die professionellen Erfahrungen, Thompson durch sein unerhört weites Feld von Rhythmen und Melodien und Lewis dadurch, daß er Harris mit Sonny Rollins zusammenbrachte.

Eigentlich war Harris ein Spätstarter. Er erzählt seine Geschichte bedächtig und ohne Hast: »Ich kam in Queens zur Welt und wuchs in Brooklyn auf. Ursprünglich wollte ich eine akademische Laufbahn einschlagen, Musik war nicht mehr als ein Hobby. An der High-School hatte ich ein wenig Violine gespielt, zum Leidwesen der anderen, doch ich hatte schon damals gerne gesungen. Die Naturwissenschaften hatten es mir besonders angetan, ich wollte unbedingt Chemiker werden. Doch mit der Zeit sind meine musikalischen Interessen immer stärker geworden.«

Bei Freunden hörte er Rock, Funk und Blues, bisweilen auch ein wenig Country- und Folkmusik. Die ersten Gitarristen, die ihn interessierten, waren Doc Watson, John Fahey und Mississippi John Hurt. Seine Eltern hörten am liebsten Vocalisten wie Mahalia Jackson, Dakota Stanton und Nat King Cole oder Orgel-Trios wie das mit Shirley Scott und Stanley Turrentine.

Nach einigen unerfreulichen Akkordeonstunden begann er sich das Gitarrenspiel selbst beizubringen. Das gelang ihm schon wesentlich besser. Er kaufte sich bald einen Verstärker, damit man ihn in der Gruppe und im Gospelchor hören konnte. Von Engagements in Clubs war natürlich noch keine Rede. Am liebsten saß er jedoch zu Hause und hörte sich Platten an, Pop und Rhythm & Blues.

ERSTE VORBILDER

»Meine ersten Vorbilder oder Musiker, deren Formen und Strukturen mich beeinflussten, waren Eric Clapton und die Gruppen Cream, Youngbloods und Traffic.« Harvard — wie man sich vorstellen kann — trug wenig zur Musikerkarriere von Jerome Harris bei, doch sehr viel zur Erweiterung seines musikalischen und philosophischen Horizonts.

1969, das waren die Zeiten der Studentenunruhen in Harvard, lebte er zum ersten Mal auf sich allein-

gestellt. Harris wechselte sein Studienhauptfach: Sozialwissenschaften lösten die Chemie ab. »Ich war von meiner Umgebung, auch von der geistigen, ziemlich beeindruckt, wenn nicht eingeschüchtert und arbeitete wirklich sehr viel, nur um gute Zensuren zu erlangen. Im Rückblick war diese Zeit für mich sehr angenehm, und ich habe damals auch die Plattensammlung des WHRB-Senders schätzen gelernt. Angehört habe ich mir alles: Gospel, Blues, Folk, europäische Klassik.

Wenn man dahinterkommt, wie viele unterschiedliche Wege gegangen wurden und gegangen werden, um Musik zu schreiben oder zu spielen, dann bekommt man auch ein Gespür dafür, welche Schaffensprozesse wertvoll sind. Was als gut oder schlecht empfunden wird, hängt von einem weitverzweigten Netz eigener Entscheidungen ab.

Für einen Musiker ist es bestürzend, wie wenig Beziehung die Menschen zur Musik haben. Man schaltet das Radio ein und hört gewöhnlich Musik, die vor allem aus ökonomischen Überlegungen gespielt wird und weniger aus musikalischen oder kulturellen. Musik, wie jede Form von Kunst, transportiert mehr als nur Spaß und Geld. Es ist gefährlich, wenn die Menschen die Musik in Schubladen steckt: »Kopfmusik«, »Körpermusik«, »Elektronische Musik«.



UNBEGRENZTE VIELFALT

»Die Menschen brauchen jede Menge von unterschiedlichen Auffassungen, Ideen oder Entwürfen, um ein erfülltes Leben vorzufinden. Die Menschen sehnen sich weltweit nicht nur nach Unterhaltung, sondern auch nach allem anderen: abstrakte Werte, Formen, zeitgenössische Klänge, Aufarbeitung und Weiterentwicklung der Tradition. Die amerikanische Musik-Industrie hält die Vielfalt in Grenzen, die hat nur steigende Verkaufszahlen und gleichbleibende Gehälter bzw. Gagen im Kopf. Es ist eine Multi-Millionen-Branche, die sich in nichts von den TV-, Film- oder Videogiganten unterscheidet.«

Nach seiner Graduierung in Harvard, im Fach »Soziale Psychologie«, wechselte Jerome Harris — mit einem Stipendium ausgestattet« — an die afro-amerikanische Abteilung des New-England-Konservatoriums. Das war im Herbst 1973. Die Gitarre war nun sein Hauptinstrument. »Doch daneben spielte ich auch immer ein wenig E-Bass. Ich war neugierig, was ich auf diesem Instrument zustandebringe. Manchmal setzte ich mich auch an die Drums.«

Musik kann wie jede künstlerische Tätigkeit nicht von einem Lernprozeß abgetrennt werden. Am Konservatorium lernten wir Offenheit und kreatives Bewußtsein in Verbindung mit unterschiedlichen Kulturen, sozialen Klassen und Individuen.« Harris wurde auch zwei maßgebenden Lehrern vorgestellt: Jaki Byard und George Russell. »Diese Männer haben so viele Entwicklungen der schwarzen amerikanischen Musiktradition bereits erlebt, daß dies auch ihr Wesen prägt. Ihre Erzählungen über Leute und Stationen der afro-amerikanischen Musik vermittelt ein Wissen über eine Musikkultur und deren Entwicklung. Russells lydisches Konzept verringert nicht nur den Bruch, den viele Menschen zwischen tonaler und pantonaler Musik empfinden, es ist auch Teil dieser Entwicklung.«

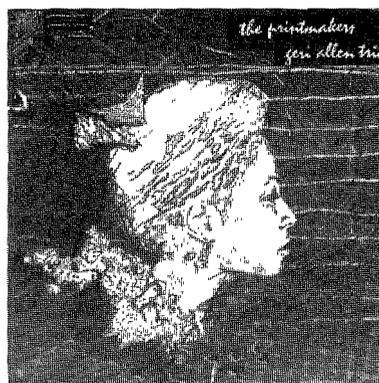
Ran Blakes Offenheit gegenüber der Musik der gesamten Welt ist in seiner Musik und in seinem Unterricht immer evident. Diese Leute sind einfach unbezahlbar, weil sie dir den direkten Bezug, den Pulsschlag der lebendigen Tradition vermitteln.«

Diesen Geist von Kreativität und musikalischem Ausdruck möchte ich in alle meine Spielarten einzubringen versuchen. Ich spiele Jazz, doch ich bin kein Spezialist, er ist einer meiner Einflüsse, der, den ich bisher am intensivsten studiert habe. Es gibt aber noch so viele Traditionen improvisierter Musik: brasilianische, afrikanische, europäisch-klassische, indische.«

Harris sieht seiner Zukunft mit Zuversicht entgegen: »Ich habe bisher dazu geneigt, ein Begleiter zu sein, doch ich werde in Zukunft weiter ausbrechen. Komposition, das wird mein »drittes Instrument« sein.«

(Auszüge aus einem Artikel in »downbeat«)

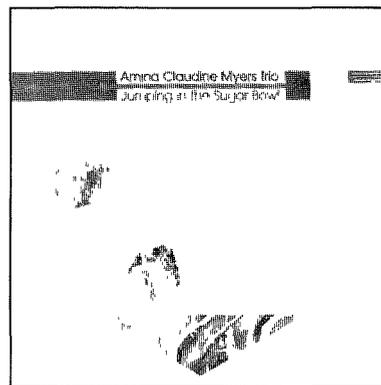
minor
music



Gerri Allen Trio
The Printmakers

Gerri Allen piano
Anthony Cox bass
special guest
Andrew Cyrille drums

A real discovery is pianist Geri Allen, her solos were the high points of the evening. — AZ-Munch'n



Amina Claudine Myers Trio
Jumping in the Sugar-Bowl

Digital recording, March 29 & 30 1984

Amina Claudine Myers
voice, piano, organ
Thomas Palmer bass
Reggie Nicholson drums, voice

#1 choice on organ (TDWR) of the International
DOWN BEAT Critics Poll since 1980

she can claim uncommon versatility as leader
and improviser Village Voice

Distributors

Germany PLANE Dortmund
Austria EXTRAPLATE Wien
Switzerland PLAINSPHARE Vich

MINOR MUSIC ©

Record & Music Production
Stephan Meyner
Weherstr. 17
7500 Karlsruhe 41 West Germany
Phone (0721) 40 76 66

Eddie Jefferson nahm die Soli beim Wort

Wer die Jazz-Freaks in seinem Freundeskreis hin und wieder mit einem kleinen Fragespielchen unterhalten will, kann ja einmal folgende Fragen stellen. Welcher Sänger hat 1974 den Miles Davis-Hit »Bitches Brew« mit einem eigenen Text — »Mean little woman mixing up a bitches brew now« — gesungen? Welcher Sänger hat am 27. September 1968 Joe Zawinuls »Mercy, Mercy, Mercy« auch zu einem Vocal-Hit gemacht? Welcher Sänger hat als einziger Soli von Lester Young, Charlie Parker, Coleman Hawkins, Dexter Gordon, Cannonball Adderley, oder James Moody — um nur die Saxophonisten zu nennen — gesungen, einfach unvergleichbar beim Wort genommen?

Die Antwort ist immer dieselbe: Es war Eddie Jefferson. Wenn wir heute Al Jarreau oder Bobby McFerrin völlig zurecht zjubeln, dann sollten wir nicht vergessen, daß ihre Gesangkunst eine stolze Tradition hat und ein Mann von 1933 bis 1979 dem Jazzsänger völlig neue Perspektiven eröffnet hat: Eddie Jefferson.

TRAGISCHES ENDE

Am 9. Mai 1979, am frühen Morgen, verließ Eddie Jefferson »Baker's Keyboard Lounge« in einem Randbezirk von Detroit, wo er zusammen mit seinem jungen Partner, dem Altisten Richie Cole, soeben seine erste Night-Show beendet hat. Vielleicht hatte Eddie das drohende Unheil geahnt, denn er hat den zweiten Set vor der Zeit abgebrochen und fast hektisch nach einem Taxi gerufen.

Jefferson, sein Tourmanager und eine Freundin gingen eilig nach draußen, Richie Cole und eine Frau folgten etwas später. Sie sahen, wie plötzlich ein dunkler Wagen anfuhr und sich neben das Taxi schob, in das Eddie und die anderen gerade einsteigen wollten. Plötzlich wurde eine abgesägte Schrotflinte aus dem Wagen geschoben, viermal drückte der Schütze ab, ein Schuß traf Eddie Jefferson genau in das Herz. Er schwankte noch knapp 10 Meter und brach tot zusammen.

Die Polizei verhaftete später den 41-jährigen Ameer Al Meet Mujahid, einen frustrierten Tänzer und arbeitslosen Fabrikarbeiter, der Eddie Jefferson etwa 10 Jahre lang in New York gekannt hatte. Doch nach einem drei Wochen dauernden Prozeß wurde er von einem Geschworenen freigesprochen. Eddie Jefferson wurde nicht an seinem Wohnort, in Queens/New York beigesetzt, seine Leiche wurde in seinen Geburtsort Pittsburgh überstellt und dort begraben. Eddie's Familie lebte noch immer in Pittsburgh.

Eddie's Leben verlief über weite Strecken wie das vieler anderer großer Jazzmusiker. Er stammte aus einer im Showgeschäft tätigen Familie und seine brennende Leidenschaft galt schon als Kind der Musik. Noch als Halbwüchsiger entdeckte er etwas völlig Neues. Seine Entdeckung wurde jedoch lange ignoriert, doch er arbeitete und entwickelte seine Schöpfung weiter.

Jahre später wurde seine Idee gestohlen, zum Vorteil von Dutzenden anderer Musiker, jedoch nicht zum Vorteil des Erfinders und Meisters dieser Kunst. Eddie konnte überleben und in den letzten Jahren seines Lebens, als sich endlich Erfolge einstellten, als es aussah, er würde endlich die gebührende Anerkennung für sein Lebenswerk erlangen, beendete ein Mord sein Leben.

GESUNGENE SOLI

Eddie Jefferson hat Leonard Feather seine Technik des »Vocalese« einmal so erklärt: »Ich war immer davon überzeugt, daß die herausragenden Soli eine Geschichte erzählen. So entstand die Idee, daß ich mir vorzustellen versuchte, was die Musiker während ihrer Soli wohl dachten oder welche Geschichte sie wohl erzählten. Diese Gedanken und Erzählungen habe ich in Worte gefaßt und gesungen.«

Eddie hatte diese Idee als erster und viele Sänger haben diese Technik übernommen. King Pleasure und Annie Ross waren die ersten, später folgten Dave Lambert, Jon Hendricks, Betty Carter oder Blossom Dearie, die Double Six of Paris, die Swingle Singers, Oscar Brown Jr., Aretha Franklin, Bette Middler, Joni Mitchell, Al Jarreau, die Pointer Sisters, Don Hicks, Leon Thomas, Esther Phillips und Manhattan Transfer, sie alle waren damit zumindest kommerziell wesentlich erfolgreicher als Eddie Jefferson, der diese Technik des »Vocalese« eigentlich geschaffen hat.

Edgar Jefferson war am 3. August 1918 in Pittsburgh zur Welt gekommen und schon als kleiner Junge — von seinem Vater dazu ermuntert — hatte er einige Songs als Gesang- und Tanznummern für sich und seinen Bruder Charlie einstudiert, die sie in der Show seines Vaters aufführten. Als »Candy Kids« wurden sie auch den Hörern von lokalen Radiosendern bald bekannt. Als Erroll Garner für kurze Zeit in der Show seines Vaters arbeitete, lernte Eddie von ihm »how to swing«. An der High School lernte Eddie zuerst Tuba, später auch Gitarre, Schlagzeug und Trompete.

1933 begann seine Karriere als Sänger und Tänzer. Nach einem Auftritt mit den »Zephirs« im Chicagoer »World's Fair« führten ihn Tourneen mit den verschiedensten Step-Tanz-Gruppen bis 1952 oft und oft durch alle Staaten der USA und durch Kanada. Er arbeitete bei T-Bone Walker, mit Irv Taylor oder begleitete 1950 Sarah Vaughn auf ihrer All-US-Tournee. Eddie konnte neben seinem Talent zu tanzen auch immer seine Begabung zu singen dem Publikum beweisen.

Seine ersten Aufnahmen als Sänger stammen aus den Jahren 1952 und 1953. Bis 1962 arbeitete er als Sänger in der Band von James Moody, der jedoch seine Band dann auflöste und sich Dizzy Gillespie anschloß. Während der sechziger Jahre mußte er immer wieder Jobs annehmen, die mit Musik überhaupt nichts zu tun hatten, doch er mußte und wollte überleben und seine Gesangstechnik perfektionieren. Als Moody 1969 wieder eine eigene Band zusammen-

stellte, war Eddie wieder dabei und der Auftritt beim Newport-Festival 1969 gab ihm neue Kraft.

Doch es dauerte bis 1976, in diesem Jahr begann die Partnerschaft mit Richie Cole, ehe die Produzenten auf Eddie Jefferson tatsächlich aufmerksam wurden und auch die Aufnahmen, die Eddie in den Jahren davor mit Johnny Griffin, Joe Zawinul oder Dexter Gordon eingespielt hatte, auf den Markt bringen wollten.

Der Großteil dieses Materials wurde bei Prestige veröffentlicht. (siehe Kasten) Sechs Wochen vor seinem Tod konnte er seinen wohl größten Triumph feiern: Zusammen mit Sarah Vaughan trat er in der Carnegie Hall auf.

TRADITION DES »VOCALESE«

»Niemand erfindet etwas, ohne auf den Schultern der Vergangenheit zu stehen.« (Ira Steingroot) Dies gilt natürlich auch für die Technik des »Vocalese«, und Eddie Jefferson hat auch niemals ein Geheimnis um seine Wurzeln und Vorbilder gemacht. Die erste Platte, die Eddie auf seine Spur brachte, war eine Version von »Singin' the Blues«, die der Komödiant und Kabarettist Marion Harris im Jahr 1934 aufgenommen hat.

Harris singt darauf nicht einen Text im traditionellen Sinn, sondern improvisiert mit Wortspielen und Lautmalerei zu den Soli von Bix Beiderbecke und Frankie Trumbauer. Starke Einflüsse sollten auch die Scat-Gesänge von Louis Armstrong, zum ersten Mal auf »Heebie Jeebies« (1926), die Lautmalereien von Adelaide Hall auf Duke Ellingtons »Creole Love Call« (1927), die Instrumentimitationen der Mills Brothers, der Jive von Cab Calloway, die surrealistisch anmutenden Passagen von Leo Watson bei den »Spirits of Rhythm« oder die Unisono gebrummten Baßsolo von Slam Stewart oder Major Holley und die Stimmakrobatik von Ella Fitzgerald auf Eddie Jefferson ausüben.

Eddie verfolgte all diese Richtungen, um zu sehen, ob sich daraus ein neues Konzept entwickeln lasse. Er war nicht daran interessiert, Blues zu singen oder herkömmliche Blues- und Jazztechniken auf Standardmelodien anzuwenden. Er wollte der absoluten Qualität der Freiheit, die dem Jazz immanent ist, näherkommen, dem Akt, die Stimme ebenso spontan einsetzen zu können wie ein Instrument, und hier wiederum wie das Saxophon, das er von seinem Klang her über alles liebte und dem er sich vor allem Tonhöhe und Klangfarbe betreffend immer genäher anzunähern verstand.

Eddie Jefferson hat Leo Watson als seinen primären Einfluß genannt, der während der dreißiger Jahre Mitglied der »Spirits of Rhythm« war und später zusammen mit Slim Gaillard und Bam Brown im Billy Berg's in Los Angeles aufsehenerregende Auftritte lieferte. Diese Musiker verbanden Scat, Rhythmus und Jive spontan mit einem einzigartigen Sinn für Wortwitz und Sprachakrobatik. Leo Watson war es auch, der Eddie den Rat gegeben hat, etwas Neues, Eigenes zu entwickeln, da für einen Sänger, der sich auf Scat beschränkt, die Möglichkeiten bald ausgeschöpft seien.

EDDIE JEFFERSON AUF PLATTEN

- »The Bebop Boys« — Sampler, Diverse Interpreten (1946—48). SAVOY SJL 2225.
- »The Bebop Singers« — Sampler, Diverse Interpreten. PRESTIGE PR 7828.
- »James Moody« — James Moody mit verschiedenen Besetzungen (1949—1969). PRESTIGE P 24015 IMS.
- »There I go again« — Sampler, Eddie Jefferson & verschiedene Bands (1953—1969). PRESTIGE P 24095 IMS.
- »Cool Whalin — Bebop Vocals« — Sampler, Diverse Interpreten (1948—1970). SPOTLITE SPJ 135.
- »Moody« — James Moody Band (1954/55). PRESTIGE PR 7072.
- »The Jazz-Singer« — Eddie Jefferson & Orchestra (1959—1961). INNER CITY IC 1016.
- »Letter From Home« — Eddie Jefferson & Orchestra (1961/62). RIVERSIDE 411.
- »Body and Soul« — Eddie Jefferson & Orchestra (1968). PRESTIGE PR 7619.
- »Come Along With Me« — Eddie Jefferson & Orchestra (1969). PRESTIGE PR 7698.
- »Things are getting better« — Eddie Jefferson & Orchestra (1974). MUSE MR 5043.
- »Still on the Planet« — Eddie Jefferson & Orchestra (1976). MUSE MR 5063.
- »The Live-Liest« — Eddie Jefferson Sextet (1976). MUSE MR 5127.
- »New York Afternoon« — Richie Cole Sextett (1976). MUSE MR 5119.
- »Alto Madness« — Richie Cole Septet (1977). MUSE MR 5155.
- »The Main Man« — Eddie Jefferson & Orchestra (1977). INNER CITY IC 1033.
- »Keeper of the Flame« — Richie Cole Quintett (1978). MUSE MR 5192.

EXPERIMENTE

»Das erste Experiment, an das ich mich erinnern kann«, erzählte Eddie Jefferson einmal, »war das mit Count Basies »Taxi War Dance« im Jahr 1939. Ich schrieb einfach Texte, die man zu den Soli von Lester Young und Herschel Evans singen konnte. Doch das war nichts Besonderes und sie sind auch verlorengegangen. Bald darauf versuchte ich es mit dem Solo von Chu Berry auf Cab Calloways »Ghost of a Dance«.«

Die Soli auf den damaligen 78er Platten konnte man sich leicht merken, da sie gewöhnlich nicht mehr als 16 Takte umfaßten. Eddies Vorstellungen wurden 1939 konkreter, als er und Irv Taylor in diesem Jahr gemeinsam mit Coleman Hawkins in Chicago arbeiteten. Eddie lernte Colemans Solo von »Body and Soul« auswendig, schrieb einen Text und wollte nun dieses Solo gleichzeitig als Tänzer und Sänger interpretieren.

Was Eddie vorhatte, traf sich auch mit der Entwicklung des Bebop während der vierziger Jahre. Die Sololinien wurden länger als 16 Takte, und so erhielt auch er mehr Freiraum für seine Vorstellungen. All diese frühen Texte sind leider nicht mehr erhalten.

James Moody war einer der ersten Bebop-Musiker, der die USA in Richtung Europa verließ. Am 12. Oktober 1949 nahm Moody in Stockholm eine Platte auf,

auf der auch der Standard »I'm in the Mood for Love« (Musik: Jimmy McHugh, Text: Dorothy Fields) zu hören war. Auf dieser Nummer wechselte Moody für exakt 2 Minuten und 43 Sekunden vom Tenorsaxophon auf das Altsaxophon. Die Platte wurde 1950 in den Staaten ein Riesenerfolg, und Eddie Jefferson schrieb sofort einen Text analog zu diesem Altsaxophonsolo.

Während eines Auftritts im Cotton Club in Cincinnati spielte Eddie diese Platte und sang dazu seinen Text. Der Barkeeper, er hieß Clarence Beeks, fand daran Gefallen, merkte sich den Text und ein Jahr später gewann er — er nannte sich nun King Pleasure — mit der Kopie des Jefferson — Originals einen Sängerwettbewerb im Apollo-Theater in Harlem und einen Plattenvertrag bei Prestige.

Pleasures Aufnahme wurde unter dem Titel »Moody's Mood for Love« der Rhythm & Blues-Hit des Jahres 1952. Pikanterweise mußte Prestige die Platte jedoch einige Zeit vom Markt abziehen, da irgendein Richter entschieden hatte, daß der Text amerikafeindlich sei. Die McCarthy-Besen kehrten während dieser Zeit besonders gründlich, und die Listen der Künstler, die mit einem Auftritts-

verbot bedacht waren, waren fast länger als die derer, die auftreten durften.

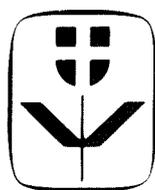
ERFOLGE

Der »neue« Stil von King Pleasure kam beim Publikum gut an, viele Produzenten nützten den Trend und mit »Twisted«, gesungen von Annie Ross, begann auch der Höhenflug von Lambert, Hendricks und Ross.

Ned Gravelly, er war Tänzer bevor er mit anderen zusammen den kleinen Label »Hi-Lo-Records« aufbaute, kannte Jefferson und wußte auch, wer den Text zu »Moody's Mood in Love« geschrieben hatte. Er ermöglichte Eddie die Aufnahme von vier Titeln für Hi-Lo-Records (auf 78ern) und drei dieser Songs basierten auf Soli von James Moody.

Im Februar 1953 bot auch Prestige Eddie Jefferson Aufnahmen an, darunter waren »Old Shoes« und »Strictly Instrumental«, auf denen Eddie von seinem alten Freund und Tanzpartner Irv Taylor stimmlich unterstützt wird. Wenige Wochen später trafen sich Moody und Jefferson im Apollo Theater in Harlem. Eddie Jefferson erhielt einen Vertrag und wurde als Sänger und Roady engagiert. Der weitere Weg ist bekannt.

Sie haben einen Freund



**WIENER
STÄDTISCHE**

Wer versichert ist, hat einen Freund

Bob Stewart — für die Emanzipation der Tuba

(Auszüge aus einem Artikel von Lee Jeske in »downbeat«)

Die Tuba mußte im Verlauf dieses Jahrhunderts einiges erdulden, wenn nicht erleiden. In den ersten Marching-Bands aus New Orleans war die Tuba der Anker für die gesamte Rhythmusgruppe, da die Baßgeige ja nur im musikalischen Sinn »im Schritt« gehen konnte. Eddie Jackson, Joe Howard, Alphonse Vache und Bobo Lewis trugen ihre Tuba oder das Sousaphon durch die Straßen. Zu Beginn der zwanziger Jahre erhielten diese Bands ihre ersten Engagements in Clubs, und in dem Ausmaß, in dem der Jazz »häuslich« wurde, wurde die Tuba von der Baßgeige verdrängt. Später, in den Ensembles von Miles Davis, Gil Evans und Stan Kenton durfte sie etwaige Soundlöcher füllen.

Immer öfter wurde die Tuba zum Objekt von Witzen. In den Schulbands wurde die Tuba prinzipiell dem dicksten Schüler in die fleischigen Arme gedrückt, und Blödsongs wie »When Yuba Plays the Rhumba on His Tuba« zeugen ebenfalls von dieser Einstellung. (In unseren Breiten werden Dumm-TV-Serien wie »Und der Huber bläst die Tuba« auf derselben Geistesgröße produziert. d. Ü.)

Erst als Howard Johnson mit seiner Tuba in New York auftauchte, begann die Befreiung. Johnson gab Solo-Konzerte, stellte ein Tuba-Quintett und sogar eine Tuba-Bigband auf die Beine. Die Folge war, daß auch die Tubabläser in den Blaskapellen und selbst in dubiosen Dixieland-Gruppen ihre Hörner mit wachsendem Stolz zu tragen und spielen begannen. Tuba-Spieler wie Joe Daley, Rick Matteson, Jack Jeffers, Dave Bargeron (er trug wesentlich zum Sound von »Blood, Sweat & Tears bei, d. Ü.) und vor allem Bob Stewart belebten die Szene.

Bob Stewart, 1945 in Sioux Falls, South Dakota, geboren, war mit einem Stipendium für Trompete an das Philadelphia College of the Performing Arts gekommen. Probleme mit Ansatz und Mundstück führten dazu, daß er zur Tuba wechselte, die jedoch nicht gleich zu seinem Lieblingsinstrument wurde.

VON KLASSIK ZUM JAZZ

»Am College spielte ich klassische Musik. Ich wollte Musiklehrer werden und dachte überhaupt nicht daran, einmal Jazzmusiker zu sein. Nach dem Abschluß der Ausbildung ergaben sich die ersten Möglichkeiten in Richtung Jazz. Meinen ersten Gig erhielt ich in Philadelphia im »Your Father's Mustache«. Das war meine erste Konfrontation mit dem Jazz und besonders in harmonischer Hinsicht war sie für mich sehr fruchtbar. Zugleich war es auch der erste Schritt nach New York. Freitag, Samstag und Sonntag vormittag konnte ich im »Your Father's Mustache« in Greenwich Village auftreten.

Dort traf ich Howard Johnson, und er wies mir den Weg von einfachen Baßlinien zu komplexeren Struk-

turen und zur Möglichkeit, die Tuba als Solo-Instrument einzusetzen. In der Nacht von Samstag auf Sonntag trafen wir uns nach unseren Auftritten so gegen halb vier Uhr am Morgen in Warren Smiths Loft und spielten dort bis sechs oder sieben Uhr. Das war der Beginn.

NACH NEW YORK

Im Sommer 68 übersiedelte ich nach New York und konnte dort auch an einer Junior High School unterrichten. Howard gründete gerade das Tuba-Ensemble »Substructures«. Zu diesem Zeitpunkt war mein Tonumfang noch sehr beschränkt, und deshalb übergab Howard mir die »bottomlines«, die ich auf diese Weise auch sehr genau kennenlernen konnte.«

Während der frühen siebziger Jahre übernahm Bob Stewart jeden nur möglichen Tuba-Part, in Frank Fosters Bigband, in Paul Jeffreys Oktett, bei Freddie Hubbard oder im vierköpfigen Tubasatz des Bluesmusikers Taj Mahal. Ab 1975 arbeitete er vor allem mit drei Musikern, die seinem Tubaspiel auch neue Möglichkeiten eröffneten: Gil Evans, Carla Bley und Arthur Blythe.

»Die meisten Komponisten notieren die Tuba parallel zum Baß-Saxophon, doch Gil Evans kann mit den Stimmen der Tuba umgehen. Er setzt die Tuba höher an und verbindet sie harmonisch mit den Posaunen, behandelt sie fast wie ein French-Horn, oder er senkt die Stimme ab und läßt sie eine »Inside-Melody« entwickeln. Gil schreibt das Arrangement für jedes Instrument in drei oder vier Tonlagen. Ich hatte zwar gehaut, welche unterschiedlichen Spielarten es geben müßte, doch Gils Noten lernten mir, wie sie tatsächlich aussehen konnten. Wenn Gil irgendetwas am Klavier spielte, dann hört er einfach die Zusammenhänge, überträgt sie einer Oboe, einem Bassoon und einem French-Horn, zum Beispiel, und läßt diese die Strukturen gestalten.

Carla schrieb für die Tuba ausgesprochen melodisch. Sie hat in einer Menge von Kompositionen für meine Tuba Melodien notiert. Das gibt dem Instrument die Möglichkeit, sich der menschlichen Stimme anzunähern. Es war auch sehr lustig, in dieser Band zu spielen. Carlas Musik war für mich eine enorme Erweiterung meines musikalischen Horizonts.«

Doch es war dann Arthur Blythe, der Bob Stewart den Rahmen gab, den sein Instrument tatsächlich verdient. Blythes Experimente mit unterschiedlichen, nicht gerade konventionellen Besetzungen führten zu Alben wie »Bush Baby« (1977, India Navigation), auf dem »nur« Altsaxophon, Tuba und Congos zu hören sind.

DEM HÖRER HELFEN

»Ich möchte diese Lücke zwischen 1923 und dem heutigen Tag überbrücken, die Tuba wieder in die Rhythmusgruppe integrieren und sie als Horn einsetzen, das Melodielinien und Soli übernimmt. Vor einiger Zeit war ich noch sehr entmutigt, weil ich mit dem Klang der Drums und des Klaviers einfach nicht harmonierte. Schließlich nahm ich ein Mikrophon, umwickelte es mit Schaumstoff und montierte es im Schalltrichter. Dazu verwende ich einen eigenen Verstärker und so brauche ich mir jetzt nicht mehr schon im ersten Set die Lippen wund blasen. Das ist ein großartiges Gefühl, und die Tuba kann mühelos mit der Rhythmusgruppe mithalten.

Mein Konzept geht davon aus, daß die Tuba natürlich ein Baßinstrument ist, schon wegen der Größe und des Tonumfanges. Wenn ich ein Solo blase, beginne ich in den tiefen Registern mit offenen Intervallen und arbeite mich dann in die höheren Lagen vor. Wenn ich dort angelangt bin, ist der »Baß« den Zuhörern noch immer evident, ich spiele keine Melodie, und das Publikum hat die Baßlinie dazu im Ohr. Da die meisten Zuhörer mit dem Klang der Tuba noch nicht vertraut sind, muß ich ihnen entgegenkommen, ihnen eine Möglichkeit geben, zuerst einmal einen Halt zu finden und mir dann zu folgen.« Mit dieser Methode des Entgegenkommens und des Weiterführens erreicht Bob Stewart auch die Schüler an der High School, deren Band natürlich er leitet.

DER LEHRER

»Für ein Kind ist es schwierig, ein Instrument zu lernen, wenn man ihm lediglich Tonleitern vorgibt. Die Vorstellungskraft von Kindern konzentriert sich in erster Linie auf die Gegenwart, sie möchten, daß jetzt etwas passiert. Es ist die Aufgabe des Lehrers, es ihnen zu geben und zwar in einer für sie möglichen Form.

Ich versuche, ihr Interesse zu wecken, und dort anzuknüpfen, wo ihre Stärke liegt, im Bereich der Phantasie. Sie alle kennen Chuck Mangione oder Herb Alpert und wünschen sich, an deren Stelle auf der Bühne zu stehen und ein Solo zu spielen. Wenn ich an diese Fantasien anknüpfe, ist es gar nicht mehr schwierig, zumal gerade diese Musiker sehr oft wirklich einfache Lieder spielen.

Ob Kinder nun Tonleitern hinauf- und hinunterspielen, oder ob sie »Rise« oder einen anderen Song intonieren, das ist für mich kein Unterschied, kein schwerwiegender zumindest. Doch wenn sie »Rise« spielen, erfüllen sie sich einen Wunsch, und das läßt ihr Interesse an der Musik wachsen. Wenn ich sie soweit habe, daß sie sich für die Musik interessieren, ist auch Mozart kein Problem mehr.«

MEHR ALS HUMPAPA

Bob Stewart hat sich zum Ziel gesetzt, für die Emanzipation der Tuba zu arbeiten, sie vom Ruf, ein Humpapa-Instrument zu sein, zu befreien und ist optimistisch, daß ihm dies gelingen wird.

»Das ist derselbe Erziehungsprozeß, der zum Beispiel auch die Musik Coltranes immer mehr Menschen zugänglich gemacht hat. Je mehr Musiker die Tuba spielen, desto mehr Lehrer wird es geben, die anderen dieses Instrument näherbringen können. Dann werden die Leute nicht mehr fragen »Was spielt denn der da?«, sondern »Wie spielt denn der da dieses Stück«. Ich habe die alten Tuba-Spieler wie Major Holley oft und oft angehört. Sein Konzept orientiert sich an der Baßfunktion der Tuba, und dabei hört man zugleich die Geschichte des Jazz: Dixieland, New Orleans Marching Bands.

Wenn man eine sinnvolle Aussage machen will, muß man die Geschichte immer vor Augen haben. Die Musik betreffend, muß man sich klar darüber sein, woher diese Menschen ihre Anregungen nahmen, mit welcher Absicht und aus welchem Grund. Man muß versuchen, diese Erkenntnisse immer zu erweitern. Ich höre mir sehr gerne Johnny Hartmann an, wie er sich nur einer Note nähert, der Klang, den er dabei erzeugt, das ist einfach großartig, oder genauso wunderbar wie der Stil von Miles Davis oder die Art, wie Freddie Hubbard die Trompete beherrscht. Für mich hat das alles modellhaften Charakter, denn sie alle sind — in meinem Verständnis — Tubaspieler.«

* * *



BEI UNS BEZAHLEN JUNGE LEUTE KEIN LEHRGELD, SIE BEKOMMEN ES.



Wer jung ist, braucht meist eine Wohnung,
ein Fahrzeug und vieles andere.

Wir helfen mit Tips, Ideen und haben viele gute Vorschläge,
wie man seine Wünsche am besten und schnellsten finanziert.

HYPO-JUGENDSERVICE.

SALZBURGER LANDES-HYPOTHEKENBANK

5010 SALZBURG, Residenzplatz 7 ☎ (0 66 2) 43 5 21-0

5020 Salzburg, Dreifaltigkeitgasse 16 ☎ (0 66 2) 73 8 21

5020 Salzburg, Petersbrunnstraße 1 ☎ (0 66 2) 41 6 24

5020 Salzburg, Lindhofstraße 5 ☎ (0 66 2) 35 2 24

5101 Bergheim, Lengfelden 175 ☎ (0 66 2) 51 1 19

5500 Bischofshofen, Bahnhofstraße 13 ☎ (0 64 62) 34 52

5400 Hallein, Kornsteinplatz 10 ☎ (0 62 45) 43 51

5730 Mittersill, Mittersill 46 ☎ (0 65 62) 44 31

5760 Saalfelden, Bahnhofstraße 24 ☎ (0 65 82) 26 44

5582 St. Michael/Lg., Postgebäude ☎ (0 64 77) 611



Paquito D'Rivera – im Gespräch

Wolfgang Stock hat für das »Jazzpodium« Paquito D'Rivera in Den Haag im Vorjahr interviewt.

Stock: Zu welchem Zeitpunkt hast Du Deine Veranlagung, Deine Berufung als Musiker gespürt?

D'Rivera: Als ich sechs Jahre alt war, brachte mein Vater eine Platte vom Benny Goodman Orchester, die Aufnahme des berühmten Carnegie-Hall-Konzerts von 1938. Das ist noch heute eine meiner Lieblingsplatten. Seitdem ich sie gehört habe, habe ich immer davon geträumt, ein Jazzmusiker zu werden, nach New York zu gehen und Jazz zu spielen.

Stock: Welcher Musiker der cubanischen Son-Tradition hat Dich am stärksten beeinflusst?

D'Rivera: Chuco Valdes. Kein anderer, nur er. Chuco kannte ich seit 1960. Seit dieser Zeit spielte ich mit ihm.

Stock: Wie siehst Du die cubanische Musik heute?

D'Rivera: Heute leistet die cubanische Musik, mit der brasilianischen, den wichtigsten Beitrag zur nord-amerikanischen Musik — und damit zur Weltmusik.

Stock: Als Du die Traditionalisten des Son in Deiner Heimat gehört hast, wolltest Du da ihren Spuren folgen oder sie weiterentwickeln, neues Terrain abstecken?

D'Rivera: Ich wollte nicht streng folgen. Ich bin ein sehr schöpferischer Mensch. Im allgemeinen schere ich mich wenig um das Schubladendenken. Es gibt nur zwei Arten von Musik: gute und schlechte. So höre ich auch gerne klassische Musik. Sicher, Beny Moré oder andere haben mich natürlich beeinflusst. Aber der wichtigste Einfluß ist mein Blut, die Tatsache, daß ich in Cuba geboren wurde. In Cuba, da liegt die Musik in der Luft.

Stock: An welchen Jazzmusikern hast Du Dich zu Anfang Deines Mitwirkens bei Irakere orientiert?

D'Rivera: Zuerst Chuco Valdes. Dann Charlie Parker, Paul Desmond. Auf eine ähnliche Frage hat Ron Carter einmal geantwortet: Mein Vorbild ist jeder, der gut spielt. Das gleiche gilt auch für mich.

Stock: Wie ist Dein Verhältnis zu Chuco heute?

D'Rivera: Schlecht, sehr schlecht. Wegen der politischen Umstände. Ich mag Chuco sehr, ich liebe ihn. Jahrelang war ich an seiner Seite. Aber die Politik hat uns getrennt. Ich kann den Kommunismus nicht ausstehen. Wir reden nicht mehr miteinander. Das Kapitel ist abgeschlossen. Aber es ist nicht meine Schuld. Es ist schade, daß Politik solch langjährige Freundschaften zerstören kann.

Stock: Glaubst Du, daß der Musiker eigentlich ein apolitischer Mensch, daß Musik apolitisch ist?

D'Rivera: Das glaube ich. Jeder hat seine Überzeugung, die ist aber von der Musik zu trennen. In den USA hatte ich in meiner Gruppe auch linke Musiker. Ich hingegen bin Antikommunist. Genau das. Aber ich habe die Überzeugung meiner Musiker respektiert.

Stock: Du bist von Cuba aus politischen Gründen gegangen und nicht aus musikalischer Unzufriedenheit. Mit Irakere's Musik warst Du doch einverstanden, oder?

D'Rivera: Nein, sie hing mir um Hals raus. Sicher, Irakere hat hervorragende Musik gemacht. Aber jeden Tag das gleiche. Das ist wie jeden Tag Schnitzel. Ich wollte einmal etwas Neues machen. Nicht nur Schnitzel, auch Hähnchen, Eier, was anderes.



Stock: Die zweite LP unter Deinem Namen hast Du »Mariel« genannt. Das ist eine Anspielung auf den Fluchthafen an Cubas Westküste. Darüber könntest Du einen Abenteuerroman schreiben.

D'Rivera: Ich bin nicht über Mariel rausgekommen. Ich habe es versucht. Aber es war zu kompliziert. Ich möchte das nicht ausbreiten.

Stock: Du bist ein Musiker, der sich auf vielen Instrumenten ausdrücken kann. Wie sieht Dein Konzept hierbei aus?

D'Rivera: Die Basis bildet bei mir das Alto- und Sopransaxophon, Flöte und Klarinette spiele ich auch, aber seltener.

Stock: Ein solch breites Konzept hilft, stilistisch vielseitig zu sein, Klangfarben voll auszumalen.

D'Rivera: Bestimmt, das liebe ich, innerhalb des Jazz etwas zu variieren, nicht so festgelegt zu sein. Das ist meine Eigenheit. Jeden Abend das gleiche zu spielen, würde mich zu Tode langweilen.

Stock: In zehn Jahren könntest Du der größte Saxophonist des Jazz sein.

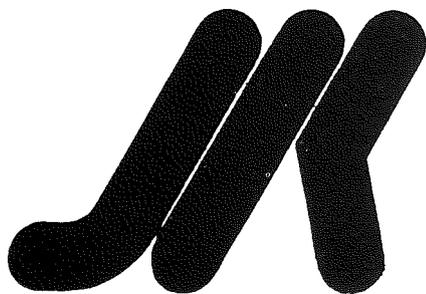
D'Rivera: Ich will es hoffen.

ARBEITERKAMMER SALZBURG
TEL. 71 591

LEHRLINGS-
SCHUTZ
HILFE EIN
ARBEITERS
LICHTEN FRAGEN
WEITERBILDUNG

RECHT

SALZBURG AUERSPERGSTR.11



WOHNSTUDIO J. KIRCHMAYR
ALMERSTR. 10 SAALFELDEN 06582/2337

TEPPICHE · VORHÄNGE · TAPETEN · SONNENSCHUTZ ·
POLSTERMÖBEL MASSGEFERTIGT ...



Herlinde Schuster-Pollak
Haus Altmann · Kirchgasse 1
Eingang Lofererstraße
5760 Saalfelden
Telefon 0 65 82/27 32

India-Mode
Dritte-Welt-Produkte

Kleidung und Schmuck
aus
Indien, Afghanistan,
Marokko, Mexiko,
Guatemala usw.

Discografie

(ohne Anspruch auf Vollständigkeit)

VIENNA ART ORCHESTRA

Tango from Obango, 79, Art Rec.
Concerto Piccolo, 80 Hat Art 2LP
Suite for the green eighties, 81, 2LP
From Ragtime to Notime, 82, 2LP
The minimalism of Erik Satie, 84 (2LP)

PART OF ART

Moebius, 81, Sesam
Son sauvage - 83, Extraplatte

JOHN ABERCOMBIE

Timeless, 74, ECM
Gateway, 75
Sargossa sea, 76
Gateway 2, 77
Characters, 77
Arcade, 78
Abercombie Quartet, 79
Straight life, 79, JAM
M, 80, ECM
Five years later, 81
+ De Johnette: Untitled, 76, ECM
 Pictures, 76
 New rags, 77
 New direction, 78
 In Europe, 79
+ Walcott: Grazing dreams, 77
+ Rava: The plot, 76
+ Liebman: Lookout farm, 73
+ Garbarek-Eventyr, 80

HAMIET BLUIETT

Endangered species, 76, IN
Bars, 77, Musica
Birthright, 77, IN
SOS-Live in New York, 77
Resolution, 77, BS
Hamiet Bluiett, 77, Chiarosc.
Dangerously Suite, 81, BS
+ World Saxophone Quartet: Point of no return, 77 MöM
 Steppin with, 78, BS
 WSQ, 80
 Revue, 80
 Live in Zürich, 81
+ B. Harris: In-sanity, 76, BS 2LP
+ Mingus - Live at Carnegie Hall, 74, ATL
+ Bowie: The great Pretender, 81, ECM
+ Young Lions - Live NY 82, ELEK/Mus 2LP

JOHN HICKS

Some other time, 82, Theresa
+ Sanders: Journey to the one, 80, 2LP
 Rejoice, 81, 2LP
 Live, 81
 Heart is a melody - Live 82

BEAVER HARRIS

From Ragtime to Notime, 74/75, 360 M. E.
In: Sanity, 76, BS 2LP
African drums, 77, Owl
Live at Nyon, 79, Cadence
Safe, 79, Red
Beautiful Africa, 79, SN
360 Music Experience, 79, Timeless (nicht ersch.)
Neqcaumongus, 79, Cadence
+ Jazz Composers Orch.: 68, JCOA 2LP
+ Shepp: Sea of faces, 75, BS
 Steam - Live 76, Enja
+ Lacy: Trickles, 76, BS

SUN RA

Sun song, 56, Delmark
Super sonic jazz, 56, IMP
Angels + demons at play, 57
Sound of joy, 57, Delmark
Fate in a pleasant mood, 59, IMP
The nubians of Plutonia, 59
Atlantis, 60
Red + beautiful, 61
The heliocentric world of - Vol 1 + 2, 65, ESP
Magic city, 65, IMP
Nothing is, 66, ESP
Featuring P. Sanders, 68, Saturn
Pictures of Infinity, 68, Bl. Lions
It's after the end of the world, 70, MPS
Nuits de la Fondation Maeght, 70, Shandar
The solar myth approach Vol. 1 + 2, 70, BYG/Affinity
Astro black, 72, IMP
Live at Montreux 76, IC 2LP
Unity, 77, Horo 2LP
New steps, 78, 2LP
The other side of the sun, 78, Sweeth Earth
Of mythic world, 79, Philly Jazz
Sunrise in different dimensions, 80, HatHUT 2LP

HERBERT JOOS

Mel-an-cho, 80, Pläne
Duo + Joe Kainzer, 80, Sesam
Fellicat, 81
Still Live, 84, Extraplatte

ANDREW CYRILLE

What about-solo-69, BYG/Aff
Dialogue of the drums, IPS
Celebration, 75
Junction, 76
The loop-solo-Ictus
Metamusicians stomp, 78, BS
Nuba, 79
Special people, 80, SN
The navigator, 82
Meets Peter Brötzmann, 82, FMP
Pieces of time-Drum Quartet, 83, Sn
+ Jazz Composers Orch: 68, JCOA 2LP
+ Bley: European Tour 77, Watt
+ L. Jenkins-Legend of Ai Glatson, 78, BS
+ Abrams: Mama + Daddy, 80, BS
Blues forever, 81
Rejoicing with the light, 83

RYO KAWASAKI

Nature's revenge, 78-MPS
+ Gil Evans-Plays Hendrix, 74, RCA

DON CHERRY

Togetherness, 65, Durium
Complete communion, 65, BN
Symphonie of improvisors, 66
Where is Brooklyn, 66
Eternal rhythm, 68, MPS
Mu Part 1 + 2, 69, BYG/Affinity
Live in Ankara, 69, Sonet
Human music, 70, Fly Dutch
Actions/Humus, 71, Phil

Orient, 71, BYG/Affinity 2LP
Don Cherry, 71, BYG 2LP
Organic music, 72, Capricorn
Relativity Suite, 73, JCOA
Eternal now, 73, Sonet
Brown rice, 75, Horizon
Hear + now, 76, ATL
Old and new dreams, 76, BS
Old and new dreams, 79, ECM
Playing, 80
Music/Sangam, 78, Europa
El corazon, 80, ECM
+ Jazz Composers Orch: 68, JCOA 2LP
+ Bley: Escalator over the hill, 69—71, JCOA 3LP
+ DYANI: Song for Biko, 78, Steeple
+ Haden: Ballad of the fallen, 82, ECM
+ Jim Pepper

CODONA

Grazing dreams, 77, ECM
Codona, 78
Codona 2, 80
Codona 3, 82

WALCOTT

Cloud dance, 75, ECM
+ Oregon, 83

JIM PEPPER

Comin + goin, 83, Europa
+ Haden/Bley-Ballad of the fallen, 82, ECM

ARTHUR BLYTHE

Sentiments/Synthesis, 76, RA
The grip, 77, IN
Metamorphosis, 77
Bush baby, 77, Adelphi
Lenox Ave breakdown, 78, CBS
In the tradition, 79
Illusion, 80
Blythe spirit, 81
Elaboration, 82
Light blue-Plays Monk, 82
+ Bowie: The fifth power, 78, BS
+ Gil Evans: Priestess, 75, AN
+ De Johnette: Special Edition, 79, ECM

GEORGE ADAMS

Jazz a confronto, 75, Horo
Suite for swingers, 75
Paradise space shuttle, 78, Timeless
Sound suggestions, 79, ECM
Don't lose control, 79, SN
All that funk, 79, Pallos



More funk, 79
 Hand to hand, 80, SN
 Earth beams, 80, Time
 Life line, 81
 Melodic excursions, 82
 Gentlemen's agreement, 83, SN
 City gates, 83, Time
 + Hannibal: In Berlin
 In Antibes
 Angels of Atlanta
 + Mingus: Changes, 74, ATL 2LP
 At Carnegie Hall, 74
 + Gil Evans: Priestess, 77, AN
 Little wing, 78, Circle
 + Tyner: The greetings, 78, Miles
 + C. Harris: Black bone, 83, SN

HANNIBAL

Hannibal, 75, MPS
 In Berlin, 76
 In Antibes, 77, Enja
 Live in Lausanne, 76, Baystate
 Children of fire, 77, Sunrise
 The light, 78, Bay
 Naima, 78, EMI
 Tribute, 79, Bay
 The angels of Atlanta, 81, Enja
 Poem song, 81, Mole

JOHN SCOFIELD

Live, 77, Enja
 Roughhouse, 78
 Who's who, 79, Arista/Novus
 Bar talk, 80
 Shinola, 81, Enja
 Out like a light, 81
 + Peter Warren: Solidarity, 81, Japo
 + Pat Peterson: Introducing, 82, Enja
 + Miles: Star people, 83, CBS
 Decoy, 84

DOLLAR BRAND / ABDULLAH IBRAHIM - JOHN CHERRY - CARLOS WARD

Third world underground, 72, TRIO
 The journey-75-Chiarosc

ABDULLAH IBRAHIM

This is Dollar Brand, 65, Freed
 Soweto, BID
 Black lightning
 African piano, 69, Japo
 Ancient Africa, 72
 African sketchbook, 72, Enja
 Sangoma, 73, Sackville
 African portrait, 73
 African space program, 73, Enja
 Good news from Africa, 73
 The children of Africa, 76
 Anthems for the new nations, 78, Denon
 Autobiographie, live 78, Pläne 2LP
 Matsidiso
 African marketplace, 79, Elek
 African tears + laughter, 79, Enja
 Echoes from Africa, 79
 South African Sunshine, 80, Pläne
 Montreux 80, Enja
 African dawn, 82
 Duke's memories, 82, String
 Ode to Duke, 73, Phil
 Zimbabwe, 83, Enja
 Ekaya (Home), 83, Ekepa
 + Gato Barbieri: Confluence/Hamba Khale, 68,
 Freed/Aff.
 + Roach: Streams of consciousness, 77, Baystate
 + Shepp: Duet, 78, Denon

RICKY FORD

Manhattan Plaza, 78, Muse
 Flying colors, 80
 Tenor for the times, 81
 Interpretations, 82
 Future's gold, 83
 + Mingus: Three or four shades of blues, 77, ATL
 Cumbia and Jazz fusion, 77
 Memorial Album, 77, BDR
 L. Hampton presents C. Mingus, 77, WWIJ
 Me myself an eye, 78, ATL
 Something like a bird, 78
 + Mingus Dynasty: Reincarnation, 82, SN
 + G. Russell: New York Big Band-78
 + D. Richmond: Plays Mingus, 80, Timeless
 + Brand: Ekaya, 83

DICK GRIFFIN

The eight wonder, 76, Strata
 + Brand: Ekaya, 83



 damit auch **SIE** besser informiert sind über die **Jazzszene !**
im Abo nur 160.- (2 Hefte gratis) und fast 500 Seiten Information über:
in- und ausländische Musiker, alle Konzerttermine, 200 Plattenkritiken,
jetzt mit 48 Seiten und Poster zum Herausnehmen und
also auf zum nächsten Postkasten !

PAQUITO D'RIVERA

Blowing, 81, CBS
Mariel, 82
Live at Keystone Korner, 83
+ Irakere: First, CBS
 Irakere 2
 Chekere son
+ Young Lions: Live NY 82, Elek/Mus 2 LP

JULIUS HEMPHILL

Dogon A. D., 72, Arista
Conbidness, 72/75
Live in New York, 76, Red
Raw materials + residuals, 77, BS
Roi Boye + Gotham minstrels, 77, Sackville 2 LP
Blue boye, 77, Mbari
Buster bee, 78, Sack
Flat out jump Suite, 80, BS
+ World Saxophone Quartet: Siehe Bluiett
+ Baikida Carroll: Shadows + reflections, 82, SN
Tacuma: Showstopper, 82, Gram
+ Bowie: Fast last, 74, Muse

BILL FRISELL

In line, 82, ECM
+ Garbarek: Path prints, 81
 Wayfarer, 83

NELS CLINE

Elegies, 80, Nine Winds
+ V. Golia: Openhearted (+ Alex)
+ Tim Berne: 7X, Empire (+ Alex)

RAUM FÜR NOTIZEN

**Ausführung sämtlicher
Elektroarbeiten**

ELED elektro eder

Ing. Hubert Eder

A-5760 Saalfelden, Loferer Straße 30, Telefon (0 65 82) 23 20, 34 24

Filialen:

5761 Maria Alm 6, Telefon (0 65 84) 356

5753 Saalbach 280, Telefon (0 65 41) 72 13



**auch Oliver Lake trägt
HERZOG Hüte**

5760 Saalfelden – Almerstraße

Urlaub aktiv
Urlaub mit Pfiff
SAALFELDEN

MIT DEM RITZENSEE

*Ferien in einer Bilderbuchland-
schaft. Schwimmen, Wandern,
Bergsteigen in einer der
schönsten Gebirgslandschaften
Österreichs. Tennis im Freien
und in der Halle, baden im
modernen geheizten Freibad
oder im Naturmoorbad Ritzensee.*

*Und das neue Saalfeldner
Ferienerlebnis: die längste
Sommerrodelbahn der Welt.*

**Auskünfte
und Informationen:**

*Verkehrsverein A-5760 Saalfelden
Salzburger Land - Österreich
Tel. 06582/2513*

