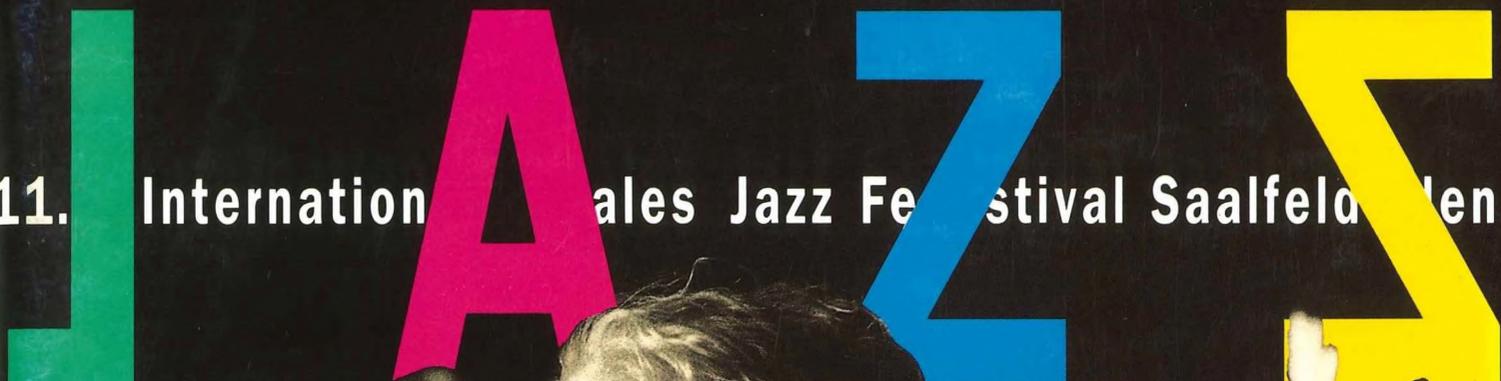


11. International Sales Jazz Festival Saalfeld, Ger. 

John Zorn

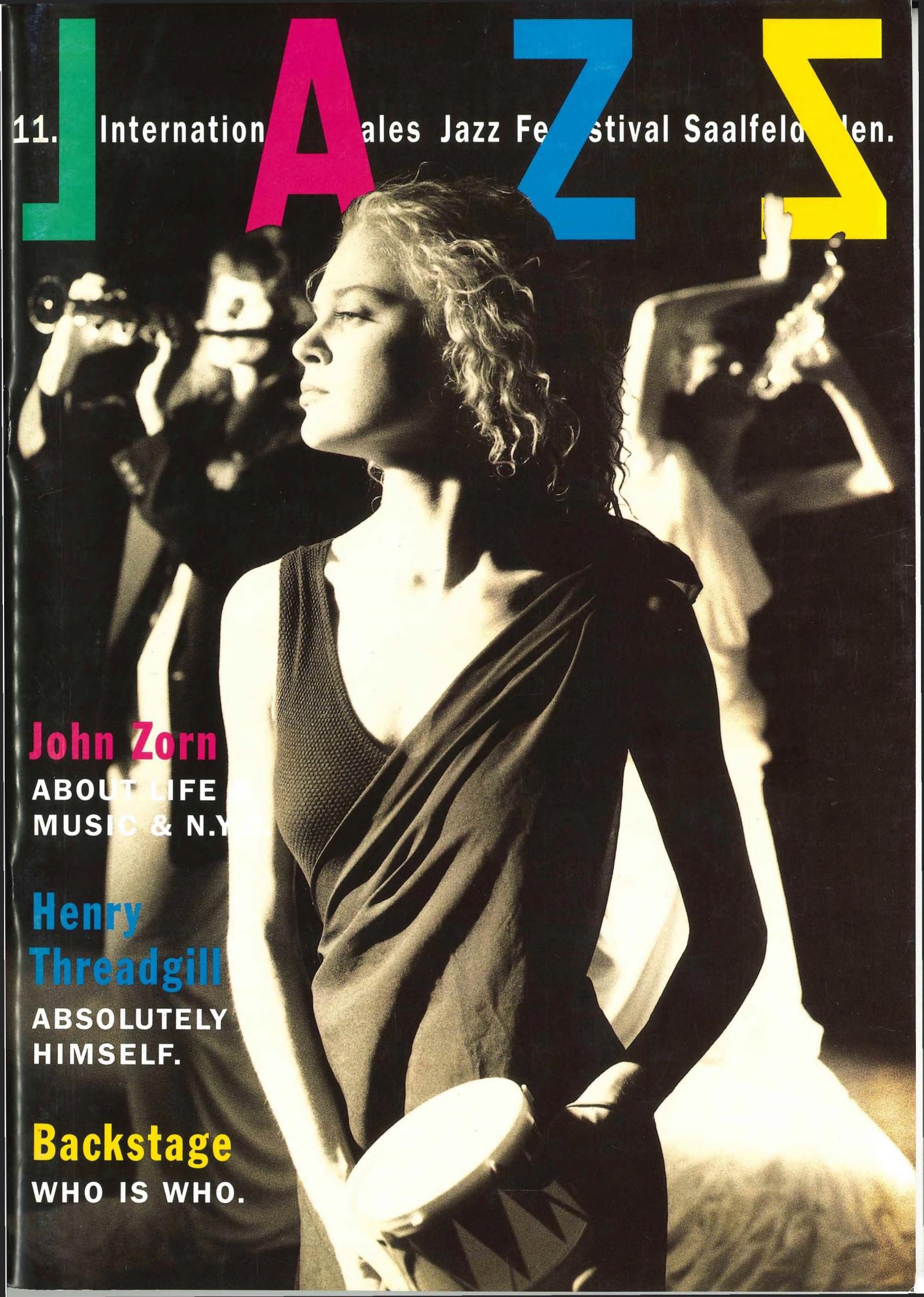
ABOUT LIFE
MUSIC & N.Y.C.

**Henry
Threadgill**

ABSOLUTELY
HIMSELF.

Backstage

WHO IS WHO.



JAZZ

11. International Sales Jazz Festival Saalfeld, Ger.

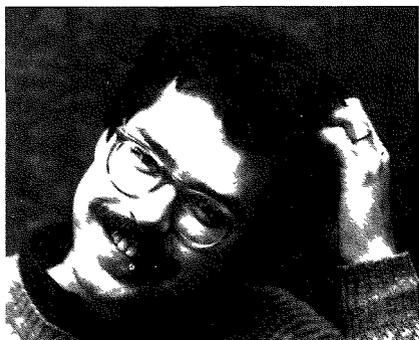
Das Team:

Organisationsleitung, Konzeption: Gerhard Eder, **Programmgestaltung, Konzeption:** Erich Themmel, **Sekretariat, Administration:** Klaudia Maier, **Finanzen:** Georg Stanonik, **Mitgliederbetreuung:** Franz Herzog, Werner Sandner, **Technik:** Stefan Rupp, Reinhard Gottlieb, Manfred Mayr, **Hotelmanagement:** Hermann Riedelsperger, **Werbung:** Agentur Viper, **Medienbetreuung:** Gerhard Eder, Erich Themmel, **Aufnahmetechnik:** Josef Koller, **Lichttechnik:** Stage-Service Salzburg, **Tontechnik:** Musik Sound, Oldenburg, **Bühnentechnik:** Chuck Miller, **Ansage:** Leopold Radauer, **Musician-Management:** Thomas Stöwsand (saudades), **Wirtschaftsbetriebe:** Hannes Kirchmayr, Ursula Windhager, **Merchandising:** Romy Mayr, **Arzt:** Dr. Franz Salzmann, **Mitarbeiter:** Andreas Windischbauer, Peter Angerer, Harald Friedl, Josef Schößwendter, Rudi Rupp, Andrea Haslinger, Monika Göllner, Christian Salic, Roland Graf, Familie Widmayr, Michael Embacher, Manuela Tuschl, Brigitte Janda, Helene Langegger, Elke Mayr, Hildegard Jeanny Dankl, Klemens Schuster, Susanne Bokan, Herwig Klima, Branko Radanovic, Ronald Renger, Birgitt Maier, Erwin Winkler, Heidi, Hansi und Gertrude Meisnitzer, Ulli Klima, Andrea Kurz, Christine Grundner, Rudi Manzl, Brigitte Lochner, Maria Wirthmiller, Barbara und Manuela Gruber, Thomas Aron, Erika Herzog, Monika Kronreif, Gudrun Wimmer, Josef Holzer, Ingrid Innerhofer.

Impressum:

Herausgeber, Medieninhaber, f. d. I. v.: Zentrum für zeitgenössische Musik, 5760 Saalfelden, Gerhard Eder. – Textredaktion: Erich Themmel – Bildredaktion: Heinz Bayer, Rainer Rygalek, Klaus Bauer, Wolfgang Großebner. – Coverfoto: Amiel Pretsch – Coverdesign: Agentur Viper – Druck: Druckerei Roser, Salzburg.

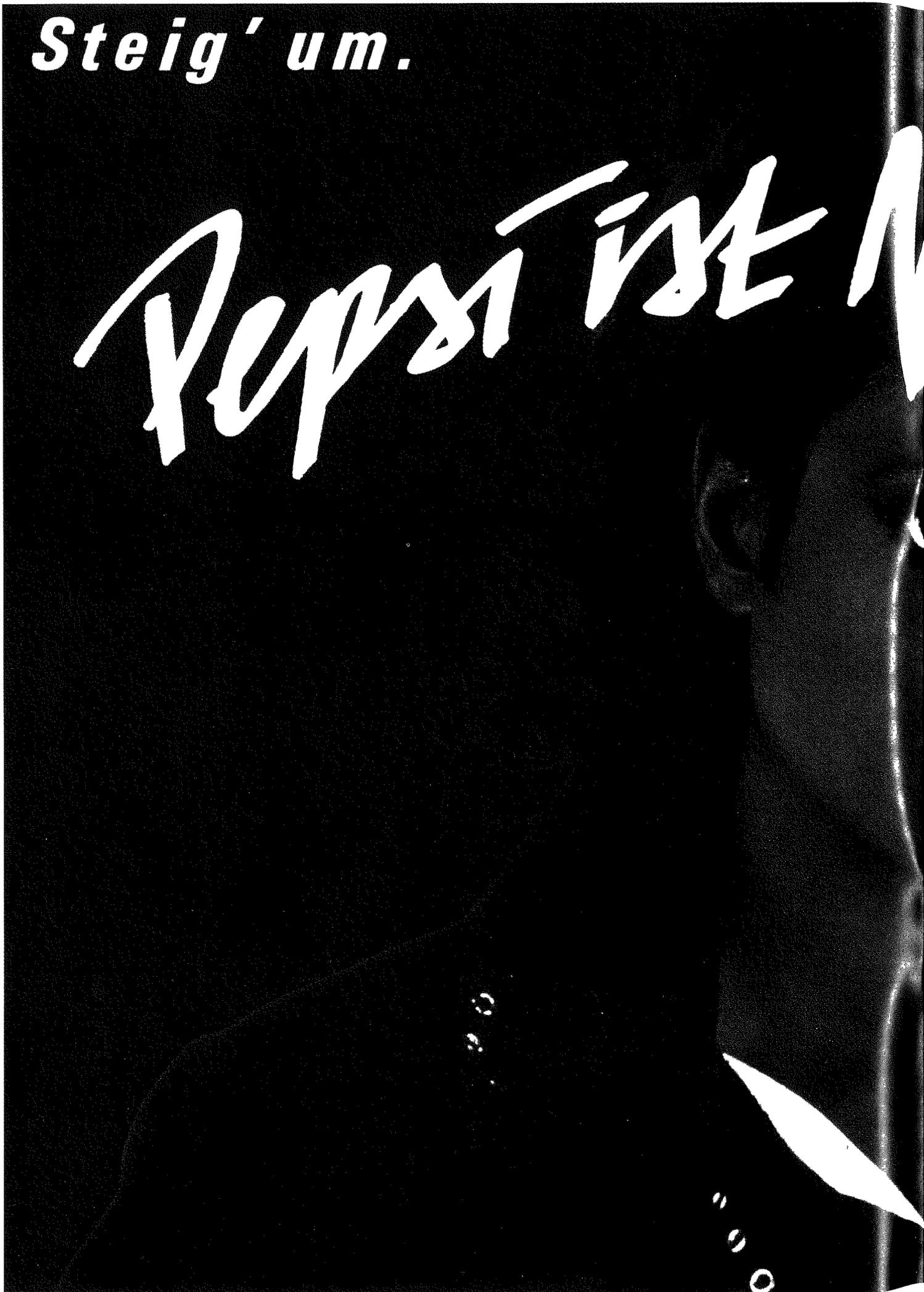
INHALT



- 7 Vorworte
- 14 John Zorn Projekte
- 16 FIAN
- 18 Ornette Coleman & Prime Time
- 20 Arthur Blythe Quartett
- 22 Betty Carter and Her Trio
- 26 AMES
- 28 Evan Lurie & Bandoneon Band
- 30 Power Tools
- 32 Pharoah Sanders Quartett
- 34 Henry Threadgill & New York Danceband
- 38 Andy Sheppard
- 40 Joachim Kühn & J. F. Jenny Clark & Daniel Humair
- 42 Steve Coleman & Dave Holland & Jack DeJohnette
- 44 Hank Roberts & Black Pastels
- 49 Jazz in Saalfelden – Kein Zahlenspiel
- 51 Programmvorschau 1988/89
- 53 Henry Threadgill – PORTRAIT
- 57 Bill Frisell – INTERVIEW
- 61 John Zorn – INTERVIEW

Steig' um.

Repositiv



New York



Wir danken:

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

ORF

**Salzburger
Land** 

und

**allen Freunden und Firmen, die uns
ideell und materiell unterstützen**

Vorwort

*Bundes-
minister
für
Kunst*

Das dreitägige Jazzfestival Saalfelden hat sich nicht nur als integrierender, sondern auch beständiger Veranstaltungsort herausgebildet. So ist es besonders erfreulich, daß dieses internationale Zusammentreffen von herausragenden Jazzmusikern heuer bereits zum 11. Mal stattfindet. In jahrelanger, mühevoller Arbeit gelang es dem Jazz-Club Saalfelden, sich einen bedeutenden Platz in der europäischen »Jazz-Szene« zu erarbeiten. Damit hat der Jazz-Club Saalfelden ein Forum für Jazz geschaffen, das diese Musik im Hier und Jetzt für morgen präsentiert. Die Atmosphäre des Festivals sowie das fachkundige und zur Begeisterung fähige Publikum haben zum einzigartigen Ruf in der Jazzwelt beigetragen und ermöglichen die hier gebotenen, auf hohem Niveau stehenden musikalischen Leistungen. Jazz wird deshalb durch seine dichte Intensität und positive Spannung als Erlebnis erfahrbar gemacht. Dieser wechselseitige Kommunikationsprozeß zwischen Musikern und Publikum läßt den Schaffensakt der Künstler »hautnah« miterleben.

Das Internationale Jazzfestival Saalfelden dient damit dem Jazz als Verwirklichung eines Musikerlebnisses auf hoher künstlerischer Ebene für Musiker und Publikum.

In diesem Sinne wünsche ich dem Jazz-Club Saalfelden und allen an der Veranstaltung Mitwirkenden beste Möglichkeiten.

Dr. Hilde Hawlicek
Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Sport

Vorwort

Das 11. Internationale Jazz-Festival Saalfelden bietet mir die willkommene Gelegenheit, um den Organisatoren und allen Mitwirkenden für die engagierte Arbeit und allen Einsatz aufrichtig zu danken. Ich beglückwünsche die Veranstalter, denn ich bin mir nur zu sehr bewußt, was die Organisation eines so großen Festes – und wir können mit Recht sagen, daß Saalfelden zum wichtigsten modernen Jazz-Festival Österreichs geworden ist – an Einsatz, Mühen und Kräften verlangt.

Für das Land Salzburg ist der Jazz-Club-Saalfelden der Garant für die Vielfalt unseres kulturellen Angebotes, der Interessen von jung und alt und der künstlerischen Talente. Jazz-Musik birgt eine Verschmelzung verschiedenster musikalischer Ausdrucksformen in sich und stellt einen kulturellen Integrationsprozeß von Elementen der afro-amerikanischen Volksmusik mit solchen der europäisch-amerikanischen Marsch-, Tanz- und Populärmusik dar.

Ich danke dem Organisator und allen Mitwirkenden für die großartige Leistung und wünsche allen Teilnehmern und Freunden der Jazz-Musik schöne und interessante Tage in Saalfelden.

*L a n d e s -
h a u p t m a n n
v o n
S a l z b u r g*

Dr. Wilfried Haslauer
Landeshauptmann von Salzburg

Vorwort

Wenn etwas dreimal stattgefunden hat, so gilt das bei uns schon als kleine Tradition. Daran gemessen verfügt das diesjährige 11. Internationale Jazzfestival Saalfelden bereits über eine lange und erstaunliche Kontinuität und Lebendigkeit. Das Rezept dafür scheint in der ungebrochenen Kreativität und dem Elan der Veranstalter zu liegen und dem ganz eigenen Charakter, der Saalfelden von ähnlichen musikalischen Großereignissen unterscheidet. Seine Programme sind zwar offen, was die Stilrichtungen des Jazz betrifft, aber nicht beliebig. Damit spiegelt sich eine Entwicklung wider, die Jazz heute überhaupt kennzeichnet. Noch immer ist damit die Art des – mehr oder weniger – improvisierten Musizierens gemeint. Vor allem aber ist Jazz eine weltweite, zeitgenössische und lebendige Musik. Diese Lebendigkeit rührt nicht zuletzt aus seinen vielfältigen kulturellen und ethnischen Wurzeln und Anknüpfungspunkten her.

Auch Österreich verfügt heute über eine rege Jazz-Szene und einige renommierte Großveranstaltungen. Wir Salzburger dürfen auf die Vorreiterrolle, die Saalfelden dabei spielt, besonders stolz sein. Die Fachpresse und das Publikum haben »unser« Festival zur Nummer 1 in Österreich gemacht. Über 10.000 Besucher und über 200 in- und ausländische Journalisten im Vorjahr sind dafür ein auch zahlenmäßig eindrucksvoller Beweis.

Als Kulturreferent der Salzburger Landesregierung bin ich froh darüber, mit einer kontinuierlichen Förderung zum Erfolg dieses Festivals und damit auch zur Anerkennung dieser Musik beitragen zu können.

Es wäre für alle ein Gewinn, zu erfahren, daß Musik eine einzige Weltsprache mit verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten ist. Das Jazz-Festival Saalfelden bietet eine hervorragende Gelegenheit, dazu den Beitrag des Jazz kennenzulernen.

Ich wünsche allen Beteiligten – Musikern, Organisatoren und Jazzfreunden – einen musikalisch gelungenen und erfolgreichen Verlauf der Veranstaltung!

*Landes-
hauptmann-
Stellvertreter
von Salzburg*

Wolfgang Radlegger
Landeshauptmann-Stellvertreter

Vorwort

Im Namen der Gemeinde Saalfelden begrüße ich herzlichst die Musiker und Besucher des Internationalen Jazzfestivals. Zum 11. Mal zeichnet das Zentrum zeitgenössischer Kunst Saalfelden als Veranstalter eines Festivals des modernen Jazz verantwortlich, und es ist den Organisatoren in dieser kurzen Zeit gelungen, internationale Anerkennung zu erringen. Trotz anfänglicher Schwierigkeiten sind wir immer der Meinung gewesen, daß diese Jazztage einen wesentlichen Bestandteil des Saalfeldner Kulturlebens bilden. Inzwischen gehören auch die wenigen negativen Stimmen der Vergangenheit an. Kulturpolitisch begrüßenswert finden wir, daß durch derartige Veranstaltungen das traditionell vorherrschende Stadt-Land-Gefälle aufgelöst wird. Saalfelden setzt heute Impulse für die zeitgenössische Musik.

In diesem Sinne wünsche ich den Veranstaltern einen guten Verlauf, Künstlern und Besuchern einen angenehmen Aufenthalt in Saalfelden.

Bürgermeister

von

Saalfelden

Walter Schwaiger
Bürgermeister von Saalfelden

Vorwort

*Landes-
intendant
des ORF
Salzburg*

Auch in diesem Jahr beinhaltet das Programm des Saalfeldner Jazzfestivals wieder zahlreiche Gruppen und Musiker, die man nicht bei den vielen anderen europäischen Jazzfestivals findet. Der Jazzclub Saalfelden hat somit wieder einmal Mut und Risiko bewiesen. Da wird nicht mit klingenden Namen auf Nummer Sicher gegangen, vielmehr soll dem Publikum vorgeführt werden, was sich in der internationalen innovativen Musikszene Neues tut. Und dieser Mut, die Zuhörer auf neue, unbekannte Musikpfade zu locken, hat sich in den vergangenen Jahren bereits bewährt. Beweis dafür sind die 10.000 Musikfreunde, die im Vorjahr in die Pinzgauer Marktgemeinde gekommen sind. Der ORF zeichnet auch in diesem Jahr alle Konzerte des Festivals auf und sendet die Höhepunkte im Jazzstudio im Programm von Österreich I. Auch das Fernsehen wird aktuelle Berichte vom Saalfeldner Jazzfestival ausstrahlen.

Ich wünsche somit den Besuchern und den Veranstaltern des Festivals von Saalfelden gute Unterhaltung bei drei Tagen Jazz.

Friedrich Urban
ORF-Landesintendant Salzburg

Was steht auf dem Programm?

Siehe SN.

Salzburger Nachrichten

Bergstraße 14

Unabhängige österreichische Tageszeitung

(0 66 2) 74 5 71-0

Karl Heinz Ritschel
**Heute einmal
in eigener Sache!**

Für die Salzburger Nachrichten hat
mit der heutigen Ausgabe ein völlig
neuer Abschnitt ihrer Geschichte be-



**Seriöse Berichterstattung und
fundierte Meinung**

Die Blattlinie verpflichtet zu Verantwortung und Objektivität
SALZBURG (SN). Die Leser dieser Zei burg Österreich und die Welt Politik
und wissen einfach Bescheid über Salz Wirtschaft, Kultur, Sport Wissenschaft

DIE JUNGE ALTERNATIVE

HYPO
SZENE
CLUB

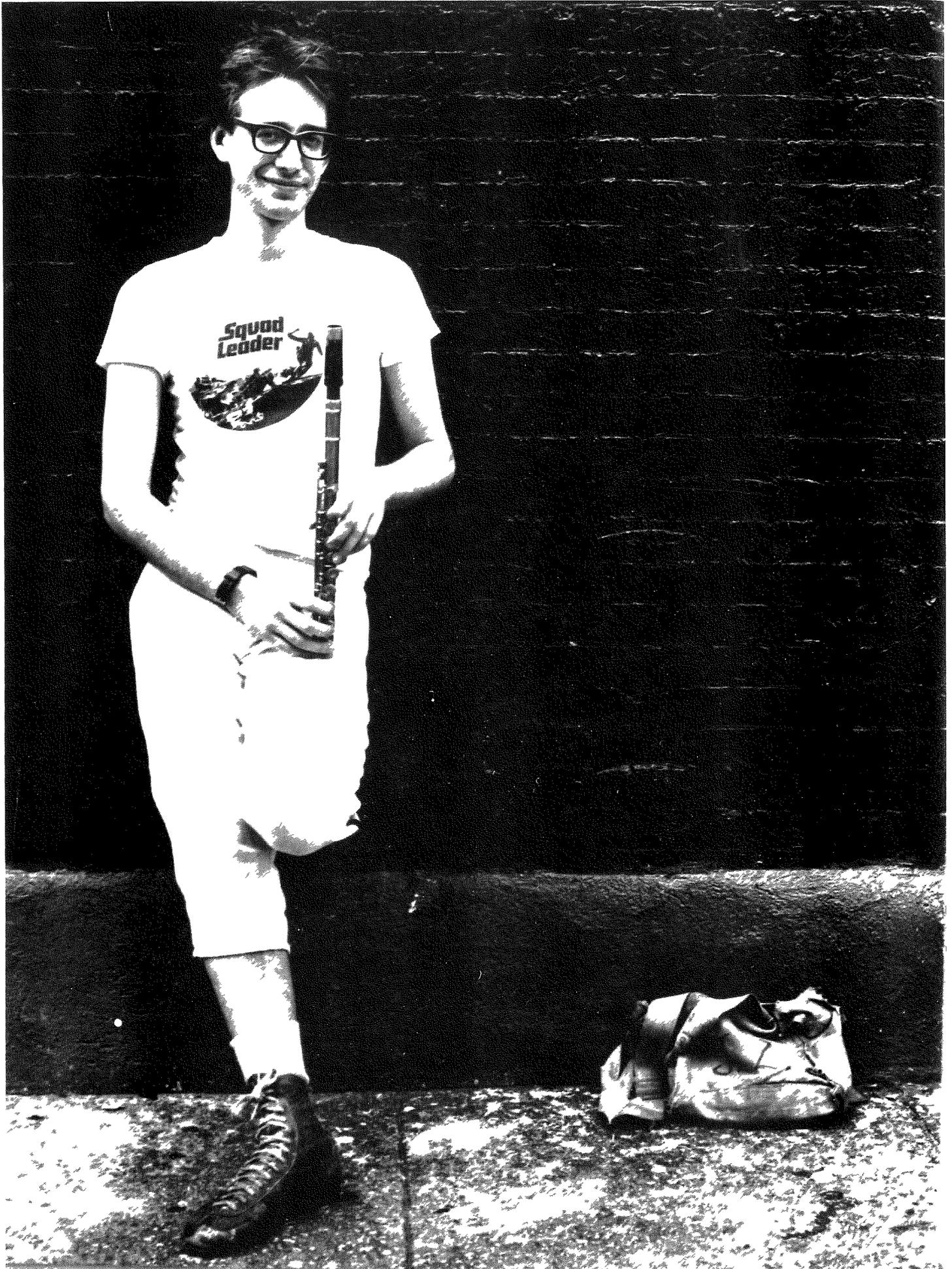


MIT DEM HYPO-SZENE-CLUB
BILLIG TEILHABEN AN KUNST
UND KULTUR.

BEOBSACHTEN, WISSEN, BEWEGEN,
DABEI SEIN!

ANMELDUNG
BEI JEDER HYPO-BANK.

©ulbees



John Zorn Projekte Vielseitig und überschäumend



● **NAKED CITY (USA)**

John Zorn: altsax, Wayne Horvitz: piano, keyboards, Bill Frisell: guitar, Kermit Driscoll: bass, Joey Baron: drums.

● **NEW AGE ON ACID (USA, CHINA, KOREA)**

Hsin Cheng-Chang: voice, Rene Lussier: guitar, Bill Frisell: guitar. Eun Gyu Lee: voice, Sam Bennett: drums, Joey Baron: drums. John Zorn: conductor.

● **THE WAY IT FEELS (USA)**

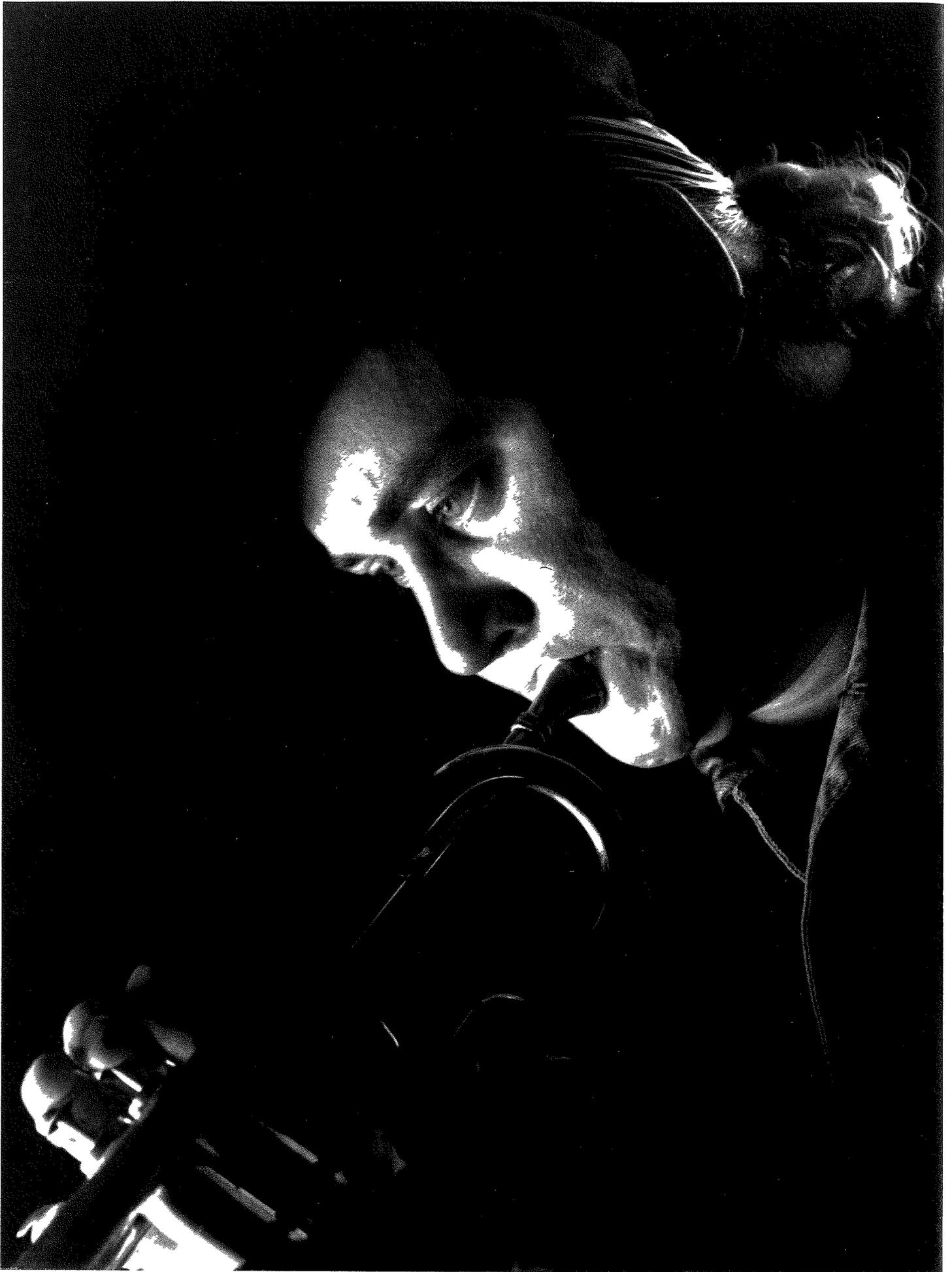
John Zorn: altsax, James »Blood« Ulmer: guitar, Big John Patton: organ, Bobby Previte: drums.

Alle meine musikalischen Helden sind Rebellen. So gesehen zähle ich mich auch ein wenig dazu. Meine Helden sind Charles Ives, Harry Partch, Ornette Coleman. Natürlich denke ich über mich nicht in solchen Kategorien, aber die wichtigsten Leute, die ich kenne, sind eben welche. Es entspricht nicht unbedingt meiner Einstellung, ein Rebell zu sein, im dadaistischen Sinne jemanden zu schockieren, gehört überhaupt nicht zu meinen Eigenschaften. Was ich wirklich machen möchte, ist Musik, die ich liebe, Musik, die aus meinem Innersten kommt. Nur das hat Sinn für mich und drückt aus, wie ich die Welt sehe.

Ich respektiere nichts mehr, als einen Musiker, der fähig ist, eine persönliche Welt aus Visionen zu schaffen, die es vorher nicht gegeben hat. So ist es auch mein Traum, meine eigene musikalische Welt zu erschaffen, so wie du nach einigen Sekunden sagst, das ist Igor Strawinskys Musik oder das ist der Klang von Lee Konitz oder was auch immer. Das ist der Grund, warum ich ein starkes Naheverhältnis zu Kurt Weill, Ennio Morricone und Thelonious Monk verspüre.

Meine Art zu spielen und zu komponieren basiert auf der Zusammenarbeit mit Musikern und nicht mit Maschinen. Wenn ich gesampelte Sounds brauche, dann werde ich Musiker engagieren, die diese Technik beherrschen. Man hat in diesem Leben nur so wenig Zeit zur Verfügung, die ich lieber zum Spielen und Komponieren verwende als zum Erlernen all dieser neuen Technologien.

Ich glaube, der Grund warum ich so viel negative Kritik ausgehalten habe – positive Kritik ist sehr neu für mich, maximal seit zwei Jahren – sonst von jedem, von wirklich jedem, nicht nur von Kritikern, auch von einem meiner Helden, von Steve Lacy, der Grund ist, daß ich so glücklich war, das tun zu können, was ich tat. Ich arbeitete und versuchte, das Beste zu machen.«
(John Zorn)



FIAN

Musik aus dem Bauch

» *Musik ist
meine
Form der
Selbst-
verwirk-
lichung* «



• **FIAN (ÖSTERREICH)**
Karl Bummi Fian: trumpet, **Harri Stoika:** guitar, **Dejan Pecenko:** piano, **Stephan Aschböck:** keyboards, synthesizer, **Robert Riegler:** bass, **Wolfgang Reisinger:** drums.

Ich habe versucht, für meine Band Musiker zu finden, die mich verstehen, ich meine, die verstehen, welche Musik ich machen möchte. Wichtig ist für mich auch, daß ich mich mit ihnen auch persönlich gut verstehe. Ich kann nicht mit einem Musiker spielen, mit dem mich sonst nichts verbindet. Eines stand schon immer fest: Falls ich etwas Eigenes mache, dann zusammen mit Wolfgang Reisinger. Er ist aufgrund seiner Ideen und Kreativität und von seinem Schlagzeugspiel her einer der wichtigsten Musiker für mich.

Mit Ausnahme eines Bassisten hatte ich klare Vorstellungen von meiner Band. Dann traf ich zufällig den Bassisten Robert Riegler. Er schrieb dann einige Stücke, ich fragte noch den Keyboarder Stephan Aschböck, ob er mitmachen könne. Gemeinsam, Harri Stoika, Dejan Pecenko, Wolfi Reisinger, Stephan, Robert und ich, entwickelten wir dann das Konzept für die Band. Es ist zwar sehr »leinwand« beim Vienna Art Orchestra, und ich spiele auch gerne dort, aber man kommt in einem so großen Orchester doch nicht so oft zum Spielen. Du hast vielleicht ein oder zwei Soli an einem Abend. Irgendwann will man aber doch mehr spielen. Musik zu spielen, heißt für mich, irgendetwas zu erzählen, über mein Leben so zu berichten, wie es abläuft. Das alles will ich anstatt mit Worten mit meiner Trompete erzählen. Es ist mein Versuch der Selbstverwirklichung. Es soll aber gar nicht so hintergründig sein, wie es vielleicht klingt: Ich will einfach »die Sau rauslassen«. In diesem Sinn will ich meine Musik spielen. Das Konstruieren von Musik ist für mich nicht das Wahre, denn in dem Moment, wo man zuviel darüber nachdenkt, geht viel verloren. Es soll einfach Bauchmusik sein.« (Karl »Bummi« Fian)

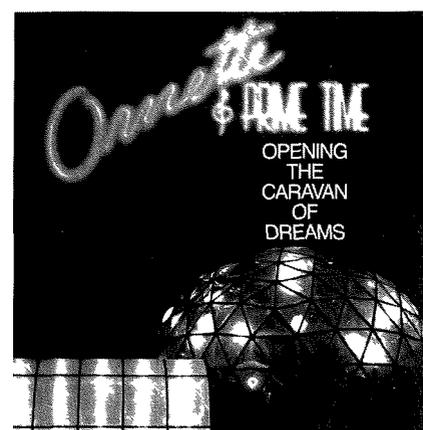
Ornette Coleman Prime Time Band

Grundsätzlich wird doch die gesamte Musik der westlichen Welt mit den selben Noten gespielt. Dieses traditionelle Notensystem prägt unser Verständnis und unsere Beurteilung von Musik. Doch was war vor der Einführung dieses Systems? Kein Mensch hat sich um die Noten gekümmert. Das Interesse galt der Tatsache, wie sich jemand fühlte und wie geschickt jemand sein Instrument handhabte. Für mich hat die Überbetonung des Intellekts die Natürlichkeit der Menschen zerstört. Vieles, was in der zeitgenössischen Musik passiert, erinnert mich an trainierte See-hunde oder Marionetten. Mein Interesse gilt der Persönlichkeit jedes Menschen und seiner Fähigkeit, seine Eigenart in Musik spontan auszudrücken.

Egal, ob man Klassik, Jazz oder Pop hört, alle verwenden die eine perfekte Form, nämlich die Melodie, was das auch immer sein mag. Wenn es eine Version eines Songs von Sarah Vaughan gibt und eine andere von Linda Ronstadt, beide singen sehr schön, dann werden eben einige Leute die Jazzversion mögen, weil sie Jazzliebhaber sind. Das ist kein Problem für mich, weil mir klar ist, daß in beiden Fällen die Melodie dieselbe ist. Entscheidend ist die Phrasierung. Es ist so, wie wenn der eine eine Blume blau malt und der andere die selbe Blume gelb.

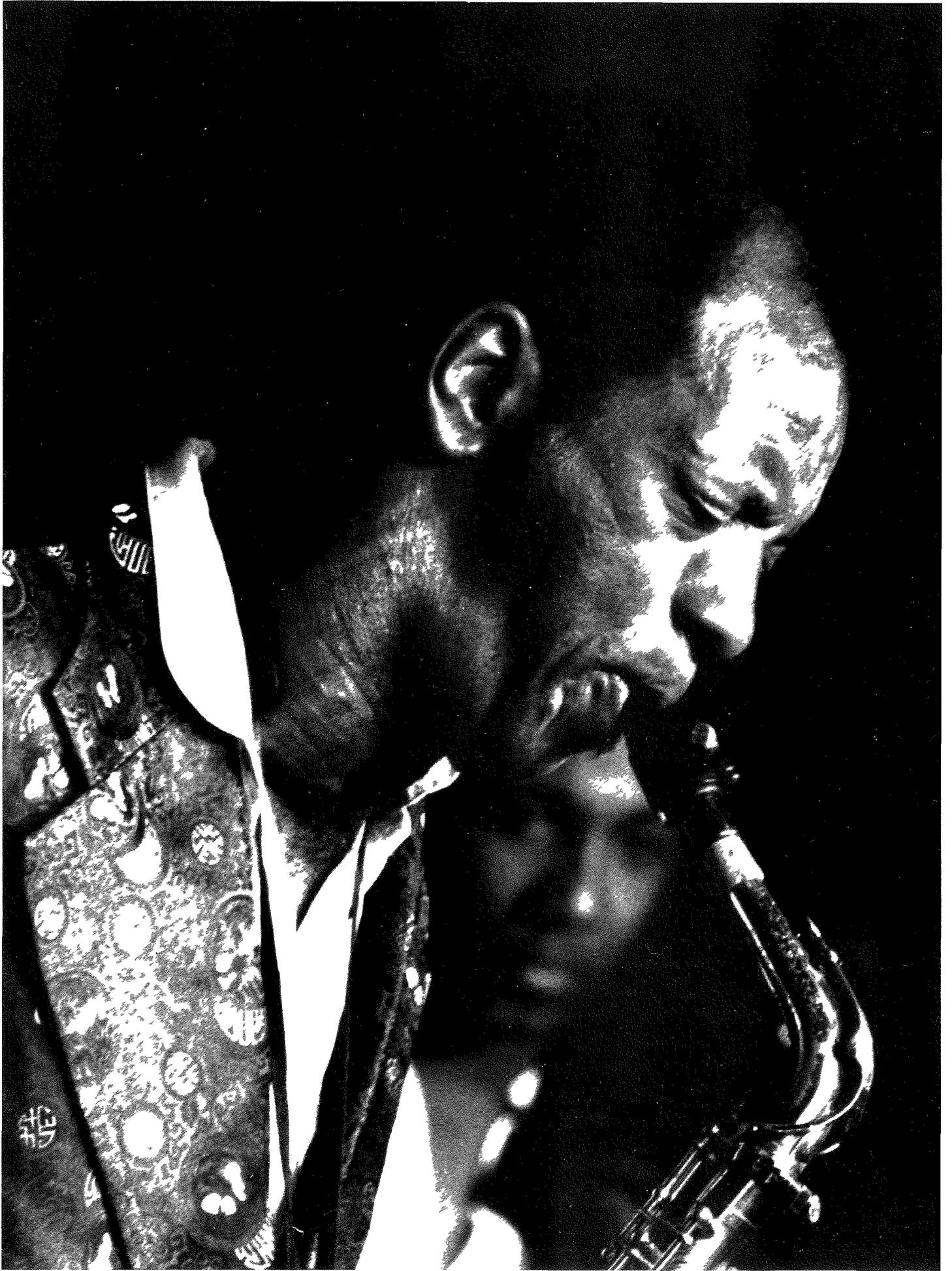
Ich möchte mit meiner Musik den Melodien den Ausdruck geben, der für die Band gerade am aktuellsten ist. Da kann einmal die Basslinie die Melodie sein oder die modulierte Linie. Du kannst auch jede Melodie als Baßlinie benutzen oder als Grundrhythmus. Es gibt so viele Melodien, wie es eben Gleichklänge gibt, und es gibt so viele Gleichklänge, wie es Sterne gibt.« (Ornette Coleman)

» *Mein
Interesse
gilt der
Persön-
lichkeit
eines
Menschen* «



● **ORNETTE COLEMAN & PRIME TIME (USA)**

Ornette Coleman: saxophone, **Ken Wessel:** guitar, **Chris Rosenberg:** guitar, **Al MacDowell:** bass, **Chris Walker:** bass, **Denardo Coleman:** drums, **Badal Roy:** percussion.





Arthur Blythe and his Quartett

» *Meine
Musik soll
für die
Zuhörer
immer
etwas
Begreif-
bares
sein*«



● **ARTHUR BLYTHE QUARTETT
(USA)**
**Arthur Blythe: altsax, John
Hicks: piano, Anthony Cox: bass,
Bobby Battle: drums.**

Ist Musik eine universelle Sprache? Wir sollten lieber sagen: Unsere Musik ist eine internationale Sprache. Wäre Musik eine universelle Sprache, bedeutete dies doch, es gäbe eine gemeinsame musikalische Ausdrucksform in allen Kulturen, ohne irgendeinen Unterschied.

Es gibt so viele Faktoren menschlicher Existenz, die in jeder Kultur zu finden sind: Sprache, Eßgewohnheiten, soziale und familiäre Strukturen und Hierarchien und vieles mehr. Wie auch immer, Musik ist ein Teil der Kultur, die tief mit den Gewohnheiten einer Gesellschaft verwurzelt ist, die sie hervorgebracht hat. Diese Gesellschaft würde doch niemals fremde Elemente in ihre Rituale und Musik aufnehmen, es sei denn, sie wird unter existentiellern Zwang dazu genötigt.

Jede Kultur hat ihre speziellen Instrumente, während der Jazz die klassische westliche Instrumentierung, nämlich Klavier, Bass, Percussion, Streicher, Bläser, dazu verwendet, um konventionelle Themen der eigenen Kultur oder die Atmosphäre der eigenen und fremder Kulturen auszudrücken.

Zusätzlich zur Qualität der Improvisation ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Jazz und anderen Musikformen der, daß der Jazz ein wachsameres Feingefühl gegenüber der unermesslichen Stilvielfalt jedweder Musik dieser Welt entwickelt hat.

Die improvisierte Musik hat die Freiheit, akustische Einflüsse anderer Kulturen aufzunehmen, sie kann andere musikalische Sprachen aufgreifen und sie im Geist des Originals zurückgeben. Der Jazz ist wie eine Biene, die von einer Blüte zur anderen fliegt, er ist die Biene, die den unterschiedlichsten Blumen der Musik ihren spezifischen Duft entlockt.« (Arthur Blythe)

Betty Carter and Her Trio Immer den eigenen Stil suchen

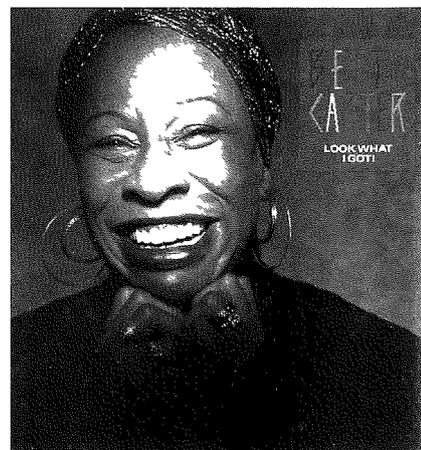
Ich bin wirklich dankbar dafür, daß ich die Möglichkeit hatte, mit Musikern wie Charlie Parker oder Monk zu leben und zu arbeiten. Wir spielten und lernten zusammen, weil wir die Musik liebten und unseren Beruf als Musiker.

Niemand von uns wollte die anderen dominieren, niemand mußte begründen, warum er gerade die oder eine andere Musik spielte. Ich arbeitete damals mit Sarah Vaughan, den Temptations, Muddy Waters, Bo Diddley oder Miles Davis. Wir wollten und mußten einfach immer nur gut sein. Während der sechziger Jahre brachte das Geld viel Unruhe in die Szene. Einige Musiker meinten plötzlich, sie könnten statt 500 Dollar für ein Konzert nun 4000 verdienen und stiegen auf Kommerz um.

Schon damals war es für mich wichtig, vor allem dem jungen Publikum klarzumachen, daß ein Großteil der modernen Unterhaltungsmusik und ganz besonders der Jazz von schwarzen Menschen geschaffen worden war und nicht erst von Dave Brubeck. Für Nachahmungen ist in der schwarzen Musik kein Platz. Wer nur so singt wie Billy Holiday oder Sarah Vaughan wird über die Grenzen seiner Heimatstadt nie hinauskommen. In der schwarzen Musik muß jeder seinen eigenen Stil suchen und ständig weiterentwickeln.

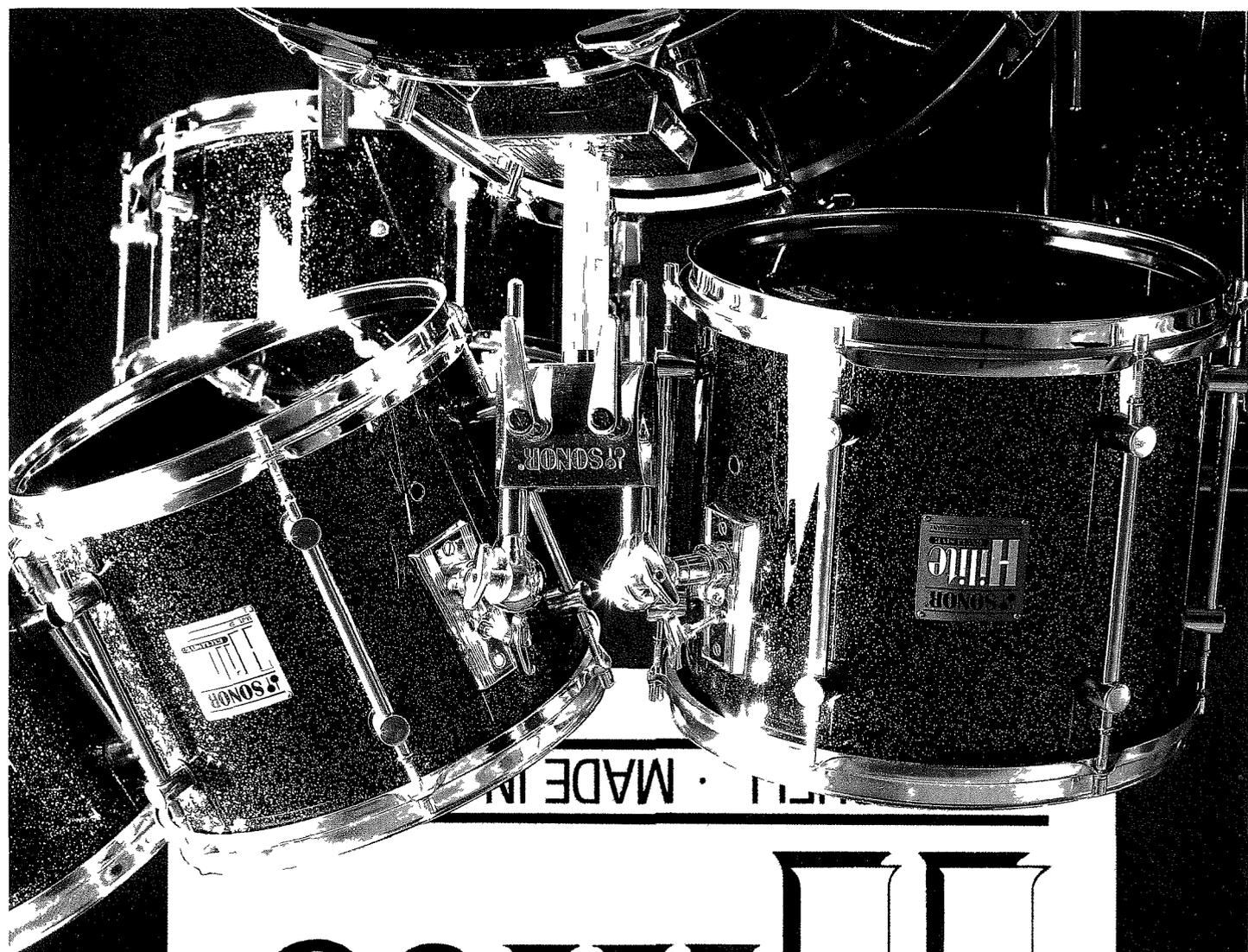
Man muß nur lange genug leben, dann wird man als Talent schon anerkannt. Wichtig ist nur, daß man sich in Form hält, sowohl künstlerisch wie auch physisch und psychisch. Ich sage meinen Musikern immer, lernt die grundlegenden Melodielinien im Schlaf zu spielen, dann könnt ihr auch nach Herzenslust improvisieren. Nur so gelingt es uns, daß wir im Verlauf eines Konzertes plötzlich Noten hören, die uns und das Publikum überraschen und freuen.« (Betty Carter)

»Für Nachahmungen ist in der schwarzen Musik einfach kein Platz«



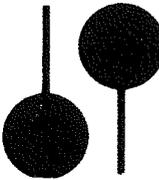
● **BETTY CARTER AND HER TRIO (USA)**
Betty Carter: vocal, Darrel Grant: piano, Ira Coleman: bass, Roy Davis: drums.





MADE IN

THE TRITONE

SONOR 

®



Jazz Summer 1988



CD 835 849-2
LP 835 849-1

Das sensationelle
Debut-Album des
Trompeters „Bummi“
Fian und seiner
erstklassigen Band.

CHUCK MANGIONE

Children Of Sanchez LP 396 700-1
Compact/Walkman Jazz CD 830 696-2
MC 830 696-4

JEAN-LUC PONTY

Individual Choice CD 817 189-2

NINA SIMONE

Let It Be Me CD 831 437-2
LP 831 437-1
MC 831 437-4

aktuelles Live-Album mit "My Baby Just
Cares For Me"

Don't Let Me Be Mis... CD 834 308-2
LP 834 308-1
MC 834 308-4

Best Of.. CD 822 846-2
LP 9279 109
MC 7259 109

BETTY CARTER

Look What I Got CD 835 661-2
LP 835 661-1
MC 835 661-4

BRANDNEU!! (VÖ-TERMIN: 25. Juli)



BETTY
CARTER

MARC JOHNSON'S BASS DESIRES

Bass Desire CD 827 743-2
LP 827 743-1
Second Sight CD 833 038-2
LP 833 038-1

BILL FRISELL

Rambler CD 825 234-2
LP 825 234-1
Lookout For Hope CD 833 495-2
LP 833 495-1

LESTER BOWIE'S BRASS FANTASY

I Only Have Eyes For You CD 825 902-2
LP 825 902-1
Avant Pop CD 829 563-2
LP 829 563-1

DAVE HOLLAND

Jumpin' In CD 817 437-2
LP 817 437-1
Seeds Of Time CD 825 322-2
LP 825 322-1
Razor's Edge CD 833 048-2
LP 833 048-1
Life Cycle CD 829 200-2
LP 2301 238
Conference Of The Birds CD 829 373-2
LP 2301 027
Emerald Tears LP 2301 109

JACK DE JOHNETTE

Album Album CD 823 467-2
LP 823 467-1
New Directions CD 829 374-2
LP 2301 128
New Directions In Eu. CD 829 158-2
LP 2301 157
Special Edition CD 827 694-2
LP 2301 152
Inflation Blues LP 810 628-1
Percussion Profiles LP 2360 025
Tin Can Alley LP 2301 189
Works CD 825 427-2
LP 825 427-1

polyGram wo Musik und CD zu Hause sind



AMES

Unterhalten und berühren

» *Wichtigste
Antriebs-
kraft
ist die
Sehnsucht* «



● **AMES (ÖSTERREICH)**
Elfie Aichinger: piano, leadvocal,
arrang., **Sarah Barrett:** vocal,
Renate Burtscher: vocal, **Maria
Bayer:** vocal, **Sascha Otto:**
sopransax, altsax, flute, **Helmut
Strobl:** tenorsax, clarinet, bass-
clarinet, **Christoph Cech:** piano,
synth, arrang., **Werner Dafel-
decker:** bass, **Christian Mühl-
bacher:** drums, electr., arrang.

AMES ist ein Projekt, in dem die Ambivalenz von Unterhalten und Berühren, von Leichtigkeit und Schwere, stattfindet. Emotional hintergründige Stücke mit Texten von Anäis Nin, Silvia Plath, Sarah Barrett oder auch von mir wechseln sich mit Kompositionen ab, die ohne ein Wort überzeugen wollen. Anspruch dieser Band ist nicht, krampfhaft Neues aufzureißen, denn auch tausende Sounds werden schnell *ein* sich abnützender. Wir wollen aber auch nicht einer elitären, zeitgeistigen Ästhetik, die nur zu oft blufft, gerecht werden.

Wir spielen eine äußerst lebendige Musik, in der Melodie, Harmonie und Rhythmus wieder entscheidend geworden sind. Widersprüche und Gegensätze interessieren mich in meinem Leben und genau diese will ich auf einer permanenten Suche nach Spannung und Bewegung in meinen Kompositionen zum Ausdruck bringen. Wichtigste Antriebskraft ist dabei die Sehnsucht.

Mit Sarah Barrett, Maria Bayer und Renate Burtscher verbindet mich die langjährige und enge Zusammenarbeit im Vienna Art Choir und auch im Arnold Schönberg Chor. Sascha Otto, Helmut Strobl, Christoph Cech, Werner Dafeldecker und Christian Mühlbacher sind die ideale instrumentale Ergänzung, weil jeder von ihnen vielseitig ist und auch über eine breite und solide Ausbildung und Musikererfahrung verfügt.

Ursprünglich wollte ich dieses Projekt mit belgischen Musikern realisieren, doch das hat sich dann doch nicht in die Tat umsetzen lassen. Heute bin ich froh, daß sich dieses für Saalfelden völlig überarbeitete und erweiterte Projekt nun in diese Richtung entwickelt hat.« (Elfie Aichinger)

Evan Lurie

Pieces for Bandoneon

Vor drei Jahren war ich auf einer Party und da lief ein Band mit der Musik von Astor Piazzolla. Diese Musik machte einen ungeheuren Eindruck auf mich. Es braucht sehr lange, bis ein Musiker seinen Sound gefunden hat. Als ich Piazzolla hörte, wußte ich: das ist die Musik, nach der ich gesucht habe. Meine ersten Eindrücke habe ich dann im Song »Punch And Judy Tango« für die Lounge Lizard Band verarbeitet.

Meine Tangos sind keine Tanzmusik in dem Sinn, daß sich zwei Menschen dazu im Rhythmus wiegen können, doch es ist Musik, die zur Bewegung anregt. Der Tango muß eine körperliche Reaktion wachrufen, egal ob in den Beinen oder sonstwo. Für mich persönlich ist der Tanz eine rein äußerliche Erscheinungsform und ich sehe einen klaren Unterschied zwischen Tanz und Sound.

Im Jazz hat es auch immer eine Menge Humor gegeben. Das hat nichts damit zu tun, wie ernsthaft Musik gespielt wird. Humor und Seriosität schließen sich doch nicht aus. Das Ende von Ellingtons »Black And Tan Fantasy«, dieses Zitat des Begräbnismarsches aus Chopins Sonate in b-Moll, ist ein Beispiel für diesen Humor. Das ist doch ein listiges Augenzwinkern.

Zu Ellington bin ich erst über Umwege gekommen. Anfangs konnte ich ihn nicht verstehen, weil er doch aus einer ganz anderen Zeit kommt. Ich mußte mich zu ihm erst durcharbeiten und habe Monk und Cecil Taylor schneller kapiert. Die frühen Sachen von Cecil sind für mich der Musik von Ellington sehr ähnlich. Wenn ich Monk höre, habe ich das Gefühl, er ist eine Kraftquelle, das Klavier ist eine Maschine, und seine Fingerspitzen sind kleine Metallkontakte an seinen Fingern. Letztendlich bestimmen die Dynamik und die Emotionen die Qualität der Musik« (Evan Lurie)

*»Diese
Musik
ist eine
Pyramide
aus Fleisch
und Blut«*



● **EVAN LURIE BANDONEON BAND (USA, ARGENTINIEN):**
Evan Lurie: piano, Alfredo Pedernera: bandoneon, Jill Jaffee: violin, Marc Ribot: guitar, Mark Mader: drums.



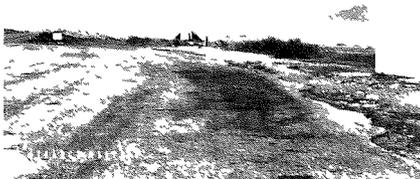


Power Tools

Fesselnde Energien freisetzen

»Die
natürliche
Nacktheit
eines
Trios«

POWER TOOLS
BILL FRISSELL MELVIN GIBBS ROLAND SHANNON JACKSON



● **POWER TOOLS (USA)**
Bill Frisell: guitar, Melvin Gibbs:
bass, Roland Shannon Jackson:
drums.

Bill und ich verfolgen unsere gegenseitige Arbeit schon seit Jahren mit größtem Interesse. Man kann durchaus sagen, wir bewundern uns gegenseitig. Doch bis 1987 konnten wir keinen gemeinsamen Weg finden. Bills Art zu spielen – ein ganz persönliches Feeling, ein unerhörtes Gespür für Rhythmus und Stimmung, vor allem aber für den Ausdruck – diese Art läßt die Melodien in den ihnen entsprechenden Freiräumen. Und Melvin ist einfach einer der besten Bassisten, die es derzeit gibt. Was aus diesem Zusammenspiel entstand, ist eine Musik, die völlig frei ist. Sie kann weder von Rassen, Gefühlen, nicht einmal vom Sex oder vom täglichen Leben in irgendeiner Form eingeschränkt werden.« (Roland Shannon Jackson)

»Wir waren einfach alle von dieser Trio-Formation überzeugt, von dieser natürlichen Nacktheit, die jedem ermöglichte, sein Herz auszuschütten. Natürlich wollten wir auch die Energien eines Hendrix oder anderer Trioformationen der späten Sechziger oder frühen Siebziger zum Leben erwecken.

Ein Großteil der zeitgenössischen Musik ist formal ver Gewaltigt. Je starrer die Form einer Komposition ist, desto kleiner ist der Spielraum für jeden einzelnen Musiker. Uns ging es daher vor allem um die Verwirklichung von spontanen Ideen und Gefühlen.

Das war doch auch der Geist, der schon vor vielen Jahren die klassischen Sessions prägte und der die Zuhörer fesselnde Energien freisetzte. Wir wollten einfach einen Gegenpol zu dieser Fülle von Remixes und overdubbed Sounds schaffen.« (David Breskin, Producer)

Pharoah Sanders Quartett

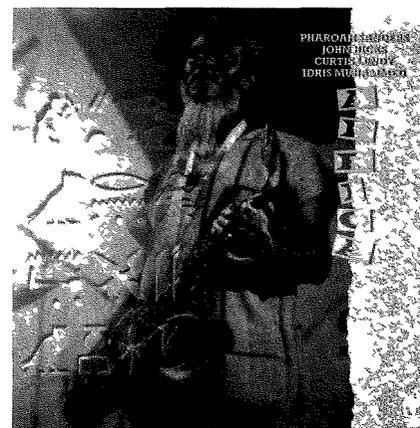
Meine Großmutter gab mir in Anlehnung an die Bibel den Spitznamen ›Pharoah‹. Als ich meine ersten Platten aufnahm, griff ich auf diesen Namen zurück, weil ich mir dachte, es sei besser, wenn niemand meinen wirklichen Namen kennt. Die meisten Leute nennen mich ›Pharoah‹, doch in der Gegend von Oakland nennen sie mich ›Little Rock‹, das ist der Name meines Geburtsortes.

Mein erster Musiklehrer, damals spielte ich Klarinette, hat mich zum Jazz gebracht. Er gab mir einige Platten zum Anhören, ich konnte mir keine kaufen, weil meine Eltern sehr arme Leute waren. Mir gefiel besonders der Sound von Harold Land und auch der von James Moody. So spielte ich eine Zeit lang Altsaxophon, wechselte jedoch bald zum Tenorsax über.

Als ich das College in Oakland abgeschlossen hatte, wollte ich den Süden verlassen. Ich hatte Sehnsucht nach mehr Freiheit. Smiley Winters, ein Drummer, gab mir den Rat, nach New York zu gehen. Er riet mir, alle Tonleitern und Akkorde zu lernen, Noten lesen zu lernen und mir einen schwarzen Anzug zu kaufen, statt der Jeans, mit denen ich herumliefe.

John Coltrane traf ich bei einem Workshop 1960 oder 1961 in San Francisco zum ersten Mal. 1964, ich lebte schon in New York, rief er mich eines Tages an und fragte mich, ob ich mit ihm spielen wolle. Ich war ungeheuer aufgeregt und habe nach dem ersten Ton mein Saxophon wieder eingepackt. Ich spürte, daß mich Elvin Jones und Jimmy Garrison nur deshalb akzeptierten, weil ich ein persönlicher Freund von John war. Damals hatte ich ja wirklich keine Ahnung von der Musik, die John spielte. Und ich habe bis heute nicht begriffen, wie John seinen Atem und seine Finger koordinierte. Was ich heute versuche, ist nichts anderes als mein Saxophon wie ein Echo klingen zu lassen. Ich versuche eine Note zu spielen und das dazugehörige Echo. Ja, und je mehr ich mich damit beschäftige, desto mehr Obertöne bringe ich zustande.« (Pharoah Sanders).

» *Join us
in
peace
and
love* «



• **PHAROAH SANDERS
QUARTETT (USA)**
**Pharoah Sanders: tenorsax,
William Henderson: piano,
Stafford James: bass, Eddie
Moore: drums.**





Henry Threadgill

The New York Danceband



● **HENRY THREADGILL & NEW YORK DANCEBAND (USA, JAMAICA, PUERTO RICO)**
Henry Threadgill: saxes, flute, clarinet, conductor, **John Stubblefield:** saxes, **Booker T. Williams:** saxes, **Ted Daniels:** trumpet, **James Zoller:** trumpet, **Craig Harris:** trombone, **Conrad Herwig:** trombone, **Bob Stewart:** tuba, **Deidre Murray:** cello, **Akura Turre-Dixon:** cello, **Leroy Jenkins:** violin, **Terry Jenoure:** violin, **Charles Burnham:** violin, **Brandon Ross:** guitar, **Jean Paul Bourrelly:** guitar, **Jerome Harris:** bass, **Pheeroan Aklauff:** drums, **Drew Richards:** voc, **Sherry Scott:** vocal, **Robert Sanabria:** percussion.

Die sechziger Jahre waren einfach eine großartige Zeit, um Musiker zu werden. Alle Künstler, Maler, Tänzer, Dichter oder Musiker haben sich gegenseitig beeinflusst. Ich habe eine Menge Musikschulen besucht, doch am meisten lernte ich vom Zuhören. Anfangs von Charlie Parker, Sonny Rollins, John Coltrane, später dann von Ornette Coleman, Eric Dolphy, Cecil Taylor und Charles Mingus. Keine Frage, daß mir Muhal Richard Abrams gewaltig die Ohren geöffnet hat und die gesamte Gemeinschaft der AACM-Musiker für mich sehr bestimmend war und ist. Nicht zuletzt auch deshalb, weil ich mich von ihnen verstanden fühlte.

Heute bin ich natürlich sehr froh, daß ich mit so großartigen Musikern zusammenarbeiten kann. Mit vielen von ihnen arbeite ich schon sehr lange zusammen. Wenn ich höre, wie sie die von mir komponierte Musik spielen, dann verstehe ich auch, wie phantastisch es wohl für Duke Ellington sein mußte, für großartige Musiker zu komponieren. Es ist einfach ein ungeheures Erlebnis. Das Hauptproblem für Jazzmusiker ist nach wie vor, wie wir von den Plattenfirmen vertrieben werden. Es ist einfach ärgerlich, wenn Du überall in der Welt Live-Konzerte gibst, und Du findest an vielen Orten keine einzige Platte mit eigener Musik.

Auch wenn Chicago immer eine wirkliche Musik-Stadt war und ist, ich fühle mich jetzt in New York sehr wohl. Sollte der Brennpunkt der Musik sich verlagern, werde ich ihm folgen, wenn es sein muß, auch mit einem Raumschiff. Ich muß einfach dort sein, wo die Musik am lebendigsten ist.« (Henry Threadgill)





CECIL TAYLOR (USA)
am **Bösendorfer**
Imperial Flügel

Österreichs größte Auswahl
an Flügeln und Pianinos

Bösendorfer

- Bosendorfer Flügel und Pianinos
- Kimball Flügel und Pianinos
- Young Chang Flügel und Pianinos
- Sauter Flügel und Pianinos
- Seiler Flügel und Pianinos
- Thurmer Flügel und Pianinos
- Klavierbanke
- Cembali Neupert, Senfleben
- Stimmungen für alle Marken
- Reparaturen für alle Marken
- Übungsstudios
- Konzertsaal („Bosendorfer Saal“)
- Instrumentenvermietungen für Konzerte
- Finanzierungsmöglichkeiten

L. BÖSENDORFER KLAVIERFABRIK AG.
Bösendorferstraße 12 (Musikverein)
A-1010 Wien
0222 / 65 66 51, 65 35 18



Andy Sheppard Quintett

»Singing through the saxophone«

*»Musiker
sollten
selbstlos
und hingen-
bungsvoll
sein«*



● **ANDY SHEPPARD
QUINTETT (GB)**
**Andy Sheppard: sopransax,
tenorsax, Dave Button: piano,
Pete Maxfield: bass, Simon
Gore: drums. Mamadi Kamara:
percussion**

Bis zu meinem 19. Lebensjahr habe ich mich mit Jazz eigentlich überhaupt nicht beschäftigt. Meine Annäherung an diese Musik hat dann so ausgesehen, daß ich nicht jeden Tag acht Stunden geübt habe, und dies fünf Jahre lang, bevor ich zum ersten Mal auftrat. Ich entschied mich für die »alte« Schule. Ich habe auf der Bühne an der Seite erfahrener Musiker gelernt, neben Geoff Williams, Keith Tippett und Evan Parker.

Coltranes Musik war sicher maßgeblich dafür, daß ich mir ein Tenorsax gekauft habe. Zum Sopransax bin ich eher zufällig gekommen. Ich hatte mein Tenorsax an ein Mädchen verkauft, wohl weil ich betrunken war. Dann ging ich in ein Musikgeschäft und da lag ein ost-deutsches Sopransax. Ich kaufte es ohne nachzudenken. Steve Lacy hatte mir das Soprano ohnehin schon länger schmackhaft gemacht.

Gänzlich ohne Einflüsse von Vorbildern geht es nicht. Ich vergleiche das gern mit einem Berg. Du mußt zuerst klettern, bevor du auf dem Gipfel stehen kannst. Dann kannst du hinunterspringen und deine eigenen Sachen machen. Doch selbst während des Kletterns bist du doch immer du selbst. Ich stapfe nicht in den Fußspuren von Coltrane, obwohl er mich wohl am stärksten beeinflußt hat. Ich habe meinen eigenen Zugang zur Musik gefunden.

Für mich ist Musik eine sehr ernsthafte Angelegenheit. Musik bedeutet für mich eine ähnliche Ordnung wie die Natur. Man muß sich einfach immer wieder damit auseinandersetzen, dann merkt man schon, daß die Musik selbst etwas Übergeordnetes ist. Melodien und Rhythmen sind sehr wichtig, doch die Musik selbst, das ist mehr. (Andy Sheppard)



Joachim Kühn J. F. Jenny Clark Daniel Humair

*» Das
Schwierige
an der
Musik ist
nicht die
Spielerei,
sondern
die Ener-
gie«*



● Joachim Kühn: piano, Jean Francois Jenny Clark: bass, Daniel Humair: drums.

Der erste drastische Wechsel in meinem Leben war ja der von Leipzig nach Hamburg im Jahr 1966. Damals war ich 22 Jahre alt und mein Bruder Rolf lebte bereits in den USA. Hamburg ist nicht unbedingt der ideale Ort für moderne Kunst oder Musik, also zog ich weiter nach Paris, wo ich jene Freunde kennenlernte, mit denen ich auch heute wieder spiele. Dort war echt viel los, gerade was den Freejazz betraf. Da wohnten viele Musiker, wie zum Beispiel auch die Mitglieder des Art Ensembles of Chicago.

1975 kam ich nach Amerika, um mit Joe Henderson eine Platte aufzunehmen. Ich hatte noch Kassetten mit eigener Musik, Freejazz, mit, die ich anhörte. Die Musik ging mir aber tierisch schnell auf den Wecker. Ich begann dann neue Stücke zu schreiben, die auf »Hip Elegy« und »Spring Fever« veröffentlicht wurden. Das waren meine ersten California-Einflüsse. Im nachhinein würde ich vielleicht sagen, daß diese Einflüsse wohl zu stark waren. Ich wollte dann auch zurück auf meine alten Ideale. Ich spiele zwar gerne mit Amerikanern, aber ich bin Europäer.

Heute finde ich, daß es sogar viele Europäer gibt, die für mich interessanter sind, was die musikalische Zusammenarbeit betrifft. Amerikanische Musiker – das ist durch die US-Medien bedingt – sind oft so beeinflusst, daß ich kaum noch Leute kenne, die die Musik machen, deren Ideale sie als junge Musiker vertreten haben. Da geht es nur darum, eine Platte zu machen, die sich verkauft, weil sie sonst von der Plattenfirma gefeuert werden. Die haben echte Existenzprobleme. Jeder redet nur vom Geld und das stört mich, weil dadurch ein Großteil der Energie für die Musik verlorengeht. Für mich ist die amerikanische Szene krank« (Joachim Kühn)

Steve Coleman Dave Holland Jack DeJohnette

Für mich ist es sehr wichtig, mit verschiedenen Musikern zu spielen, solange die selbe Auffassung von Musik dahintersteckt. Es geht nicht darum, daß es immer derselbe Stil ist, jede Musik reflektiert die Einstellung der Musiker, doch da wir grundsätzlich von ähnlichen Vorstellungen ausgehen, gibt es genügend Verbindungslinien. Wenn ich also Sam Rivers Musik spiele, so fühle ich mich trotzdem zuhause, dasselbe gilt auch für die Musik von Dave Holland. Uns geht es allen um das gleiche. Nur unter dieser Voraussetzung kann etwas Harmonisches herauskommen, man muß also seine eigene Einstellung mit der des Partners in Einklang bringen. Einfach mit irgendwem irgendwann irgendwas zu spielen, ist blanker Unsinn.

Dave Holland ist – ich glaube, ich kann das wirklich sagen – ein unglaublicher Musiker. Er ist auch als Mensch großartig: sehr ehrlich und fair. Für ihn ist das Ensemble das wichtigste. Er ist nicht einer, der sich in den Vordergrund stellt, obwohl er allen Grund dazu hätte. Dave ist einer der wenigen Musiker, der erkannt hat, daß nur dann etwas herauskommt, wenn alle gleich ›stark‹ sind. Ich habe auch in dieser Beziehung viel von ihm gelernt. Er läßt mir unerhörten Freiraum, was die meisten niemals tun würden. Ich will das mit meinen Gruppen auf jeden Fall ähnlich machen.

Manchmal zieht es mich schon in Richtung Elektronik, früher habe ich ja viel in Funkbands gespielt, aber meine Vorstellungen gehen nicht in Richtung Popmusik. Elektronische Instrumente sind für mich etwas völlig Eigenständiges. So kann ich den Synthesizer zum Beispiel nicht als eine Form des Klaviers verstehen. Viele Ideen sind nur mit solchen Instrumenten zu verwirklichen, das hat nichts mit dem Einsatz von Menschen zu tun – es ist einfach eine neue Ebene.« (Steve Coleman)

» *Let
the Music
speak
for
itself* «



• STEVE COLEMAN & DAVE HOLLAND & JACK DEJOHNETTE (GB, USA):

Steve Coleman: saxes, Dave Holland: bass, Jack DeJohnette: drums





Hank Roberts Black Pastels

» *New*
sounds
on
old
strings «



• **HANK ROBERTS »BLACK PASTELS« (USA)**
Hank Roberts: cello, voice, electronics, Tim Berne: altsax, Steve Swell: trombone, Art Baron: trombone, Dave Taylor: bass-trombone, Bill Frisell: guitar, Joey Baron: drums, percussion.

Das Spielen in ständig wechselnden Besetzungen finde ich inspirierend. Ich sehe die Vorteile aus dem Blickwinkel, daß Leute die Möglichkeit haben, ihre Ideen durch einen anderen Kanal zu filtern und eine andere Art Sound zu kreieren. Auf meiner eigenen, auf Tim Bernes und Bill Frisells Platte hört man mich in drei verschiedenen Arten von Situationen. Wir alle sind ziemlich starke Individuen und bringen in einer ungezwungenen Weise unsere Musikstile zusammen. Ich denke, es herrscht eine wirkliche Offenheit, ich kann das musikalisch fühlen. Es werden viele verschiedene Stile gespielt und zusammengeführt. Früher fühlte ich mich sicherer, lediglich in einer Band zu spielen, fast wie in einer Ehe, man bleibt bei einem Partner. Ich finde, es ist für die Musik ziemlich gut, daß wir die Rollen tauschen. Ich habe keine Angst davor, meine eigenen Ideen zur Musik von Tim oder Bill oder Joey Baron hinzuzufügen und zu sagen, was ich denke. Es ist wichtig, daß die verschiedenen Bands ihre Identität erhalten und daß jede Band ihre Eigenständigkeit behält.

Während der Proben geben wir all unsere Ideen preis, wie die Stücke strukturiert werden sollten und was passieren soll. Unsere Ideen entfalten sich dann frei. Es gibt eine Führungsrolle in dem Sinn, daß der Leader seine Band mit seiner Geschmacksnote prägt.

Daß es für das Cello im Jazz keine großen Vorbilder gibt, ist einerseits ein Vorteil, andererseits wieder nicht. Ich kenne viele Saxophonisten, die sich von Coltrane noch immer nicht gelöst haben. Einer meiner Freunde hat bei Gary Burton Vibraphon studiert und er hat es bis heute nicht geschafft, aus dem Schatten des Meisters hervorzutreten. Ich kann wie meine Vorbilder, Miles, Dizzy oder Bill Evans spielen, ohne so zu klingen wie sie.« (Hank Roberts)

From Time to Time Free



Creative Music Productions

from
CMP RECORDS

JOACHIM KÜHN DDD DIGITAL
WANDLUNGEN CMP CD 29/29 ST
DISTANCE CMP CD 26/26 ST
I'M NOT DREAMING CMP 22 ST

Seit den späten Sechzigern setzt der Pianist und Komponist Joachim Kühn internationale Maßstäbe in der Instrumentalmusik. **I'm Not Dreaming**, sein CMP-Debut, ist ein mutiges und ambitioniertes Projekt, dessen Wurzeln sowohl in der improvisierten Musik als auch in der klassischen Tradition liegen, und für ein Ensemble — bestehend aus u. a. dem Posaunisten **George Lewis**, dem Cellisten **Ottomar Borwitsky** und dem Percussionisten **Mark Nauseef** — ausgelegt ist. Die impressionistischen Solo-Aufnahmen **Distance** und **Wandlungen** enthalten Originalwerke, die mit ihrer Romantik und Intensität lebendige Beispiele der „zeitgenössischen europäischen Klavier-Musik“ darstellen, einem Genre, das Kühn wegbereitend förderte und dessen führender Vertreter er heute ist.

„Many ideas are brewing in this imaginative player's mind. The antithesis of New Age music.“ — **down beat**. „His sounds are remarkable ... more like Stockhausen than Jarrett ... recommended for jazz piano fans who don't mind a moderate amount of dissonance.“ — **Option**.

J.-F. JENNY-CLARK DDD DIGITAL
UNISON CMP CD 32/32 ST

J.-F. **Jenny-Clark**, der seit mehr als 25 Jahren zu den führenden Musikern der europäischen Jazz- und Neuen-Musik-Szenen zählt, gehört zu den wenigen Bassisten, die sich der Entwicklung der zeitgenössischen Instrumentalmusik verschrieben haben. Während dieser Zeit hat er mit angesehenen Musikern wie Jackie McLean, Don Cherry, Gato Barbieri, Pharoah Sanders, Keith Jarrett, Paul Motian, Chet Baker, Joe Henderson, und Anthony Braxton, und solchen einflussreichen Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, John Cage und Diego Masson gearbeitet. **Unison**, sein langerwartetes Debut als Leader, demonstriert die außerordentliche Flexibilität und musikalische Risikobereitschaft **Jenny-Clarks** in fünf Solo-Aufnahmen und vier Duetten mit Joachim Kühn, dem Saxophonisten Christoph Lauer und dem Tonmeister Walter Quintus.

»Aufnahmen, die musikalisch wie klanglich in die Referenzklasse gehören, sind immer noch selten. Eine liefert der französische Bassist Jean-François **Jenny-Clark**.“ — **HiFi Vision**. „A majestic, dazzling display ... Whether going it alone or engaging his associates, there's always an underlying intensity in his music. A great bassist on a great recording.“ — **Cadence**. „Die perfekte Platte“ — **Stereoplay** (Mai '88).

DANIEL HUMAIR CMP CD 35/35 ST
J.-F. JENNY-CLARK
JOACHIM KÜHN
FROM TIME TO TIME FREE DDD DIGITAL

Nur einige Gruppen der heutigen internationalen Jazz-Szene können sich mit dem Erfahrungsreichtum, der Kreativität und der Virtuosität dieses Trios, das 1984 in Paris gegründet wurde, messen. **Ulrich Olshausen in der FAZ**: „Das Trio war der unerwartete Höhepunkt des Berliner Jazz Festivals 1987. Die 'atmen', nämlich unmerklich sich auflösen und wieder etablierten Rhythmen, die wie durch geheimnisvolle Fernsteuerung aus dem Nichts geholt gemeinsam gespielten Themen oder Themenketten, die Empathie des Dialogs, die unablässig druckvolle Spiellust — nein, diesseits von Oscar Peterson hat es im Jazz kein so gutes Klaviertrio gegeben.“ **From Time To Time Free**, ihre jüngste Aufnahme, enthält neben fünf neuen Kompositionen Interpretationen von John Coltranes „India“ und „Expression“ sowie John Scofields „Spy vs. Spy“.

CMP RECORDS

P.O. BOX 1129
 5166 KREUZAU
 F.R.-GERMANY

Im Vertrieb bei:
 FONON · Friedrich-Ebert-Str. 110 · D-4400 Münster
 DIE EXTRAPLATTE · P.O.Box 2 · A-1094 Wien

FONON



VIENNA ART ORCHESTRA 1988



BLUES FOR BRAHMS

LAUREN NEWTON,
HANNES KOTTEK, BUMMI FIAN, HERBERT JOOS,
ROMAN SCHWALLER, HARRY SOKAL, *CO STREIFF,
JON SASS, CHRISTIAN RADOVAN,
ULI SCHERER, HEIRI KAENZIG,
WOLFGANG REISINGER, ERICH DORFINGER,
MATHIAS RÜEGG.

TOURNEEDATEN (Stand vom 10. 8.)

OKTOBER: 19. **Graz**, 20. Skopje, 21. Zagreb, 23. – 25. Jazzfestival Barcelona, 26. Konstanz,
28. **Tulln**, 29. **Mürzzuschlag**, 31. Brüssel; • **NOVEMBER:** 1. Köln, 2. Paris, 3. Gent,
4. Strassburg, 9. Zürich, 10. + 11. Mühle Hunziken, 12. Schaan, 13. Luzern,
14. + 15. **Wien/Fritz** (TV-Aufzeichnung & Live-Recording), 16. Bozen, 18. Hamburg (NDR).

NEUE PLATTEN:

Inside Out – Programm '87, **Two Little Animals** – Programm '86 (Moers Music)
Two Songs For Another Lovely War – Theatermusik/Wr. Festwochen '88;
Ernst Jandl – vom vom zum zum (Extraplatte)

*Wolfgang Puschnig hat sich ein Jahr lang Kadenzurlaub genommen

und bildet sich bei der Casa Wettler



WIR HABEN IMMER EIN OFFENES

OHR

FÜR SIE

Beratung, Hilfe,
Information für
die, speziell den
Arbeitnehmer betreffenden Bereiche.
Sprechen Sie mit uns. Wir sind für Sie da.

Kammer für Arbeiter
und Angestellte
für Salzburg



5020 Salzburg
Auerspergstraße 11
Tel. (0662) 71591

Amtsstelle Bischofshofen
Hauptschulstr. 16, 5500 Bischofshofen
Telefon 064 62/ 24 15

Amtsstelle Zell am See
Mozartstraße 5, 5700 Zell am See
Telefon 065 42/ 37 77

Amtsstelle Neumarkt
Kirchengasse 1b, 5202 Neumarkt
Telefon 062 16/ 43 0

Amtsstelle Hallein
Bahnhofstraße 6, 5400 Hallein
Telefon 062 45/ 41 49

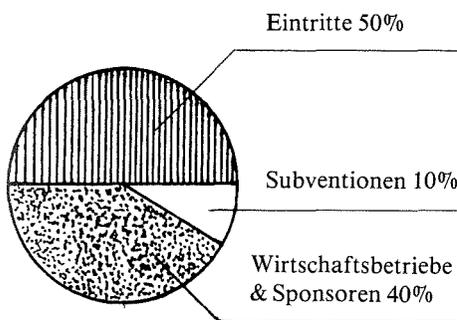
Amtsstelle Lungau
Schloßparkweg
5580 Tamsweg
Telefon 064 74/ 34 9

Konsumenteninformation
Humboldtstraße 2,
5020 Salzburg
Telefon 066 2/ 88 13 44

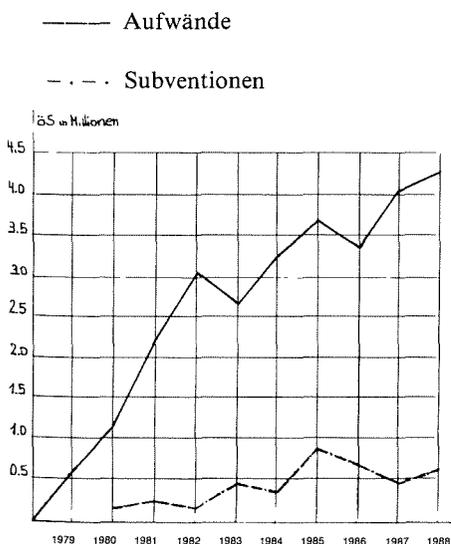
Berufsförderungsinstitut
St.-Julien-Straße 2,
5020 Salzburg
Telefon 066 2/ 74 33 7

Sparen allein sichert nicht unsere Zukunft

ERLÖSE FESTIVAL 1988 – BUDGETPLAN



AUFWANDS-SUBVENTIONS-ENTWICKLUNG 1979 – 1988



Die Entwicklung der letzten Jahre zeigt, daß trotz ständiger Einsparungsmaßnahmen der Aufwand kontinuierlich steigt.

Dies ist vor allem auf folgende Faktoren zurückzuführen:

- ☆ Höhere Gagenaufwendungen durch die internationale Stellung des Festivals.
- ☆ Höhere Miet- und Sachaufwände durch die jährliche Verbesserung der Rahmenbedingungen (Bestuhlung, Bühnenaufbau, Restaurantzelt . . .).
- ☆ Höherer Personalaufwand.

Trotz dieser Entwicklung ist der Anteil der Subventionen nicht merklich gestiegen. Da wir von einer wesentlichen Erhöhung der Eintrittspreise aus sozialen Gründen abgesehen haben, wurden vor allem die Bereiche Wirtschaftsbetriebe und Sponsoren forciert, um die gestiegenen Aufwände zu kompensieren.

Es wird in Zukunft sicherlich nicht möglich sein, wesentliche Steigerungen im Bereich Erlöse aus den Wirtschaftsbetrieben zu erreichen, da der Pro-Kopf-Konsumation Grenzen gesetzt sind. Das Warenangebot wurde in den letzten Jahren bereits verdreifacht, der Umsatz verdoppelt. Auch im Bereich der Sponsoreneinnahmen sind uns natürliche Grenzen gesetzt, eine wesentliche Erhöhung ist nur schwer möglich. Die geographische Lage Saalfeldens im ländlichen Raum – es gibt in der näheren Umgebung keine potente Firma – und die spezifische Art der Veranstaltung sowie unsere semiprofessionelle Organisationsform – kein hauptberuflicher Mitarbeiter – erschweren auch hier die Arbeit.

Die derzeitigen Einnahmen stellen sicherlich bereits Grenzwerte dar. Bei einem geringeren Besucherschnitt, z. B. durch Schlechtwetter, würde es wieder zu einer weiteren Verschuldung des Vereines kommen. Darüber hinaus ist es uns bei der derzeitigen Finanzsituation nur sehr schwer möglich, zusätzliche Gelder für den Schuldendienst bereitzustellen.

Um die Probleme in Zukunft meistern zu können, wird es einerseits notwendig werden, einen Mitarbeiter hauptberuflich anzustellen. Dies auch unter dem Gesichtspunkt eines ganzjährig geöffneten Kulturzentrums. Andererseits muß der Subventionsanteil wesentlich erhöht werden, um gesicherte finanzielle Verhältnisse schaffen zu können.

Kultur
wird zum Erlebnis!

Die Möbel konnten aus Mailand sein.
Und die Atmosphäre ist die unsrige.

Dabei sind die Preise genau das Richtige
für die kleine Geldtasche. Besonders bei
alkoholfreien Getränken.

Und wer auf einen guten Wein steht,
dem wird hier ein Passant bewiesen, daß
auch in Österreich edle Reben angebaut
werden.

So wichtig das Kulinarische ist, es kommt
erst an zweiter Stelle. Gleich nach der
Kultur.

Das kulturelle Angebot wird durch die
Zusammenarbeit von drei Veranstaltern
(Galerie Simmerl, Theatergruppe Saal-
felden, Zentrum für zeitgenössische
Musik/Jazzclub Saalfelden) ziemlich
umfangreich sein. Neben Konzerten sol-
len auch noch Theateraufführungen,
Ausstellungen, Lesungen, Tanzveran-
staltungen, Bildungsseminare und Work-
shops stattfinden.

Daß Foto- und Filmclub hier ihr Domi-
zil finden werden, muß eigentlich gar
nicht mehr erwähnt werden.



ECHO

5760 Saalfelden
Ritzenseestraße 6
Tel.: 065 82/5063

Öffnungszeiten:
Di – Sa 17.00 – 0.30 Uhr

(sich und anderen)

Freude schenken

mit einer

JAZZ
Saalfelden

Mitgliedskarte

Es gibt eine Reihe von Möglichkeiten, dem Jazzclub Saalfelden auf direktem oder indirektem Weg zu helfen. Das alles soll natürlich auch für die Helfer ein Vorteil sein!

400 Schilling Mitgliedskarte

Sie werden Mitglied im Jazzclub Saalfelden. Für einen Jahresbeitrag von nur 400,- öS bieten wir: 50 Prozent Ermäßigung für 10 Konzerte im Klub und auch beim Festival!

Sie sparen: 1000,- öS

100 Schilling Jugendpaß

Mit dem Jugendpaß für alle bis zum 19. Lebensjahr bekommen Sie bei allen Konzerten und auch beim Festival 50% Ermäßigung.

Diesen Paß bekommen Sie für nur 100,- öS

Den Superpreis ermöglicht der Hypo-Szene-Club.

Darüber hinaus gibt es für alle Mitglieder Jazzplatten zum Selbstkostenpreis und ständige Information.

Wie erhält man diese Mitgliedskarte?

Bei jedem Konzert an der Kassa

Bestellcoupon ausfüllen, Betrag auf das Konto der Hypo-Bank Saalfelden einzahlen,

»Jazz Saalfelden« Konto-Nr. 207012105



PROGRAMMVORSCHAU

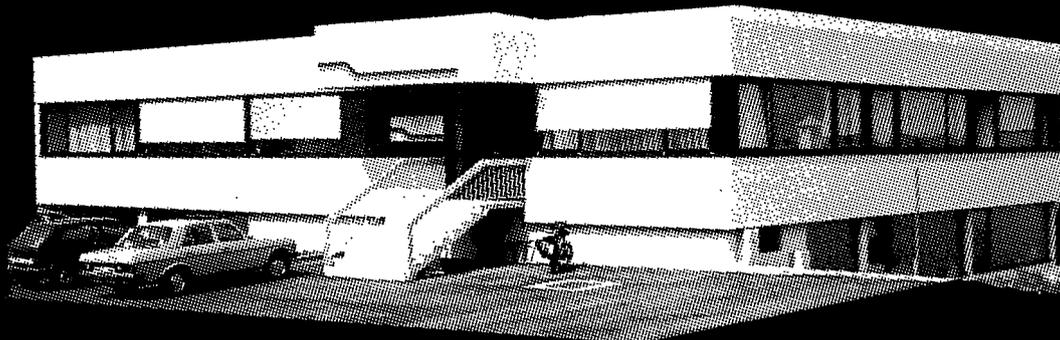
- **Freitag, 14. Oktober, 20.00 Uhr**
WORLD SAXOPHON QUARTETT, USA
- **Samstag, 29. Oktober, 20.00 Uhr**
JOSEPH JARMAN GROUP, USA
- **Samstag, 12. November, 20.00 Uhr**
EGBERTO GISMONTI GROUP, Brasilien
- **Samstag, 3. Dezember, 20.00 Uhr**
PAUL MOTION TRIO
with Bill Frisell und Joe Lovado
- **Samstag, 11. März, 20.00 Uhr**
CARLA BLEY & STEVE SWALLOW DUETS
- **Freitag, 8. April, 20.00 Uhr**
BILL FRISELL GROUP

Die Mitgliedskarte 1989 kann noch bis einschließlich 31. Mai 1989 bezogen werden.

DRUCKEREI ROSER

5023 Salzburg, Mayrwies 388
Telefon (0662) 661737 Serie
FS 632870 · Fax (0662) 661737 29

Weiterhin auf Erfolgskurs!



Henry Threadgill

»Suche nach klaren Formen«

Du kannst nicht wirklich über eine Angelegenheit sprechen, wenn Du die Zusammenhänge nicht berücksichtigst,« sagte Henry Threadgill in einem Interview, das Howard Mandel für die amerikanische Zeitschrift »downbeat« führte.

»Ich hasse es, ausschließlich über die Musik zu sprechen. Du kannst nicht nur über Musik reden, ohne das soziale Umfeld, aus der sie erwächst, ebenfalls zu reflektieren. Ein Gespräch über Musik darf durch keine Gedankenbarrieren eingeschränkt sein. Das gilt für jedes Phänomen, wenn Du daran interessiert bist, auch über Wahrheiten, über das Reale des betreffenden Phänomens zu sprechen. Wir sollten nicht über Ideen, Eindrücke oder Menschen sprechen, ohne die Basis dieser Ideen, Eindrücke oder Menschen aus den Augen zu verlieren. Ich glaube, die Wahrheit liegt immer an der Basis, denn diese ist konkret erfassbar.«

Henry Threadgill, 1944 in Chicago geboren und dort auch aufgewachsen, lebt nun in New York, in Manhattans East Village. Einen Musiker wie ihn können wir in Europa nur aufgrund seiner Platten und wenigen Tourneen mit verschiedenen Ensembles, mit seinem Sextett oder mit AIR, beurteilen.

Wir hatten bislang kaum die Möglichkeit, Henry Threadgill umfassend kennenzulernen. Wer hat schon seine Bearbeitung der Musik von Kurt Weil gehört, mit Ausnahme des einen Stückes, das auf Hal Wilners Anthologie »That's the Way I Feel Now« (A & M Records) enthalten ist? Die Dance-Band ist eine weitere Facette im umfangreichen Schaffen. Doch sein Mitwirken bei der Inszenierung von »Porgy and Bess« an der Metropolitan Opera in New York, seine Zusammenarbeit mit der Choreographin Christine Krata Jones, seine außergewöhnlichen Auftritte mit dem »Wind String Ensemble«, eine Synthese von Livemusik und imaginärem Theater, oder sein Libretto für Ilyse Kazars Film »When Life is Cheap And Death Is Taken for Granite« (1980), blieb wohl den meisten verborgen.

Threadgill macht es sichtlich Spaß, daß ihm die Presse kein Etikett aufkleben kann, daß sie seinem Arbeitseifer oft gar nicht folgen kann. Etiketten findet man auch nicht auf seiner Kleidung. Die ist auch von ihm selbst entworfen.

»Ich wurde Musiker, weil ich die Musik schon als Kind liebte und weil ich ohne musikalische Grenzen aufgewachsen bin. Meine Kindheit verbrachte ich in einem Ghetto in Chicago, wo an jeder Ecke Musik zu hören war. Meine Großmutter nahm mich in die Kirche mit, die Plattenhändler hatten vor ihren Geschäften Lautsprecher stehen, und in den Straßen spielten die verschiedensten Bands. Selbst in der Schule spielten die Lehrer uns während der Pausen ihre Platten vor, um uns zu beruhigen.

Niemals und nirgendwo wurde darüber geredet, ob die eine Musik besser sei als eine andere. Im Radio hörten wir Hillbilly, polnische Folklore oder Tschajkovsky. Radio war für uns unheimlich aufregend. Da gab es serbische Musik oder mexikanische, Hörspiele. Natürlich besuchten wir auch alle möglichen Konzerte: Polkabands, Muddy Waters, Rosetta Tharp oder einen rumänischen Chor. Wir hörten allen zu, und es waren immer Erlebnisse in einer Gemeinschaft. Schon als Kind wollte ich all diese großartige Musik zu spielen erlernen, ich wollte so spielen wie diese phantastischen Musiker. Ein Mercedes oder ein Job mit 50.000 Dollar im Jahr, das interessierte mich nicht, mich interessierte die Musik, mich mit Musik zu beschäftigen, das war für mich erfüllend.

Diese Einstellung habe ich bis heute bewahrt. Und ich möchte meine Ideen nicht ins Grab mitnehmen, ich möchte sie leben und erleben, ich will sie realisieren und sie dem Urteil der Mitmenschen überlassen. Heute habe ich auch genügend Kraft, um all das ohne fremde Hilfe zu tun.«

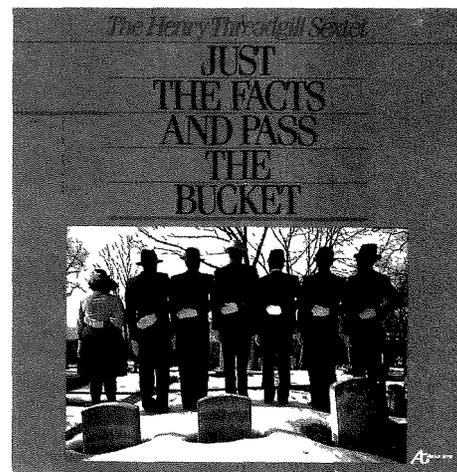
»The man forms a believe in the existance, somewhere, of sincere human exchange... So he sets out to confirm this faith in the potential for love and understanding. Every subsequent encounter ends in his being abused, his idealism scorned... every person and institution he deals with disappoints his faith in humanity.«

(Aus: When Life Is Cheap...)

»Ich habe aus meinen Erfahrungen und meinen Irrtümern eine Menge gelernt, und natürlich haben mir einige gute Freunde geholfen. Meine Erfahrungen mit dem Musikgeschäft und seinen Einrichtungen waren für mich sehr wertvoll. Du kannst Dich nicht

komplett außerhalb stellen, Du mußt Dich darauf einlassen.

Elf Jahre lang, zum Teil auf Kosten von Stipendien, zum Teil mit eigenen Mitteln, habe ich alle möglichen Musikschulen, Universitäten, Colleges und Konservatorien besucht. Ich wollte einfach alles lernen. Abschlüsse oder Titel haben mich nicht interessiert. Ich dachte mir: Kein Arzt kann operieren, wenn er nur vier Jahre dies und das studiert hat. Wie soll man dann innerhalb von vier Jahren ein Musiker werden?



Und da fällt mir etwas ein, das mir sehr am Herzen liegt: Aus einigen Ecken kommt immer das Argument, daß die sogenannten Jazzmusiker keinen klassischen Background hätten. Das mag vielleicht für wenige jüngere Musiker zutreffen. Für Musiker in meinem Alter ist dies einfach gar nicht möglich. An den Universitäten, Colleges und Konservatorien gab es keine Jazz-Programme. Ich spielte Prokoviev, Poulenc, Sonaten von Hindemith im Rahmen meiner Flötenausbildung, im Seminar für Fortgeschrittene mußte ich Beethoven-Sonaten studieren. Irgendwie verstehe ich das ganze Gerede überhaupt nicht. Einige wenige meiner Studienkollegen haben sich auf Klassik spezialisiert.

Mir waren Blues-Bands eben lieber. Und kein Mensch hätte mich in einem Orchester spielen lassen, wenn ich Mozart und die »Brandenburger« nicht beherrschen würde. In dieser Hinsicht hatte ich nie Probleme. Wenn es ein Problem gab, dann war es meine Hautfarbe. Damit mußte ich fertig werden.

HENRY THREADGILL
auf RCA Novus
You Know The Number
(1986; LP 83013/CD 886216)
Easily Slip Into Another World
(1987; LP 809254/CD 886294)

POWER TOOLS
auf Antilles
Strange Meeting
(LP 805543/CD 880774)

RONALD SHANNON JACKSON
auf Antilles
Man Dance (CD 880104)
Decode Yourself (CD 880105)

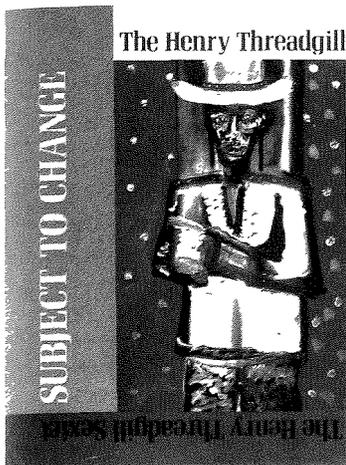
ANDY SHEPPARD
auf Antilles
Andy Sheppard
(LP 805494/CD 880652)

ORNETTE COLEMAN
auf Antilles
Human Feelings (CD 880043)



Im Vertrieb der BMG Ariola Musik Ges.m.b.H.
A Bertelsmann Musik Group Company
1151 Wien, Hofmoklgasse 1 – 5; Tel. 022 2/83 56 05

The Henry Threadgill Sextet



Als Kind habe ich Klavier zu spielen gelernt. Zum Saxophon wechselte ich, als mich das Spielfieber so richtig packte, dann folgte die Klarinette, die damals ein höchst anerkanntes Instrument war.

Ich hatte das Glück, daß mir mein Lehrer in einer Bigband eine Chance gab und mir beibrachte, wie man die zweite Tenorstimme zu spielen hat. Das war eine Band, die alles vom Blatt spielte. Heute gibt es eine Menge solcher Bands. Die Musiker lernen dort einen kleinen Ausschnitt, ihren Part und sonst nichts. So können sie gar keine Fehler machen. Ich würde es schrecklich finden, wenn ich ohne hinzufallen gehen gelernt hätte. Es ist eine wichtige Erfahrung, hinzufallen, Fehler zu machen.

Meine ersten Erfahrungen als Profimusiker sammelte ich in einem Gospelensemble. Nach einigen Jahren wechselte ich in eine Bluesband. Dort hatte ich eine Menge zu lernen. Diese Musik ist hoch entwickelt, sowohl vom Gefühl als auch von der Spieltechnik her gesehen, jede einzelne Note ist hier einfach ein Erlebnis.

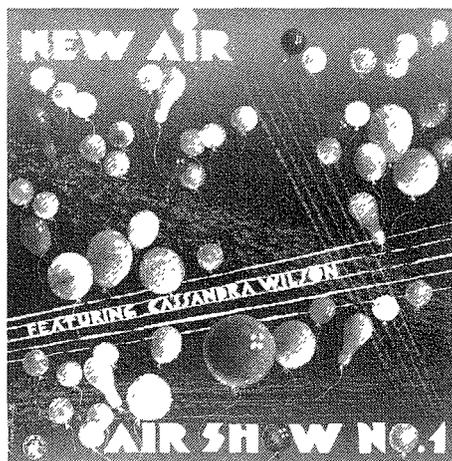
Howlin Wolf war für mich das größte Vorbild. Ich habe ihn nicht persönlich gekannt, aber ich fühlte mich zu Menschen wie ihm einfach hingezogen. Gewöhnlich spielte ich bei den sonntägigen Blues-Sessions – Montag gab es immer die Jazz-Sessions – im »Blue Flame«. Dort trafen sich alle, um zu spielen. Die meisten AACM-Musiker haben diesen Background. Leo Smith kam in Chicago dorthin, um mit Little Milton zu spielen. Lester Bowie, John Stubblefield gingen dort ebenfalls aus und ein. Wer im Mittleren Westen aufwächst, hat einfach diesen Rhythm & Blues-Background. Irgendwie war das das Herz unserer gesamten Arbeit, und wir haben dort stundenlang gespielt. Einer der Gründe, warum ich dort so lange blieb, war vor allem der, daß die traditionell verhafteten Musiker mit mir nicht spielen wollten, weil ich den Bebop nicht so wie sie spielte. Sie warfen mir vor, daß ich keine Ahnung davon hätte, was ich da spiele, und gingen von der Bühne. Sie haben mich einfach meine Musik spielen lassen und packten ihre Instrumente ein. Als das passierte, begann ich meine Musik zu hinterfragen.

Ich wollte diese Ablehnung nicht als gegeben hinnehmen. Sie warfen mir nicht fehlendes Feeling vor, der Grund war einfach, daß sie so zu klingen versuchten wie ihre Vorbilder, daß sie deren Phrasen verwendeten. Das war mir völlig fremd. Ich wollte meinen eigenen Stil entwickeln.

Eines meiner großen Vorbilder, Sonny Rollins, der spielt doch nie derart, daß man ihn mit einem anderen Musiker verwechseln könnte. Oder nimm einen anderen großen Saxophonisten wie Gene Ammons. Der spielte nie wie Johnny Hodges oder Sonny Rollins oder Charlie Parker. Das war immer Gene Ammons.

Die Musiker, die mein Spiel ablehnten, waren großartige Nachahmer, sie spielten wie ihre Vorbilder. Mich interessierten die Strukturen, die Formen und Harmonien, ich wollte mich durch das ganze Material durchspielen, meine eigene Musik finden.

Ich kam mir vor wie ein Fischer und schließlich wurde mir klar, wo ich da »fischte«. Vor allem aber wußte ich nun auch, wonach ich meine Angel ausgeworfen hatte. Mir ging es vor allem um ein Formbewußtsein und klare Formen.



Mein erstes Zusammentreffen mit dem Kreis der AACM erlebte ich 1962 oder 1963 in der »Experimental Band« von Muhal Richard Abrams. Ich arbeitete damals noch immer in Bluesbands und wenn ich zweimal wöchentlich bei den Live-Parades mitspielte, hatte ich ausreichend Geld, um meine Miete und meinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Im Kreis der AACM fühlte ich mich wohl, dort fand ich das gesuchte Umfeld. Dort kam das zum Ausdruck, was mich bewegte und die Zeit, in der wir lebten: die »Revolution« in Amerika, God is Dead, Amerika erschießt seine eigenen Kinder, der Vietnamkrieg, die Beschäftigung mit Philosophie, Coltranes Weg zu einer emotionell orientierten oder auf Gefühlen basierenden Musik.

Ich wußte, was ich wollte. Ich war mit der Gegenwart verbunden. Ich wollte nicht mehr zurückschauen, es gab keinen Grund, zurückzuschauen. Mein Leben ging weiter und ich war noch jung. Mir ging es darum, meine Persönlichkeit zu entwickeln und meinen persönlichen musikalischen Stil.

Was sich seither verändert hat – unsere Musik ist im wesentlichen noch immer von kollektiven Improvisationen bestimmt, es gibt jedoch auch eine Fülle von Stücken, die Note für Note niedergeschrieben sind – was sich also verändert hat, ist, daß eigentlich niemand mehr ein Repertoire an Stücken sammelt, es gibt keine gemeinsamen Repertoires mehr. Die Gemeinschaft der in New York lebenden Musiker kennt meine Kompositionen nicht. Selbst wenn sie meine Musik gehört haben, live oder von Platten, die meisten von ihnen wissen nicht, wie es gespielt wird. Ausnahmen sind jene Musiker, die mitgespielt haben, ihnen ist das Material vertraut. Du mußt einfach wissen, wie ein Stück aufgebaut ist und was die Improvisationen beinhalten. Und wir arbeiten nicht mit den traditionellen Methoden, genauer gesagt, nicht nur mit den vertrauten Methoden des traditionellen Jazz. Es gibt keine Grenzen für Improvisation, sobald es Grenzen gibt, kannst du die ganze improvisierte Musik vergessen.

Charlie Parker wäre nicht so weit gekommen, wenn er von vornherein die eine oder andere Improvisation ausgeschlossen hätte, genauso John Coltrane. Was Ornette Coleman gemacht hat, war wunderschön, es hat das gesamte Areal wieder geöffnet.

Blood Ulmer hat mir einmal gesagt, daß Ornette zu sagen pflegte: Jazz is the teacher, blues is the preacher. Ich habe dies bestätigt und hinzugefügt: Doch die Zeit ist der »Sensenmann«. Man kann keine Entwicklung aufhalten.

Ich fühle mich momentan sehr gut. Wenn ich arbeite, dann spüre ich, wie ich eine weitere Schicht meiner Haut abstreife. Seit meiner Kindheit liebe ich den Wechsel, die Veränderung, auch in extremer Form. Das kann bisweilen schmerzen, doch es ist trotzdem positiv, da es eine Entwicklung ist. Vor nichts habe ich mehr Angst, als daß ich einmal nicht mehr in der Lage sein könnte, mich weiterzuentwickeln, stehenzubleiben. Nur Musik, die sich weiterentwickelt, kann Menschen zum Denken anregen. ■



„Wie läuft's?“

**„Auf vollen Touren.
Mit dem eigenen -Konto
fürs eigene Geld.“**

-Konto- & Scheckkarte

**JUGEND
SERVICE **

Komm' auf ein Gespräch zu uns!

Salzburger Sparkasse

Bill Frisell:

» Zum Komponieren ins Gebirge «

Auszüge aus einem Gespräch, das Arne Schumacher mit Bill Frisell für die Zeitschrift »JAZZTHETIK« führte.

Schumacher: Wie ist eigentlich das Trio POWER TOOLS organisiert?

Frisell: Jeder von uns hat seinen Anteil an dieser Musik. Es ist eine Art gleichberechtigter Partnerschaft, es ist einfach die Band von Shannon, Melvin und mir.

Schumacher: Ist POWER TOOLS nun eine feste Gruppe? Gibt es weiterführende Pläne?

Frisell: Das ist schwierig bei den zahlreichen Verpflichtungen, die jeder von uns hat. Wir haben noch nie live gespielt. Ich habe das bisweilen auch schon abgelehnt, weil ich mit meiner Gruppe auftreten wollte. Es ist irgendwie schon ein Desaster, daß die Platte mit Shannon und Melvin fast gleichzeitig mit der Platte meiner Band auf den Markt gekommen ist. Es besteht ein sehr großes Interesse an POWER TOOLS. Bevor wir eine zweite Platte aufnehmen, möchte ich jedoch unbedingt mit der Band noch live spielen. Vielleicht klappt es noch in diesem Jahr.

Schumacher: Bist Du eigentlich ein fleißiger Komponist?

Frisell: Ich wäre gern. Wenn ich mich hinsetze, um zu schreiben, übe ich kaum Gitarre. Mein hauptsächlichstes Interesse ist jedoch, mein Schreiben zu entwickeln, mehr noch als mein Gitarrenspiel. Wenn ich zu Hause bin oder in einem Hotelzimmer, versuche ich zu komponieren. In dieser Hinsicht komme ich mir wie ein Baby vor. Ich habe das zwar alles gelernt. Wenn ich komponiere, möchte ich die Musik auch hören. Deshalb schreibe ich das meiste auch für meine Band. Wayne Horvitz und seine Frau haben jetzt das NEW YORK COMPOSERS ORCHESTER ins Leben gerufen, um Leuten die Möglichkeit zu geben, für größere Besetzungen zu komponieren. Ich habe dafür noch nichts gearbeitet, aber daß es die Möglichkeit gibt, ist ein großer Anreiz.

Schumacher: Arbeitest Du beim Komponieren mit dem Computer?

Frisell: Nein, alles auf Papier. Ich habe jetzt alles mögliche zuhause: einen Drumcomputer, einen Casio-Synthesizer, und ich habe gerade einen neuen Midi-Pickup in der Gitarre. Aber ich habe es noch kaum benutzt. In das Computerzeug bin ich einfach noch nicht richtig eingestiegen. Ich versuche es

ständig. Als Wayne Horvitz, wir wohnen ja im selben Haus in Hoboken, New Jersey, einige Wochen weg war, hat er mir seinen AKAI-Sampler geliehen. Ich dachte, das sei nun eine tolle Gelegenheit, aber das ist derart ungeheuer kompliziert, mit solchen Geräten zu arbeiten. Es hat mich total entmutigt. Ich habe ein paar Knöpfe gedrückt, da erschien plötzlich: VELOCITY CROSS FADE... Ich brauchte schon eine halbe Stunde, um das Ding überhaupt einzuschalten. Und dann schrie unser Baby oder das Telefon läutete oder ich mußte zu einer Probe. Ich werde mich wohl zum Komponieren irgendwohin ins Gebirge verkriechen müssen.

Schumacher: Wann hast Du eigentlich angefangen, Gitarre zu spielen?

Frisell: Da war ich ungefähr 12 Jahre alt. Ein paar Jahre danach habe ich mir eine elektrische Gitarre zugelegt und angefangen, in Bands zu spielen. Ich habe ja lange Klarinette gespielt, sogar noch auf dem College, in Orchestern und Kammermusik-Ensembles. Die Gitarre war zum Vergnügen da. Gegen Ende der High-School, bevor ich aufs College ging, fand ich dann einen hervorragenden Lehrer. Er hat mich auf Charlie Parker, Thelonious Monk und andere gestoßen. Er half mir auch, einen Teil der Theorie von der Klarinette auf die Gitarre zu übertragen.

Schumacher: Dein hauptsächlichstes Interesse galt damals wohl dem Rock'n Roll?

Frisell: Damit habe ich angefangen. Am Anfang Surfmusik, die Ventures, dann die Beatles, Blues, bis zum »Progressive Rock«. Durch meinen Lehrer habe ich dann Wes Montgomery gehört, und er hat mir auch von Jim Hall erzählt. Ich habe dann eine Phase durchgemacht, da wollte ich nur mehr Jazz spielen. Ich hatte da so eine gewaltige Gibson-Gitarre und habe im Grunde versucht, Jim Hall zu imitieren. Einige Jahre bin ich mit Scheuklappen herumgelaufen. Das war Anfang der siebziger Jahre. Und dann irgendwann klickte es wieder und ich fragte mich: »Warum ignoriere ich eigentlich all die andere Musik?«

Schumacher: Hattest Du auch Stunden bei Jim Hall?

Frisell: 1971 hatte ich acht Stunden bei ihm. Vor etwa eineinhalb Jahren haben wir ein Duo-Konzert in Minneapolis gegeben und ein halbes Jahr später spielten wir eine

Woche lang im Village Vanguard mit Joey Baron am Schlagzeug und dem Bassisten Steve LaSpina. Es ist toll, mit einem Meister wie Jim zu spielen.

Schumacher: Du warst zuletzt auch an zwei Pop-Platten beteiligt. War die Arbeit mit Marianne Faithful nicht eine ungewöhnliche Sache für Dich?

Frisell: Mir schien es nicht ungewöhnlich. Vielleicht sieht das nur so aus, weil meine Arbeit mit Sängerinnen nicht so sehr auf Platten zu hören ist. Ich empfand es als ganz natürlich angesichts dessen, was ich in der Vergangenheit alles gemacht habe. Die Faithful-Platte entstand fast live. Viele der Songs haben nur sie und ich im Studio eingespielt, und später wurde dann die Orchestrierung ergänzt. Sie wollte eine komplette Performance, statt über einen fertigen Rhythmus-Track zu singen. Ich bin sehr zufrieden mit dieser Platte. Viele der Songs waren erste oder zweite Takes.

Schumacher: Hast Du bei diesen Sessions auch Tom Waits oder Dr. John getroffen?

Frisell: Dr. John später bei einigen Auftritten, die wir in voller Besetzung bestritten haben. Tom Waits habe ich nie getroffen. Er rief einmal bei mir zuhause an, als ich gerade auf Tour war. Vermutlich, weil ich auf einer seiner Platten spielen sollte. Meine Frau wußte nicht, wer er ist. Als ich sie anrief, sagte sie: »Irgendein Typ mit einer komischen Stimme hat nach Dir gefragt. Sein Name ist Tom White oder so.«

Schumacher: Aber es ist nichts daraus geworden?

Frisell: Nein. Ich hoffe, daß es einmal soweit kommt. Ich mag seine Songs unheimlich.

Schumacher: Vielleicht keine gute Frage. Aber warum bist Du nicht bei Hal Wilners Monk-Projekt dabeigewesen?

Frisell: Ich kann mich nicht genau erinnern. Manchmal muß man eben zur rechten Zeit am rechten Ort sein. Ich sollte, glaube ich, auf dem John Zorn-Stück spielen, aber ich war wohl gerade auf Tour oder so. Zur Zeit arbeitet Hal gerade an einer Platte mit Walt Disney-Musik, bei der ich mitmache. Außerdem wird es einen zweiten Teil zu Nino Rota geben, mit Rota-Musik, die nichts mit Fellini zu tun hat. Paul Motion, ich und Steve Lacy haben das Thema des »Paten« gespielt. Das entstand schon vor drei oder vier

Musikszene

Sicher! Seit 1492
bin ich der Top-Hit!

*Kennst Du schon den
neuesten Top-Hit?*



Stiegl-Bier. Das Salzburger Bier.

Jahren. Hal produziert immer über eine lange Zeitspanne hinweg und wird dann ab und zu von diesen anderen Projekten abgelenkt.

Schumacher: Noch eine Frage zu Monk. Empfindest Du eine besonders enge Verbindung zu ihm und seiner Musik?

Frisell: Ja, zunächst mag ich seine Stücke einfach. Viele lassen sich außerdem gut auf der Gitarre spielen, auch wenn es manchmal schwierig ist. Aber schon, daß er eine so kleine Welt für sich geschaffen hat und niemand so klingt wie er. Ich weiß nicht, ob ich jemals soetwas für mich erreichen kann. Zumindest strebe ich danach.

Schumacher: Nochmals zu den verschiedenen Projekten, an denen Du bisher beteiligt warst. Hat es schon spezielle Situationen gegeben, in denen Du Dich unwohl gefühlt hast?

Frisell: Nicht wirklich. Ich versuche immer, die jeweilige Musik zu unterstützen. Gerade habe ich eine Platte mit Julius Hemphill eingespielt, eine riesige Big-Band-Geschichte. Nicht im geringsten ein Feature für mich, aber die Musik war sagenhaft. Es war toll, dabei zu sein und die Rolle auszufüllen, die man spielen soll, eine Note hier oder da. Ich versuche in letzter Zeit zwar, meine Sachen zu machen, die ich stärker kontrollieren kann. Aber auch ohne das genieße ich, meinen Part zu spielen. Ich muß außerdem meinen Lebensunterhalt verdienen. Wenn ich die Möglichkeit habe, eine Platte zu machen, tue ich es, ich brauche das Geld. Also mache ich viel.

Schumacher: Wenn man sich die Menge und das Spektrum der Sachen anhört, bei denen

Du mitgewirkt hast, könnte man fast den Eindruck bekommen, daß Du nicht »nein« sagen kannst. Ist das so?

Frisell: Nun, das ist auch ein Problem. Immerhin werde ich darin langsam besser.

Schumacher: Die Leute fragen dich, und du sagst: »Okay, ich werde da sein.«

Frisell: So passiert es meistens. Auf der anderen Seite gibt es so viel verschiedene Musik, die ich mag. Und ich spiele gerne. Ich setze mich gerne unterschiedlichen Spielsituationen aus. Also ist es auch zu meinem Vorteil. Aber es ist auch schwierig, abzusagen, wenn ich gerade Zeit habe. Wenn ich auf meinem Kalender mal drei Tage frei habe, sollte ich mir dort »Komponieren« eintragen. Denn wenn jemand anruft, und ich habe nichts im Kalender stehen, sage ich meist zu und bin weg. Ich stelle meine eigenen Sachen zu oft hintan.

Schumacher: Hast Du nicht ab und zu Probleme, zwischen den einzelnen Projekten, zumal den musikalisch extremen Polen, umzuschalten?

Frisell: Kaum. Schwieriger ist es, wenn ich auf Tournee bin und mich richtig in eine Spielweise vertiefe. Einmal war ich mit meiner Band unterwegs und gleich danach mit »Bass Desires«. Und gleich anschließend zu Tim Berne. Aber wenn ich zuhause bin, ist es, als ob alles zugleich, alles parallel läuft.

Schumacher: Es gibt viele Gitarristen, die, wenn sie mit anderen Gitarristen zusammenspielen, versuchen, diese auszusteichen. Dieses Gefühl hat man bei Dir nie.

Frisell: So spiele ich eben. Ich habe nicht besonders viel Technik, ich kann nicht sonder-

lich schnell spielen. Also bleibt mir nur, zu versuchen, mich einzupassen. Das ist eigentlich das Wesentliche bei mir: der Musik zuzuhören und zu versuchen, sie mitzugestalten. Wenn ich versuchen würde, schneller zu spielen, würde ich unweigerlich den Kürzeren ziehen. (lacht) Wahrscheinlich bin ich der langsamste von allen.

Schumacher: Jeder weiß, daß Geschwindigkeit nicht der definitive Schlüssel für gute, eigenständige Musik ist.

Frisell: Genau das meine ich auch. Aber ich glaube nicht, daß alle so denken.

Schumacher: Leute, die dich nur von den Platten, jedoch nicht live kennen, glauben, daß du mit einem Synthesizer arbeitest.

Frisell: Ich benutze Reverb, Delay, Distortion, Volume-Pedal. Ich glaube, das Volume-Pedal hat damit viel zu tun. Ich setze es oft ein, um den Anschlag zu verändern, die gesamte Atmosphäre. Zum Beispiel beginne ich ohne Anschlag, dann wird der Akkord lauter, dann leiser, dann wieder lauter. So wird die Gitarre, der Sound, einem Blasinstrument ähnlicher.

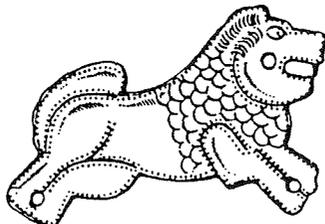
Schumacher: Bist Du schon auf eine Platte gestoßen, auf der im Zuge der technologischen Entwicklung ein gesampelter Bill Frisell-Sound eingesetzt wurde?

Frisell: Nicht so, wie Du meinst. Ich bin mir noch nicht sicher, was ich davon halten soll. Normalerweise meine ich, daß man diese Entwicklung nicht aufhalten kann. Dabei geht es doch immer nur um Geld. Trotzdem: Einen Menschen, der ein Instrument spielt, kannst Du nach wie vor nicht wirklich ersetzen. ■

Gemeinsame Landesausstellung
des Freistaates Bayern
und des Landes Salzburg

DIE

BAJUWAREN

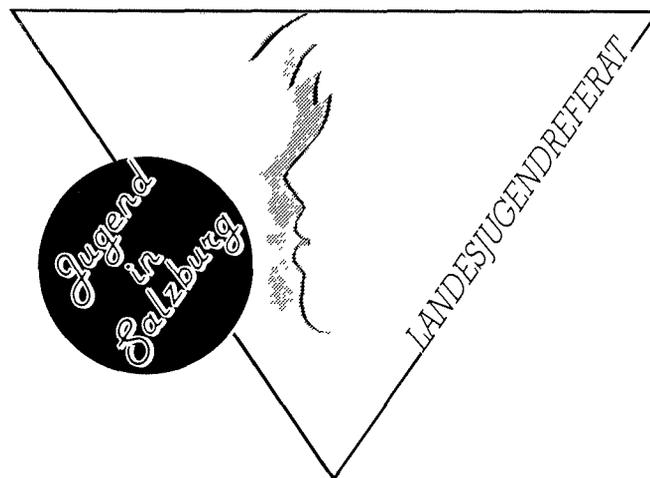


Von Severin bis Tassilo 488 – 788

Rosenheim/Bayern
Mattsee/Salzburg

19. Mai bis 6. November 1988





JUGEND IN SALZBURG LANDESJUGENDREFERAT

Das Landesjugendreferat unterstützt Jugendarbeit in vielen Bereichen.

Wir helfen Dir, wenn Du eine gute Idee hast und bei der Verwirklichung dieser Idee z.B. organisatorische Schwierigkeiten auftauchen.

Wir können Dir auch eine Menge Infos anbieten, wenn Du einen Überblick über die Jugendaktivitäten in Salzburg brauchst.

Wir unterstützen alle Jugendorganisationen, Jugendzentren und Jugendinitiativgruppen.

Das Landesjugendreferat vergibt auch Stipendien an Schüler, Lehrlinge und Studenten und gewährt Förderungsmittel in den Bereichen Jugend-, Schüler- und Studentenheime.

Viele Aktivitäten werden auch von uns selbst angeboten:

- **Redewettbewerbe**
- **Jugendradio** - Jugendliche machen Radio
- **Talentetournee** - neue Bands für die Salzburger Musikszene
- **Theater der Jugend** - verbilligte Theaterkarten, Medienkoffer
- **Polytechnische Lehrgänge** besuchen die Landeshauptstadt
- **Internationaler Jugendaustausch**
- **Filmring für junge Leute**
- **Kurs für Jugendarbeit** - Ausbildung zum Jugendleiter
- **Theatertage**
- **Literaturcafe** - junge Salzburger Autoren stellen sich vor
- **Ferienaktionen** - Ski- und Sommerwochen
- **Jugendsingen**
- Herausgabe der **Freizeitkalender** "Winter- u. Sommerferien im Land Salzburg", Jugendfalter
- **Landesjugendfest** und **Salzburger Open Airs**
- Herausgabe der Zeitschrift **BLIZZ** - das junge Salzburg-Magazin
- **Tage der Jugend**
- **Jugendforen**

Das Landesjugendreferat bietet auch seine Hilfe in finanzieller Hinsicht für alle jugendspezifischen Aktivitäten an.

Erreichen kannst Du uns unter der Telefonnummer 0662/8042-2230 oder Du schaust einfach bei uns vorbei: Kaigasse 32, 5020 Salzburg.

John Zorn: »Meine Arbeitsweise braucht kreative Musiker«

Auszüge aus einem Interview, das Arne Schumacher für das deutsche Magazin »JAZZTHETIC« 1988 mit John Zorn aufnahm.

Schumacher: Wer oder was ist »Hsü Feng«?

Zorn: Hsü Feng ist der Name einer chinesischen Schauspielerin. Sie hat in den sechziger und siebziger Jahren in Taiwan gearbeitet, unter einem Regisseur namens King Hu. Er war einer der ersten sogenannten »martial-arts«-Filmemacher, sehr hohes Niveau, nicht so wie die billigen Bruce-Lee-Filme aus Hongkong. Seine Filme sind sehr ausladend mit sehr langsamen Bewegungen. Hsü Feng ist eine Schauspielerin, die ich sehr mag. Also benutze ich jetzt statt Namen von Spielen, wie »Archery« oder »Cobra« die Namen chinesischer Schauspielerinnen. Ich möchte den Leuten Menschen vorstellen, die ich sehr mag und die möglicherweise unbekannt sind.

Schumacher: Es ist ein einziges langes Stück, das zum Beispiel eine volle Stunde dauert...

Zorn: Es kann eine, es kann zwei Stunden, es kann auch zehn Minuten dauern. »Hsü Feng« ist eines meiner »game-pieces«, also funktioniert es nach bestimmten Regeln, über die ich aber nicht mehr reden will: Das ist zu kompliziert.

Schumacher: Du legst besonderen Wert auf Kürze und Intensität?

Zorn: Beim »Locus Solus-Project« arbeitete ich mit Arto Lindsey und Anton Fier zusammen. Ich hatte die Idee eines besonders kurzen Song-Formats, denn das war, was Rock-Musik für mich bedeutete: sehr laut, sehr schnell und sehr kurz.

Schumacher: Obwohl das Ergebnis nicht im entferntesten konventionellem Rock entsprach?

Zorn: Nein, es war natürlich free. Aber es wies sozusagen die Oberfläche dieser Welt auf: die Song-Form, Gesang, Elektrisches, Rhythmus. Ich ging mit verschiedenen Aspekten der Form um. Jetzt machen wir dasselbe mit einer stärkeren Jazz-Orientierung mit der »Fickle Sonance-Band«, ebenso mit dieser Ornette Coleman-Gruppe. Auch meine Herangehensweise an Ornettes Musik hat sich radikal verändert aufgrund der Hardcore-Sachen.

Schumacher: In welcher Weise?

Zorn: Nun, ich möchte, daß es eine Trash-Band ist: sehr schnell, rasend schnell, sehr laut, sehr gewalttätig. Ich liebe Trash! Trash hat eine ungeheure Energie. Und diese Energie wollte ich in unsere Präsentation von Ornettes Musik einbringen, damit sie jene Schärfe und Heftigkeit hat wie in den Sechzigern, als die Leute ihn zum ersten Mal im »Five Spot« erlebten und erzählten: »Wow, das ist Wahnsinn!« Seine Musik so zu spielen wie vor 25 Jahren, das ist wie ein Museum... Miles schuf eine Art Fusionmusik in den späten Sechzigern. Das ist meiner Meinung nach eine neue Art Fusion: Trash Jazz.

Schumacher: Gehst Du eigentlich zu Konzerten von Trash-Metal-Bands?

Zorn: Dauernd, ich steh drauf.

Schumacher: Wie findest Du das Publikum?

Zorn: Großartig. Ein kulturelles Phänomen. Etwas, das über die Musik hinausreicht: Kleidung, Mode, die Art, wie geredet wird, Frisuren, Tätowierungen, die Art zu tanzen. Hip Hop und Reggae sind ebensolche Phänomene. Metal ist unheimlich interessant.

Schumacher: Obwohl beim Metal brutale Gewalt doch eine zentrale Rolle spielt?

Zorn: Hmmh. Das findet man in bestimmten Bereichen des Metal, die ich weniger mag als Trash. Trash sind, glaube ich, mehr die Kids, die den Geist der Revolution ausdrücken.

Schumacher: Siehst Du eine Chance, daß diese Kids auch Zugang zu Deiner Musik finden?

Zorn: Da denke ich nicht bewußt darüber nach, wenn ich an meiner Musik arbeite. Ich gehe nicht davon aus, daß das Trash-Publikum auf die Musik von Ornette Coleman abfährt, nur weil ich eine Art Mix schaffe.

Schumacher: Wenn ich das ganze Spektrum dessen betrachte, was Du so machst, gibt es unheimlich viele Fälle, in denen Du Tribut zollst, in denen Du eine Beziehung herstellst zu anderen Musikerpersönlichkeiten, zu Schauspielern, zu Menschen und zu Dingen, aus der Welt der Künste...

Zorn: Ja, ich glaube, das trifft letztlich auf all meine Projekte zu. An meine Musik, an die Art, wie ich über meine Musik nachdenke, gehe ich heran unter dem Gesichtspunkt des Nachforschens: neue Musik, neue Filme, Bücher, etwas finden, das übergegangen wurde, von dem ich finde, daß es toll ist und

daß ich das anderen Leuten nahebringen möchte.

Schumacher: Du stellst die Inspiration für deine jeweiligen Stücke deutlich heraus. Es gibt auf dem Markt auch Leute, die bestimmte Titel oder Personen gezielt benutzen, um Interesse für ihre Sachen zu wecken, zum Beispiel das Image von jemandem wie Humphrey Bogart...

Zorn: Das mache ich nicht im mindesten. Ich habe große Hochachtung, und ich habe meine Hausaufgaben gemacht. Jemandem, der behauptet, »Spillane« hätte nichts mit Spillane zu tun, ich würde nur den Namen benutzen, um die Platte zu verkaufen, kann ich nur antworten: Frag mich nach jeder einzelnen Note, jedem Sound, jedem Moment des Stückes, und ich werde Dir exakt sagen können, in welcher Weise es sich auf Spillane und dessen Welt bezieht. Nur dadurch bekam das Stück Leben, nur dadurch funktioniert das Stück.

Schumacher: Wie packst Du ein Thema an?

Zorn: Ich tauche vollständig ein. Als ich zum Beispiel das Kurt Weill-Stück für die Wilner-Platte gemacht habe, bin ich vollständig in Weill eingetaucht, habe Weill gehört, seine Partituren studiert.

Schumacher: Obwohl es nur ein kurzer Titel ist?

Zorn: Ein Fünf-Minuten-Stück, das für mich alles zusammenfaßt, was ich zu Weill empfand. Alles, was ich in jenem Moment über Weill wußte, steckt in diesem Stück. Auch dort kannst Du mich zu jedem Augenblick, jeder Note oder jeder Phrase fragen, was das mit Weill zu tun hat, und ich werde Dir genau antworten.

Schumacher: Wie genau sind die Vorgaben im Verhältnis vom Studio zur Live-Situation?

Zorn: Als Beispiele kann ich Dir »Godard« und »Spillane« nennen. Jedes Stück hat sechzig Abschnitte. Jeder Abschnitt hat einen sehr präzisen musikalischen Kontext. Improvisationen spielen natürlich eine große Rolle. Das verändert die Dinge zwar live, aber die Form bleibt gleich.

Schumacher: Ist es nicht problematisch, die Improvisationsteile zusammenzupassen, ihnen dabei einen eng begrenzten Raum vorzugeben?

Zorn: Nicht so schwer, wie man glaubt. Ein Teil wächst organisch aus dem anderen. Die

THE WORLD OF PURE MUSIC

SOUND ENGINEERED BY BASF



*Musikerlebnis pur Mit der neuen Cassetten-Generation von BASF Beispiel BASF Chrome Super II
Brillantester Klang durch Zweischicht-Technologie Zwei präzise abgestimmte Schichten aus reinem Chromdioxid sorgen für einen
weiten Aufzeichnungsspielraum in den Tiefen und großzügige Reserven bei hohen Frequenzen Der Effekt Eine Welt purer Musik*

BASF

BASF

Musik entsteht im Studio chronologisch vom ersten bis zum letzten Abschnitt. Wir können entscheiden, was wir als nächstes spielen anhand dessen, was vorher geschehen ist. Vieles ist von mir bereits sehr genau festgelegt: Die Reihenfolge der Abschnitte steht fest, die Instrumentierung ist weitgehend ausgearbeitet. In manchen Fällen habe ich Notenmaterial, in anderen sage ich einfach: »Ich möchte ein Duo von Christian Marclay und Bill Frisell. Geht hinein und spielt etwas Heftiges, Ruppiges. Und sie machen das so lange, bis es genau richtig ist. Dann gehen wir zur nächsten Form über, möglicherweise ein Percussion-Solo. Wofür er sich entscheidet, hängt davon ab, was sich vorher getan hat. Ich gebe dann vor: »Ich möchte, daß Du an Edgar Varese denkst.« Und Bobby Previte weiß genau, wovon ich rede, genau wie die anderen. Durch die zehn oder fünfzehn Jahre, seit denen wir zusammenarbeiten, verstehen wir einander, wir

THE BIG GUNDOWN

John Zorn plays the music of Ennio Morricone



sprechen die gleiche Sprache. Ich brauche nur einige wenige Dinge zu erwähnen, und sie werden dadurch inspiriert.

Ich glaube, das ist der eigentliche Job eines Bandleaders, der in einem improvisatorischen Kontext arbeitet. Bei Stücken wie »Spillane« oder »Godard« ist es mir außerdem wichtig, eine Situation zu schaffen, in der die Musiker nicht nur etwas beisteuern, was zur Komposition paßt, sondern etwas, von dem sie fühlen, daß es ebenso repräsentiert, was sie selbst sagen wollen. An diesem Punkt kommt die Kollaboration zum Tragen. Ich beschreibe ihnen etwas, aber sie müssen es interpretieren, in ihrer eigenen Sprache. Ich sage zum Beispiel zu Bill Frisell: »Interpretiere Spillanes Roman »My Gun In Quick.« Er macht es, und ich bitte ihn, das Ganze ein bißchen westernmäßiger zu tun, vielleicht einen Slide zu benutzen. Also es ist eine Art Wechselspiel, eine Unterhaltung. In diesem Sinne wird die Musik umfangreicher, als wenn ich nur in meinem kleinen Zimmer gesessen hätte, mit geschlossenen Fenstern, damit kein Geheimnis nach außen dringt, und dann die Tafeln herabgereicht hätte vom Berge Sinai: »Die neuen zehn Gebote, hier sind sie!« Ich praktiziere eine Arbeitsweise, die die Mitarbeit

kreativer Musiker beinhaltet. Wenn Du kein Vertrauen hast, ist das nicht in Ordnung. Langfristig möchte ich meine Künstler-Tantiemen zu gleichen Teilen mit allen teilen, die auf der Platte sind. Jeder soll Prozentpunkte an der Platte haben. Das ist nur gerechtfertigt. Aber ich möchte gleichzeitig klar machen, daß das meine Version ist, die da realisiert wurde. Wenn ich ins Studio komme, habe ich bereits alles ausgearbeitet, sodaß man erkennen kann, jemand hat daran monatelang gesessen. (...)

Schumacher: Das, woran Du und die Leute, mit denen du in enger Verbindung stehst, über die Jahre gearbeitet haben, findet heute wesentlich mehr Anerkennung, als es früher der Fall war. Ich habe den Eindruck, das hängt unter anderem damit zusammen, daß die strukturellen Elemente eurer Musik nicht immer so offen lagen wie jetzt. Für den Hörer ging dieser Aspekt meist verloren.

Zorn: Für den Hörer, ja! Das war schwer zu erkennen, weil es etwas Neues war. Die erste Reaktion von Hörern auf neue Dinge ist oftmals die, daß sie zunächst behaupten, es handle sich um den selben alten Mist: »Das ist bloß Freejazz!« Über die Freejazz-Musiker der frühen Siebziger hieß es, sie spielten wie John Coltrane und Albert Ayler, weil man es nicht besser wußte. In den späten Siebzigern und frühen Achtzigern hieß es: »Ach, das sind nur Freejazzer wie Peter Brötzmann, Derek Bailey, Evan Parker.« Doch das war es nicht im mindesten. Die Leute denken nur an das, was es schon gegeben hat. Über die nächste Generation nach uns wird man sagen, sie sei wie diese Clique aus New York. Aber so läuft es nicht.

Schumacher: Welche Bedeutung haben Musiker wie Brötzmann tatsächlich für Deine Musik?

Zorn: Das war nur eine Musik, die für meine Entwicklung wichtig war. Klassische Musik war genauso wichtig, Leute wie Ives, Strawinsky, Stockhausen. Die Bewegung der Minimalisten war wichtig, Philip Glass und Steve Reich. Die Idee, mit einer Band zu touren, die die eigenen Kompositionen spielt. Blues und Rhythm & Blues waren sehr wichtig für mich, ebenso ethnische Musik aus der ganzen Welt. Am allerwichtigsten waren vielleicht Filmmusiken, Cartoon-Musik. Zum Jazz bin ich mit zwanzig gekommen, da habe ich das erste Mal Jazz gehört: Anthony Braxton und Leo Smith. Ge reizt hat mich damals ihre Art, die Tradition der Improvisation mit strukturellen Elementen zu vermischen. Sie bedienten sich bei der klassischen Musik und übertrugen sie auf die Jazztradition. Während ich die Energie improvisierter Musik, des Jazz, auf klassische Strukturen übertrage, was ich als meine wahre Tradition bezeichnen würde. Brötzmann und Parker halfen mir, mich der Entwicklung einer Sprache anzunähern, die nicht notierbar ist, die frei ist von Noten im traditionellen Sinn. Daran habe ich sehr in-

tensiv gearbeitet. Aber das ist nur ein Element meiner Musik. Ich arbeite viel mit traditionellen Normen, mit traditioneller Instrumentierung, mit Genres wie Blues und Jazz, all das findet sich in Stücken wie »Spillane«. Sehr wichtig war für mich auch eine Form improvisierter Musik zu entdecken, die nicht ausschließlich mit der Black Jazz Experience verknüpft ist, sondern aus einer anderen Richtung kommt. Das half mir wiederum, meine Bindung an die Klassik-Welt zu stärken.

Eine Welt, die total krank sein kann, voll aufgeblasener Leute mit Scheuklappen, von denen ich mir sicher bin, daß sie mich überhaupt nicht akzeptieren würden. Aber dort ist letztendlich meine Tradition, Giganten wie Strawinsky, Harry Partch, die Abtrünnigen, Stockhausen, Kargel, die innerhalb dieser Welt etwas ganz anderes schufen, sich dieser Tradition aber zugehörig fühlten. Was ich völlig von mir weise, und Wayne Horvitz, Elliot Sharp, Steve Beresford, die Mitglieder des »Kronos-Quartetts«, Musiker unserer Generation, würden dem wohl zustimmen, ist die Vorstellung, daß Musik eine Hierarchie ist: Die sogenannten komplexeren Formen, sprich Klassik, höhergestellt als der Jazz, der wiederum komplexer und höhergestellt sei als der Blues, der wiederum höhergestellt als Popmusik oder was immer. Alles ist auf dem selben Level! Und alles sollte auf die selbe Weise akzeptiert werden. Ein Bluesmusiker zählt genausoviel wie ein klassischer Komponist. Er hat seine Studien an anderen Stellen auf andere Weise betrieben, jeden Abend in Bars und Clubs gespielt, während der Komponist zur Schule ging und gelernt hat, ein Symphonie-Orchester zu organisieren. Das ist nur eine andere Art von Schule, eine andere Tradition.

Schumacher: John Zorn ist heute hip?

Zorn: Momentan ist es das hippe neue Ding. Aber das wird sich ohne Zweifel ändern. Vielleicht hält es ein, vielleicht zwei, wenn wir Glück haben, auch drei Jahre an. Vielleicht währt es ewig, oder es geht völlig daneben und niemand will uns mehr hören. Aber das schert mich einen verdammten Dreck, weißt du. Allein die Musik ist wichtig! ■



Da ist
immer was los im
Kinder + Elternparadies
SAALFELDEN
AM STEINERNEN MEER MIT RITZENSEE

12x Spaß für Kinder und junge Leute:

- ◇ Kinder-Erlebniscamp
- ◇ Bergbauern-Urlaub mit Tieren
- ◇ Kinderkegeln
- ◇ Sommerrodeln auf der Rollbahn
- ◇ Erkundungstrip in Abenteuerhöhlen und Erlebnisschluchten
- ◇ Badewannenrennen und
- ◇ Schlurfen im Ritzensee – toll
- ◇ Grand Prix-Wettmelken
- ◇ Stiefelschmeißen
- ◇ Wildwasserrafting auf der Saalach
- ◇ Minigolf
- ◇ Tennis

12x Erholung für gestreßte Eltern:

- ◇ Faulenzen & Baden im Ritzensee oder im Warmfreibad
- ◇ Wandern zum Eremiten
- ◇ Bummeln durch's Heimatmuseum Schloß Ritzensee
- ◇ Radeln im schönen Saalfeldner Becken
- ◇ Bergwandern ins Steinernes Meer
- ◇ Tennisspielen (22 Frei- und Hallenplätze)
- ◇ Golfspielen (18 Loch-Kurs)
- ◇ Wildwasserrafting auf der Saalach
- ◇ Reiten im Saalachtal
- ◇ Theater & Konzerte besuchen
- ◇ Pinzgauer Schmankerln verkosten
- ◇ Sommerurlaub am Kitzsteinhorn



Zum Fröhlichsein für groß und klein:
SAALFELDEN Zentral gelegen –
leicht erreichbar

002

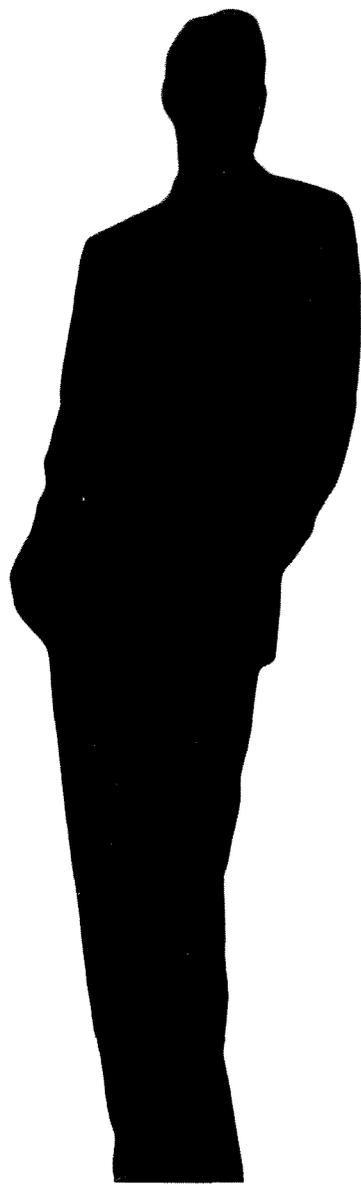
Ja, ich möchte mehr
über Saalfelden wissen
und an der AUSLOSUNG
EINES 1-WÖ. FAMILIEN-
URLAUBS teilnehmen:

Name: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

Bitte einsenden an Fremdenverkehrs-
verband A-5760 Saalfelden,
Tel. 00 43 65 82/25 13



JAZZ

EAU DE TOILETTE

YVES SAINT LAURENT

LA NOUVELLE EAU DE TOILETTE POUR HOMME

YVES SAINT LAURENT

YVES SAINT LAURENT PARIS