

10. JAZZ FESTIVAL WILLISAU '84



PROGRAMM

Konzert 1: Do 30. Aug. 20.00 Uhr:
«Jubilee Opening»

- Thurman Barker Quartet
- Lockwood-Catherine-Escoudé

Konzert 2: Fr 31. Aug. 20.00 Uhr:
«New New York Sounds»

- Julius Hemphill's Jah Band
- New York Objects & Noise

Konzert 3: Sa 1. Sept. 14.30 Uhr:
«DDR/USA»

- E.L. Petrowsky-Conrad Bauer-Günther Baby Sommer
- Uwe Kropinski
- John Abercrombie Trio

Konzert 4: Sa 1. Sept. 20.00 Uhr:
«Begegnungen»

- Urs Leimgruber-Maurice Magnoni-Jacques Demierre-Bobby Burri-Joël Allouche
- George Lewis-Irene Schweizer-Joëlle Léandre-Lauri Nykopp-Alfred Zimmerlin
- Amina Claudine Myers Trio

Konzert 5: So 2. Sept 14.30 Uhr:
«Hommage à Erik Satie»

- Uli Gumpert
- Vienna Art Orchestra
- «plays the minimalism of E.S.»

Dieses Konzert wurde dank dem Schweizerischen Bankverein ermöglicht

Konzert 6: So 2. Sept. 20.00 Uhr:
«Great Jubilee Final»

- Christy Doran-Peter Schärli-Project
- Chick Corea-Miroslav Vitous-Roy Haynes

Im Zelt:

Fr. 31. Aug. 15.00 Uhr:

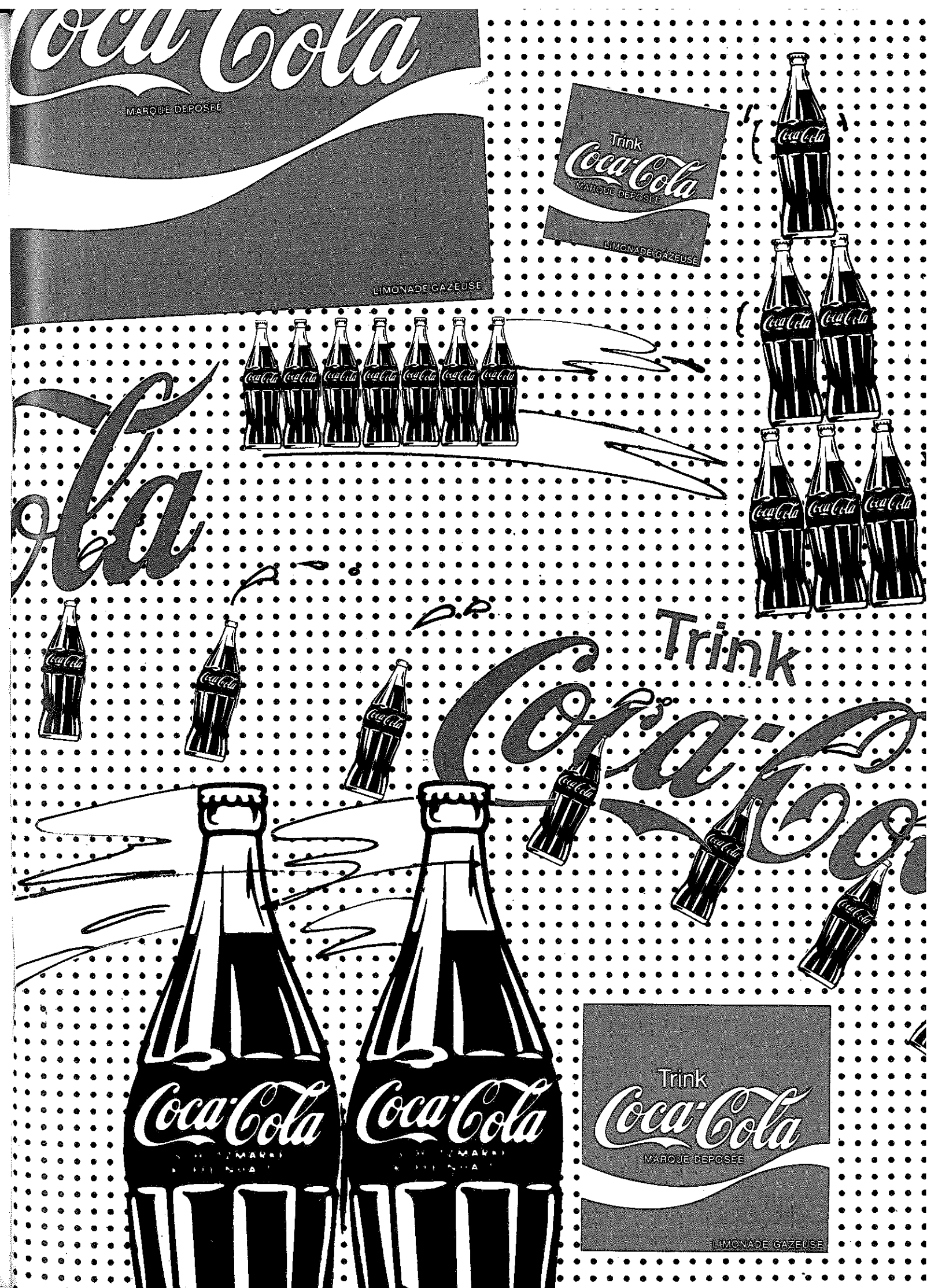
- Riccardo Garzoni Trio

Sa 1. Sept. 12.00 Uhr:

- Marco Käppeli Connection

So 2. Sept. 12.00 Uhr:

- Donkey Kong's Multi Scream





Wir wünschen Sternstunden
der Musik. Akkorde, Oktaven,
freie Improvisation oder
eigenwillige Interpretation.
Mitreissende Takte frischer
Rhythmen.



**Schweizerischer
Bankverein**
Société de
Banque Suisse

...bald auch in Willisau!

INHALT

- 5 Festival-Restaurant im Zelt
- 6 Plan Willisau
- 9 Organisation Jazz Festival Willisau
- 10 Herzlichen Dank
- 11 Zehn Festivals sind ein Pappenstiel. Von Niklaus Troxler
- 15 Diese Festivalartikel können Sie kaufen
- 17 Fotorückblick Festival '83 von Markus Di Francesco
- 26 Röbi. Von Hansjörg Schneider
- 29 Die Konzerte 83/84. Fotorückblick von Marcel Zürcher
- 34 Die Willisauer Plakate im Weltformat
- 37 In memoriam Harry Miller
- 40 Bert Noglik
- 41 Mehr Power. Zur DDR-Szene von Bert Noglik
- 49 Interview von Bert Noglik mit Ernst-Ludwig Petrowsky und
Günter 'Baby' Sommer
- 63 Dividing Silence into Sound. Gespräch mit David Moss
von Patrik Landolt
- 67 Christy Doran, Gitarre. Versuch einer Annäherung.
Von Meinrad Buholzer
- 71 Vielfalt und Radikalität. Besuch beim Posaunisten George Lewis
in Paris. Von Patrik Landolt
- 76 Erik Satie. Von Bert Noglik
- 81 The minimalism of Erik Satie. Von HK Gruber
- 84 Katalog Plainisphere
- 95 THURMAN BARKER & EXPRESSIONS
- 96 Willisauer Plakate auf Postkarten
- 97 LOCKWOOD-CATHERINE-ESCOUDE
- 99 JULIUS HEMPHILL'S JAH BAND
- 101 NEW YORK OBJECTS & NOISE
- 103 ERNST LUDWIG PETROWSKY-CONRAD BAUER-GUENTER 'BABY' SOMMER
- 105 UWE KROPINSKI
- 107 JOHN ABERCROMBIE TRIO
- 109 URS LEIMGRUBER-MAURICE MAGNONI-JACQUES DEMIERRE-BOBBY BURRI-
JOEL ALLOUCHE
- 111 GEORGE LEWIS-IRENE SCHWEIZER-JOËLLE LEANDRE-LAURI NYKOPP-
ALFRED ZIMMERLIN
- 113 AMINA CLAUDINE MYERS TRIO
- 115 ULI GUMPERT
- 117 VIENNA ART ORCHESTRA
- 119 CHRISTY DORAN-PETER SCHAEERLI-PROJECT
- 120 Jazz in Willisau. Coupon für Informationen
- 121 CHICK COREA-MIROSLAV VITOUS-ROY HAYNES
- 123 RICCARDO GARZONI TRIO
- 125 MARCO KAEPELI CONNECTION
- 127 DONKEY KONG'S MULTI SCREAM

Coca-Cola

Coca-Cola is it!



CC/84

FESTIVAL-RESTAURANT IM ZELT



SPEISEN

Gulaschsuppe	Fr.4.-
Bratwurst	Fr.4.-
Spaghetti bolognese	Fr.6.50
Rahmschnitzel (Schweinefl.)	
Nudeln	
Erbsli und Rüebli	Fr.11.-
Hohrückensteak	
"Café de Paris"	
Pommes Frites	Fr.14.-
Zigeuner-Salat	Fr.4.50
Wurst-Salat	
garniert	Fr.7.-

ZUM FRÜHSTÜCK



Kaffee crème/nature und
Gipfeli ab 09.00 Uhr
täglich

WEINE



Fendent Rapilles	5/10	Fr.11.50
Waadtländer Chasselas	5/10	Fr.11.50
Féchy	7/10	Fr.24.-
Jazzino, Rosé		
Frizzantino	7/10	Fr.10.-
Merlot aus Italien	5/10	Fr. 6.-
Gamay Vaudois	5/10	Fr.11.50
Dôle Graveline	5/10	Fr.11.50
Morgon Loron 81	7/10	Fr.24.-

MINERALWASSER



Coca-Cola	
Coca-Cola light	
Sprite	
Fanta	
Eptinger	
Rivella rot	3/10 Fr.2.50

BIER



Flasche Braugold

Fr.3.-

KAFFEE



Kaffee crème/nature	Fr.2.-
Kaffee Träsch	Fr.2.50
Kaffee Jazz	Fr.2.50

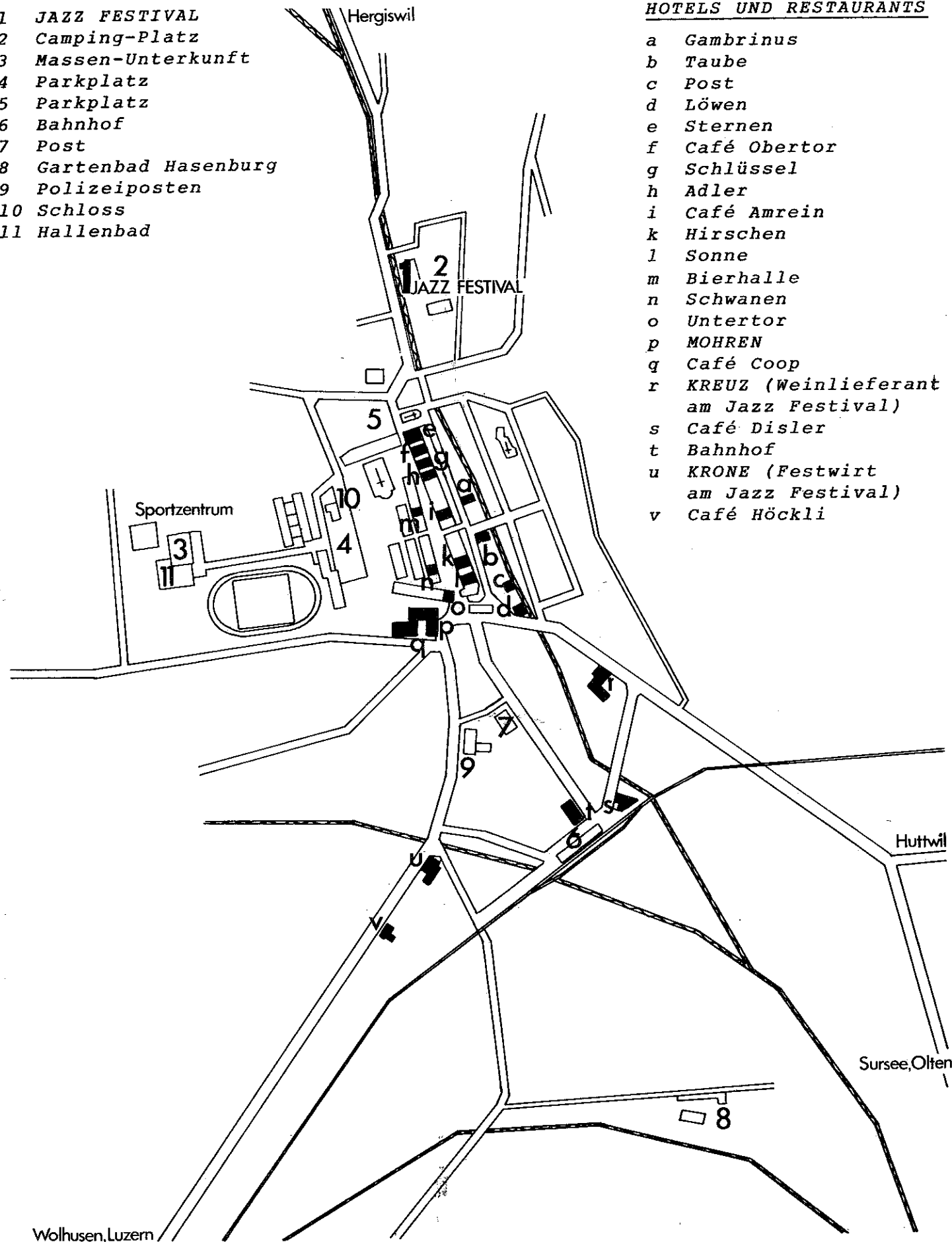
FESTWIRT

Lisbeth + Pius Kneubühler
Restaurant Krone Willisau



PLAN WILLISAU

- 1 JAZZ FESTIVAL
- 2 Camping-Platz
- 3 Massen-Unterkunft
- 4 Parkplatz
- 5 Parkplatz
- 6 Bahnhof
- 7 Post
- 8 Gartenbad Hasenburg
- 9 Polizeiposten
- 10 Schloss
- 11 Hallenbad



HOTELS UND RESTAURANTS

- a Gambrinus
- b Taube
- c Post
- d Löwen
- e Sternen
- f Café Obertor
- g Schlüssel
- h Adler
- i Café Amrein
- k Hirschen
- l Sonne
- m Bierhalle
- n Schwanen
- o Untertor
- p MOHREN
- q Café Coop
- r KREUZ (Weinlieferant am Jazz Festival)
- s Café Disler
- t Bahnhof
- u KRONE (Festwirt am Jazz Festival)
- v Café Höckli

EICHHOF Braugold

*** Edle Braukunst seit 1834 ***

Bestell-Bon

Name/ Vorname: _____

Strasse: _____

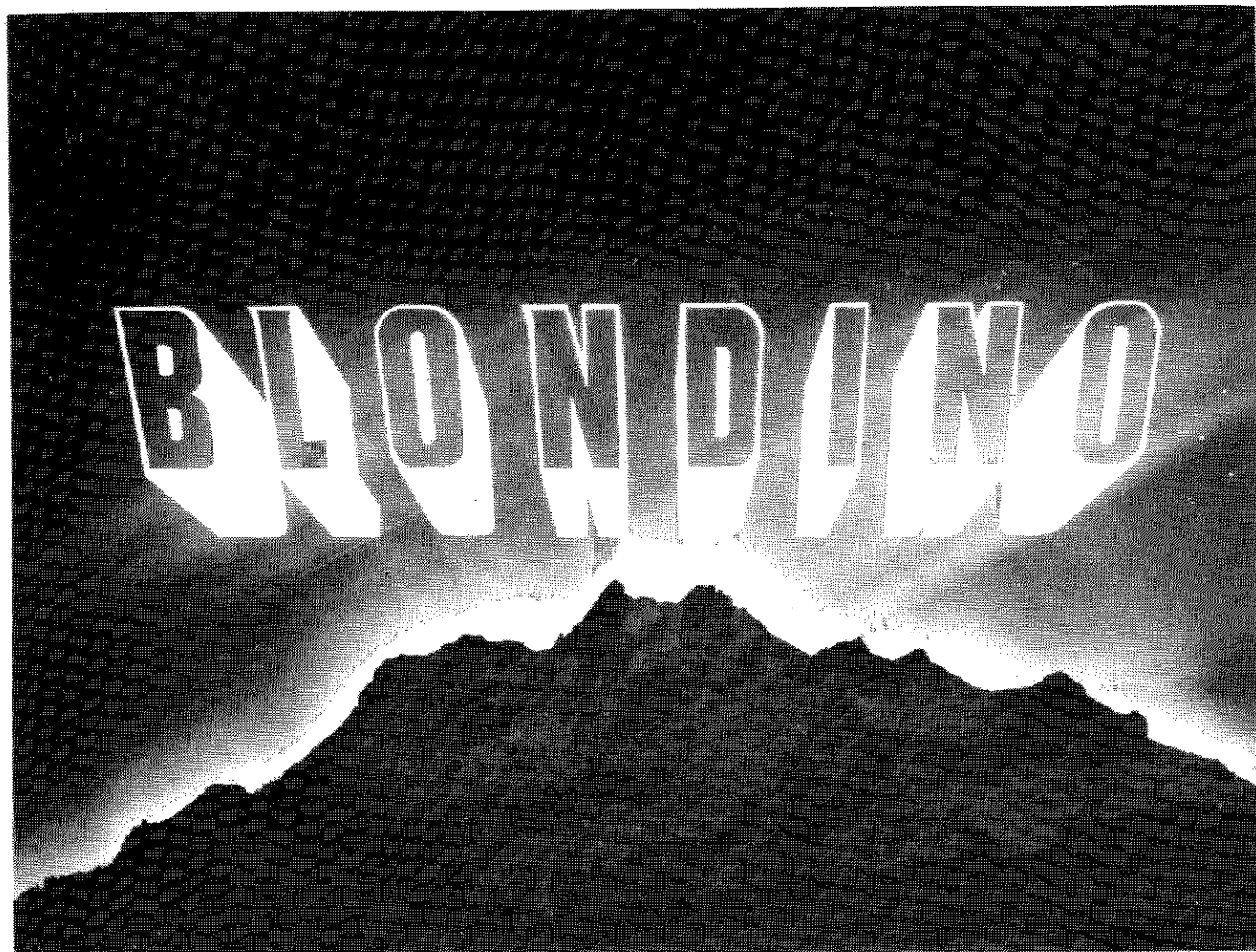
PLZ/Ort: _____

Bitte senden Sie mir 3 Original Eichhof Braugold Pokale zum Preis von Fr. 10.50 inkl. Porto und Verpackung. Den Betrag habe ich auf PC 60-5490 einbezahlt.

Einsenden an: Brauerei Eichhof, Aktion Braugold, 6002 Luzern.

Eichhof Braugold, das Bier mit der goldenen Auszeichnung. Ein Spitzenbier der Premiumklasse für Kenner und Geniesser. Für alle, die das Bessere zu schätzen wissen.

EICHHOF BIER



to be or not to bop

LIEBEN SIE JAZZ ???!!!

Dann sollten wir uns kennenlernen...

Wir sind ein neuer SCHALLPLATTEN-VERSAND.

Sie erhalten unseren KATALOG kostenlos und ohne jegliche Kaufverpflichtung.

Zum Kennenlernen...

Für alle möglichen und unmöglichen Wünsche bieten wir einen SCHALLPLATTEN-SUCHDIENST an.

SCHREIBEN SIE UNS ! Postkarte genügt.

Bis dann, viel Spass am Festival !!!



BIG FUN MUSIC
Postfach 131
6030 Ebikon

ORGANISATION JAZZ FESTIVAL

Verantwortlicher Organisator
und künstlerischer Leiter:
Niklaus Troxler

Organisation Karten, Presse
und Personelles:
Ems Troxler

Sound:
Firma Audio-Rent AG, Basel

Stage Crew:
Walter Troxler
Heiner Vollenweider
Thomas Küng
Peter Imgrüth
Beat Auer
John Wolf-Brennan
John Dickenson

Drummer-Service:
Fausto Medici

Kasse:
Ems Troxler
Brigitte Troxler
Christa Eiholzer
Martha Anliker
Anita Schön
Monika Unternährer
Connie Gruber
Lisbeth Lehmann
Vreni Troxler
Beat Troxler
Pia Zihlmann

Taxi-Service:
Urs Wigger
Adrian A. Meier
Kurt Bättig
Walter Lütolf
Hans Steinger
Georges Müller
Toni Bättig
Urs Bättig

Restaurant:
Pius Kneubühler
Restaurant Krone
und seine Crew

Camping/WC:
Adrian Borgula
Philipp Meier
Peter Mehr
Werner Marfurt

Schlafstellen:
René Gruber
Hans Troxler
Ursula Jurt
Toni Rölly
Philipp Domann
Patrick Hüsler
André Durrer

Türkontrolle:
Toni Bölsterli
Schang Meier
Daniel Gisler
Werner Mehr
Viktor Bucher
H.P. Braun
Paul Graf
Giorgio Merlo
Herbert Künzli
Pius Häfliger
Heini Walther
Roland Heini
Heini Andermatt
Röbi Hodel
Paul Troxler
Roland Hallmeier
Felix Bossard
Felix Bölsterli

Musikergarderobe:
Daniel Kobel
Markus Engeli

Verkaufsstände:
Marianne Unternährer
Silvia Müller
Vreni Achermann
Judith Schärli
Chris Seiler
Cäcilia Küng
Martha Achermann
Ma Prem Ushma
Susanne Braun
Priska Bucher
Regula Künzli
Doris Frei
M.-Claire Niquille
Esther Kammermann
Lisbeth Fuchs
Antonia Bättig
Franziska Felber
Edith Zihlmann
Käthi Studer
Susi Bucher
Esther Bühler
Vreni Steiner

Lisbeth Isenschmid
Silvia Häfliger
Susanne Baumberger
Evi Kammermann

Kiosk:
Margrit und Ruedi Marbach
Tabaklädeli

HERZLICHEN DANK

All jenen, die mit ihrer Unterstützung geholfen haben, das zehnte Jazz Festival Willisau zu ermöglichen, danke ich ganz herzlich. Ohne diese grossen Zuschüsse und Unterstützungen wäre die Durchführung dieser Veranstaltung in Frage gestellt oder aber für die Festivalbesucher kostspieliger.

In diesen Dank schliesse ich auch alle Inserenten von diesem Heft mit ein. Die Inserate verdienen ihre Aufmerksamkeit.

Herzlichen Dank entbiete ich den Autoren Bert Noglik, Meinrad Buholzer, Patrick Landolt, HK Gruber und Hansjörg Schneider. Herzlichen Dank auch den Fotografen Markus Di Francesco und Marcel Zürcher für die meisten Bilder zu diesem Heft.

Erfreulicherweise können wir auch wieder auf Live-Sendungen mit Radio DRS rechnen. Der Regie mit Willy Bischof sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Besondere Unterstützungen verdanke ich folgenden Institutionen und Firmen:

Stadtrat von Willisau
Erziehungsdepartement Kanton Luzern
Stiftung Pro Helvetia
Migros Genossenschaftsbund, Zürich
Coca Cola AG Schweiz, Zürich
Mediator, TV und Hi Fi, Zürich
Schweizerischer Bankverein, Basel
Schweizerische Volksbank, Bern
Volksbank Willisau AG
Ernst Goehner Stiftung, Risch
Stiftung Landis & Gyr, Zug
Maria und Walter Strebi-Erni-Stiftung, Luzern
Ida und Walter Flersheim Stiftung, Luzern
Brauerei Eichhof, Luzern
IBM Schweiz, Zürich
General Motors Suisse SA, Biel
Garage Arnet AG, Willisau
Albert Lustenberger, Metzgerei, Menznau
Paul Graf, Holzbau, Willisau
Stutz, Bauunternehmung, Willisau
Paiste AG, Nottwil

ZEHN FESTIVALS SIND EIN PAPPENSTIEL

Bereits zum zehnten Mal laden wir in Willisau zu einem viertägigen Treffen von Jazzfreunden ein. So selbstverständlich wie nach dem Sommer, der Herbst kommt, so selbstverständlich kommt jedes Jahr Ende August für uns das Jazz Festival. Ermüdungserscheinungen sind, so weit ich dies von meiner Warte aus beurteilen kann, noch keine festzustellen.

Erfreulich für mich ist vor allem die Tatsache, wie enthusiastisch auch bei der zehnten Auflage noch mitgearbeitet wird. Ohne die uneigennütigen Einsätze meiner engsten Mitarbeiter Ems, Walter, Kurt, Antonia, Adrian und Käthi sowie aller sonstigen Helfer wäre eine Durchführung dieser Veranstaltung nicht mehr möglich! Herzlichen Dank!

Die Erwartungen in unser Festival waren ja schon nach der ersten Auflage riesig gross und ich bin froh, dass dies so war. Ich merkte ständig, dass gute Programme erwartet, ja gar gefordert wurden. Dies machte mir die Programmierung einfacher, ja dankbarer. Dass die Toleranz jedoch nicht immer so gross war wie die Erwartung, ist eine leidigere Sache. So muss gerade heute das Publikum wieder eine offeneren und toleranteren Haltung gegenüber den verschiedensten Strömungen in der improvisierten Musik einnehmen. Nur so kann es die neuen Formen aufnehmen und auch akzeptieren. Und nur so hat auch eine weitere Fortsetzung der Festivals einen Sinn. Manchmal scheint es mir heute, dass sich das Publikum selber sehr stark einengt, d.h. es stellt sich zur einten oder andern 'Gruppe', die dann ganz stur nur Musik aus der einten oder anderen Szene goutiert. Schade!

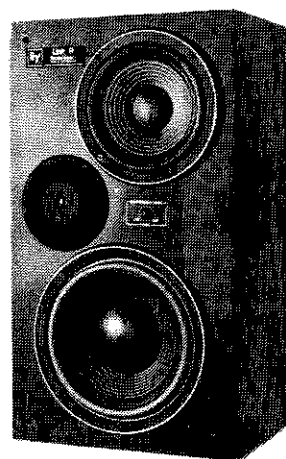
Sicher trägt auch die heutige Mediensituation dazu bei, dass sich das Publikum immer mehr in Gruppen und Grüppchen aufteilt. Die einzelnen Musiksparten sind bei Radio DRS ja je in einen bestimmten Sendekanal einprogrammiert. Man hat also als ausschliesslicher Hörer eines Kanals nicht mehr die Chance, sich mit Musik zu konfrontieren, die ausserhalb der Hörgewohnheiten liegt. Wer nun mal Pop und Rock hört - und wer tut

das nicht in jungen Jahren - schaltet auf DRS 3. Hier bekommt er aber ein ebenso einschlägiges Musikangebot serviert wie der Klassikfreund auf DRS 2. Das Radiopublikum wird also kaum mehr mit Musik konfrontiert, die ausserhalb der Hörerwartungen liegt. Dabei weiss ich, dass gerade unser Publikum sehr häufig vom Rock her kommt. Andererseits würde es einem puristischen Teil des Jazzpublikums nur gut tun, hie und da auch kreative Rockmusik zu hören. Bei den ersten Festivals hatte ich es mit der Programmierung noch wesentlich leichter als heute. Es war ein echter Nachholbedarf an Konzerten der grossen 'Erneuerer', des freien Jazz vorhanden. So waren Konzerte mit Shepp, Taylor, Lacy oder dem Art Ensemble of Chicago etwa von der doch schon grossen Gemeinde von New Jazz-Fans langersehnte Events. Die zweite Generation dieser erneuerten Musik konnten wir dann gleich frisch und aktuell auf die Bühne bringen: Carla Bley, David Murray, Oliver Lake, Anthony Braxton, Arthur Blythe, Chico Freeman und Anthony Davis auf der amerikanischen Seite etwa oder Willem Breuker, Enrico Rava, Didier Lockwood, Elton Dean und Workshop de Lyon auf der europäischen Seite zum Beispiel. Repräsentativ für den kreativen Schweizer Jazz zeigt sich die Liste der Schweizer Gruppen und Musiker, die an den bisherigen Festivals aufgetreten sind: Irene Schweizer, Pierre Favre, OM, Magag, Léon Francioli, Jerry Chardonens, George Gruntz, John Wolf-Brennan, Jerry Denton, Kollektioof, Albert Landolt, Jürg Hager, Werner Lüdi, Sunnymoon, Daniel Bourquin, AMR-Big Band, Maurice Magnoni, I Vitelloni, Urs Blöchliger, Trio Infernal...

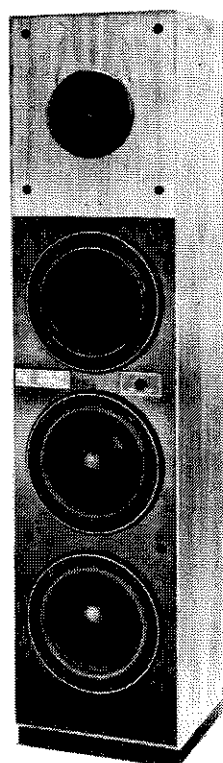
Heute scheint mir das Programmieren wieder etwas einfacher als in den letzten vier Jahren: in verschiedenen Szenen sind wieder frische Winde zu vernehmen. Ich war ja seit jeher bemüht, nicht einfach Gruppen 'ab Stange' fürs Festival einzukaufen (d.h. Gruppen zu nehmen, die grossangelegte Europatourneen unternehmen), wie das heute die meisten Festivals tun. Heute touren ja so viele Musiker



Mit **Electro-Voice®** souverän in die digitale Zukunft

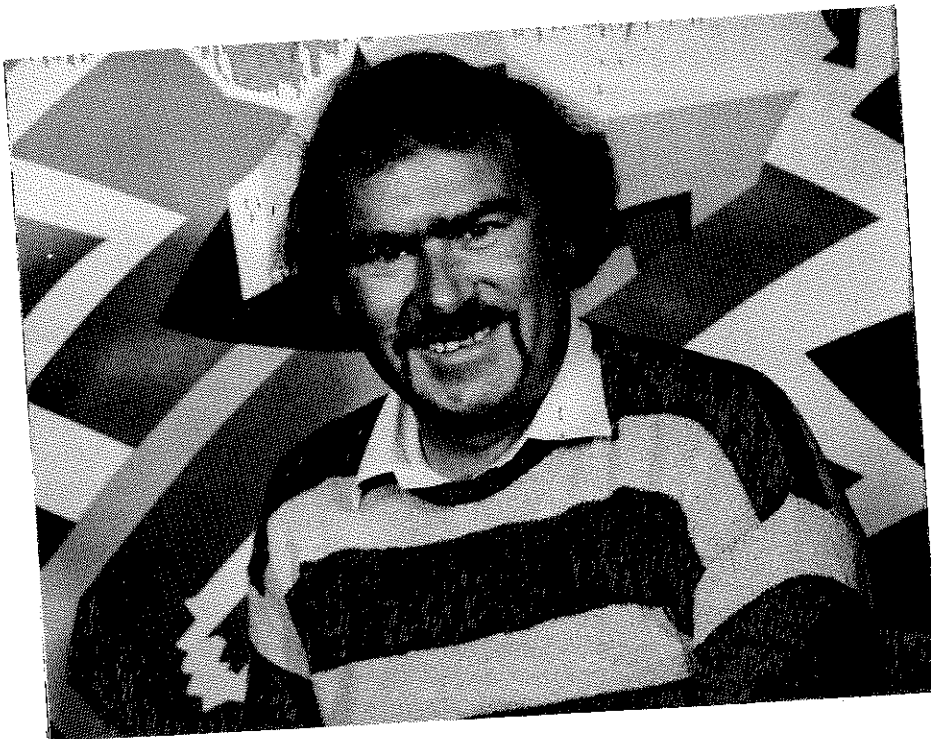


Link 9



Link 10





und Gruppen jährlich kreuz und quer durch Europa, dass man sich schon sehr zu fragen hat, wie denn ein Festival aussehen soll. Für mich ist der Fall klar: das Festival muss eben gerade jene Musiker präsentieren, die nicht schon mehrmals durchgetourt sind! Und das ergibt dann noch sehr viele Möglichkeiten. So können Begegnungen verwirklicht werden, auch Konfrontationen. Ich bin ziemlich glücklich über das diesjährige Programm, das doch sehr vielseitiges Musizieren verspricht. Natürlich erhebe ich nie den Anspruch, alle neuen oder 'die' neuesten Tendenzen des Jazz' lückenlos aufzuzeigen. Dies wäre mir zu widersinnig und zu konzeptlos. Zum diesjährigen Programm: Da ist einmal die DDR-Linie mit dem Trio Petrowsky-Bauer-Sommer, dem Gitarristen Uwe Kropinski und dem Pianisten Uli Gumpert. Natürlich hätten wir diese Musiker schon lange vorher bei uns präsentieren können. Heuer scheinen sie mir aber sehr stark im Kontrast mit anderen Programmpunkten zu stehen. Der 'Erik Satie-Nachmittag' mit Uli Gumpert einerseits und dem Vienna Art Orchestra andererseits verspricht ebenso Einheit wie Kontrast. Der europäische Jazz sollte sich auch dieses Jahr wieder vielfältig präsentieren: neben den bereits erwähnten Musikern gehören auch die Musiker um George Lewis und Irene Schweizer (George Lewis arbeitet nun schon längere Zeit sehr befruchtend in Paris!), das Stringtrio Lockwood-Catherine-Escoudé, das ganz eindeutig der europäischen Violin-Gitarrentradition verpflichtet ist,

sowie die von Schweizern dominierten Gruppen um Urs Leimgruber/Maurice Magnoni und Christy Doran/Peter Schärli dazu. Kontrastreich zeigen sich auch die eingeladenen amerikanischen Gruppen. Der Schlagzeuger Thurman Barker versucht sich in neuen Sounds aus Synthesizern und Gitarrenklängen, Julius Hemphill präsentiert seine aktuelle Musik ebenfalls den neuen Sounds angepasst. John Abercrombie kommt mit einem neuen, attraktiven Trio mit Peter Erskine und Marc Johnson. Zwei 'klassische' Klaviertrios sind mit der lange erwarteten Amina Claudine Myers und Corea/Vitous/Haynes auf Programm. Als Vertreter einer neuen New York-Undergroundszene kommt die Gruppe 'New York Objects & Noise', welche der Perkussionist und Sänger David Moss zusammengestellt hat. Dieser Auftritt könnte für viele Besucher zu einem Schlüsselerlebnis werden, sind doch aus diesem Musikerkreis wirklich neue musikalische Auffassungen zu vernehmen, welche die Entwicklung der improvisierten Musik noch entscheidend beeinflussen können. Man kann das Programm auch anders betrachten: ich versuchte diesmal möglichst viele Gitarristen einzubauen. Dies schien mir auch eine Möglichkeit, um ein breites Spektrum zu erreichen. Gerade die Gitarristen haben sich ja in den letzten Jahren stark emanzipiert. Heute wird auf diesem Instrument weit weniger Vorbildern (vor allem Hendrix) nachgespielt als vor paar Jahren (wie übrigens die Saxophonisten lange im Banne Coltranes standen!). John Abercrombie, sicher einer der inno-

vativsten Gitarristen der letzten zehn Jahre, ist ja heute schon selber fast so etwas wie eine Vaterfigur für die Gitarristen. Daneben spielen die verschiedenartigsten Gitarristen in den Bands von Thurman Barker, Julius Hemphill, New York Objects & Noise. Philip Catherine und Christian Escoudé sind so verschieden von denen wie Uwe Kropinski und Christy Doran von allen anderen. Somit wäre auch das diesjährige Plakatsujet erklärt.

Mit dem diesjährigen Programm gehe ich sicher auch einige Risiken ein und das gefällt mir. Ich habe schon oft festgestellt, dass einige meiner früher treuesten Besucher heute oft Mühe haben, neotönerische Musik anzuhören. Aber liebe Freunde: Wie wart ihr doch früher geil auf alles Neue? Und was ihr damals so begeistert aufgenommen habt ist halt heute wirklich oft schon Tradition! Ich freue mich, wenn ich auch in Zukunft viele von euch in Willisau treffe. In Willisau wurden schon seit jeher Rahmenveranstaltungen organisiert.

Heuer zeigt der kreative Fotograf Jean-Paul Brun aus Danjoutin/Frankreich eine Anzahl seiner Bilder im Hotel Mohren.

Im Uebrigen bleibt alles beim alten: Reataurantzelt, Verkaufsstände, Camping, Unterkunft im Sportzentrum! Das Konzept hält auch zum zehnten Mal!

Ein grosser Dank gebührt einmal mehr dem Stadtrat von Willisau, allen Sponsoren und Gönnern und vor allem auch den Werbern. Ohne Reklame gehts nun mal nicht und wenn sie sogar ideenreich ist, so macht sie auch Spass. Uebrigens: die neuen Hauptsponsoren haben gewechselt. Es sind dies nun neu Coca Cola, Mediator und Schweizerischer Bankverein!

Und noch etwas: Unser Festival ist und bleibt ein 'Live-Festival'. Nebst kurzen Tagesschau- und Magazinshots ist TV bei uns 'out'. Dafür sendet Radio DRS an allen vier Tagen live. Viel Live-Spass wünscht euch allen am 10. Willisau Jazz Festival

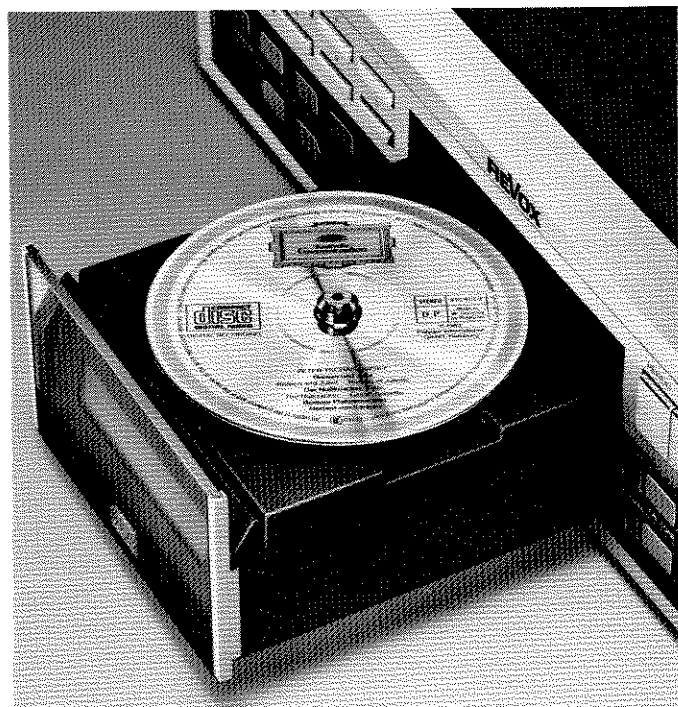
Euer Niklaus Troxler

F O T O - A U S S T E L L U N G

Portraits du Jazz contemporain du Jean Paul Brun

KRONE WILLISAU, während dem Jazz Festival zu besichtigen





Der neue CD-Plattenspieler B225. Ein weiterer Schritt in die Zukunft.

Revox digital Der europäische Vorsprung.

Der CD-Plattenspieler B225 stellt Revox auch in der Digitaltechnik an die Spitze der Weltklasse. Denkbare ist bei Revox verwirklicht: umfangreiche Programmiermöglichkeiten, extrem kurze Zugriffszeiten, digitale Filterung, Kalibrier- ton, regulierbarer Kopfhöreranschluss und eine die gesamte Revox-Anlage um- fassende IR-Fernsteuerung. Der B225 im Revox-Styling ist dynamisch und zeit- los. Hi-Fi-Kenner werden sich der Faszination dieses Gerätes nicht entziehen können.

Gutschein

Bitte senden Sie mir kostenlos den neuen Revox-Prospekt mit allen Angaben und technischen Daten.

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

PLZ/Ort: _____

Studer Revox
CH-8105 Regensdorf-Zürich
Althardstraße 146
D-7827 Löffingen, Talstraße 7
A-1180 Wien, Ludwiggasse 4



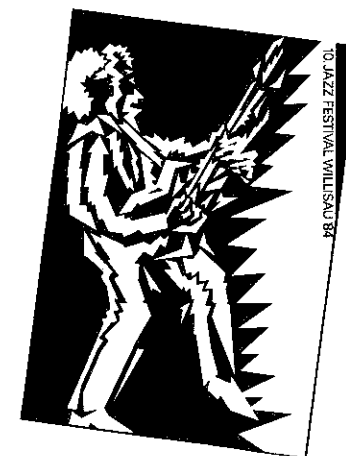
STUDER REVOX

DIESE FESTIVAL-ARTIKEL KÖNNEN SIE KAUFEN



WELTFORMAT FR. 15.-

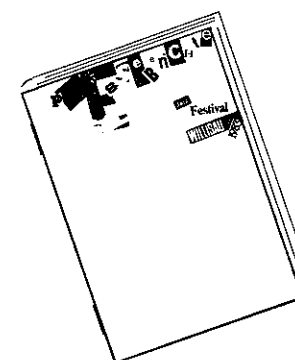
PLAKATE



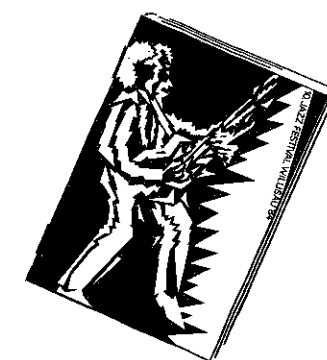
KLEINFORMAT FR. 5.-



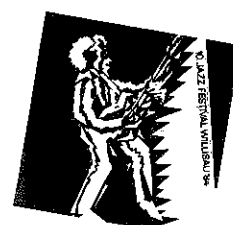
T-SHIRT FR. 15.-



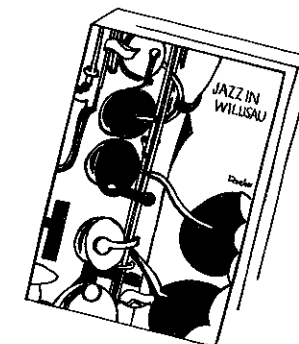
PRESSEBERICHTE A4 FR. 7.-



PROGRAMMHEFT A4 FR. 5.-



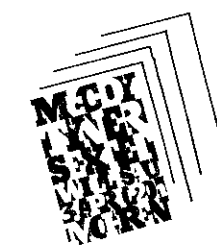
KLEBER FR. 1.-



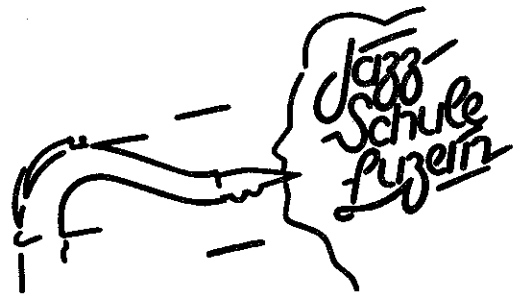
BUCH 208 SEITEN FR. 34.-



SWEAT-SHIRT S, M, L, XL, FR. 29.-



POSTKARTEN SERIE A+B ZU JE FR. 10.-



INSTRUMENTALUNTERRICHT - HARMONIELEHRE - IMPROVISATION

ARRANGEMENT - WORKSHOP - GEHOERBILDUNG - RHYTHMIK

Heinz Affolter, Christy Doran (Gitarre) - Alex Bally, Dave Doran (Schlagzeug) - Christoph Baumann, Marcel Bernasconi (Klavier) - Jürg Burkhart (Flöte) - Brigeen Doran, Urs Leimgruber (Saxophon) - Bobby Burri (Kontrabass) - Fredy Müller (Bassgitarre) - Peter Schärli (Trompete) - Peter Sigrist (Saxophon/Arrangement) - Roberto Bossard, Urs Ehrenzeller, Felix Wietlisbach (Thorie)

Einschreiben und Aufnahmeprüfung:

Mittwoch, 5. September
15.00 Uhr
im 'Rägeboge'
Zürichstrasse 43
Luzern
Semesterbeginn 15. Okt.

Unterlagen:

Jazz Schule Luzern
COOP-Freizeitcenter
Winkelriedstrasse 56
6003 Luzern
Tel. 041-23 71 26
nur Mittwoch 11-12 Uhr
und 16.30-18.00 Uhr

JAZZ CLUB LUZERN

28.9. Restaurant Meier
JAZZ COMMUNITY

7.10. Casino Luzern
PETER WARREN-JOHN SURMAN-CHRISTY DORAN-VICTOR LEWIS

27.10. Casino Luzern
JAZZ BAND BALL 1984
u.a. LESTER BOWIE ENSEMBLE (From the Roots to the Source), Metromone Quintet, George Morgan Quintet

17.11. Dachhalle Hotel Astoria
LIGHTTOWN ORCHESTRA

8.12. Casino Luzern
STRING SUMMIT
u.a. ATTILA ZOLLER-ALADAR PEGE
MICHAL URBANIAK GROUP

Gratisinformationen verlangen beim:
JAZZ CLUB LUZERN, POSTFACH 92, 6000 LUZERN 7

JAZZ CLUB LUZERN

FOTORÜCKBLICK FESTIVAL 83 VON MARK DI FRANCESCO



Ibrahima Koundoul



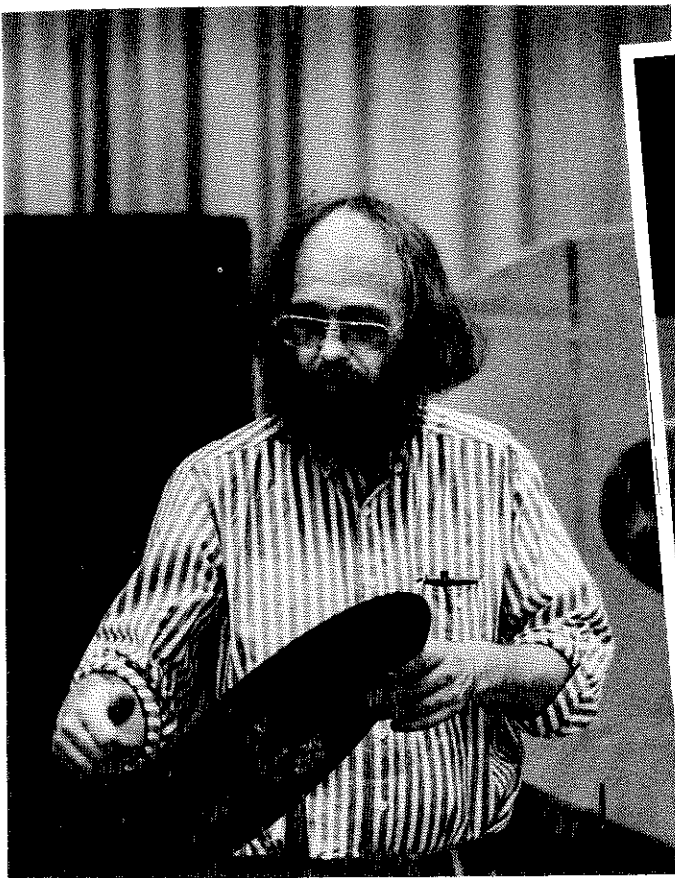
Dudu Pukwana



Miss Pinico



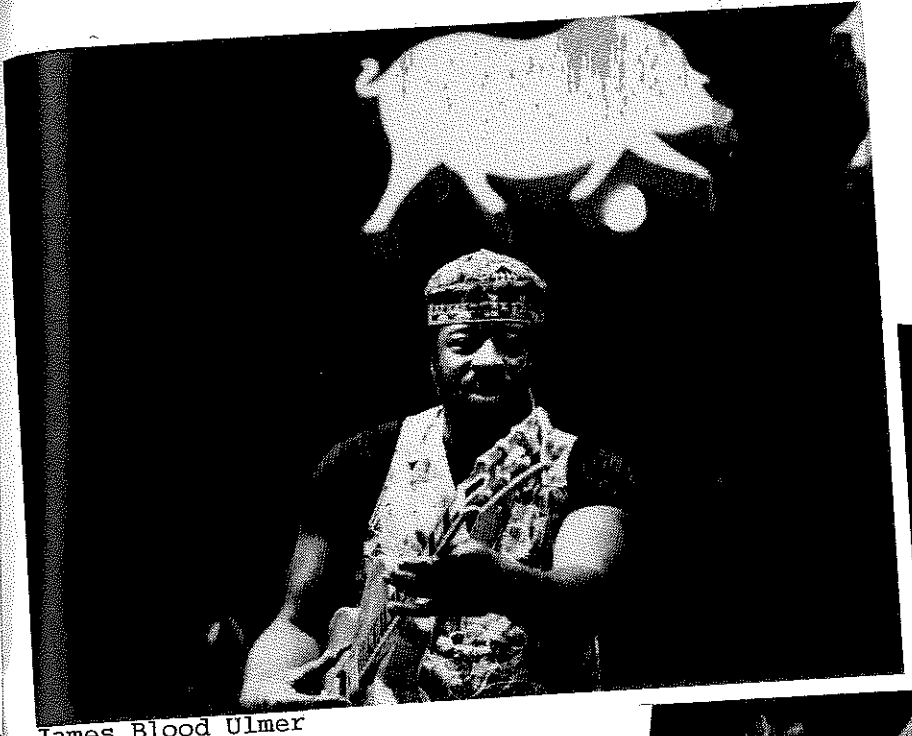
Churchill Jolobe



Steve Clover



Vinny Golia



James Blood Ulmer



Charles Burnham



Henri Texier



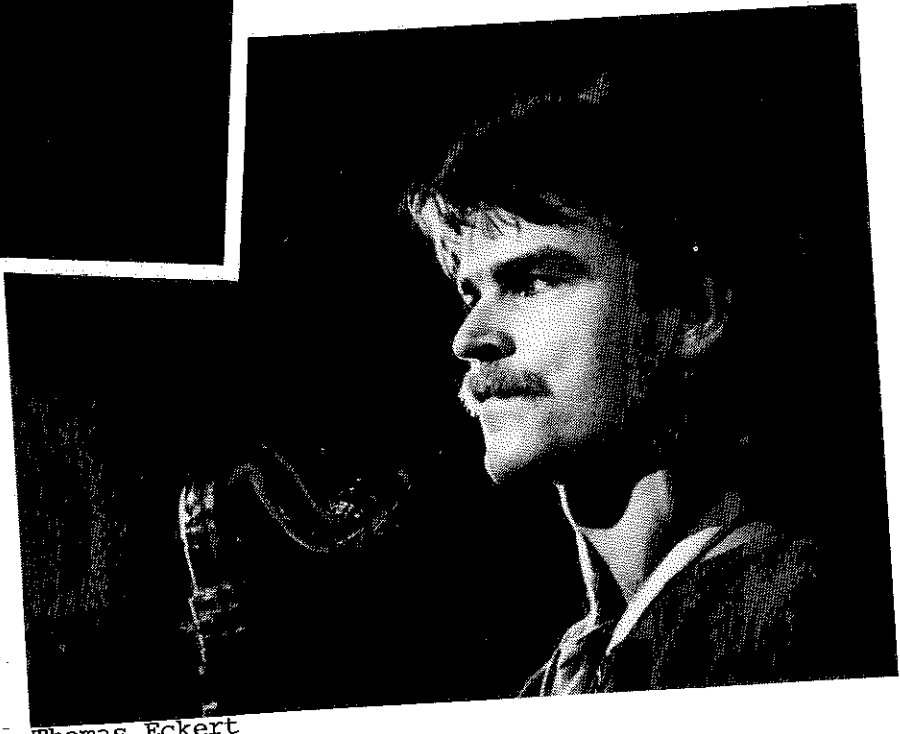
Roberto Miranda



René Krebs



Louis Sclavis



Thomas Eckert

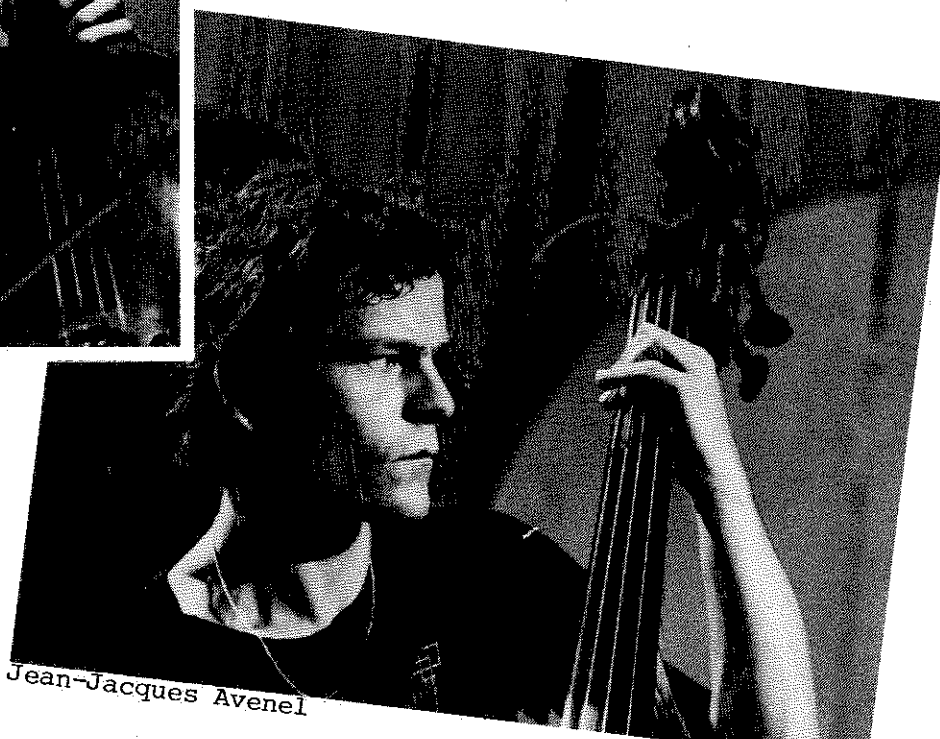


Toshinori Kondo

Daunik Lazro



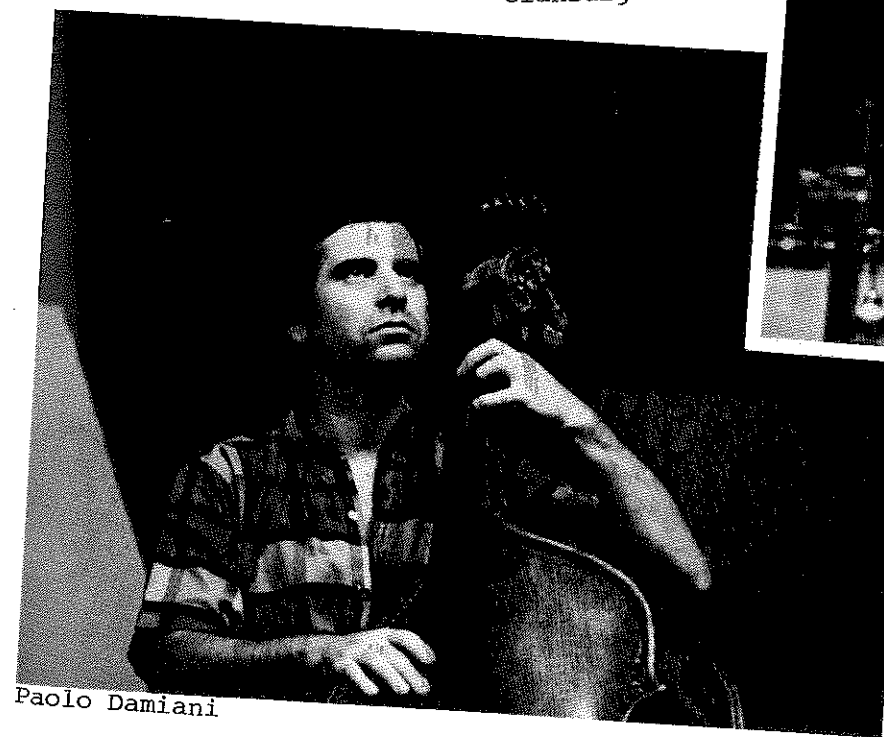
Tristan Honsinger



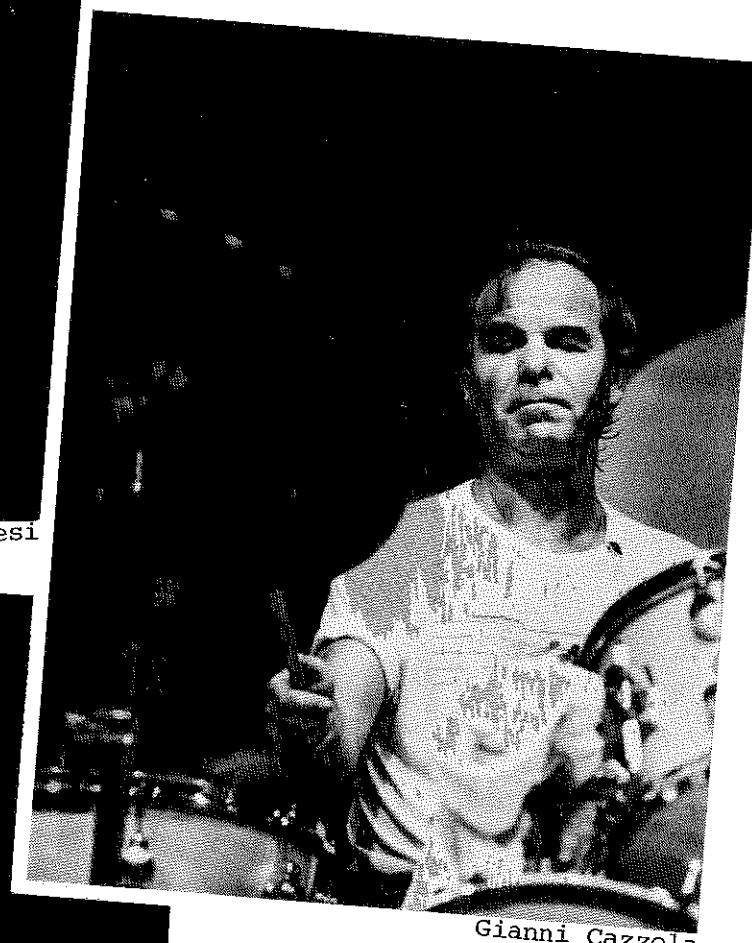
Jean-Jacques Avenel



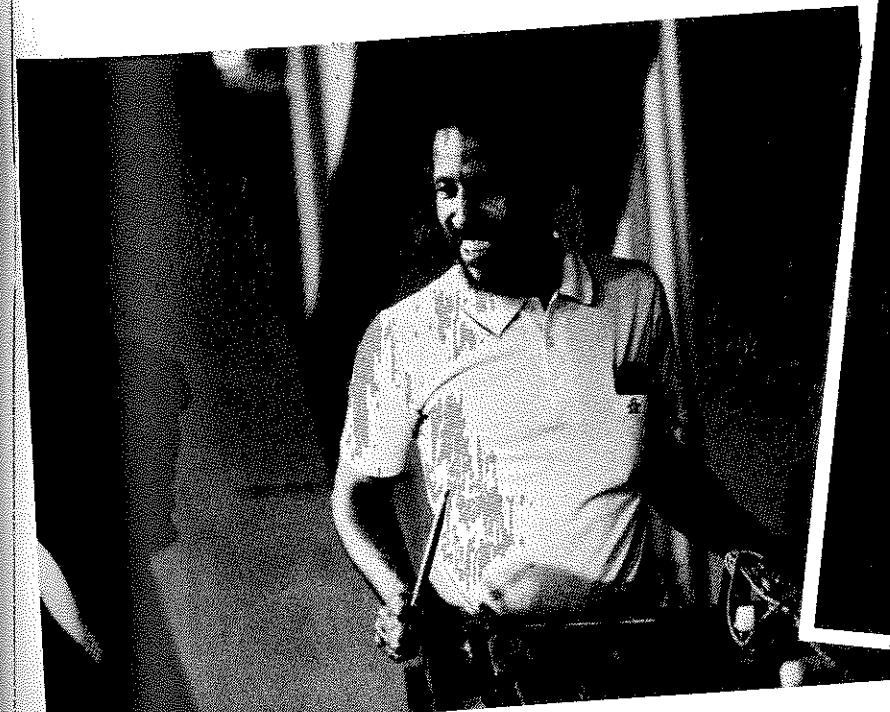
Gianluigi Trovesi



Paolo Damiani



Gianni Cazzola



Everett Brown jr.



Horace Tapscott



Tony Oxley



Karin Krog, John Surman



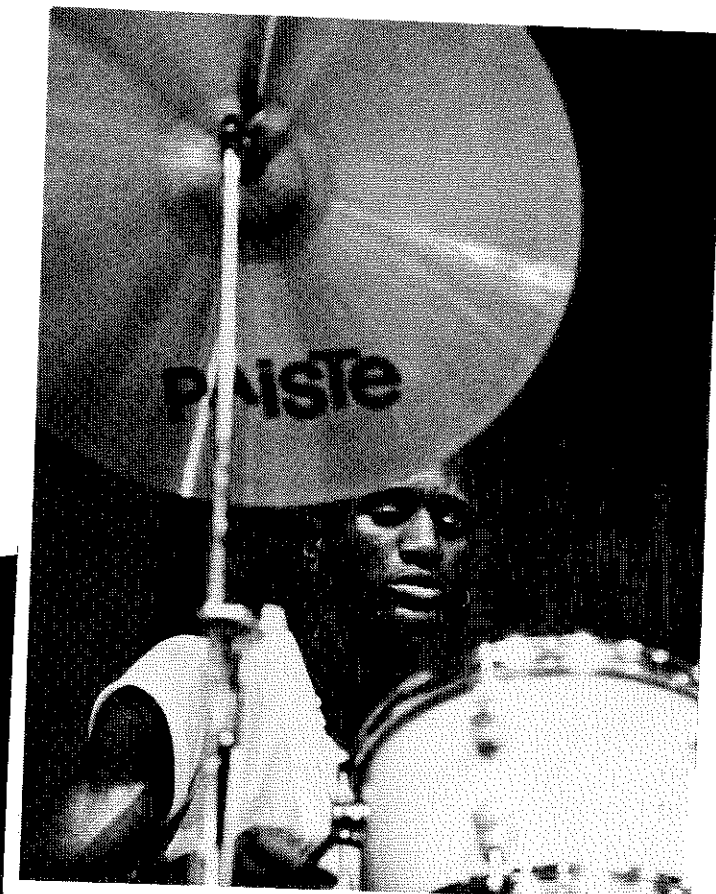
Chris Laurence



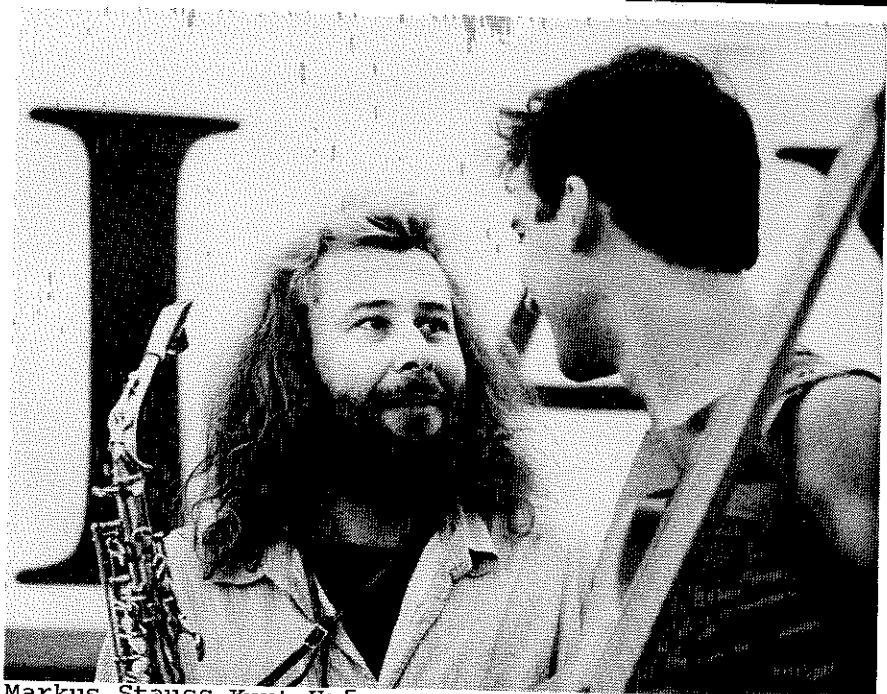
Odean Pope



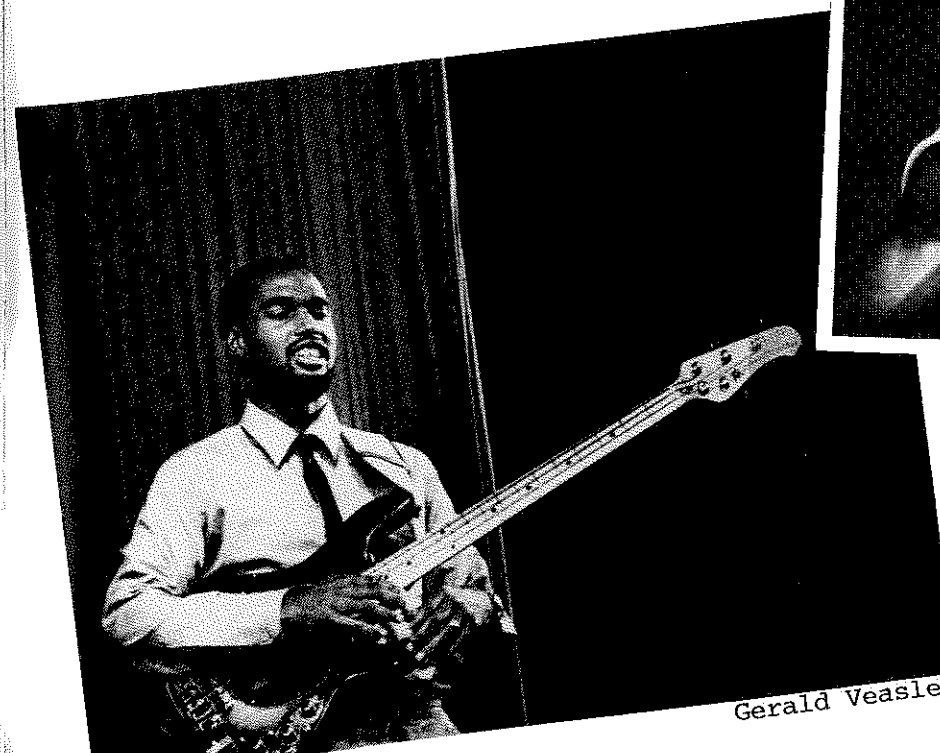
Tony Coe



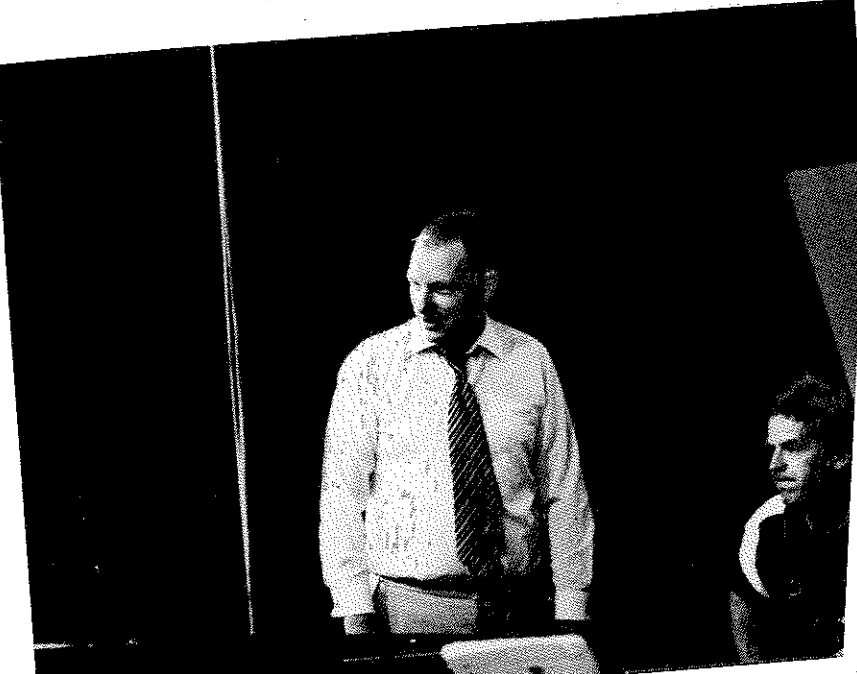
Cornell Rochester



Markus Stauss, Kurt Hafen



Gerald Veasley



Mike Westbrook, Brian Godding



Kate Westbrook



Phil Minton



Georgie Born



Lindsay Cooper



Dave Barry

Als ich Röbi das letzte Mal traf, trug ich die Uniform der Schweizer Armee. Ich war in Chur in der Infanterie-Flab-Rekrutenschule und wurde an der Oerlikoner-Flabkanone ausgebildet und am Karabiner. Zwischendurch wurde ich in den Urlaub entlassen. Ich löste also ein Eisenbahnbillet und fuhr heim. Unterwegs musste ich umsteigen, und da es nicht klappte mit dem Anschlusszug, ging ich am Umsteigeort spazieren. Ich war in Begleitung zweier Kollegen, oder, wie man im Militär sagt, zweier Kameraden, und wir promenierten auf der Hauptstrasse. Da kam uns Röbi in Begleitung seines Vaters entgegen. Ich genierte mich ein bisschen wegen der Uniform, denn meine Bekanntschaft mit Röbi war so beschaffen, dass in ihr Uniformen nicht vorkamen.

Ich sah sogleich, dass Röbi erledigt war. Nicht nur, dass er in Begleitung seines Vaters ging, denn warum sollte ein junger Mann nicht in Begleitung seines Vaters auf der Hauptstrasse gehen? Dass Röbi erledigt war, sah ich an der Gehweise und am Gesicht. Er ging in langsamem, sanftem Rhythmus und liess die Arme hängen, er schob den Rumpf voraus und zog die Beine hinterher. Das war natürlich verdächtig, und dass dieser Verdacht stimmte, zeigte das Gesicht.

Ich erinnere mich an die Mondaufgänge über dem Wald, in dem ich als Kind herumrannte. Die Sonne war kaum hinter, und schon rollte der Mond über die Bäume. In der Dämmerung war er durchsichtig und weiss, und so war Röbis Gesicht. Er freute sich und streckte mir die Hand hin. Auch sein Vater freute sich. Wir schüttelten uns alle drei die Hände. Zu reden wussten wir nichts.

Röbi und ich gingen vier Jahre in die gleiche Schule. Nähere Bekanntschaft machten wir erst, als wir als fünfzehnjährige Konfirmanden die Schule verliessen. Ich ging in die Kantonschule, Röbi fing eine kaufmännische Lehre in der Bank an. Als ich eines Abends wie gewohnt mit dem Zug aus dem Ort, wo die Kantonsschule war, heimfuhr, sass im gleichen Abteil Röbi. Er hatte eine Ledermappe bei sich und erzählte mir, dass er soeben aus Genf zurückkehre. Er habe nämlich vor drei Tagen an Stelle der Bank den benachbarten Bahnhof betreten, habe Genf

retour gelöst und sich in den Zug gesetzt. Das Schönste am ganzen Ausflug sei die Bahnfahrt gewesen. Besonders in der Gegend des Genfersees fahre man hoch über dem Wasser durch Rebberge, und das sei herrlich. Genf selber sei auch schön, aber die Leute dort sprächen französisch.

Als ich Röbi das nächste Mal traf, war er Hilfsarbeiter in der Chemischen und verdiente 1.85 in der Stunde. Die Bank hatte ihn sogleich entlassen, als er von der Genfer Reise erzählt hatte, und irgend etwas musste er ja tun. Als ich ihn besuchte, öffnete mir seine Mutter. Sie trug das Haar in einem Knoten, hatte eine ruhige Stimme und strahlte eine solche Güte aus, dass es unmöglich schien, dass irgend etwas in ihrer Umgebung aus den Fugen gehen könnte. Der Vater sass in der Stube und achtete auf die Singvögel, die in einem Dutzend an der Decke aufgehängten Käfigen herumzwitscherten. Er hiess mich freundlich willkommen und setzte sich wieder.

Röbi sass auf dem Ofen. Er begrüßte mich nur kurz, denn er war in die Musik vertieft, die aus dem Plattenspieler neben ihm tönte. Wie er mir später erklärte, war es die Stimme Chet Bakers, und Chet Baker war für ihn der Grösste. Neben dem Plattenspieler lag eine gelbe Trompete. Sie gehöre ihm, sagte Röbi, allerdings nur leihweise. Er sei jetzt in Willy Kuhns Jazz Club. Jeden Sonntag morgen treffe man sich im Hotel Terminus, es spielten Willy Kuhn selber, dann der Trompeter Arlati, der Saxophonist Notz aus Basel und andere. Das sei die Elite der Schweizer Jazzmusiker, und er, Röbi, sei jetzt Arlatis Schüler. Ich bat ihn, mir etwas vorzublasen, doch Röbi winkte ab. Trompetenspielen sei sehr schwer, sagte er, man müsse den richtigen Ansatz haben, und der sei nur sehr schwierig zu finden. Die Mutter sagte, Röbi solle sich doch ein bisschen mir anschliessen, er sei immer allein und höre fortwährend diese Musik, ich sei doch ein netter Bursche und ihm, dem Röbi sympathisch. Röbi war auch dieser Meinung, er willigte ein und bot mir Freundschaft an. Vom Besuch, den Röbi bei mir zu Hause machte, erinnere ich mich nur noch an einen einzigen Satz. Er erzählte von einer Katze, die er offenbar gern ge-

habt hatte, und sagte: In der Scheune fiel sie um und war tot. Ich lachte, denn kann eine Katze umfallen? Das kann nur ein Mensch oder eine Tanne, eine Katze kann das nicht. Das nächste Mal, dass ich ihn traf, war wiederum in der Eisenbahn. Diesmal kam Röbi aus der Gegend von Laufenburg. Dorthin sei er, wie er erzählte, am selben Morgen mit einem Beamten gefahren. Dieser Beamte habe ihn in eine Erziehungsanstalt geführt. Das seien mehrere Häuser, weit von der nächsten Ortschaft entfernt, und dort habe er noch am gleichen Nachmittag auf einem Kartoffelacker arbeiten müssen. Das habe ihm eigentlich gefallen, sagte er, dagegen hätte er nichts gehabt, aber seine Kollegen, das heisst die Burschen, mit denen er arbeitete, hätten fortwährend von Frauen und unflätigem Zeug geredet und ihn Dinge gefragt, die ihn angewidert hätten. So sei er eben schon nach einer Stunde fortgegangen, er habe den nächsten Zug genommen und wolle jetzt zu Hause bleiben. Ob er nicht diese Nacht bei mir sein könne? Zu Hause sei sicher wieder der Onkel, der sei nämlich sein Vormund, und der schicke ihn

vielleicht wieder fort. Ich lehnte ab mit der Begründung, bei mir zu Hause sei auch nicht alles bestens. Röbi begriff das gut und sagte, dann gehe er jetzt eben doch heim.

Später hörte ich von einem Kollegen, dass Röbi hoffnungslos rauschgiftsüchtig sei. Er selber, so sagte mein Kollege, habe ihm vergeblich zu helfen versucht. Seiner Meinung nach fehle Röbi nämlich nur eines: die Frauen. Er habe ihm eine Frau verschafft, eine aus dem Welschland, die sehr scharf sei, aber Röbi sei mit dem Küchenmesser auf sie losgegangen, er habe sie tatsächlich bedroht, anstatt mit ihr ins Bett zu gehen. Jetzt sitze er eben endgültig fest, da sei nichts zu machen.

Gestern vernahm ich eine Nachricht, die scheinbar beweist, dass Röbi wieder auf den Beinen ist. Ich hörte, er sei jetzt Schallplattenverkäufer in einem Zürcher Warenhaus. Diese Neuigkeit ist natürlich erfreulich, aber ganz erfreuen kann sie mich nicht. Denn ein Mann wie Röbi erholt sich nicht.

KREUZ-GARAGE WILLISAU AG

Josef Albisser
6130 Willisau
Telefon 045 - 81 22 44



Ihr Fachmann und Berater für Ihr Automobil

Elektronische
Produkte

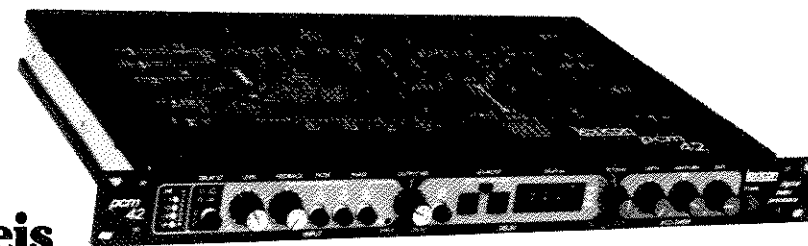
G O T H A M

Gotham AG · Althardstrasse 238 · 8105 Regensdorf · Postfach 122 · Tel. 01/840 0144 · Telex 59222 gothm ch

Lexicon
PCM 41/42
Digital delay
der Profiklasse
zum
erschwinglichen Preis



Besuchen Sie unser Demo-Studio



Wir heissen die Gäste des JAZZ FESTIVALS herzlich willkommen

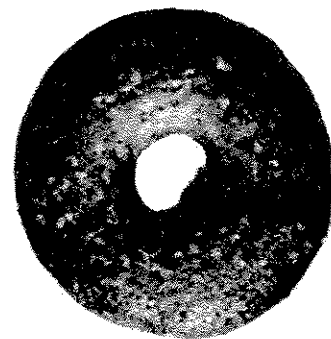
Gute preisgünstige Küche



HOTEL KREUZ WILLISAU

WEINLIEFERANT AM FESTIVAL

Versuchen Sie
die feinen
Willisauer
Spezialitäten



Biscuits—Willisauer-Ringli
6130 Willisau 045 81 10 22

DIE KONZERTE 83-84

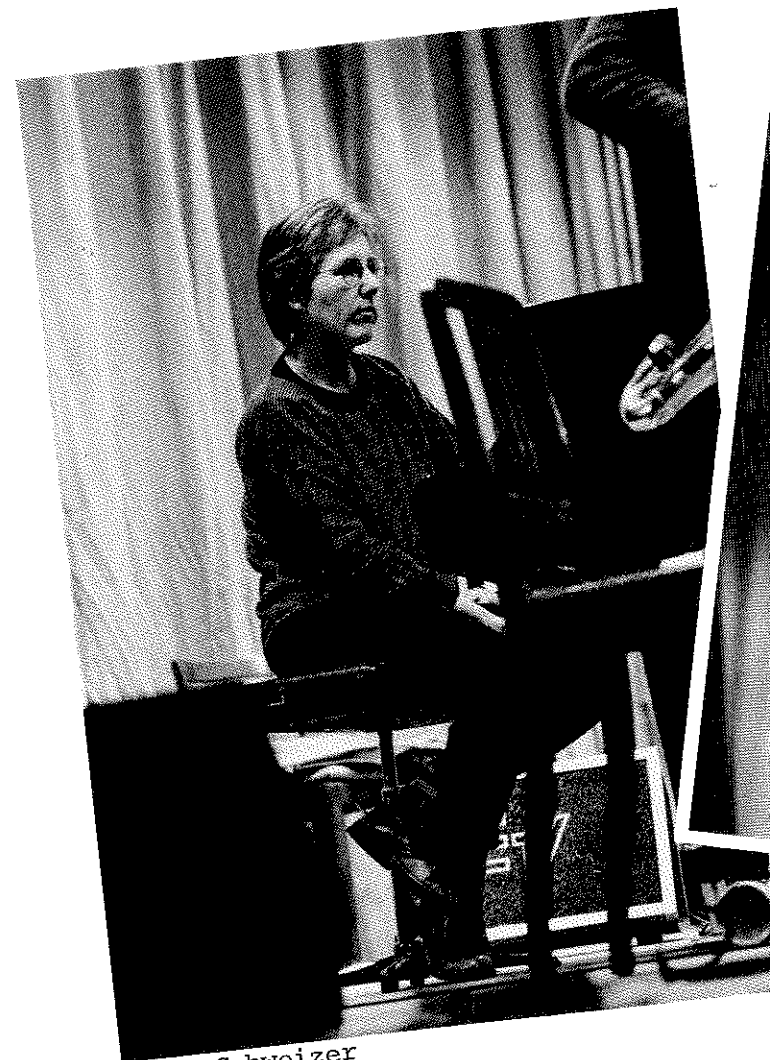
FOTOS VON MARCEL ZÜRCHER

7. Dezember 1983
'Jazz über den Röschtigraben'
Pierre Favre perc, dr
Jürg Hager cl
Daniel Bourquin as, ss, bari
Christy Doran g
Irene Schweizer p
Olivier Magnenat b

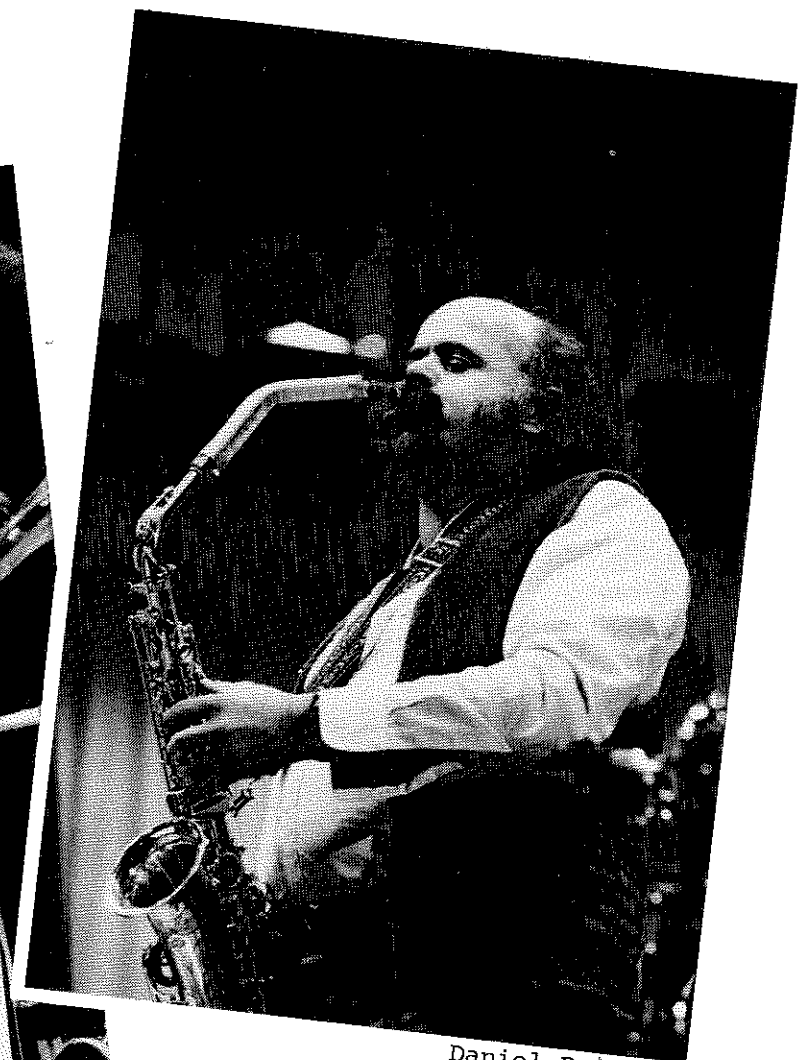
25. März 1984
SUN RA ARKESTRA
Sun Ra orgue, p
John Gilmore ts, cl
Marshall Allen oboe, cl, as
Danny Thompson bari
James Jackson reeds
Rollo Redford b
Leroy Taylor reeds
Ronny Brown tp
Al Adams tp
Bruce Edwards g
Don Mumford dr
Miriam Brochet dance
Greg Pratt dance

6. April 1984
SLICKAPHONICS
Ray Anderson tb, voc
Daniel Wilensky saxes, voc
Allan Jaffe g
Mark Helias b, voc
Jim Payne dr, voc

26. Mai 1984
PIERRE FAVRE PERCUSSION GROUP
Pierre Favre
Paul Motian
Fredy Studer
Nana Vasconcelos



Irene Schweizer



Daniel Bourquin



Pierre Favre



Jürg Hager



Olivier Magnenat



Miriam Brochet



Sun Ra



John Gilmore



Marshall Allen



Jim Payne



Ray Anderson



Pierre Favre
Paul Motian
Fredy Studer
Nana Vasconcelos



Ray Anderson



Daniel Wilensky

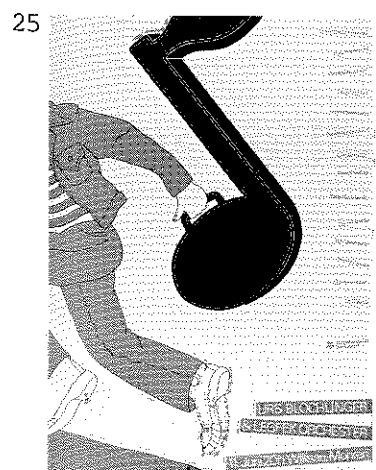
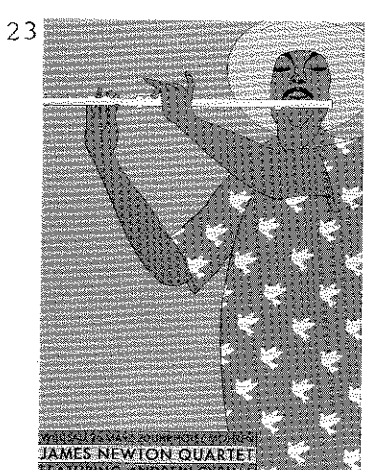
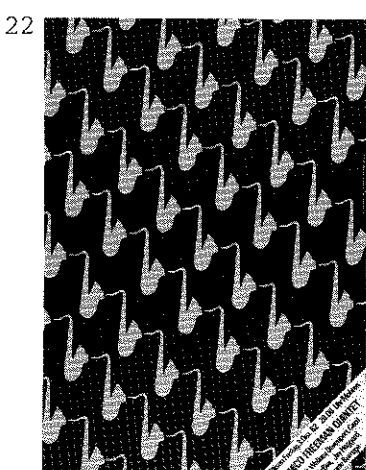
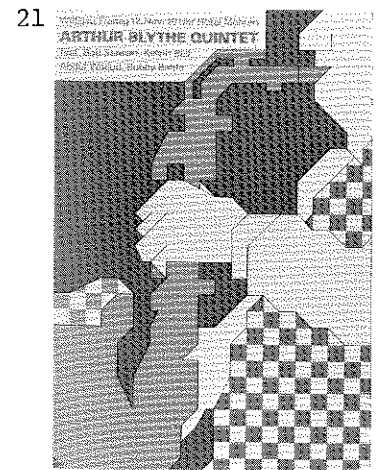
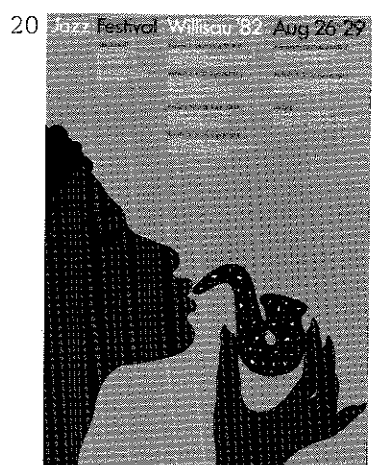
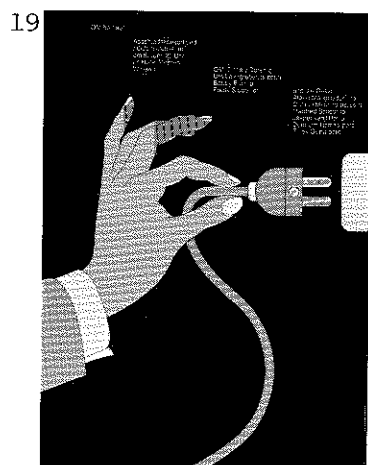
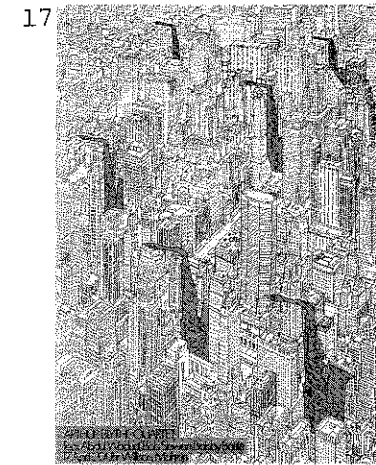
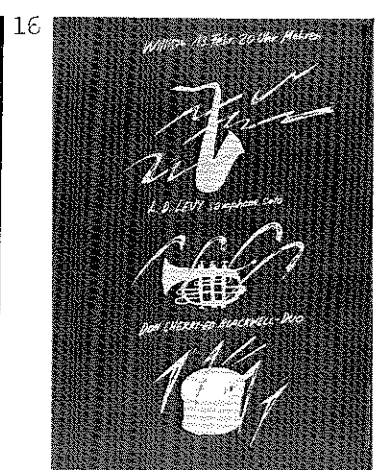
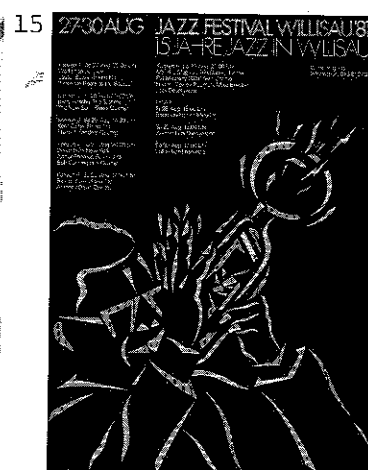
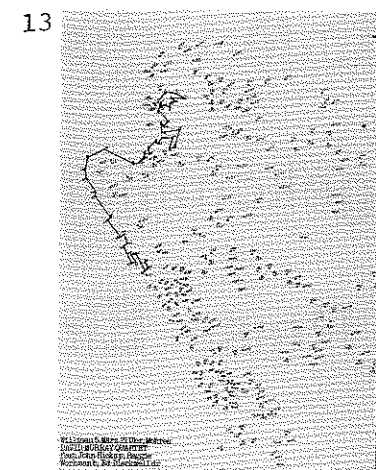
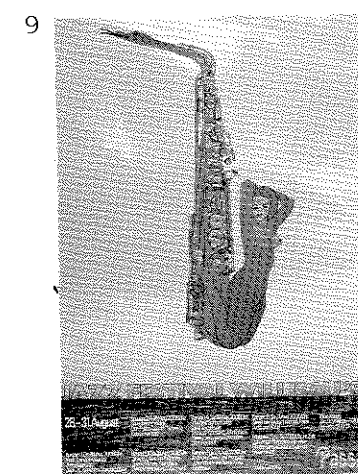
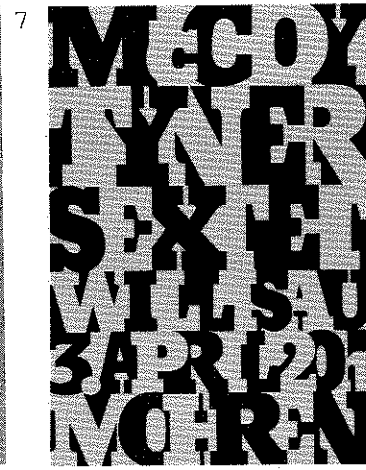
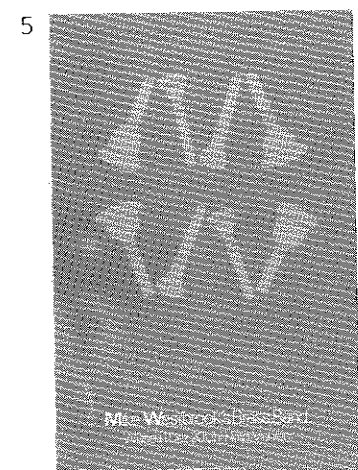
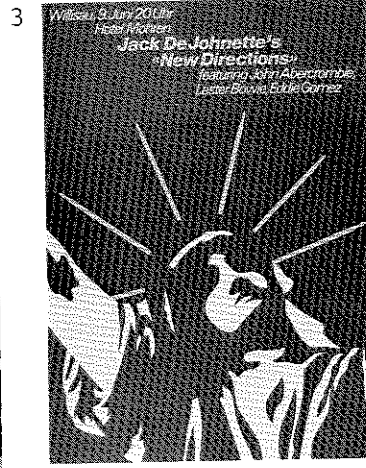
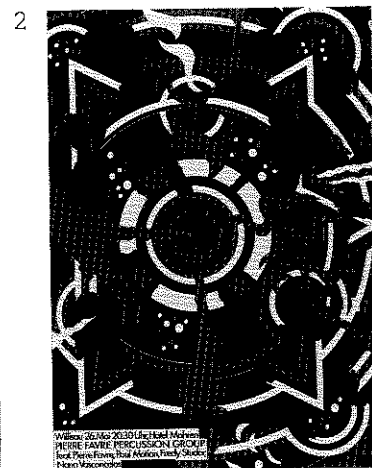
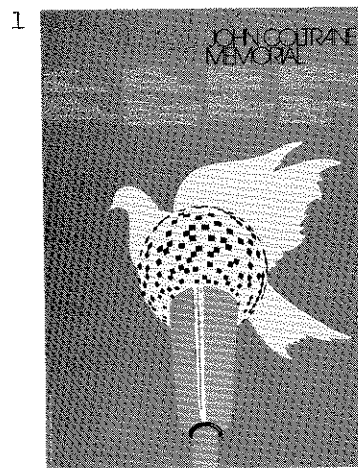


Pierre Favre Percussion Group



Nana Vasconcelos

Jazz-Plakate im Weltformat Fr.30.-



Ich bestelle folgende Plakate:

[illegible]

Ausschneiden und einsenden an:
Jazz in Willisau, Postfach, 6130 Willisau


Name: _____


alle übrigen Plakate sind nicht mehr erhältlich.

Zustellung erfolgt per Rechnung.

Wenig Leute sind aus Leidenschaft unterwegs.




Die meisten möchten schon angekommen sein — nach einer möglichst kurzen Reise. Ein Swissair Jet  fliegt etwa 250 Meter in

der Sekunde. Oder in dreieinhalb Stunden an die entfernteste Küste des  Mittelmeers.

Oder in achteinhalb Stunden nach Nordamerika.



Sie reisen ausserordentlich bequem und dürfen sich dank dem traditionellen Swissair Service  auch für die Zeit zwischen hier

und dort freuen.  Und wir freuen uns, Sie

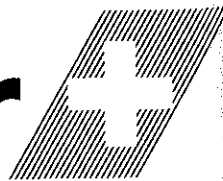
bald — wieder einmal — an Bord betreuen zu

dürfen.



Europa, Nordamerika, Südamerika, Ferner Osten, Naher Osten, Afrika

swissair



Ihr IATA Reisebüro oder die Swissair gibt Ihnen gerne jede gewünschte Auskunft.

HARRY MILLER IN MEMORIAM

Harry Miller ist nicht mehr. Er starb an den Verletzungen eines furchterlichen Verkehrsunfalles 'on the road' in der Nacht vom 26. auf den 27. November.

Harry Miller wurde am 25. April 1941 in Südafrika geboren. 1961 — schon vier Jahre bevor Chris McGregor mit seinen Blue Notes nach Europa kam — liess er sich in London nieder, wo er dann eine fruchtbare musikalische Tätigkeit aufnahm. Er spielte erst in den Gruppen von John Surman, Mike Westbrook, John Warren und Keith Tippett. Seit 1963 spielte Harry Miller auch regelmässig mit dem Altsaxophonisten Mike Osborne. Mit der 'Brotherhood of Breath' spielte Harry seit deren Gründung. Daneben hatte er auch immer wieder eigene Gruppen, wie z.B. 'Ovary Loadge', 'Quartête-à-tête' und 'Isipingo'. Harry war ein häufiger Willisau-Gast. Gerne erinnern wir uns an seine Auftritte, seine Kollegschaft. Erstmals kam er am 27. Januar 1973 zu uns und zwar mit der Chris McGregor Brotherhood, deren Konzert ja auf der Ogun-Platte eindrücklich festgehalten wurde. Diese LP war ja auch der Start zum Ogun-Label, dessen Co-Produzent Harry war. (Ogun ging dann nach einigen aktiven Jahren leider in den Konkurs.) Nach diesem ersten Willisau-Auftritt kam Harry immer wieder zu uns: im Oktober 73 mit 'Quartête-à-tête', im September 74 erstmals im Mike Osborne Trio, mit dem er einige weitere Male bei uns auftrat (April 75, Festival 75, April 76). Auf der Ogun-Platte 'All Night Long' sind die Qualitäten jenes sensationellen Trios am besten festgehalten. Mit der 'Brotherhood' gastierte Harry zwei weitere Male: im März 75 sowie am ersten Willisau Festival 75. 1976 brachte Harry Miller seine Gruppe 'Isipingo' zum Festival. Seinen letzten Willisau-Auftritt hatte Harry am Festival 79 mit Elton Dean's Ninesense. Schon 1978, nach dem Ogun-Konkurs, liess sich Harry in Amsterdam nieder. Meine letzte Begegnung mit ihm hatte ich vor zwei Jahren, als er im Jugendzentrum 'Wärkhof' mit einer Grup-



Harry Miller

pe ein Konzert gab. Sein Spiel war noch genau so kräftig und wer ihn von früher her kannte, weiss wie 'heftig' Harry am Bass zupacken konnte, wie damals. Wir mussten damals untereinander einige Missverständnisse 'aufräumen'. Wir sprachen auch über ein baldiges Konzert in Willisau. Dazu wird es nicht mehr kommen. Für all die Musik, die du uns zu 'spüren' gabst danken wir Dir, lieber Harry. Adieu.

Knox

Für die gute Gestaltung
den guten Druck.

Niklaus Troxler

Printex AG, Offsetdruckerei
6252 Dagmersellen
Tel. 062-86 33 55



Bissh derbi!

☐ ABO ☐ PROBEHEFT

Das Schweizer Musikmagazin
12 Nummern zum Abonnementspreis von Fr. 45.-
Die erste Nummer ist gratis.

Name/Vorname:

Strasse:

PLZ/Ort:

Tel.:

Music Scene, Postfach, 4002 Basel

13



Der ostdeutsche Publizist Bert Noglik hat uns verschiedene Beiträge zum DDR-Jazz und zu Erik Satie für das Programmheft zur Verfügung gestellt. Den Artikel 'Mehr Power' verfasste er bereits für das 'Taktlos-Festival', welches im Frühjahr in der 'Roten Fabrik' in Zürich und bei 'Jazz Now Bern' über die Bühnen ging. Diesen Veranstaltern sei an dieser Stelle für die Widerabdruckrechte gedankt. Das Interview mit Ernst-Ludwig Petrowsky und Günter 'Baby' Sommer entstammt dem Buch 'Jazz Werkstatt International', welches 1983

auch als Lizenzausgabe im Rowohlt-Verlag erschienen ist. Für dieses Copyright danken wir. Bert Noglik lebt in Leipzig (DDR). Er studierte an der Karl-Marx Universität in Leipzig Aesthetik und promovierte als Doktor der Philologie. Seit 1977 lebt er freiberuflich. 1978 erschien im 'Verlag Neue Musik' das Buch 'Jazz im Gespräch' (Co-Autor ist Jürgen Lindner), welchem im selben Verlag zwei Jahre später das bereits erwähnte Buch 'Jazz Werkstatt International' folgte.

MEHR POWER?

ZUR AKTUELLEN SITUATION IMPROVISierter MUSIK IN DER DDR

VON BERT NOGLIK

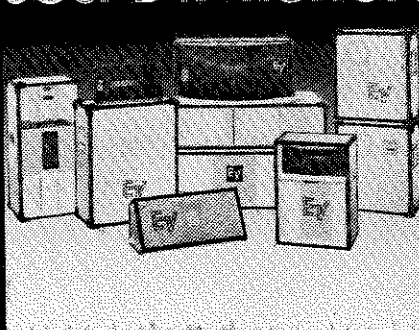
Da habe ich mich auf etwas eingelassen. Was war, lässt sich leichter überblicken als das, was ist. (Die Zukunft improvisierter Musik kann ohnehin nur erspielt und nicht wahrgesagt werden). Ich gehe also vom Zeitpunkt des Schreibens aus. Gegen Ende des Jahres '83 sehe ich, auch bei genauer Beobachtung der DDR-Szene, einige Konturen wenig scharf umrissen. Das mag auf Bewegung hindeuten, auch auf Probleme. Mir geht es nicht um einen repräsentativen Ueberblick, sondern um Aspekte des Bewegungs- und Problemfeldes. Namen von Musikern und Gruppen werden genannt, um zu verhindern, dass sich das Ganze in Abstraktion verliert. Ich will weder den Verdacht von Vollständigkeit erwecken noch die subjektive Problemsicht ausklammern. Der begrenzte Umfang drängt zu Skizzenhaftem.

IMPROVISIERTE MUSIK. Wer glaubte, den wenig fasslichen Begriff "Jazz" durch einen präziseren zu ersetzen, sieht sich getäuscht. Improvisierte Musik kann als Oberbegriff verstanden werden für alle Bereiche, in denen improvisiert wird (Jazz, aussereuropäische Musik, Teilbereiche des Rock, der E-Musik usw.) Dann gibt es den enger umrissenen Begriff von improvisierter Musik, der auf jene musikalische Praxis zielt, die sich nicht mehr oder nur bedingt mit der Jazztradition verbunden sieht, zuerst und am deutlichsten ausgeprägt in der englischen "improvised music". Auch von "freier Improvisationsmusik" ist die Rede. (Zwischenfrage: Wie frei ist die frei improvisierte Musik? Derek Bailey hat sie als nicht-idiomatisch charakterisiert. Und doch gibt es Stilbildungen, da und dort auch Klischees. Man müsse, sagt Bailey klug, zuweilen unterscheiden zwischen Intention und Resultat. Und auch nicht alle Intentionen sind so anspruchsvoll wie die von Derek.) Eine dritte Variante beim Umgang mit der Fügung "improvisierter Musik": Man scheut sich irgendwie, das von der herrschenden Jazzkritik oft in historische

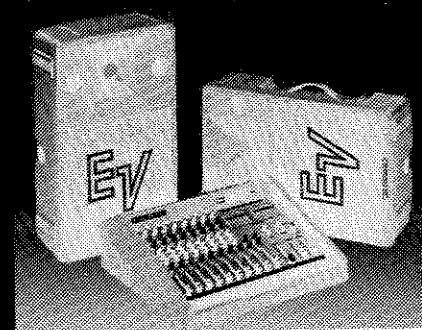
Schubladen abgelegte Wort "Free Jazz" zu benutzen; oder aber man ist sich nicht sicher, ob dieses die Vielzahl der Entwicklungen noch zu fassen vermag. "Improvisierte Musik" als Paraphrase für das weite Gebiet von Free Jazz, Post-Free Jazz und Jazz-neutrale "improvised music" (nicht jedoch als Universalbegriff für jegliche Art musikalischer Improvisation vom Dixieland bis zum Choralvorspiel); aus rein praktischen Gründen will ich von eben angeführter Begriffsbestimmung ausgehen und sofort überleiten:

DAS GELOBTE LAND DER IMPROVISIERTEN MUSIK - so hat Fred van Hove vor Jahren die DDR bezeichnet. (Später sah er es nicht mehr so euphorisch; er sah mehr Probleme, und es gab auch mehr.) Doch erstaunlich ist es schon: In der Jazzentwicklung der DDR hat sich im Verlaufe der siebziger Jahre Free Jazz (weit gefasst) als die wichtigste Spielrichtung herauskristallisiert, und das sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht. Diese Feststellung bezieht sich auf die Musiker, das Publikum und auch auf die Organisationsstruktur des Konzert- und Tourneebetriebs. All das ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass in (östlichen wie westlichen) Nachbargebieten immer ein relativ starker Mainstream floss. Mögliche Gründe für die Eigenentwicklung in der DDR: (negativ) Mangel an Kontinuität und Weitertragen der Jazztradition; (positiv) Bedürfnis nach Spontaneität; die Suche nach Identität, der eine stilistisch nicht vor- und ausgeformte Spielweise natürlich mehr Möglichkeiten offen liess. Sicher, der Free Jazz ist nicht in der DDR erfunden worden; das Kennenlernen und Zusammenspielen mit westeuropäischen Musikern hat in einer bestimmten Phase eine wichtige Rolle gespielt. Doch der (teilweise) Nachvollzug ist längst vorbei, und noch immer beherrschen vom Free Jazz herkommende Musiker die (zeitgenössische) Jazzszene in der DDR. Freilich, es gibt einige wenige, aber qualifizierte Mainstream-

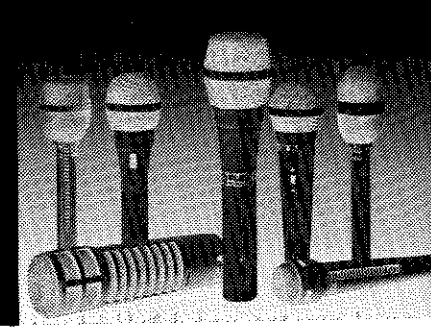
EV
Electro-Voice®
SOUND IN ACTION



EV
Electro-Voice®
SOUND IN ACTION



EV
Electro-Voice®
SOUND IN ACTION



DAS FACHGESCHÄFT FÜR DEN MUSIKER
GROSSES SORTIMENT, ZUVERLÄSSIGER
SERVICE IN EIGENER WERKSTATT

GITARS - VERSTAERKER - EFFECTS -
BLASINSTRUMENTE - PERCUSSION -
PIANOS - HI FI - SCHALLPLATTEN

MUSIK NIEDERBERGER

INH. P. MOSER

ENTLEBUCHERSTR. 27 6110 WOLHUSEN TEL. 041 71 13 02

musik niederberger



Klaus Koch

Günter Baby Sommer



FREE JAZZ/IMPROVISED MUSIC. Zwischen diesen beiden Polen, hier komme ich auf die Einleitung zurück, bewegt sich das Spannungsfeld improvisierter Musik in der DDR. Aus der Sicht von DDR-Musikern kristallisieren sich (leicht vereinfacht) zwei Gravitationszentren heraus: die Wuppertaler und die frei improvisierenden Engländer, einschliesslich des jeweiligen Freundes- und Sympathisantenkreises. Wie gesagt, die Phase des Nachvollzuges ist längst vorbei, doch die Musiker aus der DDR sehen sich eingespannt in das europäische Problemfeld. Hier Power, psychophysische Energie, frei-rhythmischer Kontinuitätsfluss (prototypisch etwa im Spiel Peter Brötzmanns); dort konzentrierte Arbeit mit selektiertem Material, Klangdifferenzierung, strukturelle Feinarbeit.

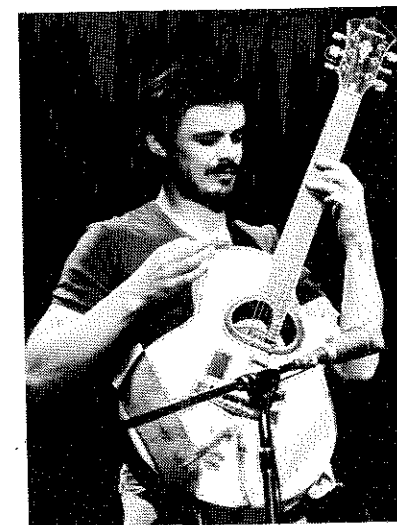
INDIVIDUALSTILE rangieren in der DDR gegenwärtig vor Gruppenstilen. Da sich individuell auch ganz Unterschiedliches zusammenschmelzen lässt, kann man kaum Richtungen klassifizieren. Ausserdem hängt vieles vom jeweiligen Kontext ab. Ernst-Ludwig Petrowsky (saxes, cl), einer der herausragenden Musiker der DDR, spielt beispielsweise sowohl im Globe Unity Orchestra als auch in der George Gruntz Concert Band, ohne um seine Identität bangen zu müssen. Sein bis in die fünfziger Jahre zurückreichender Background als Jazzmusiker, seiner Aversion gegen Etikettierungen und sein Sinn für musikalische Entwicklung wie Erneuerung haben ihn zu einer Musikerpersönlichkeit reifen lassen, die sich souverän im zeitgenössischen Jazz bewegt.

SOLOSPIEL lässt individuelle Positionen besonders deutlich werden. Wesentliche Entwicklungen vollziehen sich allerdings in (wechselnden) musikalischen Umgebungen, so dass der Zusammenhang mit (parallelen oder späteren)



Ulrich Gumpert

Gruppenaktivitäten gesehen werden muss. Dies vorausgeschickt, fallen Solisten und auch Solospieler auf, wobei die Gewichtsverteilung zwischen Solo- und Gruppenarbeit individuell recht unterschiedlich sein kann. Auswahl: Conrad Bauer hat sich einen ganzen Katalog artifizieller Möglichkeiten angeeignet, vor allem aber eine Spielmentalität ausgeprägt, die in der Jazztradition wurzelt und zugleich weit über sie hinauszugehen vermag. Connys Name steht heute international für Qualität. Ähnliches kann für Günter Sommer (dr, perc) gesagt werden, der sein Spiel in einem langen Prozess des Auswählens und Aneignens von Klangwelten "universalisiert" hat und dabei zu immer vielschichtigeren und zugleich komplexeren Resultaten gelangt ist. Ulrich Gumpert (p) hat hingegen als Solist eine Entwicklung verfolgt, die bewusst auf Reduktion zielt, auf diese Weise Eindringlichkeit gewinnend. Schon vor Jahren sagte Gumpert: "Wenn etwas knapp und direkt formuliert wird, ist die Chance, dass beim Publikum etwas hängen bleibt, grösser." Zeitweilig stark von der Direktheit Hanns Eislers inspiriert, ist Gumpert heute eher dabei, die verschollene Traditionslinie eines frühen Erik Satie in die Gegenwart improvisierter Musik zu ziehen. Doch auch Gumpert sträubt sich gegen stilistische Fixierung und lässt sich in kleinen Gruppen oft hochenergetisch vernehmen. Mit Spannung und Neugier ist eine (angekündigte) Neuausgabe der Ulrich Gumpert Workshop Band zu erwarten. Uwe Kropinski (g) ist etwas Erstaunliches gelungen. Er steht in der grossen Tradition des Instrumentes, spielt weitgehend akustisch, virtuos, (oft) im stark erweiterten Sinne tonal, perkussiv, aber (auf eigene Art) auch romantisch und lyrisch, ohne sich auf gängige Schönklang-Klischees einzulassen. Das ist kein Mittel-, sondern



Uwe Kropinski



Ernst-Ludwig Petrowsky

ein eigener Weg. Helmut Joe Sachse (g, fl) geht einen anderen, gleichfalls individuell geprägten Weg. Sein Spiel, elektrifiziert, ist beissender, schneidender, auch experimenteller; teilweise die von Jimi Hendrix herkommende Energie in die Klangbausteine der neuen Improvisationsmusik überführend. Doch Solospiel ist selten Selbstzweck, ebensowenig wie spieltechnische Versiertheit, die übrigens - ebenso wie gediegene musikalische Bildung - alle zu Namen gekommenen improvisierenden Musiker der DDR auszeichnet.

DOPPELMOPPEL, das Quartett mit den beiden Posaunisten, den Bauer-Brothers Conrad und Johannes, sowie den beiden Gitarristen Uwe Kropinski und Helmut Joe Sachse, ist ein Beispiel dafür, wie verschiedene Individualstile oder -spielweisen in einer Gruppe aufeinanderprallen und zusammenkommen können, aufregend und (immer noch) unvorhersagbar. Das Ganze ist eher ein Puzzle als eine (im traditionellen Sinne) integrierte Gruppe: wer mit wem oder gegen wen, jeder für sich und alle gemeinsam. Conrad und Uwe kommen auch als Duo zusammen; Johannes und Joe finden oft einen Nenner; und doch wäre es zu einfach, zwei zu zwei rechnen zu wollen. Alle mathematischen (gleich personellen) Kombinationen sind möglich. Doppelmoppel ist oftmals so etwas wie ein Glücksfall, der jedoch nicht mit dem Würfelspiel der Aleatorik zu verwechseln ist. Der lebendige Atem bleibt spürbar. Und das gilt für viele der improvisierenden Musiker in der DDR, unabhängig von der Art des Materials, mit dem sie umgehen.

GRUPPENDYNAMIK als etwas Gewachsenes, kontinuierlich Angestrebtes erscheint mir nicht mehr so stark ausgeprägt. Das Ernst-Ludwig-Petrowsky-Trio - mit dem Bassisten Klaus Koch und dem Trom-

peter/Flügelhornisten Heinz Becker (jetzt in Wuppertal ansässig) - war eine solche "gewachsene" Gruppe. Das nun entstandene Petrowsky-Trio mit Klaus Koch und Helmut Joe Sachse bringt schon aufgrund der veränderten Gruppen-/Mentalitätskonstellation eine anders gelagerte (und demzufolge auch auf andere Art interessante) musikalische Spannung hervor. Jahrelange musikalische Partnerschaft (und auch eine gewisse musikalische Wahlverwandtschaft) lässt das Duo des Saxophonisten Manfred Hering mit dem Gitarristen/Flötisten Helmut Joe Sachse erkennen. Es macht zugleich deutlich, wie sich improvisatorische Praxis produktiv niederschlagen kann. Die Vertrautheit mit einem gemeinsamen musikalischen Materialreservoir erlaubt spielerische Freiheit, die sich von "thematischer" Bezogenheit (das kann Eigenes, darf aber auch mal ein Standard sein) bis zu intuitiv improvisatorischer Gemeinsamkeit spannt.

Nicht ausgeklügelte Konstruktionen, sondern längerfristige Spielerfahrung erweisen sich als Basis für die improvisatorische Beherrschung musikalischer Strukturen und Prozesse. Dieser Satz gilt, freilich in unterschiedlichem Masse, für die meisten der (mehr oder weniger) "freien" Improvisationen in der DDR.

IMPROVISATION UND KOMPOSITION. Der Flirt mit der E-Musik (sporadische Koppelungen von Jazz- und Kammermusikvereinigungen), den es in der DDR noch vor einigen Jahren gab, ist vorbei. Doch es gibt einige Musiker, deren Gedanken und praktische Aktivitäten stark auf eine Integration improvisatorischer und kompositorischer Methoden gerichtet sind. Manfred Schulze (bs, cl) und Hermann Keller (p) arbeiten - sowohl im Trio (mit Wilfried Staufenbiel, cello, voc) sowie in Werkstattbesetzungen und -orchestern - mit Kompositionen und Improvisationsmodellen. Hannes Zerbe (p) spielt u.a. im Duo mit dem Tubisten Dietrich Unkrodt (von der komischen Oper Berlin) und leitet eine grossformatige Blechband, die sich aus Jazzern und "Klassikern" zusammensetzt. Die von Hanno Rempel (p) gelegentlich zusammengerufenen Orchester sind ebenfalls "gemischt" zusammengesetzt und kreisen um eine Verbindung von Kompositionsprinzipien der Neuen Musik mit den Vorzügen der Improvisation.

Auch Günter Sommer bezieht Musiker mit anderem Background ein. Er spielt bei-

spielsweise gelegentlich im Trio mit Heiner Reinhardt (ss, bcl), der von der Improvisationsmusik herkommt, und Steffen Gaitzsch (vio), der ansonsten der Dresdner Philharmonie angehört. Sommers Zusammenarbeit mit Hans-Günther Wauer, dem Domorganisten von Merseburg (auch Petrowsky spielte ab und an mit ihm zusammen), kommt besondere Bedeutung zu. Doch sowohl im genannten Sommer-Trio als auch im Duo Sommer/Wauer bleibt die Improvisation gemeinsames und beherrschendes Prinzip.

DIE NACHWACHSENDEN. Petrowsky ist fünfzig geworden; Gumpert, Sommer, Conrad Bauer sind um die vierzig. In den siebziger Jahren machten nur wenige jüngere Musiker von sich reden (z.B. Johannes Bauer und Uwe Kropinski). Anfang der achtziger Jahre gibt es nun eine (allerdings kleine) "junge Szene". Es begann 1979 mit Evidence, einem Trio mit Dietmar Diesner (saxes), Carlo Inderhees (p) und Steffen Hübner (dr), (alle drei 1955 geb.); seit 1981 gibt es Evidence als Quartett mit Johannes Bauer. Weiterhin sind zu nennen: Heiner Reinhardt (saxes, bcl), der auch mit Inderhees im Duo spielt; die Gruppe Fine, das sind Christoph Winckel (b), Dietmar Diesner (saxes), Lothar Fiedler (g) sowie der Tänzerin/Pantomimin/Bewegungskünstlerin Fine Kwiatkowski; schliesslich die Musikbrigade Dresden mit Hansi Noack (viol), Lothar Fiedler (g) und Gottfried Rössler (dr). Aus Dresden, Cottbus und Berlin stossen weitere junge Musiker in die Szene, viele sind es nicht.

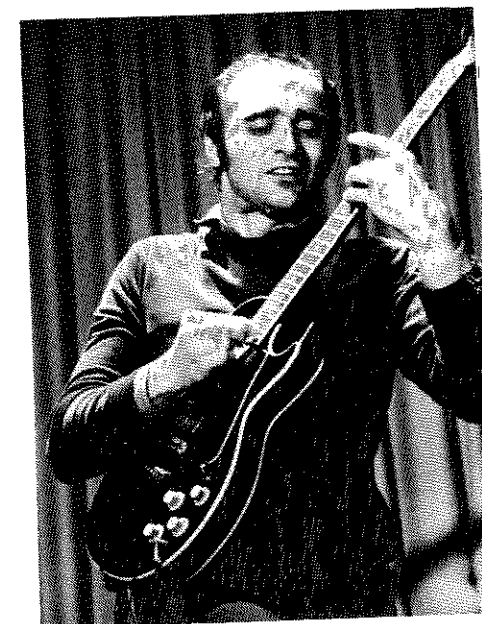
Beobachten lässt sich, dass die meisten Jüngeren in starkem Masse von der "improvised music" (im engeren Sinne definiert) beeinflusst worden sind. Einige von ihnen haben auch mit Musikern wie Tony Oxley und Radu Malfatti zusammengearbeitet. (Ein wertfrei angemerkter Nebenaspekt: die jüngeren Improvisationsmusiker sind kaum mehr aus der Jazztradition hervorgegangen; das Real Book ist für viele von ihnen ein Buch mit sieben Siegeln.) - Die Dresdner Musikbrigade klang zuweilen "englischer" als markante Manifestationen englischer Improvisationsmusik. Auch Evidence bevorzugte periodisch klangdifferenzierend strukturelles Spiel. Seit Johannes Bauer hinzukam, wurde dann wieder mehr Gewicht auf energetische Interaktion gelegt - ein Zug, der heute insgesamt als hervorstechend bezeichnet werden kann.

Johannes Bauer, der mit Dietmar Dies-

ner zu den besonders aktiven und einflussreichen Spielern der jüngeren Generation zählt, leitet in gewissen Abständen eine Workshop Band, die die meisten der jüngeren frei improvisierenden Musiker zusammenfasst. Die Generationen stehen im Jazz der DDR allerdings keinesfalls generell nebeneinander. Es gibt immer wieder Besetzungen mit "jüngeren" und "dienstälteren" Improvisatoren, demzufolge auch (gegenseitige) Beeinflussungen. Johannes Bauer hat sich innerhalb weniger Jahre so profiliert, dass er nicht nur in der DDR in vorderer Linie steht. Er spielt u.a. im Quartett mit Peter Brötzmann, Keith Tippett und Willi Kellers, hält deren Intensitätsanspruch nicht nur stand, sondern entspricht ihm auf eine durchaus eigene Weise.

Die stark zu bemerkende (allerdings nicht ausschliessliche) Tendenz in der improvisierten Musik der DDR zu mehr Power und weniger struktureller Grübelelei lässt auch Probleme entstehen. Richtungen sind gegenwärtig kaum auszumachen; einige der jüngeren Gruppen scheinen sich im Auflösungs- oder Umschichtungsprozess zu befinden. Die Probleme sind evident und mehrdimensional: Energetisches Spiel im psychophysischen (d.h. zugleich komplexen musikalischen) Sinne bedarf individueller Profilierung, um nicht epigonal zu erscheinen; strukturell differenzierendes Spiel bedarf äusserster Konzentration, hoher musikalischer Bildung und ausgeprägten Formbewusstseins, um nicht langweilig zu wirken. In beiden Fällen geht es auch um Persönlichkeit. Paying dues, das alte Jazzer-Wort, behält seine Gültigkeit. Dass die soziale Situation vieler Jüngerer ungleich schwerer ist als die der Arrivierten, sei ausdrücklich angemerkt. Auf die Frage, welche Musizierrichtung er einschlagen wolle, antwortete ein junger Musiker kürzlich prägnant: Ich will spielen.

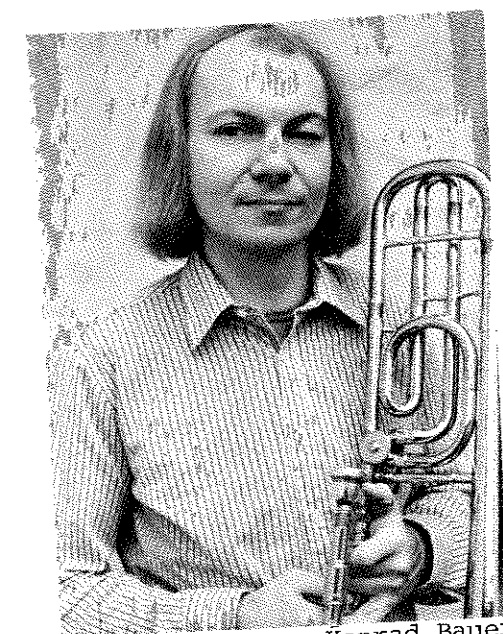
IMPROVISIERTE MUSIK IN DER DDR hat sich in den siebziger Jahren, nicht ohne Reibung und Begegnung mit Gleich- und Andersgesinnten im In- und Ausland, zu einer Szene entfaltet. Sie hat nicht, wie ihre westlichen Bundesgenossen, gegen eine übermächtige Musikindustrie ankämpfen, aber dennoch manche Hürde überwinden müssen. Zu Hause hat sie ein Vakuum mit musikalischer Ueberzeugungskraft instandgesetzt; zugleich ist sie international in weitgespannte Entwicklungen vernetzt. International meint dabei europäisch, und das deutet zugleich auf



Helmut Sachse



Johannes Bauer



Konrad Bauer

ein westliches Charakteristikum. (Gruppen wie das Trio Leo Smith/Peter Kowald/Günter Sommer bilden eher Ausnahmeerscheinungen. Direkte Berührungen oder Begegnungen mit neuen afroamerikanischen Strömungen improvisierter Musik finden kaum statt.)

Wenn Entwicklungen überregional verlaufen, so sind auch die Probleme improvisierender Musiker, zumindest ihre musikalischen Probleme, keine speziellen DDR-Sorgen.

KETZERISCHES. Wie ist den sich einschleichenden Mustern und Klischees zu entgehen? wie steht es mit dem Innovationspotential? (Nur noch kleine Schritte?) Kann Freiheit von (alten) Bindungen zum (neuen) Kanon und die Freiheit zur (reichlichen) Auswahl aus dem Blick geraten? (Petrowsky: "Unter freiem Spiel verstehe ich auch die Freiheit, sich der verschiedensten musikalischen Elemente zu bedienen, also nicht nur die Freiheit von etwas, sondern auch die Freiheit für etwas.") Kann improvisierte Musik auch zur "Kunstmusik" erstarren, zum Organisationszwang; Free Jazz zum voraussagbaren Ritual? (Kreislaufbewegungen?) Wie verträgt sich so viel - wieviel sollte

man mal untersuchen - Intoleranz und Egoismus mit einer Musik, die zumindest im Ansatz einen moralischen oder sozialen Impetus hat oder hatte? Sind manche Zuhörer in angepunktete Bereiche übergewechselt, weil bei uns die Direktheit verloren ging? Gibt es überhaupt eine Balance von Unmittelbarkeit und Form, von Lebensnähe und Kunstanspruch, oder steht das eine mitunter auch gegen das andere? Fangen wir etwas mit unseren Widersprüchen an, oder kehren wir sie unter den Klangteppich? - Unpopuläre Fragen im Insider-Kreis. Ich stelle sie aus Solidarität mir einer Musik, für die ich mich eingesetzt habe und einsetze; und ich stelle sie nicht regional. Es gibt noch mehr solche Fragen, deren Beantwortung vornehmlich der Praxis improvisierter Musik zukommt. Und zum Glück gibt es (improvisierende) Musiker, die einen all diese Fragen vergessen lassen.

EINE LETZTE FRAGE ist leicht zu beantworten. Wo geht's lang? In viele Richtungen.

Dieser Artikel schrieb Bert Noglik bereits für die Programmzeitung des 'Taktlos-Festivals' von Zürich und Bern (1984).

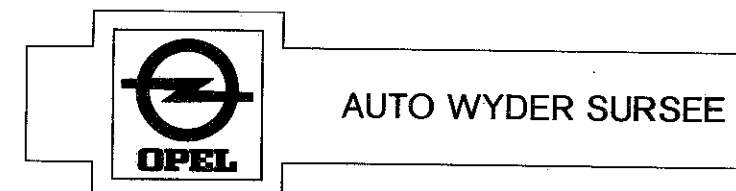
Frisch gewagt
ist halb gewonnen



Luzerner Landbank

AKTIENGESellschaft

Dagmersellen, Emmenbrücke, Grosswangen, Littau, Luzern,
Schötz, Sursee, Wauwil, Willisau, Wolhusen, Zell



In den letzten paar Jahren ist eine neue Opel-Generation entstanden: Moderne Produkte mit fortschrittlicher Technik und souveränen Fahreigenschaften. 1982 haben sich 37'192 Schweizer Automobilisten für diese neue Opel-Generation entschieden. Das sind 17% mehr als im Vorjahr. Damit ist Opel zur meistgekauften Automarke in der Schweiz geworden. Als die 37'192 Schweizer der neuen Opel-Generation den Vorzug gaben, entschieden sie sich für fortschrittliche Technik,

exemplarisches Fahrverhalten, Zuverlässigkeit, Komfort, Wirtschaftlichkeit, Gegenwert. Und für das dichte Opel-Händlernetz, das einen tadellosen Service garantiert. Dieses grosse Vertrauen der Schweizer Automobilisten freut uns natürlich. Aber vor allem sporn es uns an, unserer Kundschaft auch in Zukunft Spitzenprodukte und Top-Service zu bieten.

OPEL
ZUVERLÄSSIG IN DIE ZUKUNFT

OPEL NR.1 IN DER SCHWEIZ.

Roland

Synthesizer

PA-Systeme

BOSS-Effekt-Pedale

Keyboards

Rhythmusgeräte

Echogeräte

Effekte

Verstärker

Studio-Systeme

Generalvertretung für die Schweiz und FL:

musitronic-ag

Musikinstrumenten-Import und Vertrieb

Postfach, 4410 Liestal, Telefon (061) 91 16 15

Verkauf über den Fachhandel

Roland-Information-Coupon
Senden Sie mir bitte Unterlagen von

Name: _____
Str., Ort: _____

IWB4



Die erfrischend feine Clacé!

Auf dem Festplatz erhältlich.
Depositär der Zentralschweiz



Molkerei, Tiefkühlprodukte
St. Karlstrasse 22
6004 Luzern
Telefon 041 - 22 23 22

ERNST-LUDWIG PETROWSKY

SAXOPHONE, KLARINETTEN, FLÖTEN

GÜNTER SOMMER

SCHLAGZEUG, PERCUSSION

INTERVIEW MIT BERT NOGLIK

Mit Ernst-Ludwig Petrowsky und Günter Sommer stehen sich nicht nur Vertreter zweier grundverschiedener Instrumente - ein Aspekt, der im Gespräch relativiert wird -, sondern auch Musiker zweier "Generationen" im Jazz der DDR gegenüber, die trotz unterschiedlicher Erfahrungen und Mentalitäten in den siebziger Jahren zu einer ausserordentlichen produktiven Zusammenarbeit gefunden und sich - bewusst oder unbewusst - auch gegenseitig beeinflusst haben.

Als "dienstältester Jazzler der DDR", wie er es selbst einmal formuliert hat, brachte Petrowsky nicht nur eine ausserordentliche weit gefasste, auch mit der Jazztradition verbundene Musiziererfahrung, sondern auch eine ausgeprägte Musizierhaltung ein. Diese Haltung äussert sich in seiner Fähigkeit, sich selbst immer wieder in Frage stellen zu können, sich in keinem stilistischen Bereich "einzurichten". Petrowskys Stärke besteht auch darin, Risiken zu suchen und zu bewältigen. Manchmal hat man den Eindruck, dass er sich selbst in ein Vakuum stürzt. Und dann ist man überrascht und fasziniert, wie es ihm gelingt, dieses Vakuum mit seinem Atem, mit seiner gestaltenden Kraft auszufüllen. Dass er von der "modernen Tradition" zur "Avantgarde" gekommen ist und - wie nur wenige - beides auch miteinander verbinden kann, verleiht ihm eine beachtliche Souveränität. Im "freien" Spiel - dort vielleicht sogar besonders - gibt es ja sehr feine Nuancen in der musikalischen Reaktionsweise, die oft nur Musiker mitbekommen. "You can't play him a trick", sagte Tony Oxley mit hintergründigem Humor, nachdem er mit "Luten" Petrowsky gespielt hatte. "Du kannst ihm kei-

nen Streich spielen, kannst ihn nicht austricksen."

Einerseits liefert sich Petrowsky dem Spielprozess oft auch emotional aus; andererseits weiss er musikalische mit gesellschaftlichen und psychologischen Fragen in Zusammenhang zu stellen und scharfsinnig zu durchdenken. Seine Ironie kann sprichwörtliche Wendungen hervorbringen; man muss sich in acht nehmen. "Ich bin ein Feind jeder musikalischer Schmalspurphilosophie", schrieb er mir einmal, "und ich möchte das auch bewusst hören lassen."

Beides - der Mut zum Risiko und die Fähigkeit zur Reflexion - hat ihn vor einem wie auch immer gearteten Stillstand bewahrt und ihn zu einer Persönlichkeit von unverkennbar "europäischem Format" reifen lassen. Wenn sich Petrowsky immer wieder jungen und jüngsten Musizierrichtungen verpflichtet fühlt, geht es ihm nie um Neuerungen schlechthin, sondern um die "Tradition des Jazz als kreative Musik". In "Jazz im Gespräch" formulierte er ein bemerkenswertes Statement: "Unter freien Spiel verstehe ich auch die Freiheit, sich der verschiedensten musikalischen Mittel zu bedienen, also nicht nur die Freiheit von, sondern auch Freiheit für etwas."

Günter Sommer, zehn Jahre jünger als Ernst-Ludwig Petrowsky, machte nicht nur zwangsläufig andere Erfahrungen; er entwickelte sich auch in einem Umfeld, in dem er in stärkerem Masse bereits verschiedene Arten von Jazz "vorfand". Er hatte sich nicht zwischen Art Blakey und Han Bennink, sondern neben den sich anbietenden "Patentlösungen" als eigenständiger Schlagzeuger, als eigenständiger Musiker zu profilieren. Sommer wurde mit den Anfängen des Free Jazz und des

Rock Jazz in der DDR konfrontiert - Prozesse, in denen er sich orientieren musste. Er bekam das Selbstverständnis bereits renommierter Jazzmusiker zu spüren, von denen er lernte, von denen er sich andererseits aber durch eine individuell geprägte Musizierweise und Musizierauffassung - auch das gehört zur Emanzipation - abheben wollte. Die genannten Erfahrungen - verbunden mit der Umdeutung, die das Schlagzeugspiel in der aktuellen Jazzentwicklung erfuhr - liessen Sommer einen eigenen Weg finden. Dieser Weg führte ihn dazu, weder nach musikalischen Moden noch nach Erfolgen zu schielen, sondern kontinuierlich und intensiv zu arbeiten. Neben und im Zusammenhang mit technischen Übungen und der Arbeit am Instrument - einschliesslich der Veränderung bzw. Erweiterung des Instrumentariums - ging es ihm immer auch um die Erweiterung seines musikalischen Ausdrucks und seines musikalischen Horizontes. Er hat die Auseinandersetzung gesucht und in so unterschiedlichen Musikern wie Ulrich Gumpert und Hans-Günther Wauer, zeitweilig auch in Hans-Karsten Raecke, anregende Partner für improvisatorische Dialoge gefunden. In einem längeren Prozess ist es ihm gelungen, sein Schlagzeugspiel zu "öffnen", eine Musik entstehen zu lassen, die für sich allein stehen kann und gerade deshalb in der Lage ist, auch auf das Zusammenspiel in Gruppen nachhaltig einzuwirken. Sommers "Zusammendenken" von Klang und Rhythmus, sein differenzierter Umgang mit pulsierenden Spannungsbögen und klanglichen Akzenten ermöglichen ihm, auf eine neue, gleichberechtigte Weise zur Strukturierung des Ensemblespiels beizutragen. Er hat inzwischen mit so vielen international bedeutenden Musikern zusammen gespielt - und vor allem: So viele herausragende Musiker wollen mit ihm spielen -, dass es kaum mehr der Aufzählung von "Namen" bedarf, um die Wertschätzung seines Spiels und seiner Persönlichkeit zu belegen.

Der Bruch Sommers mit der konventionellen "Rolle" des Schlagzeugers und die musikalische Dimension, die er dabei gewonnen hat, ist sinnfällig auch in seinen Solokonzerten zu erleben. Er nennt diese Konzerte "Hörmusik", da er das Publikum durch Entzug des Optischen - er spielt hinter einem Vorhang - auf das Akustische konzentrieren will. Bedeutung bekommt dabei nicht nur das, was akustisch messbar ist, sondern alles, was durch reale akustische Ereignisse vorstellbar wird. Die "Hörmusik" reicht auf diese Weise vom

kaum hörbaren Flüstern bis zu "gross-orchestralen" Entfaltungen; von Klängen, die an Kammerensembles für neue Musik erinnern bis zum vermeintlichen Eindruck von Ritualmusik aussereuropäischer Stämme. Trotzdem wird alles von der Individualität Sommers geprägt. Er reaktiviert das Verhältnis zwischen Musiker und Publikum; er "öffnet" seine Musik auch dadurch, dass er Musik freisetzt - in sich und im Zuhörer. Das Gespräch mit Ernst-Ludwig Petrowsky und Günter Sommer fand im Juli 1980 während der "Ostsee Jazz"-Tage in Rostock statt. Wir hatten uns nach einigen Überlegungen auf einen Termin im Zeitraum dieses Festivals geeinigt, weil wir wussten, dass wir für die Unterhaltung Ruhe und eine möglichst entspannte Atmosphäre benötigen würden. Das mehrstündige Gespräch in der Halle des Hotels "Warnow" ergab schliesslich Material für ein über sechzigseitiges Manuskript. Wichtiger als die quantitative Seite erscheint mir die Tatsache, dass beide, "Baby" Sommer und "Luten" Petrowsky, bestätigten, sich bei dieser Unterhaltung auch gegenseitig in einigen Punkten verständlicher gemacht zu haben. Bei der folgenden Druckfassung habe ich versucht, besonders die aus der Sicht des Jazzpublikums interessant erscheinenden Fragen zu berücksichtigen, dabei aber die individuellen Nuancierungen der Meinungen zu erhalten.

Wenn man die musikalische Entwicklung in eurem Umkreis verfolgt hat, so fällt auf, dass das spontane Element des Improvisierens mit den Jahren stärker geworden ist. Dabei hat das Bewusstsein für Strukturierungen - wenn man so will, auch für Formbildungen - durchaus zugenommen. Es sind weniger Konstruktionen, die Improvisationen ermöglicht haben, vielmehr improvisatorische Qualitäten und Erfahrungen, die sich in Strukturen und souveräne Beherrschung von musikalischen Abläufen umschlagen.

Sommer: Genauso empfinde ich es. Seit ich 1974 anfang, im Trio mit "Luten" Petrowsky und Klaus Koch zu arbeiten, hat sich dieser Prozess verstärkt. Zu Beginn arbeiteten wir noch vorsichtig mit irgendwelchen Themen, merkten aber bald, dass das nicht unbedingt notwendig war. Die Improvisation selbst gewann an Qualität, und wir bedurften der Themen nur noch bedingt. Themen ergaben sich im spontanen Spielprozess man konnte bestimmte Abschnitte der Improvisation im nachhinein mühelos als Thema oder Themen identifizieren.

Petrowsky: Das hängt sicher auch mit den angesammelten Erfahrungen zusammen, mit den vielen Dingen, die hineinklingen, die man zum Teil gehört, zu einem grossen Teil aber auch selbst gespielt hat - egal, ob einem das nun immer bewusst wird oder nicht.

Insofern ist konzeptionelles Herangehen nicht nur als vorgefasstes Gedankenkonstrukt zu begreifen; es kann sich auch im Spielprozess selbst realisieren. Der, ich glaube, von Misha Mengelberg geprägte Begriff "instant composing" zielt in diese Richtung.

Petrowsky: Damit berührst du zugleich das Problem der in unserer europäischen Musik weitverbreiteten Trennung von kompositorischer Schreiarbeit und handwerklicher Ausführung. Sicher ist auch ein guter Interpret immer mehr als nur ein Handwerker. Bei einem Jazzmusiker, wie ich ihn verstehe, fallen aber Einfall und Ausführung zusammen. Jemand, der nur Noten oder Einfälle anderer nachspielt, ist für mich das Zerrbild eines Musikers. Der Begriff "Musiker" verbindet sich in meiner Vorstellung immer mit einem wesentlichen Mass schöpferischer Aktivität. Nicht zuletzt deshalb bin ich Jazzmusiker geworden.

Ich habe mir einmal die musikalisch-biographischen Stationen mehrerer Jazzmusiker aus der DDR genauer angesehen und auch "synoptisch" betrachtet. Dabei fiel mir auf, dass den Jahren 1970 bis 1975, im engeren Sinne den Jahren 1973/74, eine entscheidende Bedeutung für die Formulierung einer eigenen musikalischen Sprache zukommt. Die Gruppe "Synopsis" mit euch beiden, dem Pianisten Ulrich Gumpert und dem Posaunisten Conrad Bauer, später an dessen Stelle mit Klaus Koch, wurde in der erstgenannten Besetzung 1973 formiert und wirkte wie eine Initialzündung. Die Arbeit von Manfred Schulze und Friedhelm Schönfeld hat in den genannten Jahren ebenfalls entscheidende musikalische Erneuerungen hervorgebracht. In einem relativ kurzen Zeitraum drängte sich eine Vielzahl von Entwicklungen zusammen. Was in den darauffolgenden Jahren geschah, ist eher als Entfaltung und Auffächerung zu verstehen.

Petrowsky: Die rasche Entwicklung hing mit einer Freisetzung angestauter Energien, teilweise auch mit einem gewissen Nachholbedarf zusammen. Ich hatte schon vorher, in den sechziger Jahren, einige Ausblicke. Damals kamen wesentliche Einflüsse aus unserem Nachbarland Polen. Die polnischen Mu-

siker standen zwar auch unter dem Einfluss des amerikanischen Jazz, hatten aber - unter anderem aufgrund ihres ungebrocheneren Verhältnisses zu ihrer Folklore - eine Reihe eigenständiger Züge entwickelt. Ich denke vor allem an Krzysztof Komeda. Leider konnten sich die Kontakte damals nur spärlich entwickeln. - Ein anderer wichtiger Einfluss ging von dem Pianisten Joachim Kühn aus. Er spielte damals, Mitte der sechziger Jahre, eine kompromisslose und dabei substanzreiche Musik, die meines Erachtens noch heute als Massstab für Musizierhaltungen Gültigkeit besitzt. Ich bin froh, dass ich gelegentlich mit seinem Trio zusammenspielen konnte. - Die entscheidenden Jahre für die Entwicklung des zeitgenössischen Jazz in der DDR liegen aber sicher später, in dem von dir genannten Zeitraum Anfang der siebziger Jahre.

Ich wollte die Phase Mitte der sechziger Jahre keineswegs unterschlagen. Was sich Anfang der siebziger Jahre artikuliert war sicher eine Fortsetzung der unter anderem mit Krzysztof Komeda und Joachim Kühn begonnenen Versuche, allerdings eine Fortsetzung auf breiterer Basis und mit differenzierteren Standpunkten. Zudem gab es weniger Brüche; es entstand Kontinuität. Rückblickend erweist sich, dass Free Jazz und mit ihm verbundene Spielweisen kein kurzfristiges Durchgangsstadium darstellten, sondern im Jazz der DDR langfristige Entwicklungen freigesetzt haben.

Petrowsky: Für mich gehört das, was sich hier als Free Jazz oder von ihm ausgehend entwickelt hat - über die Problematik und Fragwürdigkeit des Begriffs, den wir zur Verständigung benutzen, brauchen wir uns nicht noch einmal zu unterhalten -, zu den glaubwürdigsten kreativen Phänomenen unserer Situation. Ich meine das in einem weiten Sinne, auch politisch. So manches, was sich dem Hören und Sehen in mehr oder minder gefälliger Weise anbietet, beruht auf Nachahmung westlicher Vorbilder, ist künstlerisch weder originell noch glaubwürdig. Ob das auf musikalischem Gebiet nun der "anachronistische" Dixieland ist, so nett er auch manchmal gespielt sein mag, oder der Rock-Jazz, der - auch bei geschickter Tarnung - nicht selten das amerikanische Vorbild durchblicken lässt...

Ich will keinesfalls eine Musik aus zweiter Hand künstlerisch rechtfertigen. Trotzdem die Befürchtung und da-

her auch die Frage: Wie steht es mit der Toleranz bzw. der Intoleranz auf musikalischen Gebiet?

Sommer: Toleranz - ja und nein. Ja, wenn es darum geht, dass verschiedene Dinge möglich sein und nebeneinander existieren sollen. Nein, wenn es um Fragen der musikalischen Qualität geht.

Petrowsky: Schlechte Rockmusik wirkt im musikalischen Sinne nicht selten zerstörerisch. Ich erinnere mich an ein Konzert, das wir einmal in einem Veteranenklub gegeben haben. Das Publikum bestand einerseits aus relativ alten, andererseits aus ganz jungen Leuten. Die Alten standen unserer Musik wesentlich verständnisvoller gegenüber als die Jungen, die alle irgendwelche Rockkapellen im Ohr hatten und nicht bereit waren, ihr eigenes Hörklischee für einen Augenblick aufzuberechen.

Durch fortwährende Verbreitung von Klischees wird sicher auch Intoleranz erzeugt. Bleibt die Hoffnung, dass es genügend Raum für Musik gibt, die zur Aktivierung kritischer Hörfähigkeit beiträgt. Das Jazzpublikum in der DDR hat sich in den siebziger Jahren immerhin erstaunlich entwickelt - nicht nur, was die Anzahl, sondern auch, was die musikalische Aufmerksamkeit und Unterscheidungsfähigkeit anbelangt.

Petrowsky: Wir merken das zum Glück ziemlich oft. Das Publikum bei uns ist weniger "mode"-programmiert und deshalb für musikalische Entwicklungen sensibler.

Sommer: Diejenigen, die der gängigen Unterhaltungs- bzw. Popmusik leid sind, laufen uns ziemlich schnell in die Arme - auch weil es dazwischen kaum etwas gibt, was sie auffangen könnte.

Die Zuwendung zum Jazz hängt wahrscheinlich auch damit zusammen, dass Teile des Publikums von Musik mehr verlangen, als eine Erwartungshaltung bestätigt zu bekommen. Jazz ist seiner Intention nach eine Musik, die mit einer passiven Konsumentenhaltung unvereinbar ist.

Sommer: Ich hoffe, dass unsere Musik dem Publikum Impulse für produktives Verhalten in verschiedenen Lebensbereichen geben kann. Man sollte sich aber vor Vereinfachungen hüten. Wie solche Impulse umgesetzt werden, ist sicher sehr vielfältig, individuell unterschiedlich, von komplizierten Vermittlungen abhängig.

Wollt ihr auch Anregungen zu aktiver Entfaltung von Musikalität geben?

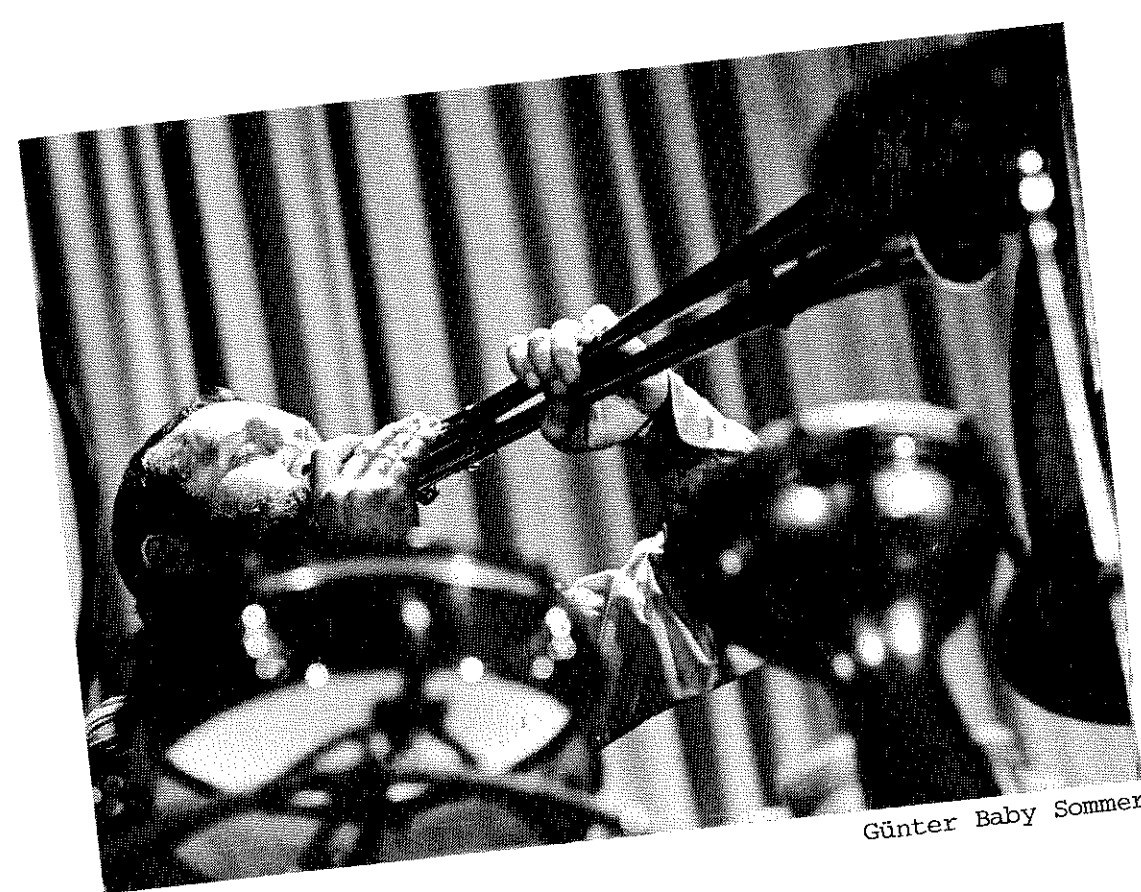
Sommer: Unter anderem wird und soll es auch solche Anregungen geben. Sich mit einem eben entliehenen Instrument auf die Bühne stellen zu wollen, fällt allerdings in den Bereich der Verantwortungsllosigkeit.

Jazz bedeutet demnach für euch Anspruch in einem weit gefassten Sinne...

Petrowsky: Genau; Anspruch und Ansprechen von Aktivität. Wir sind irgendwann einmal selbst so intensiv angesprochen worden, dass wir anfangen, uns in einem langen Prozess mit Musik zu beschäftigen, zu antworten, Fragen zu stellen, selbst wiederum anzusprechen. Jazzmusik hat mich von Anfang an fasziniert - es war wie ein Schrei, den man beantworten wollte. Auf diese Weise bin ich zu einer Musik gelangt, die von der gängigen Tanzmusik so weit entfernt war wie seinerzeit Konitz und Tristano, später in der abgeschwächten und - pardon - süßlichen Erscheinung Desmond und Brubeck, schliesslich zu Orientierungsgrößen wie Adderley, Coltrane... Ich versuchte mein Interesse für den Jazz mit einem beruflichen Status zu verbinden, der es mir halbwegs gestatten sollte, als Jazzmusiker zu leben. Das ging natürlich über lange Jahre überhaupt nicht, und ich war der weltfremdeste Jazzler, den man sich vorstellen konnte. In der heute schon legendären Kapelle Eberhard Weise spielten wir schon in den fünfziger Jahren nicht nur Tanzmusik, sondern auch Jazz. Aber wir spielten überall nur einmal. So begann dieses langwährende Abenteuer.

Neben der Jazztradition gab es dann viel später auch einen Einfluss der Rockmusik, der auf die Generation von "Baby" Sommer wahrscheinlich stärker wirkte.

Sommer: Während meiner Zeit mit der Klaus-Lenz-Band und mit SOK drohte bei der Orientierung an amerikanischen Vorbildern - bis hin zum Nachspielen von "Blood, Sweat & Tears"-Titeln -, das eigene musikalische Bedürfnis auf der Strecke zu bleiben. Einerseits war diese Musik faszinierend, andererseits blieb man als Musiker auf die Dauer unbefriedigt. Anfang der siebziger Jahre kam der Mut auf, sich von Spielformen, die sowohl die damaligen Gruppenkonzeptionen als auch das Publikum angeblich verlangten, allmählich zu lösen.



Günter Baby Sommer

Petrowsky: Ich bin in diese Periode mit Lenz auch noch hineingekommen und musste auf diese Weise zweifach brechen - mit tradierten Jazzklischees und mit den Rockklischees der Jüngeren. Ich will allerdings nicht verhehlen, dass ich in der für die Entwicklung eines "populären" Jazz in der DDR wirkungsvollen "Lenz-Schule" viel lernen konnte. Einiges davon kam mir später beim Spielen in Bands wie der "Slide Hampton-Václav Zahradník Big Band", natürlich auch in der Rundfunk-Big-Band unter Günter Gollasch zugute.

Ich nehme an, dass die Jazztradition - selbst wenn sie nur in verzerrter Form als Imitation wirksam war - immer noch mehr Spielraum bot als die späteren Muster der Rockmusik, von denen "Baby" Sommer sprach.

Sommer: Auf jeden Fall. "Lutens" frühere Auseinandersetzung mit der Adderley-Spielweise oder auch die am Beginn meiner Entwicklung stehende Beschäftigung mit der Blakey-Tradition verlief im Vergleich viel offener. Ich habe mich wie besessen mit der Spielweise von Art Blakey beschäftigt. Aber neben dem Versuch, Einzelheiten herauszubekommen und teilweise auch nachzuspielen, ging es mir darum, den Geist, die Haltung dieser Musik zu begreifen. Bei der Analyse von Blakeys Beckenarbeit merkte ich, dass Blakey alles geringfügig vor den Beat schiebt. Auf diese Weise hat man ständig das Gefühl, als ob jemand davonrennt. In

Wirklichkeit rennt er aber gar nicht, sondern erzeugt durch minimale Verschiebungen diese magische Intensität. Nicht nur das technische Detail, sondern die Methode, schliesslich auch die Musizierhaltung mitzubekommen, kann über die Nachahmung hinaus eigene Entwicklungen in Gang setzen.

In diesem Zusammenhang ist dann wahrscheinlich auch euer Verhältnis zu Musikern zu sehen, die seinerzeit - Anfang der siebziger Jahre - ihren musikalischen "Emanzipationsprozess" bereits hinter sich hatten und zweifellos auch auf eure Entwicklung Einfluss nahmen.

Sommer: Du denkst sicher an Musiker wie Brötzmann, von Schlippenbach, Kowald, Rutherford, Carl, Lovens, Christmann, Schönenberg..., Musiker, die wir damals durch gemeinsames Spiel und gemeinsame Gespräche kennenlernen. Ich gebe zu, dass die vielen Einflüsse auch etwas Verwirrendes hatten und dass durchaus die Gefahr bestand, wiederum Fertiges zu übernehmen. Ich hatte beispielsweise mit der Spielweise von Han Bennink plötzlich auf ähnliche Art zu tun wie früher mit der von Art Blakey. Rückblickend würde ich aber sagen: Die Ermutigung, den eigenen Weg zu gehen, war stärker als die Verlockung zur Imitation. Das hing und hängt auch damit zusammen, dass Musiker wie die genannten selbst Entwicklungen durchmachen und nicht ein ein-

mal gefundenes Muster ausbauen bzw. wiederholen. Eine "stilistische" Imitation im engeren Sinne wäre demzufolge auch nur bedingt möglich gewesen.

Die Fähigkeit, nicht im Einflussbereich anderer stehenzubleiben, sondern an einer unverwechselbaren Ausdrucksweise zu arbeiten, erscheint mir ein wesentliches Anzeichen für die Qualität, die Jazzmusiker aus der DDR erreicht haben. Die Entwicklung hängt auch damit zusammen, dass viele Musiker aus anderen Ländern in der DDR zu Gast waren und Musiker aus der DDR auch in anderen Ländern auftreten konnten.

Die Tendenz zur Nachahmung, in einer isolierten Situation viel stärker ausgeprägt, ist im Verlaufe der siebziger Jahre einem lebendigen musikalischen Austausch gewichen, der eigene Positionen sogar deutlicher werden lässt.

Petrowsky: Ich kann das nur bestätigen. Wenn man früher mit einem bedeutenden ausländischen Musiker spielte, war man so befangen, dass man regelrecht unsicher wurde. Erst im Laufe der Jahre kam die Erkenntnis: Man braucht doch nicht gleich blass zu werden, nur weil ein anderer anders spielt. Im Gegenteil: Je selbstverständlicher solche Begegnungen sind, desto grösser wird die Chance, Impulse nicht nur zu empfangen, sondern auch zu geben. Auf diese Weise entkrampft sich die eigene Entwicklung; man merkt, dass man etwas einzubringen hat. Mit sporadischen oder zufälligen Begegnungen ist das nicht zu erreichen.

Die Jazzentwicklung in der DDR ist sicher nicht als phasenverschobene Aneignung internationaler Strömungen interpretierbar, obwohl dieser Aspekt zuweilen eine erhebliche Rolle gespielt hat. Eine "chaotische" Phase des "Freispiels" hat meines Erachtens weit weniger Raum eingenommen als in vielen anderen europäischen Ländern.

Sommer: Einen ziemlich radikalen Bruch mit traditionellen Spielregeln gab es Anfang der siebziger Jahre in der Gruppe SOK. Ulrich Gumpert und ich sprengten nicht selten jeden tanzbaren Rahmen und brachen - ohne es zu jener Zeit eigentlich recht in den Griff zu bekommen - in völlig freie Spielräume aus. Um an das vorhin Geäusserte anzuknüpfen: In dieser Gruppe war eigentlich unser Versuch, die Rock-Jazz-Muster zu durchbrechen, angesiedelt. Die anderen Musiker blieben dabei oft auf der Strecke, weil sie uns nicht folgen wollten oder konnten. Als sich dann "Synopsis" in der Besetzung mit Ernst-

Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer, Uli Gumpert und mir formierte, entstanden im Improvisationsprozess relativ schnell Strukturen.

Petrowsky: Eine, vielleicht nicht chaotische, aber ziemlich energiegeladene "Freispielphase" gab es dann eigenartigerweise noch einmal in der zweiten "Synopsis"-Besetzung, ohne Posaunisten, mit Klaus Koch am Bass. Das hing aber damit zusammen, dass wir dem Rhythmusgruppenklischee, das sich bei der Besetzung mit Klavier, Bass und Schlagzeug einschleichen konnte, mit aller Gewalt entgehen wollten. Allmählich gewann der Spielprozess aber immer deutlichere Konturen, ohne - wie schon gesagt - an Spontaneität zu verlieren.

Jazz in der DDR hat sich nicht zuletzt kollektiv entwickelt. Gegenwärtig scheint die individuelle Profilierung einigen Musikern wichtiger geworden zu sein als kontinuierliches Zusammenspiel in bestimmten Gruppen. Geht dabei auch etwas verloren?

Petrowsky: Sicher. Ich muss gestehen, dass ich darunter sogar gelitten habe. Man muss aber auch sehen, dass die Möglichkeiten andererseits vielfältiger und die Beziehungen untereinander offener und lockerer geworden sind. Auf diese Weise ist mehr Bewegung in die Jazzszene gekommen.

Was hat es, eurer Ansicht nach, mit den spezifischen Konturen, mit der oft angeführten Eigenständigkeit des DDR-Jazz auf sich?

Sommer: Wenn es Eigenständigkeit im Spiel und im Zusammenspiel gibt, so kann man an einem Phänomen nicht vorbeigehen: Die Eigenständigkeit beruht auf der Identität von Persönlichkeiten. Von einem - meist auch modisch aufbereiteten - "DDR-Jazzboom" zu sprechen, wie es mitunter in westlichen Ländern geschieht, ist eine Angelegenheit, die sich über kurz oder lang erledigen wird. Uebrigbleiben wird die Identität oder Eigenständigkeit der Musiker.

Trotz nationaler oder regionaler Charakteristika entwickelt sich Jazz - wahrscheinlich stärker als andere Musikarten - in einem internationalen Beziehungsgeflecht. Die Verankerung nationaler Besonderheiten im Folkloristischen ist auf die Dauer sicher nicht ausreichend. Bezüge etwa zu Hanns Eisler und Kurt Weill sind zwar nachweisbar, aber nur gelegentlich wichtig geworden, bei Musikern anderer Länder zum Teil stärker wirksam. Wo liegt das Bezugsfeld?

Petrowsky: Das Bezugsfeld liegt natürlich in der sozialen Umgebung, in der Umwelt, zu der auch das gehört, was an Traditionen lebendig ist oder bewusst hervorgekehrt wird. Die Einflüsse werden oft vielfältig gebrochen, verbinden sich teilweise mit spezifischen Jazzelementen und sollten daher auch nicht vorschnell als stilistische Besonderheiten verankert werden. Hierin liegt unter anderem auch ein Problem, mit dem die "Ulrich Gumpert Workshop Band" zu tun hatte, die, insgesamt gesehen, zweifellos einen westlichen Beitrag zum Jazz der DDR geleistet hat. Sie auf ein Image festlegen zu wollen, widerspricht schon der Vielzahl der Musiker und Interessen.

Die Vielzahl der Interessen hat - rückblickend - auch Produktivität freigesetzt, auch so etwas wie produktive Spannungen. Das langjährige Miteinander verschiedener Musikergenerationen im Jazz der DDR scheint mir besonders hervorhebenswert. Die Langmut sowie die Erfahrung der Älteren und die Ermutigung, die von jüngeren wie "Baby" Sommer, Conny Bauer und Uli Gumpert ausging, schliesslich auch zur "hauptberuflichen" Jazzbeschäftigung führte, haben sich auf günstige Weise miteinander verbunden.

Sommer: Ich merke schon wieder eine solche Wechselwirkung mit Musikern der heute jungen oder jüngsten Jazzgeneration. Plötzlich muss ich meine eigene Spielweise wieder stärker kontrollieren. Ähnlich ging es mir, als ich an der Musikhochschule unterrichtete. Ich fing wieder an, das zu üben, was ich vermitteln wollte. Wenn ich heute mit jüngeren Musikern spiele, die nicht nur aufschauen, sondern, musikalisch gesehen, auch Fragen stellen, so ist das nicht nur für sie, sondern auch für mich produktiv.

Welche Eigenschaften bringen heute die Jüngeren ein?

Sommer: Sie sind mitunter musikalisch sensibler. Daher muss man auch mit dem eigenen Angebot vorsichtiger umgehen. Man kann bei dieser Empfindlichkeit schnell Schaden anrichten, andererseits aber auch zu überraschenden Ergebnissen kommen.

Ich freue mich, dass sich wieder Musiker der jüngeren Generation musikalisch zu Wort gemeldet haben - Musiker wie Johannes Bauer, Heiner Reinhardt und Christoph Winckel mit ihrem Trio, wie Uwe Kropinski und wie die Cottbuser Gruppe "Evidence" mit Dietmar Diesner, Carlo Inderhees und Steffen Hübner. Auch der Gitarrist Helmut Joe Sachse ist - obwohl längst kein New-

comer mehr, in diesem Zusammenhang zu nennen.

Es ist nur eine kleine Zahl von Musikern, die jeweils "nachwächst". Euer beider Bemühen, mit jungen Musikern zusammen zu spielen, hängt wohl auch damit zusammen, dass ihr etwas sucht bzw. herstellen wollt, was sich offenbar nicht selbstverständlich ergibt: die - freilich veränderte - Fortsetzung engagierter Musizierhaltungen.

Petrowsky: Der Mangel an Kontinuität entsteht dadurch, dass viele junge Musiker den schnellen Erfolg suchen und das langjährige Bemühen scheuen. Für diejenigen, die ernsthaft arbeiten wollen, gibt es heute insofern günstigere Bedingungen, als sie in eine bereits entfaltete Jazzszene hineinwachsen. Dass die Musiker jeder jüngeren Generation weniger durch Spielerfahrungen und Spielkonventionen vorbelastet sind, hat immer auch eine positive Seite.

Ihr gehört - wenn man so will - zu den beiden "Pioniergenerationen" im Jazz der DDR. Was hat sich in eurem Spiel in den letzten Jahren oder gar in letzter Zeit spürbar verändert?

Sommer: Die Frage kann jeder sicher nur für sich allein beantworten. - Lange Zeit versuchte ich, in musikalischen Trauben und Ballungen zu spielen, die Schlag- beziehungsweise Klangfolge dicht und eng zu gestalten. Dabei passierte auch relativ viel Unwichtiges. Im Moment bin ich bestrebt, meine Musik stärker zu öffnen, Luft und Raum in mein Spiel einzubringen sowie dem Klang - auch dem Klang einzelner Dinge - mehr Bedeutung beizumessen. Zu dieser Entwicklung hat unter anderem das gemeinsame Spiel mit Hans-Günther Wauer, dem Dompianisten von Merseburg, beigetragen. Als ich mit meinem Schlagzeugapparat in die Kirche einzog und zu spielen begann, merkte ich, dass jeder Schlag, jeder Klang Raum und Zeit braucht, um sich entfalten zu können. Dreiviertel dessen, was ich spielte, erschien mit auf einmal unwichtig oder wirkte sogar störend, weil akustisch jenes Viertel zugedeckt wurde, auf das es musikalisch ankam. Es begann also ein Prozess des Auswählens und Auslesens. Während mein Spiel früher stärker im vordergründigen Sinne mit Kraft und Energie zu tun hatte, kam es mir nun stärker auf Differenzierungen und Nuancierungen an. Das dynamische Spektrum vergrösserte sich, der Umgang mit Rhythmen und Klängen wurde sensibler. Durch die Zusammenarbeit mit dem Chicagoer Trompeter Leo Smith und dem Wuppertaler Bassisten Peter

Kowald im Trio bin ich zu ähnlichen Veränderungen angeregt worden.

Petrowsky: Ich habe vergleichbare Erfahrungen gemacht - teilweise im gemeinsamen Spiel mit "Baby" Sommer und Hans-Günther Wauer, zum Teil auch im Trio mit dem Trompeter und Flügelhornisten Heinz Becker und dem Bassisten Klaus Koch. Man hat oft zuviel gespielt und auch den Aspekt technischer Perfektion überbewertet. Letzteres hängt bei mir vielleicht damit zusammen, dass ich als Saxophonist Autodidakt bin. Ich habe mich ganz allein durchgekämpft und wahrscheinlich viel mehr geübt als jemand, der das Instrument eine Zeitlang regulär studiert hat. In einem weiten Sinne hört das Studium für mich sicher nie auf. Andererseits ist Technik ein Mittel und kein Selbstzweck. Das technische Vermögen zu erhöhen, aber Technik zunehmend als Mittel einzusetzen, erscheint mir ein erstrebenswertes Ziel, das man wahrscheinlich erst mit einer Vielzahl von Jahren erreicht. Ich versuche, das "Handwerk" gelegentlich zugunsten von Klarheit und Einfachheit "zurückzunehmen". Es kommt natürlich immer auf den jeweiligen Zusammenhang an.

Gibt es auch das Problem der Selbstreproduktion? Ich meine nicht jene Art von Reproduktion, die notwendig ist, um musikalische Individualität auszuprägen - ständige Innovation ist nicht möglich und wäre auch nicht sinnvoll; ich meine Routine, die musikalischer Entwicklung im Wege steht.

Sommer: Ich habe verschiedene Phasen des Schlagzeugspiels durchgemacht. Durch den Umgang mit verändertem Instrumentarium oder anderen Materialien wurde manches vielleicht sogar offensichtlicher, als wenn ich beispielsweise ein Blasinstrument spielen würde. Ich bin oftmals auf folgendes Problem gestossen, das auch heute noch auftaucht: Wenn ich glaubte, einen Schritt weitergekommen zu sein, musste ich feststellen, dass andere Musiker nur wenig Bereitschaft aufbrachten, der Veränderung Rechnung zu tragen oder gar etwas entgegensetzten. Auf die Dauer kann sich die eigene Musik aber nicht ohne die Umgebung entwickeln. Das war übrigens einer der Gründe dafür, mich mit Solospiel zu beschäftigen. Eine andere Möglichkeit besteht darin, sich eine entsprechende Umgebung zu suchen. Das Quartett mit Fred van Hove, Klavier, Mark Charig, Trompete, und Phil Wachsmann, Violine, kam mir sehr entgegen. Auf einmal war es möglich und sinnvoll, mit kleinen,

mit kleinsten musikalischen Veränderungen in einem Gruppenkontext zu arbeiten.

Bei "Lutens" Spielweise ist mir aufgefallen, dass das assoziative Fortsetzen von motivischen Elementen wieder etwas stärker geworden ist. Gibt es dazu Entsprechungen im Schlagzeugspiel?

Sommer: Ja, im Umgang mit Klängen und Klangfolgen. Ich merkte, dass ich bestimmte Dinge, meine dunklen, rasseln-den Rührtrommeln zum Beispiel, nicht mehr verwenden konnte. Ich brauchte Trommeln und Becken mit einem klaren Klangprofil. Mich würde interessieren, ob auch "Luten" sein Verhältnis zum Ton, zur Tonbildung überprüfen musste.

Petrowsky: Genau das. Eine Zeitlang habe ich meinen Ton vielleicht nicht verleugnet, aber oftmals sehr stark verändert und zum Teil völlig verfremdet. Heute nutze ich beide Möglichkeiten, also auch wieder das Mittel des Tons.

Das ist sicher eines der entscheidenden Resultate der Jazzentwicklung im letzten Jahrzehnt: Der Umgang mit den Mitteln ist souveräner, das Spektrum ist breiter geworden.

Petrowsky: Ja, man kann mit allen Erfahrungen und Elementen in neuen Zusammenhängen legitim umgehen. Ich möchte so offen und tolerant bleiben, eine Sache zu machen, diese aber gleichzeitig in Frage stellen zu können. Das gehört für mich zur Beschäftigung mit Musik; im Jazz ist es, glaube ich, eine Frage von Sein oder Nichtsein. Der Free Jazz war einer der Ausbrüche aus Routine und Klischeebildung - eine "oktoberrevolutionäre" Erneuerung, wie man ihn zuweilen apostrophiert hat. Wie auch immer - auf einmal hatte Jazz wieder einen Impetus, der dem seiner Entstehungszeit vergleichbar war. Jazz wird immer wieder neu geboren - jährlich, täglich, stündlich. Und weiss der Teufel, zu welcher Stunde die Prediger wieder einen neuen Stil oder eine neue Phase entdecken.

Diese Stunde gibt es sicher gar nicht; dazu sind die musikalischen Prozesse, selbst wenn sie sprunghaft erscheinen, zu langfristig angelegt und auch zu vielschichtig.

Petrowsky: Zum Glück. All die nicht kategorisierbaren und schwer formulierbaren Entwicklungen gehören zum Wert des Jazz. Für manchen, der es sich in einem bestimmten Stil bequem gemacht hat, mag die Veränderung

schmerzhaft sein; sie ist unabwendbar; und sie hat auch etwas Bestärkendes, Befreiendes.

Ist es für einen Saxophonisten bzw. Klarinettenisten im Vergleich zu einem Schlagzeuger schwerer, Individualität auszuprägen?

Petrowsky: Das Instrument ist sicher nicht die entscheidende Frage. Trotzdem gibt es Aspekte, die man erwähnen sollte. Ein Saxophonist oder Klarinettenist kann mit Blättern und Mundstücken vieles modifizieren; die klangliche Charakteristik des Instrumentes bleibt aber - extreme Verfremdungen ausgenommen - im wesentlichen erhalten. Schlagzeuger beziehungsweise Perkussionisten gehen heute so weit, gelegentlich sogar Blasinstrumente einzusetzen. Vom Instrumentarium her sind sie weit weniger limitiert. Bei einem Bläser verläuft die Auseinandersetzung mit dem klanglichen Material diffiziler. Sie ist daher auch nicht immer auf den ersten Ton ablesbar. Ich war sehr erfreut, als sich zu dem von Joachim-Ernst Berendt in Baden-Baden veranstalteten Klarinettenworkshop Musiker wie John Carter und Perry Robinson für meine Spielweise interessierten und begeisterten. Man ist sich manchmal selbst gar nicht so sicher; aber in solchen Momenten spürt man, dass man so etwas wie musikalische Identität besitzt und international etwas einbringen kann. Ich konzentriere mich heute auf das Altsaxophon und die Klarinette. Ab und zu kommt vielleicht diese oder jene Flöte hinzu. Neuerdings übt auch das Baritonsaxophon auf mich eine gewisse Faszination aus. Trotzdem möchte ich mich konzentrieren und von einem - heute weit verbreiteten - Multiinstrumentalismus abrücken. Musikalische Identität hat meines Erachtens in jeder Hinsicht etwas mit Konzentration zu tun.

Wie stellt sich das Problem instrumentaler Identität aus der Sicht des Schlagzeugers dar?

Sommer: Nehmen wir einen Vergleich: Manche Rockgruppen kommen mit riesigen Apparaturen, mit viel Geklingel und wenig musikalischer Identität daher. Demgegenüber spielen wir mit sehr "bescheidenen" akustischen Instrumenten - "Luten" beispielsweise mit einem Saxophon oder ich mit einer Trommel. Ich glaube, dass unser Spiel, auch von dieser Seite betrachtet, etwas Elementares an sich hat. Manchmal habe ich das Gefühl, als würden wir das erste und das letzte Mal spielen. Die Spannung eines solchen Mo-

ments überträgt sich sicher auch auf das Publikum. - Wenn ich mir irgendwelche teuren Perkussionsinstrumente bestellen würde, könnte ich mit wenig körperlichem Aufwand und den mir von der Technik gelieferten Dingen eine "vorfabrizierte Maschinerie" zum Klängen bringen. Mir käme das im musikalischen Sinne immer kalt vor. Zum Schluss sind die Instrumente entscheidend und die Musiker austauschbar. Ich lege hingegen all meine Energie und all meine Emotionen in das Spielen meines relativ einfachen, zum Teil selbstgebauten Instrumentariums. Der körperliche Aufwand, aber auch das individuelle Engagement erweisen sich dabei als erheblich grösser.

Du bist als Schlagzeuger/Perkussionist in der erfreulichen Lage, dir dein Instrumentarium nach eigenen Vorstellungen zusammenstellen zu können. In letzter Zeit ist mir besonders aufgefallen, wie stark du bereits bei der Auswahl der Teile und Materialien, mit denen du spielst, auf den musikalischen Charakter deiner Mitspieler Bezug nimmst.

Sommer: Ich versuche herauszubekommen, welchen spezifischen Beitrag ich in der jeweiligen Gruppe leisten kann - sowohl im Sinne der Integration als auch im Sinne der Selbstaussage. Wenn man die konventionelle Rolle eines Schlagzeugers hinter sich gelassen hat, liegt es eigentlich nahe, nicht nur neue Spielweisen auszuprobieren, sondern auch das Instrumentarium zu verändern bzw. zu ergänzen. Ich versuche, bereits im Alltagsleben aufmerksam wahrzunehmen, wie verschiedene Materialien unter verschiedenen Bedingungen klingen. Manchmal stosse ich zufällig auf irgend etwas, das ich dann versuche, für meine Musik zu nutzen. In anderen Fällen suche und experimentiere ich so lange, bis ich entsprechende "materielle Träger" für meine Klangvorstellungen gefunden habe. Um auf die Frage zurückzukommen: Indem ich mir das Instrumentarium für die jeweiligen Spielsituationen neu zusammenstelle und zusammenbaue, versuche ich, es bereits in die zu spielende Musik "einzubauen".

In diesem Zusammenhang würde ich gern auch auf das Verhältnis von Solo- und Gruppenspiel zu sprechen kommen. Der Zug zum unbegleiteten Solo ist im Jazz der DDR stärker geworden, meines Erachtens aber weitgehend in Korrespondenz zum Ensemblespiel zu sehen.

Petrowsky: Musik ist meines Erachtens ein Phänomen, das in erster Linie von

mehreren hervorgebracht wird. Solospiel hat, für mich jedenfalls, überhaupt nur im Zusammenhang mit kollektiven Bemühungen einen Sinn. Ich selbst habe mich relativ schwer zu unbegleiteten Soloauftritten durchgerungen. Wenn so etwas in eine artistische Darbietung hineinläuft, die unter der Rubrik "Solospiel" veranstaltet wird, sehe ich den Sinn verfehlt.

Sommer: Obwohl mir Solospielen musikalisch sehr wichtig ist - im Solo werde ich auf andere Weise gefordert und komme ich zu anderen Resultaten als im Gruppenspiel -, brauche ich den Ausgleich und den Austausch im kollektiven Spiel. Wenn ich überwiegend als Solist arbeiten würde, hätte ich die Befürchtung, musikalische Kommunikationsfähigkeit einzubüssen. Um kommunizieren zu können, bedarf es allerdings geeigneter Mitspieler.

Petrowsky: Das erscheint mir ein wichtiger Punkt. Zu den entscheidenden musikalischen Entwicklungen, Ausesserungen oder Explosionen kommt es meines Erachtens, wenn man sich im gemeinsamen Spiel auf gleicher Ebene bewegt und in der Mitte trifft, wenn man also weder vom "Sockel herunterkommen" noch "hinaufsteigen" muss.

Ist für dich im kollektiven Spiel nach wie vor "swing" als eine Art gemeinsamer Uebereinkunft wichtig?

Petrowsky: Ich halte das Element "swing", wenn man es entsprechend weit fasst, für ein wesentliches Charakteristikum des Jazz, auch heute. Ich möchte mich jetzt nicht auf das Gebiet von schwer zu bewältigenden Definitionen begeben. Wenn sich das Schwergewicht auf die rein klangliche Substanz verlagert, kann man leicht feststellen, dass die Musik statischer wird. Darin besteht einer der Unterschiede zwischen Jazz und neuer Musik. Die rhythmische Spannung kann heute im Jazz allerdings auch über sehr weiträumig und unregelmässig strukturierte Abläufe hinweg erhalten bleiben.

Nun könnte man einwenden, dass den Werken eines Komponisten wie Friedrich Schenker ebenfalls eine vergleichbare rhythmische Spannung eigen ist.

Petrowsky: Schenker ist einer der ganz wenigen Komponisten bei uns, die sich ausgezeichnet darauf verstehen. Man wird sicher nicht den Begriff "swing" dafür verwenden, aber eine Spannung, auch eine starke rhythmische Spannung ist in vielen seiner Werke vorhanden.

- In diesem Zusammenhang möchte ich auch das Orchester von Hans Rempel erwähnen, in dem Jazzmusiker und Musiker aus dem Bereich der neuen Musik zusammenarbeiten. Interessant war für mich folgendes: "Als "Baby" Sommer in diesem Orchester Schlagzeug spielte, hat alles irgendwie "geswingt". Mit Andreas Aigmüller am Schlagzeug, der von der "ernsten" Musik herkommt, tendiert es stärker zur neuen Musik. Das ist in diesem Fall keine Wertung, sondern einfach eine Beobachtung.

Sommer: Meine Spielhaltung hängt mit meinem persönlichen Rhythmusgefühl zusammen - ganz gleich, ob ich in einer Gruppe "time" spiele oder in einem völlig freien Improvisationskontext agiere, ob ich mit "gestandenen" Jazzern oder mit Musikern aus dem Bereich der neuen Musik zusammenarbeite. Das hängt mit meinem musikalischen Werdegang zusammen, auch mit den Impulsen, die ich irgendwann einmal von Art Blakey bekommen habe. Ich kann und will das nicht verleugnen. Auch wenn das Rhythmusgefühl inzwischen viel differenzierter geworden ist, sind diese Impulse noch irgendwie vorhanden.

Petrowsky: Rhythmisches Gefühl ist so wichtig im Leben. Menschen, denen dieses Gefühl fehlt, sind eigentlich zu bedauern. Für den Zugang zum Jazz ist rhythmisches Empfinden viel wichtiger als zum Verständnis von neuer Musik.

Wie denkt ihr über Versuche, Jazz und neue Musik zusammenzuführen?

Petrowsky: Die Jazzmusik oder - um beim anderen Partner anzufangen - die "ernste" Musik hat es im Grunde nicht nötig, ihre Glaubwürdigkeit durch die Mitwirkung von Jazzern unter Beweis zu stellen und umgekehrt. Man soll beides nebeneinander wirken und klingen lassen; und man soll die Berührungspunkte suchen und beachten. Dass in diesem Bereich experimentiert wird, begrüße ich. Eine "Synthese" hat es meines Erachtens noch nicht gegeben; eine solche anzustreben, erscheint mir fragwürdig.

Sommer: Für mich sind Aktivitäten im Grenzbereich zur neuen Musik gegenwärtig kaum interessant. Eine bedeutende Ausnahme bildet hierbei allerdings meine Zusammenarbeit mit dem Organisten Hans-Günther Wauer. Wauer bedient sich insofern der gleichen "Methode" wie ich, als er im gemeinsamen Spiel durchgängig improvisiert. Daher entspricht diese Zusammenarbeit auch nicht dem gängigen Muster des Zusammen-



Ernst-Ludwig Petrowsky

mentreffens von Jazz und neuer Musik, dem zumeist bestimmte kompositorische Ueberlegungen oder Teilkompositionen zugrunde liegen. Im Zusammenspiel mit Hans-Günther Wauer braucht die Improvisation nicht zu bestimmten vorprogrammierten Resultaten zu führen; sie ist hinsichtlich ihres Charakters völlig offen. Dass wir uns trotz des gänzlich anderen Erfahrungshintergrundes auch in einem gemeinsamen rhythmischen Spannungsfeld bewegen, gehört zu den Besonderheiten dieser Zusammenarbeit.

Die rhythmischen Verflechtungen erscheinen mir auch im Spiel mit "Luten" Petrowsky komplizierter geworden zu sein. Das hängt sicher damit zusammen, dass sich die rhythmische Funktion im

Gruppenspiel universalisiert hat, längst nicht mehr ausschliesslich an den Schlagzeuger delegiert werden kann. Ein Trio wie das Petrowsky-Trio mit dem Trompeter/Flügelhornisten Heinz Becker und dem Bassisten Klaus Koch wäre ansonsten nicht vorstellbar. Zugleich wird die veränderte Rolle des Schlagzeugers klar: Wenn eine Gruppe ohne Drummer spielen kann, dann ist dessen Funktion auch nicht mehr als Timekeeper zu begreifen.

Petrowsky: Dem möchte ich völlig zustimmen. Die Ehrlichkeit gebietet allerdings anzumerken, dass das Trio mit Heinz Becker und Klaus Koch auch deshalb entstand, weil wir genötigt waren, ohne Schlagzeuger zu spielen. Man muss sich solchen Situationen stellen,

ohne einem Struktur- oder Instrumentationsmuster nachzuhängen. Im Trio ohne Schlagzeug sind wir dann in dem von dir angesprochenen Sinne auch zu ganz neuen Ein- und Aussichten gekommen.

Inwiefern haben Schlagzeuger, einige Schlagzeuger im europäischen Jazz ihre Position gewechselt?

Sommer: Die Trennung von Bläsern und Rhythmusgruppe ist auch im neueren amerikanischen Jazz, soweit ich ihn kennenlernen konnte, weit verbreitet. Ein Bläser lässt irgendwann einmal die "grosse Luft" ab und zieht sich dann in den Hintergrund zurück, während die Rhythmusgruppe die ganze Zeit über die "Sklavenarbeit" leistet. Das Gefühl einer zusammengehörigen Gruppe geht meines Erachtens dabei verloren. Ich bin es leid, nach der alten Jam-Sessions-Manier hintereinander die Solisten "abzuservieren". - Die neuen europäischen Schlagzeuger haben demgegenüber ihre Position völlig verändert. Sie können jederzeit allein spielen und die kollektiv entstandene Musik fortsetzen, ohne lediglich ein solistisches Kunststück zu vollführen. Man braucht sich bloss Musiker wie Paul Lovens, Detlef Schönenberg, Tony Oxley oder Paul Lytton anzuhören, um eine Vorstellung von dem zu bekommen, was ich meine. Es geht längst nicht mehr darum, hier zu begleiten und dort solistisch zu glänzen; es geht darum, jede Sekunde Musik zu machen.

Das meinte ich, als ich einmal zu dir sagte, dass du mehr als "nur" Schlagzeuger bist. Ich weiss nicht, ob ich mich missverständlich ausgedrückt habe.

Sommer: Nein. Ich glaube, dass diejenigen, die nur auf ihr Solo warten und ansonsten "kräftig begleiten" - und unter ihnen gibt es natürlich ganz hervorragende Drummer! -, in Führungszeichen "nur" Schlagzeuger sind. Das soll keine Abwertung sein. Ich fühle mich hingegen nur bedingt als Schlagzeuger. Im Quartett mit Fred van Hove, Mark Charig und Phil Wachsmann ist mir das besonders deutlich geworden. Ich fühle mich als Musiker, der etwas mitzuteilen hat. Dass ich dazu nun gerade das Schlagzeug benutze, hat sich so entwickelt, ist aber von relativ sekundärer Bedeutung. Ich denke oftmals wie ein Bläser, auch im linear-melodischen Sinne. Das geht bis zu gelegentlichem Singsang. Und dann gibt es noch so etwas wie eine harmonische Ebene. Ich achte zum Beispiel sehr darauf, dass die Teile meines

Instrumentariums zueinander in bestimmten Stimmigkeiten stehen.

In deinem Spiel scheint sich die "melodische" und die "harmonische" Komponente in den letzten Jahren stärker ausgeprägt zu haben. Andererseits setzt du im Zusammenspiel melodische oder harmonische Impulse oftmals auch in perkussive Dynamik um.

Sommer: Mir ist dieser Aspekt unter anderem im Spiel mit dem Bassisten Barre Phillips, der öfters mit Medianten arbeitet, bewusst geworden. Wenn es in seinem Spiel eine prononcierte Rückung, zum Beispiel von C-Dur nach As-Dur gab, vollzog ich die Bewegung mit, indem ich die Becken oder etwas anderes dynamisch akzentuierte. Die ganze Denk- und Empfindungsweise ist bei mir auch im Rhythmischen mit melodischen und harmonischen Aspekten verbunden.

Andererseits wird auch "Lutens" Spielweise von rhythmischen Impulsen geprägt...

Petrowsky: Für mich schliesst hier der Kreis. Ich war immer der Ansicht, dass ein Bläser insgeheim auch "Schlagzeuger" sein muss; das heisst, er muss ein Schlagzeug-Feeling besitzen. Ich konnte Bläser schon früher an ihrer Beziehung zur rhythmischen Ebene erkennen. Auch wenn einer noch so virtuos spielt - zur Grösse gehört immer ein besonderes rhythmisches Feeling. Das gilt, glaube ich, für die gesamte Jazzgeschichte. Wenn wir nun festgestellt haben, dass das konventionelle Rollenverhalten aufgehoben oder zumindest relativiert wurde, dann gilt es heute erst recht.

Das Gespräch liesse sich noch lange weiterführen. Es bleibt die Hoffnung, dass sich die "Unterhaltung mit dem Leser" musikalisch fortsetzt.

Dieser Artikel ist dem 'Rowohlt-Taschenbuch 'Jazz Werkstatt International' entnommen. Herzlichen Dank für das Copyright.



Piet Klaasse
Mark Gardner / J. Bernlef

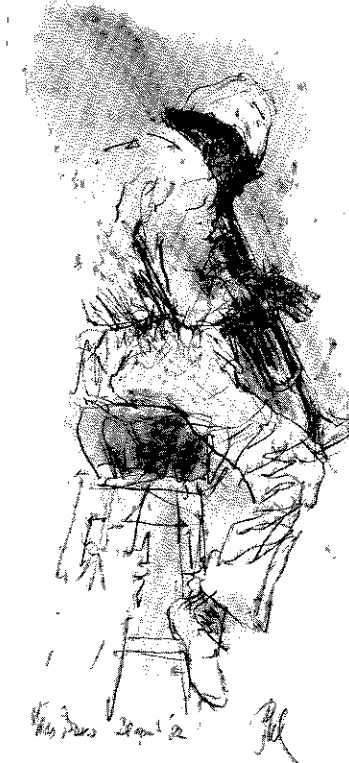
Jamsession

176 Seiten mit 50 vierfarbigen und 150 Schwarzweiss-Porträtzeichnungen, mit ausgewählter Diskographie, Grossformat, gebunden mit Schutzumschlag, Athenäum Verlag.
Erscheint im September 1984
Vorbestellpreis bis 31.12.1984
Fr. 90.20, danach Fr. 117.80

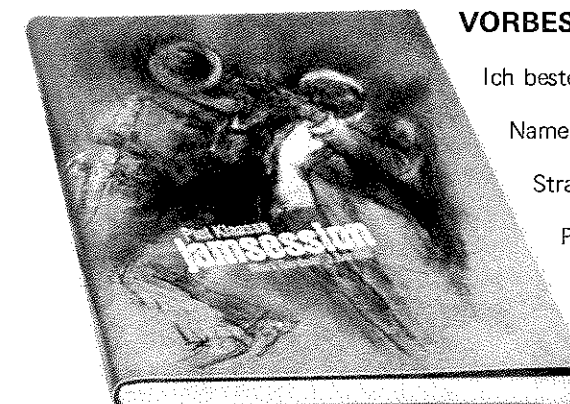
Genauso gegensätzlich, spannungsreich und vielfältig wie die Jazz- und Bluesmusik - diese Mischung aus Zärtlichkeit und Wut, aus Auflehnung und Sehnsucht, die in ihren Stilrichtungen soziale und ästhetische Rebellion bis hin zu domestizierter Unterhaltung umfasst - sind die grossen Gestalten des Jazz und des Blues.

Piet Klaasse, passionierter Kenner des Jazz und bekannter holländischer Buchillustrator, hat die zeitgenössischen, aktiven und teilweise legendären grossen Gestalten des Jazz und Blues in Amerika, Afrika und Europa auf ihren Tournen begleitet und porträtiert. Seine Bilder sind Augenblicksaufnahmen, denen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Künstler vorausging; der Versuch, das Charakteristische, Wesentliche und Unverwechselbare zu erfassen. Die Künstler ihrerseits haben seine Arbeit interessiert und kritisch begleitet und unter zahllosen Skizzen diejenigen ausgewählt und signiert, in denen sie sich erkannt fanden.

Die Porträts werden ergänzt durch biographische Texte, verfasst vom englischen Jazz-Kritiker Mark Gardner und dem holländischen Jazzexperten J. Bernlef. Die Herkunft der hier Porträtierten, ihre Lehrer und Vorbilder, die wichtigsten Stationen ihres Schaffens werden nachgezeichnet - Essays über die Ursprünge von Jazz und Blues, die typischen Instrumente, die verschiedenen Stilrichtungen und ihre Entwicklung vervollkommen diesen Band zu einer Geschichte des Jazz. Die ausgewählte Diskographie gibt überdies Hinweise auf die wichtigsten Aufzeichnungen.



King Sunny Ade
Toshiko Akiyoshi
Monty Alexander
Luther Allison
Han Bennink
Art Blakey
Sugar Blue
Arthur Blythe
Lester Bowie
Willem Breuker
James Brown
Dave Brubeck
Miles Davis
Johnny Griffin
Lionel Hampton
John Lee Hooker
B. B. King
Machito
Herbie Mann
Al di Meola
Gerry Mulligan
Memphis Slim
James Blood Ulmer
Sarah Vaughan
Eddy Cleanhead Vinson
Jimmy Witherspoon
und andere mehr.



VORBESTELL-TALON *****

Ich bestelle Exemplar **Klaasse: JAMSESSION** zum Vorbestellpreis von Fr. 90.20

Name/Vorname:

Strasse/Nr.:

PLZ/Ort:


Datum/Unterschrift:

Bitte ausschneiden und einsenden an:
Bücher Balmer, Neugasse 12, 6301 Zug, Telefon 042 / 21 41 41
Das Buch **JAMSESSION** erhalten Sie unverzüglich nach Erscheinen!

Magnusstrasse 5
8004 Zürich
Switzerland
Tel. 01/241 50 55
Telex 814 195 rere ch

**recommended
records**

SKELETON CREW
FRED FRITH TOM CORA



LEARN TO TALK


Skeleton Crew Learn to talk
Fred Frith/Tom Cora Lp Rec-Rec 5

TOM CORA
DAVID MOSS
CARGO CULT REVIVAL



Tom Cora Cargo Cult Revival
David Moss LP Rift 5

LOCUS
JOHN ZORN
SOLUS



John Zorn Locus Solus DoLP
mit Peter Blegvad, Christian Marclay, Arto Lindsay, Anton Fier, Kue Mori, Wayne Horvitz, M.E. Miller, Whiz Kid Rift 007

Free Music • Moderne Klassik • Avantgarde • Ethno

die Labels: FMP • SAJ • PO TORCH • BVAHST • CLAXON • ZOAR • RIFT • BEAD • QUARTZ • INCUS
WIRGO • WATT • NATO • METALANGUAGE • MOERS • HAT HUT • LOVELY MUSIC • LEO ... etc.

spezialisiert auf: ERIK SATIE • JOHN CAGE • PHIL GLASS • HARRY PARTCH • SUN RA
MEREDITH MONK • LAURIE ANDERSON • EDGARD VARESE • GLENN BRANCA • BRIAN ENO
ROBERT WYATT • FRED FRITH • LINDSAY COOPER • GOEBBELS & HARTH • ELLIOTT SHARP
WILLEM BREUKER • BRECHT • WEILL • DIAMANDA GALAS • RESIDENTS • BARTOK • STRAVINSKY
ALVIN CURRAN • GIACINTO SCELSI • DAVID MOSS • JOHN ZORN und so weiter

REC REC

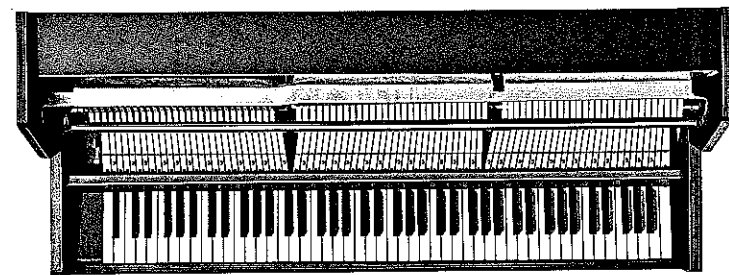
Montag geschlossen
Dienstag - Freitag: 11h - 18h30
Samstag: 11h - 16h

Ich bestelle euren **Gesamtkatalog** und habe 1.50 Fr. in Briefmarken beigelegt:

Ackerstr. 1 - 8005 Zürich - Tel. 44 28 38

LADEN & POSTVERSAND

Name: _____
Adresse: _____
Wohnort: _____




**Je günstiger ein Klavier ist, desto genauer sehen wir es uns von innen an.
In 177 Jahren lernt man eben dazu.**

Exklusiv bei Musik Hug

Petrof, Modell Sonatina;
echtes Nussbaumfurnier, mit
eingebautem Moderator
und Renner-Hammerköpfen

Fr. 3890.-



Musik Hug

Zürich, Basel, Luzern, St. Gallen, Winterthur, Solothurn,
Lausanne, Neuchâtel, Sion, Genève

DIVIDING SILENCE INTO SOUND

GESPRÄCH MIT DEM NEW YORKER SCHLAGZEUGER UND SÄNGER DAVID MOSS

VON PATRIK LANDOLT

In New York entwickelte sich um David Moss, John Zorn und Fred Frith in den letzten Jahren eine Free-Music-Szene, die sich vom Freejazz der 60er und 70er Jahre deutlich unterscheidet. "Noise-Music" - Geräusch-, Lärm- oder Geschreismusik - schreiben die Journalisten. Ganz einfach "music" sagt David Moss im Interview zu Patrik Landolt.

Patrik Landolt: Bei der New Yorker Noise-Szene fällt auf, dass die Instrumente anders gehandhabt werden oder neuartige Geräte verwendet werden. John Zorn benutzt Dutzende von Entenjagdpfeifen, Fred Frith hat einen Gitarrentisch gebaut und Cristian Marclay musiziert mit einer Kollektion von Plattenspielern. Was ist dein Instrument?

David Moss: Mein Instrument ist eine Sammlung von Perkussionsinstrumenten. Das reicht von Zimbeln, die einen trockenen, metallischen Klang produzieren bis zu Trommeln, die ich auf die unterschiedlichste Art gestimmt habe. Dann habe ich alte, amerikanische Folksaiteninstrumente, die ich verändert, verstärkt und erweitert habe, sodass ich sie zupfen oder mit verschiedenen Geräten schlagen kann. Die Tönen dann wie kleine Wasserfälle von Noten. Die Metallstücke, die ich an die Trommeln hefte, machen einen sehr schnellen, harschen Ton. Dann benutze ich Holzstücke, die einen schnappenden, trockenen Sound machen. Die Plastikstücke, die man 'krinkeln' kann, machen knisternde, zischende Geräusche. Dann mache ich auch Töne mit kleinen Spielzeugen, die man in den Läden finden kann; solche, die man zusammendrücken kann, oder diese kleinen metallenen Dinger, die so 'klick klick klick' machen. Die Tönen sehr schön, wenn sie an der richtigen Stelle eingesetzt werden. Diese alltäglichen Objekte kombiniere ich auch mit meiner Stimme; und das ist mein Instrument.

Patrik Landolt: Was passiert mit dem Rhythmus?

David Moss: Rhythmus bedeutet für mich jede mögliche Art, Ruhe in Klang zu teilen (every possible way of dividing silence into sound). Rhythmus hat für mich sehr viel mit Zeitgefühl zu tun. Zeit fliesst, bis man sie bricht, bis man sie mit Klang oder Rhythmus durchschneidet. Beim Musizieren forme ich die Zeit, mache einen grossen Schnitt, dann eine Kurve, dann vielleicht einen dichten Geräuschschwall, dann feine Brüche.

Patrik Landolt: Weil ihr mit extremen Geräuschen und unkonventionellen Klängen arbeitet, hat sich für eure Musik der Begriff "Noise Music" durchgesetzt. Trifft dieser Name eure Musik?

David Moss: Das Kritiker-Gewerbe ist auch eine Art von Geschäft innerhalb des Musik-Business. Die Kritiker schreiben so, dass es möglichst verständlich ist und in Erinnerung bleibt. Und "Noise Music" ist ein guter Begriff. Auf den ersten Blick scheint er widersprüchlich und nicht logisch zu sein: Entweder ist es Musik oder "Noise". Für mich hat der Name "Noise Music" jedoch einen Sinn, weil wir versuchen, Töne zu organisieren, ohne die normalen Standards zu gebrauchen, mit denen man Musik messen und qualifizieren kann. Wir brauchen keinen normalen Rhythmus, wir brauchen nicht das übliche Ton-System, wir spielen keine Lieder, wir spielen nicht von Noten, etc. Was bleibt übrig? Natürlich vieles, was nicht als Musik betrachtet wird. "Noise Music", ok, aber was wir spielen ist ganz einfach Musik.

Patrik Landolt: Siehst du deine Musik als eine Spielart des Freejazz?

David Moss: Amerikanische Musiker wie ich haben eine bestimmte Vorstellung von Freejazz. Wir denken, dass Freejazz europäisch ist. Ich wuchs auf als Jazzschlagzeuger. Ich spielte den Jazz

des späten John Coltrane, Miles Davis und Bill Dixon. Für uns war aber diese Musik nie Freejazz, sondern improvisierte, rhythmische Musik. Was meine Musik von jeder bisherigen Art von improvisierter Musik unterscheidet, sind schnelle, überraschende rhythmische Wechsel und Gewebewechsel (texture). Das Gewebe der Musik, die Dichte und die schnellen Wechsel spielen in meiner Musik eine wichtige Rolle. Es muss Ueberraschungen geben. Das erzeugt Energie und weckt Interesse.

Patrik Landolt: Kurze intensive Klanggemälde statt lange Entwicklungslinien und Spannungsbögen?

David Moss: Ja, das ist ein struktureller Unterschied zur improvisierten Musik in Europa. Uns ist es manchmal schon zu lange, wenn ein Stück eine Minute dauert. Für uns ist ein Teil des Spielvergnügens, den Spielpartner zu überraschen, einen Witz zu machen, ein Spiel zu treiben und sehr schnell zu wechseln. Geschwindigkeit ist wichtig.

Patrik Landolt: Geschwindigkeit als Spiegel des schnellen und flüchtigen Lebens in New York?

David Moss: Viele Leute meinen, dass New York eine Art "High-Energie" hervorbringt. Ich persönlich brauche das nicht. Ich selbst lebe nicht einmal in New York City, sondern ausserhalb der Stadt. Ich glaube nicht, dass es New York ist, das diese Energie hervorbringt. Vielleicht ist es einfach das Leben in Amerika: Ein Leben, wo sich die Dinge sehr schnell verändern. Die amerikanische Kultur basiert auf dem Neuen. Wir Musiker denken gerne, dass wir anders sind, dass wir keine Amerikaner sind, weil wir mit vielem in diesem Land nicht einverstanden sind. Aber wir stehen mittendrin. Wir bewegen uns sehr schnell, weil wir musikalisch das Neue suchen. Es gibt Leute, die kritisieren das an meiner Musik. Sie sagen, dass wir nie eine Idee entwickeln. Für mich ist jedoch der Moment stark genug. Wir entwickeln eine Idee soweit, wie sie uns interessiert. Wenn jemand anders die Idee aufgreift und weiterentwickelt, finde ich das wunderbar. Jeder kann die Ideen aufnehmen und soweit gehen, wie er will.

Patrik Landolt: Verstehst du deine Musik als eine Kritik an der amerikanischen Lebensweise?

David Moss: Wir benutzen Objekte und Gegenstände wo man sagen kann: ah, das ist eine Parodie auf die amerikanische Kultur. Christian Marclayspielte Hun-



David Moss



Christian Marclay



David Moss, Arto Lindsay

derte von Platten ab, zerbricht sie, leimt sie wieder zusammen. Ich selber benutze Plastikteile, Abfallstücke, kleine Spielzeuge, zerbrochene Zimbeln und verschiedene Gegenstände, die eigentlich im Abfallkübel sein könnten. John Zorn spielt Tierlaute mit solchen Dingern, die man braucht, wenn man in Amerika auf Jagd geht. Viele Leute sehen darin eine Parodie, die Reflexion einer Unzufriedenheit. Für uns sind es jedoch keine bewussten Statements. Wir bemühen uns, eine musikalische Eigenständigkeit zu finden, anders zu sein als der Durchschnitts-New-Yorker.

Patrik Landolt: Individualität und Eigensinn als musikalische Aussage?

David Moss: Wenn man als Musiker überleben will, Musik spielen möchte, sich weiterentwickeln möchte, dann muss man eine kleine Welt schaffen, die speziell ist. Wenn jemand meine Töne hören will, dann muss er mich engagieren, weil es niemanden gibt, der das gleiche spielen kann. Ich glaube jedoch, dass sich die Amerikaner von den Europäern unterscheiden. Ich mache mir keine Gedanken darüber, was die Musik bedeutet. Für mich ist die Musik eine glückliche Möglichkeit eine Arbeit zu tun, die mich zufrieden macht. Sie macht mir Freude, hält meine Neugierde wach, gibt Energie, Interaktion, Ermüdung und Geld. Sie gibt mir fast alles, was ich in meinem Leben brauche. Die Interpretation des sozialen oder politischen Gehalts überlasse ich anderen Leuten. Den Journalisten zum Beispiel. Natürlich spiele ich heute, 1984 und es gibt überall schwerwiegendste Probleme und ich bin ein Teil dieser Welt. Aber ich mache mit meiner Musik keine bewussten Aussagen, ausser, wenn ich ein Benefit-Konzert für die Anti-Atomwaffenbewegung oder für Nicaragua oder ähnliche Sachen gebe.

Patrik Landolt: Die Noise-Szene hat wenige Kontakte zur "Black Music". Mit der Ausnahme etwa von George Lewis und Jamaaladeen Tacuma sind die Noise-Musiker alle weiss.

David Moss: In den letzten Jahren gab es in New York keine kontinuierliche Beziehung zwischen weissen und schwarzen Musikern. Die meisten schwarzen Musiker wuchsen in einer strengen Jazztradition auf und die weissen Improvisatoren kamen entweder vom Jazz wie ich oder vom Rock wie Fred Frith. Viele andere kamen auch von der zeitgenössischen Musik. John Zorn z.B. hat eine klassische Ausbildung für Saxophon und Klarinette. Zwischen den Mu-

siktraditionen gibt es also einen klaren Bruch, und es ist sehr schwierig die Grenzen zu überschreiten. Aber es gibt einige Beziehungen. Ich spiele zum Beispiel mit Jamaaladeen Tacuma. In der Tradition der schwarzen Musik gehört er zur jüngeren Generation. Wir spielen zusammen als Musiker, die die gleichen Interessen haben und zur gleichen Generation gehören. - Dann gibt es ein weiteres Problem: Wir Musiker stehen in Bezug auf die gleiche Arbeit natürlich in einem Konkurrenzverhältnis. Wir sind in der unglücklichen Situation, dass wir alle versuchen müssen, die gleichen Auftritte zu erhalten. Es gibt nicht so viele Orte, wo man auftreten kann, obwohl wir in einem grossen Land leben.

Aus der Kritik der WoZ zum 13. New Jazz Festival Moers

VON DEN TON-VOLUMEN-ZERSPLITTERUNGEN UND DER KLANGLICHEN WUCHT DER NOISE MUSIC

Das Instrumentarium der weissen, impulsiven New Yorker Szene sprengt den Rahmen des bisher Bekannten. Den Respekt vor dem Instrument haben diese Grossstädter verloren. "Everything" ist Werkzeug und Material, in stofflicher wie in ideeller Hinsicht. Fred Frith's Gitarrentisch ist vollbeladen mit selbstgebauten Saiteninstrumenten und Klanggeräten. Der ganze Tisch kann Klangexplosionen erzeugen, wogegen die Gitarren-Destraktionsrituale der Rockväter Anfängerspiele waren. Der Schlagzeuger und Sänger David Moss macht Musik mit singenden Röhren, Stahltrommeln, Metall, Hülsen, Plastik, Saiten, Fräsen, Trommeln, Stein, Glas, Gongs, Klangskulpturen, Zimbeln, Folien, Wasser, Holz und seiner Stimme. Christian Marclay zieht im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit die letzte Konsequenz: Sein Instrument ist eine Kollektion von Plattenspielern und ein paar Dutzend Schallplatten, die ihm ein unendliches Feld an Klang-, Geräusch- und Rhythmusmöglichkeiten eröffnen. Im Geräuschorchester während einem der drei Mittagsprojekte verknüpften sie eine Kette von Geräuschpartikeln zu einer aggressiven, symphonischen Wucht, die sofort wieder zersplittert wird, etwa durch Marclays Montagen: einige Töne von Laurie Anderson und Charlie Parker. Es sind jedoch nur Fragmente, Realitätsfetzen, die jeglichen Schein von Totalität durchbrechen. Es gibt keine langen Intensitätsbögen, keine Konstruktionen, sondern die Gleichzeitigkeit verschiedenster Gestaltungsmittel. Der Swing als Rhythmusgefühl kann ebenso eingewoben werden wie ein paar harte Rockschläge. Nichts ist Prinzip, alles ist möglich. Der radikalste Freejazz der 60er Jahre, das Zufallsprinzip der Improvisation als Protest gegen jedes Element des Zwanghaften, das spontane Interagieren und Kommunizieren ist in dieser Geräusch- und Lärmmusik aufgehoben wie auch die Klangexperimente - aber auch Retortenschlachten - der Neuen Ersten Musik. Die Klanggebilde der verschiedenen Gruppen (Fred Frith/John Zorn, David Moss/Arto Lindsay/- Christian Marclay, Fred Frith/Arto Lindsay/Anne Ruppel, Christian Marclay/John Zorn, David Moss/Tom Gu-ralnik etc.) wirken aber auch in ihrer brutalen Direktheit, ihrer unverfälschten Ausdrucksgewalt und nominalistischen Zerrissenheit kaputt, bedrohlich und angsterregend. Was will diese Ton-Volumen-Zersplitterung? Diese Schock-Asthetik? Drückt sie in ihrer Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete das aus, was heute der Fall ist? Musik ist unbegreiflich und lässt unendlich viel Raum für Interpretation, aber transportiert für bestimmte Subkulturen verständliche Stimmungen und Gefühle. Sie kann sehr deutlich repräsentieren, was ist, vielleicht auch ein kleines Quentchen dessen, für das die Zeit noch nicht gekommen ist.

Geld schafft Arbeit! Arbeit schafft Geld!

Von 350 Millionen uns anvertrauten Kundengeldern sind bis heute wieder 350 Millionen Franken in den Wirtschaftskreislauf unserer Region eingeflossen.

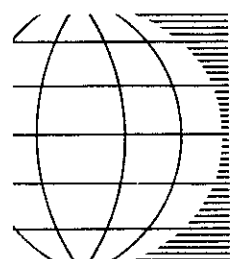
Durch eine vorsichtige, aber dennoch dynamische Kreditpolitik leisten wir weiterhin unseren Beitrag zum Wirtschaftswachstum unserer Region.

Das ist es, was wir unter «Geld schafft Arbeit, und Arbeit schafft Geld» verstehen.

Wir schätzen auch Ihr Vertrauen als Sparer und Kreditnehmer.

volksbank willisau ag
WILLISAU • GROSSWANGEN • LUZERN • SURSEE • ZELL

«Winterthur» ist international



Auch wenn Sie nur gelegentlich ins Ausland fahren, kann das für Sie plötzlich wichtig sein.

Bitte überlegen Sie sich vor der Abreise, ob Sie genügend versichert sind; verlangen Sie die kleine Informationsschrift «Sicherheit am Steuer». Und nehmen Sie unser jedes Jahr neu erscheinende Verzeichnis der In- und Auslandsvertretungen mit. Sie erhalten es gratis.

winterthur
versicherungen

Immer in Ihrer Nähe.

CHRISTY DORAN

GITARRE

VERSUCH EINER ANNÄHERUNG

VON MEINRAD BUHOLZER

Was bringt eine Gitarre allein schon? Ausser Folksong-Begleitung? Oder melancholischen spanischen Liedern? - Eine Antwort gibt Christy Doran. Freilich ist mein Urteil subjektiv. Zufällig liegt wohl mein musikalisches Empfinden auf gleicher Wellenlänge.

So habe ich denn bei den abgerissenen Melodie-Fetzen, bei seinen Clusters, bei den rasenden Läufen über die Saiten das Gefühl einer ungemeinen Folgerichtigkeit: So und nicht anders müssen die Töne folgen, so wie Christy Doran sie spielt.

Aber was heisst Folgerichtigkeit? Sicher heisst es in diesem Fall nicht: Gefälligkeit, Unverbindlichkeit, Schönmalerei. Nicht ein Massengeschmack diktiert die Tonfolge. Wer diese Musik als Background laufen lässt, wird sie abstellen. - Sie fordert Aufmerksamkeit.

Keine Schönmalerei, sage ich. Schön ist die Musik trotzdem; in ihrer inneren Dynamik, in ihrer Intensität, in ihrem Wechsel von schnellen und langsamen Partien, auch in ihrer swingenden Einheit.

Christy Dorans Musik ist raumfüllend. Und damit meine ich auch unsere menschlichen, körperlichen Räume, um die es oft trist bestellt ist.

Um dem Musiker Christy Doran näherzukommen, Konturen hervortreten zu lassen - soweit dies in Worten überhaupt möglich ist, versuche ich skizzenhaft, ein paar Schlaglichter zu werfen, aus verschiedenen Winkeln.

Bei OM, wo Christy Doran zwischen 1972 und 1982 spielte, habe ich ihn als Ausbrecher erlebt. Wenn Tendenz bestand, sich festzufahren, wenn die Inspiration zu verflüchtigen, die Improvisation zu erlahmen drohte, brach er aus: hart, virtuos, riss er das Erstarrte auseinander, stieg in schwindelerregende Höhe. Seine schnell hervorgebrachten Clusters erinnerten mich immer ein wenig an Cecil Taylor. (Erst später habe ich vernommen, dass sich

Taylor anlässlich eines OM-Auftritts in Berlin, die Musik ernsthaft - wie alles, was er tut - angehört und sich ausführlich nach dem Gitarristen erkundigt hatte.)

Zehn Jahre hat OM existiert. Zeit genug, der Routine zu verfallen, der Gewohnheit. Gesetze der Trägheit gelten auch für den Jazz. Mit der Auflösung suchte die Gruppe eben dieser Gefahr zu entgehen.

Die Gruppenerfahrung deckt sich mit der individuellen: Christy Doran empfand das Gruppenspiel gegen Schluss oft als beengend. Die vier Musiker hatten sich in zehn Jahren weiterentwickelt. Aber nicht alle in die gleiche Richtung.

So sah und sieht Christy Doran im Aufbruch eine Chance zur Entfaltung. Im Solo-Spiel, aber auch in der Konfrontation und Zusammenarbeit mit anderen, neuen Musikern. Seine Musik sei "breiter" geworden, seit sich OM Mitte 1982 aufgelöst habe, meint er.

Christy Doran kommt aus Irland. 1949 wurde er in Dublin geboren. Sohn eines irischen Vaters, der als Balladensänger wirkte, und einer schweizerischen Mutter. 1959 kamen die Dorans in die Schweiz. Mutter Doran hatte das durchgesetzt. Sie wollte ihre Kinder nicht in "das grauenhafte irische Schulsystem" schicken. So zog man in die Schweiz, nach Luzern. Auf die Luzerner Jazz-Szene mindestens wirkte diese Niederlassung befruchtend: Christy bei OM, Dave und Brigeen bei Kjol.

Die Dorans sind in einer lebendigen, offenen und zugleich integrierenden Atmosphäre aufgewachsen. Jeder nimmt Anteil am Wirken des andern, manche Impulse gehen da ein und aus. Ich vermute, dass sich diese Erfahrung auch in der Musik der Dorans niederschlägt.

In Stichworten hier noch einige Angaben zu Christy Dorans Biographie: zuerst Rockmusiker, dann Besuch der Swiss Jazz School in Bern, wo er später als Lehrer tätig ist. Jazzkurse in

Wengen und Remscheid. Studium am Luzerner Konservatorium. Mitglied der "Jazz Rock Experience". Spielte u.a. mit Irene Schweizer, George Gruntz, Hans Kennel, Pierre Favre, Peter Warren. Jasper van't Hof, Trilok Gurtu, Harry Pepl usw...

Um einen Musiker zu verstehen, braucht's ein Initialerlebnis. Es muss nicht immer ein Konzert sein. Ein Zitat, ein Porträt aus berufener Hand, eine beeindruckende Foto können ebenso aufschlussreich sein. Bei Christy Doran war's für mich ein Gespräch im "Barbatti" in Luzern, bei einem Espresso oder einem Bier, irgendeinmal Mitte der siebziger Jahre. Wir hatten uns zufällig getroffen und gerade Zeit. Ich begann damals zu verstehen, dass "Sprachlosigkeit" zum Musiker gehört. Die Rede ist stockend, keine Eloquenz, keine beeindruckende Rhetorik. Dafür gibt's Schlüsselwörter, die - gleiche Wellenlänge vorausgesetzt - ganze Welten erschliessen, die treffendere Bilder erzeugen als sprachliche Umschreibungen. Dem Uneingeweihten sagen sie nichts. Unsere Unterhaltung jedenfalls hat sich damals, soweit ich mich erinnern kann, mittels solcher Schlüsselwörter aus dem Biotop der Jazzkultur abgespielt. (Seit damals auch habe ich mir ein gewisses Misstrauen gegen Musiker angewöhnt, die sich allzu perfekt und fliessend ausdrücken. Dagegen kann auf mein Verständnis zählen, wem sich die Sprache versagt.)

Christy Doran ist ein Musiker, der bisher sein Licht eher unter den Scheffel gestellt hat. Sich verkaufen, anpreisen, das liegt ihm nicht. So wundert es nicht, wenn man von ihm in der Vergangenheit nur selten etwas zu hören bekam. Christy Doran kann man auf alten OM-Platten hören. Oder in Konzerten, die er nun solo oder mit Partnern gibt (zu ihnen gehören, unter anderen: Dave Doran, Dom Um Romao, Heinz Lieb, Heinrich Känzig - auch bei Hardy Hepps "Hand in Hand" spielte er). Ich habe inzwischen auch ein paar Bändchen mit Konzert-Aufnahmen, Doran solo, Doran Duo oder im Septet; ist aber reine Liebhaberware, unverkäuflich. Dafür gibt's noch eine Duo-Platte von Christy und Dave Doran: "The Doran Bros.: Antenna Out", heisst sie, erschienen unter dem Zytglogge-Label. Die Geschichte dieser Platte ist eine eigene Story. Nur so viel, weil das die Wetterlage im Jazz-Plattenbusiness charakterisiert: Eine Schweizer Plattenfirma erklärte sich bereit, die

Platte zu veröffentlichen, wenn jemand die Studiokosten übernehme. Die kantonale Kulturförderungskommission übernahm die 6000 Franken. Doch nun wollte die Firma von ihrem Versprechen nichts mehr wissen und winkte ab. Nach einjähriger Suche konnte dann die Platte mit dem Zytglogge-Verlag realisiert werden.

Wo kommt er musikalisch her, wo will er hin, dieser Doran? Sicher gibt es Rock-Einflüsse. Unverkennbar ist die prägende Schule des Jazz. Aber ein Rock-Gitarist ist er nicht. Und selbst vor dem Begriff Jazz-Gitarist schrecke ich zurück. Gut, wenn Jazz Improvisation ist, wenn Jazz Spontaneität heisst. Doch wenn die Definition einengend weiter geht, komme ich nicht mehr mit. Aber warum auch klassieren. Nennen wir ihn einen zeitgenössischen Gitarristen, ohne all den einschränkenden Ballast, den man einer Zeitgenossenschaft aufbürden will. Gewiss, Christy Doran spielt neben der akustischen auch die elektrische Gitarre, schätzt bei der einen mehr den Klang, bei der andern mehr den Power. Es gibt Avantgardistisch-Experimentelles von ihm und lyrisch-melodiöse Stücke. Aber was mir wesentlicher scheint: Dass hier einer versucht, aus der Zeit heraus Musik zu schaffen, dass er versucht, Klischees zu meiden, dass er auf die Umwelt hört, genau hört, dass da einer den Rhythmus unseres Lebens erfasst und ihn musikalisch umsetzt. Doch unterwirft er sich diesem Rhythmus nicht, vielmehr begleitet er ihn, (gitarren-)spielerisch...

Nachtrag:

Seitdem die erste Fassung dieses Porträts für die Zeitschrift "Jazz" entstanden ist, sind eineinhalb Jahre vergangen. Damals stand Christy Doran noch ganz im Zeichen der Auflösung von OM. Obwohl allen Gruppenmitgliedern klar war, dass die Zeit zur Auflösung gekommen war, war doch etwas zerbrochen, war ein Lebensabschnitt zu Ende gegangen. Ein Neubeginn stand bevor, mit all seinen Risiken - ein unsicheres Kapitel. Die OM-Musiker waren nun jeder auf sich allein gestellt; jeder musste eine neue Karriere in Angriff nehmen, neue Spielmöglichkeiten und Partner ins Auge fassen, erneut einen Namen "machen".

Christy Doran beurteilt heute die Situation anders als damals. Der eher defensive, skeptische Blick ist einem optimistischen gewichen. Der Neubeginn hat sich als richtig, als weiterführend und als - für Jazz-Verhältnisse

sogar - erfolgreich erwiesen. Er habe noch nie soviel gespielt wie derzeit, erklärt er. Gegen vierzig Konzerte allein im ersten Halbjahr 1984; darunter der Auftritt am Jazzfestival Montreux, eine Tournee mit Dom Um Romao in der DDR, Auftritte im Quartett mit Peter Warren, Jasper van't Hof und Dave Doran, als Krönung gewissermassen im Mai seine Wunschformation mit Norma Winstone, Urs Leimgruber, Rosko Gee, Dom Um Romao, Trilok Gurtu und Dave Doran. Jetzt das Projekt mit Peter Schärli für Willisau. Und für September/Okttober ist eine Tournee mit Peter Warren, Victor Lewis und Steve Slagle programmiert. Nein, über mangelnde Arbeitsmöglichkeiten kann er sich nicht beklagen. Auch ist nun Interesse für Plattenproduktionen mit ihm offensichtlich vorhanden.

Nach der OM-Auflösung hatte Christy Doran vorerst keine Lust mehr, in einer festen Gruppe mitzumachen. Er wollte zuerst sich selbst finden, vielleicht hie und da mit anderen Musikern auftreten, aber keine eigentlichen Gruppenverpflichtungen eingehen. Auch das hat sich, wie er mir erklärte, nun verändert. Er könnte sich jetzt wieder in einer Gruppe sehen.

Die zwei Jahre seit dem OM-Ende, um jetzt mit einem Fazit zu schliessen, waren für Christy Doran eine Zeit der Emanzipation (wenn ich das Modewort in diesem Zusammenhang verwenden darf). Er steht heute sicherer, selbstbewusster und musikalisch gereifter da. Und das hört man auch in seiner Musik, im Sound seiner Gitarre.



Christy Doran

**Die Balair swingt Sie
jede Woche cool und
free ins Dixieland zu
Be- und Hardbop.**

**Jeden Freitag von Zürich
nach New York. Vom 14.6.-
18.10. zusätzlich jeden
Donnerstag via Genf nach
New York.
Vom 1.5.-23.10. als einzige
Schweizer Fluggesellschaft
jeden Dienstag von Zürich
direkt nach Los Angeles.
Und neu vom 6.7.-31.8.
jeden Freitag von Zürich
direkt nach San Francisco.
Balair-Flüge können Sie in
jedem Reisebüro buchen.**

BALAIR
Die Schweizer Ferienlinie

VIELFALT UND RADIKALITÄT

BESUCH BEIM POSAUNISTEN GEORGE LEWIS IN PARIS

VON PATRIK LANDOLT

Seine Posaunenstimme ist auf Laurie Andersons Platte 'Big Science' zu hören. Er spielt mit den New Yorker Noise-Musikern und Rock-Avantgardisten und ist auf der Kultplatte 'Memory Serves' (Material) mit einigen Solos dabei. Zur Zeit entwickelt er in Paris am Centre Pompidou einen 'Computer Musician', der improvisieren kann. Gleichzeitig arbeitet er mit dem europäischen Free-Music-Orchester 'Globe Unity', mit dem englischen Gitarristen Derek Bailey, der französischen Bassistin Joëlle Léandre und der Polit-Gruppe 'Duck and Cover'. Am 'Taktlos-Festival' (Zürich/Bern) trat er mit Irène Schweizer und Musikern aus der DDR wie Günter Sommer und Conrad Bauer auf. - George Lewis, der 32-jährige schwarze Posaunist aus Chicago bläst sich durch die verschiedensten Szenen, einzig seiner musikalischen Radikalität verpflichtet.

Patrik Landolt besuchte vor einigen Monaten für die WochenZeitung (WoZ) George Lewis in seiner Wohnung in Paris. Lewis erzählt über seine Arbeit in Europa und die aktuellste Entwicklung in der New Yorker Jazz-Szene.

Am Anfang war ein kurzes Telefongespräch: "Oh Sie kommen nach Paris für ein Interview. Aber ich habe nicht viel Zeit. Und kommen Sie nicht zu früh, so gegen drei Uhr nachmittags. Ich arbeite nachts."

Auf der soeben eröffneten Linie des Train à Grande Vitesse (TGV) Bern-Paris höre ich von meinem Walkman die Platten von George Lewis und versuche in schwindelerregender Geschwindigkeit seine Entwicklung zu rekonstruieren. Lewis ist 1952 in Chicago geboren, schwarzer Mittelstand. Wie eine Anekdote erzählt, sollen Lewis' Eltern den Sprössling mit pädagogischem Geschick zum Posaunenspiel angeleitet haben: "Wenn du die Posaune nicht beherrschen lernst, wird es bei dir nie gut klingen." Lewis studierte Philosophie, arbeitete kurze Zeit in

einer Chicagoer Stahlfabrik. Seit 1971 verkehrte er regelmässig mit Musikern der AACM, jener legendären Musikerorganisation, die vom Pianisten Muhal Richard Abrams gegründet wurde und die die schwarzen Musiker Chicagos zusammenbrachte: Art Ensemble of Chicago, Air, Anthony Braxton, Amina Claudine Myers, Fred Anderson, etc. Bei der AACM, dieser "Schule ohne Wände" wurde Lewis von Muhal Richard Abrams in Komposition unterrichtet. Als einundzwanzigjähriger Black Musician nahm George Lewis seine erste Platte auf: "The George Lewis Solo Trombone Record". Der unbekannte, junge Musiker musste der Welt zeigen, was er kann. Die Fachpresse war begeistert: "Ein improvisationsbegabter Solist mit phänomenaler Spiel-Technik", wurde geschrieben.

Was da mit der Posaune alles gemacht werden kann, ist tatsächlich umwerfend: warme, wohlklingende Schmeicheleien... mit Wa-Wa-Dämpfer erzeugtes Geschwätz... funkige Growl-Effekte, ähnlich einer Bassgitarre... Grunzen, Schnauben, Furzen wie aus dem Schweinestall... rhythmisch intensive Bebop-Passagen... ernste, mehrstimmige, im Simultanverfahren aufgenommene Klangspielereien. Die Posaune ist in der Jazzmusik wohl das Instrument mit den buntesten Klangfarben und den grössten Ausdrucksmöglichkeiten.

Mit seinen Konzerten in der Gruppe des Saxophonisten Anthony Braxton gelang George Lewis 1976 in Europa der Durchbruch. Er wurde mit seiner eigenen Gruppe an die grossen europäischen Festivals eingeladen. Seine Musik verstand Lewis in dieser Zeit als 'contemporary music'. Auf seinen Platten 'Chicago Slow Dance' oder 'George Lewis' spielten die Musiker grossenteils komponierte Stücke. Komponierte Stücke auch auf einer der schönsten Platten von Lewis: 'Homage to Charles Parker', die ein Verweis auf Lewis' eigene Geschichte ist. Etwa ein phantastischer Blues, wo die Musiker Anthony Davis (Piano), Douglas Ewart

(Sax), George Lewis (Posaune) und Richard Teitelbaum (Synthesizer) auf einer einfachen Chorus-Grundlage Bluesgefühl - "magic", wie Lewis sagt - frei von rhythmischen und harmonischen Bindungen ausdrücken. In New York, dem Schmelztiegel der Musikkulturen, kam Lewis mit der jungen, weissen Musik-Avantgarde-Szene zusammen: John Zorn, Fred Frith, Bill Laswell, David Moss. Jetzt ging es für ihn richtig los. Er ist auf der Kultplatte 'Memory Serves' der Gruppe Material mit einigen Soli dabei. Auch auf Laurie Andersons 'Big Science' ist Lewis' Posaunenstimme zu hören. Nach Paris zog er 1982 auf eine Einladung des IRCAM, dem 'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique' von Pierre Boulez. - Mon Dieu, diese Geschwindigkeit. Der Train à Grande Vitesse hebt gleich ab!

In einem sympathischen, leicht verlotterten Aussenquartier bewohnt George Lewis zwei kleine Zimmer. Der Freund John Lindberg, Bassist bei Anthony Braxton, gab die Räume an Lewis weiter: Schlafzimmer, winzige Küche, Arbeitszimmer. Auf einer Holzplatte, die von zwei schwankenden Böcken getragen wird, stehen die Arbeitsinstrumente: Computer, Bildschirm, Kassettentonbandgerät, Plattenspieler. Neben der Couch einige ausgewählte Platten. Lewis, grossgewachsen, kräftig gebaut wie ein Baseball-Spieler, erzählt beim Kaffeekochen mit tiefer, sonorer Stimme, wie schwierig es ist, für Leute seines Schlages in Paris eine günstige Wohnung zu finden. Chronischer Geldmangel herrscht auch bei Lewis, einem der meistbeschäftigten der kreativen Jazzmusiker.

IMPROVISATION MIT COMPUTERN

Warum er in Paris lebe, war meine erste Frage. Denn eigentlich hatte er in New York gerade den grossen Durchbruch geschafft und ist als einer der wenigen schwarzen Musiker auch in der neuen, hauptsächlich weissen New Yorker-Szene anerkannt. Dabei hätte ich gerne etwas über die "Krise des Jazz, in den USA" (Steve Lacy) gehört, Erklärungen, wieso die Black Music in den letzten Jahren an Geltung verloren hat. "Hier kann ich meine Computer-Musik machen", meint Lewis trocken zu seinem Umzug nach Paris. Von einer Krise des Jazz in den USA möchte er nichts wissen. Dabei macht er eine deutliche Trennung zwischen Jazz und Improvisierter Musik. Jazz interessiert ihn nicht. Jazz ist für ihn eine angepasste, etablierte Musik, gespielt

von Leuten, die die Stile der 40er und der 50er Jahre nachplappern. In Paris sucht Lewis das Abseits, die Ruhe, die er in New York nicht fand. "Ich werde hier nicht in so verschiedene Dinge involviert wie in New York. Denn dazu habe ich keine Zeit. Ich brauche Ruhe, um an meinen Projekten zu arbeiten." Neben dem Centre Pompidou, im unterirdisch gebauten IRCAM, wo unter der Leitung von Pierre Boulez die gesetzmässige Basis heutigen Improvisierens erforscht wird, um eine Ästhetik elektronisch erzeugter Klänge zu entwickeln, findet der Improvisations-Profi George Lewis seine Entfaltungsmöglichkeiten. "Ich versuche Roboter zu bauen, die die Musiker ersetzen", erzählt Lewis und lacht, als er meinen Schauer bemerkt. "Dann schreibe ich Kompositionen, die diese 'Computer Musician' spielen. Zur Zeit bin ich damit beschäftigt, Programme zu entwickeln, mit denen du improvisieren kannst. Das ist sehr schwierig, denn wir wissen über die Improvisation sehr wenig. Ein improvisierender Musiker trifft in kürzester Zeit verschiedenste Entscheidungen. Es ist jedoch unbekannt, worauf diese Entscheidungen basieren." Zu seinem 'Computer Musician': "Zuerst realisierte ich, dass der Computer Ohren braucht. Er muss erkennen können, welche Noten der Musiker spielt, wie schnell er spielt, wieviele Pausen er macht, wie laut er spielt etc. Danach kam ich in den Bereich, wo Trends analysiert werden müssen. In diesem Gebiet schlage ich mich immer noch herum. Dabei geht es um strukturelle Elemente der Improvisation. Der Computer muss erkennen, ob die Intensität in einem Stück gerade abnimmt, in welchem Zusammenhang die Töne zu den vorhergehenden stehen, ob es Wiederholungen gibt, wie die Betonungen gebraucht werden, etc. Danach kommt der Computer zum Spielen, wobei in diesem Stadium der Sound Schwierigkeiten macht. Ich mag Synthesizer nicht, habe jedoch keine Alternative. Wir haben am IRCAM eine Maschine, die Trompete spielt. Trotz unzähligen Studien spielt sie jedoch schlecht. So lasse ich den Computer über den Synthesizer spielen." Um mir einen Eindruck zu vermitteln, schiebt Lewis eine Kassette ins Tonbandgerät. Zwei Duos: Posaune, gespielt von Lewis und eine gläserne Computerstimme. Lewis ist noch nicht zufrieden: "Meine Erfahrung im Zusammenspiel mit sogenannt intelligenten Computern ist die, dass sie noch nicht gut spielen. Sie kontrollieren den Zusammenhang des Zusammenspiels nicht."

Das ist die tatsächliche Stärke des Improvisators: er überblickt in einem hohen Ausmass den Zusammenhang." Beruhigend, finde ich, dass der dialogische Charakter der Musik, die Kommunikation zwischen den Musikern, nicht künstlich erzeugt werden kann. Lewis: "In der Musik geht es nicht um Zwecke oder Vorteile. Ich benutze den Computer nicht als Werkzeug. Deshalb kann es auch nicht um Effizienz oder sowas gehen. Der Computer ist für mich ein Partner, mit dem ich zusammenspielen kann."

UNIVERSALIST: EIN NEUER MUSIKERTYPUS

Die Arbeit am Computer ist nur ein Teil der Aktivitäten von George Lewis, die Arbeit im Stillen. Im Rampenlicht steht er wegen seiner Posaune, wegen seiner unglaublichen improvisatorischen Virtuosität. Er gehört zu der jungen Musikergeneration, die weder stilistische noch technische Grenzen kennt. Und Lewis macht eine Kultur daraus. Lewis: "Ich stehe auf dem Boden und lebe auf dieser Welt. Es lohnt sich nicht, ignorant zu sein. Zwischen den verschiedensten Musikarten sehe ich keinen Konflikt. Es gab Tage, da musste ich am Abend im Notizbuch nachgucken, um zu wissen, wo und was ich alles gespielt hatte." Dass sich die verschiedenen Musikszenen gegeneinander abschotten, findet er für die Musik hinderlich: "Das Schubladendenken der Europäer. In New York verhungerst du, wenn du dich spezialisierst. Du musst am ganzen Bereich, der Musik heisst, arbeiten. Du arbeitest am Gospel, am Bebop, was auch immer dich interessiert." Der Umgang mit konventioneller Notation, das Interpretieren von Kompositionen ist für Musiker dieses Schlages eine Selbstverständlichkeit. Im Vergleich zu den 'Free-Musician' der 60er Jahre ist Lewis ideologisch unbefangener, lockerer. Er ist der Ueberzeugung, dass freie Improvisation nur eine Art von Musik ist. Auch in die aktuellste Entwicklung der New Yorker Musik-Szene, wo zahlreiche junge Musiker Kompositionen für Improvisatoren schreiben, ist Lewis massgeblich verwickelt. Einer der federführenden Komponisten ist John Zorn. Zorns Kompositionen, die auf den vier Plattenseiten der Kassette "A Few Notes On Composing Archery" dokumentiert sind, werden von improvisierenden Musikern wie Bill Laswell, George Lewis, David Moss, Tom Cora gespielt. Lewis: "Zorns Kompositionen sind wohl das komplizierteste, was es heute gibt. Er braucht, um sie zu spielen, Leute um sich, die genau verstehen können,

was er will. Ich selber hatte zuerst tatsächlich Mühe mitzukommen. Auf alle Fälle möchte ich mehr in diese Richtung arbeiten. Das Problem ist jedoch, dass du Improvisatoren brauchst, die deine Kompositionen aufführen. Und die gibt es nicht wie Sand am Meer. Klassisch ausgebildete Musiker taugen dazu nicht."



George Lewis

ANDERES ZEITGEFUEHL: USA - EUROPA

Seit Lewis in Paris wohnt, hat er viel mit europäischen Musikern zusammengespielt. Aufsehen erregte letztes Jahr die Gruppe 'Duck and Cover' mit den ehemaligen Musikern des Frankfurter Linksradiakalen Blasorchesters Heiner Goebbels und Alfred Hart, sowie dem Gitarristen Fred Frith und dem Posaunisten George Lewis. Mit dem Werbeslogan 'Duck and Cover' trichterten die amerikanischen Behörden in den 50er Jahren der Bevölkerung die dümmlich-verniedlichende Handlungsweisung für den Fall eines russischen Atomangriffs ein: Duck and Cover. Die fünf Musiker wollten mit diesem Namen am Berliner Festival, kurz vor der Stationierung der amerikanischen Cruise Missiles einen politischen Rahmen schaffen. Lewis: "Duck and Cover sollte eine Demonstration gegen die neuen Raketen sein. Musikalisch wollten wir das Zeitgefühl, die Bedrohung und Unsicherheit, ausdrücken, indem unsere Stücke nie ein Ende hatten. Sie wurden immer unterbrochen." Lewis kennt den jungen europäischen Jazz, der sich in den 60er Jahren der amerikanischen Vorherrschaft entzog und eigene Wege ging. Bei der letzten Platte des Globe Unity Orchesters, quasi dem 'Who is Who' der europäischen Improvisierten Musik, bläst neben den deutschen Posaunisten Albert Mangelsdorff und Günter Christmann auch George Lewis mit. Zwischen der improvisierten Musik in den USA und in Europa sieht Lewis so-

wohl in struktureller wie in materiel-
ler Hinsicht einen deutlichen Unter-
schied. Lewis: "Durch meine Arbeit mit
dem Computer lernte ich sofort zu rea-
lisieren, wann sich in der Improvisa-
tion etwas verändert, oder wann sich
ein neuer Abschnitt (section) anbahnt.
In der europäischen Improvisierten Mu-
sik ist die Zeit zwischen neuen Ab-
schnitten gewöhnlicherweise sehr lang.
Auf jeden Fall länger als eine oder
zwei Minuten, in der Regel fünfzehn
bis zwanzig Minuten. In einem solchen
Abschnitt nimmt die Improvisation
einen ziemlich klassischen Lauf: Stei-
gung, Entwicklung bis zum Höhepunkt,
Fall. In der neuen amerikanischen Im-
provisation - ich rede von Leuten wie
Zorn, Moss, Cartwright etc. - ist die
Zeit zwischen den Teilen viel, viel
kürzer. Selbst in langen Stücken sind
Momente, die 20 oder 30 Sekunden dau-
ern, schon lange Abschnitte." George
Lewis' Ausführungen bestätigen meine
eigenen Hörerfahrungen:

Houdini (Zürich), 15./17. Dezember 83:
Die New Yorker John Zorn (Saxophon),
Arto Lindsay (Gitarre) und M.E. Mil-
ler (Drums), spielen erstmals in der
Schweiz. Kurze Klanggemälde, einige
Gitarrenakkorde, Saxophongeräusche,
hektisch-schnelle Rhythmus-Patterns.
Ein musikalisches Action Painting. Es
gibt keine Entwicklung, bloss radikale
Klangwürfe. Anti-Werke. So schnell und
imposant die Sound-Bilder gezeichnet
werden, so schnell und lautlos entzie-
hen sie sich den Hörer/innen. Diese
sind verwirrt, die Musikkritiker so
verlegen, dass sie in ihren Zeitungs-
spalten keinen Satz zu schreiben wagen.
Die blitzartigen Ueberfälle bieten den
Hörer/innen keine Gelegenheit, sich
auf dissonante Klänge und schrille Ge-
räusche einzulassen. Watsch! Und schon
ist's weg!

Ganz anders die Improvisationen der
mit Norbert Moeslang, Andy Guhl und
Knut Remond erweiterten Gruppe Poly-
phonie-Zürich, die am gleichen Festi-
val den New Yorkern gegenübergestellt
werden. Auch sie arbeiten mit extre-
men Geräuschen und technisch erzeugten
Klängen. Diese werden jedoch verknüpft
zu musikalischen Prozessen und Gedan-
kengängen. Es gibt atemberaubende Ent-
wicklungen und somit Vergangenheit,
Gegenwart und Zukunft.

"Die improvisierenden Musiker in New
York haben auch ein anderes Verhältnis
zum Instrument als die Europäer", be-
tont Lewis. "Was in Europa wohl ein-
zelne Musiker seit Jahren praktizie-
ren, setzt sich nun in New York durch:
Sie spielen nicht ihr Instrument, son-
dern Teile des Instruments, um Geräu-

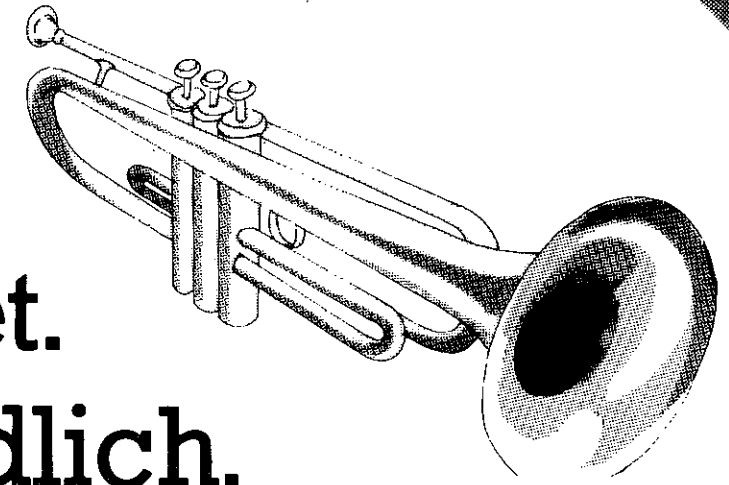
sche zu erzeugen, spielen mit Zusät-
zen, mit Stöcken, nehmen alle Chancen
wahr, um die Klangmöglichkeiten aus-
zuweiten."

CHARLIE PARKER

Radikalität oder Anpassung - die ganze
Musikgeschichte bewegt sich zwischen
diesen Polen: Entwicklung oder Stagna-
tion, Kreativität oder Erstickungstod.
Für George Lewis ist der Altsaxopho-
nist Charlie Parker die eigentlich
geniale Musikerpersönlichkeit des 20.
Jahrhunderts. Seine Haltung ist für
Lewis ein Vorbild der Radikalität.
Lewis: "Er führte die schwarze Musik
aus dem Swing-Stil, nämlich der Unter-
haltungsmusik heraus. Nach Charlie
Parker kannst du dich entscheiden, ob
du Unterhaltungsmusik machen willst
oder deine eigene Musik." Den damali-
gen Hörer/innen erschien der Bebop von
Charlie Parker als rasende, nervöse
Phrasen, die Stücke wirkten wie melo-
dische Fetzen. Lewis: "Die Leute fan-
den, seine Musik sei verrückt. Er war
radikal in allem. Seine Musik spielte
in den 40er Jahren die gleiche Rolle,
wie in den 60er Jahren die Pop-Musik.
Charlie Parker schockierte die braven
Bürger auch durch sein Verhalten, in-
dem er etwa - zu seiner Zeit, als man
in den USA noch Schwarze reihenweise
lynchte - Hotelzimmer verwüstete oder
nackt herumrannte. Er kümmerte sich
nicht um Konventionen, sondern ging
seinen eigenen Weg." Die Ermutigung zu
Besonderheit und Eigensinn fand Lewis
bei seinen Lehrern der AACM in Chica-
go, vor allem bei Muhal Richard Ab-
rams. Lewis: "Da galt bloss eine Re-
gel: Mache deine eigene Musik." Von
diesem geschichtlichen Hintergrund aus
war für Lewis meine Frage, ob er nicht
Gefahr laufe, seine Identität zu ver-
lieren, wenn er sowohl bei 'Material',
Laurie Anderson, 'Duck and Cover' und
Alexander Schlippenbachs 'Globe Unity'
spiele, absolut unverständlich. "Du
wirst breiter", erwiderte er.

Nach dem Interview führte mir Lewis
seine Lieblingsplatten vor. Kennst du
Nicolas Collins, Ron Kuivila, David
Behrman, Jerry Hunt, Peter Kotik, Co-
lon Namcarrow?

Sicher.
Diskret.
Freundlich.



Luzerner
Kantonalbank



musik-forum

musik-forum

Gabor Kantor
 Schallplatten
 Furrengasse 7
 6004 Luzern
 041 51 34 80

Gabor Kantor
 Schallplatten
 Furrengasse 7
 6004 Luzern
 041 51 34 80

ERIK SATIE

VON BERT NOGLIK

KEINE UEBERSCHRIFT. Was immer über Satie gesagt wird, muss Fragment bleiben. Sein Werk streut Anregungen und Fragen in alle Richtungen. In seinen Aussprüchen sind Widersprüche vorprogrammiert. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass sich dieser Mann nicht vereinnahmen lässt. Er hat kein folgerichtig sich entfaltendes Oeuvre hinterlassen, keine in sich geschlossene Theorie. Nicht einmal für das Bild des musikalischen Provokateurs bietet er genügend Anhaltspunkte. Die meisten seiner Kompositionen weigern sich, in irgendeiner Hinsicht "gross" zu sein. Damit steht Satie ausserhalb, und darin besteht seine Herausforderung. Für die Musikgeschichtsschreibung blieben zwei Möglichkeiten: ihn zum "Fall" zu machen oder ihn zu übergehen. Meistens geschah letzteres. Sofern man ihn unter der Rubrik "Ausenseiter" abhandelte, sprach man von seinen Bizarreien. Die Musik blieb ungehört. Der Betrieb von Bildungsmusik hat Satie behandelt wie einen toten Hund. Er tat recht daran, denn Satie steht jenseits seiner Tradition. Er fällt aus der Zeit. Tradierte Untersuchungsmethoden werden seiner Musik Dürftigkeit bescheinigen und geflissentlich übersehen, dass Satie eine Mentalität, eine Kompositions- und Spielhaltung verkörperte, die nach anderen Kriterien verlangt oder nach gar keinen. Satie hat uns keine Sicherheiten hinterlassen.

KEIN WUNDER, dass es nicht die Theoretiker, nicht die Komponisten, nicht die Veranstalter waren, die Satie Jahrzehnte nach seinem Tod als aktuell erkannten. Es sind die Klavierspieler gewesen, die ihn zu neuem Leben erweckten. Im Spiel des Holländers Reinbert de Leeuw bekam das Frühwerk eine ungeahnte Transparenz. Satie ist eine fortwährende Herausforderung für Pianisten. Mit brilliantem Abspielen ist ihm nicht beizukommen. Interpretation bedeutet hier buchstäblich dazwischentreten. Das, was hinter dem Notentext steht und was sich vor ihm abspielt, wird wichtig. Kein Wunder, dass sich ausgerechnet der vom Jazz kommende Pianist Ulrich Gumpert von den frühen Klavierstücken Erik Saties herausgefordert gefühlt hat. Um eine typische

Wendung von Satie zu gebrauchen: "Lassen wir das. Ich werde darauf zurückkommen."

DIE DATEN DES AEUSSEREN LEBENS verknüpfen sich mit dem Werk und der inneren Biographie. Auf der Suche nach Saties Charakter werden wir auf Mutmassungen angewiesen sein. Fest steht, Erik Satie, Sohn eines französischen Musikverlegers und einer schottischen Mutter, wird 1866 in Honfleur geboren. Er stirbt 1925 im Hospital Saint Joseph in Paris. 1879 besteht er die Aufnahmeprüfung für das Conservatoire in Paris, 1882 wird er nach dessen Richtlinien entlassen, weil seine Leistungen zu gering sind. Mit zwanzig kommt er zur Armee nach Arras, setzt sich willentlich einer Bronchitis aus und entgeht so dem Militär. In diese und die sich daran anschliessende Zeit fällt die Komposition der "Ogives" (1886), der "Trois Sarabandes" und der "Trois Gymnopédies" (1887). Satie: "Nach einer ziemlich kurzen Jugend wurde ich ein ganz passabler junger Mann, nicht mehr. Es ist zu diesem Zeitpunkt meines Lebens, dass ich anfang, musikalisch zu denken und zu schreiben. Ja. Fatale Idee!... sehr fatale Idee!... In der Tat, denn es blieb nicht lange aus, dass ich anfang, eine Originalität zu entwickeln, die missfiel (...). Dadurch wurde mein Leben derart unerträglich, dass ich beschloss (...) meine Tage in einem Elfenbeinturm (...) zu verbringen." Liebt man einen anekdotischen Denkstil, ist damit alles gesagt.

DER ELFENBEINTURM, sofern Satie ihn jemals bewohnt hat, ist nicht selbstgebaute Burg, eher der aufgenötigte Fluchtort. Vergessen wir nicht, dass auch dieser Turm - wie Heinz-Klaus Metzger sagte - Schiessscharten hat. Spürt man in Saties literarischen Arbeiten und Notizen den "eisigen Biss der Ironie", so ist seinem musikalischen Werk selten die scharfe Attacke eigen. Als Musiker war Satie unendlich duldsam, antipathetisch, mit grossem Ernst darum bemüht, das, was gemeinhin Bedeutung genannt wird, klein zu halten oder zu vermeiden. Er hat sich mit den avantgardistischen Strömungen seiner Zeit verbündet, aber der Schock,

den er der Mitwelt und der Nachwelt versetzte, war und ist von einer sublimen und andächtigen Natur, dauerhaft als die Aktionen der bilder- und notenstürmenden Rebellen. Die Rebellion setzte auch in der Negation den Bezug zu einer Tradition voraus, mit der Satie nichts zu tun hat. Die Radikalität, mit der Satie dem Kulturbetrieb den Rücken kehrt, beruht nicht auf einem Programm, sondern auf seiner Mentalität. Diese Mentalität, in Musik umgesetzt, kann einem die Kehle zuzschnüren.

KLAVIERSPIELER UND KOMPONIST. Man muss sich vergegenwärtigen, wie stark bei Satie beide Tätigkeiten ineinandergreifen. 1887 lässt er sich in der Künstlerkolonie Montmartre nieder. Er verkehrt in den Cafés und Kneipen der Bohème, wird zweiter Klavierspieler im "Chat Noir", etwas später Pianist in der "Auberge du Clou". Für Satie existiert keine Wand zwischen "ernster" und "unterhaltender" Musik, weil er ohnehin andere Vorstellungen von Qualität hat. Er schreibt für das Kabarett, für Chansoniers, er schreibt Gebrauchsmusik. Er nimmt auf, was zu seiner Zeit in der Luft liegt: Schlager, Wiener Walzer, Musette, die Klangwelt der Music Hall, des Zirkus, des Varietés. Und er begeistert sich für eine Musik, die man damals für Jazz hält, den Ragtime. Doch es ist nicht nur das Kolorit, das ihn reizt. Satie ist einer der ersten, der die "populäre Musik" nicht von der hohen Warte des "Seriösen" als Schund abtut. Er erkennt in ihr eine neue Existenzweise von Musik: Alltäglichkeit. Satie ist nicht der Mann für Feiertage und Jubiläen. Mit Filzhut und wehendem Halstuch läuft er durch Montmartre. Vom spärlichen Vermögen, das er nach dem Tod des Vaters erbt, kauft er sich ein Dutzend Samtanzüge. Zwischen Halbwelt und Welt versucht er, es sich auf der Erde bequem zu machen. Er sitzt im Café. (...) ich gestehe, dass ich dort sehr viel gearbeitet habe (...). Um mich aber moralisch zu zeigen und mir einen achtbaren Anstrich zu geben, sage ich: Junge Leute geht nicht ins Café: hört auf die ernste Stimme eines alten Mannes, der seiner Meinung nach viel zuviel dort gewesen ist - der es aber nicht bereut, das Ungeheuer!" - Satie hat nie etwas bereut, obwohl er ständig Verlierer war. Er ist ein Meister im Hinnehmen. "Monsieur le Pauvre" nannte man ihn, und er nannte sich selbst so, der arme Satie. Dieter Schnebel hat ihm einen schönen Satz formuliert:

"Sein Leben war ein trauriges Sich-Verlieren und ein fröhliches Sich-Absetzen."

EINE EIGENARTIGE SEKTE wird vorübergehend zur geistigen Heimat von Erik Satie. Und wenn er diese Heimat zeitweilig mit den Kneipen von Montmartre teilt, so ist damit schon einiges ausgesagt über seinen Charakter, der sich nicht in eine Idee zwängen lässt. 1890 lernt Satie Joséphin Péladan, das Haupt des Rosenkreuzlerordens kennen. Mystik und Kitsch vermischen. Satie wird Hauskomponist des Ordens. Das Missverständnis erscheint rückblickend fundamental, denn Saties Musikauffassung widerspricht dem ästhetischen Vorbild der Rosenkreuzler. Das Vorbild heisst Wagner. Saties Gleichmut ist herausfordernder als alle Pamphlete gegen Wagner zusammengenommen. Satie will musikalisch dem Ausdruck entsagen, der Selbstsucht, der Eitelkeit. Zu Debussy, den er in der "Auberge du Clou" kennenlernt, sagt er: "(...) dass wir eine Musik nach unserer Art haben müssten, wenn möglich ohne Sauerkraut." 1890 entstehen die "Trois Gnossiennes" für Klavier. Bei dieser Musik schiessen Fragen auf. Was mag die Rosenkreuzler an Satie fasziniert haben? Die Ungewöhnlichkeit seines Geschmacks? Was mag Satie zu Péladans Orden geführt haben? Die Neugierde? Den Wunsch, die Welt zu verbessern? - 1892 trennt sich Satie von den Rosenkreuzlern. Ein Jahr später gründet er einen eigenen Orden, einen Einmannbetrieb. Satie ist Vorstand und einziges Mitglied. Etliche Jahre später, enttäuscht von Gott, wird er eines der ersten Mitglieder der Kommunistischen Partei. Doch seine Kunstauffassung, seine Mentalität bleibt sperrig. "Meine lieben kommunistischen Freunde sind in der Kunst beunruhigend bürgerlich." Und schliesslich ein Zeitgenosse über Satie: "ein Quasi-Anarchist, sehr gutherzig, sehr liberal. Wie jeder Mensch aus gutem Holz hasste er Konformismus, Militarismus, Hurra-Patriotismus, Schieber und Ehrgeizlinge."

SATIE BLEIBT ARM. Und er bleibt zeitlebens auf der Seite der Armen. 1894 schreibt er die "Messe des Pauvres".

ARCUEIL, ein Arbeitervorort von Paris, wird 1898 Saties Wohnsitz. Von dort zieht er nicht mehr um, Hotels und Spital vor seinem Tod ausgenommen. Er fährt zum Montmartre und begleitet die Chansoniers. 1905, fast vierzigjährig, tritt Satie als Schüler von d'In-

dy und Roussell in die Schola cantorum ein. Drei Jahre später schliesst er mit dem Prädikat "sehr gut" ab. Seinen Kompositionsstil scheinen all diese Exerzitien kaum verändert zu haben.

SPORT ET DIVERTISSEMENTS ist ein wunderliches Werk, das 1914 entsteht. Ein Pariser Verlag möchte Kompositionen zu graphischen Blättern in Auftrag geben. Strawinski lehnt ab. Das Honorar ist ihm zu gering. Satie zögert, denn die Summe erscheint ihm zu hoch. Schliesslich schreibt Satie zwanzig Gedichte zu den Grafiken und zwanzig Kompositionen, alles miteinander verknüpfend. Vorausgegangen waren Klavierstücke mit Stories. Und schon in den "Gnossiennes" von 1890 findet man statt der üblichen Spielanweisungen einzelne Worte und Sätze in den Notentext geschrieben, belustigende bis befremdende Bemerkungen, die Satie allerdings nicht verlesen haben wollte. Satie ist Musiker-Literat. Das beginnt bei den Ueberschriften. Titel wie "Drei ausgezeichnete Walzer von köstlicher Geschmacklosigkeit" oder "Drei schlaffe Präludien für einen Hund" sind keine Seltenheiten. Da Saties Stücke weder Ueberschriften noch Erläuterungen brauchen, beginnen diese ein Eigenleben zu führen. Es verwundert daher nicht, dass Satie auch kleine Gedichte und Geschichten geschrieben hat, Theaterszenen, fiktive Inserate, seltsame Eintragungen in unzusammenhängende Tagebücher.

DIE BEGEGNUNGEN MIT COCTEAU UND PICASSO gehören zu den Gipfeltreffen moderner Kunst. (Freilich Satie blieb immer auf dem Fussboden.) Cocteau schlägt Satie die Zusammenarbeit am Ballett "Parade" vor. Picasso entwirft Kostüme und Bühnenbilder, Diaghilews Russisches Ballett tanzt unter der Choreographie von Massine. Die Premiere 1917 gerät zum Skandal. Satie schreibt danach an einen Kritiker eine so beleidigende Postkarte, dass man ihn zu acht Tagen Haft verurteilt. 1924 wird das Ballett "Mercure" aufgeführt. Wiederum arbeitet Satie mit Picasso und Massine zusammen. Zum Zeitpunkt der Uraufführung schlägt die Stimmung der Surrealisten gegen Satie um. Es kommt zum Tumult. Unbeteiligt verlässt Satie seine Loge, um den letzten Zug nach Arcueil nicht zu verpassen.

MUSIQUE D'AMEUBLEMENT führt zu einem Wesenszug Saties. 1920 entsteht die Ausstellungsmusik gleichen Namens. Satie träumte von Klängen, die möbi-

lierten Räumen ähnlich sind. Ein Programmzettel bat das Publikum, der Musik in den Pausen nicht mehr Beachtung zu schenken als den Kandelabern, den Sitzen oder dem Balkon. Milhaud berichtet, dass Satie auf die Zuhörer einredete: "Unterhaltet euch! Geht herum! Hört nicht zu!" Die Leute hörten nicht auf Satie; sie hörten zu, wie sie es gelernt hatten. Doch Satie gibt den Gedanken nicht auf. Zu Fernand Legér spricht er von seinem Wunsch, eine Musik zu realisieren, "die Teil der Geräusche der Umgebung ist, die sie einkalkuliert. Ich stelle sie mir melodiös vor, sie soll den Lärm der Messer und Gabeln mildern, ohne sie zu übertönen, ohne sich aufzudrängen." Satie hat zwar in "Parade" Geräusche verwendet (Sirenen, Revolvergeschüsse, Dynamos usw.), doch sie bleiben bei ihm naturalistischer Bestandteil der Situation. Edgar Varèse hat an der musikalischen Emanzipation des Geräusches gearbeitet, blieb aber - in Bezug zu Satie - "Ausdrucksmusiker". Fast unvorstellbar: Satie und Varèse sind sich in Paris begegnet - zwei Leute, die jeder auf seine Weise die Mittel entwickelt hatten, mit denen die Musik des 19. Jahrhunderts radikal aufgebrochen werden konnte. Mit Satie und Varèse beginnt nicht schlechthin eine "neue" Musik; es werden andere Auffassungen von dem, was Musik zu sein hat und was sie nicht zu sein hat, in Umlauf gebracht. Es mag Zufall sein, dass zu der Zeit, in der die frühen Klavierstücke Erik Saties entstehen, der musikalische Welthorizont verschoben, das heisst in diesem Fall erweitert wurde. Zur Pariser Weltausstellung 1889 erklingt erstmalig in Europa eine Musik, die so wenig in das bestehende Begriffsraster passt, dass man für sie eine merkwürdige Sammelbezeichnung erfindet: "ausereuropäisch". Satie dürfte eher über den Weg unbewusster und eigenwilliger Vorstellungen von Musik zu Resultaten gekommen sein, die fernen Kulturen näher stehen als der eingeübten Konvention. Die Vorstellung von der Musik als Zustand, Ambiente, Environnement zieht sich durch das ganze Werk Saties. Auch "Socrate" für Singstimme und Orchester kann als musikalisches Milieu für den Text Platons aufgefasst werden. Das 1920 erstmals aufgeführte Werk gibt keine Widerspiegelung der Worte, es schafft den musikalischen Raum.

RELACHE steht an den Anschlagtafeln der Pariser Theater, wenn nicht gespielt wird. "Relâche" heisst das

Werk, das am Ende des Schaffens von Satie steht. Eine kaleidoskopähnliche Folge von Bildern und Ballettszenen, konzipiert von Francis Picabia, bildet die Grundlage. Picabia, 1924 einer der letzten französischen Dadaisten, hatte gerade den Instantaneismus ins Leben gerufen, eine Kunststrichtung, die dem Augenblick höchsten Wert zuspricht. Grete Wehmeyer, die Satie-Biographin, hat verdeutlicht, dass Satie nicht zum Instantaneisten zu werden brauchte, da er zeitlebens nach entsprechenden Einsichten handelte. Auch wenn Satie auf spätere Generationen zukommt, irgendwelche Ziele hat er kaum verfolgt. Und wenn, dann lagen sie gewiss im Hier und Jetzt. Satie nimmt an, was die Zeit an Möglichkeiten liefert. In der Pause von "Relâche" läuft ein Film von René Clair. Satie schreibt nicht nur Bühnenmusik, sondern auch eine der ersten, nicht lediglich illustrierenden Filmmusiken. Ueber das vieldimensionale Spektakel berichtet eine Zeitung: "Am Ende gab es einen unbeschreiblichen Tumult. Der Vorhang wurde jedoch für die üblichen Verbeugungen hochgezogen. In einem kleinen 5 Ps-Citroën huschte Erik Satie auf die Bühne, machte Kehrtwendungen und grüsste ironisch das werthe Publikum (...). Hinter diesen exzentrischen Verrücktheiten verbarg sich ein Hang zur Melancholie." Nach der Uraufführung von "Relâche" befällt Satie eine schwere Krankheit. Sieben Monate später ist er tot.

DARIUS MILHAUD berichtet über die letzten Monate von Satie. Milhaud gehörte zur Gruppe der Six, die in Satie ihren Meister sah. Zwei Jahre vor Saties Tod entstand die "Escole d'Arcueil", ein Zusammenschluss junger Komponisten, die sich an Satie orientierten. Satie begrüsst die jungen Musiker, doch er lehnt es ab, Vorbild zu sein. "Es gibt keine Satie-Schule. Der Satieismus könnte nicht bestehen. Ich würde ihn ablehnen. In der Kunst darf es keine Sklaverei geben. Bei jedem neuen Werk habe ich mich immer bemüht, die Anhänger durch Form & Inhalt irrezuführen. Das ist für einen Künstler der einzige Weg, nicht Haupt einer Schule, das heisst Schulmeister zu werden."

IN DEN ERSTEN MONATEN DER KRANKHEIT fährt Satie täglich nach Paris, isst abwechselnd bei Milhaud, bei Braque, bei Derain. Mit dem Freund Debussy hat er sich entzweit, eines Missverständnisses wegen. Milhaud schildert den kranken Satie, wenig essend, immer mit

Mantel und Schirm dasitzend, gegen den Kamin gelehnt. "In dieser Haltung verblieb er unbeweglich und schweigend, bis es Zeit war, seinen Zug nach Arcueil zu erreichen." Die Freunde holen Satie nach Paris. Die Stationen: das Grand Hotel, das Hotel Istria, das Hospital Saint Joseph. Den Fragen, ob er Verwandte habe, die er gern sehen möchte, weicht Satie aus. Am 1. Juli 1925 macht er sich davon, fast heimlich, so wie er gelebt hatte. - Um die Sachen vor dem öffentlichen Verkauf durchzusehen, öffnet Milhaud die Tür zu Saties Zimmer, in das dieser nie einen anderen hineinliess. Milhaud ist schockiert: "Dieser Mann, der in seinem tadellos sauberen und korrekten Anzug eher wie das Modell eines Beamten aussah, besass also absolut nichts: ein armseliges Bett, einen Tisch, (...) einen Stuhl und einen halbleeren Schrank, in dem ein Dutzend altmodischer Samtanzüge hing, alle neu und einer wie der andere." Hinter dem Klavier finden sich zwei Werke, von denen Satie glaubte, er habe sie im Autobus verloren.

ICH BIN SEHR JUNG AUF EINE SEHR ALTE WELT GEKOMMEN. Dieser Satz findet man auf einer Zeichnung Saties für eine eigene Büste. Die Ironie war eine von Saties Behausungen, manchmal Schutz, manchmal Spiel und sicher nicht selten auch bitterer Ernst. Seinen eigenen Worten zufolge ist Satie "der seltsamste Musiker unserer Zeit". Aber dann schreibt er: "Jedermann wird Ihnen sagen, dass ich kein Musiker bin. Das stimmt. Seit dem Beginn meiner Laufbahn habe ich mich mehr und mehr den Phonometrographen zugeordnet." Satie misst die Töne, und er reinigt sie. "Wissen sie, wie die Reinigung der Töne vor sich geht? Eine ziemlich schmutzige Angelegenheit."

MUSIQUE PURE, Musik ohne Sauce und Sauerkraut. Falls Satie überhaupt einer musikalischen Moral folgte, dann war es diese. Die vor 1900 entstandenen Klavierstücke geben eine Vorstellung davon. Abkehr von Entwicklung und Dramatik, stattdessen Einfachheit, Zustand, stehende Klangbänder, wenn man so will auch Ausgezeichnetheit und Monotonie. Satie gelingt die Rücknahme von Unwesentlichem, gelingt unverqualmte Musik, indem er auf das Mittelalter zurückgreift. "Ogives" (gotische Spitzbögen) deutet schon im Titel an, dass Satie aus der Zeit fällt. "Gymnopédies" und "Gnossiennes" beziehen sich, zumindest assoziativ, auf die Antike. Doch Vorsicht. Ein Zeitgenosse



berichtet, dass Satie von der Fremd-
artigkeit der Namen fasziniert war,
bevor er die Stücke geschrieben hatte.
Beim Eintritt in ein Kabarett liess
sich der Komponist feierlich ankündi-
gen: "Erik Satie, Gymnopädist". Der
Inhaber des "Chat Noir" soll sich
daraufhin bis auf die Erde verbeugt
und geantwortet haben: "Das ist ein
ganz hübscher Beruf."

WIE TEILE EINES BAUKASTENS setzt Satie
seine Stücke zusammen. Er wiederholt,
verändert die Intensitätsgrade, ver-
zichtet auf herkömmliche Zeiteinteil-
lung. "Vexations" sieht 840 Wiederho-
lungen vor. Zu Saties Lebzeiten blieb
es auf dem Papier. John Cage hat es
1963 mit einem Team von 19 Pianisten
in New York aufgeführt. Es dauerte
achtzehn Stunden. Langeweile, Medita-
tion, Ergriffenheit, Bewusstmachen des
Bewusstlosen, der Zeit? Satie, könnte
man annehmen, hätte die Frage abge-
lehnt. Cocteau: "Ein anderer meiner
Lehrmeister war jener Erik Satie, (...)

dessen entfesselte, von allen Saucen
und Schleiern befreite Musik den Di-
lettanten zu simpel erschien." Cage:
"Die Frage ist nicht, ob Satie rele-
vant sei. Er ist unerlässlich."

ULRICH GUMPERT SPIELT ERIK SATIE. Ein
Jazzmusiker spielt Erik Satie, ein
Klavierspieler und Komponist. Seine
Stationen: SOK, Synopsis, die auf in-
ternationalen Festivals gefeierte Ul-
rich Gumpert Workshop Band, das Duo
mit Günter Sommer, das Trio mit Radu
Malfatti und Tony Oxley. Gumpert
spielt im Quartett mit Manfred Hering,
Klaus Koch und Peter Gröning, und er
spielt seine eigene Pianomusik -
schlichte Stücke von grosser Eindring-
lichkeit. Es scheint so, als hätte
Gumpert so oder so zu Satie kommen
müssen. Gumpert liebt die Musik von
Carla Bley. Die Bley hat Satie einmal
ihren Lieblingskomponisten genannt.
Gumperts Theatermusiken zu Stücken
von Jochen Berg tragen den Gestus von
Satie's "musique d'ameublement". Ver-
schüttete Wahlverwandschaften über
die Jahrzehnte. Wer weiss. Und was
ist mit Monk, seiner Kargheit, seiner
Vertracktheit, seinen Kanten? Allesamt
Klavierspieler und Komponisten, die
aus der Zeit fallen. - Satie's Musik
lebt nicht vom Notentext, sondern von
der Haltung. Ein Pianist, dem Satie's
Wesen fremd ist, kann die Stücke no-
tengetreu abspielen und dennoch bis
zur Unkenntlichkeit entstellen. In der
Gegend, die ich kenne, kann ich mir
keinen besseren Klavierspieler für die
frühen Werke Erik Satie's vorstellen
als Ulrich Gumpert.

ZUM SCHLUSS noch einmal Satie: "Ich
glaubte es gut zu machen, als ich
schon kurz nach meiner Ankunft hienie-
den begann, einige Stücke selbsterfun-
dener Musik zu spielen ... Von da her
kommt all mein Verdross..." Was die
Welt Satie nicht verzeihen hat und
nicht verzeihen kann, ist seine emo-
tionale Unverlogenheit. Das sagt mehr
über die Welt aus als über Satie. Sa-
tie glaubte, weder gut noch schlecht
zu sein. Wenn man ihn schlecht behan-
delte, so hat er nie versucht, es mit
der Musik jemandem heimzuzahlen. Uns
bleibt die Gelassenheit seiner Musik.
Satie: "Hört meine Freunde, wenn ich
euch jetzt verlasse und nach Hause
gehe, komme ich erst gegen Sonnenauf-
gang in Arcueil an. Wenn ich den Wald
durchquere und die Vögel zu singen
beginnen, und einen alten Baum sehe,
dann umarme ich ihn und denke: Was für
ein guter Charakter, nie hat er jeman-
dem etwas angetan."

THE MINIMALISM OF ERIK SATIE

ZUM FESTIVALPROGRAMM UND DER PLATTE DES VIENNA ART ORCHESTRAS

VON HK GRUBER

Erik Alfred Leslie Satie, 1866 in Hon-
fleur geboren und 1925 in Paris ge-
storben, gab den Befreiungsversuchen
der französischen Musik aus der Ab-
hängigkeit von der deutschen Romantik,
besonders von Wagner, die stärksten
Impulse. Die Entwicklung Strawinsky's,
der Gruppe "Les Six" (u.a. besonders
Auric's, Milhaud's oder Poulenc's) und
der "Ecole d'Arcueil" (Henri Sauguet's
u.a.) war von seiner Aesthetik beein-
flusst, ohne dass sich daraus eine
Schule entwickelt hätte, in der man
Satie nach eigenen Worten "als Gegner"
angetroffen hätte. Heute gilt Satie
ganz allgemein gegenüber jener Musik,
soweit sie sich von der europäischen
Entwicklungs- und Ausdrucksmusik ab-
leitet als Zündschlüssel für alterna-
tive Musik- und Präsentationsformen.
In diesem Licht präsentiert sich auch
die vorliegende Einspielung des "Vien-
na Art Orchestras".

Es handelt sich um einen Exkurs, mit
dem schon im Titel angedeuteten didak-
tischen Hintergedanken, Wesensver-
wandschaften zwischen Satie und heu-
tigen musikalischen Strömungen - und
nicht nur des Jazz - zu verarbeiten.

Satie wollte Musik ohne Sauerkraut -
"sans Choucroute". Er suchte nach
einer völlig neuen Aesthetik, deren
Fortschritt sich nicht bloss in einer
neuen Kompositionstechnik erweisen
sollte, sondern in der Ueberwindung
der Trennung der Musik in "ernste",
"hohe", "holde" Kunst und eine als
niedrig erachtete sogenannte Unterhal-
tungsmusik. Seine Vision war eine Mu-
sik ohne espressivo, entwicklungslos,
zustandhaft, "blanc et immobile". Er
sah keine Möglichkeit, an bestehende
musikalische Strömungen anzuknüpfen
und orientierte sich zunächst an mit-
telalterlichen Vorbildern wie Paral-
lelorgana und Gregorianik, sowie an
der frei schwebendnen Melodik und ir-
rationalen Rhythmik osteuropäischer,
neugriechischer und orientalischer
Volksmusik. Dynamische Bezeichnungen

spart er weitgehendst aus und durch
die Verwendung modalen Tonarten sind
für ihn Dominant- und Leittonspannun-
gen, wie sie das Dur-Moll-System cha-
kterisieren, hinfällig. Er entwik-
kelt eine Art Baukastentechnik, indem
er Fertigteile (ähnlich Duchamps
"Readymades") in immer wieder für den
Hörer unvorherzusehenderweise und mög-
licherweise von Zufallsergebnissen in-
spiziert aneinanderreicht, auseinander-
nimmt und neu zusammensetzt. Es ent-
stehen Klangbänder, die durch eine in
sich einheitliche Struktur charakteri-
siert sind. Am Ende seines Lebens
fasst Satie seine Bestrebungen in dem
Begriff "musique d'ameublement" (Musik
wie Mobiliar-Zustandsmusik, in der
sich Augenblick an Augenblick reiht)
zusammen. 1924 schreibt er gemeinsam
mit Francis Picabia "Relâche", mit dem
Untertitel "Ballet instantanéiste". Im
November 1924 gründet Picabia zusammen
mit Duchamps und Dernée als letzten
Ableger von Dada den "Instantaneismus",
eine Kunstrichtung, die durch das Her-
ausgreifen und Festhalten eines Augen-
blicks gekennzeichnet ist. Auch der
Kubismus zielte in diese Richtung und
eine weitere Variante dieser Idee fin-
det sich heute u.a. in der "Minimal
Music".

Dass Satie gegen allen Luxus und tech-
nischen Komfort der Kunstmusik seiner
Zeit immun blieb, lag sicher nicht nur
an seinen persönlichen Anlagen, son-
dern auch an seinem politischen In-
stinkt. Zeichneten sich doch damals
schon gewisse Bestrebungen ab, rein
kompositionstechnische Errungenscha-
ften als Mittel zur Vorherrschaft über
andere Intentionen einzusetzen. Satie
muss gespürt haben, welch gewaltiges
allgemeinmenschliches Elend sich hin-
ter solchen Ansprüchen verbarg. Nicht
zuletzt daraus erklärt sich sein Miss-
trauen gegenüber "Ernst" in der Musik
und den Qualitätsvorstellungen seiner
Zeit, die der späte Satie als ehemals
erfahrener Kabarettpianist überwand,
indem er die unentfremdete Qualität

der Alltagsmusik für seine Grundvorstellungen erkannte und sie ähnlich wie in den mittelalterlichen Parodieverfahren in seiner Zeit anwandte. Die Hinwendung zur Zirkusmusik, zum "Café chantant" zur "Music Hall", zum Schlager und zum Jazz ist nicht Attitüde und kommt nicht aus überheblicher Distanz, sondern aus dem Wunsch, diese "arme" Musik vor dem Spott bürgerlicher Kunstreligionen zu schützen. Satie's Musik bildet nun die Basis für das, was Mathias Rüegg "Reflections on..." nennt. Es handelt sich um ein Pendant zu Strawinsky's "Pulcinella", einer Pergolesi-Bearbeitung, also um durchaus eigenständige Kompositionen. Sie gehen von musikalischen Röntgenaufnahmen des Originals aus. Im Sinne Satie's wird nicht in die Vorlage hineingekrochen und nichts auspsychologisiert. Der Zyklus stellt ein musikalisches Ambiente zu Satie dar und objektiviert, was am Original so erstaunlich und liebenswert ist. "Der Jazz erzählt uns sein Leid, und man macht sich nichts daraus...", schreibt Satie. "Deshalb ist er so schön und realistisch." Als nunmehr emanzipierte Musikform erwidert der Jazz die Sympathie des "Monsieur le Pauvre", wie sich Satie gern nannte, und nützt seinerseits Satie's Ideen zu eigener Neuerung. Die Sensibilität der Musiker ist beispielsweise in improvisierten Teilen derart auf das von Rüegg aufbereitete Material als Einladung zur Kontemplation abgestimmt, dass keinerlei auswechselbare Improvisationsklischees entstehen. Fixierte Teile sind mit kompositorischen Instinkt am imaginären Fingerzeig des "Maitre d'Arcueil" orientiert.

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

Die ersten vier Stücke stammen aus einer Serie von Klavierstücken, die mit Stories versehen und als Parodie auf das "Grimmassenschneiden" der Programmmusik gedacht sind. Sie entstanden in Satie's unmittelbarer Schaffenszeit und stellen imaginäre Szenen dar. Einerseits wird tonmalerisch auf jede Nuance des Textes eingegangen und an-

dererseits läuft daneben ein Ostinato, das völlig unbeeindruckt von den hysterischen Einwüfen bleibt. Um den absurden Eindruck der rein programmatischen bedingten Attacken nicht zu verderben, verbietet Satie ausdrücklich, die Stories vorzulesen. Zum Thema Musik und Szene sagt er: "Das Orchester sollte keine Grimassen schneiden, wenn eine Person die Bühne betritt. Verziehen denn die Bäume der Dekoration die Gesichter?"

"Aubade" (wie auch "Méditation" und "Idylle" aus "Avant Dernières Pensées") ist Paul Dukas gewidmet. Soli: Wolfgang Puschnig, Flöte und Christian Radovan, Posaune. Die "Grimmassenschneider" werden unüberhörbar von der Tuba (John Sass) angeführt.

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

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

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

"Gymnopédie No.3" bezieht sich auf die lyrische Variante von Tanzformen, die von spartanischen Jünglingen aufgeführt, dem Gedenken der Kriegsgefallenen galten. Christian Radovan (Posaune) hat dies wie schon Satie, rein assoziativ nachvollzogen.

In den "3 Gnossiennes" (Lieder von Knossos, 1890) verwendete Satie die griechisch-chromatische Tonleiter. Möglicherweise spielte er an die leidvolle Geschichte der Griechen an, die



Mathias Rüegg

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

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

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

"Erik Satie ist mir im Traum dreimal nicht erschienen" bildet den Schlusstitel dieses Zyklus. Es ist eine reine Rüegg-Komposition ohne Satie-Material. In einer Art Beschwörung werden feierlich Satie'sche Formabläufe durchschritten (Harry Sokal, Sopransaxophon), doch diesmal wie leere, eben noch bewohnte Räume.

Ganz ausserhalb der Usancen im Jazz ist, zwei Plattenseiten im Rahmen einer Orchestereinspielung - in diesem Falle "Vexations" - nur von drei Solisten (Wolfgang Puschnig, Roman Schwaller und Lauren Newton, begleitet von Woody Schabata) allein und ohne klang-

dramaturgische Einflussnahme des Leaders zu gestalten. Bemerkenswert die Intuition und Imaginationskraft, mit der die drei Musiker (-in) einen, ihnen zugesteckten Kassiber, auf dem ein paar Akkorde hingekritzelt sind, entschlüsseln. "Vexations" (Quälereien) stammen aus dem Zyklus "Pages Mystiques" (1892-95). Ein Bassthema wird einmal allein und einmal zusammen mit zwei Oberstimmen gespielt. An dieser Stelle ist ein Zeichen, zu dem Satie anmerkt, dass es hier "üblich" sei, das Bassthema zu präsentieren. Darauf folgt wieder die Begleitung der beiden Oberstimmen, die aber diesmal untereinander lagenmässig ausgetauscht sind und wieder das besagte Zeichen, usw... Satie schreibt 840 Wiederholungen in "sehr langsamem Tempo" vor. John Cage hat die Uraufführung 1963 mit einem mehrköpfigen Pianistenteam in 19 Stunden bestritten. "Experten" meinen, er hätte im "richtigen Tempo" 28 Stunden dafür benötigen müssen. Wahrscheinlich macht sich Satie hier über den tödlichen Ernst oder falschen Mystizismus lustig, wobei seine genaue Absicht (zum Glück) nicht bekannt ist. Seine Spässe haben gewöhnlich ernste Untertöne - die Akkordfolge ist zu interessant, als dass man sie als blossen "Gag" abtun könnte. Satie hätte sicher Gefallen an den Versionen des Teams Puschnig-Schwaller-Newton gefunden. Sie nehmen seine Litanei als Einladung zur Meditation an.



PLAINISPHERE

distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90 / 64 33 39

Points de vente Plainisphere où vous trouverez nos disques en rayon ou sur commande

Verkaufsstellen, wo Sie unsere Schallplatten entweder am Lager finden oder bestellen können

Be-Bop	Zibelegässli 16	3011 Bern
Blue Note	Rheingasse 52	4058 Basel
BRO	Spitalgasse 35	3011 Bern
BRO	Solothurnerstr. 5	4600 Olten
BRO	Katharinengasse 8	9000 St. Gallen
BRO	Badenerstr. 79	8004 Zürich
Burkhardt	Multergasse 26	9000 St. Gallen
By Pinguis	Via L. Il Moro 15	6500 Bellinzona
Cometta	Riforma 10	6900 Lugano
Court Circuit	Rue Voltaire 28	1201 Genève
Discobole	Rue des Fossés 23	1110 Morges
Discoclub	Terreaux du Temple 22	1201 Genève
Disco Panorama	Rue du Simplon 14	1800 Vevey
Discorama	Weinbergstr. 31	8006 Zürich
Discotheca	Gotthardstr. 52	8800 Thalwil
Disques Service	Rue du Collège 12	1260 Nyon
Divertimento	Pl. Bour de Four 4	1204 Genève
Ex Libris	Pl. de la Palud	1003 Lausanne
Fairplay	Hauptstr. 50	5200 Brugg
M.P. Foetisch	Rue de Bourg 6	1002 Lausanne
Frei	Sonnenbergstr. 2	5400 Ennet-Baden
Lukas Gamma	Gotthardstr. 2	6460 Altdorf
Grammostudio	Spitalgasse 24	3011 Bern
Hug	Freiestr. 70	4052 Basel
Hug	Füsslistr. 4	8001 Zürich
Hullabaloo	Grand Place 4	1700 Fribourg
Innovation	Rue du Pont 5	1000 Lausanne
Jecklin	Rämistr. 42	8024 Zürich
Jecklin	Einkaufszentrum	8301 Glatt Wallisellen
Jecklin	Bahnhofplatz 12	8001 Zürich
Jecklin	Tivoli	8958 Spreitenbach
Jecklin	Alexanderstr. 14	7000 Chur
Jelmoli	Seidengasse 1	8001 Zürich
Kaufmann Rena	Fraimünsterstr. 9	8022 Zürich
Kern+Schaukelberger	Obergasse 40	8400 Winterthur
Krompholz	Spitalgasse 28	3001 Bern
Lollypop	Kanalgasse 13	2502 Biel
Lollypop	Rue des moulins 29	2000 Neuchâtel
Lollypop	Römerstr. 18	4600 Olten
Manudisc	Lecheretta 9	1630 Bulle
Mindis	Münstergasse 35	3011 Bern
Music Center	Steinenvorstadt 63	4051 Basel
Musik Forum	Furrengasse 7	6004 Luzern
Nina's	Froschaugasse 8	8001 Zürich
Old Town Store	Hertensteinstr. 64	6004 Luzern
Pastorini	Kasinostr. 25	5000 Aarau
Rainbow	Webergasse 7	8200 Schaffhausen
Rainbow	Marktgassee 56	8400 Winterthur
Recommended	Ackerstr. 1	8005 Zürich
Ricordisc	Pl. Chaudron 4	1003 Lausanne
Roxy Music	Marktgaspassage 1	3011 Bern
Sapri-Shop	Ruelle du Grand Pont 6	1003 Lausanne
Sounds	Brauerstr. 29	8004 Zürich
Symphonia	Zentralstr. 31	2502 Biel
Starsound	Limmatquai 74	8001 Zürich
Transfer Music	rue de la maison rouge	1400 Yverdon
Tribe	Landhausquai 5	4502 Solothurn
Voxpop	Stauffacherstr. 119	8004 Zürich
Why Not	Vordere Hauptstr. 38	4800 Zofingen
Zig Zag	Untere Hauptgasse 22	3600 Thun



PLAINISPHERE

distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90 / 64 33 39

Katalog Plainisphere

1267-1

BBFC

Jean-François Bovard

Daniel Bourquin

Léon Francioli

Olivier Clerc

1267-6/7

Dollar Brand



1267-2

François Lindemann

Sebastian Santa-Maria



1267-8

François Lindemann

Sebastian Santa-Maria

1267-3/4

Urs Blöchliger Trio



1267-9

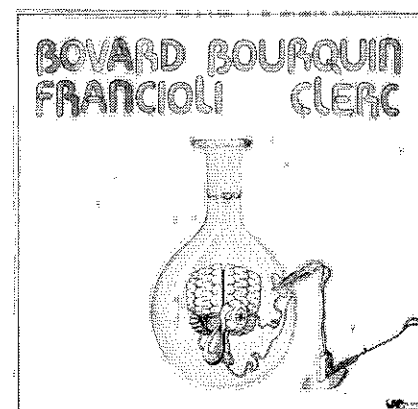
BBFC

Jean-François Bovard

Daniel Bourquin

Léon Francioli

Olivier Clerc



1267-5

Impetus



1267-10

John Tchicai

Orchestra





PLAINISPHERE

distribution de disques

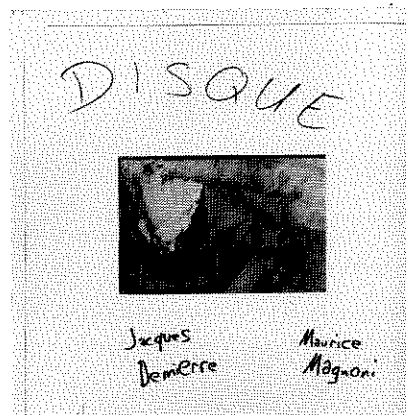
1267 Vich 022 64 32 90 / 64 33 39

Katalog P.A.V.



PAV 801
Speira N'Mbassa

PAV 802
Jacques Demierre
Maurice Magnoni



Neuheiten Plainisphere, PAV Nouveautés, News

BBFC

Album LP

live

PL 1267-12/13
Léon Francioli b
Jean-François Bovard tb

PL 1267-11
BBFC
Jean-François Bovard tb
Daniel Bourquin saxes
Léon Francioli b
Olivier Clerc dr

FRANCIOLI-
BOVARD

'Musique'

Double album, enregistré en
concert à Lausanne,
Juillet 84

A PARAITRE DANS
LE COURANT DE
L'AUTOMNE

PAV 803
erscheint Sept.84
Stephane Metraux sax
Bernard Ogay p

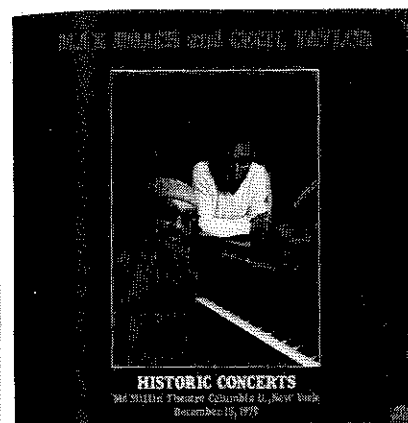


PLAINISPHERE

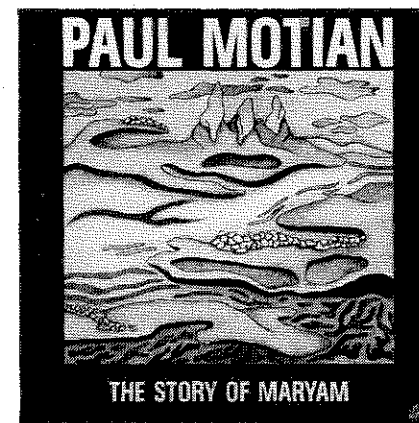
distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90 / 64 33 39

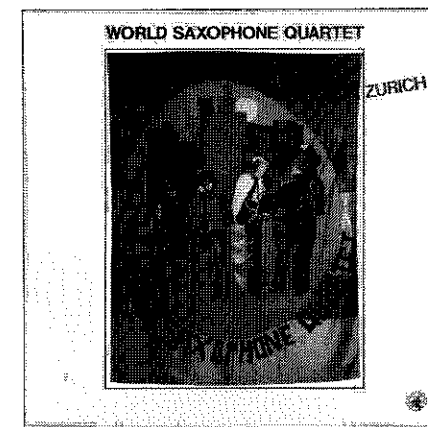
Neuheiten I.R.E.C.



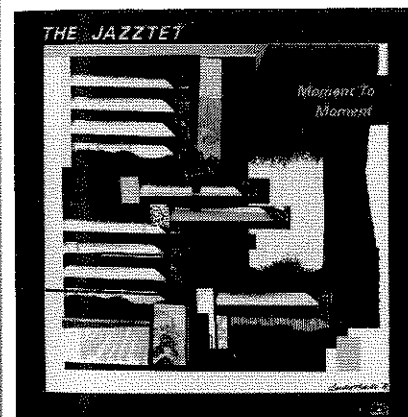
Soul Note 1100/1
Max Roach, Cecil Taylor



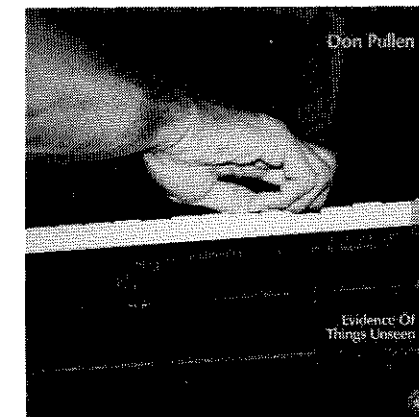
Soul Note 1074
Paul Motian Quartet



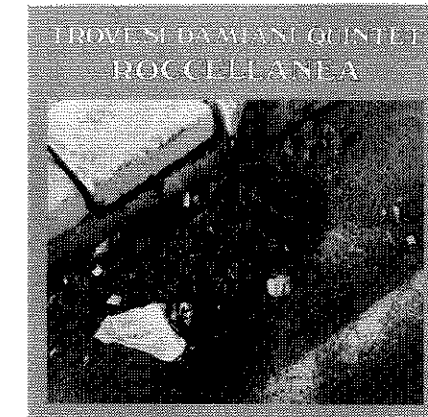
Black Saint 0077
World Saxophone Quartet



Soul Note 1066
The Jazztet

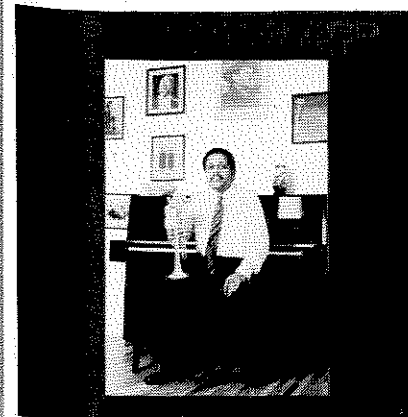


Black Saint 0080
Don Pullen

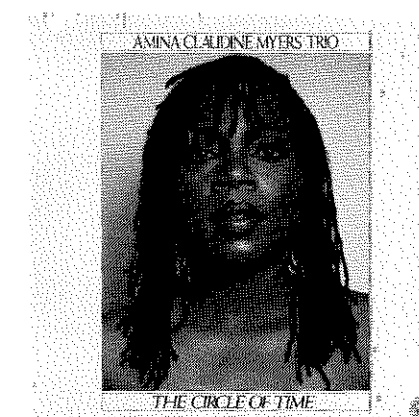


Ismez 26001
Trovesi-Damiani-Quintet

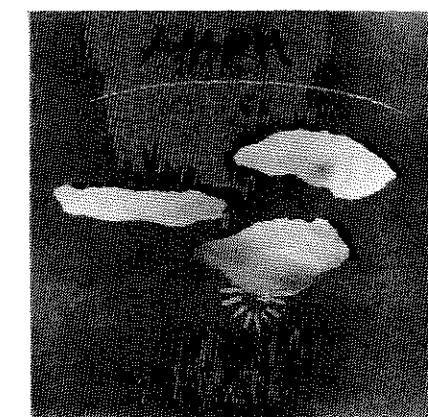
Soul Note 1068
Bobby Bradford
Mo'tet



Black Saint 0078
Amina Claudine Myers
Trio



Reel VPA 171
Mara + Nana





PLAINISPHERE

distribution de disques

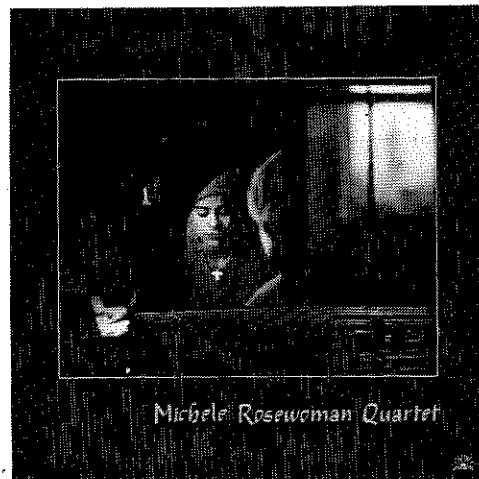
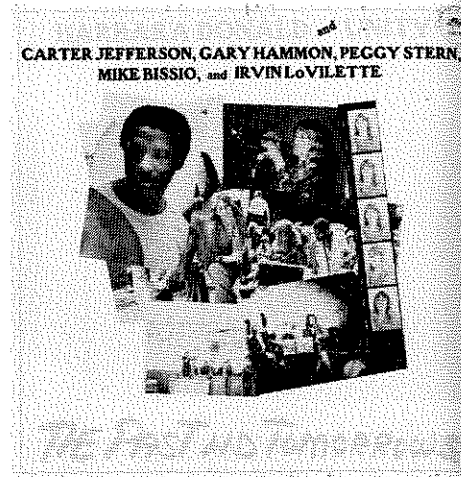
1267 Vich 022 64 32 90 / 64 33 39

Quelques Dames...



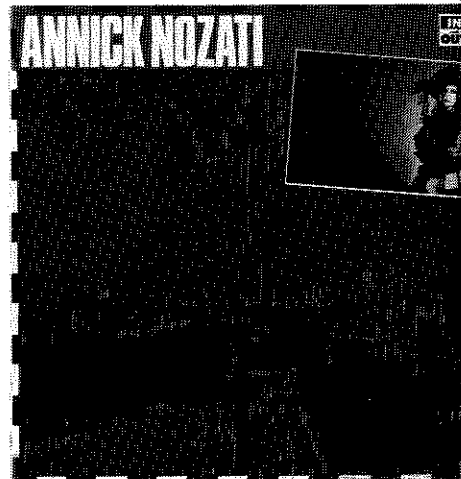
Black Saint 0069
Marilyn Crispell

Cadence 1017
Barbara Donald
& Unity



Soul Note 1072
Michele Rosewoman
Quartet

In and Out 1005
Annick Nozati



Moers 2004
Vocal Summit

Minor Music 001
Geri Allen Trio



PLAINISPHERE

distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90 / 64 33 39

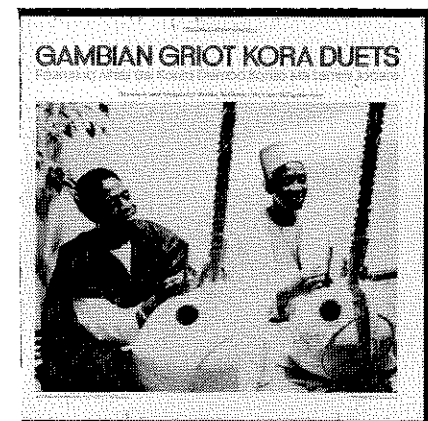
Autres musiques



Folkryric 8033
Greek-Oriental
Rethika 1927-1937



Arhoolie 3008
Mexico
'Sones Jarocho'



Folkways FW 8514
Gambian Griot
Kora Duets



Yazoo 1060
Blind Boy Fuller

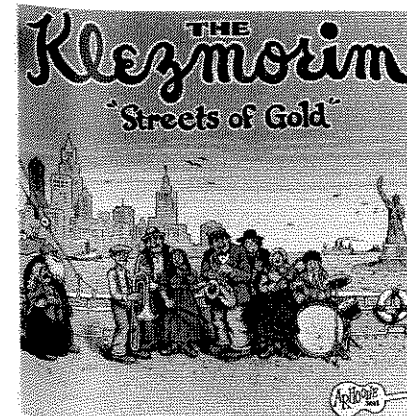


Amigo 816
Pandit Ram Narayan



Folklyric 8026
Polish-American
Dance Music

Arhoolie 3011
The Klezmerin



Innertraditions 1001
The Halveti-Jerrahi
Dhikr 'Sufi Ritual'



Contemporary 9004
Pepe Romero
'Flamenco'





PLAINISPHERE

distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

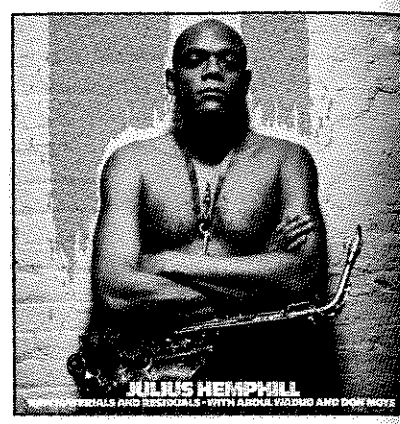
Live am Jazz Festival Willisau '84



Nato 49
Günter 'Baby' Sommer



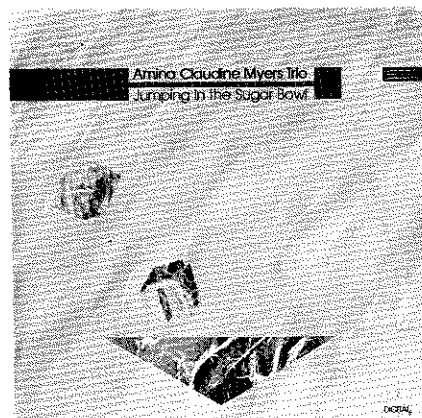
Indian Rec. 1002
Bobby Burri/Urs Leimgruber



Black Saint 015
Julius Hemphill



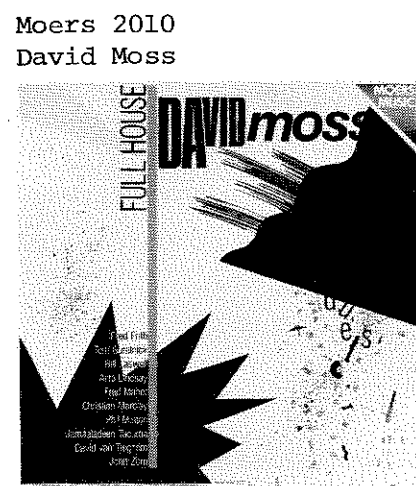
Nato 82
Joëlle Léandre



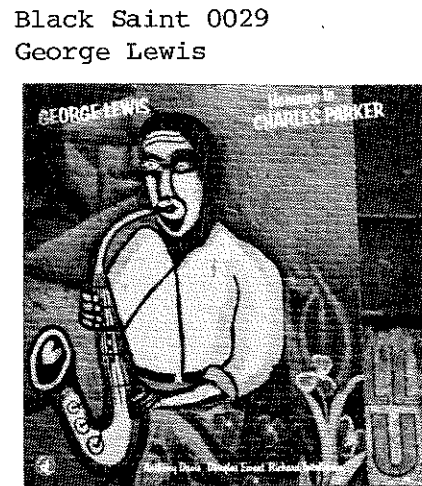
Minor Music 002
Amina Myers Trio



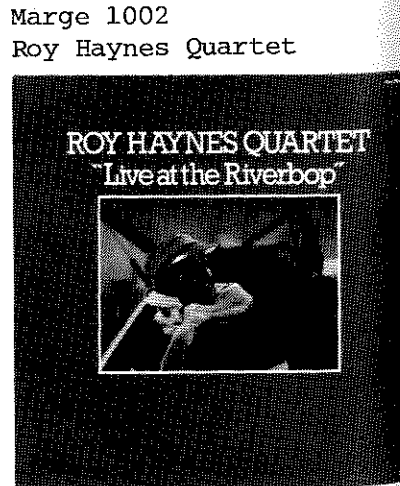
Hat Art 1999/2000
Vienna Art Orchestra



Moers 2010
David Moss



Black Saint 0029
George Lewis



Marge 1002
Roy Haynes Quartet

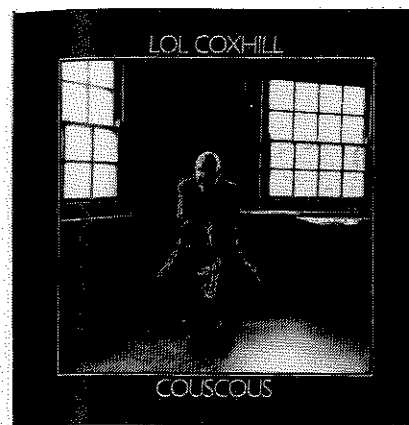


PLAINISPHERE

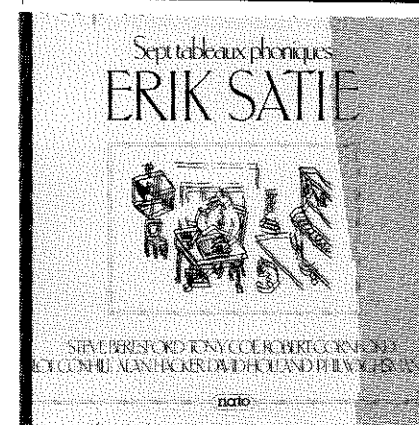
distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

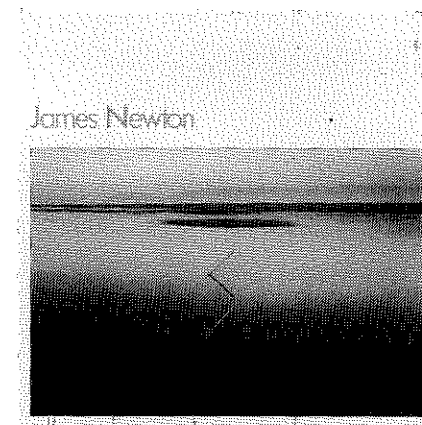
Wichtige Neuheiten Sommer '84



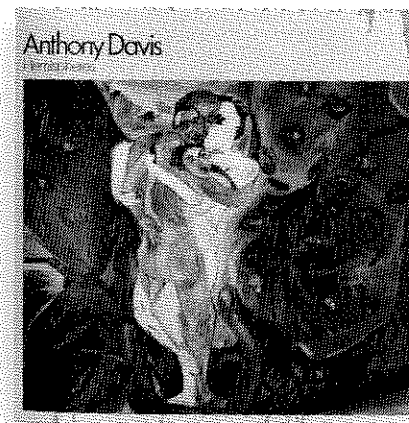
Nato 157
Lol Coxhill



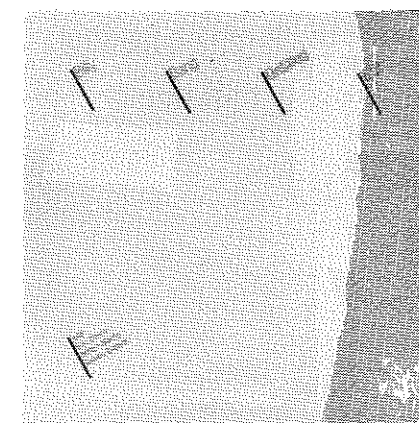
Nato 59
Erik Satie



Gramavision 8205
James Newton



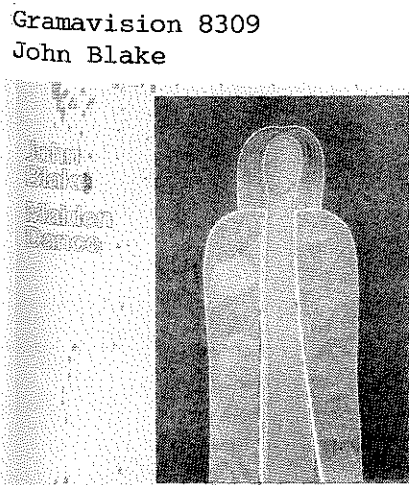
Gramavision 8303
Anthony Davis



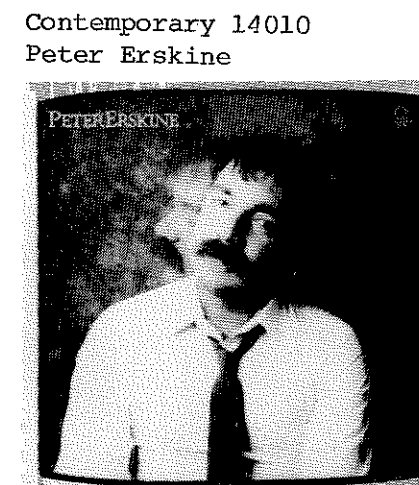
Anima 3BQ9
Billy Bang



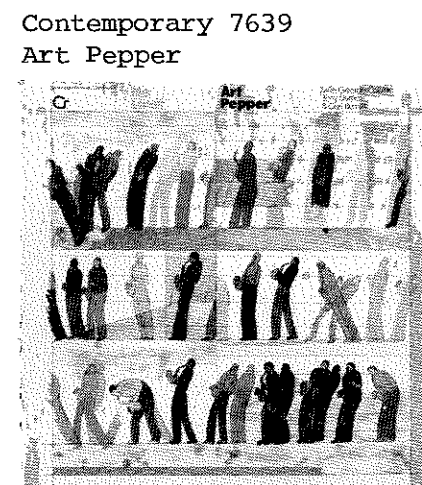
Gramavision 8307
Bob Moses



Gramavision 8309
John Blake



Contemporary 14010
Peter Erskine



Contemporary 7639
Art Pepper



PLAINISPHERE

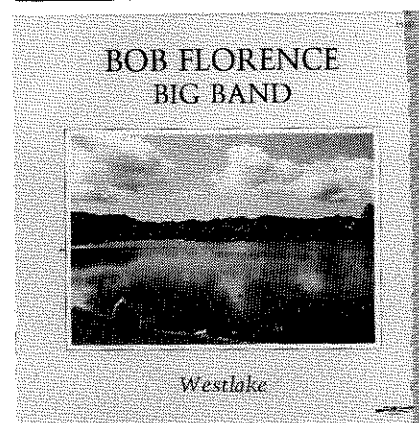
distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

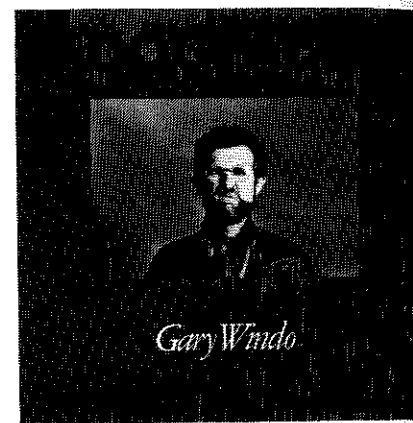
Wichtige Neuheiten Sommer '84



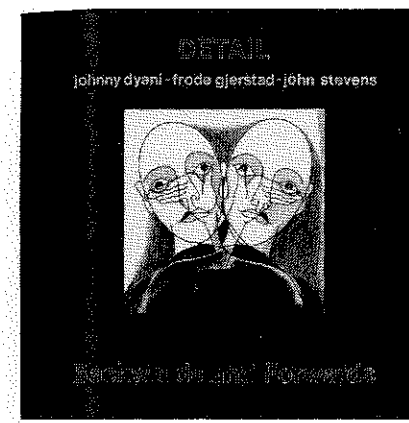
Criss Cross 1005
Johnny Coles Quartet



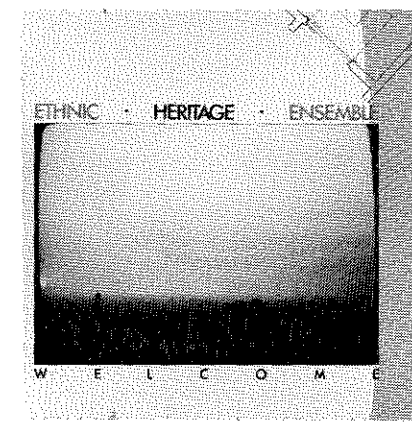
Discovery 832
Bob Florence Big Band



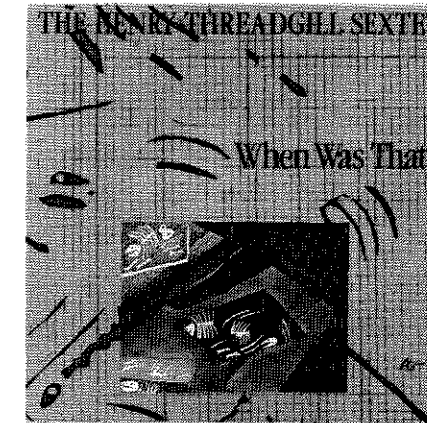
Europa 2011
Gary Windo



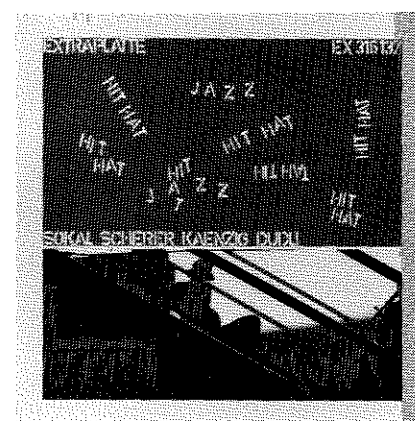
Impetus 18203
Johnny Dyani



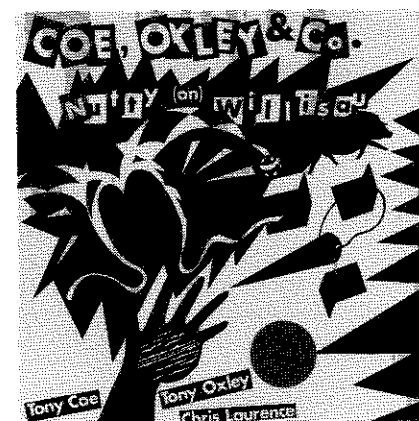
Leo 014
Ethnic Heritage Ensemble



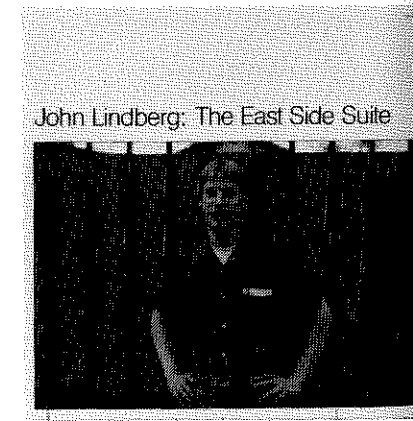
About Time 1004
Henry Threadgill Sextet



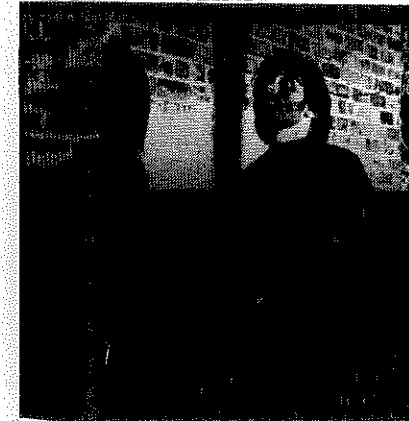
Extraplatte 316137
Sokal-Scherer-Känzig-Dudli



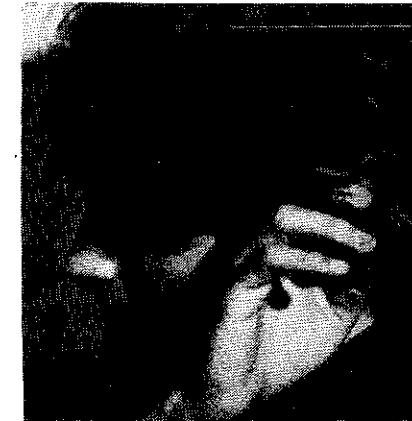
Hat Art 2004
Coe, Oxley & Co.
(Willisau '83)



Sound Aspects 001
John Lindberg



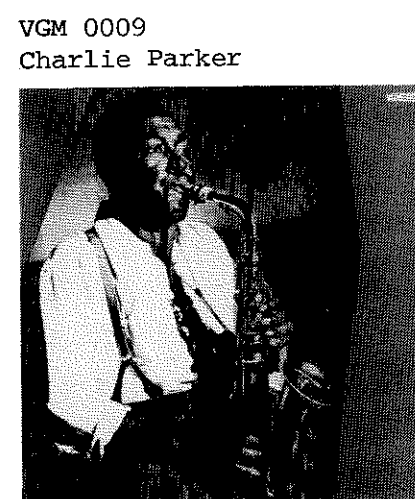
American Clavé 1007
Kip Hanrahan



American Clavé 1008/9
Kip Hanrahan



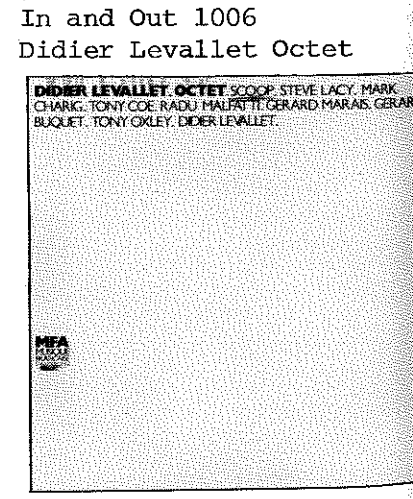
LDH 1009
Jean-Louis Rassinfosse,
Chet Baker, Philip Catherine



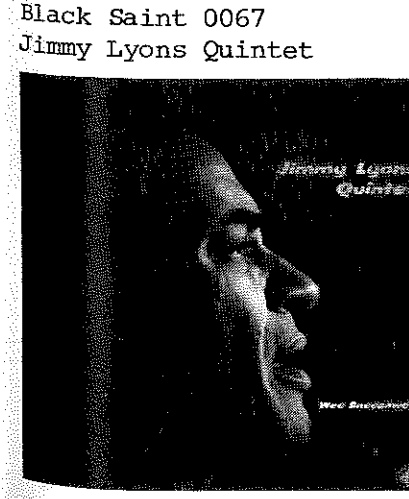
VGM 0009
Charlie Parker



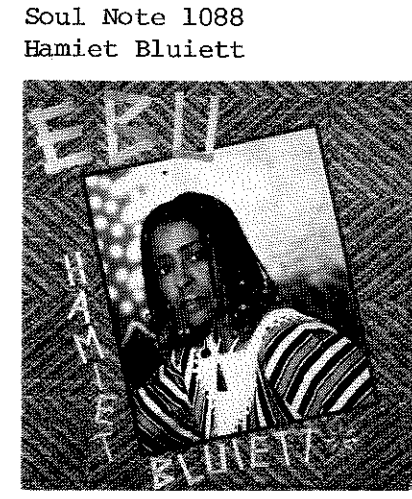
Moers 2008
Rhys Chatham



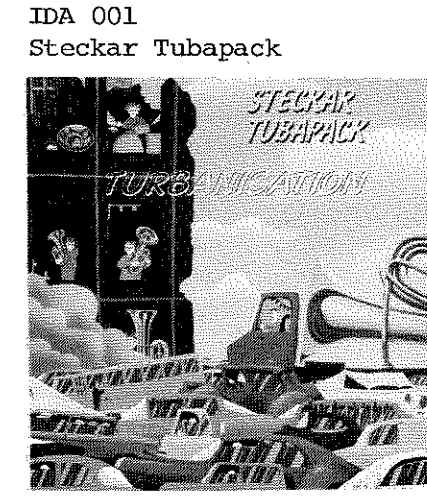
In and Out 1006
Didier Levallet Octet



Black Saint 0067
Jimmy Lyons Quintet



Soul Note 1088
Hamiet Bluiett



IDA 001
Steckar Tubapack



- JAZZ COMMUNITY / IL TOPO (UNIT UTR 4001)
- UEPILON / HEAD IN THE CLOUDS .. (UNIT UTR 4002)
- ALPINE JAZZ HERD / SWISS FLAVOUR (UNIT UTR 4003)
- JASATA / LIVE AT THE FESTIVALS MONTREUX & LUGANO (UNIT UTR 4004)
- NEU - BAUMANN - HAEMMERLI SEXTET / LIVE 1983 (UNIT UTR 4005)
- NEU - SCHILDPATT (UNIT UTR 4006)
- NEU - MARKUS PLATTNER / SERENE WAYS (UNIT UTR 4007)



► Zibelegässli 16 Postfach 136 CH-3000 Bern 7 Tel. 031 22 89 25



K O N Z E R T 1

DO 30.AUG. 20.00 UHR JUBILEE OPENING

Thurman Barker and Expressions

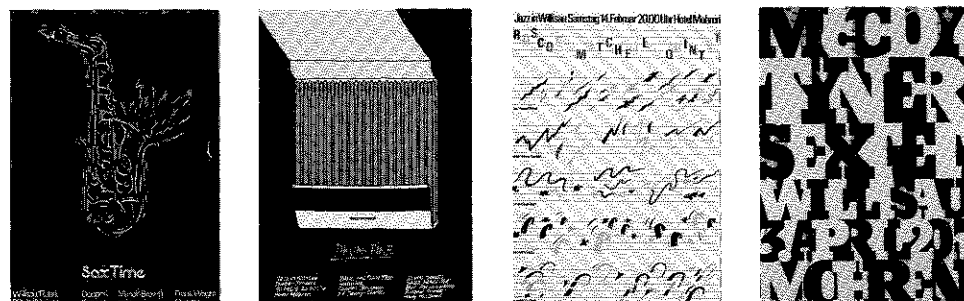
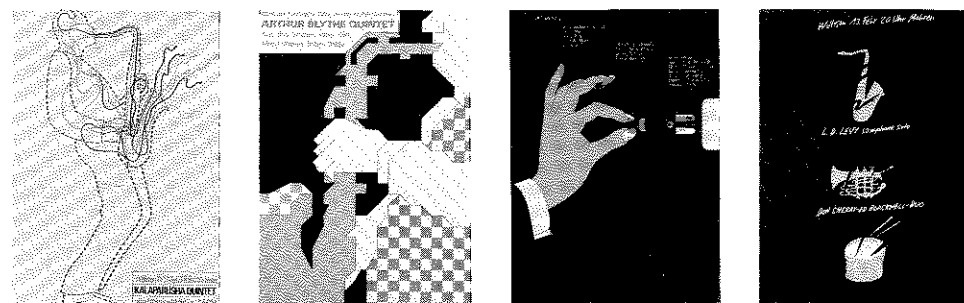
THURMAN BARKER dr, perc
ROB SCHIMMER keyboards
CLAUDE BARTHELEMY g
SANTI DEBRIANO b

Dass THURMAN BARKER ein überaus talentierter und ausdrucksstarker Schlagzeuger und Perkussionist ist wissen wir seit Jahren. Dass er ein ebenso begabter Bandleader und Komponist ist, das wird er an diesem Festival mit der eigenen Gruppe 'EXPRESSIONS' beweisen. THURMAN BARKER kommt aus dem einflussreichen Chicagoer Kreis der AACM-Musiker. In Chicago spielte er dann auch früh schon mit dem Spiritus Rector dieser Musikerkooperative, mit Muhal Richard Abrams. In der Folge traf man BARKER in den Avantgardegruppen von Kalapusha, Leroy Jenkins, Anthony Braxton und Sam Rivers. In den letzten Jahren war er mehr oder weniger regelmässig im Trio der Pianistin und Sängerin Amina Claudine Myers tätig. Als das 'World Bass Violin Ensemble', ein sechsköpfiges Bassistenensemble aus New York, ihre erste Platte aufnahm war THURMAN BARKER ebenfalls dabei. Er spielt ein sehr breites Spektrum Musik: einerseits baut er auf der afroamerikanischen Musiktradition auf und komponiert in dieser Richtung erdige, rhythmische bluesbetonte Stücke, andererseits ist er stark interessiert an neuen, elektronischen Sounds und Formen. So setzt er in seiner Gruppe heute auch sinnvoll Synthesizers ein. Sein ständiger musikalischer Partner ist der Keyboardspieler ROB SCHIMMER, der auch einiges zur heutigen Gruppenkonzeption beiträgt. Zu diesem 'Stamm' stossen in Willisau der in Paris lebende junge Bassist SANTI DEBRIANO sowie der einflussreiche französische Gitarrist CLAUDE BARTHELEMY.

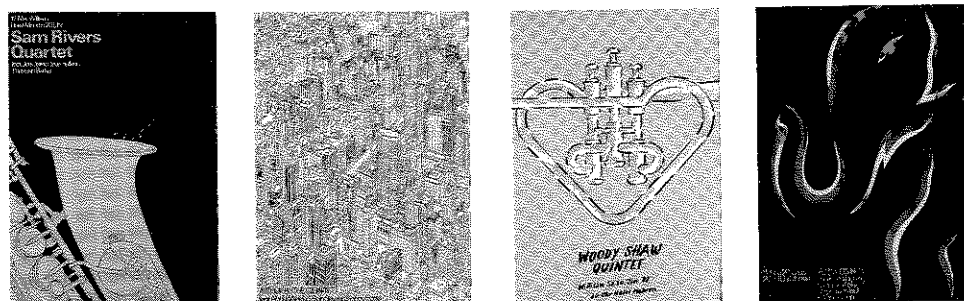
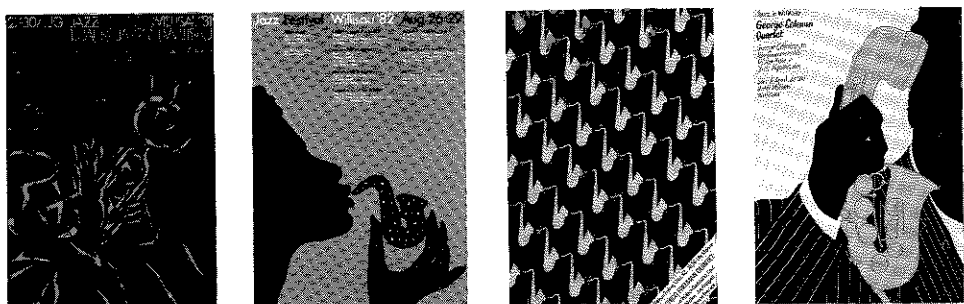


Willisauer Jazz-Plakate auf Postkarten

Auf untenstehendem Coupon gewünschte Serien notieren und mit entsprechendem Geldschein an Jazz in Willisau, Postfach, 6130 Willisau senden. 2 vierfarbige 8er-Serien à Fr.10.-



Serie A



Serie B

Ich wünsche folgende Serie/n:

----- x Serie A à Fr.10.- ----- x Serie B à Fr.10.-

Das entsprechende Nötli liegt bei.

K O N Z E R T

DO 30.AUG. 20.00 UHR

JUBILEE OPENING

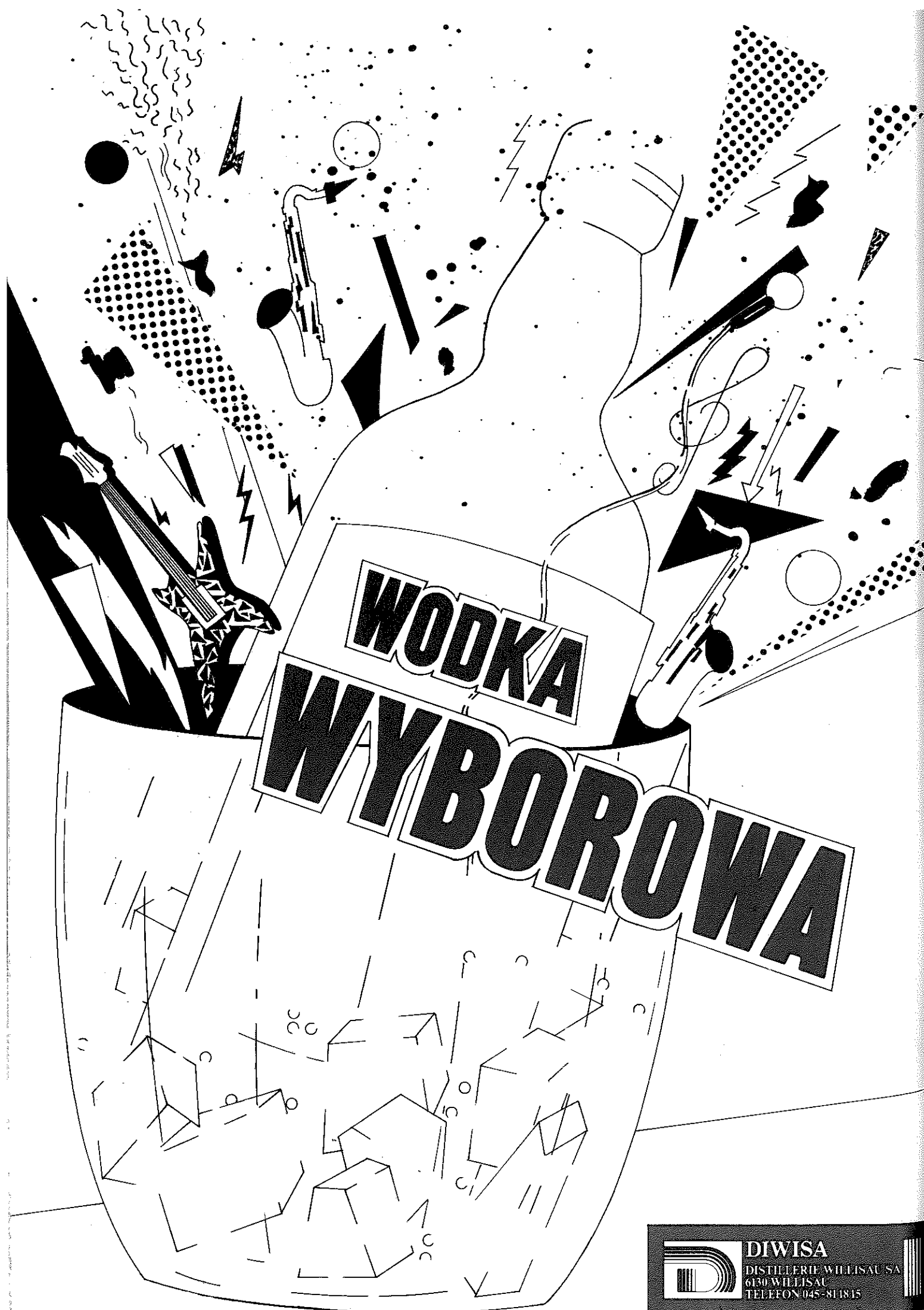
Lockwood - Catherine - Escoudé

DIDIER LOCKWOOD viol
PHILIP CATHERINE g
CHRISTIAN ESCOUDÉ g

Dieses sensationelle Saitentrio mit dem Geiger DIDIER LOCKWOOD und den beiden Gitarristen PHILIP CATHERINE und CHRISTIAN ESCOUDÉ hat sich im letzten Jahr für eine Plattenproduktion formiert und erreichte in der internationalen Fachpresse und bei einem 'breiten' Publikum eine einhellige Begeisterung. Dieses Trio schafft eine Musik, die stark auf der europäischen Gitarren- und Violintradition aufbaut, Zigeunermusik ist in verarbeiteter Form ebenso präsent wie mittelalterliche Tanzmelodien. Natürlich arbeiten die drei Solisten mit den gesamten Erfahrungen der heutigen Soundelektronik. Ueberhaupt ist erstaunlich, wie abwechslungsreich das Trio ihre Musik gestaltet. Das Abwechseln von elektrischen und akustischen Instrumenten oder dessen Gegenüberstellung führt zu eindrucksvollen Kontrasten und ist ein primäres Gestaltungsmittel der Gruppe.

DIDIER LOCKWOOD wurde 1956 in Calais als Kind von französisch-schottischen Eltern geboren. Sein Vater war Violinlehrer, mit 16 gewann er bereits einen grossen Konservatoriumspreis, mit 17 war er Mitglied der Gruppe Magma. Am Willisau Festival 79 war er die grosse Entdeckung. In den letzten Jahren wurde er zu einem Star in der Jazzrockszene. Dazwischen spielte er auch immer wieder mit seinem Vorbild und Freund Stéphane Grappelli. PHILIP CATHERINE wurde 1942 in London geboren. Nach seinem Handelsstudium ging er den Weg eines Berufsmusikers. Er spielte im Jean-Luc Ponty-Quintett, dann auch mit Joachim Kühn, mit Pork Pie, Jan Akkerman, Focus, Larry Coryell. CHRISTIAN ESCOUDÉ wurde 1947 in Angoulême geboren. Sein Vater lehrte ihn mit 13 Gitarre spielen. 1969 traf er in Paris den Organisten Eddy Louiss, der ihn in die Jazzszene einführte. Später spielte ESCOUDÉ mit allen möglichen Jazzgrössen. 1980 unternahm er mit John McLaughlin eine Duo-Tournee. Ein Höhepunkt in seinem bisherigen Schaffen ist sicher die Duo-Platte mit Charlie Haden.





K O N Z E R T 2

FR 31. AUG. 20.00 UHR

NEW NEW YORK SOUNDS

Julius Hemphill's Jah Band

JULIUS HEMPHILL wurde 1940 in Fort Worth, der Heimat vieler grosser Saxophonisten (wie etwa King Curtis, Ornette Coleman und Dewey Redman) geboren. So wuchs er in einem Zentrum des Rhythm'nd Blues auf, was seine musikalische Entwicklung auch nachhaltig beeinflusste. 1960 zog er nach St. Louis, wo er sich der eben gegründeten Künstlervereinigung 'Black Artists Group' anschloss. Dort hatte er bald eine Gruppe mit John Hicks, Abdul Wadud und Philip Wilson. 1973 tourte HEMPHILL mit Braxton durch Europa und liess sich danach in New York nieder. International bekannt wurde er dann vor allem durch seine Arbeit im World Saxophone Quartet, für das er auch die meisten Titel schreibt. Seine musikalischen Wurzeln liegen eindeutig bei der schwarzen Populärmusik, besonders beim Blues. Der Blues ist denn auch Ausgangsbasis seiner avantgardistischen Klangerforschungen.

Mit seiner JAH BAND führt HEMPHILL seine bisherige Arbeit konsequent fort. Neu ist die instrumentelle Konzeption mit E-Gitarre, E-Bass und zwei Perkussionisten. JULIUS HEMPHILL spielt keinen modischen Einheitsbrei aus Funk, Ragga oder New Wave, sondern 'seinen' Blues in 'seiner' neuesten kreativen Metamorphose. Wie Miles oder Ornette versteht er es, Klischees zu umgehen und das Motto 'Tradition in Transition' mit neuem Leben zu erfüllen.

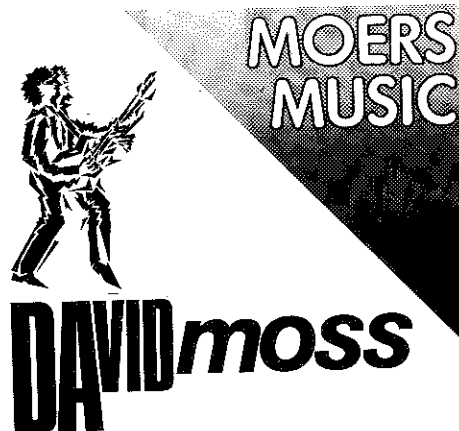
JULIUS HEMPHILL as, ss, fl
NELS CLINE g
STEUBIG b
ALEX CLINE dr
JUMA SANTOS perc



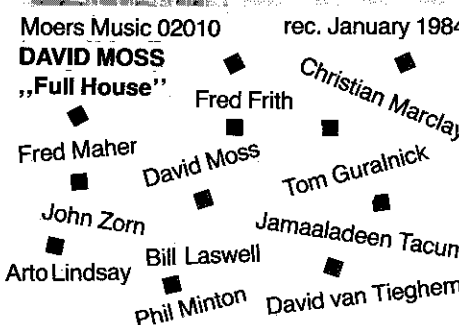
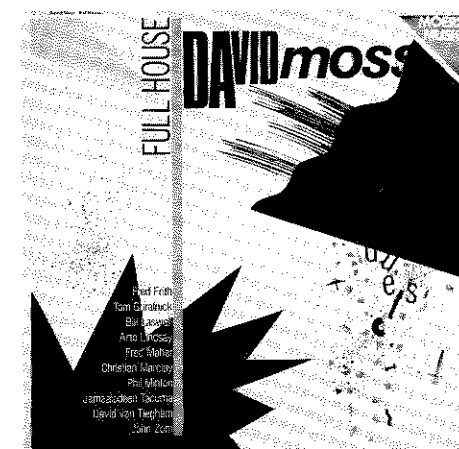
DIWISA
DISTILLERIE WILLISAU SA
6130 WILLISAU
TELEFON 045-811815



RONALD SHANNON JACKSON
 ARNOLD SCHÖNBERG CHOIR
 RHYS CHATHAM
 DETLEV SCHÖNENBERG
 FRED FRITH
 GEORGE LEWIS
 ANTHONY DAVIS
 JAMES NEWTON
 TRISTAN HONSINGER
 DAVID MURRAY
 JOSEPH BOWIE
 MICHAEL JÜLLICH
 LUTHER THOMAS
 OLIVER LAKE
 HAMMET BLUIETT
 JULIUS HEMPHILL
 SUNNY MURRAY
 MALACHI FAVORS
 JOHN CARTER
 DAVID MOSS
 BOB STEWART
 FRED ANDERSON
 PHILIPP WILSON
 LEO SMITH
 BILL LASWELL
 BARRY ALTSCHUL
 RAY ANDERSON
 MARK HELIAS
 OLU DARA
 FRANK LOWE
 EVAN PARKER
 AMIN ALI
 JAMES BLOOD ULMER
 GÜNTER CHRISTMANN
 DR. UMEZU
 JOHN SURMAN
 JOHN LINBERG
 ANTHONY BRAXTON
 BOBBY MC FERRIN
 MATHIAS RÜEGG
 HÄRTE 10



WELCOME AT
 10. JAZZ FESTIVAL
 WILLISAU '84



■ Distributed in Swiss by: ■

* PLAINISPHERE *
 Grand Rue
 CH-1267 VICH
 Telefon: 022-64 32 90

If You are looking for Jazz,
 Avantgarde Rock, Ethnic Music,
 No Wave, Funk ...
 Look at the Moers Music Catalog!

Ask for FREE of charge catalog!
 MOERS MUSIC is available in every
 good record shop, or by Mail Order:
 Moers Music · P. O. Box 16 12
 D-4130 Moers 1 · West-Germany
 phone: (0)28 41-77 41 · telex: 8 12 1 216 momu d

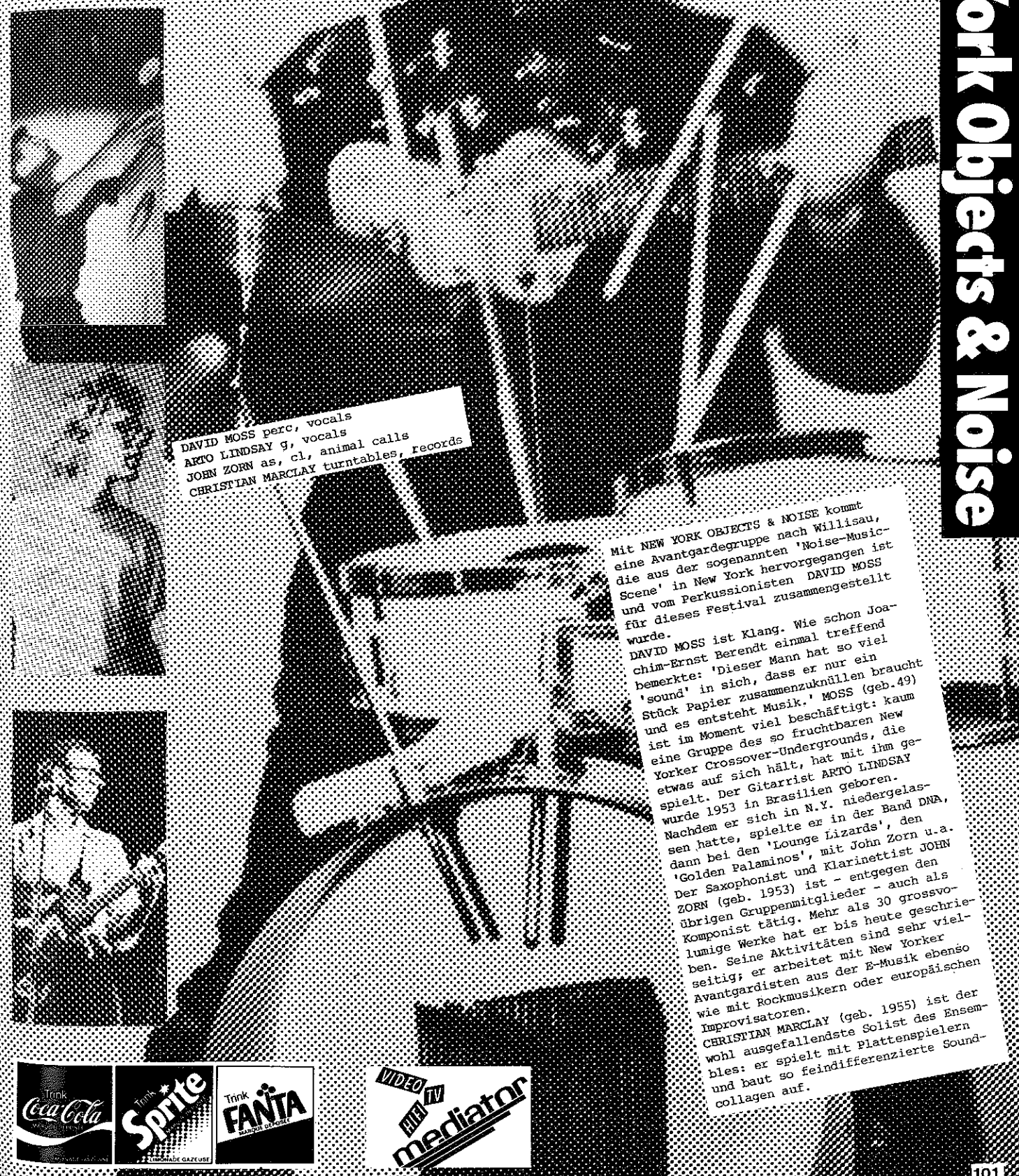
TAVIL-NADASVARAM-GROUP
 EUROPEAN JAZZ QUINTET
 LEE ROZIE
 RASHIED ALI
 ROVA
 MAGGIE NICHOLS
 RICK ROZIE
 ANTON FIER
 TOM GURALNICK
 PHIL MINTON
 MAARTEN ALTENA
 VERNON REID
 JAMAALADEEN TACUMA
 BYARD LANCASTER
 MELVIN GIBBS
 GREETJE BIJMA
 ODEAN POPE
 JOHN ZORN
 KAHIL EL ZABAR
 FRED MAHER
 NOODBAND
 CORNELL ROCHESTER
 STANLY BANKS
 MARK DRESSER
 DAVID VAN TIEGHEM
 CHRISTIAN MARCLAY
 KHAN JAMAL
 CHARLES BRACKEEN
 ARTO LINDSAY
 THURMAN BARKER
 LAUREN NEWTON
 JEANNE LEE
 RAINER BRÜNINGHAUS
 BARRE PHILLIPS
 JAY CLAYTON
 URSZULA DUDZIAK
 JOE CHAMBERS
 WOLFGANG PUSCHNIG
 PAUL LYTTON
 GERALD VEASLEY
 AND MANY OTHERS

K O N Z E R T 2

FR 31. AUG. 20.00 UHR

NEW NEW YORK SOUNDS

New York Objects & Noise



DAVID MOSS perc, vocals
 ARTO LINDSAY g, vocals
 JOHN ZORN as, cl, animal calls
 CHRISTIAN MARCLAY turntables, records

Mit NEW YORK OBJECTS & NOISE kommt eine Avantgardegruppe nach Willisau, die aus der sogenannten 'Noise-Music-Scene' in New York hervorgegangen ist und vom Perkussionisten DAVID MOSS für dieses Festival zusammengestellt wurde.
 DAVID MOSS ist Klang. Wie schon Joachim-Ernst Berendt einmal treffend bemerkte: 'Dieser Mann hat so viel "sound" in sich, dass er nur ein Stück Papier zusammenknüllen braucht und es entsteht Musik.' MOSS (geb. 49) ist im Moment viel beschäftigt: kaum eine Gruppe des so fruchtbaren New Yorker Crossover-Undergrounds, die etwas auf sich hält, hat mit ihm gespielt. Der Gitarrist ARTO LINDSAY wurde 1953 in Brasilien geboren. Nachdem er sich in N.Y. niedergelassen hatte, spielte er in der Band DNA, dann bei den 'Lounge Lizards', den 'Golden Palominos', mit John Zorn u.a. Der Saxophonist und Klarinettist JOHN ZORN (geb. 1953) ist - entgegen den übrigen Gruppenmitglieder - auch als Komponist tätig. Mehr als 30 grossvolumige Werke hat er bis heute geschrieben. Seine Aktivitäten sind sehr vielseitig; er arbeitet mit New Yorker Avantgardisten aus der E-Musik ebenso wie mit Rockmusikern oder europäischen Improvisatoren.
 CHRISTIAN MARCLAY (geb. 1955) ist der wohl ausgefallenste Solist des Ensembles: er spielt mit Plattenspielern und baut so feindifferenzierte Soundcollagen auf.

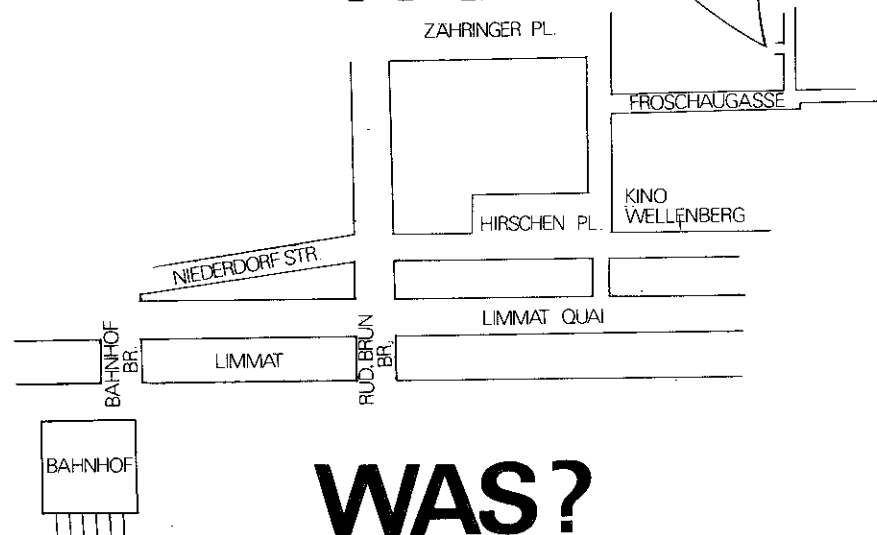


Ana's

JAZZ & BLUES

Froschaugasse 8, 8001 Zürich, Tel. 01/69 39 29

WO?



WAS?

CAJUN BLUES GOSPEL SWING
 NEW ORLEANS WEST COAST
 BE BOP HARD BOP COOL
 MAINSTREAM NO WAVE
 FREE JAZZ
 SALSA ETHNO

K O N Z E R T 3

SA 1. SEPT. 14.30 UHR

DDR/USA

ERNST-LUDWIG PETROWSKY as.ss.cl.fl
 CONRAD BAUER tb
 GÜNTER 'BABY' SOMMER dr.perc

Die DDR-Musiker traten in letzter Zeit erfreulicherweise immer öfter auch diesseits des 'Vorhangs' auf. Die DDR-Szene wurde schon oft unsinnig zu etwas hochstilisiert, das sie gar nicht nötig hat. Richtig ist, dass sich die ostdeutschen Musiker ihre eigenen Identitäten erarbeitet haben und einen Vergleich mit andern Szenen nicht zu scheuen brauchen. Die 'Vaterfigur' dieser improvisierenden Musikergarde ist der Saxophonist ERNST-LUDWIG PETROWSKY. Dieser eigenständige Musiker hat ein solch breites musikalisches Vokabular, dass er jederzeit in den stilistisch verschiedenartigsten Gruppen mitspielen kann. Sein instrumentales Können ist ebenso gross wie sein Ideenreichtum. Auch der Posaunist CONRAD BAUER beherrscht sein Instrument meisterhaft. Er gehört zu jenen Posaunisten, die durch Einbeziehung von Spaltfrequenzen die Mehrstimmigkeit des Instruments wirkungsvoll und ausdrucksstark einsetzen. Dabei ist er keinesfalls ein Epigone von Albert M. Der Perkussionist GÜNTER 'BABY' SOMMER ist der wohl häufigste 'Westbesucher' aus der DDR. Erst noch stark vom Hardhop geprägt, hat sich sein Spiel zu einer vielfältigen Ausdrucksskala entwickelt. In einer Art experimenteller Klangwerkstatt erweiterte SOMMER sein musikalisches Spektrum, bereicherte sein Instrumentarium und zog musiktheatralische Effekte in seine totale Musik in seine Konzeption mit ein.

E.L. Petrowsky - Conrad Bauer - Günter Baby Sommer



Anna's

JAZZ & BLUES

Froschaugasse 8, 8001 Zürich, Tel. 01/69 39 29

regelmässig neue Japan-Importe wie:

PACIFIC CONTEMPORARY
BLUE NOTE RCA ATLANTIC
WHY NOT VERVE TRIO
etc.

LATIN-AMERICAN PERCUSSION

»A MUST FOR
ALL PERCUSSION PLAYERS
AND MUSIC TEACHERS«



**Rhythms
and rhythm
instruments**

Info-Talon Ich möchte mehr wissen
über

☐ CONGAS ☐ BONGOS ☐ TIMBALES
☐ KLEIN-PERCUSSION ☐ NOTEN

Name
Strasse
Ort

Latin Musik

Forchstr. 72, CH-8008 Zürich

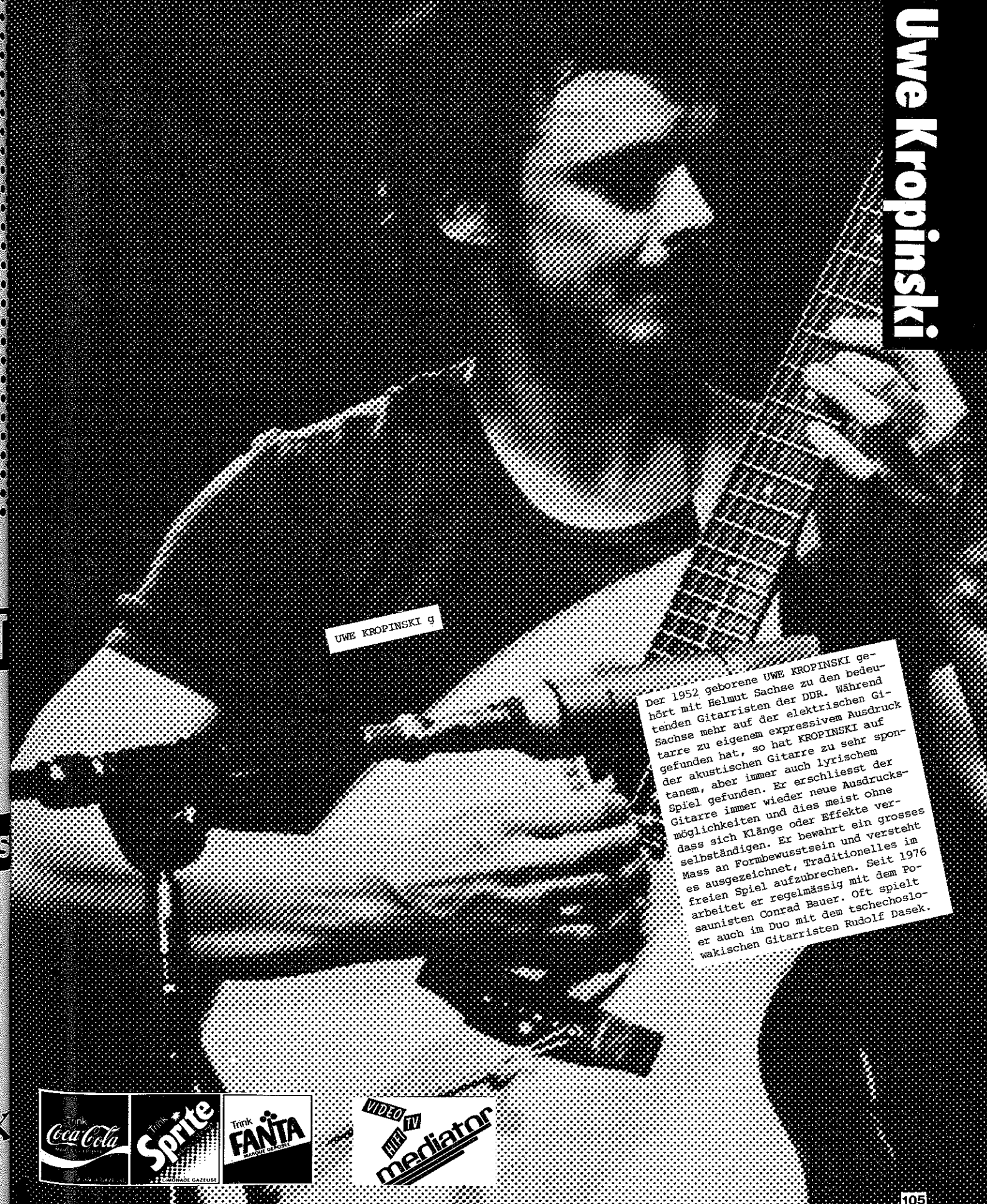
Tel. 01/55 50 33

K O N Z E R T 3

SA 1. SEPT. 14.30 UHR

DDR/USA

Uwe Kropinski



UWE KROPINSKI g

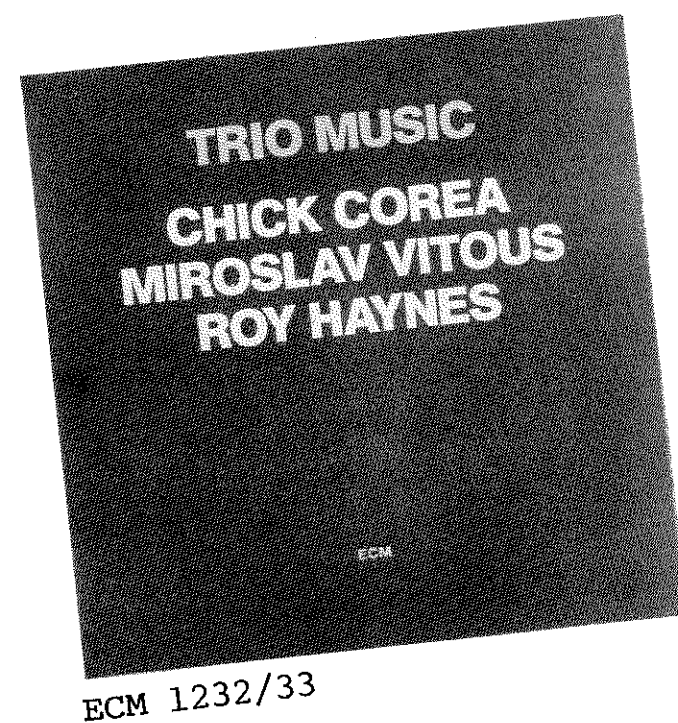
Der 1952 geborene UWE KROPINSKI gehört mit Helmut Sachse zu den bedeutenden Gitarristen der DDR. Während Sachse mehr auf der elektrischen Gitarre zu eigenem expressivem Ausdruck gefunden hat, so hat KROPINSKI auf der akustischen Gitarre zu sehr spontanem, aber immer auch lyrischem Spiel gefunden. Er erschliesst der Gitarre immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten und dies meist ohne dass sich Klänge oder Effekte ver selbständigen. Er bewahrt ein grosses Mass an Formbewusstsein und versteht es ausgezeichnet, Traditionelles im freien Spiel aufzubrechen. Seit 1976 arbeitet er regelmässig mit dem Posanisten Conrad Bauer. Oft spielt er auch im Duo mit dem tschechoslowakischen Gitarristen Rudolf Dasek.



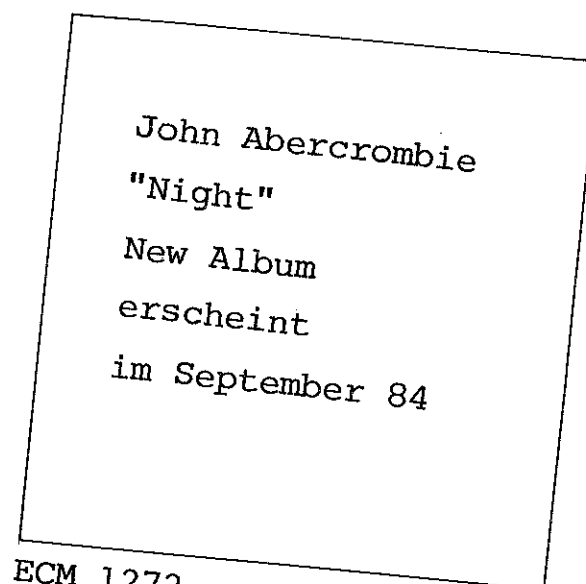
Welcome at 10. JAZZ FESTIVAL WILLISAU '84

Chick Corea - Miroslav Vitous - Roy Haynes - John Abercrombie Trio

Urs Leimgruber - Bobby Burri - Christy Doran - Thurman Barker



ECM 1232/33



ECM 1272



JAPO 60033



ECM 1162

Thurman Barker as Drummer

"The most beautiful Sound next to silence"

ECM Records Distributed by Phonag Records Winterthur

K O N Z E R T 3

SA 1. SEPT. 14.30 UHR

DDR/USA

John Abercrombie Trio

JOHN ABERCROMBIE g
MARC JOHNSON b
PETER ERSKINE dr

JOHN ABERCROMBIE spielt seit seinem vierzehnten Altersjahr Gitarre. Er studierte an der Berklee School of Music in Boston. Seine aktive Karriere startete er bei den Brecker Bros., spielte in der Folge bei Gil Evans, Gato Barbieri, Barry Miles, Chico Hamilton und Billy Cobham, ehe er selber eine erfolgreiche Solokarriere startete. Grosse Erfolge hat er mit 'Gateway', dessen erstes Konzert vor genau zehn Jahren in Willisau stattfand. Dieses Trio, zu dem noch der Bassist Dave Holland und der Schlagzeuger Jack DeJohnette gehören, existiert auch heute noch. In seinen bisherigen eigenen Gruppen spielte ABERCROMBIE vorwiegend mit dem Pianisten Richie Beirach und dem Bassisten George Mraz. Nun hat er ein neues Trio beisammen und zwar in Topbesetzung mit dem Ex-Bill Evans/Ex Stan Getz-Bassisten MARC JOHNSON und dem Ex-Weather Report-Drummer PETER ERSKINE. Auf die Premiere dieses Supertrios darf man gespannt sein, dürfte es doch durch eine aussergewöhnliche Ausgeglichenheit bestechen. JOHN ABERCROMBIE hat die Ausdrucksskalen der elektrischen Gitarre immens erweitert und hat selber eine ganze Gitarrengeneration beeinflusst.



The stars' choice: Paiste cymbals

These four great drummers found the perfect cymbal sound for their individual style of music with Paiste.

Al Foster
of Miles Davis

John Marshall
of Soft Machine

Dan Gottlieb
ex-Pat Metheny Group

Jon Hiseman
of Paraphernalia

PAiSte
CYMBALS SOUNDS GONGS

K O N Z E R T 4

SA 1. SEPT. 20.00 UHR

BEGEGNUNGEN

**Urs Leimgruber-Maurice Magnoni-Jacques
Demierre-Bobby Burri-Joël Allouche**

URS LEIMGRUBER ss,ts,bs,fl
MAURICE MAGNONI ss,ts,fl
JACQUES DEMIERRE p
BOBBY BURRI b
JOEL ALLOUCHE dr

URS LEIMGRUBER und MAURICE MAGNONI gehören zu den stärksten Saxophonisten in der Schweiz. LEIMGRUBER hat ja zusammen mit BOBBY BURRI schon 10 Jahre OM-Erfahrung. Seit der Auflösung dieser Gruppe entwickeln diese beiden eine rege musikalische Tätigkeit. In letzter Zeit spielten sie vorwiegend mit dem amerikanischen Pianisten Don Friedman und dem korsischen Drummer JOEL ALLOUCHE. ALLOUCHE ist ein äusserst 'musikalischer' Drummer, einer, der in wunderbarem 'Schnauf' spielt und ein breites Perkussions-spektrum ideenreich einzusetzen versteht. Eben ist eine aufschlussreiche Platte von dieser Besetzung auf dem Timeless-Label erschienen. Das Zusammentreffen von LEIMGRUBER/BURRI/ALLOUCHE mit den Westschweizern MAURICE MAGNONI und JACQUES DEMIERRE kann als glückliche Tatsache gewertet werden, dass die deutschschweizerischen und welschen Zentren ein-befruchtender Austausch möglich wird. Nachdem MAURICE MAGNONI schon 1981 sein Willisau-Debut hatte, darf man sich auf die nun zustandgekommene Begegnung freuen. Das hohe Niveau der 'zweiten' Generation des neueren Jazz in der Schweiz wird sich hier im internationalen Vergleich bestätigen.



Die Wirte von Willisau wünschen allen Gästen ein schönes Festival:

Hotel Adler

Fam. Robert Bättig

Hotel Kreuz

Fam. Josef Bucher-Bieri

Hotel Mohren

Fam. A. Kuster

Hotel Schlüssel

Fam. W. Zihlmann

Hotel Sonne

Fam. W. Arnold-Hunkeler

Rest. Bahnhof

Fam. Th. Fuchs-Werlen

Rest. Bierhalle

Fam. Korner-Arnold

Rest. Gambrinus

Berta Ludin

Rest. Hirschen

Fam. E. Wermelinger

Rest. Krone

Pius + Lisbeth Kneubühler-Reis

Rest. Linde

Frid. Buob-Müller

Rest. Löwen

Albert Bienz

Rest. Post

Hans + Edith Herzog-Wermelinger

Rest. Schwanen

Fam. Peyer-Haltiner

Rest. Sternen

Fam. Max Lustenberger

Rest. Taube

Pius Stauffer-Aregger

Rest. Untertor

H. + E. Ivancsics

Rest. Sagali

Fam. Toni Suppiger

K O N Z E R T 4

SA 1. SEPT. 20.00 UHR

BEGEGNUNGEN

George Lewis - Irene Schweizer - Joëlle Léandre -
Lauri Nykopp - Alfred Zimmerlin

GEORGE LEWIS tb,perc,synth
IRENE SCHWEIZER p
JOELLE LEANDRE b,vocal
LAURI NYKOPP saxes
ALFRED ZIMMERLIN cello

IRENE SCHWEIZER gehört zu den Free-Jazzern der ersten Stunde in Europa und auch heute kommt die Freemusic-szene in Europa kaum ohne sie aus. Sie, die ja ab 1968 auch die ersten Freekonzerte in Willisau gab, hat auch die 'Jazz in Willisau-Geschichte' entscheidend mitgeschrieben. Beim ersten Festival 1975 kam es zu einem Ad hoc-Treffen mit John Tchicai, Buschi Niebergall und Makaya Ntshoko. Dieses Jahr kommt IRENE SCHWEIZER wieder zu einer hochinteressanten Begegnung mit vier Musikern aus vier verschiedenen Ländern. Mit GEORGE LEWIS, dem erst einmal als Posaunenphänomen bekannten Amerikaner, kommt einer der vielseitigsten Musiker, der sich heute mit Perkussion ebenso beschäftigt wie mit Synthesizern und Computern. JOELLE LEANDRE, die französische Bassistin und Vokalistin, war schon öfter mit Irene Schweizer zusammen. LAURI NYKOPP, ein finnischer Saxophonist, ist in letzter Zeit sehr aktiv in der Pariser Szene aufgefallen. Der Schweizer Cellist ALFRED ZIMMERLIN gehört zum Kreis der Musikwerkstatt Zürich und der Polyphonie Zürich. Das Zusammentreffen dieser fünf Solisten dürfte zu einer Improvisationswerkstatt werden, sind doch alle am spontanen Aufeinandereingehen besonders interessiert. Auch streben alle eine 'offene' Musik an, die möglichst nicht an Traditionen angeschlossen, sondern Neues offenbaren soll.



We are where you are

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

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

PAiSte

CYMBALS SOUNDS GONGS

Paiste AG, CH-6207 Nottwil/Schweiz

K O N Z E R T 4

SA 1. SEPT. 20.00 UHR

BEGEGNUNGEN

Amina Claudine Myers Trio

AMINA CLAUDINE MYERS p, vocal
JEROME HARRIS b
REGGIE NICHOLSON dr

Die schwarze Pianistin und Sängerin AMINA CLAUDINE MYERS begann mit sieben Jahren Klavier zu spielen. Sie trat in frühen Jahren, damals noch in Dallas/Texas, mit einer Gospelgruppe auf, welche quer durch Texas und den Südwesten tourte. Später, in Arkansas, war sie Organistin und Schulpianistin für die Kirchen- und Schülerchöre. Nach ihrem Musiklehrerstudium war sie in Chicago tätig, lehrte und spielte daneben Piano im Ajaramu Ensemble. Sie wurde dann auch Mitglied der AACM. 1978 wurde sie Pianistin im Lester Bowie Quintett und kam damit auch ans Willisau Festival 78. Daneben spielte AMINA auch häufig im Trio des Violinisten LEROY JENKINS. Sie schrieb ihre Musicalshow 'I Dream', die dann auch in Chicago aufgeführt wurde. Sie hatte kürzlich ihre Premiere mit der 'Improvisational Suite for Chorus, Pipe Organ and Percussion.' Sie nahm schon eine Reihe Platten auf. Dabei fällt auf, dass sie auf ihren frühen 'Roots' aufbaut: Gospel und Blues sind in ihrem Spiel unverkennbar enthalten. Immer aber sucht sie den Weg zu neuen Ausdrucksformen. Die neueste Platte auf 'Minor Music' zeigt eindrücklich ihren momentanen Stand. Mit JEROME HARRIS, Bass und REGGIE NICHOLSON, Schlagzeug hat sie auch zwei adäquate Partner neben sich.



Wer sich in der Schweiz für Jazz interessiert, kommt nicht um Die WochenZeitung (WoZ) herum

Zum Beispiel verpassten Sie bis jetzt:

George Lewis
«Der Realität verpflichtet.» Besuch beim Posaunisten George Lewis in Paris. Von Patrick Landolt

Irène Schweizer
«Wo spiele ich in der Schweiz.» Von Irène Schweizer
«Wir sind selbstbewusster und offener geworden.» Gespräch mit Irène Schweizer und Peter K. Frey. Von Patrick Landolt

Ulrich Gumpert
«Wahnsinnsruhe und Energieexplosion.» Die Ulrich Gumpert Band auf Tournee. Von Bert Noglik

Mathias Rüegg
«Schreiben ist Musik.» Gespräch mit Leroi Jones Amira Baraka. Von Mathias Rüegg

Fred Frith
«Von der historischen Gewalt, der Furie des Verschwindens.» Von Patrick Landolt

Amina Claudine Myers
«Good Morning Blues, How Do You Do.» Von Susanna Tanner

David Moss
«Noise Music.» Von Patrick Landolt

Alfred Zimmerlin
«Es geht uns um Geräusche, Klänge und emotionale Direktheit.» Interview mit Alfred Zimmerlin und Stephan Wittwer. Von Patrick Landolt

Miles Davis
«I'm a ham.» Von Christian Rentsch

Pierre Favre
«Pierre Favre — Nach Paris emigriert. Zur kulturellen Stille in der Schweiz.» Von Patrick Landolt

Werner Lüdi
«Ein Jazzmusiker muss strong sein.» Von Werner Lüdi

Urs Blöchliger
«Urs Blöchliger: Berufsmusiker.» Von Christian Rentsch

Mengelberg/Bennink
«Wir spielen nicht für ein gottverdammtes Lachen.» Interview mit Mengelberg/Bennink. Von Patrick Landolt

Mike Westbrook
«Befreit die Musik! — oder der Hang zum Gesamtkunstwerk.» Von Christian Rentsch

Anthony Braxton
«Braxtons Composition 98.» Ein Portrait. Von Patrick Landolt

Cecil Taylor
«Wenn der Weltgeist baden geht.» Von Detlef Edelmann

OM
«Jazz-Musiker: Das ist keine Existenz.» Das letzte Interview mit der Gruppe OM. Von Patrick Landolt

Sun Ra
Willisauer Mitschnitt. Von Patrick Landolt

Evan Parker
«Zum Beispiel Evan Parker.» Von Bert Noglik

Alex Schlippenbach
«Mehr als bloss ne Mode.» Interview. Von Patrick Landolt

Montreux
«Montreux: M wie Money.» Von Patrick Landolt

Jazz Now Bern
«Zweihundertfünfzig Arbeitsstunden für ein Konzert.» Portrait. Von Patrick Landolt

Willisau
Einschätzungen, Portraits, Kritiken

Berlin
«Berlin ohne Mauer.» 15. Workshop Freie Musik: Modell eines idealen Festivals. Von Patrick Landolt

DDR
«Grenzgesänge.» Jazz in der DDR. Von Christian Rentsch

hat Hut
«Eine Galerie des Avantgarde-Jazz.» 10 Jahre hat Hut. Von Patrick Landolt

Unit Records
«Label der Schweizer Jazz-Musiker.» Von Patrick Landolt

WoZ
Die WochenZeitung

K O N Z E R T 5

SO 2. SEPT. 14.30 UHR

HOMMAGE A ERIK SATIE

mit freundlicher Unterstützung vom
Schweizerischer Bankverein
Société de Banque Suisse
Società di Banca Svizzera

ULI GUMPERT P

Uli Gumpert

Der 1949 geborene ULI GUMPERT studierte von 1961-68 klassische Musik an der Hochschule von Weimar und Ostberlin. Vertiefte Jazzkenntnisse erwarb er sich an der Musikschule Berlin-Friedrichshagen, die er danach besuchte. Schon während des Studiums spielte er zunächst in Dixiekapellen, später in Jazzrockgruppen. Unter dem Einfluss von E.L. Petrowsky und Klaus Koch, mit denen er in der Gruppe 'Synopsis' zusammenarbeitete, erprobte GUMPERT vielfältigste Ausdruckformen in den verschiedensten Besetzungen. Er fand zum akustischen Piano zurück und entdeckte für sich auch die Klangmöglichkeiten der Ventilposaune. Mit dem ULI GUMPERT WORKSHOP verarbeitet er die Eisklammern der Weimarer Tradition. Daneben spielt er im Trio oder eben solo sein 'Satie-Programm'. Charakteristisch für sein Spiel sind der Wille zur musikalischen Gestaltung, die Hinwendung zu musikalischen Aktionen und die Suche nach Anknüpfungspunkten an bestimmte Entwicklungslinien des modernen Jazz. Besondere Anerkennung fand ULI GUMPERT mit der von ihm komponierten Schauspielmusik zu 'Klytemnestra' von Jochen Berg.



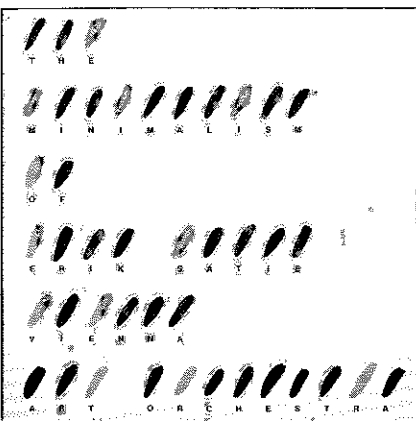
Ich abonniere gleich die WoZ

jährlich (128.—) halbjährlich (68.—) Schnupper (20.— Vorauszahlung; Banknote in Couvert)

Name: Vorname:

Adresse: PLZ/Ort:

Talon bitte einsenden an: WoZ, Abos, Postfach, 8042 Zürich; oder noch schneller: (01) 363 02 02



VIENNA ART ORCHESTRA
THE MINIMALISM OF ERIK SATIE
Recorded September 83 & March 84
in Vienna

hat ART
2005
DIGITAL

STEVE LACY
TWO, FIVE & SIX/BLINKS
with Steve Potts, Bobby Few, Irène Aebi,
J.-J. Avenel and Oliver Johnson.
Recorded live February 12, 1983 in Zurich

hat ART 2006
DIGITAL

mit freundlicher Unterstützung vom

 Schweizerischer Bankverein
Société de Banque Suisse
Società di Banca Svizzera

Collection hat ART

K O N Z E R T 5

SO 2. SEPT. 14.30 UHR

HOMMAGE A ERIK SATIE

MATHIAS RÜEGG arr, cond
LAUREN NEWTON voice
WOLFGANG PUSCHNIG fl, saxes
HARRY SOKAL saxes fl
ROMAN SCHWALLER cl, saxes
HANNES KOTTEK tp, flugelhorn
KARL FIAN tp, flugelhorn
CHRISTIAN RADOVAN tb
JOHN SASS tuba
WOODY SCHABATA vibes
WOLFGANG REISINGER perc

mit freundlicher Unterstützung vom
 Schweizerischer Bankverein
Société de Banque Suisse
Società di Banca Svizzera



1977 gründete der Schweizer Komponist, Arrangeur und Pianist MATHIAS RÜEGG das VIENNA ART ORCHESTRA. 1978 nahm dieses Orchester die erste österreichische Freejazz-Single 'Jessas-na' auf, 1979 die erste LP 'Tango from Obango'. Seither sind drei hochkarätige LP-Kassetten bei 'hat Hut' erschienen, die letzte mit dem Programm 'From No Time to Rag Time', welches das Orchester auch am 1982er Willisau Festival aufgeführt hatte. In der Zwischenzeit hat Mathias Rüegg auch einen 'Vienna Art Choir' gegründet. Für Rüegg stellt das Programm 'The Minimalism of Erik Satie' den vorläufigen Höhepunkt seiner Tätigkeit mit dem Orchester dar. Mit dem 1925 verstorbenen Montmartrepianisten und Multi-Genie Erik Satie verbindet der 1952 geborene Rüegg viel: Ein Platz zwischen den Stühlen von Jazz und Klassik, Kabarett und Konzertsaal und eine eigene, urtümliche Musikauffassung. Rüegg hat mit dem VIENNA ART ORCHESTRA ein witziges, auf gewaltlose Art kraftvolles, trivial schönes Satie-Programm geschaffen.

Zum Festival erscheint auch die neue LP des VIENNA ART ORCHESTRAS mit dem Titel 'The Minimalism of Erik Satie'. Eben ist ein neuer Erfolg des VAO zu vermelden: im neuesten Down Beat Critics Poll erreichte das Orchester in der Abteilung 'Talent Deserving wider Recognition' in der Kategorie 'Big Bands' ebenso den ersten Rang wie Mathias Rüegg in der Kategorie 'Arranger'!

Vienna Art Orchestra «plays the minimalism of E.S.»

Grünes Licht für Ihre Zukunftspläne.



Mit uns finden Sie in allen Geldsachen den richtigen Rhythmus.

Sei es das Sparziel, die gute Geldanlage oder günstige Finanzierungen. Unsere kompetenten Mitarbeiter geben Ihnen den richtigen Takt. Sie finden uns in der ganzen Schweiz – auch in Ihrer Nähe.

6002 Luzern, Bahnhofstrasse 6, 041/24 33 44
6210 Sursee, Bahnhofstrasse 22, 045/21 47 77
6020 Emmenbrücke, Gerliswilstrasse 72, 041/55 16 77
6030 Ebikon, Zentralstrasse 20, 041/33 44 33
6010 Kriens, Luzernerstrasse 26, 041/45 36 22
6052 Hergiswil, Seestrasse 15, 041/95 25 88
6460 Altdorf UR, Lehnplatz 10, 044/2 25 15



SCHWEIZERISCHE VOLKSBANK

K O N Z E R T 6

SO 2. SEPT. 20.00 UHR

GREAT JUBILEE FINAL

Christy Doran - Peter Schärli - Project

Mit dem Ex-OM-Gitarristen CHRISTY DORAN und dem Trompeter PETER SCHÄRLI treffen zwei Solisten verschiedenartiger Prägung aufeinander. Während DORAN eher aus dem Jazzrock kommt, so bezieht SCHÄRLI seine Erfahrungen mehr aus dem Postbop. Mit SCHÄRLI kommt auch erstmals ein (Fast-)Willisauer auf die grosse Festivalbühne, stammt er doch aus der Nachbargemeinde Schötz. Nach der Jazzschule Bern hat er bereits eine vielfältige Tätigkeit ausgeübt. Neben Einsätzen in Grossformationen wie der Andy Harder Unit, dem Jerry Dental Kollektif oder dem Legfek Orchester war er auch in Theatermusikprojekten beschäftigt, wie z.B. in 'Rony Segal und das tanzende Theater' oder 'Romeo und Julia in Willisau'. SCHÄRLI hat auch sein eigenes Trio mit Thomas Dürst und Marco Käppeli. CHRISTY DORAN hat nach der OM-Zeit eine grosse Aktivität entwickelt. Er war bei Hardy Hepps 'Hand in Hand' dabei, spielte im Duo mit seinem Bruder DAVE, der auch zum Willisau-Projekt gehört oder mit Dom Um Romão, mit welchem er diesen Sommer auch einen Montreux-Auftritt hatte. Im letzten Mai stellte er unter dem Namen 'May 84' eine internationale Wunschgruppe für eine Tournee zusammen. Zur Willisau-Projektgruppe gehören noch der amerikanische Posaunist GLENN FERRIS sowie der Westschweizer Bassist OLIVIER MAGNENAT.

CHRISTY DORAN g
PETER SCHÄRLI tp, flugelhorn
GLENN FERRIS tb
OLIVIER MAGNENAT b
DAVE DORAN dr, perc



K O N Z E R T 6

SO 2. SEPT. 20.00 UHR

GREAT JUBILEE FINAL

Chick Corea - Miroslav Vitous - Roy Haynes

Seine ersten Plattenaufnahmen als Leader machte der amerikanische Pianist CHICK COREA 1968 mit dem damals eben aus der Tschechoslowakei in New York angekommenen Bassisten MIROSLAV VITOUS und dem damals schon hochprominenten Schlagzeuger ROY HAYNES.
In all den Jahren danach hat COREA sich auf den verschiedensten musikalischen Ebenen betätigt: in den ersten Electricbands von Miles Davis, mit 'Circle' in Freejazzgefilde, im Solospiel als Roman-tiker, in seiner 'Return to Forever-Band' in populärrockigem Stil. Heute spielen seine damaligen Trio-Partner wieder mit ihm - MIROSLAV VITOUS und ROY HAYNES, die in der Zwischenzeit ebenfalls die grossen Erfahrungen und Turbulenzen der Jazzentwicklung der letzten fünf-zehn Jahre gesammelt haben. Drei grosse Solisten in einem grossen Trio werden das Willisauer Jubiläums-Festival beenden.

CHICK COREA p
MIROSLAV VITOUS b
ROY HAYNES dr

Jazz gibt es in Willisau nicht nur am Festival!

Ich bin an den Willisauer Jazz-Veranstaltungen interessiert. Bitte schicken Sie mir die regelmässigen Informationen.

Name

Adresse

PLZ/Ort

Einsenden an: Jazz in Willisau, Postfach 167
CH-6130 Willisau.



Fabrik

PROGRAMM 2. Hälfte 84

Freitag, 5. Oktober, 20.30 Uhr, Rote Fabrik, Zürich

ALARM - FESTIVAL

Peter Brötzmann: Saxophone, Klarinetten
Charles Gayle: Saxophone
Alan Tomlinson: Posaune
Johannes Bauer: Posaune
Phil Minton: Gesang
Peter Kowald: Bass
Tony Oxley: Schlagzeug

Samstag, 13. Oktober, 20.30 Uhr, Rote Fabrik, Zürich

BORBETO MAGUS

Jim Sauter: Saxophone
Donald Dietrich: Saxophone
Donald Miller: Gitarren, Elektronik

Samstag, 24. November, 20.30 Uhr, Rote Fabrik, Zürich

FESTIVAL - INFERNAL (La Marmite Infernale)

Maurice Merle: Saxophone
Louis Sclavis: Saxophone, Klarinette
Guy Villerd: Saxophone
Alain Rellay: Tenorsaxophon
Jean Mereu: Trompete
J.F. Canappe: Trompete
Alain Gibert: Posaune
Christian Rollet: Schlagzeug, Posaune
Christian Ville: Schlagzeug
Steve Waring: Gitarre, Gesang, Saxophon

Samstag, 8. Dezember, 20.30 Uhr, Rote Fabrik, Zürich

GLOBE UNITY - FESTIVAL

Albert Mangelsdorff: Posaune
Günter Christmann: Posaune
George Lewis: Posaune
Kenny Wheeler: Trompete
Toshinoro Kondo: Trompete
Gerd Dudek: Saxophon
Evan Parker: Saxophon
Ernst Ludwig Petrovski: Saxophon
Bob Stewart: Tuba
Alexander von Schlippenbach: Leader, Piano
Alan Silva: Bass
Paul Lovens: Schlagzeug

iazz

JAZZ NOW
BERN

I M Z E L T

FR 31. AUG. 15.00 UHR

mit freundlicher Unterstützung der
volksbank willisau ag
WILLISAU • GROSSWANGEN • LUZERN • SURSEE • ZELL

RICCARDO GARZONI p
MICHEL POFFET b
DAVID ELIAS dr

Riccardo Garzoni Trio

Es ist wirklich das erstemal, dass ein Tessiner Musiker bei uns auf-treten wird. Dabei hat es im Tessin so hervorragende Musikerpersönlichkeiten wie z.B. Flavio und Franco Ambrosetti, die auch international Beachtung gefunden haben. Der junge Pianist RICCARDO GARZONI hat die Ausbildung am Berkley College of Music in Boston hinter sich. Am letztjährigen Montreux-Festival trat er dann als Gast mit der Schweizer Gruppe Jasata auf. Kürzlich ist auch eine LP mit dem Titel 'Co-Pilots' erschienen, welche die ausgezeichneten pianistischen Fähigkeiten von RICCARDO GARZONI eindrücklich festhält. Mit GARZONI spielen der vielseitig beschäftigte Bassist MICHEL POFFET sowie der Schlagzeuger DAVID ELIAS, den wir schon in den verschiedensten Gruppen der Schweizer Szene hören durften.

Ich möchte jeweils direkt über die Veranstaltungen von JAZZ NOW BERN informiert werden:

Name: _____

Vorname: _____

Strasse: _____

Plz Ort: _____

Ausschneiden und senden an:
JAZZ NOW BERN, Postfach 1719, 3001 Bern



Unsere Bank: Bankgesellschaft



Luzern Emmenbrücke Stans
Kriens Horw Hochdorf

I M Z E L T

SA 1. SEPT. 12.00 UHR

mit freundlicher Unterstützung der
volksbank willisau ag
WILLISAU • GROSSWANGEN • LUZERN • SURSEE • ZELL

MARCO KÄPPELI dr
RENE WIDMER bar
RUEDI HAUSERMANN as, bari
HANS KOCH ss, ts
THOMAS DÜRST b

Marco Käppeli Connection

Der Aargauer Schlagzeuger MARCO KÄPPELI ist auch einer jener talentierten Jazzmusikern, welche die Swiss Jazz School in Bern absolviert haben und seither die Szene in der Schweiz stark belebt haben. KÄPPELI konnte man in den letzten Jahren in den verschiedensten Gruppen hören, unter anderem in Peter Schärli's Trio, im Hans Koch Trio oder bei John Wolf-Brennans 'Impetus'. Er war auch in der Theaterband von 'Romeo und Julia' in Willisau'.
Seit einiger Zeit hat MARCO KÄPPELI seine 'CONNECTION', die alles hervorragende Solisten umfasst. RENE WIDMER, RUEDI HAUSERMANN und HANS KOCH muss man zu den stärksten Saxophonisten der Schweiz zählen, der Bassist THOMAS DÜRST war schon im grossartigen Urs Blöchliger Trio von 1982 dabei (ebenfalls bei 'Romeo und Julia').
Die MARCO KÄPPELI CONNECTION spielt einen rhythmusbetonten, unterhaltenen Jazz, der seinen stärksten Ausdruck im Spiel von südafrikanischer Kwela-Musik findet.



NOW'S THE TIME
(to subscribe)

JAZZ

JAZZ-zeitschrift,
die erste internationale
die es wirklich gibt.

Alle 2 Monate: All that Jazz is JAZZ

Kioskausgabe Einzelnummer sFr. 6.-
Abonnement für 10 Nummern CH sFr. 74.-
(inkl. Verpackung, Spezialdruck u. Porto CEPT sFr. 84.-
USA sFr. 139.-

Ich bestelle ein JAZZ-Abonnement für
10 Nummern. Bitte stellen Sie Rechnung

Name _____
Adresse _____
PLZ/Ort/Land _____

Einsenden an Verlag JAZZ, Postfach 242, 4018 Basel

I M Z E L T

SO 2. SEPT. 12.00 UHR

mit freundlicher Unterstützung der
volksbank willisau ag
WILLISAU • GROSSWANGEN • LUZERN • SURSEE • ZELL

URS BRENDLE g
THOMAS JORDI b
ANDY BRUGGER dr
ROLAND PHILIPP saxes
DIETER AMMAN tp, p
WILLY KOTOUN perc

Donkey Kong's Multi Scream



Die sechsköpfige DONKEY KONG'S MULTI SCREAM spielt eine 'aufgestellte' funkige Musik mit erfrischenden Soli. Die Sonntagsmattinées haben schon immer eine grosse Stimmung ins Restaurantzeit gebracht. Das sollte dieser Band auch gelingen. Gründer der Band ist der vitale Gitarrist URS BRENDLE. Die Gruppenkonzeption entspricht auch weitgehend seinen Vorstellungen. THOMAS JORDI, Bass, und ANDY BRUGGER, Schlagzeug, kann man als musikalisches Bruderpaar bezeichnen: sie spielen exakt, treibend und explosiv. Der Saxophonist ROLAND PHILIPP spielt ein Spektrum, das von sensiblen Klängen bis hin zu bizarren, expressiven Ausbrüchen reicht. Der Multi-Instrumentalist DIETER AMMAN (Trompete, Bass und Keyboards) spielt bei der DONKEY KONG'S MULTI SCREAM vorwiegend Trompete, auch etwas Klavier. Als Perkussionist 'wirkt' der bewegliche WILLY KOTOUN. Eben ist die erste LP dieser spritzigen Band erschienen und dies dürfte die Nachfrage nach dieser Band erheblich steigern.



Ein detailliertes Programm wird hier am Festival verteilt

Einsenden an: Mediator Förderstiftung 12803 Zürich
 BZSOH: _____
 Adresse: _____
 Name: _____ Vorname: _____
 Bitte senden Sie mir den neuen Mediator-Förderbrief!

You play all twelve notes in your 2010 onward.
Down the rules it's the feeling that counts.

«Zunehmende on the livin' is easy.
First are jumpin' and b'zöll' strecken
«Rind' in d' Höh...»

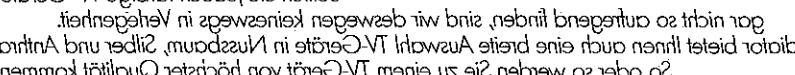
Wach die Tür zu sonst kommt Colonne

!!stnuz...stnuz

**Knox-Grün.
Willisli-Pink und
Mediator in
kultureller Werte:
Auch für den Träger**

Sie werden Sie zu einem TV-Gerät von höchster Qualität kommen.
Mediator bietet Ihnen auch eine breite Auswahl TV-Geräte in Schwarz, Silber und Anthrazit.
Das ist nicht so unterschiedlich finden wir deswegen keineswegs ein Vehementheit.

Sollten Sie jedoch farbige TV-Geräte
Ihre Lieblingsfarbe zu geben. Alles andere übernehmen wir.
Sie brauchen nur Ihren Mediator Fachhändler ein Farbmuster von
grün oder gelb. Jede Farbnuance können wir Ihnen anbieten. Jeder
den Sie sich wünschen. Rot, schwarz,
weiss, beige, pink, blau.



D.h. ein Mediator, der
ihren individuellen Mediator kommen.
Wir tun alles damit Sie zu
noch einmal unser Angebot:
Geme verständlich wir Ihnen hier

**Wie möchten Sie denn Ihren Mediator,
wenn nicht in WillisTul-Pink oder Knox-Grün?
Sagen Sie's uns.**

notsiem

Überall im Fachhandel... die mit den farbigen Fernsehern.

Bitte senden Sie mir den neuen Mediator-Prospekt.
 Name: _____ Vorname: _____
 Adresse: _____
 PLZ/Ort: _____
 Einsenden an: Mediator, Löwenstrasse 17, 8021 Zürich

Mach die Tür zu, sonst kommt Coltrane.

Falsche Schweissperlen vor echte Säue werfen,
 das haben wir gem!

Gruntz... Gruntz!!

«Summertime an' the livin' is easy.
 Fish are jumpin' und d' Säuli strecken
 d' Ringli in d' Höh...»

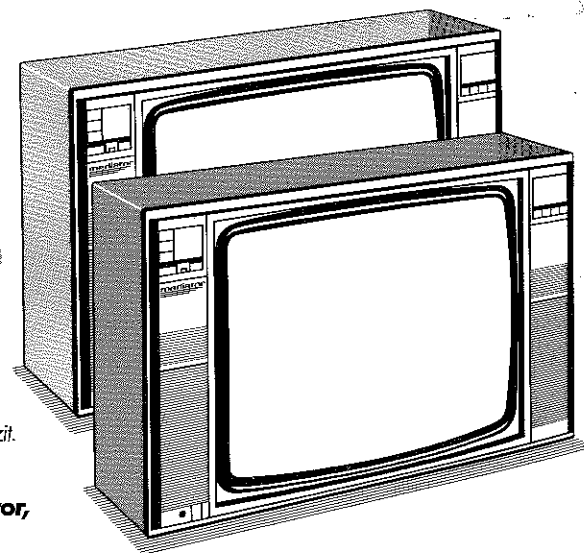
Damn the rules. It's the feeling that counts.
 You play all twelve notes in your solo anyway.
 Sunnymoon grüsst Willi the Pig.

**Auch für den Träger
 kultureller Werte:
 Mediator in
 Willisäuli-Pink und
 Knox-Grün.**

Gerne verdeutlichen wir Ihnen hier
 noch einmal unser Angebot:
 Wir tun alles, damit Sie zu
 Ihrem individuellen Mediator kommen.
 D.h. ein Mediator, der
 auch äusserlich den Farbton hat,
 den Sie sich wünschen.

Rot, schwarz, weiss, beige, pink,
 blau, grün oder gelb. Jede Farbnuance können wir Ihnen anfertigen. Jede.
 Sie brauchen nur Ihrem Mediator Fachhändler ein Farbmuster von
 Ihrer Lieblingsfarbe zu geben. Alles andere übernehmen wir.
 Sollten Sie jedoch farbige TV-Geräte
 gar nicht so aufregend finden, sind wir deswegen keineswegs in Verlegenheit.
 Mediator bietet Ihnen auch eine breite Auswahl TV-Geräte in Nussbaum, Silber und Anthrazit.
 So oder so werden Sie zu einem TV-Gerät von höchster Qualität kommen.

**Wie möchten Sie denn Ihren Mediator,
 wenn nicht in Willisäuli-Pink oder Knox-Grün?
 Sagen Sie's uns.**



mediator

...die mit den farbigen Fernsehern.
 Überall im Fachhandel.