



DAS SECHZEHNTE  
**MAGAZIN**  
ZUM SECHZEHNTE  
**JAZZFESTIVAL**  
SAALFELDEN • 94, AUSTRIA

Vorsicht: Diese Anzeige wirkt

am besten, wenn es **ABEND** wird,

Sie schon durstig sind und Ihnen beim

**GEDANKEN** an ein kühles,

trockenes **PILS** das Wasser im

Mund zusammenläuft ...

**EINFACH LEBEN!**



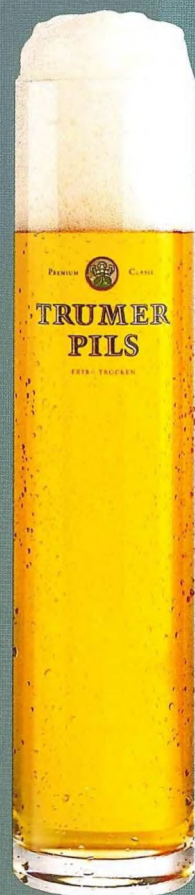
PREMIUM



CLASSE

**TRUMER  
PILS**

PRIVATBRAUEREI SIGL · OBERTRUM BEI SALZBURG  
TELEFON: 06219/7411 DW 51



# V.A. step to another world music



Eine faszinierende Einführung in die Welt der RecRec Veröffentlichungen. 76 min verschiedenste Grenzen überschreitende Musik, begleitet von einem 24-seitigen Büchlein mit ausführlichen Beschreibungen der RecRec-KünstlerInnen. Das ganze zu einem phantastischen Preis!

Schickt uns 10 DM/10 SFr und der Sampler wird flugs frei ins Haus geliefert.

Katalog anfordern bei:

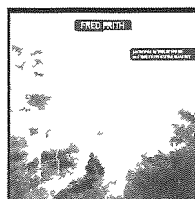
Rec.Mail  
Postfach 501803  
D-22718 Hamburg  
Fax #49-40-390 68 21

## new releases

### FRED FRITH - QUARTETS

(ReCDec44)

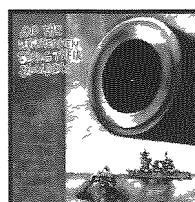
Kompositionen von Fred Frith für 4 Gitarren, gespielt von Mark Howell, Nick Didkovsky, René Lussier und Fred Frith; und für Streichquartett, gespielt von Violet Wires.



### THE EX / TOM CORA

And The Weathermen Shrug Their Shoulders (LP/CD)

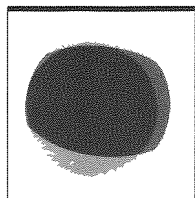
Lieder und Improvisationen, Gedichte und Explosionen, Instrumentalstücke und andere begeisternde Variationen.



### TIERE DER NACHT

Wolpertinger (ReCDec58)

...von hypnodelischen Expeditionen ins Universum zu Wave-Metal-Exzessen. Kriert von Mani Neumeier (Guru Guru) und Luigi Archetti.



### NE ZHDALI

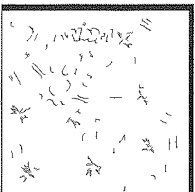
Hey Driver, Cool Down  
The Horses (ReCDec65)

Exzellente Band aus Talinn, Estland. Impulsiv und kraftvoll. Nicht zu stoppen auf ihrem Weg in den Westen.



### DIE KNÖDEL

Diese österreichischen Klösse bereichern die traditionelle Klangwelt alpenländischer Folklore mit Harmonien und Kompositionen der zeitgenössischen Klassik.

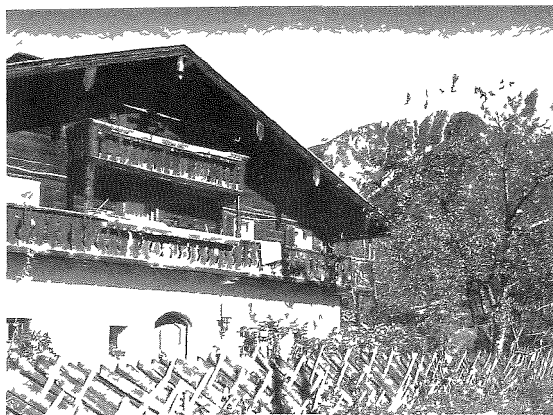


Verkochte Tiroler  
(ReCDec34, also cassette)

**REC/REC  
MUSIC**  
RecRec Music  
P.O. Box 717  
8026 Zurich  
Switzerland

Other new release by BOB OSTERTAG  
feat. Joey Baron, Mark Dresser, Gerry Hemingway, Phil Minton (ReCDec59)





## SAALFELDEN

Urlaubsfreuden am Steinernen Meer

*Ein Ort der Freiheit und  
Erholung heißt Sie willkommen!*

*Saalfelden liegt inmitten der intakten Natur des Saalachtals und ist umgeben von einem wunderschönen Bergpanorama. Unser Ort konnte sich seinen landlichen Charakter bewahren und besticht im Sommer durch uneingeschränkten Freizeitspaß: Wandern, Bergsteigen, Baden, Golf, Tennis, Reiten, Rafting, Minigolf, Sommer-Rodelbahn, ausgedehnte Radtouren, Kunst und Kultur ...*

*Der Winter ist in unseren Breiten ein Erlebnis für sich: Skifahren, Langlaufen, Pferdeschlitten-Romantik, Eisstockschießen, Winterwandern, Après Ski, in der Halle Tennis, Squash, Reiten ...*



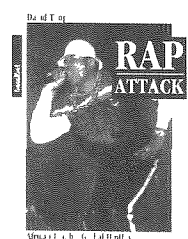
*Tourismusverband A-5760 Saalfelden - Salzburger Land - Austria*

*Telefon: 06582/2513 od. 3195, Telefax: 06582/5398, aus D, B, I, L und CH: 0043/6582/2513 od. 3195*

## ★ LESEN SCHENKEN.



280 Seiten, DM 50,-



256 Seiten, DM 42,-



417 Seiten, DM 52,-

## Bücher über Musik

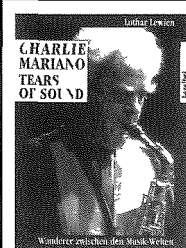
★ ★  
Jazz & Blues  
Rock & Pop  
Stars & Stories

★ ★ ★ ★ ★  
Über 50  
swingende Titel  
als Geschenkideen  
im Buchhandel!

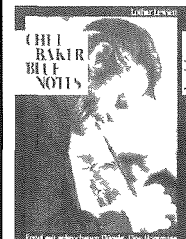
Kostenloses Gesamtverzeichnis anfordern bei:  
**HANNIBAL Verlag, A-3423 St. Andrä-Wördern,  
R.-Gebhart-Gasse 3, Fax 0043/2242/38637**

**HANNIBAL**

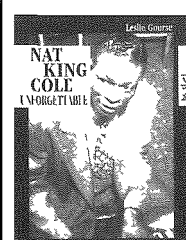
## MUSIK ZUM LESEN



304 Seiten, DM 45,-



171 Seiten, DM 40,-



320 Seiten, DM 45,-

## Bücher über Jazz

John Coltrane  
Miles Davis  
Duke Ellington  
Ella Fitzgerald  
Benny Goodman  
Dexter Gordon  
Dizzy Gillespie  
Woody Herman  
Charlie Parker  
Oscar Peterson  
Jazz in Rußland  
Swing unter den Nazis  
Blues Fell This Morning  
Swinging Voices of America  
Brazilian Sound  
U.a.

Kostenloses Gesamtverzeichnis anfordern bei:  
**HANNIBAL Verlag, A-3423 St. Andrä-Wördern,  
R.-Gebhart-Gasse 3, Fax 0043/2242/38637**

**HANNIBAL**

**OFFICIAL SPONSORS:**



**Salzburger Nachrichten**

**AUSTRO MECHANA**



**Marktgemeinde Saalfelden**



**Salzburger Land**  
Ein kleines Paradies

|                                                                       |                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Veranstalter:</i>                                                  | <i>Zentrum Zeitgenössischer Musik</i>                                                        |
| <i>Künstlerische &amp;<br/>organisatorische Leitung:</i>              | <i>Gerhard Eder</i>                                                                          |
| <i>Programmbeirat:</i>                                                | <i>Erich Themmel, Christoph Huber, Franz Herzog</i>                                          |
| <i>Produktionsassistent:</i>                                          | <i>Ursula Windhager</i>                                                                      |
| <i>Finanzen:</i>                                                      | <i>Wolfgang Hartl</i>                                                                        |
| <i>Bauten &amp; Technik:</i>                                          | <i>Reinhard Gottlieb, Christoph Stadler</i>                                                  |
| <i>Medienbetreuung:</i>                                               | <i>Christine Aigner, Renate Zaininger, Kai Leichsenring</i>                                  |
| <i>Ton- und Bühnentechnik:</i>                                        | <i>Chuck Miller, Peter Angerer, Harry Friedl</i>                                             |
| <i>Vorstand:</i>                                                      | <i>Manfred Mayer, Werner Sandner, Wolfgang Hartl,<br/>Reinhard Gottlieb, Franz Salzmann</i>  |
| <i>Herausgeber, Medieninhaber,<br/>für den Inhalt verantwortlich:</i> | <i>Zentrum Zeitgenössischer Musik, A- 5760 Saalfelden</i>                                    |
| <i>Textredaktion:</i>                                                 | <i>Gerhard Eder, Christoph Huber, Erich Themmel</i>                                          |
| <i>Jazz-Corporate-Design:</i>                                         | <i>Bulldog Werbung &amp; Grafik - Saalfelden,<br/>Gabi Mitterer &amp; Hagen Schernthaner</i> |
| <i>Reproduktion:</i>                                                  | <i>MAD &amp; CO - Maishofen, Mike Linder</i>                                                 |
| <i>Druck:</i>                                                         | <i>Druckerei Hutter, St. Johann/Tirol</i>                                                    |

# DER INHALT

|    |                                                                                 |   |
|----|---------------------------------------------------------------------------------|---|
| 7  | Editorial                                                                       |   |
| 9  | Jazz und ...                                                                    |   |
| 11 | Django Bates Delightful Precipice                                               |   |
| 13 | Trombone Quartet                                                                |   |
| 15 | Oliver Lake Quintet Tribute to Eric Dolphy                                      |   |
| 17 | Le Poete a New York                                                             |   |
| 18 | Craig Harris Fire Wall                                                          | 3 |
| 21 | Striped Roses                                                                   |   |
| 22 | Peacock & Parker & Phillips                                                     |   |
| 25 | Marc Ribot - Shrekhouse                                                         |   |
| 27 | Randy Weston African Rhythms Quartet & The Gnaouas of Morocco                   |   |
| 28 | Wolfgang Puschnig Mixed Metaphors                                               |   |
| 29 | David Murray Octofunk                                                           |   |
| 31 | Octet Ost III                                                                   |   |
| 34 | Roscoe Mitchell Note Factory                                                    |   |
| 35 | John Zorn Masada                                                                |   |
| 37 | Henry Threadgill Song out of my trees                                           |   |
| 39 | Greg Osby Streetjazz                                                            |   |
| 41 | Bert Noglik -<br>Jazz, improvisierte Musik zwischen Anpassung und Aufmüpfigkeit |   |
| 49 | Peter Niklas Wilson - Jazz auf der Flucht vor sich selbst                       |   |



# Warum Jazzfreunde SN lesen?

Weil sie auch bei Musik auf  
Qualität Wert legen.



**Wir konzentrieren uns aufs Wesentliche.**

# **PORGY & BESS**

J A Z Z & M U S I C C L U B

## **AMERICANS ALONE IN EUROPE**

16. September bis 30. September 94

featuring  
**Kim Cooper**  
**Leena Conquest**  
**David Friedman,**  
**Howard Johnson**  
**Alan Praskin**  
**Roger Janotta**  
**Linda Sharrock**  
**David Moss**  
**Eric Watson**  
**Lauren Newton**  
**Idris Muhammad**  
**Steve Lacy**  
**Glen Ferris**  
**Steve Grossman**  
**Angus Bangus**



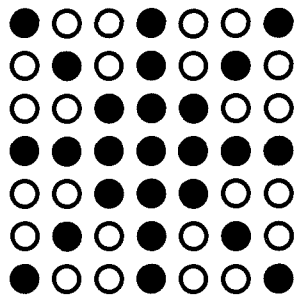
**PORGY & BESS** • 1010 Wien, Spiegelgasse 2 • TEL: 512 84 38  
Neu: Membercard für die Saison 94/95

\* Österreichs führender Jazzclub:

Januar bis Juni 1994: Konzerte total: 186, Bands total: 143, ausländische Bands: 37, österreichische Band: 106,  
in Auftrag gegebene Projekte: 28, österreichische Erstaufführungen: 52, verkaufte Tickets: 12.172

# **The British Council Library and Information Centre**

*Materials about Britain including 20.000 books, 61 journals, 1200 videos,  
information on language courses, universities etc. Open to public.  
Members may borrow books, videos etc.*



*Opening hours are: Mon 11.00 - 19.00, Tues 11.00 - 18.00  
Wed 11.00 - 14.00, Thur 11.00 - 18.00, Fri 11.00 - 16.00*

*The British Council Library, Schenkerstraße 4, A-1010 Wien  
Tel.: 0222/533 26 16 82, Fax: 0222/533 26 16 85*

# Editorial

Offensichtlich sind die Kulturschaffenden und Kulturvermittler, die mit ihrer Arbeit nicht in erster Linie auf kommerziellen Erfolg und populistischen Ramsch abzielen, mehr als alle anderen die Kinder geblieben, die ihre Zeit am liebsten mit Indianerspielen verbringen. Die öffentliche Hand sichert nicht allzu langfristig die Benützung von Reservaten und gibt allen Stämmen gleich wenig, damit ihr Ruf als strenge, aber gerechte Hand aufrecht bleibt. So leben die einzelnen Stämme genügsam, manche umschreiben das mit „autonom“, innerhalb ihrer engen Grenzen und erfreuen ihre Gäste mit Kunstformen, die durchaus ermöglichen, „sich von der Unterhaltung zu erholen“, wie Werner Thuswaldner es am 23. Juli 1994 in den „Salzburger Nachrichten“ formulierte.

Und immer mehr Menschen werden es, die diese Kunstform für sich entdecken und schätzen

lernen, und der Jazz ist nur eine von vielen. Auch ein Grund, um die unselige Diskussion um Reservate oder „puristische Randgruppenmekkas“ zu beenden und öfter von der Notwendigkeit der gesicherten kulturellen Vielfalt zu sprechen.

In Saalfelden ist im Verlauf von sechzehn Jahren ein Konzept gewachsen, das oft korrigiert und hinterfragt, immer klarere Konturen gewinnt:

☞ Das zentrale Interesse gilt im wesentlichen der zeitgenössischen, nach neuen Formen und Motiven suchenden Szene Europas und der USA

☞ Der Tradition sind wir verpflichtet, wenn sie in lebendiger und authentischer Form präsentiert werden kann.

☞ Auf tragende Musiker der Szene soll nicht nur einmal ein Spot geworfen werden, die

längerfristige Entwicklung zu beobachten scheint uns wertvoller zu sein.

☞ Experimente und grenzüberschreitende Projekte zu präsentieren, das Ohr an den Puls der Zeit, jedoch nicht des Zeitgeistes, zu legen, empfinden wir als spannende Abenteurer, die bisweilen auch einen Blick in die Zukunft ermöglichen.

☞ Musiker und Publikum sollen sich in Saalfelden wohl fühlen und in einem möglichst optimalen Rahmen die Begegnung erleben können.

Diesem Konzept werden wir treu bleiben, nicht nur, weil es sich von Jahr zu Jahr mehr oder weniger bewährt, sondern vor allem, weil wir davon überzeugt sind, daß im Zeitalter der kulturellen Supermärkte und Fast-Culture-Buden ein überschaubares und kritisch sortiertes Angebot einfach notwendig ist.

## **DIE BANK FÜR IHREN AUFENTHALT IN SALZBURG.**



---

Geldwechsel • Exchange • Cambio

---

eurocheques • Goldmünzen

---

Geldanlage und Vermögensberatung

---

Deposits and Investment-Service

---

placement d' argent et de la fortune

---



**Salzburger Sparkasse**

Die Bank als Partner

**Zentrale: Alter Markt 3, A-5010 Salzburg, Telefon 0662/80 40-657**

# UND . . .

Organisiert man ein Festival wie eben das in Saalfelden, so bemerkt man sehr rasch, daß eine derartige Veranstaltung dem Prinzip Jazz und... folgt.

Wird zuerst ca. ein halbes Jahr über das Programm diskutiert, über Musiker, die zu präsentieren sind, über Musik, von der man glaubt, sie veranstalten zu müssen, über mögliche neue Tendenzen, zukünftige Entwicklungen oder vermutete Irrwege etc., wird das verbleibende halbe Jahr dahingehend genützt, um logistische Detailpläne auszuarbeiten, welches Zelt zu welchem Zeitpunkt an welchem Ort und zu welchem Zweck aufgestellt werden soll, Pläne gezeichnet, wie den das Interieur eines solchen Zeltes auszusehen hat, wenn es etwa die Aufgabe der Verpflegung der Besucher zugeordnet bekommt. Menschenflüsse sind darin genauso zu berücksichtigen, wie mögliche Versorgungsengpässe (wenn beispielsweise sich auf der Bierfaßroute ein Tisch zum Zubereiten von diversen anderen Gaumengenüssen entgegenstellt). Weiters ist nächte- und tagelang darüber zu diskutieren, wie man denn nun endlich das leidige Thema der Reservierung so in den Griff bekommt, daß einerseits der lebensgefährliche Ansturm nach mehrstündigen Aufenthalt im Zelt-äußeren beim Öffnen der vermeintlich letzten Barriere vor dem zu ergatternden Sitzplatz in der ersten Reihe präventiv vermieden wird,

bzw. daß andererseits auch wahre Tragödien und unvorstellbare Verbalinjurien, nachdem man die Distanz zwischen Eingang und Sitzplatz in rekordverdächtiger Zeit und unter Nichteinhaltung jeglicher olympischen Ideen zurückgelegt hat und dann bemerken muß, daß irgendein unvorstellbar unsozial eingestellter Zeitgenosse mittels Decken und sonstigen abkömmlichen Textilien seinen Anspruch auf eben diesen als eigen erwähnten Sitzplatz bereits seit den frühen Morgenstunden geltend machen will, verhindert werden.

Dann gilt es noch tage- und nächtelang zu diskutieren, in welchen Behältnissen man denn nun flüssige und feste Nahrungsstoffe dem willkommenen Gast überreichen soll, damit der auf der einen Seite den größtmöglichen Genuß derselben hat, wir auf der anderen Seite nicht allzu viel „Gscher“ mit dem „Gschirr“ haben, die Natur auf der dritten Seite nur der kleinstmöglichen Belastung ausgesetzt wird und daß auf der vierten Seite des Bauers Kühe nicht eines Tages über heftige Bauchschmerzen oder unangenehmes Magenzwicken, hervorgerufen durch übriggebliebenes und tückischerweise nichtentdecktes Bruchglas, klagen, was uns nämlich Bauer nämlich nie mehr im Leben verzeihen würde, nachdem wir bei den Leben aller uns nahestehenden Personen schwören mußten, das derartige unter keinen Umständen passieren darf.

Und dann noch das nächte- und tagelange aushecken von Strategien, wie man denn dem so unseriösen Partner Wetter entgegenwirken kann. Soll man nun eher Ventilatoren und sonstige technische Luftabsauggeräte herankarren, da voraussichtlich zu dieser Zeit eine spätsommerliche Hitzewelle ausbricht, oder doch eher Heizungskanonen, da der hundertjährige Kalender, der bekanntlich in hundert Jahren noch nie gelogen (oder gestimmt?) hat, vor dem heranahenden frühherbstlichen Winter einbruch warnt, oder am Besten beides, wobei man das einmal einem Menschen erklären muß, der gleichzeitig Kanonen zwecks Beheizung und Ventilatoren zwecks Kühlung einzubauen hat.

Und dann noch die Probleme mit diversen Klowägen, Lichtfirmen, Soundverantwortlichen, Managern von Musikern, Geldgebern, Geldnehmern, Standler, Zulieferfirmen, Abholfirmen... alles muß in einem halben Jahr tage- und nächtelang diskutiert, analysiert, paralyisiert und behoben werden.

Wir sind ein Jazz und... Festival, wobei das und für Spaß, Erholung, Genuß, Entspannung, Alltagsflucht, Atmosphäre, Abenteuer, Kommunikation, Entdeckung, Überraschung, Erlebnis und und und stehen soll. Wir bemühen uns darum!!

D J A N G O



# MUSIC ON THE EDGE OF MADNESS

Der Name Delightful Precipice entstammt einem Song bzw. einem Plattentitel der Band Loose Tubes, die Bates Mitte der achtziger Jahre mitbegründete, und in der er wertvolle

So kam er mit Musikern wie Tim Whitehead, Steve Argüelles, Harry Beckett und Dudu Pukwana in Kontakt, bevor er neben Loose Tubes im George Russell Orchestra und in der jazzrockorientierten Gruppe von Bill Bruford spielte. Heute ist Bates neben Delightful Precipice auch noch Leader des Quartets Human Chain, spielte an der Seite von Hank Roberts und arbeitete im Jimi Hendrix Projekt des Schweizer Gitarristen Christy Doran.

*Delightful Precipice* als Opener des diesjährigen Jazzfestivals Saalfelden verspricht ein Musikereignis wie ein Hochseilakt zwischen Konvention, Tradition, Avantgarde und britischen Musikhumors zu werden.

**DJANGO BATES**  
**DELIGHTFUL PRECIPICE**  
**(GB)**

Eddie Parker ..... flute, bass flute  
Sarah Homer..... clarinet, bass clarinet  
Iain Ballamy ..... soprano,  
alto saxophones  
Steve Buckley..... soprano,  
alto saxophones  
Mark Lockheart ..... tenor saxophone  
Barak Schmool ..tenor saxophone, flute  
Martin Robertson . baritone saxophone  
Sid Gauld ..... trumpet  
Chris Batchelor ..... trumpet  
Dave Laurence ..... french horn  
Roland Bates..... trombone  
Richard Henry..... bass trombone  
Sarah Waterhouse..... tuba  
Django Bates ..... keyboards, eb horn  
Michael Mondesir..... bass  
Stuart Hall ..... guitar, violin,  
lap steel, banjo  
Martin France..... drums  
Thebe Lipere ..... percussion

# HÖR-FEST

steirischer herbst '94

UNDER COVER

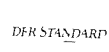
Creative Music Seminar

**1** herbst-MATINEE Sonntag, 2. Oktober, 10 Uhr **HANS REICHEL**  
**2** 11 Uhr **MAX NAGL / DAN FROOT / PATRICE HERAL** **3** Dienstag, 4. Oktober, 20 Uhr **OCTET OST III** **4** Montag, 10. Oktober, 20 Uhr **UNDER COVER COLLECTION BAND** **5** **6** Dienstag, 11. Oktober, 20 Uhr **MARC RIBOT / GUY KLUCEVSEK** **7** Mittwoch, 12. Oktober, 20 Uhr **BALANESCU QUARTET** **8** Donnerstag, 13. Oktober, 20 Uhr **PHILIP JECK & SIANED JONES** **9** Freitag, 14. Oktober, 20 Uhr **TOM CORA SILENT FILM - LOUD MUSIC PROJECT**  
**10** Freitag, 21. Oktober, 20 Uhr **BILLY TIPTON MEMORIAL SAXOPHONE QUARTET** **11** Samstag, 22. Oktober, 20 Uhr **MOONDOG & THE LONDON SAXOPHONIC** **12** Sonntag, 23. Oktober, 20 Uhr **TIM BERNE & CAOS TOTALE.**

Musikgespräche, Lectures und Workshops auf Anfrage.



LUDWIG RIEGER  
HÖRFEST SCHUH



DER STANDARD

**STIEFELKÖNIG**

TEL. (0) 36 82 / 23 250 • FAX (0) 36 82 / 23 251  
 A-8950 STAINACH • BAHNHOFSTRASSE 110 • STEIERMARK • AUSTRIA

**culturcentrum wolkenstein**

Ein Projekt der  
Musik-Kommunikation im  
Auftrag der BVL R



# trombone **QUARTET**

D I E P O S A U N E N V O N J E R I C H O

Nach der Präsentation von Saxophon Quartetten (World Saxophon Quartet, 29th Street Sax Quartet) und eines Saxophon Octets (ROVA plus 4) standen 1993 auch schon einmal sechs Kontrabassisten auf der Bühne. Diese Tradition setzt 1994 das Posaunenquartett mit der Besetzung Ray Anderson, Craig Harris, George Lewis und Gary Valente fort.



Ray Anderson, © Archiv ZKM

**Ray Anderson** gilt als einer der virtuosesten auf diesem Instrument. Der gebürtige Chicagoer, der erstmals an der Seite von Anthony Braxton 1978 in Moers Aufmerksamkeit erregte, ehe er mit Barry Altschul und Mark Helias sein eigenes Trio gründete, wechselte trotz seiner Bewunderung für die in seiner Heimatstadt ansässige AACM nach New York. Aus seinem ersten Trio entstand die Gruppe Slickaphonics, eine Funk Band mit der Anderson bewies, das sich Entertainment und spontane Kreativität

nicht ausschließen müssen. Erfahrungen an der Seite von Henry Threadgill, George Gruntz, Charles Mingus oder in Charlie Hadens Liberation Music Orchester weckten in Anderson das Interesse an den unterschiedlichsten musikalischen Stilen und Traditionen. *„Die Tradition bedeutet, daß du deinen eigenen Stil, deine eigene Musik entwickeln mußt. Das ist die Tradition, die von Charlie Parker, Louis Armstrong, Duke Ellington und Thelonious Monk inspiriert ist. Sich in ihr zu bewegen bedeutet, erst einmal herauszufinden, wer du selbst bist“.*

(Ray Anderson)

In der Highschool von Chicago studierte **George Lewis** an der Seite von Ray Anderson. Es war auch Lewis, der diesen in New York mit Anthony Braxton zusammenbrachte. George Lewis bezieht die gesamte Tradition und moderne Errungenschaften in seinen eklektizistischen Free-Mainstream ein. *„Für mich ist Stil sehr gefährlich für die freie und offene Entwicklung der Musik. Stil und Freiheit sind dauernde Gegensätze“.*

(George Lewis)

Nach dem Abschluß seines Philosophiestudiums spielt er u.a. mit Anthony Braxton, Roscoe Mitchell aber auch in der Count Basie Band. Er wird später, durch sein Interesse an technisch-elektronischen Neuerungen, zu einer Schlüsselfigur der Avantgardeszene. Aufnahmen und Konzerte mit Richard Teitelbaum (Musica Electronica Viva), Derek Bailey, Dave Holland, Steve Lacy und

Irene Schweizer festigen seinen Ruf als einer der innovativsten und kreativsten Posaunisten.

Auch **Craig Harris** wird als Musiker sehr stark vom AACM beeinflusst, bevor er Ende der 70er Jahre im Sun Ra Arkestra spielte. Später ging er mit der Band von Dollar Brand auf Welttournee. Vor allem Australien hinterließ einen großen Eindruck auf Craig Harris. Er spielte mit Musikern der Aborigines und lernte das Djerdoo, ein Instrument welches er seither in verschiedensten Kontexten zum Einsatz bringt. Weitere Stationen seiner musikalischen Karriere waren das David Murray Octet, verschiedene Gruppen von Henry Threadgill oder Lester Bowie's Brass Fantasy sowie eigene Bands wie Tailgaters Tales oder Cold Sweat.

Das Quartet wird durch **Gary Valente** komplettiert, der in Saalfelden in der Big Band von Carla Bley 1985 zu hören war. Gary Valente studierte bei Jaki Byard Komposition und spielte in dessen Band Apollo Stompers wöchentlich im Ali's Alley. Neben Carla Bley tourte er mit Maynard Ferguson, Charlie Haden, Joe Lovano ...

## **TROMBONE QUARTET (USA)**

Ray Anderson . . . . . trombone  
Craig Harris . . . . . trombone  
George Lewis . . . . . trombone  
Gary Valente . . . . . trombone



# Oliver Lake Quintet

## A TRIBUTE TO ERIC DOLPHY

Oliver Lake, © Ira Berger



„Dolphy was always moving, always advancing his music - like Duke, Miles, Trane. He never stood still. The thing is, and he exemplified this, you can always learn something. The music is just so vast, there's always room to explore if you're open, if you're willing to take chances. You can't know everything about the music; it's not a fixed repertoire, a fixed way of playing“. (Oliver Lake)

Oliver Lake ist ein Musiker, der seit über 25 Jahren seine Musik vorwärts treibt, mit verschiedensten musikalischen Mitteln experimentiert und ständig auf der Suche nach neuen Sounds und Ausdrucksformen ist. Dieses ruhelose Vorwärtsbewegen ist es, was Oliver Lake mit Eric Dolphy verbindet. Wie Dolphy hat auch Lake eine stattliche Anzahl von Platten eingespielt, die kontinuierlich die Weiterentwicklung seiner Musik dokumentieren.

Zusätzlich zu Aufnahmen mit seinem Quartet oder Quintet veröffentlichte Lake Solo-Alben, Duos mit Julius Hemphill, Joseph Bowie und Jerome Cooper und diverse Ensemble-einspielungen mit sehr unkonventionellen Instrumentierungen.

Daneben arbeitet er noch in seiner Funk und Reggae Band Jump Up und natürlich im World Saxophone Quartet. In den letzten Jahren verstärkte Lake seine kompositorischen Intentionen, die in der Komposition „Tribute to Dolphy“, gipfelte.

Die Karriere von Eric Dolphy steht für eine der brilliantesten und einflußreichsten der Jazzgeschichte. Obwohl er nur von 1958, als er dem Chico Hamilton Quintet in Los Angeles angehörte, bis zu seinem Tod 1964 in Berlin, im Rampenlicht stand, ist Dolphy eine der zentralen Figuren des modernen Jazz. Durch seine Zusammenarbeit mit John Coltrane, Ornette Coleman, Charles Mingus, Jaki Byard, Booker Little, Mal Waldron, Ron Carter, Max Roach und vielen andere, war Dolphy mitverantwortlich für die Entwicklung des Jazz vom Bebop zum Free Jazz.

Seine Aufnahmen während dieser Zeit sind nicht nur aufgrund seiner unglaublichen technischen Fähigkeiten bemerkenswert, sondern auch aufgrund seiner emotionalen Direktheit, seiner Fähigkeit komplexeste Formen zugänglich zu machen, seines Talenten für Melodien und seines

schier unstillbaren Dranges nach neuen Sounds. Inspiration fand Dolphy nicht nur bei Thelonious Monk und Charlie Parker, sondern auch in der traditionellen afrikanischen Musik, nordindischen Ragas, afro-amerikanischen Spirituals sowie bei europäischen klassischen Komponisten wie Arnold Schönberg oder Bela Bartok. Obwohl Dolphy nie dieselbe Anerkennung fand wie einige seiner Zeitgenossen, ist sein Einfluß auf unzählige Musiker unüberhörbar.

„His playing was so inspirational to me. Part of it was his skill. He was such a virtuoso on all those instruments, and he was so versatile, working in different settings. But I was really inspired by the way he challenged expectations in the music. His solos were totally unexpected, in the shapes they took, the direction he moved. When I heard Dolphy I saw I could have a career doing something thousands and thousands of others weren't doing, something that was my own“.

(Oliver Lake)

### OLIVER LAKE QUINTET (USA)

|                 |                         |
|-----------------|-------------------------|
| Oliver Lake     | alto, soprano saxophone |
| Russell Gunn    | trumpet                 |
| Charles Eubanks | piano                   |
| Beldin Bullock  | bass                    |
| Cecil Brooks    | drums                   |



*L'aurore*

*L'aurore de New York  
a quatre colonnes de vase  
et un ouragan de noires colombes  
qui barbotent dans l'eau pourrie.*

*L'aurore de New York gemit  
dans les immenses escaliers,  
cherchant parmi les angles vifs  
les nards de l'angoisse dessinee.*

*L'aurore vient et nul ne la recoit dans sa bouche  
parce qu'il n'y a la ni matin ni possible esperance.*

*Parfois les pieces de monnaie en essaims furieux  
cherchent et devorent des enfants abandonnes.*

*Les fleurs qui sortent comprennent dans leurs os  
qu'il n'y aura ni paradis ni amours effeuillees;  
elles se sont enfonces dans la fange des nombres et des lois,  
elles jouent aux jeux sans art, aux sueurs sans fruit.*

*La lumiere s'ensevelie sous les chaines et les bruits  
d'un monde impudique de science sans racines.  
Il y a par tout des gens qui titubent d'insomnie  
comme des naufrages et de sortir d'un naufrage de sang.*

*Frederico Garcia Lorca*

# Le Poète à New York

SPECTACLE MUSICAL SUR UNE IDÉE DE BENAT ACHIARY

Lorcas Texte wollen gesprochen, geschrien und gesungen werden und Benat Achiary tut dies. Was ihn mit dem spanischen Poeten verbindet ist mehr als nur geographische Nähe - es sind gemeinsame Gefühle und Schwingungen, eine gemeinsame Poesie. Bekannt wurde der Baske durch seine Stimme. Durch seine

nien von Jazz und Blues. Den Pfad seiner musikalischen Vergangenheit hat Achiary bereits seit einiger Zeit verlassen, um sich der zeitgenössischen improvisierten Musik zu widmen. Faszinierend ist dabei das vokale Volumen und die assoziativen Fähigkeiten von Achiary, der bislang in der europäischen Jazzszene

Uzeste, einem Ort in der Nähe von Bordeaux, wo er das Festival Uzeste Musical kreierte, das sich im Laufe der Zeit zu einer der interessantesten Institutionen der französischen Musikszene entwickelte. Uzeste Musical ist ein interdisziplinäres Festival, das nicht nur Jazz und dessen theatrale Erscheinungsformen, sondern ebenso die volksmusikalischen Ausdrucksformen der Region einschließt.



B. Achiary, D Holmes, © Frédéric Lafargue

Arbeit mit Bernard Lubat wurde er in Frankreich entdeckt. Gemeinsam gelingt es den beiden, diesen kraftvollen Texten aus den 20er Jahren neues Leben - und mit Hilfe von Pedro Soler und David Holmes - einen außergewöhnlichen „Klang“ Raum zu geben. Sie spielen nicht nur mit traditionellen Rhythmen und Stimmexperimenten - sie verleihen dem Schrei von Federico Garcia Lorca ihre Stimme.

Die Stimme **Benat Achiarys** ist geprägt von der heimatlichen baskischen Folklore, traditionellen andalusischen Chansons und den Harmo-

nen Michel Doneda, Lol Coxhill und Tony Coe nur im Megaoctet des Franzosen Andy Emler einem breiteren Publikum vorgestellt wurde.

Hochzeiten und andere Festlichkeiten erweckten das musikalische Interesse des fünfjährigen **Bernard Lubat**. Später am Konservatorium entdeckte er Ravel und Debussy, und seine Liebe zur Percussion. So beteiligte er sich an Werken von Boulez, Xenakis und Berio. Im Jahr 1966 spielte er u.a. mit Kenny Clarke, Bud Powell oder Pierre Michelot. Weiters arbeitete er mit Michel Portal, Eddy Louiss und Stan Getz. Seit 1978 lebt er in

Der Spanier **Pedro Soler** ist ein Gitarrist der traditionellen Flamenco-Schule, was ihn hauptsächlich im iberischen Raum zu Anerkennung und Bekanntheit verhalf. Der Literatur-Nobelpreisträger Miguel Angel Asturias schrieb über Soler: „Die Finger von Pedro Soler sind die zehn Sinne der Gitarre, die durch seine Hände sieht, hört, singt, flüstert und spricht.“

Komplettiert wird dieses ungewöhnliche Quartet durch den in Frankreich lebenden englischen Schlagzeuger **David Holmes**, der neben seinem Trio mit dem deutschen Pianisten Uli Gumpert und dem amerikanischen Bassisten Kent Carter seit einigen Jahren mit Benat Achiary arbeitet.

## LE POETE A NEW YORK (F, E, GB)

|                     |        |
|---------------------|--------|
| Benat Achiary ..... | vocals |
| Pedro Soler .....   | guitar |
| Bernard Lubat ..... | piano  |
| David Holmes .....  | drums  |

# fireWALL

## J U M P   I N T O   T H E   F I R E

*„The Firewall Total Arts Festival is a collective prayer - an expression of solidarity between creative artists from all disciplines - against declining funds, artistic repression and commercial lock-out.“*

Unter diesem Motto organisierte Craig Harris und Diedre Murray 1993 in New York ein Total Art Festival mit Schwerpunkt Musik, Performance, Tanz, experimentelles Theater, Film und Video.

Unter anderem wirkten so unterschiedliche Künstler wie Ahmed Abdullah, Hamiet Bluiett, Don Byron, Steve Coleman, Chico Freeman, Fred Ho, Leroy Jenkins, Oliver Lake, Butch Morris, Hannibal Marvin Peterson,

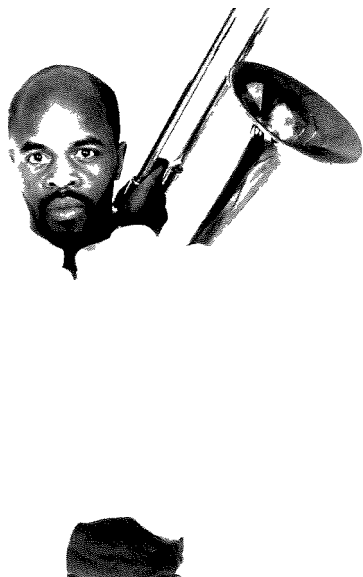
Odean Pope, Elliott Sharp, Bob Stewart, Henry Threadgill usw. mit, die in verschiedenen Formationen unterschiedliche Projekte präsentierten

**Craig Harris** konzipierte speziell für Saalfelden ein Projekt aus dieser Firewall Idee mit einer Band bestehend aus Darrell Grant, Calvin Jones, Tony Lewis und Bill White und den Gastsolisten Sekou Sundiata, Arthur Blythe, Regina Carter, Jamaaladeen Tacuma und Dave S. Ware.

**Sekou Sundiata** ist Poet und Lehrer und war der erste Writer-in-Residence der New School der Columbia University. Neben seiner literarischen Arbeit ist Sundiata Mitbegründer des Labels Nu Yo Records, ein Platten-

label spezialisiert auf Poesie und Rezitation. Erst kürzlich produzierte er gemeinsam mit Craig Harris ein Stück für Neue Musik/Performance & Theater mit dem Titel „The Circle Unbroken is a Hard Bop“.

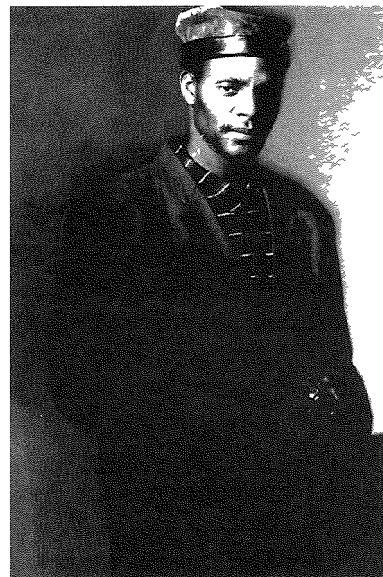
**Arthur Blythe**, dessen musikalisches Reservoir von Johnny Hodges über Charlie Parker und Cannonball Adderley bis hin zur Avantgarde reicht, nahm seine erste Einspielung 1969 mit dem Titel „The Giant is Awaking“ an der Seite des Pianisten Horace Tapscott auf. Nachdem er nach New York übersiedelte, spielte er mit Leon Thomas, Julius Hemphill, Lester Bowie und mit Gil Evans Orchestra. Der internationale Durchbruch gelang ihm 1977 mit seinen



Craig S. Harris, © Anthony Barbosa



Arthur Blythe, © Anthony Barbosa



Sekou Sundiata, © Jules Allen

seinen eigenen Gruppen, denen zumeist Bob Stewart und James Blood Ulmer angehörten. 1990 ersetzte er Julius Hemphill im World Saxophone Quartet.

Die Violinistin **Regina Carter** gewann 1993 den Critics Talent Pool des Jazzmagazines Down Beat. Sie studierte Violine bei John Blake, der vor zwei Jahren an der Seite von Dave Holland in Saalfelden auftrat, und war in der Meisterklasse von Itzak Perlman und Yehudi Menuhin. Aufnahmen mit Dizzy Gillespie, Aretha Franklin, Marcus Belgrave, Mark Helias und dem New York String Trio beweisen ihr vielseitiges Talent.

Der Bassvirtuose **Jamaaladeen Tacuma** wurde als 19-Jähriger von Ornette Coleman in seine Prime Time Band genommen, wo er gleich vier Jahre blieb. „It was crazy. I started playing some music and he showed that are different ways to play the same music. It was so incredible. I heard a lot of different things and I began to see music in a different way. One thing I learned from

*Ornette is that you have to try to go beyond the limits of style to play pure music“.*

(Jamaaladeen Tacuma)

Neben seiner Arbeit bei den verschiedensten Projekten von Wolfgang Puschnig (SamuliNori, Alpine Aspects, Gemini Gemini) spielte Tacuma mehrere Alben unter seinem Namen ein (Showstopper, Renaissance Man, Music World, Jukebox, Boss of the Bass), wobei er in letzter Zeit wieder verstärkt im R&B-Bereich tätig ist.

**Dave S. Ware** erhielt von keinem geringeren als von Sonny Rollins in dessen Appartement in Brooklyn Saxophonunterricht, und es war auch Rollins, der ihm 1966 die Kunst der Zirkularatmung beibrachte. Später war er wichtiges Mitglied der Post-Coltrane Avantgardebewegung, die ihre eigenen Loft- und Studioszene in Downtown Manhattan etablierte. Unter ihnen waren Musiker wie David Murray, Butch Morris, Arthur Blythe, Don Pullen, Rashied Ali oder Frank Lowe. Es dauerte trotzdem bis 1988 bis Dave S. Ware sein erstes

## FIRE WALL

(USA)

Craig Harris ..... musical director,  
trombone, dijjiridoo  
Bill White..... guitar  
Darell Grant..... piano, keyboards  
Calvin Jones..... bass  
Tony Lewis..... drums

Guest Solists.

Arthur Blythe..... alto saxophone  
David S. Ware..... tenor saxophone  
Regina Carter..... violin  
Jamaaladeen Tacuma..... bass  
Sekou Sundiata..... poet

Album mit dem Titel „Passage To Music“ unter eigenem Namen einspielte. „The album shows a variety of ways to deal with the saxophone. I'm interested in using different techniques to get to a place of transcendence. The thing that makes music great is that it's an infinite thing, an endless thing. I don't want to restrict myself as to what area or style of music I can deal with“.

(Dave S. Ware)

Dieses Firewall-Projekt bringt etwas vom großstädtischen New Yorker Kunstverständnis in das Saalfeldner Festivalzelt.



David S. Ware, © Cheung Ching Ming

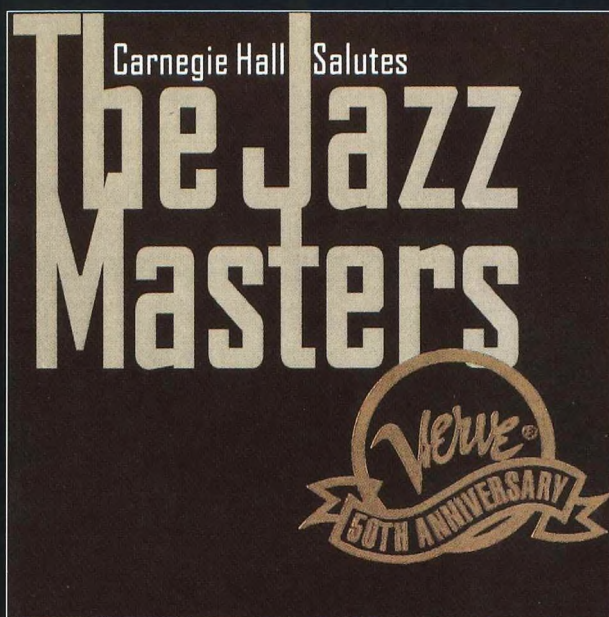


Jamaaladeen Tacuma, © Archiv ZZM 94



Regina Carter, © Archiv ZZM 94

THE BEST JAZZ IS PLAYED WITH



523 150-2

Carnegie Hall  
Salutes  
**The Jazz Masters**

Ein einzigartiger Live-Mitschnitt der Verve 50th Gala, die im April 1994 in der Carnegie Hall/New York stattfand. Mit Ray Brown, Kenny Burrell, Dee Dee Bridgewater, Charlie Haden, Herbie Hancock, Roy Hargrove, Joe Henderson, Antonio Carlos Jobim, Pat Metheny, John McLaughlin, Jimmy Smith, Gary Thomas, Jackie McLean u.v.a.

Ebenfalls als VHS-Video 631 734-3 erhältlich!

**Roy Hargrove**  
Quintet  
with  
**The Tenors**  
Of Our Time

Emotionalität, Swing, Eleganz, Phantasie, Brillante Technik - der 24-jährige Roy Hargrove verfügt über alle Tugenden, die einen außergewöhnlichen Trompeter kennzeichnen. Sein Debut auf Verve, mit den Tenors of our Time: Joe Henderson, Stanley Turrentine, Johnny Griffin, Branford Marsalis, Joshua Redman.



523 019-2

PolyGram Jazz

# Klangästhetik

## WIENER ART

„Als hätte Glenn Miller LSD genommen, als hätte John Zorn plötzlich entdeckt, daß Musik Spaß machen kann - eine perfekte, durchdachte Blas-Phemie.“ (PNP)

„Enorme Kraft und Spielfreude verbinden sich mit hohem technischen Können und frappierendem kompositorischen Raffinement.“

(Mittelbayrische Zeitung)

„Der charakteristische Klang dieses Ensembles ergibt sich aus der vorwiegend akustischen Besetzung, wobei die Baßklarinette dem Bläasersatz den nötigen Tiefgang verleiht. Bestimmte Elemente dieses Klangkörpers sind die Kompositionen aller beteiligten Musiker, die, in der europäischen Tradition verwurzelt, tonales Material aus zeitgenössischer Kammermusik mit der Rhythmik des Jazz und des Rock verbindet. Aus dem Fundus verschiedener Stile schöpfend, verbinden sich neuartige Kombinationen zu einem unerhörten Klangganzen, das die traditionellen Eingrenzungen überschreitet. Multistilistik als Bausteinkasten. Das gemeinsame Ziel der Auslotung dieses Instrumentariums läßt die Verschiedenartigkeit der einzelnen Musiker zu einem unverwechselbaren Ganzen verschmelzen. Romantische Variationen treffen auf



ekstatische Momente. Eruptionen des Kristallinen fügen sich der Ordnung des Chaos.“

(Striped Roses)

So steht's geschrieben. Striped Roses ist einfach eine der interessantesten Formationen, die die heimische Jazzszene in den letzten Jahren hervorgebracht hat. Außerdem soll gerade in einer sehr projektbezogenen Zeit auch einmal ein über Jahre kontinuierlich arbeitendes und wachsendes Ensemble programmatisch berücksichtigt werden.

Striped Roses, © Palacz/Radelmacher

### STRIPED ROSES

(Austria)

SPONSORED BY PKL

|                    |                                   |
|--------------------|-----------------------------------|
| Franz Hautzinger   | trumpet                           |
| Sascha Otto        | alto,<br>soprano saxophone, flute |
| Helge Hinteregger  | tenor saxophone                   |
| Robert Radelbacher | trombone                          |
| Hans Steiner       | bass clarinet                     |
| Christoph Cech     | piano                             |
| Werner Dafeldecker | bass, guitar                      |
| Herbert Reisinger  | drums                             |

# PEACOCK &

## Parker & Phillipps

A L W A Y S   T H E   I N D I V I D U A L I S T

**Annette Peacock** wurde an der Seite von Paul Bley in den 60er Jahren zu einer Zentralfigur der Live-Elektronik im Jazz und der elektronischen Manipulation des Gesangs. Die ehemalige Frau des Bassisten Gary Peacock, in dieser Zeit bei Albert Ayler tätig, kam eben durch diesen Saxophonisten mit der Avantgarde Bewegung in Berührung. Als dann Gary Peacock im Paul Bley Trio spielte, verwendete dieser neben Kompositionen seiner Frau Carla des öfteren auch solche von Annette Peacock.

Paul Bley. „*Sie schreibt wunderbare und interessante Musik, die es erstaunlich erscheinen läßt, daß sie als Komponistin solange völlig unbekannt geblieben ist*“. Und ihren stimmlichen Einsatz bezeichnet derselbe als „*durchaus logische Ausweitung der akustischen Avantgarde-Bewegung*“.

Anfang der 70er Jahre erregten Paul Bley & Annette Peacock durch ihren intensiven Einsatz elektronischer Instrumente (Synthesizer, Keyboards, Moogs ...) einiges Aufsehen. So fragte eines Tages David Bowie an, ob Annette nicht bei seiner Show Synthesizer spielen könne. Ihre logische Antwort war, daß er doch gefälligst selbst dieses Instrument erlernen soll. 1978 gründete sie ihr eigenes Label Ironie, arbeitete einige Zeit mit Bill Bruford und dem Komponisten Karlheinz Stockhausen, bevor es nach einigen kontroversiellen Alben Anfang der 80er Jahre relativ ruhig um sie wurde. Nach langjähriger

Bühnenabstinenz kann man Annette Peacock endlich wieder einmal live erleben, und das noch dazu mit hochkarätiger Besetzung.

**Evan Parker** gilt seit den 60er Jahren als „völlig kompromißloser, radikaler Experimentator“ wie der Trompeter Ian Carr bemerkt. Parker spielte mit allen wichtigen Musikern der frei improvisierenden Szene wie Howard Riley, Trevor Watts, Kenny Wheeler, Barry Guy, John Stevens, Derek Bailey, Dave Holland, Peter Brötzmann, Peter Kowald, Rashied Ali, Chris McGregor, Alexander von Schlippenbach, Tony Oxley und und und. Er gilt als absoluter Meistertechniker des Saxophonspiels, sowohl am Tenor als auch am Sopran. Zu seiner Technik zählen Zirkularatmung, Zungen- und Überblastricks, mit denen er den Ton in Grund- und Obertönen aufspaltet und eine Intensität erreicht, die Joachim-Ernst Berendt mit jener von Pharoah Sanders vergleicht, zu der aber auch etwas von der melodischen Mobilität eines Marion Brown komme.

Evan Parker, der als Einflüsse Ornette Coleman und John Coltrane nennt, arbeitet bevorzugt mit Motivwiederholungen, die sich langsam verändern: „*Wie in der besten Musik von Steve Reich, Phillip Glass und Howard Riley nährt sich der musikalische Fluß von Phasen der Spannung und Entspannung unter der Oberfläche, erzeugt durch eine kunstvolle Vielfalt echter Töne, Pfeifen des Saxophon-Blattes, unechter Töne,*

*Quasi-Feedback, ausgehaltener Borduntöne, Schleifern, perkussiven Effekten und reiner Fingerfertigkeit*“.  
(J.E. Berendt)

**Barre Phillips** studierte in New York Baß bei Fred Zimmermann, bevor er 1963 mit Eric Dolphy in der Carnegie Hall spielte. Später war er Mitglied des revolutionären Jimmy Giuffre Trios und arbeitete mit Musikern wie Archie Shepp (New Thing at Newport), Marion Brown oder Don Ellis. 1969 beteiligte er sich in einem Orchesterprojekt, welches von John Lennon und Yoko Ono geleitet wurde. Seitdem er sich in Europa niederließ ist Phillips vielbeschäftigter Spezialist auf unterschiedlichsten musikalischen Feldern.

Neben seiner Solo Arbeit spielte er in Kombinationen mit anderen Bassisten wie Barry Guy, Dave Holland, Palle Danielson, Wayne Darling und Jean Francois Jenny Clark. Legendar sind seine Aufnahmen mit John Surman und Stu Martin als The Trio. Barre Phillips gilt als wichtiges Bindeglied zwischen der amerikanischen Free Jazz Szene der 60er Jahre und der europäischen freien Improvisationsszene.

### PEACOCK.PARKER.PHILLIPS (GB,USA)

Annette Peacock ..... vocals, piano  
Barre Phillips ..... bass  
Evan Parker ..... reeds





Sonor ist ein Unternehmen der Hohner Gruppe

# Get some Vital Information from Steve Smith

Vielseitigkeit ist die Message, die Steve Smith vermitteln will. Von Jean-Luc Ponty über Journey bis zu Steps Ahead und der eigenen Band Vital Information reicht seine musikalische Bandbreite.

Steve kennt keine Berührungsängste, wenn es um unterschiedlichste Stilrichtungen geht, ob Jazz oder Rock, Fusion oder Mainstream Pop. Steve Smith spielt Sonor Drums, die genauso vielseitig sind wie er.

 **SONOR®** the drummer's drum.

# SHREKhouse

## D R E A M   O F   A   C O M M O N   L A N G U A G E

„Er krümmt sich auf der Bühne mit seiner Gitarre, geht in die Knie, reißt sein Brett vor Leidenschaft herum, bildet wie Miles Davis in der Hüfte einen rechten Winkel, so daß es scheint, er würde jeden Ton aus seinem Leib herauspressen wie aus einem Blasebalg.“

(Jazzthetik)



Marc Ribot, © Island, J. Katz

Er selber sieht die Gitarre mehr als ein Medium der Vollstreckung als ein Mittel des musikalischen Ausdrucks. „Elvis Costello, Tom Waits, die Lounge Lizards, die Jazz Passangers, ja selbst John Zorn's Kristallnacht und seine eigenen Rootless Cosmopolitans scheinen nur vage Andeutungen dessen, was Ribot mit seiner neuen Band Shrek auf uns zukommen läßt.“ (ebda) Der Name der Band verrät bereits einen Teil der Intention von Marc Ribot. „Dem Namen Shrek liegen zwei Ideen zugrunde. Zum einen

*war es das, was meine Großmutter sagte, als sie das Tape der Band hörte. Der andere Grund, aus dem ich dieses Wort mag, ist der, daß es sowohl im Deutschen als auch im Jiddischen existiert, aber recht unterschiedliche Dinge in beiden Sprachen meint. Im Deutschen bedeutet es soviel wie Schock, im Jiddischen aber eher etwas wie Horror. Ich mag die Idee eines Wortes mit unterschiedlichen Bedeutungen.“*

(Marc Ribot)

Nun ist Marc Ribot aber kein Musiker, der auf den seit einiger Zeit anfahrenden Zug aufspringt, und sich im Metier der radikalen jüdischen Kultur austobt. Ribot gehörte mit John Zorn zu den Organisatoren und Konzeptionisten des 1992 stattgefundenen Münchner Art Projektes mit eben dem Titel „Radical Jewish Culture“. Ribot distanziert sich heute von diesem Titel. Sein Vorschlag „The Loud And Pushy Festival“, da es ihm eher um musikalische Identifikation denn um Intellektualisierung der jüdischen Musik geht.

*„Die Wahrheit ist, daß jeder von uns in New York, egal ob jüdisch oder nicht jüdisch, über eine sehr komplexe Identität verfügt. Ich habe Angst davor, mich selbst zu vereinfachen und fürchte mich vor denen, die das für uns tun wollen. Ich habe ernste Zweifel, ob es jüdische Musik überhaupt gibt. Dinge wie diese sind undefinierbar. Ich denke, interessant ist nur, wer fragt und warum.“*

(Marc Ribot)

Der 1954 in New Jersey geborene Gitarrist studierte sein Instrument beim haitianischen klassischen Gitarristen und Komponisten Frantz Casseus, zu dessen Erinnerung Ribot vor kurzem eine Solo CD für klassische Gitarre einspielte. Nachdem er sich 1978 in New York niederließ, arbeitete er mit Wilson Pickett, Rufus Thomas oder Chuck Berry. Ab Mitte der 80er Jahre tourte er des öfteren mit John Lurie's Lounge Lizards, Tom Waits, Elvis Costello, Lou Reed oder den Jazz Passengers, sowie mit seiner eigenen Gruppe Rootless Cosmopolitans.

Shrek ist eigentlich als Weiterführung der Rootless Cosmopolitans zu verstehen. Ribot wollte die Band nicht mehr so nennen, weil sein Freund Anthony Coleman, dessen Gedanken die Ästhetik der Cosmopolitans maßgeblich beeinflusst hatten, nicht mehr dabei ist. Eine weitere wesentliche Unterscheidung beider Projekte ist die Arbeit mit einem zweiten Gitarristen bei Shrek.

### SHREKHOUSE

(USA)

Marc Ribot..... guitar, voice  
J.D. Foster..... guitar  
Chris Wood..... bass  
Christine Bard..... percussion  
Jim Pugliese..... drums

# live in saalfelden '94

514 014-2

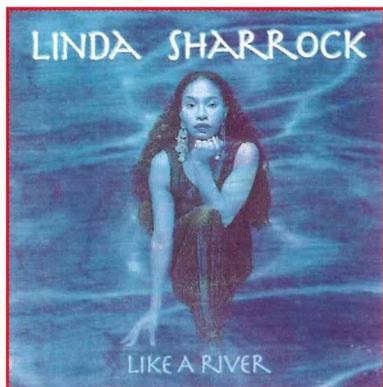
Django Bates autumn fires (and green shoots)



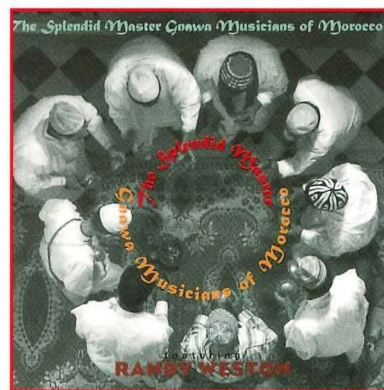
**django bates**  
autumn fires  
(and green shoots)

523 015-2

**linda sharrock**  
like a river



521 587-2

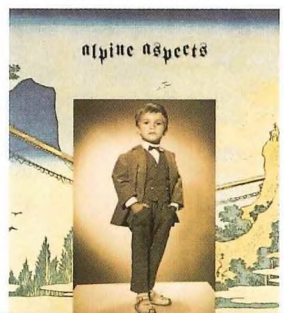


**randy weston**  
the splendid master  
gnawa musicians  
of morocco

511 204-2

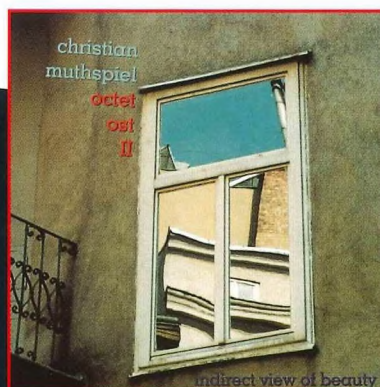
Wolfgang Puschig

Burt Fier Jamaaladeen Tacuma Jon Sax Thomas Alkier Linda Sharrock Robert Postorke & die Amstetener Musikanten



**wolfgang puschnig**  
alpine aspects  
demnächst erhältlich:  
red sun/samul nori  
then comes the white tiger

521 823-2



**christian muthspiel**  
octet ost II  
indirect view of beauty

PolyGram Jazz

# **Quartet &** **The Gnaouas of Morocco**

Bereits in den frühen 50er Jahren mit ethnologischen Fragestellungen befaßt, vereint Randy Weston in seiner Musik nicht nur Einflüsse von Thelonious Monk mit solchen von Duke Ellington, Earl Hines, Fats Waller und Bud Powell, sondern auch Elemente der schwarzen religiösen und folkloristischen Musik, karibische und afrikanische Rhythmen.

*„In Afrika entdeckte ich, was die wahre Bestimmung eines Musikers ist. Wir sind Historiker, und es ist unser Auftrag, den Menschen die wirkliche Story unserer Vergangenheit zu erzählen und auch eine bessere Vision der Zukunft zu entwerfen. Die Schwarzen haben an ihren musikalischen Grundgesetzen immer festgehalten, die sich völlig von jenen der europäischen Musik unterscheiden - Improvisation, spontane Krea-*



Randy Weston, © Cheung Ching Ming

*tivität, größerer Nachdruck auf Rhythmus, Call and Response Muster, Polyrhythmen, Multirhythmen, massiver Percussionseinsatz, die Verwendung großer Ensembles.“*  
(Randy Weston)

Nach dem Wehrdienst betrieb Randy Weston gemeinsam mit seinem Vater in Brooklyn ein Restaurant indem sich seine Jugendfreunde wie Max Roach, Cecil Payne oder gleichgesinnte wie Thelonious Monk und Herbie Nicols trafen. Erst 1949 wurde er Berufsmusiker und arbeitete u.a. mit Art Blakey und Kenny Dorham, danach spielte er vorwiegend in seinem eigenen Trio oder Quartet. Angeregt durch seinen Vater betrieb er musikethnologische Studien, experimentierte mit afrikanischen Trommlern und hielt gemeinsam mit dem Historiker Marshall Stearns kombinierte Vortrags- und Konzertveranstaltungen an Universitäten ab.

1960 nahm Randy Weston *Uhuru Afrika* auf, eine Big Band Suite mit Texten von Langston Hughes und Arrangements von Melba Liston, mit der er auch später noch sehr erfolgreich zusammenarbeitete. An diesem Projekt beteiligt waren u.a. Musiker wie Freddie Hubbard, Yusef Lateef oder Max Roach. Seine musikalische Arbeit und sein universitäres Inte-



Gnaouas of Morocco, © Ariane Smoldoren

resse führten ihn immer wieder nach Afrika, bis er sich 1968 mit seiner Familie in Marokko niederließ. In Tanger etablierte er einen African Rhythms Club, unterrichtete und bereiste zunächst mit Ed Blackwell, später auch mit afrikanischen Musikern oder seinem Sohn Azzedin Niles, einem inzwischen durch die Zusammenarbeit mit Musikern wie Dizzy Gillespie, Ahmas Jamal, Dewey Redman und Pharoah Sanders bekannt gewordener Perkussionisten, afrikanische Länder.

## **RANDY WESTON AFRICAN RHYTHMS QUARTET & GNAOUES OF MAROCCO** **(USA, Morocco)**

Randy Weston... .. piano  
 Talib Kibwe... .. saxophone, flute  
 Stafford James ... .. bass  
 Neil Clarke ... .. percussion  
 Abdella El Gourd ... .. guembri  
 Abdenebi Oubella... .. kakbar  
 Mostafa Oubella ... percussion, dance



# MIXED METAPHORS

Eine METAPHER, lehrt uns der Duden, bezeichnet jenen „sprachlichen Ausdruck, bei dem ein Wort oder eine Wortgruppe aus seinem eigentlichen Bedeutungs-zusammenhang in einen anderen übertragen wird, ohne daß ein direkter Vergleich zwischen Bezeichnenden und Bezeichnetem vorliegt.“ Man spricht auch von „bildhafter Übertragung“ einer Bedeutung.

„**MIXED METAPHORS**“ nennt daher Wolfgang Puschnig sein jüngstes Musikprojekt, in dem er scheinbar gegensätzliche literarische und musikalische Ansätze miteinander in Verbindung zu bringen sucht: Street-poetry aus Philadelphia, Jandlsche Sprachakrobatik und die unverwechselbare vocal art Linda Sharrocks verschmelzen basierend auf ausgefeilten und energievollen Grooves fantastischer Musiker zu einem konzertanten Ganzen. Bei einem Musiker wie Wolfgang Puschnig, über den Hans Koller einmal gesagt hat, daß er „selbst im Allgemeinbereich des Jazz eine Art freier Musikform spielt, die nicht mit Free Jazz verwechselt werden darf“, und der bereits mit zahlreichen außergewöhnlichen intermusikalischen und -kulturellen Projekten aufhorchen ließ (z.B. SamulNori & Red Sun - koreanische Meistertrommler kombiniert mit einem Jazz-Quartett), erwartet und wohl auch mit MIXED METAPHORS ein einzigartiges musikalisches Ereignis. Begonnen hat alles irgendwann Mitte der 70er Jahre in der Wiener Jazzspelunke, wo Wolfgang Puschnig

nig auf den seinerseits ebendort als Solopianist agierenden Matthias Rüegg stieß und gelegentlich auch einstieg. Nachdem dieser Ort in erster Linie von Musikern frequentiert wurde, währte die traute Zweisamkeit nicht allzu lange. Aus den diversen sessionartigen Begegnungen formierte sich bald der „liebenswürdige Haufen“ (M.R.) des Vienna Art Orchestra. Um aber seine vielseitigen musikalischen Neigungen und Vorstellungen zu verwirklichen, arbeitete Wolfgang Puschnig seit 1982 u.a. noch mit Hans Koller, gründete 1984 gemeinsam mit Harry Pepl, Mike Richmond und Wolfgang Reisinger das Quartett Air Mail und soliert seit 1984 bei der Carla Bley Big Band. Weiters gründete er die Pat Brothers mit Wolfgang Mitterer und Linda Sharrock, die beiden bereits oben erwähnten interkulturellen Musikprojekte SamulNori & Red Sun sowie Alpine Aspects, arbeitete mit Ernst Jandl, Steve Weissberg und dem Christoph Lauer-Quartett mit Bob Stewart und Thomas Alkier, für das er eben den Song „Mixed Metaphors“ schrieb.

Seine musikalischen Intentionen beschreibt Wolfgang Puschnig wie folgt. „Für mich sind musikalische Interaktion der einzelnen Musiker und Musikerinnen sowie die Balance im Gesamtspektrum innerhalb einer Gruppe entscheidend, egal ob es sich dabei um tonale oder a-tonale Musik handelt. Alles ist Klang. Sei es nun das Rauschen eines Radios oder der Sound einer „schräg“ klingenden Band - der Kontext, die Beziehung in

der einzelnen Elemente und Ereignisse zu einander stehen, ist maßgeblich für daraus folgende Interpretationen und „meta-musikalische“ Betrachtungen. In erster Linie aber geht es mir um die Vermittlung von sich stets wandelnden Zuständen künstlerisch-musikalischer Energie.“

Wolfgang Puschnig ist fast schon musikalischer Dauergast in Saalfelden - und dies aus gutem Grund. Wie kaum ein anderer Musiker versteht er es unterschiedlichste Musiktraditionen und -stile auf eine im eigenen behutsame und unprätentiöse Weise in einen fruchtbaren Dialog treten zu lassen, ohne dabei seine eigenen musikalischen Wurzeln zu verleugnen. „Wolfgang Puschnig ist einer der wenigen Musiker im Jazz, die ihre musikalische Persönlichkeit nicht durch „scales“ verdecken, sondern diese durch eigene „lines“ hervorheben.“ (M. Rüegg)

## WOLFGANG PUSCHNIG METAPHORS (AUSTRIA, USA)

Wolfgang Puschnig ..... saxophone  
Tariq Trotter ..... poet  
Linda Sharrock ..... vocal  
Rick Iannaccone ..... guitar  
Andy Manndorff ..... guitar  
Jamaaladeen Tacuma ..... bass  
Milton Cardona ..... percussion  
Amier Thomson ..... drums  
**special guest:**  
Ernst Jandl ... .. poet



David Murray, © Ssirius W Pakzad

*„The first guy I heard play tenor that I really took note, was when I heard Sonny Rollins. I was very young. Sonny played solo. I was playing alto, and then the next day I got a tenor. I've it since then.“*

(David Murray)

Anders als die anderen nahm sich **David Murray** nicht John Coltrane zum Ausgangspunkt seiner musikalischen Arbeit, sondern eben Sonny Rollins. Doch so ausschließlich war der Einfluß von Rollins dann auch wieder nicht. An anderer Stelle bemerkt Murray: *„Von Lester Young lernte ich das lyrische, klare und flüssige Spiel. Von Ben Webster lernte ich, die tiefen Töne des Horns und den Atem als Erweiterung meines Ausdrucks zu benutzen. Von Coleman Hawkins lernte ich das rhythmische trompetenähnliche Spiel. Von Sonny Rollins lernte ich, Noten anzugehen und die Artikulation. Von John Coltrane lernte ich, verschiedene Skalen zu erforschen. Von Albert Ayler lernte ich den Gebrauch*

*der vierten und fünften Oktave. Von Dexter Gordon lernte ich den Rest - mein Saxophon entspannt und cool zu kontrollieren.“*

(David Murray)

Seit David Murray in der zweiten Hälfte der 70er Jahre in der europäischen Szene auftauchte, war klar, daß da sprich jemand war, der etwas zu sagen hat. Der in San Francisco gebürtige Saxophonist kam eigentlich nur zwecks Materialsammlung für seine Collegearbeit 1975 nach New York, blieb dort dafür bis zum heutigen Tage. Grund dafür war die damals existente Loft Szene mit Musikern wie Cecil Taylor, Don Cherry oder Anthony Braxton. *„New York ist ein Muß! Es ist der Ort, um Musiker zu treffen, mit denen du schon immer spielen wolltest. Du rufts einfach an. New York City ist der Marktplatz.“*

(David Murray)

1976 nahm er seinen ersten Tonträger, und zwar die Ayler gewidmete LP „Flowers for Albert“ mit Fred Hopkins, Olu Dara und Philip Wilson auf. Danach brach eine wahre Flut von Einspielungen aus, die bis dato die stattliche Anzahl von etwa 150 erreicht, sich aber fast monatlich vermehrt. Die Liste der Musikern, die entweder in seinen Trios, Quartetten, Quintetten, Oktetten und Big Bands mitspiel(t)en, umfassen das who's who der modernen amerikanischen Jazzgeschichte. In Saalfelden prä-

sentierte Murray seit Anfang der 80er Jahre fast alle seine Projekte. Seinen diesjährigen Auftritt bestreitet er mit einer Gruppe, die er bereits als Teenager gründete. Die Band zerbrach, nachdem Murray nach New York ging, die Musiker blieben jedoch in San Francisco und sie blieben auch ihrer Musik treu - nämlich dem Funk. Octofunk spielen in der Originalbesetzung nach über zwanzig Jahren wieder zusammen. Im Frühjahr bestritt die Gruppe eine US Tournee mit den Greatful Dead, bei der auch David Murray an der Seite des Gitarristen Jerry Garcia aufgetreten ist.

Der Gitarrist **Stanley Franks** spielte im Hieroglyphics Ensemble von Peter Apfelbaum, ebenfalls bei den Greatful Dead, bei Don Cherry's Multi Kulti und auch auf David Murray's CD mit dem Titel Shakill's Warrior mit Don Pullen und Andrew Cyrille. Das Quartet wird durch den Bassisten **Clarence Jenkins** und dem Schlagzeuger **Ranzel Merritt** (u.a. Aufnahmen und Konzerte mit Pharoah Sanders und Ahmad Jamal) komplettiert.

#### DAVID MURRAY OCTOFUNK (USA)

David Murray..... tenor saxophone, bcl  
Stanley Franks ..... guitar  
Clarence „Pookie“ Jenkins III... . bass  
Ranzel „Randy“ Merritt ..... drums

29

# DAVID

## FUNK DER FEINEN BÖSEN ART

# OCTOFUNK



# INITIATIVEN FÜR JUNGE LEUTE



**THEATER DER JUGEND**

FÖRDERN & INSZENIEREN

**ULTIMO VERLAG**

VERLEGEN & PUBLIZIEREN

**GESELLSCHAFT & BILDUNG**

MOTIVIEREN & UNTERSTÜTZEN

**JUGENDINFO**

INFORMIEREN & BERATEN

AKZENTE SALZBURG: A-5020 SALZBURG, NONNTALER HAUPTSTRASSE 1  
TELEFON (0662)849291-0, FAX 849291-22

# OCTET ost

M U S I K A L I S C H E U T O P I E N

Octet Ost III: Die dritte Version eines im Frühjahr 1990 gestarteten langfristigen Projektes, welches aufgrund der politischen Veränderungen in Osteuropa eine Chance bekam, zu entstehen, und nunmehr mit teilweise gleichbleibender, teilweise wechselnder Besetzung in das vierte Jahr seiner Konzert- und Aufnahme-tätigkeit geht. Außer dem Österreicher Christian Muthspiel als Initiator und musikalischer Leiter stammen alle MusikerInnen aus Ländern Osteuropas und der GUS und sind stilistisch den Bereichen der improvisierten und Neuen Musik sowie dem Jazz zuzuordnen.

Die Auswahl der teilnehmenden Künstler beruht ausschließlich auf musikalischen und den Gesamtklang des Ensembles betreffenden Kriterien. Den internationalen Durchbruch im Jazzbereich schaffte Christian Muthspiel an der Seite seines Bruders Wolfgang in Duo Due, doch mittlerweile ist der Posaunist und Komponist, der nämlich wirklich Jazz spielen kann, nur eben nicht so oft will, vielmehr im Grenzbereich von Jazz und zeitgenössischer E-Musik tätig.

Muthspiel über die Entstehung von Octet Ost. „Als die Umbrüche in Rumänien stattfanden, war ich gerade in New York. Als ich so die Ereignisse im Fernsehen verfolgte,

*wurde mir bewußt, wie wenig ich eigentlich über die Ost-Szene wußte. Jahrelang hat man sich an Amerika orientiert - irgendwie wollte ich da was nachholen, wollte mit Musikern aus dem Osten zusammenarbeiten.“*

Daraus entstand ein zunächst politisches Konzept aus jedem der sieben Warschauer Pakt Länder einen Künstler auszusuchen und ihn einzuladen, mit auf eine Tournee zu gehen. Das Ensemble formte sich trotz oder gerade wegen unsäglichen Schwierigkeiten, und der Erfolg dieses Ensembles sowie die Entdeckung einer unglaublich vielfältigen und interessanten Szene, erweckte in Muthspiel den Wunsch, das bereits Begonnene nun doch auch fortzusetzen.

*Auch aufgrund der Notwendigkeit, „den zunehmenden nationalistischen, rassistischen und ausländerfeindlichen Tendenzen entgegenzuwirken; ein winziger Tropfen auf einem glühend heißen Stein zu sein; die Utopie eines mittel-osteuropäischen Kulturraumes mitzugestalten; bislang isolierte Künstler im „Westen“ zu präsentieren, um neue Kontakte zu ermöglichen ...“*

(Christian Muthspiel)



Christian Muthspiel, © Peter Weißensteiner

Das musikalische Konzept von Octet Ost III ist ident mit jenen der Vorgänger: die von Christian Muthspiel komponierten Stücke, Strukturen und Teile haben in erster Linie die Funktion, die persönliche improvisatorische Entfaltung der osteuropäischen Instrumentalisten so ungebremst wie möglich, doch formal kompakt und energetisch eingebettet in einen Gesamt Ablauf, zu fördern.

## OCTET OST III

(Austria, Polen, Slowakei, Litauen, Bulgarien, Russland)

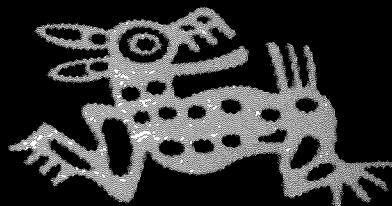
Christian Muthspiel... trombone, comp.  
Tomasz Stanko ..... trumpet  
Juraj Bartos ..... trumpet, flh  
Petras Vysniauskas..... saxophone  
Vytautas Labutis .. saxophone  
Anatoly Vapirov ..... saxophone  
Arkady Shilkloper ..... frenchhorn, flh  
Mikulas Skuta ..... piano





# Roscoe Mitchell

## NOTE factory



### THIS DANCE IS FOR STEVE MCCALL

*„The sounds are out there in the universe, it's up to the musicians to bring them in.“ (Roscoe Mitchell)*

Wenn Roscoe Mitchell mit zwei Bassisten und zwei Drummern spielt, dann heißt das nicht, das er auf den Zug der momentan gerade populären Double Bands aufspringt, es geht ihm vielmehr um ein spirituelles Statement. Überhaupt wurde Mitchell sehr stark von Kirchenmusik geprägt.

*„The music in church really had the most profound initial influence on me“, und weiter über andere Einflüsse sagt Mitchell: „On the radio when I was coming up, you didn't have the music divided up. There wasn't one station just for Blues or R&B ... or just for jazz or popular. The stations usually played some of everything, so I was exposed to all different of music. I never separated the music in my head, that's why I play all styles (if you will) as I create. Nothing stays the same, the music changes from moment to moment, and from performance to performance. On no two gigs will the music be the same“.*

Nachdem Roscoe Mitchell Bariton-saxophon und Klarinette gelernt hatte, begann er während seiner

Militärzeit in Heidelberg unter dem Einfluß Ornette Colemans Altosaxophon zu spielen. *„I heard Ornette Coleman's music but I didn't understand just what he was doing. It wasn't a bit later that I understood what was happening“.* (Roscoe Mitchell)

1961 war Mitchell Mitglied in Muhal Richard Abram's Experimental Band, und kam dadurch zum ersten mal mit Gleichgesinnten in bezug auf die Bedeutung von politischen, sozialen und kulturellen Ausdrucksmöglichkeiten durch künstlerische Kreation in Kontakt. Zusammen mit Abrams, Henry Threadgill, Anthony Braxton und Malachi Favors und anderen Vertretern der chichagoer Avantgarde gründete man 1965 die AACM (Association For The Advancement Of Creative Musicians), eine Musikerinitiative, die einerseits Führungsmöglichkeiten für den Free Jazz geschaffen hat, andererseits auch musikerzieherisch und - zum Wohle der Ghetto-Jugend - auch sozial tätig ist.

Nach der Gründung des Art Ensemble of Chicago 1969 konzentrierte Mitchell seine Arbeit auf eben dieses Ensemble, ohne dabei ganz auf eigenen Projekte wie etwa sein Trio Space mit Gerald Oshita und Tom Buckner

bzw. sein Quintet zu verzichten. Wie seine Partner beim Art Ensemble spielt Mitchell eine Fülle von Instrumenten wie Soprano, Alto, Tenor und Bass Saxophon, Oboe, Flöte und Klarinette als auch diverse Percussionsinstrumente.

Roscoe Mitchell und Joseph Jarman markieren die zwei gegensätzlichen Pole des Art Ensemble. Während Jarman theatralische Impulse in das Ensemble einbringt, ist Mitchell, übrigens das einzige Mitglied, das sich nicht immer maskiert und kostümiert, der Strukturist, der abseits der musikalischen Freiheit des Art Ensembles, die Rolle des improvisierenden Musikers mit dem Interesse des Komponisten zu vereinen versucht. Neben dem Art Ensemble ist Mitchell in letzter Zeit mit seinem Wind Ensemble tätig. Außerdem profiliert er sich mittlerweile auch im zeitgenössischen Musikbetrieb durch Kompositionen für klassische Kammermusik.

Mit seiner Gruppe Note Factory zeigt Roscoe Mitchell das Great Black Music noch nicht zu einer einfachen Metapher verkommen ist. Jazzthetik über die aktuelle CD mit dem Titel *This Dance Is For Steve McCall*: „Es ist wie die Geschichte der Passion, beginnt mit einer verhaltenen geblassenen Andeutung, verzweigt sich in allerlei nie zu dick aufgetragenen Fabeln und endet im ergreifenden Finale des Titeltracks für den verstorbenen Air-Drummer, das in seiner Intensität nicht einmal den Vergleich mit John Coltrane zu scheuen braucht.“

#### ROSCOE MITCHELL NOTE FACTORY (USA)

Roscoe Mitchell..... ss, as,ts,fl, perc  
Mathew Shipp..... piano  
Jaribu Shahid..... bass  
William Parker..... bass  
Tani Tabbal.. .. drums  
Vincent Davis..... drums

# MASADA

O R N E T T E M E E T S K L E Z M E R

Der Saxophonist, Komponist und Klangregisseur John Zorn, den man mit etwas Großzügigkeit gegenüber den gängigen Kategorien durchaus als Jazzmusiker bezeichnen kann, gilt als das Paradebeispiel eines „postmodernen“ Künstlers. Die jederzeitige Verfügbarkeit aller Stile und Genres erhebt er geradezu zu seinem ästhetischen Programm. Seine Stücke sind oft in winzige Segmente zersplittert und collagehaft zusammengefügt. Oft erinnert die Form seiner Arbeit an die kühne Schnitt-Technik der Videoclips.

„Die Hauptabsicht meiner Arbeit ist es, ungewöhnliche Klangquellen - akustische wie elektrische - durch blitzschnelles Abwechseln in eine neue Form zu bringen, wie die Aneinanderreihung von Ereignissen“.

John Zorn 1953 geboren, und seit 1974 aktiv in der New Yorker Lower East Side Szene als „Repräsentant der Downton Avantgarde“ tätig. Darüber hinaus entwickelte er die sog. „game theory“, eine Technik, die die freie Improvisation zu strukturieren vermag, und damit als Paralleltechnik zu Butch Morris „Conduction“ anzusehen ist. Zum Thema „game theory“ höre man/frau sich John Zorn's Cobra an und zum Thema „Conduction“ lese man/frau das Programmheft Saalfelden 91 oder erinnere sich an das Morris Konzert desselben Jahres bei eben erwähnten Festival.

Zorn hatte 1977 sein Plattendebüt in der Band des Gitarristen Eugene Chadbourne. Danach folgten Einspielungen unter eigenem Namen bis ihm 1985 mit The Big Gundown, eine mit 38 Musikern in wechselnden Besetzungen realisierte Auseinandersetzung mit Themen des Filmkomponisten Ennio Morricone, sozusagen



John Zorn, © Klaus Bauer

der große (auch finanzielle) Wurf gelang. Seitdem hat er einen Plattenvertrag bei den Warner Bros (genauer bei Elektra Nonsuch).

Mittlerweile hat Zorn sein eigenes Label mit Namen avant. 1987 begab sich Zorn auf Bebop Spurensuche mit dem Trio News For Lulu. Ein zweitesmal tat er dies an der Seite von Wayne Horvitz, Ray Drummond und

Bobby Previte mit The Sonny Clark Memorial Quartet. Nachdem er erklärte, daß Hardcore die selbe Intensität wie der Free Jazz der 60er Jahre hat, nahm er eine Hardcoreversion von Ornette Coleman Tunes unter dem Titel Spy vs Spy (1987) auf. Die Gruppe Naked City (Wayne Horvitz, Bill Frisell, Fred Frith, Joey Baron), ein Vehikel um sich zwischen "sleaze-jazz, surf rock & hardcore" zu bewegen, hatte ihr eindrucksvolles Plattendebüt 1990.

1991 formierte er die Gruppe Pain Killer mit dem Bassisten und Produzenten Bill Laswell und dem Drummer von Napalm Death, Mick Harris, und veröffentlichte eine Platte mit dem bezeichneten Titel Guts Of A Virgin auf dem bezeichnenden Label „Earache“. 1993 präsentierte er in der Knitting Factory anlässlich seines 40ten Geburtstages noch einmal all seine bisherigen Projekte.

In Saalfelden ist er mit seinem neuesten Projekt Masada zu Gast und das Thema lautet: Ornette meets Klezmer. Man kann schon gespannt sein auf einen „jazzigen“ John Zorn

## JOHN ZORN MASADA (USA)

|                |                |
|----------------|----------------|
| John Zorn      | alto saxophone |
| Dave Douglas   | trumpet        |
| Trevor Dunn    | bass           |
| Kenny Wollesen | drums          |

35

# Paiste Escovedo



## ... family matters

### **Sheila E.:**

Prince  
Lionel Richie  
Patti LaBelle  
Stevie Nicks  
Marvin Gaye  
Billy Cobham

George Duke  
Stanley Clarke  
Herbie Hancock  
Tito Puente  
Plácido Domingo  
Miles Davis

### **Pete Escovedo:**

Mongeo Santamaria  
Azteca  
Cal Tjader  
Billy Cobham  
Pete Escovedo Orchestra  
Santana

### **Peter Michael:**

Mariah Carey  
Lionel Richie  
George Michael  
Stevie Nicks  
Tina Turner  
Marvin Gaye

### **Juan Escovedo:**

Bobby McFerrin  
Barry White  
En Vogue  
Herbie Hancock  
Angela Bofill  
M.C. Hammer

**PAiSte**  
CYMBALS SOUNDS GONGS

Henry Threadgill

# song out of my TREES

V I S I T I N T O T H E P A S T

*„Song out of my trees is for me a visit into my past very personally and socially in terms of music in time, place, and people all happening and still remaining with a strong scent that's touchable and tangible. The underlying gravity is about song. Very very strong sense of song. Not song as an excuse to do something else or a pale platform for dead technique. Song in it's ritual effect a higher spiritual manifestation, coming from a very basic place. Song out of my trees is not an attempt to be retro or stylistic in any certain way.“*  
(Henry Threadgill)

Im Collage hatten Threadgill und Anthony Braxton denselben Lehrer. In den frühen 60ern spielte er mit Roscoe Mitchell und Muhal Richard Abrams in der Experimental Band. Danach verließ er die AACM um mit einem evangelischen „camp“ durch Amerika zu ziehen und mit seinem Saxophon Gospels zu begleiten. In den zwei Jahren, die er bei der Army verbrachte, spielte er alles von Märschen über klassische Musik bis Jazz. Ende der 60er kehrte er nach Chicago zu seinen AACM Kollegen zurück und spielte mit Amina Claudine Myers und Abrams.

1971 gründete er zusammen mit Fred Hopkins und Steve McCall das legendäre Trio Air, das, obwohl nur bis 1975 existent, für einiges Aufsehen sorgte. In den späten 70ern formierte er X75, ein Nonet bestehend aus strings und winds, welches sich später zu seinem langjährigen Sextet reduzierte.

Zu Beginn der 90er Jahren rief er die 20 köpfige Band Society Situation Dance Band ins Leben. Daneben gründete er den Very Very Circus, eine Band mit ungewöhnlicher Besetzung mit der er die Alben *Spirit of*



Henry Threadgill, © Klaus Bauer

*Nuff Nuff* und das großartige *Too Much Sugar for a Dime* einspielte. Angesprochen auf seine Sicht des kreativen Prozesses meint Threadgill: „I don't perceive what I'm doing in a finite sense, but on a certain level my music can be seen as part of a continuum. Take the groups I've worked with. Air came in a personal way when three people who played certain instruments made a creative connection. With the Sextet, I consciously wanted strings, brass and percussion - the three components of an orchestra - represented so I chose the instrumentation first and found the

people later. With Very Very Circus I'm looking for a whole different type of texture, something similar to what Miles Davis was doing when he „went electric“ and recorded *Bitches Brew*, or what Ornette did when he formed the group *Prime Time*. But I've also combined the tuba, one of the earliest instruments in jazz and the forerunner of the bass, with the electric guitar, a comparatively recent instrument. So in Very Very Circus I've got an ensemble that can look both forward and backward and pay its respects to various traditions while building upon them. This is what I hope my music has always done and will always continue to do.“

Henry Threadgill kehrt mit einem ungewöhnlichen 13 köpfigen Orchester nach einigen Jahren der musikalischen Abstinenz wieder nach Saalfelden zurück.

## SONG OUT OF MY TREES (USA)

Henry Threadgill ..... saxophone,  
flute, comp.  
Mossa Bildner ..... vocals  
Ted Daniel ..... trumpet  
Brandon Ross ..... guitar  
James Emery ..... guitar  
Ed Cherry ..... guitar  
Tony Cedrus ..... accordion  
Amina Claudine Myers ..... harpsicord  
Michelle Kinney ..... cello  
Jakua Dixon Tourre ..... cello  
Myra Melford ..... piano  
Jerome Harris ..... bass  
Reggie Nicholson ..... drums

# KUNST & KULTUR

**HYPO**  
LANDESBANK

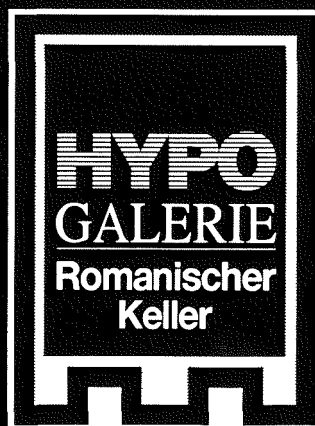


Für Sie  
bei uns

# KUNST & AKTION

**HYPO**  
LANDESBANK

**HYPO**  
*SZENE*  
CLUB



Für Sie  
bei uns

# Jazz 3D LIFESTYLES

„Malcom X propagierte Unabhängigkeit; er spornte dazu an, sich zielstrebig aufzumachen und seine eigene Sache auf die Beine zu stellen, seine Angelegenheiten auf die Reihe zu bringen und dabei alle nur denkbaren Mittel einzusetzen, ohne sich von jemandem vorschreiben zu lassen, man könne dies nicht tun und jenes nicht sein.“ (Greg Osby)



Greg Osby, © Ssirius W Pakzad

Erneuerung, Veränderung, Progression, schwarzes Selbstverständnis, das sind die Leitgedanken des schwarzen Vordenkers Malcom X. Der Freiheitsdenker ist heute noch eine Leitfigur der lebendigen jungen schwarzen Künstlerszene Brooklyns, der Greg Osby neben Steve Coleman, Cassandra Wilson, Geri Allen, Robin Eubanks und anderen Mitgliedern des Musikerkollektivs M-Bases

angehört. Und der Alt- und Sopran-saxophonist Greg Osby hat sich geschworen, niemals musikalisch stehen zu bleiben und sich immer der Herausforderung des Neuen zu stellen. Seine neue Herausforderung heißt Rap, oder richtiger Jazz-Poetry. Nicht mehr die Attitude ist das wichtigste, sondern die vokale improvisatorische Kunstfertigkeit. Jazz Poetry als Wortkunst, die aus einer reichhaltigen Tradition spezifisch schwarzer Dichtung und Musik schöpfen.

Obwohl Greg Osby die praktischen musikalischen Erfahrungen, die er seit seinem zwölften Lebensjahr gesammelt hat, zunächst in Top 40 Bands und später in einer Vielzahl von Jazzensembles, mehr bedeuten als seine formale Ausbildung, so lieferte ihm sein Studium an der renommierten schwarzen Washingtoner Howard University doch wichtiges handwerkliches Rüstzeug. „Ich war da nicht sehr glücklich, aber ich habe aufgepaßt. Heute komponiere ich im vierstimmigen Satz und verwende viel Kontrapunktik.“ (Greg Osby)

Greg Osby hat erklärt, es sei sein persönliches Ziel, wie auch das von M-Base insgesamt, so prägnante Musik zu schaffen, daß sie für hier und heute ebenso zum Stilbegriff wird, wie etwa „Motown“ oder „Blue Note“ (auf diesem Label erschien übrigens Osby's letzte Einspielung 3D Lifestyles). Originäre Musik, deren Prinzip Offenheit und Lebendigkeit sind und die Perspektiven aufzut.

## STREET JAZZ

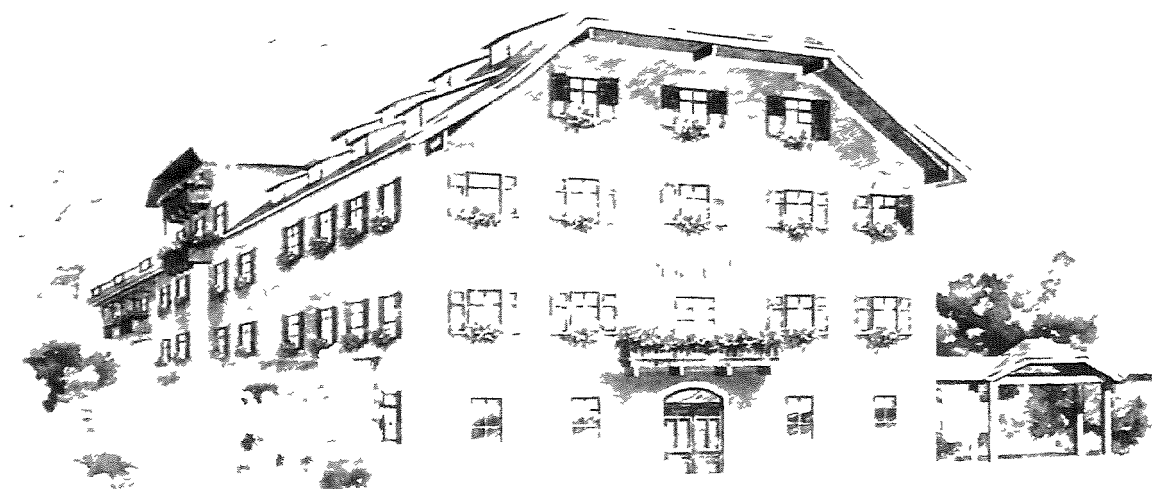
Hey!  
It's the jazz  
But it ain't from Birdland  
It's the wasteland  
And I'm that nigga with the  
bass man  
I'm giving to the Trane and  
Mister Dizzy  
Thelonious Monk The brother  
had plenty of funk  
Down to „Yardbird“ Parker  
The sax talker  
They called it black fame  
I wish it stayed the same  
But never the less  
Billie Holiday would sing  
a song  
And have the whole world  
crying on  
And don't forget the Duke  
The educator  
Piano player  
No other man played  
it greater  
So Mister Oz blow the sax  
and bring me up to '94  
So we can let it be

## GREG OSBY · STREETJAZZ (USA)

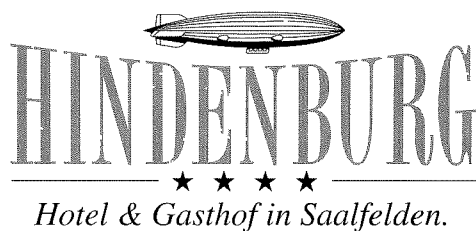
Greg Osby ..... saxophone  
Mustafo ..... rapper  
Calvin Jones ..... bass  
Bill McClellan ..... drums  
DJ Ghetto..... DJ

*Was bietet der Gasthof Hindenburg zum 16. Internationalen Jazzfestival in Saalfelden?*

## *Frühstücken im schattigen Gastgarten! Im Zentrum von Saalfelden.*



*Mit allem, was das Herz begehrt. Einige Beispiele:  
Bauernfrische Eier in allen Varianten, Steaks und Hamburger vom Lavasteingrill,  
Original Münchner Weißwurstfrühstück, frischgepresste Frucht- und Gemüsesäfte,  
großes Salatbuffet, köstliche Kaffees, Tees und vieles mehr.  
Und das alles frisch zubereitet in unserem neuen Gartenpavillon.*

  
*Hotel & Gasthof in Saalfelden.*

ÜBER DEN WOLKEN.

*Gasthof Hindenburg Ges.m.b.H., A-5760 Saalfelden, Österreich - Salzburger Land  
Hotel Hindenburg, Bahnhofstraße 6, Telefon 0 65 82/23 03, Telefax 0 65 82/41 14-78  
Festsaal Saalfelden, Feuerwehrplatz, Telefon 0 65 82/41 14, Telefax 0 65 82/41 14-78*

# J A Z Z

## IMPROVISIERTE MUSIK ZWISCHEN ANPASSUNG UND AUFMÜFFIGKEIT

Im Verlauf seiner Geschichte offenbarte sich Jazz immer wieder als etwas Widerspenstiges, schwer Kalkulierbares und nicht recht in das Gefüge der bürgerlichen Anständigkeit Hineinpassendes. Wer glaubte, Jazz ein für allemal definiert zu haben, sah sich nicht selten mit Erscheinungsformen konfrontiert, die das musikalische Weltbild erschütterten und den sorgsam gezimmerten Rahmen auseinanderbrechen ließ.

Zwei Sturm- und Drang-Perioden setzten besonders tiefgreifende und langfristige Umwandlungsprozesse in Gang: die der Bebop-Rebellen in den vierziger und die der Free-Jazz-Revolutionäre in den sechziger und siebziger Jahren. Bezeichnenderweise waren beide Bewegungen besonders stark mit einem veränderten Lebensstil und Lebensgefühl bzw. sozialem Protest oder Engagement verbunden. Die freigesetzten musikalischen Energien entwickelten eine Eigendynamik und veränderten allmählich die kulturelle Landschaft, ungeachtet des Gezeters konservativer Kritiker, die sich selbst noch im vergangenen Jahr im „down beat“ zu der These vom Free Jazz als eines gescheiterten Experimentes bekannten.

Je radikaler sich musikalische Umbruchphasen manifestieren, desto länger dauert es in der Regel, bis sie vom etablierten Kulturbetrieb assimiliert werden. Integriert wird zumeist nur das Material, abgelöst von der

dieses hervorbringenden Haltung. Was den Stoff, weniger was die Substanz anbelangt, so ist Bebop vollständig und Free Jazz zumindest teilweise in das allgemeine, nicht notwendig subkulturell konnotierte Bewußtsein vom Jazz eingemeindet worden. Entwickelte sich diese Musik immer wieder im Spannungsfeld von Anpassung und Protest, so scheint die Dialektik von Affirmation und Widerspruch seit einiger Zeit weitgehend außer Kraft gesetzt.

Damit sei keineswegs gesagt, daß es keine Entwicklung mehr gäbe. Nur: Was passiert, regt kaum mehr jemanden auf, greift selten jemanden an. Gewiß: die Zeichen der Zeit sind nicht auf Radikalität gestellt; und die Utopien von damals haben mit den Jahren an Leuchtkraft verloren. Auch Jazz ist - egal, ob man das nun begrüßt oder beklagt - weitgehend ein Kulturgut im Marktmechanismus von Angebot und Nachfrage. Und da sich in der Regel nur das verkaufen läßt, was auch beschriftet werden kann, erweist sich die Ware Jazz, gehandelt unter Kategorien von New Orleans bis Noise Music, überwiegend als ein kalkulierbares Risiko.

Eine der schönsten, feuilletonistischen Bestimmungen dieser Musik - „the sound of surprise“ - ist dabei auf der Strecke geblieben. Die Abnutzung des Eindrucks von Überraschung betrifft nicht den Jazz allein, sondern die Künste. Franz Koglmann hat in diesem Zusammenhang den

Maler Anselm Kiefer mit der Bemerkung zitiert: „Umstürzlerisch zu sein ist heute eine Meisterschülerhaltung“; und er, Koglmann, folgert: „Die Revolution von gestern sind die Akademismen von heute.“<sup>1</sup>

Das Zeitalter des Schocks ist ohnehin längst vorbei, und die künstlerischen Mittel der historischen Avantgarde-Bewegungen haben - entschärft und verfeinert - ihren Siegeszug in die Tonstudios und Werbeateliers angetreten. Steve Lacy sagte einmal, die Musik von Thelonious Monk sei erst jetzt - erst so viele Jahre nach dessen Tod - in das allgemeine musikalische Bewußtsein gedrungen. Man merke das daran, daß Monks Harmonien und Patterns selbst in Werbejingles auftauchten. Und Lacy kommentierte, dies sei positiv, weil es Assimilation bedeute, problematisch insofern, als der Biß verlorengehe.<sup>2</sup>

In diesem Spannungsfeld zwischen Wunsch nach Akzeptanz und Absetzen von Etabliertem bewegen sich viele Innovationsbestrebungen. Im musikalischen und gesellschaftlichen Sinne aufmüffig ist offensichtlich nur noch, was nicht oder noch nicht im allgemeinen Verständnis von Jazz bzw. von Musik Platz gefunden hat.

An der Peripherie passiert mehr als im einstigen Kern des Zyklons, der sich mit deutlich verlangsamter Geschwindigkeit bewegt und einen stark konservativen Drall erkennen läßt.

Darüber in Wehklagen zu verfallen, kann leicht den Eindruck spätpubertärer Trotzigkeit erwecken. Kaum je zuvor hat Mainstream-Jazz eine so breite Akzeptanz erfahren wie in den letzten Jahren - und über eine längere Zeitachse betrachtet, erfolgt nach den Phasen der Innovation nun eine der allmählichen Tradierung. Jenseits dieser Konstanten gestaltet sich auf einem immer unübersichtlicher werdenden Feld eine Vielzahl oftmals fluktuierender Entwicklungen. Dabei entstehen die spannendsten Reibungen an den Schnittstellen von eigener Tradition und fremden Kulturen, in den Grenzgebieten zwischen den Genres und in den Übergangsbereichen zwischen Experiment und Etablierung. Mittlerweile verkürzen sich augenscheinlich die Zeiten, in denen Elemente der Subkulturen von der Hochkultur übernommen werden.

Verhielten sich die Medien in der Vergangenheit neuen musikalischen Entwicklungen gegenüber zumeist ignorant, so zeigen sie sich mit zunehmender Ausbreitung gefräßig und nicht selten vampiristisch. Nicht erkannt zu werden ist bei mediokerem, aber selbst bei überdurchschnittlichem Talent mittlerweile eine Meisterleistung. Der Widerwille, sich aufsaugen zu lassen, zählt zum Kreativitätspotential. Auf der anderen Seite wäre es töricht, alles, was in die etablierten Kommunikationskanäle vordringt, des Verrates an der Sache zu bezichtigen - eine Sache, zu deren Gralshütern sich ideologisch argumentierende Sektierer aufschwingen. Wichtig erscheint hingegen, daß der Kreislauf zwischen nicht angepaßten Erneuerungen und ihrer Assimilation in anderen Kontexten ständig in Bewegung bleibt.

Die Aussenseiter von gestern sind nicht selten die Kulfiguren von morgen. Und diesen vorzuwerfen, daß mit ihrer Verbreitung Umsätze bewegt werden, mutet so naiv an wie die Annahme, gute Musik setze sich schon von alleine durch. Der Impetus

von Innovatoren ist in der Regel anti-kommerziell und antiakademisch. Die gesellschaftliche Assimilation des dann zumeist nicht mehr ganz so Neuen bedeutet Vermittlung und somit zwangsläufig auch kommerzielle Professionalisierung und bildungsbürgerliche Aufbereitung. Vokabeln wie „Vermarktung“ und „Verschulung“ mögen noch so schlimm anmuten - die mit ihnen bezeichneten Prozesse bilden einen unumgänglichen Teil musikkulturellen Kreislaufes. Die Jazzpädagogik, - mag sie auch mitunter an der Essenz des Jazz vorbeidozieren und sich in einem Kreislauf von Musikpädagogen ausbildenden Musikpädagogen reproduzieren - ist Bestandteil gesellschaftlicher Integration des Jazz als einer allgemein anerkannten Kunstform.

Die Frage, ob man Jazz lehren und lernen könne, ob Jazz vermittelbar sei, ist ebenso sinnvoll oder unsinnig wie die, ob eine Hochschule Künstler/ Künstlerinnen ausbilden könne. Daß Jazz seit geraumer Zeit gelehrt wird, kann als ein Anzeichen für seine Akzeptanz gewertet werden. Daß diese Praxis noch in Frage gestellt wird, deutet auf einen Restbestand an Renitenz einer Kunstform, die noch nicht voll integriert ist. Auch die Vermarktung des Jazz erweist sich als Bestandteil des genannten Kreislaufs, wobei die am wenigsten anstoßenden Spielbereiche natürlich die größten Chancen haben, flächendeckend verbreitet zu werden.

Problematisch an diesem unabwegbaren und bedingt auch folgerichtig anmutenden Prozeß erscheint, daß der vermeintliche Hauptstrom oftmals der aktuellen Entwicklung hinterherfließt und nichtsdestotrotz als das Ganze dargestellt und verstanden, daß das musikalische Fremde, Neue und Unangepaßte aus der Vermittlung weitgehend ausgeklammert wird. Unbeabsichtigt läuft solche Ignoranz auf ein Toffeieren des Jazz hinaus, und selbst ein stark mit

der Tradition verbundener Musiker wie Heinz Sauer bedauerte schon vor einiger Zeit. „Mit dem Jazz bin ich so ein bißchen traurig. Das, was wir Jazz nannten, das ist am Aussterben. Beim Jazz, (...) da sind die Perfektionisten am Werk, und das läuft eigentlich dem zuwider, was früher der Jazz war.“<sup>3</sup>

Heinz Sauer mißtraut der Glätte, beklagt die Austauschbarkeit und schlußfolgert für sich, er wolle ja nicht nur vorführen, was er geübt, sondern mitteilen, was er erlebt habe.<sup>4</sup>

Das bedeutet und damit sind wir zurück, bei dem, was Jazz einmal war und gelegentlich auch noch ist, ein nicht-musikimmanentes Kriterium. Handwerk ohne Seele erscheint ebenso belanglos wie eine glänzende Stilistik ohne die mit ihr gewachsene Musizierhaltung.

Mit vorrückender Zeit verschwinden nach und nach die Inauguratoren vergangener Stilepochen, verbreitet sich im Jazz zwangsläufig das Epigontum; und es ist durchaus vorstellbar, daß Bebop nachwachsen - den Generationen so anachronistisch vorkommen wird wie einigen von uns seit langem schon Dixieland. Stil läßt sich immer erst klar definieren, wenn eine Entwicklung im westlichen abgeschlossen erscheint; Stil ist, um Heinz-Klaus Metzger zu zitieren, eine „retrospektive Kategorie“<sup>5</sup>

Andererseits durchwandern den Jazz immer wieder singuläre Erscheinungen, die nicht mit Stil kategorien erfaßt und schon gar nicht musikpädagogisch aufbereitet werden können. Es gibt beispielsweise keine Peter-Brötzmann-Schule; es gibt nur Brötzmann Epigonen. Diesbezüglich entstehen Parallelen zu den historischen Avantgardebewegungen, für die Peter Bürger konstatierte, „daß sie keinen Stil entwickelt haben. Es gibt keinen dadaistischen, keinen surrealistischen Stil.“<sup>6</sup>

Der in der Tradition verankerte Anspruch von Jazzmusikern, ihre eigenen Geschichten zu erzählen, steht der Nachahmung entgegen. Ohne Nachahmung wiederum entsteht keine Kontinuität. Die Koexistenz von Originalität und Reproduktion zählt zu den unvermeidlichen Paradoxien des Jazz als einer sich etablierenden Kunstform. Das Übergewicht von Second-Hand-Versionen deutet allerdings auf den zunehmenden Verlust einer der wichtigsten Kraftquellen: der des Erlebens.

Die für die musikalische Weiterentwicklung entscheidenden Prozesse verlaufen heute jenseits des Jazz, wie er von der Mehrzahl seiner Produzenten und Vermittler definiert wird. Das wäre nicht weiter tragisch; denn Begriffe sind ohnehin nur Behelfskonstruktionen, um uns Musik plausibel zu machen und uns über Musik verständigen zu können. Statik und Präzision des Begrifflichen müssen zwangsläufig mit musikalischen Bewegungen kollidieren, deren Wesen fließend ist.

Problematisch erscheint, daß musikalische Begriffe vielfach ein Wertgefüge abbilden und per Definition gewissermaßen Zensur oder Diskriminierung betrieben wird. Das passiert, wenn die Arbeit von Radiostationen, Redaktionen oder Verlagsgesellschaften in unzulässig eng oder inadäquat bezeichnete Ressorts eingeteilt wird. Völlig untaugliche Unterscheidungen wie die zwischen U- und E-Musik zählen zu den „klassischen“ Beispielen; der Begriff „Jazz“ hat längst auf ähnliche Weise Verwirrung gestiftet.

Kein Geringerer als Duke Ellington legte ihn bereits in den vierziger Jahren ad acta. In seiner Autobiographie schreibt er: „Der Begriff 'Jazz' wird immer noch mit großem Erfolg angewendet, ich verstehe jedoch nicht, wie man die heute existierenden Extreme alle unter einem Begriff zusammenfassen kann.“<sup>7</sup>

Angeichts der Entwicklungen in jüngerer Zeit gibt es nur die Alternative, den Begriff total auszuhöhlen oder ihn beckenmesserschiffeng zu definieren. Fragen wie diese wären rein scholastischer Natur, wenn sie nicht für Produktion und Vermittlung des Jazz Bedeutung hätten. Angehoben von diesem Praxisbezug, erinnert das Spiel mit Begriffen an eine Theorie, die über den Versuch, ihren Gegenstand zu bestimmen, nicht hinauskommt und sich auf diese Weise selbst ad absurdum führt.

Zum Entwicklungspotential des Jazz zählt seine Fähigkeit, Fremdes zu assimilieren und auf andere Bereiche auszustrahlen. Selbst ein Produkt vielschichtiger Akkulturationsprozesse, hat Jazz immer wieder - quasi im Zuge fortwährender Fusionen und Zellteilungen - neue Einflüsse integriert oder neuen Entwicklungen Auftrieb gegeben. Weltweite Verbreitung und interkulturelle Kommunikation trugen wesentlich dazu bei, daß sich diese Prozesse beschleunigt haben. Jazz mit einer europäischen Identität erscheint in diesem Zusammenhang als eines der erstaunlichsten Phänomene; doch auch vom „europäischen Jazz“ zu sprechen, ist längst eine unzulängliche Sammelbezeichnung; und in anderen Teilen der Welt vollziehen sich ähnliche Differenzierungsprozesse.

Kann von „Weltmusik“ als einer alles Mögliche integrierenden Richtung nicht anders die Rede sein als von einer naiv oder kommerziell angerührten Pseudo-Fusion, so bedeutet Jazz jenseits seiner etablierten Erscheinungsformen doch immer auch Bereitschaft zur Begegnung mit dem Fremden, dem Anderen. Kaum anderswo kam der Drang zum Erkunden neuer Erfahrungsquellen, zur Erweiterung eigener Traditionszusammenhänge in einer ansonsten weitgehend ausbetonierten Kulturlandschaft so eruptiv zum Vorschein wie in der Vielfalt improvisierter Musik. Sich außerhalb der jeweiligen

musikalischen Konvention zu bewegen, sich gar auf Improvisation ohne ein festgefügtes Regelsystem einzulassen, bedeutet Abkehr von Sicherheiten, aber auch Befreiung von Anpassungszwängen. Das ist der Weg, auf dem höhere Söhne und Töchter in der Subkultur der Jazzkeller und Rockpaläste, auf dem eingeschworene Improvisatoren beim Studium der Zweiten Wiener Schule, Country-Sänger im Avantgarde-Rock, Klassikfreaks bei experimentellen Soundcollagen oder Musiker aus dem Jazz in den erweiterten Klangbezirken der freien Improvisation gelandet sind. Im besten Falle haben sie alle etwas von ihrer Identität bewahrt und in neue Bereiche hineingetragen, Widersprüchliches ebenso wie Verbindendes kennengelernt und dabei auch einiges über sich selbst erfahren, was ihnen die gleichförmigen Bahnen der eigenen Kultur verschlossen geblieben wäre.

Im Schnittbereich unterschiedlicher Einflüsse wollen verantwortungsbewußte Musiker wie Peter Kowald „nicht zudecken, zusammenmischen, sondern hinterfragen“: „Ich möchte sozusagen gar nicht lernen, die Melodie anderer Leute zu spielen, die dann lernen müssen, meine Melodie zu spielen. Mir geht es eher darum, bestimmte Dinge nebeneinanderzustellen und dann festzustellen, daß auf einer bestimmten Ebene eben doch etwas zusammen geht. Diese Ebene ist oft nicht offensichtlich, aber das ist genau die richtige Ebene.“<sup>8</sup>

Eine solche Sensibilität kann auch Eigenes in neuem Licht erscheinen lassen. „Und wenn wir unsere Welt, unser Weltbild heute betrachten,“ fährt Kowald fort, „dann ist es mit Sicherheit sehr wichtig, daß wir lernen, auf etwas einzugehen - demütig sozusagen -, was uns im Moment noch fremd erscheinen mag. Damit verliert man natürlich auch etwas. Maßstäbe, an die man sich gewöhnt hatte, über die man sich realisierte, funktionieren nicht mehr.“

- KLEBEBUCHSTABEN

- FRÄSSBUCHSTABEN

- SCHILDER

- BESCHRIFTUNGEN

- AUTOBESCHRIFTUNG

- LASTERPLANEN

- TRANSPARENTE

- SIEBDRUCKKLEBER

- PLAKATE

- INFOTAFELN

- 4-FARB SIEBDRUCK

- 3-D SIEBDRUCK

- DRUCKVEREDELUNG

SIEBDRUCK

S O R G F Ä L T I G E  
Q U A L I T Ä T



**S T A I N E R**

*Schriften und Siebdruck GmbH & CoKG*

AUSTRIA-5090 LOFER 287 · TELEFON (06588)440 · TELEFAX (06588)7440

Und eventuell gelingt es mit der Reibung an etwas Fremden, etwas Neues Wirklichkeit werden zu lassen, und das ist natürlich die große Chance, die uns das Fremde bietet.“<sup>9</sup>

Lange bevor „Grenzüberschreitungen“ und „musikkulturelle Vielfalt“ als modische Vokabeln in Umlauf kamen, ging es im weitgefächerten Feld improvisierter Musik um die Begegnung mit dem Unbekannten, die Berührung mit dem Fremden. Daß die Kategorien aufgesprengt wurden, erscheint die Folge einer musikalischen Praxis, sie sich nicht in das Klassengefüge der Konservatorien pressen läßt.

Beklagten die Linienrichter des Kulturbetriebs zunehmend das Ausbleiben von Innovationsschüben, die Absenz von Leitfiguren, das Ende der Avantgarde oder die Belanglosigkeit des musikalisch Beliebigen, so fanden Musiker und Musikerinnen im vermeintlichen Niemandsland zwischen Jazz, Rock, Funk, Punk, Noise, ethnischer Überlieferung und imaginärer Folklore, Hip Hop und Hard Core, Elektronik und Neuer Musik unverbrauchte Nährstoffe für ihre musikalischen Phantasien. Erschienen die Anfangsjahre des europäischen Free Jazz noch relativ überschaubar, so entwickelte sich in der Folgezeit eine neue Unübersichtlichkeit, die zugleich einen enormen Wachstum- und Demokratisierungsprozeß widerspiegelt. Immer mehr, immer neue Spielweisen, Sicht-, Hör- und Lebensgewohnheiten brachen ein, so daß die fest zementierten Hochburgen der Klassik wie auch die der industriell gefertigten Populärmusik zumindest unterschwellig und mit sanfter Gewalt erschüttert wurden. Ungeachtet dessen hält der Kulturbetrieb an einem Institutionen- und Ressortgefüge fest, das auf die realen Prozesse mit Verzögerung reagiert und auf weitere Veränderungen nur unzureichend vorbereitet ist. Das Bemühen, „Alibi-Exoten“ zu integrieren, ist ebenso Ausdruck des Unver-

ständnisses wie der arrogante Versuch einer Marginalisierung der eigenmächtig wachsenden Musikkulturen. Von den vermeintlichen Rändern aus ergeben sich hingegen unerwartete Sichtweisen auf das Ganze, schließlich gar Relativierungen des musikkulturellen Wertgefüges wie auch der eigenen Standortbestimmungen. Wird in den vorgeblichen Zentren vermehrt reproduziert und repräsentiert, so hat sich das Schwerkraft innovativer Entwicklungen längst auf Bereiche musikalischer Produktion verlegt, die die Widersprüchlichkeit kultureller Alltagserfahrung jenseits einer Stildefinition und oftmals mit den Mitteln der Montage, Collage und Fragmentierung zum Klingen bringen. „Elektizismus“, schreibt Heiner Goebbels in seinem streitbaren Aufsatz mit dem Titel „Existiert der Realismus nur noch in der Disco?“, muß länger kein Schimpfwort mehr sein, wenn er nicht beliebige Kombinieren und Selbstbedienung im musikalischen Supermarkt meint, sondern wenn es sich um ein reflektiertes, mit Zurückhaltung, Geschmack und Geschichtsbewußtsein ausgestattetes Verfahren handelt. Ein Verfahren, das unsere Wahrnehmungsweisen vorantreibt und gleichzeitig Erinnerungen aufarbeitet...“<sup>10</sup>

Abwehrhaltungen und Apathie begegnen einer solchen, im konventionellen Sinne schwerlich einzuordnenden Musik nicht nur bei den etablierten Institutionen, sondern auch in bestimmten Bereichen der Jazzszene. Derek Bailey meinte schon vor Jahren: „Es ist ein Problem der frei improvisierenden Musikerinnen und Musiker, daß ihre Musik mit Jazz assoziiert wird. Frei improvisierte Musik hat nämlich keine Geltung im Bereich des Jazz. Die Leute, die die frei improvisierte Musik am wenigsten schätzen, sind Jazzleute. Das einzige, worin Jazzfans ganz sicher gehen wollen, ist, daß ihre Musik nicht wie improvisierte Musik tönt. Nun sind aber die Leute, die Jazz-

konzerte oder Festival organisieren, Plattenfirmen oder Labels haben, meistens Jazzfans.“<sup>11</sup>

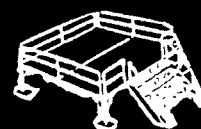
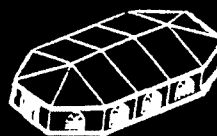
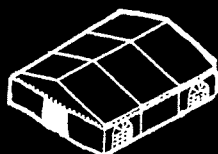
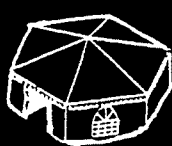
„Auch wenn sich Begriffe wie „improvisierte Musik“ oder „kreative Musik“ kaum weniger diffus erweisen, kann das von Anthony Braxton angeschnittene Problem einer restriktiven Veranstaltungspraxis schwerlich bagatellisiert werden. Braxton nannte das Wort „Jazz“ im Zusammenhang mit seiner Musik „einen Würgegriff, ein Mißverständnis.“<sup>12</sup>

Das mag bedauerlich erscheinen, wenn man bedenkt, daß Jazz seiner Entstehung und Entwicklung nach multikulturelle Offenheit bedeutete. Trotz der weit verbreiteten Klage über das sinken der Toleranz mit zunehmender Institutionalisierung, findet ein Teil der improvisierten bzw. schwer zu kategorisierenden Musik noch immer erfolgreich Zuflucht in einigen Vermittlungskanälen der Jazzszene. Und daß die Nabelschnuren noch nicht völlig zerschnitten sind, deutet auf latente Verwandtschaftsbeziehungen, die auch mit der Selbstbeziehung einiger Musiker als Jazz-Dissidenten nicht spurlos aus der Welt zu reden sind. Dem musikalischen Wildwuchs adäquater als eine Ecke im Treibhaus der Jazzszene erscheint ein in den achtziger Jahren gewachsenes Geflecht, das auf dem wahlverwandten Engagement von Musikern und Veranstaltern beruht. Mittlerweile sind international verzweigte Netzwerke entstanden, die die Klänge der Außenseiter und Einzelgänger aufzufangen vermögen. Ein gemeinsames Solidaritätslied läßt sich hingegen nicht mehr anstimmen. Dazu sind die musikalischen Interessen und kulturellen Bindungen bzw. Ambitionen viel zu differenziert und zum Teil auch auseinanderstrebend. Daß im Bereich der improvisierten Musik längst auch mit kompositorischen Verfahren gearbeitet wird, macht einmal mehr die Unvollkommenheit begrifflicher Abbildungsversuche bewußt.

BULLDOG 94

**FESTZELTE**  
**PARTYZELTE**  
**PAGODEN**  
**PAVILLONS**  
**V.I.P. ZELTE**  
**BÜHNEN**  
**HALLEN**  
**VERKAUFS-**  
**STÄNDE**

**IMMER DAS RICHTIGE  
DACH ÜBER DEM KOPF**



*Unsere Lösungen bringen auch Sie zum Staunen.*

**ESCHENBACH ZELTBAU GmbH**

**D-97631 Bad Königshofen, Hoher Markstein 18 - 22**

**Telefon: 09761/891 bis 896, Telefax: 09761/806**

Wichtiger als die jeweiligen Mittel, Materialien und Methoden erscheinen allerdings noch immer die Musizierhaltungen, die sich vom Jazz, praktiziert als Reproduktion von Stilvorlagen, durch den Drang zu authentischer Mitteilung unterscheiden. Die Aura der improvisierten Musik und der Ereignischarakter der im besten Falle Momente spontaner Kommunikation freisetzenden musikalischen Praxis transzendieren den Konzertbetrieb herkömmlicher Provenienz zumindest der Möglichkeit nach.<sup>13</sup>

Nimmt auch der Neokonservatismus gegenwärtig im Jazz breiten Raum ein, so deutet die Vielzahl von musikalischen Grenzüberschreitungen auf ein allmähliche, langfristige Veränderung des musikkulturellen Gefüges. Kulturen im Umbruch verzeichnen einen Zuwachs an Außenseitern. Sie sind es, die im unbewußten und unsystematischen Zusammenwirken einen Wertewandel vorbereiten. Ob von den Rändern aus noch einmal die Hauptströme des Jazz mit innovativen Impulsen durchzogen werden können, bleibt im Bereich des Spekultativen.

Jazz ohne Biss wäre auf die Dauer ein Fall für die Fürsorge. Auch wenn eine Hommage für Miles Davis der anderen folgt, reicht das auf die Dauer wohl kaum für die Pensions-

kasse. Doch das leicht verschwommene Panorama stimmt eigentlich gar nicht so trübsinnig: Jazz, im weiten Sinne verstanden, war noch nie so pluralistisch wie in der Gegenwart, Jazz in traditionell-moderner Fassung erlebte selten eine so weite Verbreitung und Akzeptanz wie Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre. Mit dieser Musik verbunden, muß keiner verhungern; und die Zahl der verkannten oder sich selbst zerstörenden Genies ist augenscheinlich zurückgegangen.

Die Anpassungstendenz erscheint allerdings viel stärker ausgeprägt als die Aufmüpfigkeit. Eine Avantgarde ist im Getümmel nicht mehr auszumachen; und die Frage nach der Kontinuität von Materialentwicklung interessiert allenfalls noch die Musikologen. Die schier grenzenlose Verfügbarkeit von Klangereignissen hat jedoch nicht nur Demokratisierungsprozesse in Gang gesetzt, sondern - wie es Vinko Globokar kürzlich in einem Gespräch ausdrückte - auch eine gewisse Graueit mit sich gebracht, eine weitgehende Nivellierung der Reizmuster.<sup>14</sup>

Sinnvoll strukturieren läßt sich kaum mehr und ließ sich wahrscheinlich noch nie auf der abstrakten Grundlage musikalischer Parameter. Sind wir auch weit entfernt vom politischen Klima der späten sechziger Jahre, so stellt sich die Weltsituation oder, wenn wir nicht einmal so weit blicken

wollen, selbst die Situation Europa dermaßen widersprüchlich und problematisch dar, daß es nur schwer vorstellbar erscheint, dies alles bliebe auf die Dauer folgenlos für die musikalische Praxis. Damit freilich sei nicht die naive Vorstellung oder Erwartung einer vordergründigen Politisierung des Ästhetischen verknüpft. „Natürlich richtet es keinen großen Schaden an,“ bemerkt Heiner Goebbels, „Streichquartette für Greenpeace und Rockkonzerte für Afrika aufzuführen. Aber es ist sicher weder radikale politische Wahrnehmung noch Musik auf der Höhe der Zeit.“<sup>15</sup>

Worum es Heiner Goebbels und anderen, ursprünglich mit dem Jazz verbundenen Musikern geht, ist das Aufbrechen von verfestigten Wahrnehmungsmustern im Interesse einer sinnlichen Geistesgegenwart, in der Kritisches und Kulinarisches nicht notwendig Gegensätze darstellen. Ohne Zufuhr von Wirklichkeit und ohne Reflexion eigenen Erlebens (was freilich Erlebnisfähigkeit voraussetzt) gerät auch der Jazz in die Nähe von Kunstgewerbe. Dabei geht es nicht an, Anspruchsniveau und Unterhaltungswert gegeneinander auszuspielen. Selbst glühender Protest kann musikalisch flach formuliert, und Entertainment kann mit höchstem Engagement gestaltet werden. Worum es geht, sind Gesten die etwas bedeuten.

47

#### ANMERKUNGEN:

- 1 Franz Koglmann: *Es ist keine Zeit der Revolution, sondern eine der Komplexität*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, März 1989, S. 31
- 2 Steve Lacy im Gespräch mit dem Autor, Juni 1984
- 3 Ein Suchender: Heinz Sauer, Gespräch mit Gudrun Endress, in: *Jazz Podium*, Stuttgart, Dezember 1985, S. 5
- 4 Vgl. ebd.
- 5 Heinz-Klaus Metzger: *Musik wozu*; Frankfurt/Main 1980, S. 13
- 6 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*; Frankfurt/Main 1974
- 7 Duke Ellington: *Autobiographie*. München 1974, S. 287
- 8 Peter Kowald im Gespräch mit Markus Müller, in *Jazzthetik*, Münster Juli/August 1992. S. 29f.
- 9 Ebd.
- 10 Heiner Goebbels: *Existiert der Realismus nur noch in der Disco?* In: Patrik Landolt und Rudi Wyss (Hg.): *Die lachenden Außenseiter*, Zürich 1993, S. 79
- 11 Derek Bailey: *Suche nach dem größtmöglichen Spielraum*. Interview: Rosmarie A. Meier und Patrik Landolt. In: Patrik Landolt und Rudi Wyss (Hg.): *Die lachenden Außenseiter*, a.a.O., S. 87
- 12 Anthony Braxton - ein alternatives Herangehen. Gespräch mit Guido Gazzoli. In: *Jazz Forum*, Warschau, Nr. 62, Heft 6/1979, S. 41
- 13 Vgl. Bert Noglik: *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*. Frankfurt/Main 92, S. 315ff.
- 14 Vinko Globokar im Gespräch mit dem Autor, April 1993
- 15 Heiner Goebbels, a.a.O., S. 81

Pinzgauer Spezialitäten & Regionale Küche, Jazzfrühstück, durchgehend warme Küche:

# GUTEN APPETIT!



## Schatzbühl

G A S T H A U S

*Christa & Günter Schlederer  
Ramseiden Nr. 82  
Telefon 0 65 82/32 81*

# Peter Niklas

## JAZZ auf der Flucht VOR SICH SELBST

IMPROVISIERTE MUSIK ZWISCHEN „STREET CREDIBILITY“, HISTORISMUS UND ESOTERIK

„Petersilien-Free-Jazz“,  
sagte meine Freundin.

„Wie bitte?“  
Die Stilrichtung war mir neu.

„Petersilien-Free-Jazz“, erläuterte sie,  
„Free-Jazz als Dekoration, wie die  
Petersilie auf den Kartoffeln, und dar-  
unter waltet doch nur die Diktatur des  
Groove.“

„Petersilien-Free-Jazz“ - Das saloppe  
Etikett war auf eine kürzlich erschienene  
CD mit dem Titel „Expo's Jazz & Joy“  
gemünzt, auf der sich die Free-Jazz  
Veteranen Peter Brötzmann und Peter  
Kowald und die improvisierende Voka-  
listin Sainkho Namtchylak mit einer  
deutschen Hip-Hop-Crew namens  
„Exponential Enjoyment“ zusammenge-  
tan haben, die mit unüberhörbaren  
Ruhrpott-Akzent ihre englischsprachige  
Message verkündet.

„Petersilien-Free-Jazz“ - was sich der-  
zeit im Spannungsfeld von Jazz, impro-  
vised music, Rock-Underground und  
Hip Hop ereignet, gibt aber nicht allein  
Anlaß zu originellen Wortschöpfun-  
gen, sondern auch zu kritischer Refle-  
xion. „Jazz & Joy“, der Name des  
erwähnten Free-Jazz-meets-Hip-Hop-  
Projekt's, bringt es auf den Punkt: Jazz  
an sich wird offenbar als ein freudloses,  
intellektuelles Artefakt betrachtet, dem  
erst in Form von Hip-Hop-Grooves die  
nötigen „Joy“-Quanten hinzugefügt  
werden müssen. Jazz ohne Joy ist  
jedenfalls out. Wer Jazz ohne Joy  
propagiert - ohne stimulierende Dance-  
floor-, Hip-Hop-, Hardcore- oder

Ethno-Additive, ist, so wird ihm mit  
einem Lieblingsbegriff der gegen-  
wärtigen Musikpresse bedeutet, ein  
unverbesserlicher „Purist“, und daß  
dies kein Kompliment ist, wird ihm  
ebenso klar vermittelt - ist doch „Puri-  
mus“ aus dieser Sprachregelung  
gleichbedeutend mit Kleinkariertheit,  
Akademismus, Intellektualität, Lust-  
feindlichkeit und moralinsaurem Rein-  
heitsgebar.

Also dann doch lieber Jazz mit Joy.  
Das unerwartete Fusion-Revival mit  
neuen Erfolgen für Jazzrock-Dinosa-  
urier wie die Brecker-Brothers oder  
„Steps Ahead“, die Dancefloor-Jazz-  
Welle, bei der die kids sogar zu Pha-  
roah Sanders tanzen, der Flirt junger  
amerikanischer Musiker wie Gary Tho-  
mas, Steve Coleman oder Greg Osby  
mit dem Vokabular des Hip Hop, die  
Liebeserklärung John Zorns an Hard-  
core-Zelebritäten wie „Napalm Death“  
oder „Carcass“ - all' das spricht eine  
deutliche Sprache.

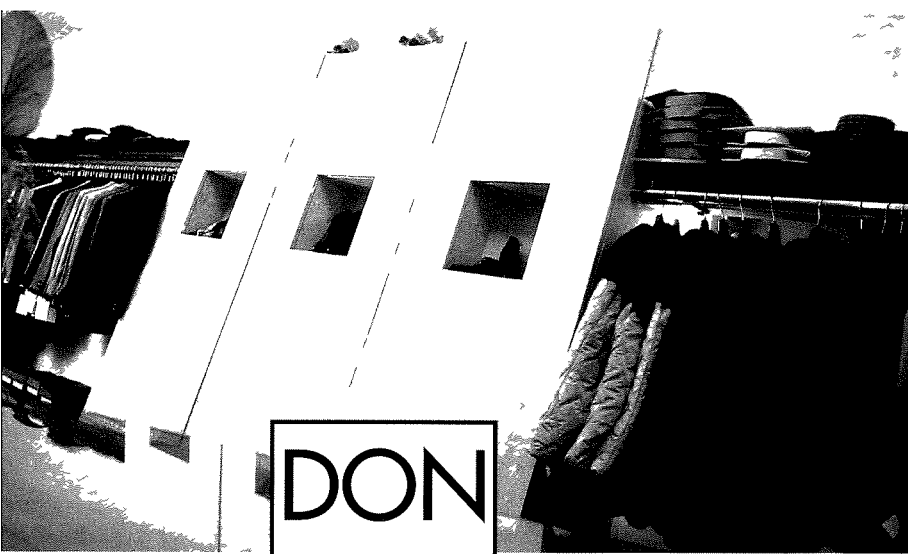
Daß sich Jazzmusiker mit den aktuel-  
len Formen populärer Musik auseinan-  
dersetzen, ist an sich weder neu noch  
besonders überraschend - ganz gleich,  
ob diese Auseinandersetzung nun vor-  
wiegend aus ästhetischen oder aus  
ökonomischen Motiven geschieht.  
Überraschend aber ist die defensive  
Pose, mit der sich viele Musiker, die  
man ob ihres musikalischen Hinter-  
grunds und ihrer Spielhaltung doch  
umstandslos als Jazzer zu bezeichnen  
können glaubte, gegenwärtig von  
eben diesen musikalischen Wurzeln zu  
distanzieren und in vorausseilendem

Gehorsam den Zeitgeist-Diktatoren bei-  
pflichten, die auf die Nennung des  
Begriffs „Jazz“ so allergisch reagieren  
wie einst Joseph Goebbels auf die  
sechs Buchstaben „Kultur“.

*Drei Beispiele von vielen:* Er höre vor-  
wiegend Hip Hop, verkündete unlängst  
der Schweizer Saxophonist und Klari-  
nettist Hans Koch in einem Interview.  
Jazz sei langweilig geworden, Hip Hop  
aber inspiriere ihn.

*Beispiel 2:* nein, dies sei mitnichten  
eine Jazzplatte, insistierte der Saxo-  
phonist Tim Berne, ein Schüler Julius  
Hemphills, anlässlich der Debüt-CD sei-  
nes Improvisationstrios „Miniature“ (mit  
Hank Roberts und Joey Baron) - und  
auch die Plattenfirma bemühte sich  
nach Kräften, die Veröffentlichung, in  
angestregten Kontrast zum klingenden  
Inhalt, akustisch und optisch so zu  
gestalten, daß bloß keine Jazzassozia-  
tionen wach werden: Aufgenommen  
wurde die Platte von einem Toninge-  
nieur, der sonst Pop-Ikonen wie „Sonic  
Youth“, Whitney Houston oder „Kraft-  
werk“, betreut, und das CD-Cover  
wurde nicht etwa mit den üblichen  
faden Musikerportraits dekoriert, son-  
dern mit einer grellen Collage, die mit  
Zusammenstellung von Bildern roher  
Innereien, abgehackter Schweinefüße,  
angenagter Knochen, mit Kunstblut  
begossener Extremitäten und wirrer  
Textfetzen, die Reizthemen wie  
Sex, Gewalt, Rassismus, Faschismus  
anreißen, einen Nimbus von Radika-  
lität und Aktualität konstruiert, den  
man der Musik allein offenbar nicht  
zutraut.

R DEINE ORIGINAL LEWIS 501 ZUM SUPERPREIS!



**DON**

DAMEN & HERREN  
GROß IN MODE

1, ALLE FARBEN, ALLE GRÖSSEN UM JAZZMÄSSIGE öS 889,-

LDEN, FEUERWEHRPLATZ, TEL.: 06582/4850

# Jazzfrühstück

täglich ab 9.00 Uhr

Oberen Kirchplatz, Lofererstr. 44

Das passende Lokal für die  
Zeit vor, während und nach  
den Konzerten.

Verde

ep



Beisp  
im Nor  
unläng  
Quarte  
der re  
Jazzsz  
Thoma  
zählen  
jedenf  
stünde  
auf kn  
Sound-  
len Pop

Als de  
wandte  
hätten  
ground  
spontan  
in der  
überhö  
schon  
angepe  
Publiku  
Jazz sp  
ben, da  
Studien  
S. 10

nen  
improvi  
Tabu. M  
gegen  
in die

ge. A  
Jazz ge  
the edg  
das für  
Risikove  
rischen

zwängt  
wie im  
Was als

der ungläubige Interviewer ein-  
nen, alle vier Musiker der Gruppe  
jedoch einen soliden Jazz-Back-  
band, und Klangvorstellung und  
eher Gestus des Jazz seien auch  
Musik von „Tome XX“ nicht zu  
trennen, räumte Raulf ein: Das möge  
so sein, doch wenn man der  
teilten Zielgruppe, dem jungen  
Mann, erzählen würde, daß man  
spielte, würde es gleich wegblei-  
ben. Es Jazz mit pfeifenrauchenden  
Instrumenten und endlosen Langweil-  
igkeiten assoziieren. Aha. Man spielt  
also Jazz, aber nur um nicht in den  
Kulturkampf des Gesellschafts-  
kritischen Jazz zu geraten. Man  
kann Jazz als Lebensweise und  
Lebensgefühl, oder als Unterhaltung:  
Jazz „auf der Couch vor dem Jazz-  
club“ oder „Jazz vor dem Jazz-  
club“ beschreiben. Konnotationen  
von Jazz sind also: Unterhaltung  
und Unterhaltung, Unterhaltung  
auf der Couch vor sich selbst. Ohne  
dieses vielgebrauchte Motto,  
das Radikalität und ästhetisches  
Erhalten steht, wird der Jazz  
immer ein Teil der Unterhaltung  
des Jazz. Ob er sich halten werden  
neuen, ungewöhnlichen Allianzen  
findet, sei's nun mit dem Hip oder

**SECRET CREDIBILITY**

"Credibility" -- eine Musik, die von der einen Seite eine direkte Verbindung mit der vielfach bekannten "Secret Garden"-Musik herstellt.

„Für die da unten spielen“ - das ist offenbar auch die Motivation eines Musikers wie Gary Thomas, der seine raffinierten Rhythmus-Konstruktionen auf der CD „The Kold Kage“ mit Rap-Statements überlagerte, in denen vor weißen „Kulture Bandits“ gewarnt wird und den schwarzen Brüdern ein Lob mehr erklärt wird: „We've been through our own true black history / We feel we can't continue to play the role of the white man's dog“. Ganz anders: Der 3-D-Lifestyle durch eine Mischung von Phantax von Rammstein und „Totally one of those kind of cold-blooded shit“, was die Charakteristik zu zitiert, ist so, dass die Platte des vermarkten, doch wohl eher nicht Sondernden „Parental Advisory: Explicit Lyrics“-Aufkleber trägt. „Hardcore Jazz“ nennt Daby dann auch die Textur, für die als Koproduzenten Mitglieder der erfolgreichen New York Acts „Public Enemy“ und „The Roots“ Called Quest“ dabei waren.

„Jazz and hip-hop underground music from the same source“, läßt Osby seine rappenden soul brothers verkünden - wohl wahr, aber seit Jazz eine „underground music“ war, ist doch viel Wasser aus dieser Quelle geflossen. Mag sein, daß Jazz und Hip Hop Musiken sind, die sozialgeschichtlich zusammengehören, daß sie deswegen schmerzlos zusammen gewachsen werden, ist doch einigermassen unwahrscheinlich. So bleibt „street jazz“ einstweilen eher ein frommer Wunsch als eine soziale Realität. Auch Bill Clinton spielt ja Saxophon und läßt sich mit einer Baseballmütze mit dem Malcolm-X-Symbol ablichten ...

Und ohne das Bestreben von Musikern wie Thomas und Osby, die eingefahrenen Nebengleise der Jazz-Kommunikationswege zu verlassen, diskreditieren zu wollen: daß es im Zeitalter einer kommerziell aufbereiteten *Malcolm-X-Renaissance* mit der wahrhaften street credibility von Jazzmusikern nicht immer allzuweit her ist, ist unübersehbar. Das hat selbst ein Musiker vom Format David Murrays unlängst in einem Interview unumwunden zugegeben. Murray schilderte dabei die Entstehung seines neuen Albums „MX“ und die Zusammenarbeit mit dem Produzenten Bob Thiele.

*„Bob will immer einen Aufhänger für eine Platte. Ich war erst neulich mit ihm im Studio, und der Aufhänger war diesmal, die Musik Malcolm X zu widmen, sozusagen in Begleitung zu Spike Lees Film. Das ist ein typischer Aufhänger für Bob. Bob kam zu mir und erzählte eine Geschichte: 'Ich ging den Broadway 'runter und sah ein riesiges M und einen Schmetterling und ich wußte sofort - Madame Butterfly! Das ist wirklich clever. Spikes Film wird einfach X heißen, warum nennen wir das Album nicht einfach MX? Das ist doch eine tolle Idee. Denk' doch mal darüber nach, David' Ich sagte. 'Bob, das ist lächerlich, aber wenn du darauf bestehst - du bist der Produzent.'“*

„Das ist lächerlich“ - in der Tat. Aber das wahrhaft Lächerliche ist, daß Murray ungeachtet dieser Einsicht bei Bob Thieles pseudopolitischem Public-Relations-Spielchen mitspielte - Politisierung als Dekor, Bekenntnis zu Malcolm X als Modefarbe, street credibility als Verkaufstrick.

## FLUCHT VOR DER VERGANGENHEIT

In der gegenwärtigen Jazzszene ist die Vergangenheit stärker präsent denn je zuvor. In einer Ära gigantischer CD-Reissue-Programme wird die improvisierte Musik von heute von ihrer übermächtigen Vergangenheit regelrecht erdrückt. Noch die entlegensten Aufnahmen früherer Jazz-Epochen feiern ihre Wiederauferstehung und treten nicht nur kommerziell, sondern auch als ästhetische Meßlatte in Konkurrenz zu dem, was gegenwärtig entsteht. Devot verneigen sich die Jazzler von heute vor den Vorvätern und zollen Tribut - die Flut musikalischer Hommagen an Ellington oder Monk, an Mingus, Armstrong oder Jelly Roll Morton, eben an solchem Gewicht, wie es die Schöpfer dieser Tradition kaum in Sinn gehabt haben dürften. Aus Jazz, einem zugegeben problematischen Begriff, den schon Duke Ellington kritisierte, wurde ein noch fragwürdigerer: black classical music. In den bissigen, aber nicht unbegründeten Worten des englischen Gitarristen Derek Bailey:

*„In den letzten Jahren hat es eine Bewegung hin zu einer neuen Auffassung von Jazz als black classical music gegeben. (...) In mancher Hinsicht scheint dies eine angemessene Reaktion zu sein, da doch der Jazz immer mehr die Posen und die Haltungen weißer klassischer Musik annimmt, immer mehr zu einer verfestigten Musik wird, die selbstbewußt auf einem Gefüge von Werten insistiert, mit denen sie nicht nur sich selbst, sondern auch alles um sich herum beurteilen kann.“*

*Immer stärker legt der Jazz eine Obsession mit seiner eigenen Vergangenheit an den Tag und ein Bestreben, seine Praxis und seine Vergangenheit in Konservatorien und Museen zu institutionalisieren. Es gibt den Wunsch, der Welt eine respektable 'offizielle' Fassade zu präsentieren, die von einer Phalanx von Akademikern und Propagandisten gestützt wird, eine Autorität als Gegengewicht zu institutionellen und akademischen Autorität weißer klassischer Musik. Dies sind merkwürdige Ambitionen in einer Musik, die einst die leere Albernheit all' dieser Dinge bloßlegte.“*

Nur ein arrogantes Statement aus dem Mund eines weißen Musikers, eines zudem, den man zu den von Bert Noglik so treffend apostrophierten „Jazz-Dissidenten“ zählen muß? So grundlegend anders klingt es nicht, was etwa Archie Shepp unlängst in einem Interview zum gleichen Thema sagte:

*„Die Tradition der Black Music ist mit Coltrane zu Ende gegangen. Heute ist 'Black' und 'Jazz' doch nur ein Markenzeichen, wie Kleenex und Pall Mall, und hat nichts mehr mit der afro-amerikanischen Instrumentaltradition zwischen 1917 und 1967 zu tun. Was heute läuft, ist aus meiner Sicht lediglich retrospektiv, neoklassisch und bourgeois. Haufenweise Leute, die spielen wie Joe Henderson oder Miles Davis. Oder, in den Worten Joe Hendersons: 'Die Leute von damals, die Bebop-Musiker, haben die heutigen Musiker beeinflusst. Aber die jungen Spieler von heute haben dem nichts hinzugefügt, was schon in den Sechzigern entwickelt wurde. Es scheint ihnen zu genügen, Clones einer früheren Ära zu sein. Und das ist bedauerlich. Die jungen Musiker scheinen damit zufrieden zu sein, daß ihre Platten in den Läden direkt neben den reissues stehen: die gleichen Stücke, die gleichen Töne, die gleichen Arrangements. Nur das Format hat sich geändert: digital statt analog.“*

Die Jazz-Tradition als übermächtige Instanz, ein neuer Akademismus der jungen Anzugträger, die das gesicherte Terrain der black classical music bewachen und den Free Jazz als historischen Irrtum ausgemustert haben: Ein Szenario, das zweifellos dazu beigetragen hat, manche Jazzmusiker zur Flucht nach vorn, zur Flucht vor dem Jazz, oder zu seiner Rettung durch Zertrümmerung seiner von den Neokonservativen errichteten Gefängnismauern, zu veranlassen. In der kurzen und bündigen Formulierung von Greg Osby: „Jazz hat nichts damit zu tun, einen Armani-Anzug zu tragen und die Musik von anderen wiederzukäuen, als habe man sie selbst erfunden.“

Aber womit hat Jazz dann zu tun? Was ist vom Begriff Jazz geblieben, der an den Rändern längst so ausgefranst ist, daß ein Kern kaum noch erkennbar ist, ausgefranst hin zu sogenannter Weltmusik, zu Rock, Hip Hop, Funk, improvised music? Ebenso diffus wie sein musikalisches Wesen scheint gegenwärtig sein sozialer Status zu sein, ein Status, der sich in der Pluralität der Aufführungskontexte - vom Konzertsaal zum Dancefloor-Jazz-Event, vom Jazzclub zum Neue-Musik-Festival- ebenso widerspiegelt wie in den nichtendenwollenden Debatten über seine Bewertung seitens der Urheberrechtsgesellschaften. Noch immer scheinen viele auf den Jazz-Messias zu warten, die große Identifikationsfigur, die der neuen Unübersichtlichkeit nach dem Tod seines letzten großen Propheten Coltrane ein Ende bereitet, die den Trend der Dekade formuliert, den Hauptstrom definiert, der alles andere zu insignifikanten Nebenflüssen degradiert, und in dieser Heilserwartung wird jeder beliebige talentierte Newcomer zum Hoffnungsträger stigmatisiert - gestern Wynton Marsalis, heute Joshua Redman.

So verständlich solche Reaktionen sind, so vergeblich sind sie doch. Denn sie verkennen, daß im Jazz (im weite-

sten Sinn) ein unausgesprochener Konsens unwiederherstellbar zerbrochen ist, der einst die Rede von einer Musik namens Jazz überhaupt legitimierte: Der Konsens einer „doppelt kodierten“ Musik, der die prekäre *Balance zwischen Kunst und Entertainment* gelang. „Doppelt kodierte Musik“? Was zunächst kryptisch klingen mag, wird deutlicher, wenn man den Architekten Charles Jencks, den Schöpfer des Begriffs der ästhetischen Doppelkodierung, zu Wort kommen läßt. Jencks schrieb in seinem Buch „die Sprache der postmodernen Architektur“:

*„Ein postmodernes Gebäude spricht, um eine kurze Definition zu geben, zumindest zwei Bevölkerungsschichten gleichzeitig an: Architekten und eine engagierte Minderheit, die sich um spezifisch architektonische Probleme kümmern, sowie die breite Öffentlichkeit oder die Bewohner am Ort, die sich mit Fragen des Komforts, der traditionellen Bauweise und ihrer Art zu leben befassen.“*

*So wirkt die postmoderne Architektur zwitterhaft und, um eine visuelle Definition zu geben, wie die Front eines klassischen griechischen Tempels. Dieser ist eine geometrische Architektur mit elegant kannelierten Säulen unten und einer unruhigen Tafel mit kämpfenden Giganten darüber, einem in leuchtend roten und blauen Farben bemalten Giebel.*

*Architekten können die darin enthaltenen Metaphern und die subtile Bedeutung der Säulentrommeln ablesen, während das Publikum die expliziten Metaphern und Aussagen des Bildhauers erfaßt. Natürlich erfaßt jeder etwas von beiden Bedeutungs-codes, ebenso wie bei einem postmodernen Gebäude, aber sicher mit unterschiedlicher Intensität und Erkenntnisfähigkeit. Diese Diskontinuität der Geschmackskulturen ist es, die sowohl die theoretische Basis als auch die 'Doppelkodierung' der Postmoderne erzeugt.“*

Was Jencks als Fundamentalkriterium der architektonischen Postmoderne herausarbeitet, war im Jazz gerade in seinen älteren Erscheinungsformen gegeben: die Doppelkodierung von expliziter und impliziter Botschaft, die Realität einer Musik, die einerseits Musiker und eine Minderheit von Jazz-Kennern und andererseits jene Mehrheit befriedigte, die Musik in erster Linie als motorisches oder emotionales Stimulans verwendet.

So funktionierte eine Big-Band-Partitur Ellingtons für die einen durch die rhythmische Komponente als Tanzmusik, während die Kenner des Dukes raffinierte Koloristik oder die Individualität seiner Solisten bewundern mochten. Nicht von ungefähr sprach Lennie Tristano, der Cool-Jazz-Avantgardist, der doch zeitlebens den 32-taktigen Rastern der Broadway-Melodien treu blieb, von der Song-Form als seinem „Bindeglied zum Publikum“: Während die Bindung an die gängigen Acht-Takt-Perioden und die vertrauten Harmonieschemata der Standards sowie die Beibehaltung einer konventionellen Rhythmusgruppe seiner Musik noch ein Mindestmaß an Allgemeinverständlichkeit sicherten, konnten sich die Aficionados an Tristanos raffinierten motivischen, harmonischen und rhythmischen Verwirrspielen innerhalb dieses traditionellen Kontextes delectieren.

Kurz: Für die einen war es (noch) Musik, für die anderen Meta-Musik. Eben dies machte den Zwittercharakter des Jazz aus; einen Zwittercharakter, der ihm sowohl eine gewisse Breitenwirkung als auch das Potential innermusikalischer Innovation sicherte: Seine „sportliche Komponente - Motorik und demonstrative Virtuosität - teilte sich noch dem Unbedarftesten mit, während simultan ein zweiter, dem musikalisch Eingeweihten zugänglicher Code motivischer, harmonischer, rhythmischer, zitatorisch-konnotativer Botschaften transportiert wurde.

Noch in der Anfangsphase des Free Jazz funktionierte diese Doppelkodierung, wenn auch unter veränderten Vorzeichen: Die Kenner waren in der Lage, den Paradigmenwechsel Taylors, Colemans, Aylers immanent musikalisch, als quasi logische Entwicklungsschritte im musikalischen Material zu deuten; die anderen konnten die emanzipierte Musik zwar nicht den Unterhaltungsfunktionen zuführen, zu denen Jazz bis dahin mehr oder weniger leidlich taugte, aber wenigstens ihren Gestus im Kontext politischer Emanzipationsbewegungen soziologisch entschlüsseln: *"Free Jazz-Black Power"*, um es auf die eingängige Formel eines Buchs aus den früheren siebziger Jahren zu bringen. Doch die Zeit solcher einfacher soziomusikalischer Gleichungen ist passé.

Damit stellen sich dem Jazzmusiker zwei Alternativen: Bekenntnis zum Kunstcharakter seiner Musik, zum artifiziiellen Code (und damit auch zu einem notgedrungenen elitären Charakter) einer improvisierten Musik, die die Fesseln konventioneller harmonischer, rhythmischer, formaler Korsette abgestreift hat - in Ornette Colemans unverbesserlicher Formel. *"Let's play the music and not the background"*, oder der Versuch, mittels eines kalkulierten musikalischen Rückschritts den zweiten, publikumswirksamen Code musikalischer Kommunikation neu herzustellen - um den Preis, daß die „Kenner“, die vielgeschmähten „Puristen“, Verrat am Kunst-Code monieren werden. Und das bedeutet zugleich, über die Rolle des Publikums zu reflektieren - und damit über die Macht, die man ihm als Musiker bei seinen künstlerischen Entscheidungen einräumen will. Es lohnt sich, in diesem Kontext eine weitere Passage aus Derek Baileys *„Improvisation - its nature and practice in music“* zu zitieren, die ihrerseits mit einem Zitat beginnt.

*„Ernst Fischer schrieb: 'Es ist unerlässlich, zwischen Musik zu unterscheiden, deren einziges Ziel es ist, eine einheitliche und kalkulierte Wirkung zu erzeugen*

*und die auf diese Weise eine kollektive Handlung einer bestimmten Art stimuliert, und einer Musik, deren Bedeutung darin liegt, Gefühle, Ideen, Empfindungen oder Erfahrungen auszudrücken, und die, weit davon entfernt, die Menschen zu einer homogenen Masse mit identischen Reaktionen zusammenzuschweißen, individuellen, subjektiven Assoziationen freies Spiel läßt.' Was alles erklärt; aber dies ist gegenwärtig eine ziemlich unmoderne Sicht der Dinge. Die gängige Weisheit erlaubt heuer nur ein Publikum, das keine Grenzen kennt, allwissend ist und von allen hofiert werden muß. So zu spielen, daß es ein größeres Publikum ausschließt, oder, schlimmer noch, es sogar vorzuziehen, vor einem kleinen Publikum zu spielen, wird als Anzeichen dafür genommen, daß die Musik pretentiös, elitär, 'unkommunikativ', mit sich selbst beschäftigt und wahrscheinlich noch viele andere schreckliche Dinge mehr ist. Was also kann ein Improvisator über das Publikum sagen? Die Propaganda der Unterhaltungsindustrie und die angestrebten, wenn auch vergeblichen, Bemühungen der Kunstszene, mit ihr zu wetteifern, wirken zusammen, um aus dem Publikum eine Instanz von mystischer Allmacht zu machen. Und die verlangt vor allem offensichtlich Lippenbekenntnisse.“*

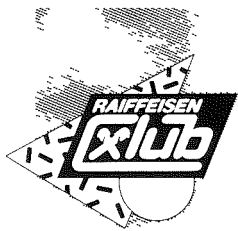
Kalkulierte und inszenierte Massenwirkung oder Rückzug in die Nischen der Kenner und Liebhaber, street credibility oder Esoterik - eine exklusive Alternative, wie Bailey suggeriert? Hat sich die Schere zwischen den zwei Codes wirklich so weit geöffnet, daß ein gemeinsamer Nenner undenkbar ist? Natürlich gibt es - bewußte oder unbewußte - Versuche eines neuen Brückenschlags, der Kreation oder Re-Kreation einer doppelt kodierten Sprache unter den sozialen und musikalischen Bedingungen der Gegenwart, der zeitgemäßen Versöhnung von sophistication und Unmittelbarkeit.

Ornette Colemans elektro-funkifiziertes „Prime Time“-Konzept könnte ein solches Modell sein, Gary Thomas'

Kombination ausgeklügelter additiver Musik, wohlkalkulierter In-and-Out-Harmonik mit gerappten Botschaften an die schwarze community ein zweites. Weniger aussichtsreich erscheint dagegen die Versöhnung mittels Retrospektive. Zurück zu den Fünffzigern? Die Adressanten des ersten Codes, die „Experten“, wissen, daß die musikalische Entwicklung längst weiter ging, und die „Laien“ finden das rhythmische und klangliche Vokabular des Neo-Bop verstaubt. Mehr als Nostalgie ist auf diese Weise nicht zu haben - wenn auch Nostalgie, wie die jüngste Jazzgeschichte beweist, eine Kraft von nicht zu unterschätzender Wirkung ist.

Aber ist sie überhaupt so wichtig, jene Wiederherstellung der vielbeschworenen Gemeinsamkeit von Kunst-Niveau und Breiten-Wirkung? Vielleicht ist die pluralistisch segmentierte Koexistenz diverser Improvisations-Kulturen, wie man sie heute diagnostizieren kann, gar kein so verhängnisvoller Zustand, der um jeden Preis durch einen neuen Megatrend, einen neuen Jazz-Messias, eine neue gemeinsame Sprache beendet werden müßte - vorausgesetzt, man schafft Strukturen, die es ermöglichen, daß auch die Individualisten in den Nischen überleben können, und nicht nur überleben, sondern unter solchen Voraussetzungen an ihrer Kunst arbeiten, wie man sie bildenden Künstlern oder Komponisten avancierter sogenannter E-Musik selbstverständlich zubilligt. Daß jeder, der die Worte „Jazz“ oder „improvisierte Musik“ in den Mund nimmt, mittlerweile etwas völlig Verschiedenes meint - damit wird man dann allerdings weiter leben müssen, und, ich denke, auch leben können.

*Die Referate von Bert Noglik und Peter Niklas Wilson wurden anlässlich der Saalfeldner Musiktage '93 zum Thema „Zur Situation der zeitgenössischen Musik am Beispiel des Jazz“ gehalten.*



Ogilvy & Mather

# Mein Club. Meine Bank.

Willkommen. Im Club. Nicht in irgendeinem. Im Raiffeisen Club. Der bringt sie. Für Euch. Die Weltstars. Die österreichische Pop- und Rock-Szene. Die Mode. Die Freizeitaction. Und, und, und. Alles zu einem Preis, der Eurer Brieftasche entgegenkommt. Selbstverständlich auch Eurem Girokonto. Bequem... kein Problem. See you. Im Raiffeisen Club. Da, wo die Action ist.

**Raiffeisen. Die Bank**



# SAFE

Salzburger AG  
für Energiewirtschaft

## Ohne Energie keine Kultur

*Die SAFE schafft die Voraussetzungen für das Gelingen kultureller Ereignisse. Denn keine Operndarbietung, kein Theaterabend, keine Kinovorstellung, keine Ausstellung ist heute ohne Strom denkbar.*

Daneben aber setzt sich die SAFE für den Erhalt der lokalen historisch gewachsenen Kultur des Salzburger Landes ein. Bei der Errichtung von Anlagen

- vermeiden wir unnötige Eingriffe ins Landschaftsbild,
- passen die Architektur dem jeweiligen Ortsbild an,
- schaffen attraktive Freizeitanlagen für die einheimische Bevölkerung.

Bei allen Fragen zur Energieversorgung wenden Sie sich bitte an die SAFE,  
5020 Salzburg, Schwarzstraße 44.

# Initiativ für Sie!

**Sparbuch  
Kapitalsparbuch  
Kapital-Anlagebuch  
BZK-Kredit  
Privatkredit  
Wohnungskredit  
Gehaltskonto  
Kapital Card**

*Immer  
die besten Zinsen!*



5760 Saalfelden  
Leoganger Straße 2, Tel. (06582) 38 51

**BANK FÜR ARBEIT UND WIRTSCHAFT**



Leoganger Straße 1, 5760 Saalfelden  
Telefon & Telefax: 06582/3390



**SPENGLEREI  
GLASEREI  
DACHDECKEREI**

**Herbert  
Breitfuß**

**GLASSCHLIFF, KUNSTVERGLASUNG, SPIEGEL**



Loferer Straße 23, 5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2481 od. 2521, Fax: 06582/2347



**HERFRIED  
STEINER**



CONTAINERVERLEIH 1-30 m<sup>3</sup>, ALTEISEN & ALTPAPIER, ENT-  
RUMPELUNG & MULTTRENnung, DIREKTE CONTAINER-  
VERWIEGUNG AUF UNSEREN BEIDEN ABSETZKIPPERN  
**5760 SAALFELDEN · DORFHEIMERSTRASSE 11**  
**TELEFON (06582) 4597/6226 · FAX (06582) 4597**  
**AUTO-TELEFON (0663) 860272**

**mazda**  
**JOHANN HOLZMEISTER**  
AUTO & ZWEIRAD GmbH



Yamaha, Kawasaki u. KTM Vertragshändler  
Zweiradfachbetrieb, Gespann-Technik



Mazda Johann Holzmeister, Vertragshändler  
Reparatur- u. Karosserie-Fachwerkstätte  
Zellerstraße 50, 5760 Saalfelden  
Tel. 06582/3891 od. 3927, Fax 06582/3891-22



Loferer Straße 19, 5760 Saalfelden, Tel. 06582/4537



**Haben Sie's  
endlich getankt?**

HERBERT HETZ SAALFELDEN  
INTERSPARPARKPLATZ



**CHINA  
RESTAURANT  
LOTUS**



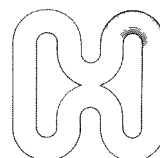
5760 SAALFELDEN  
LOFERERSTRASSE 20  
AM FLORIANIPLATZ  
TELEFON 06582/4706

OFFNUNGSZEITEN  
11 30 - 14 30 UND 17 30 - 23.00



**Wirthmiller hat's**

BUCH UND PAPIERHANDLUNG  
SAALFELDEN, LOFERER STRASSE 28



**HUTTER DRUCK**

BIRKENSTRASSE 5, 6380 ST JOHANN/TIROL  
TEL 05352/2616, FAX 05352/3946

**HINTERGLEMME  
BERGBAHNEN  
G.M.B.H.**

5753 Saalbach  
Tel.: 06541/321

**DIPL.ING.  
GOTTFRIED EMBACHER**

Konsulent für Vermessungswesen  
Bräugasse  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2770

**BÜRGERMEISTER  
WALTER SCHWAIGER**

Marktgemeinde Saalfelden  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/3176

**RESTAURANT  
STEAKHOUSE**

Leitner Georg  
Mittergasse 9  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/5344

**CAFÉ-KONDI-TOREI  
STEININGER**

Rathausplatz  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2415

**RAUCHERBEDARF**

Hannelore Pochieser  
Kirchplatz  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2572

**TEXTILHAUS LEDERER**

Bahnhofstraße 2  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2274

**CHRISTIAN GSCHWANDTNER  
AM RATHAUSPLATZ**

Fleischwaren Ges.m.b.H.  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2224

**FUNK TAXI  
FRANZ PICHLER**

06582  
**2449**

**PICHLER ... wer sonst**

**ARCHITEKT  
DIPL.ING. ERNST HASENAUER**

Lofererstraße 19/1  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/4079  
Fax.: 05682/4079-79

**PLANUNG-AUSFÜHRUNG-  
GENERALUNTERNEHMER**

Swietelsky Bau Ges.m.b.H.  
Hochbau  
Alfred Kubin Strasse 2  
5700 Zell am See  
Tel.: 06582/7323

**OPTIK KREINIG**

Brillenmode  
im EKZ Interspar  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/3983

**PINZGAUER HAUS**

Wohnbau Gesellschaft m.b.H.  
Lahntal 121  
5751 Maishofen  
Tel.: 06542/8262 oder 8531

**ETS**

Elektrotechnik Claus Salzmann  
Beh. konz. Elektrotechniker  
Lofererstraße 9  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/3410

**DR. LÄSSER WILFRIED**  
Facharzt für Innere Medizin

Obsmarktstraße 6  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2677

**CHRISTIAN GSCHWANDTNER**  
AM RATHAUSPLATZ

Fleischwaren Ges.m.b.H.  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2224

**INTERSPORT BRÜNDL**  
GES.M.B.H.  
Top-Rent-a-Ski

Nikolaus Gassner Str. 213  
5710 Kaprun  
Tel.: 06547/8388

**PLANUNGSBÜRO**  
FAHRNER GERHARD

für Heizungs-, Klima- und  
Sanitäreanlagen  
Areitstraße 14  
5700 Zell am See  
Tel.: 06542/7171

**FREMDENVERKEHRSVERBAND**  
MAISHOFEN

**Urlaub im Herzen des Pinzgaues**

Bundesstraße  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/8318  
Fax: 06542/8797

**ECHLE GMBH.**  
NUTZFAHRZEUGE

Thorerstraße 1c  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/48460

**IHR OPTIKER HARTL**  
Brillen & Kontaktlinsen

5700 Zell am See - Schloßplatz  
Tel.: 06542/2777  
5710 Kaprun - Salzburger Platz  
Tel.: 06547/8188

**ZIMMEREI**  
JOSEF AUERNIGG

Almerstraße 114  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2346

**HOTEL GASTHOF**  
PICHLER

Lenz Christoph  
5751 Maishofen  
Tel.: 06542/8290

**DAS WOHNEN**

Frank Hochwimmer  
Mühlbachweg 7  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/4724

**HYPO BANK  
SAALFELDEN**

Almerstraße 8  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2644

**ARCHITEKTUR  
CHRISTOPH HERZOG**

Architekt Dipl.Ing.Dipl.Wirt.Ing.  
Ziviltechniker  
Rathausplatz  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2151

**PINZGAUER MOLKEREI  
GENOSSENSCHAFT  
regGenmbH**

Bundesstraße 125  
5751 Maishofen  
Tel.: 06542/8266-0

**HESA  
METALLBAU**

Hubert Herbst  
Leogangerstraße 42  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2011

**HESA  
METALLBAU**

Hubert Herbst  
Leogangerstraße 42  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2011

**HESA  
METALLBAU**

Hubert Herbst  
Leogangerstraße 42  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2011

**OBERBANK SAALFELDEN**

Leogangerstraße 16  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2166

**WOHNBAU-GENOSSENSCHAFT  
BERGLAND**

Karl Vogt Straße 11  
5700 Zell am See  
Tel.: 06542/7960

**BAU- MÖBELTISCHLEREI  
BLATZER**

Franz Blatzer  
Achenweg 1  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2364

**DR. ARTUR PRAXMARER  
KINDERHEILKUNDE**

Lofererstraße 50d  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2169-0

**PITTERKELLER  
SALZBURG**

**HOTEL RESTAURANT  
BELLEVUE SAALFELDEN**

Bachmann-Buam Ges.m.b.H.

**GERLINGER WIRT**

Simon Hörl  
Gerling 1  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2542

**C+ C WEDL  
ABHOLGROSSMARKT**

Industriestraße 2  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/4670

**PINZGAUER HAUS**

Wohnbau Gesellschaft m.b.H.  
Lahntal 121  
5751 Maishofen  
Tel.: 06542/8262 oder 8531

**HOTEL  
"GASTHOF HINDENBURG"**

BRUNCH  
von 11-15 Uhr  
im Gastgarten  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2303

**RECHTSANWALTSKANZLEI  
DDr Manfred König**

5753 Saalbach 339  
Tel.: 06541/8533-0

**INTERDRINK  
W. & M. WIESER**

Wieser Getränke Ges.m.b.H.  
5721 Piesendorf Nr. 350  
Tel.: 06549/7328  
Fax: 06549/7328-82

**DR. HELMUT VOCKNER  
Zahn- Mund- Kieferheilkunde**

Ritzenseestraße 6  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/4790

**BANK AUSTRIA AG**

Postplatz 1  
5700 Zell am See  
Tel.: 06542/3241-0

**ALPINE BAU GESMBH**

Alte Bundesstraße 10  
5020 Wals- Himmerleirch  
Tel.: 0662/851330

**BACCHUS  
Wein, Speisen & mehr!**

Hannelore Reischenböck  
Mittergasse  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2247

**SALZBURGER SPARKASSE  
BANK AG**

IHRE BANK IN SAALFELDEN  
Rathausplatz  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2232-0

**BERKA  
SAALFELDEN**

Einkaufsparadies  
für die Familie  
5760 Saalfelden  
Tel.: 06582/2228

**FREM DENVERKEHRSVERBAND  
MAISHOFEN**

Urlaub im Herzen des Pinzgaues  
5751 Maishofen  
Tel.: 06542/8318  
Fax: 06542/8797

**STUAG BAU AG**

Salzmannstraße 5  
5700 Zell am See  
Tel 06542/28 13  
Fax.: 06542/28 13-23

**Mein Saalfelden  
meine Bank  
RAIFFEISENKASSE**

reg Gen mbH  
Lofererstraße 5  
5760 Saalfelden  
Tel 06582/22180

**OBERRATER JOHANN  
Bauges.m.b.H.**

Franz-Josef-Straße  
5700 Zell am See  
Tel 0642/40 95

**INGENIEURGEMEINSCHAFT  
I G Z**

Schilftstraße 3  
5700 Zell am See  
Tel. 06542/40 55

**Mein Saalfelden  
meine Bank  
RAIFFEISENKASSE**

reg Gen mbH  
Lofererstraße 5  
5760 Saalfelden  
Tel 06582/22180

**KONE SOVITCH AG  
Aufzüge**

Lasserstraße 33  
5020 Salzburg  
Tel 06662/881066-0

**EIGLER'S TOP  
MODE & WÄSCHE**

Loferer Straße 42  
5760 Saalfelden  
Tel 06582/31 08

**OPTIK GÜNTHER  
Günther Schmied**

Mittergasse 7  
5760 Saalfelden  
Tel 06582/31 10

**ZOO GUMPOLD  
Fachgeschäft für  
Heimtierhaltung**

Loferer Straße 52  
5760 Saalfelden  
Tel 06582/23 50

**K N A S T  
Barvergnügen hinter Gittern**

Loferer Straße 9  
5760 Saalfelden  
Tel 06582/47 00

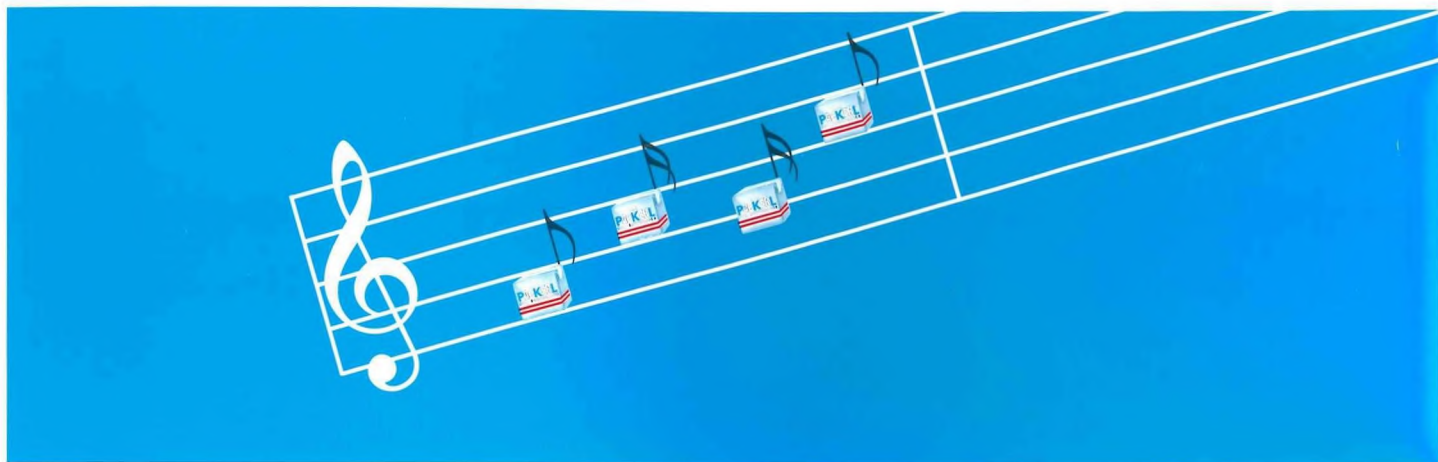
**WIENER ALLIANZ  
VERSICHERUNGEN**

PETER WORGOTTER  
Lofererstraße 40  
5760 Saalfelden  
Tel 06582/3111

**GERWALD ANDERLE  
Ihre  
Lotto-Totto-Annahmestelle**

Brucker Bundesstraße 100  
5700 Zell am See  
Tel. 06542/7491

# Jazzfestival Saalfelden



**Das Packerl aus Österreich  
gibt jungen Talenten  
den richtigen Schwung.**



PKL Verpackungssysteme  
Saalfelden Ges.m.b.H.  
A-5760 Saalfelden  
Industriestraße 3  
Telefon 0 65 82/38 55-0

**PKL**

Trägt Verantwortung für uns und unsere Umwelt.

