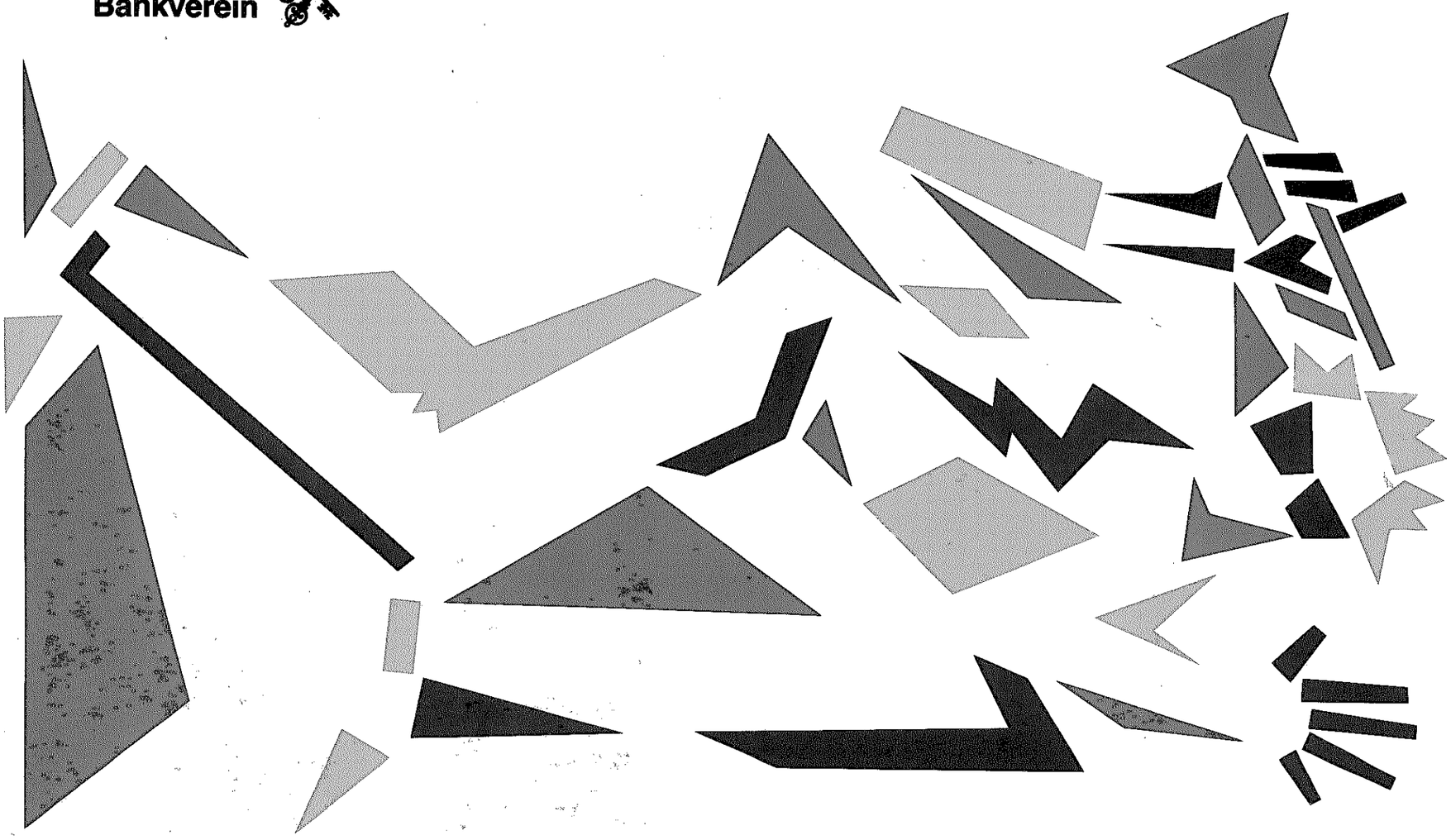
Schweizerischer Bankverein



JAZZ FESTIVAL

WILLISAU '85

PROGRAMM

Konzert 1: Do 29. Aug. 20.00 h:

ROCK AND JAZZ-ROCK

ETRON FOU LELOUBLAN
FRED FRITH
MAHAVISHNU JOHN McLAUGHLIN
feat. JONAS HELLBORG

Konzert 2: Fr 30. Aug. 20.00 h:

MULTI MEDIA PERFORMANCES

Jazz and Dance from Japan:
MASAHIKO SATO-ITARU OKI-
TADASHI ENDO

UnknownmiX

FUTURITIES:
Dance: DOUGLAS DUNN/ELSA WOLLI-
ASTON. Music: STEVE LACY
Words: ROBERT CREELEY
Decor: KENNETH NOLAND
Costumes: JOCELYNE PACHE
Musicians: STEVE LACY, GEORGE
LEWIS, JEFF GARDNER, STEVE
POTTS, BARRY WEDGLE, GYDE KNE-
BUSCH, J. J. AVENEL, IRENE AEBI,
OLIVER JOHNSON
Light: JOHN DAVIS

Konzert 3: Sa 31. Aug. 14.30 h:

ORCHESTRAS

URS BLÖCHLINGER & LEGFEK
CARLA BLEY & HER EURO-AMERICAN
BIG BAND

Konzert 4: Sa 31. Aug. 20.00 h:

SATURDAY NIGHT MIX

KOCH-SCHÜTZ-KÄPPELI
MUSIQUE
29TH STREET SAXOPHONE
QUARTET N.Y.

Konzert 5: So 1. Sept. 14.30 h:

AMERICAN AVANTGARDE

From San Francisco:
ROVA SAXOPHONE QUARTET
GREG GOODMAN

Great Black Music:
LEROY JENKINS'STING

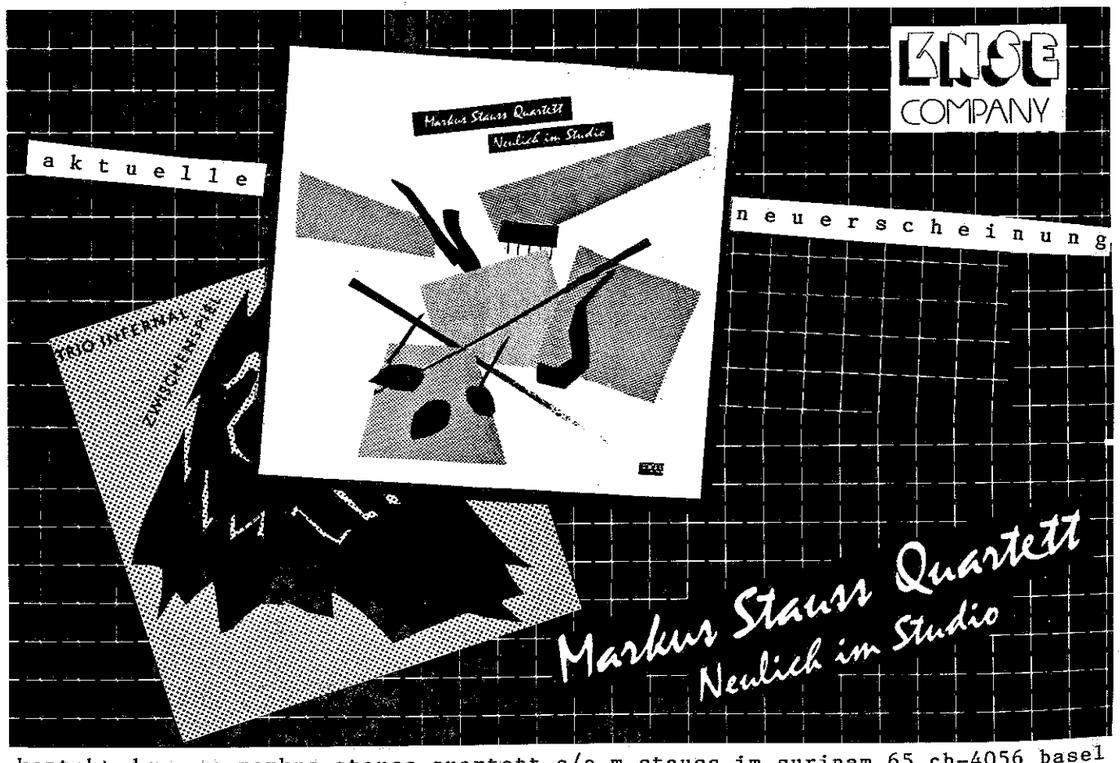
Konzert 6: So 1. Sept. 20.00 h:

TRIBUTE TO THE DUKE

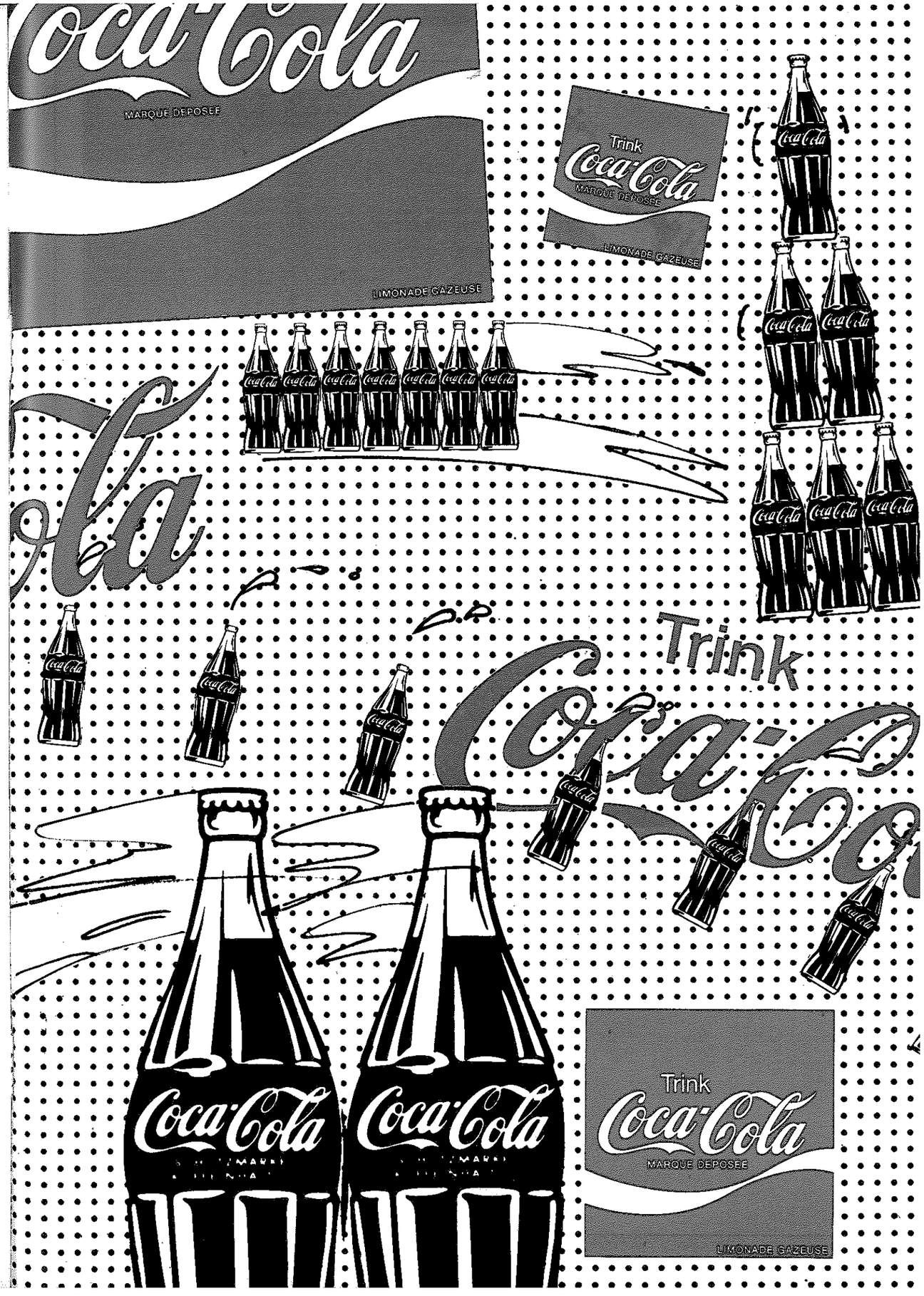
RAN BLAKE
MIKE WESTBROOK ORCHESTRA
plays 'On Duke's Birthday'

IM ZELT

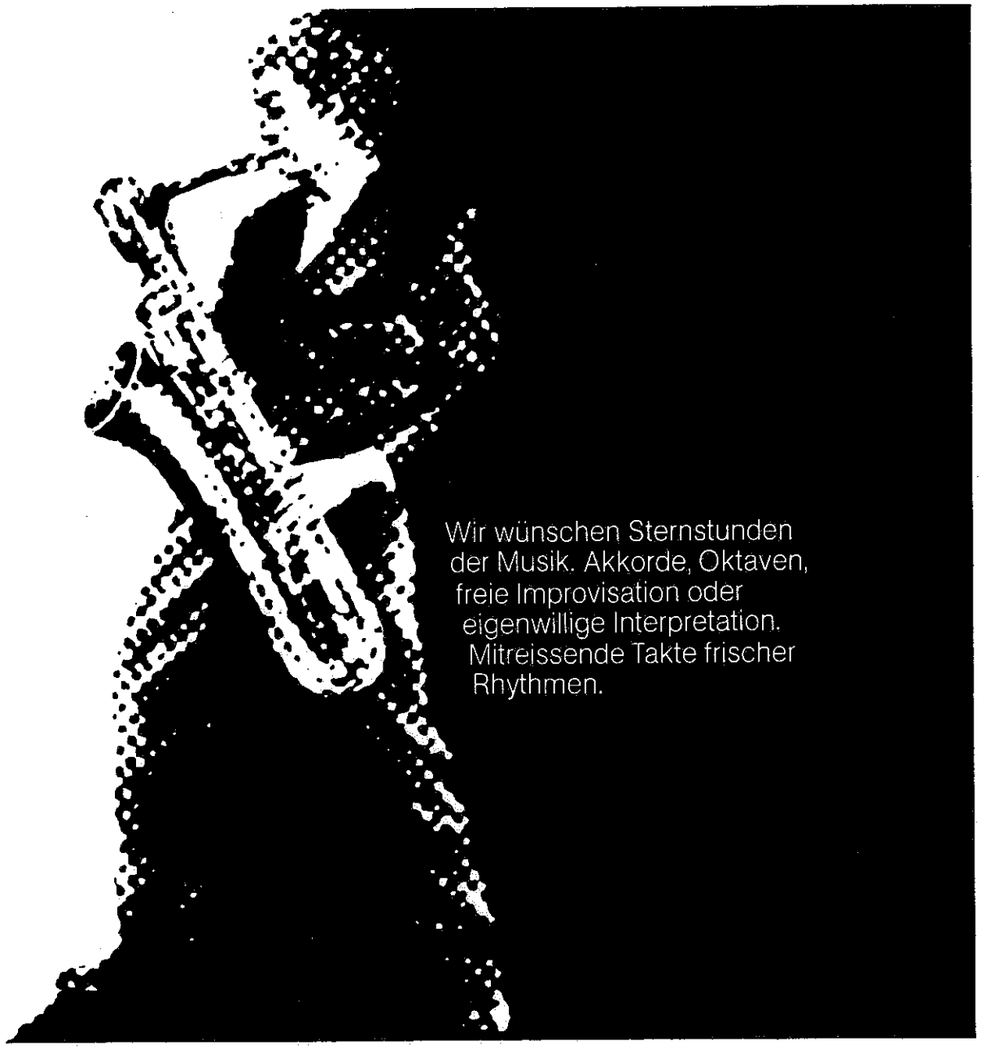
30. Aug. 15.00 h: OFFF
31. Aug. 12.00 h: INTERGALAK-
TISCHES MÄDCHENBALLET
1. Sept. 12.00 h:
ROBIN KENYATTA QUINTET



kontaktadresse: markus stauss quartett c/o m.stauss im surinam 65 ch-4056 basel
bestell-nr.KNSE LP-05851 im vertrieb der KNSE-COMPANY ch-4145 gempen 061/728972



ROGER MAYER

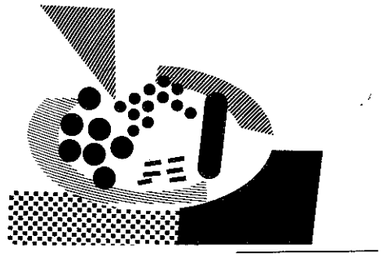


Schweizerischer
Bankverein
Société de
Banque Suisse

INHALT

5 Festival-Restaurant im Zelt
6 Plan Willisau
8 Willisauer Jazzkonzerte. Coupon Mailing List.
9 Organisation Jazz Festival
10 Herzlichen Dank
11 Live-Erlebnis statt Konservenkonsum. Von Niklaus Troxler
13 Festival-Shopping
15 Fotorückblick Festival 1984. Von Markus Di Francesco
27 Die Konzerte 84/85. Fotos von Marcel Zürcher
34 Fred Frith - Exploration in Sound. Von Bill Milkowski
42 Bley as You like! Oder die verlorene Unschuld.
Von Meinrad Buholzer
46 Futurities. Von Isabelle D'Istria
48 Interview mit Steve Lacy. Von Isabelle D'Istria
51 Steve Lacy: Auf der Suche nach Freiheit.
Von Patrik Landolt und Martin Frischknecht
54 Der Jazz-Pianist Ran Blake. Von Fred Kaplan
60 Plakate im Weltformat
62 Duke Ellington als Mensch und Musiker. Von Hans Ruland
71 In memoriam: Collin Walcott
72 Katalog Plainisphare
82 Ansichten eines Fotografen. Von Markus Di Francesco
83 ETRON FOU LELOUBLAN
85 FRED FRITH
87 MAHAVISHNU JOHN McLAUGHLIN feat. JONAS HELLBORG
89 MASAHIKO SATO-ITARU OKI-TADASHI ENDO
91 UnknownmiX
93 FUTURITIES
95 URS BLOECHLINGER & LEGFEK
97 CARLA BLEY & HER EURO-AMERICAN BIG BAND
99 KOCH-SCHÜTZ-KÄPPELI
101 MUSIQUE
103 29TH STREET SAXOPHONE QUARTET
105 ROVA SAXOPHONE QUARTET
107 GREG GOODMAN
109 LEROY JENKINS' STING
111 RAN BLAKE
113 MIKE WESTBROOK ORCHESTRA
115 OFFF
117 DAS INTERGALAKTISCHE MÄDCHENBALLETT
119 ROBIN KENYATTA QUINTET
120 Zürich Jazz Festival 1985
121 New York Jazztour 1985

FESTIVAL-RESTAURANT IM ZELT



SPEISEN

Cervelat mit Brot	Fr.	3.-
Sandwich	Fr.	3.50
Portion Pommes frites	Fr.	3.50
Hamburger	Fr.	4.-
Gulaschsuppe	Fr.	4.-
Kalbsbratwurst	Fr.	4.-
Spaghetti Bolognese	Fr.	6.50
Rahmschnitzel (Schwein) Nudeln, Erbsli, Rüebli		11.-
Hohrückensteak 'Café de Paris' und Pommes frites	Fr.	14.-
Zigeunersalat	Fr.	4.50
Wurstsalat garniert	Fr.	7.-
Südfleischsalat garn.	Fr.	8.-

ZUM FRÜHSTÜCK

Kaffee crème/nature und
Gipfeli ab 09.00 Uhr täglich

WEINE

Merlot aus Italien	5/10	Fr. 7.-
Dôle Graveline	5/10	Fr. 11.50
Gamay	5/10	Fr. 11.50
Dôle Chanteauvieux	7/10	Fr. 24.-
Moulin à Vent	7/10	Fr. 24.-
Jazzino Rosé Frizz	5/10	Fr. 7.-
Fendant Rapilles	5/10	Fr. 11.50
La Côte	5/10	Fr. 11.50
Féchy	7/10	Fr. 24.-
Fendant Evêché	7/10	Fr. 24.-

FESTWIRT

Lisbeth + Pius Kneubühler-Reis
Restaurant Krone, Willisau

MINERALWASSER

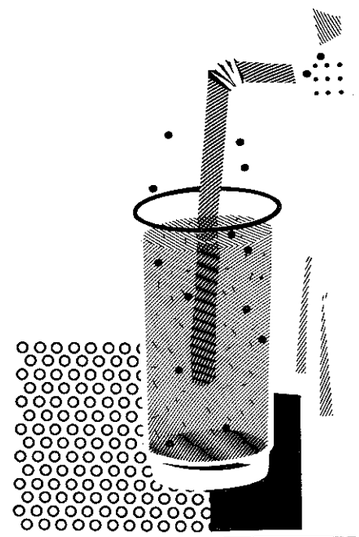
Coca-Cola		
Coca-Cola light		
Sprite		
Fanta		
Eptinger		
Rivella rot	3/10	Fr. 2.50
Ice Coffee	2,5 dl	Fr. 2.-

BIER

Flasche Braugold	Fr. 3.50

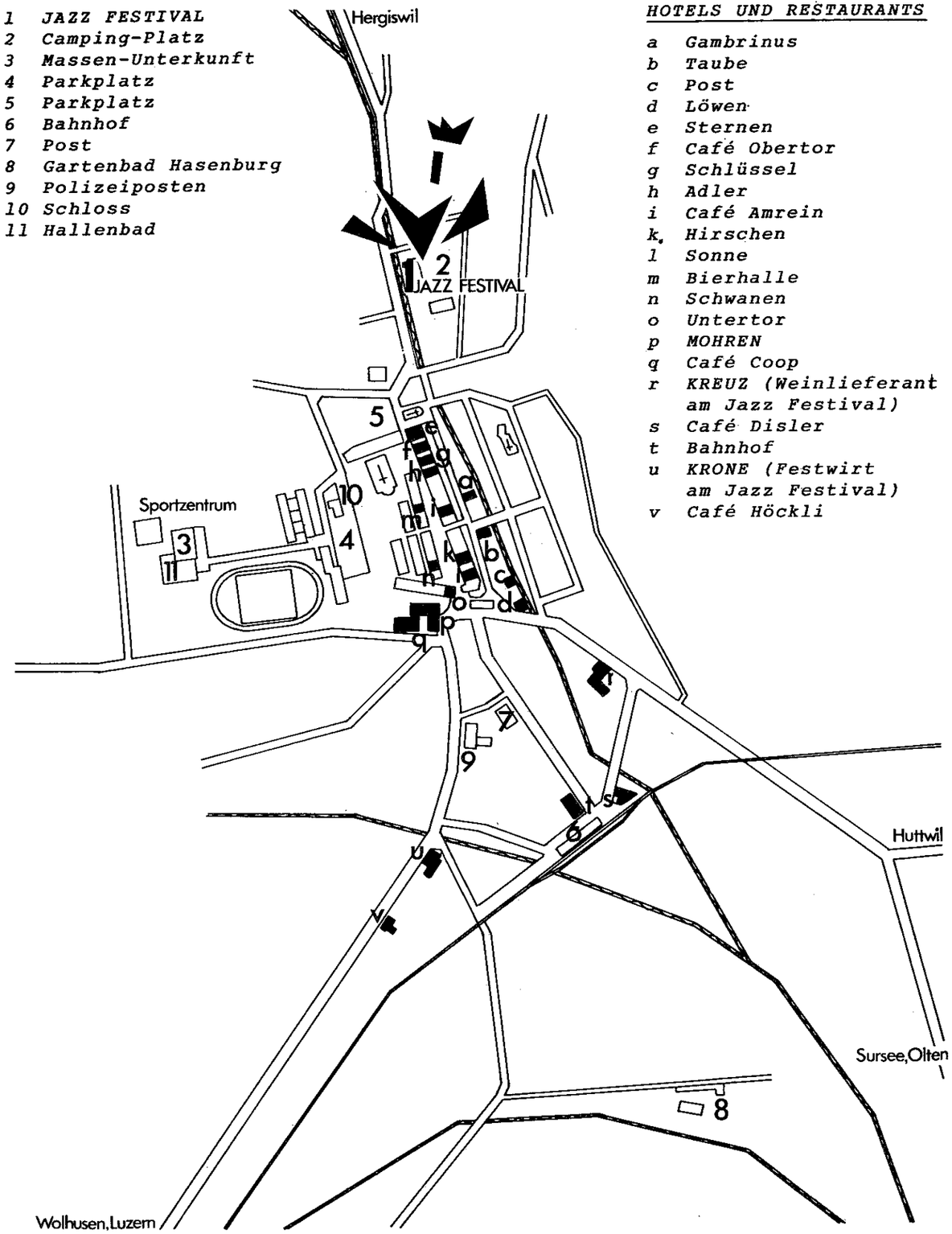
KAFFEE

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



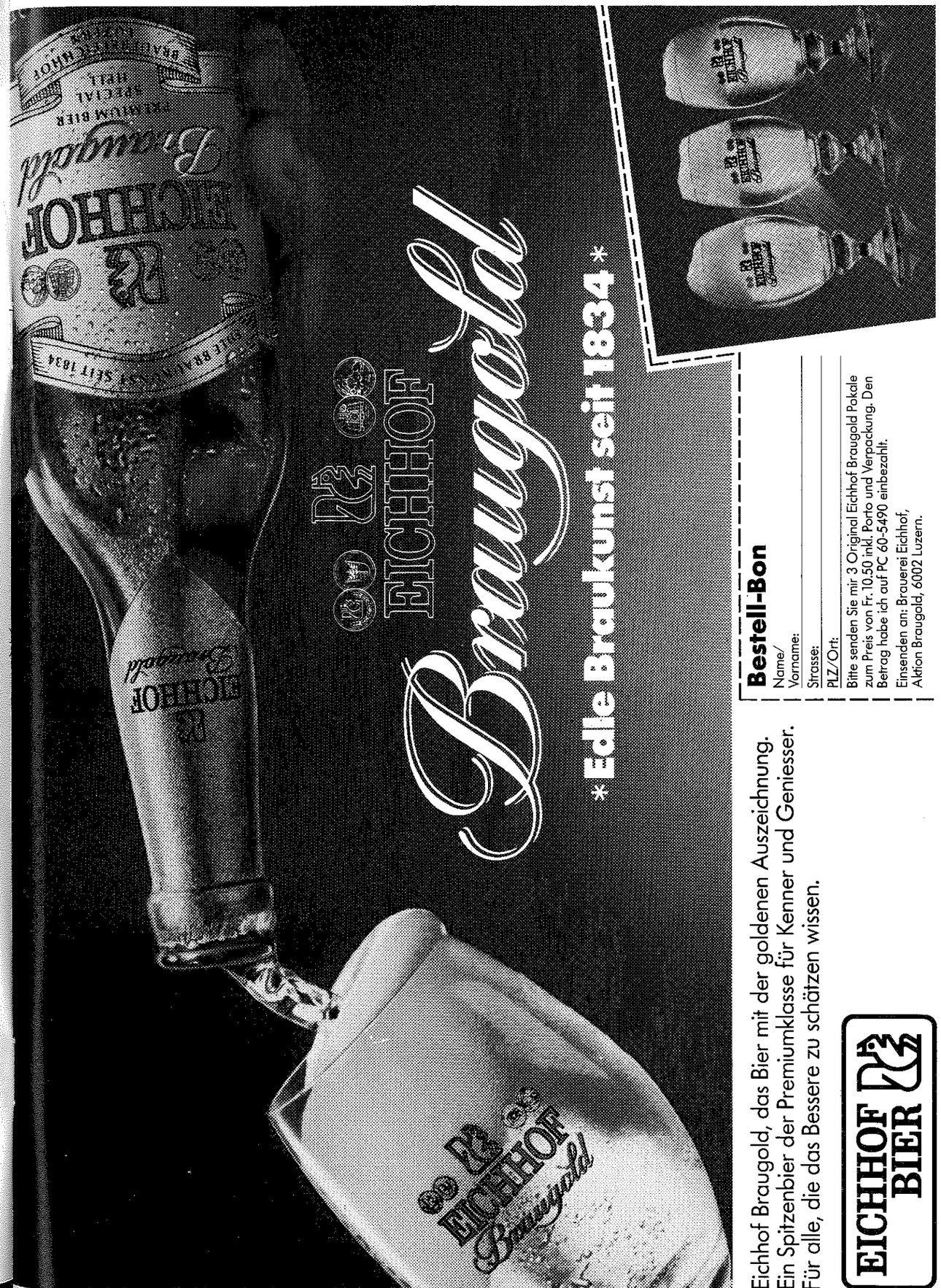
PLAN WILLISAU

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

EICHHOF BIER

Bestell-Bon

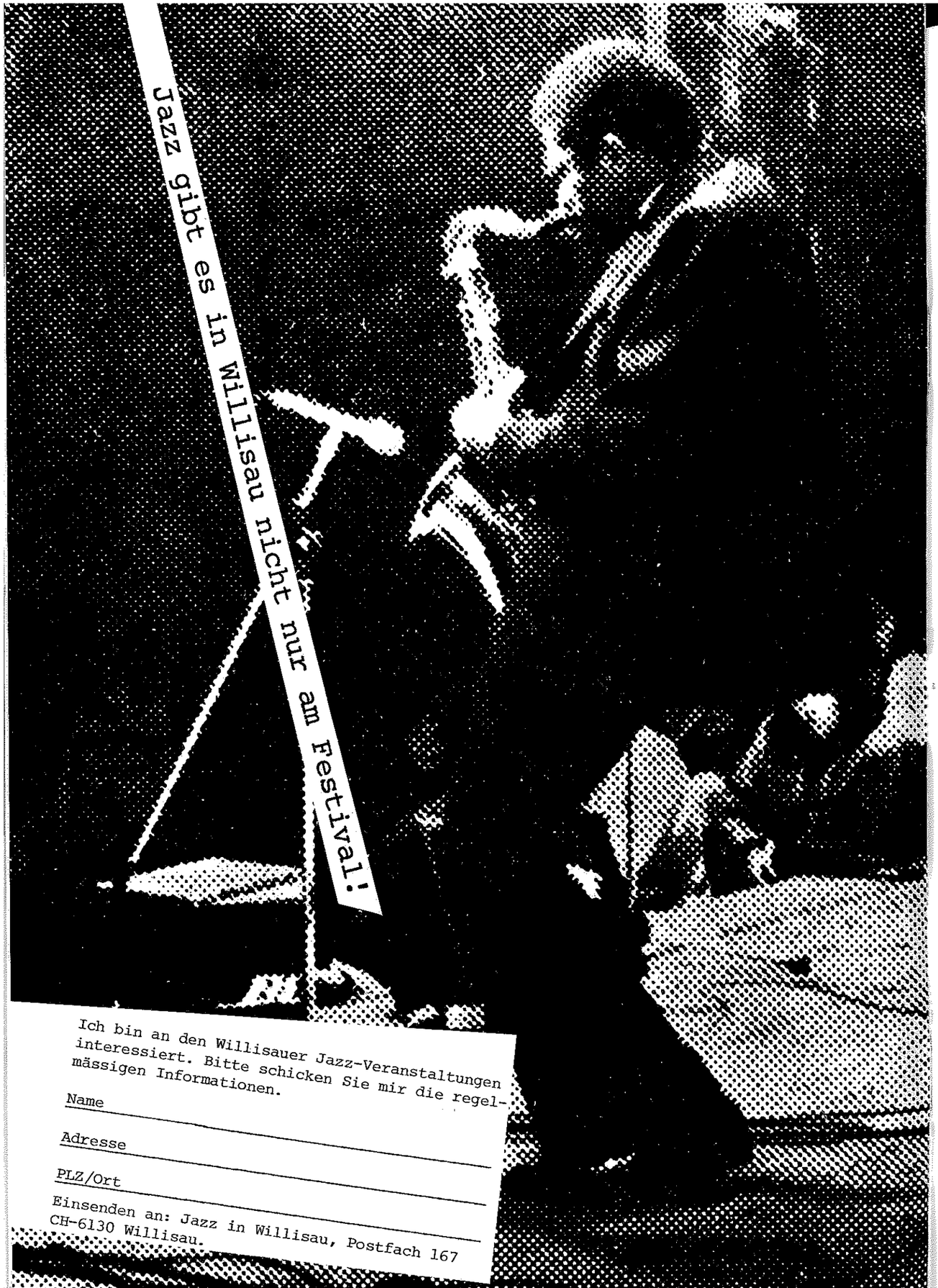
Name/
Vorname:

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.



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.

ORGANISATION FESTIVAL

Verabtwortlicher Organisator
und künstlerischer Leiter:
Niklaus Troxler

Organisation Karten, Presse
und Personelles:
Ems Troxler

Sound:
Firma Audio-Rent AG, Basel

Stage Crew:
Walter Troxler
Thomas Küng
Heiner Vollenweider
Beat Auer
Roli Heini
Dani Bieri
John Wolf-Brennan

Drummer-Service:
Fausto Medici
Paiste Drummer Service

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

Taxi-Service:
Urs Wigger
Kurt Bättig
Hans Steinger
Georges Müller
Roland Hallmeier
René Gruber
Susanne Marti
Urs Bättig

Restaurant:
Pius Kneubühler
Restaurant Krone
und seine Crew

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

Kiosk:
Margrit und Ruedi Marbach
Tabakládeli

Schlafstellen:
Hans Troxler
Ursula Rölli
Toni Rölli
Philipp Domman
Torhild Grøstad
Herbert Gruber
André Durrer
Herbert Künzli
Markus Engeli

Türkontrolle:
Toni Bölsterli
Nelly Bölsterli
Schang Meier
Daniel Gisler
Päuli Graf
Giorgio Merlo
Pius Häfliger
Heini Walthert
Heini Andermatt
Röbi Hodel
Paul Troxler
Fix Bosshard
Philipp Meier
Fix Bölsterli
Josef Suppiger
Elmar Schilliger
Urs Baumberger
Bruno Strebel
Thomas Gruber

Musikergarderobe:
Dani Kobel
Silvia Müller

Verkaufsstände:
Marianne Unternährer
Judith Schärli
Heidi Scodeller
Cécile Küng
Ma Prem Ushma
Priska Bucher
Doris Frei
Irmgard Renggli
Gabi Kammermann
Regula Künzli
Vreni Achermann
Esther Kammermann
Antonia Bättig
Edith Zihlmann
Käthi Studer
Silvia Häfliger
Esther Bühler
Sonja Steinmann
Susanne Baumberger
Sabine Stutz
Vreni Steiner
Lisbeth Isenschmid
Susi Bucher

HERZLICHEN DANK

Allen jenen, die mit ihrer Unterstützung geholfen haben, das elfte 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 viel kostspieliger.
In diesen Dank schliesse ich auch alle Inserenten in diesem Heft ein. Die Inserate verdienen ihre Aufmerksamkeit.
Herzlichen Dank entbiete ich den Autoren Bill Milkowski, Meinrad Buholzer, Isabelle D'Istria, Patrik Landolt, Martin Frischknecht, Fred Kaplan, Hans Ruland und Markus Di Francesco. Dank auch den Fotografen Markus Di Francesco und Marcel Zürcher für die meisten Bilder in diesem Heft.
Ein besonderer Dank gebührt auch der Bevölkerung von Willisau, die Jahr für Jahr die grosse Festivalgemeinde wohlwollend und zuvorkommend aufnimmt.

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

Besondere Unterstützungen verdanken wir folgenden Institutionen und Firmen:

Stadtrat von Willisau
Erziehungsdepartement Kanton Luzern
Schweizerischer Bankverein
Stiftung Pro Helvetia
Migros Genossenschaftsbund
Coca Cola AG Schweiz
Volksbank Willisau AG
Brauerei Eichhof, Luzern
Ernst Goehner Stiftung, Risch
Stiftung Landis & Gyr, Zug
Maria und Walter Strebi-Erni-Stiftung, Luzern und Ida und Walter Flersheim Stiftung, Luzern
IBM Schweiz, Zürich
Paiste AG, Nottwil
Restaurant Krone, Willisau

1,2,3,4,5,6, "Edelsteine"

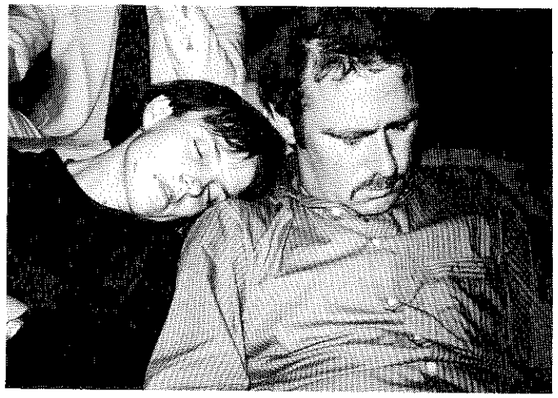
Eine Serie von Lautsprecher-Boxen, die ihrem Namen alle Ehre macht: Überzeugend in ihrer Leistung und ausgestattet mit einer Technik, die sich bei Live-Konzerten bewährte, setzt diese Serie nun auch HIFI-Akzente speziell für den «Zu-Hause-Genuss».

Kristall, Opal, Topas, Turmalin, Saphir und Diamant sind die Boxen für all jene, die auch bei Zimmerlautstärke Freude an einer unverfälschten Klangwiedergabe empfinden wollen und für alle anderen, die das «Etwas-mehr» dem Durchschnitt vorziehen: Unsere «Edelstein-Serie». Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Electro-Voice®
a gulton company
Römerstrasse 3, CH-2560 Nidau

LIVE-ERLEBNIS STATT KONSERVENKONSUM

Als Organisator des Jazz Festivals, das nunmehr in seiner elften Auflage vor uns steht, frage ich mich immer wieder von Neuem nach Sinn und Zweck einer solch aufwendigen Veranstaltung. So komme ich nicht darum herum, Form und Inhalte des Festivals neu zu überdenken.
Nun hat unser Festival eine zehnjährige Geschichte und die Konzertreihe von Willisau eine bald zwanzigjährige. Natürlich sieht man eine Festival- (und Konzert-) folge immer im Zusammenhang mit den vorangegangenen Veranstaltungen.
Dabei fällt auf: die Zeiten haben sich geändert. Die Musik hat sich geändert (hoffentlich). Die Musikszene steht völlig verändert da (gut!). Fast nichts ist mehr identisch mit der Situation vor zehn (und zwanzig) Jahren. Vor zehn Jahren gab es in der Schweiz nur sehr wenige Veranstalter, die sporadisch aktuelle Jazzformen präsentierten. Heute hat der interessierte Jazzhörer fast tagtäglich die Möglichkeit, irgendwo in der Schweiz - meist nicht mal weit von seiner Haustür entfernt - gute Musik live zu hören. Die langen Konzerthinweise in der Presse und am Radio bestätigen dies tagtäglich. Wir bekommen dies auch in Willisau an den Konzerten zwischen den Festivals, die lange nicht mehr so gut besucht werden wie früher, zu spüren. Aber eben: dies als Folge eines viel grösseren Konzertangebotes in der ganzen Schweiz. Und das ist doch nur erfreulich! Uns sind die 'kleinen' Konzerte unter dem Jahr lieb und auch wichtig und ich möchte auf keinen Fall auf diese - nur aus finanziellen Gründen - verzichten müssen. Gerade die Kontinuität schafft doch Zusammenhänge, lässt Veranstalter wie Besucher sich ständig mit dem momentanen Musikschaffen auseinanderzusetzen.
Auch die Situation im Fernsehen hat sich geändert. Da werden gleich mehrere Festivalabende live ausgestrahlt und kommentiert - auf SWF und DRS, auf Bayern 3 und OFS - vom Radio ganz zu schweigen!
Warum denn noch ein Festival? Ist es nicht angenehmer, die Musik zu Hause im bequemen Sessel zu konsumieren?
Hier liegt meine eindeutige Antwort nach dem Sinn des Festivals: Keine Fernsehübertragung, keine noch so gute Schallplatte und keine noch so fundiert kommentierte



Radiosendung können ein (gutes) Festival ersetzen. Nur ein 'Live-Konzert' ermöglicht ein solch unmittelbares 'Erleben' der Musik, wo auch der Zuhörer direkt in die Performance einbezogen ist, quasi Teil des 'bespielten Raums' ist. Das gute Live-Erlebnis inspiriert Vergnügen sowohl in akustischer wie in optischer Hinsicht. Das Nachvollziehen der Musik wird direkter möglich; ich sehe, wie die Musiker gestisch aufeinander eingehen, ich sehe ihre Zeichen, ihre Bewegungen, ihre Körperstellungen. Live-Musik heisst Musik spontan erleben. Das 11. Jazz Festival Willisau wird gerade punkto Bühnenpräsenz und visuellem Erleben viel bringen: ein ganzer Abend ist multimedialen Projekten gewidmet und auch beim Engagieren der andern Künstler habe ich in erster Linie auf eine starke Bühnenpräsenz geachtet.
Wie entwicklungsfreudig Musiker selber sind beweisen einige Persönlichkeiten, die schon früher bei uns aufgetreten sind: Steve Lacy, Carla Bley, Léon Francioli, Leroy Jenkins und Mike Westbrook kommen dieses Jahr mit völlig neuen musikalischen Konzeptionen als bei ihren früheren Auftritten. Sie sind der beste Beweis, dass die Musik lebendig bleibt, dass sie bei starken Musikerpersönlichkeiten immer wieder neu entsteht.
Auch das Publikum hat sich innert zehn Jahren verändert, ist längst nicht mehr das gleiche wie an den ersten Festivals. Ein guter Teil von früher ist natürlich geblieben. Doch setzt es sich heute aus verschiedenen 'Generationen' mit verschie-

denen Interessen zusammen: ein Teil aus den Sechzigern, ein Teil aus der 'Nullbockgeneration', ein anderer aus der neuen positivistischen Jugend. Was solls? Schubladen und Schablonen und Pseudoimages haben bei uns seit jeher nicht viel zu suchen.
Die Bevölkerung von Willisau steht seit Jahren positiv hinter dem Festival und freut sich alljährlich an den vielen Festivalbesuchern. Wir wissen, wie wichtig ein gutes Klima für ein Festival ist und ich freue mich, dass die Bewohner von Willisau das Festival schätzen.
Ein besonderer Dank gebührt unseren treuen Festivalhelfern, die vor und hinter den Kulissen grosse Arbeit verrichten. Vor allem Ems und Schangi, aber auch allen grossen und kleinen Helfern, danke ich an dieser Stelle für ihren unentbehrlichen Einsatz.
Ich und meine Mitarbeiter wünschen Euch allen viele positive Live-Erlebnisse.

Niklaus Troxler

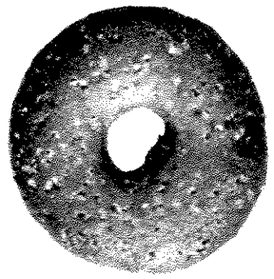
Wir heissen die Gäste des JAZZ FESTIVALS herzlich willkommen

Gute Küche

HOTEL KREUZ WILLISAU

Versuchen Sie die feinen

Willisauer Spezialitäten



Wirag

Biscuits – Willisauer-Ringli
6130 Willisau 045 811022

FESTIVAL-SHOPPING

plakate kleinformat fr.5.-
plakate weltformat fr.15.-
kleber fr.1.-
progammheft fr.5.-
t-shirt fr.20.-
badetuch fr. 40.-
postkarten serien a+b zu je fr.10.-

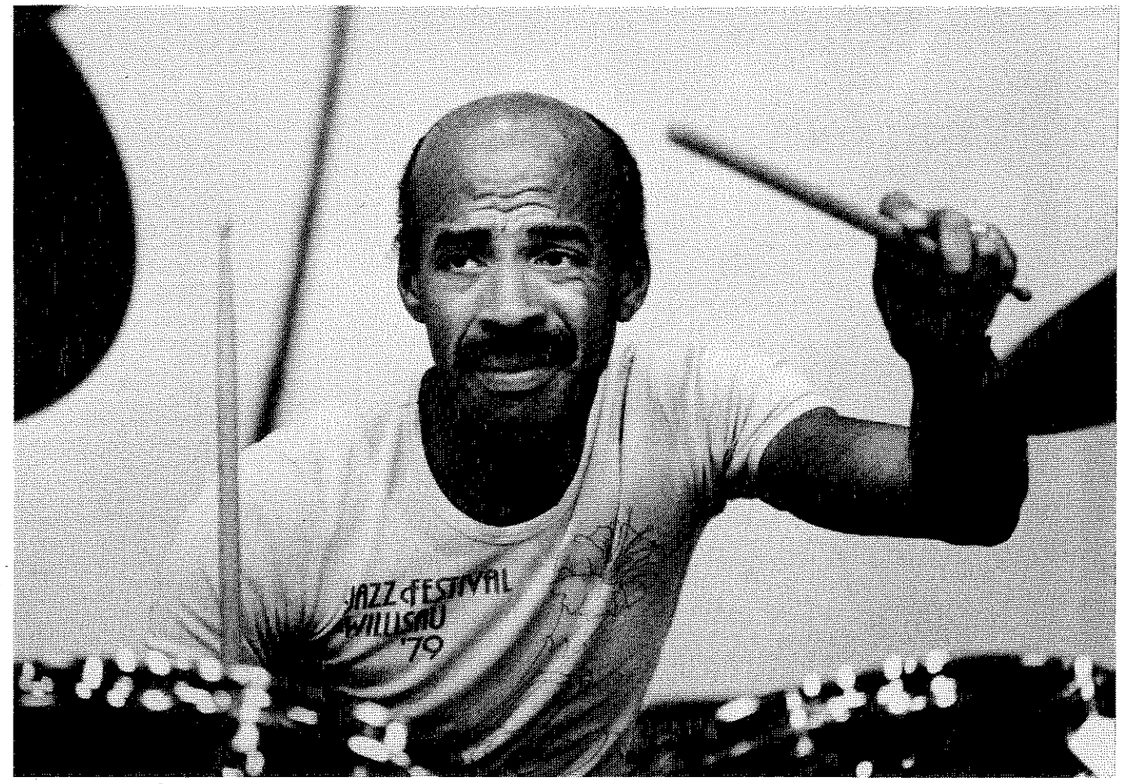
Foto Patrick Lüscher, Lausanne

Nikon FOTO Galerie

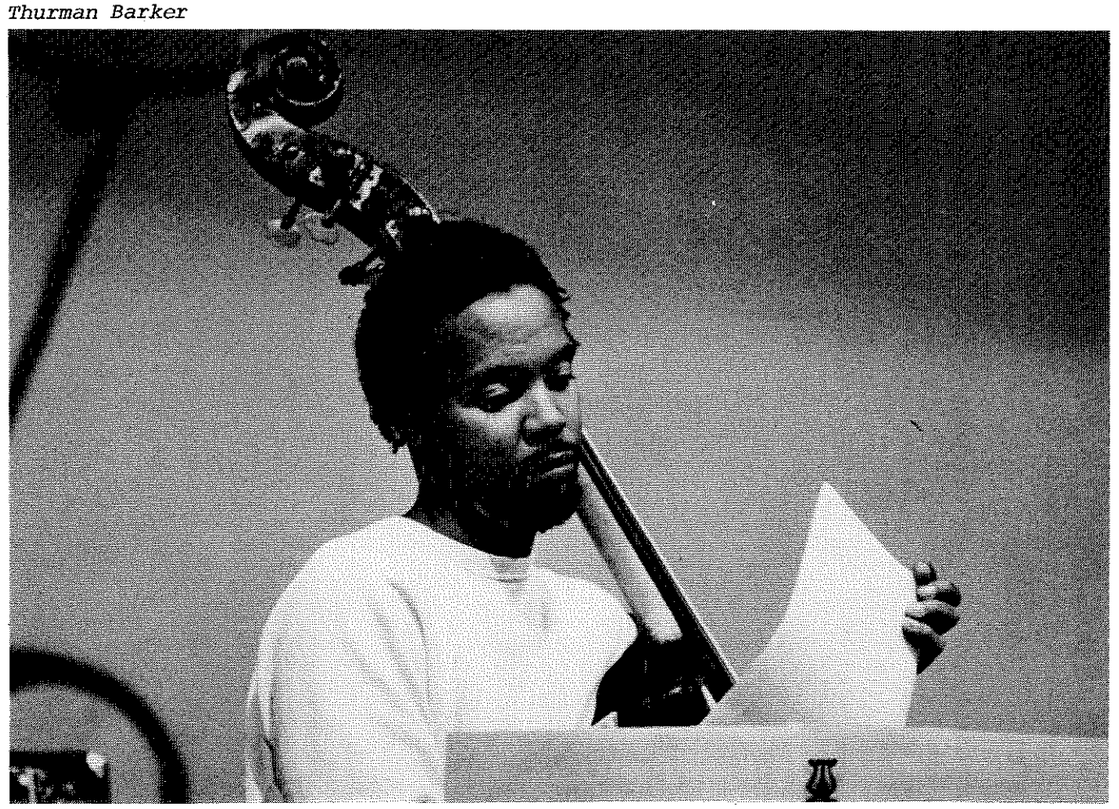
DER ORT FÜR GUTE FOTOGRAFIE

Nikon Foto-Galerie,
Schoffelgasse 3 (beim Rüdenplatz)
8001 Zürich
Geöffnet: Mo–Fr 12–18.30 Uhr,
Do 12–21 Uhr, Sa 10–16 Uhr.

fotos markus di francesco

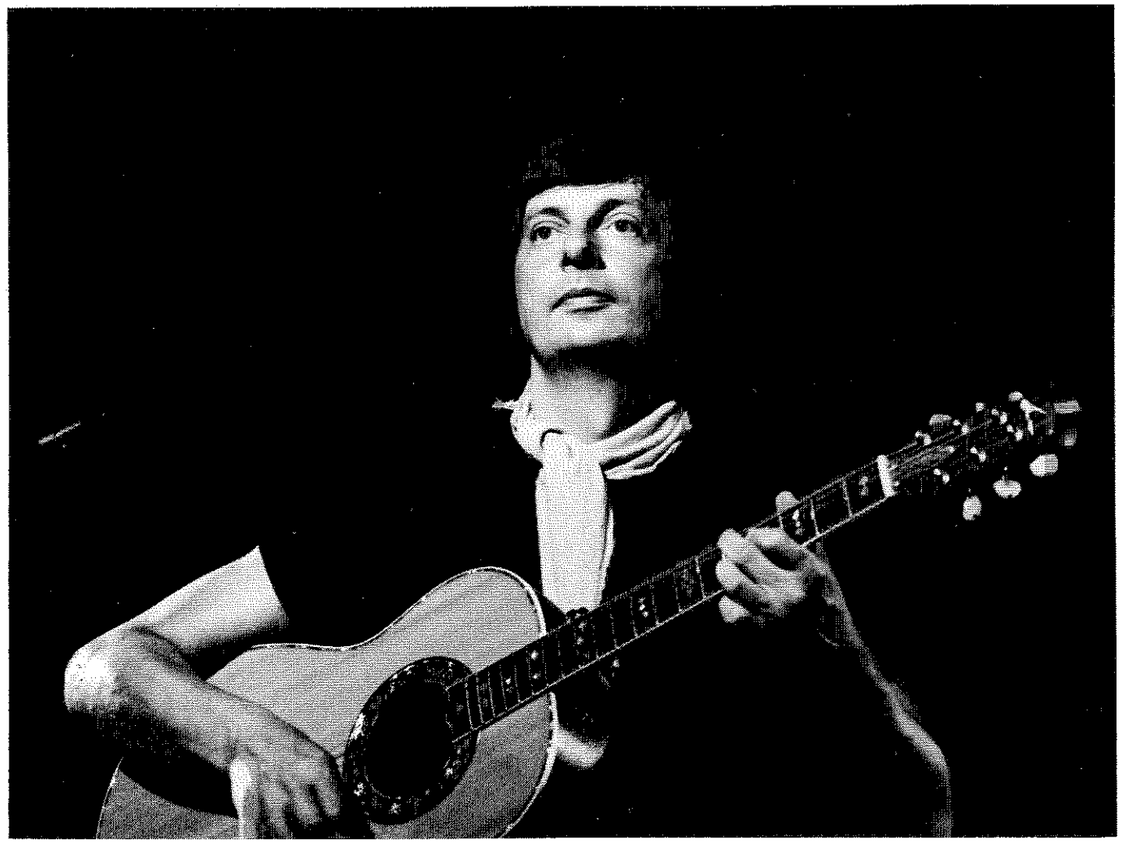


Thurman Barker



Santi Debriano

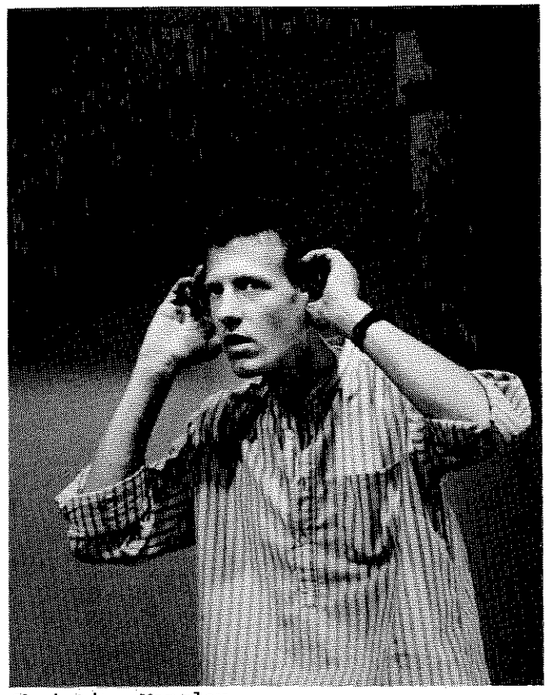
Juma Santos und Julius Hemphill



Philip Catherine

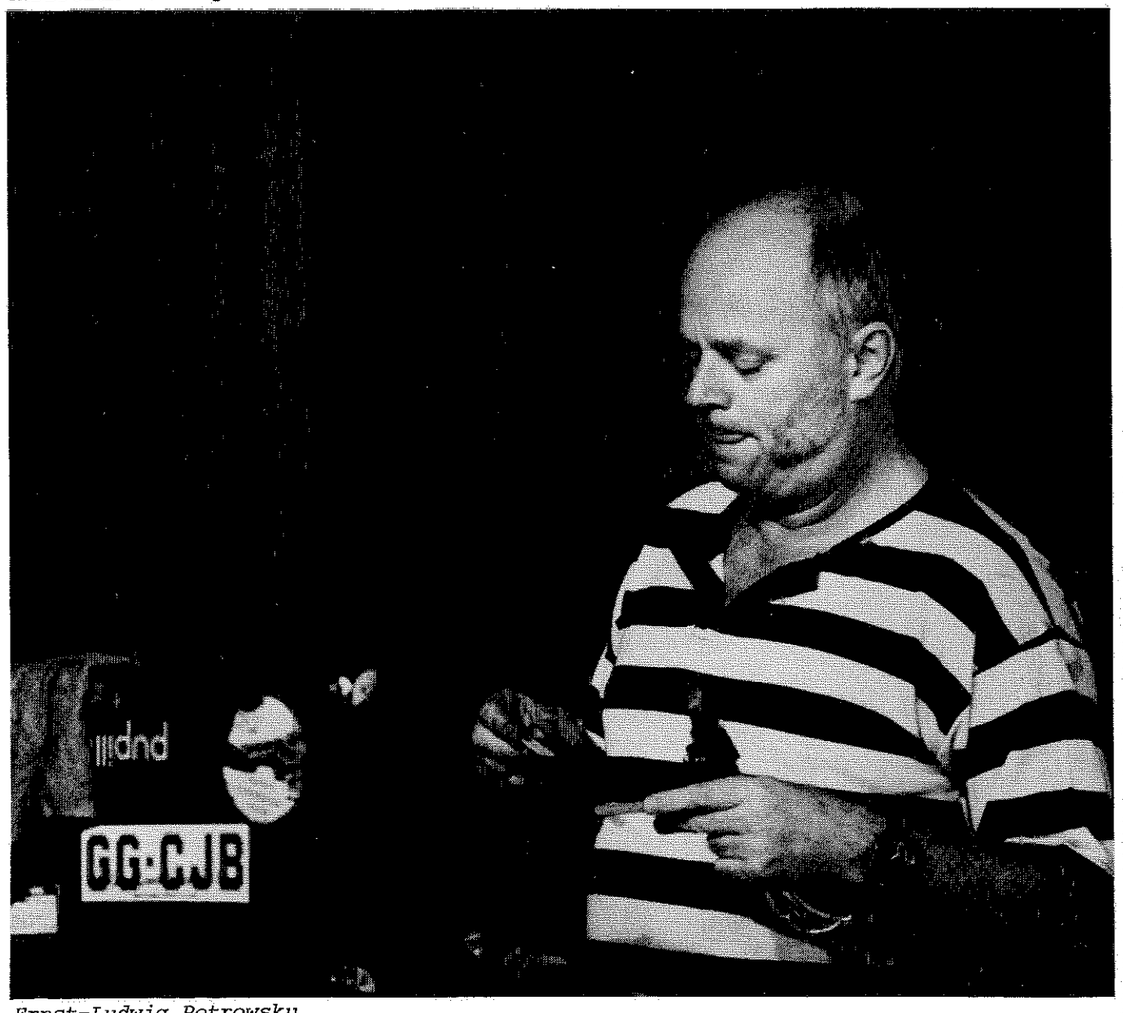
David Moss

John Zorn

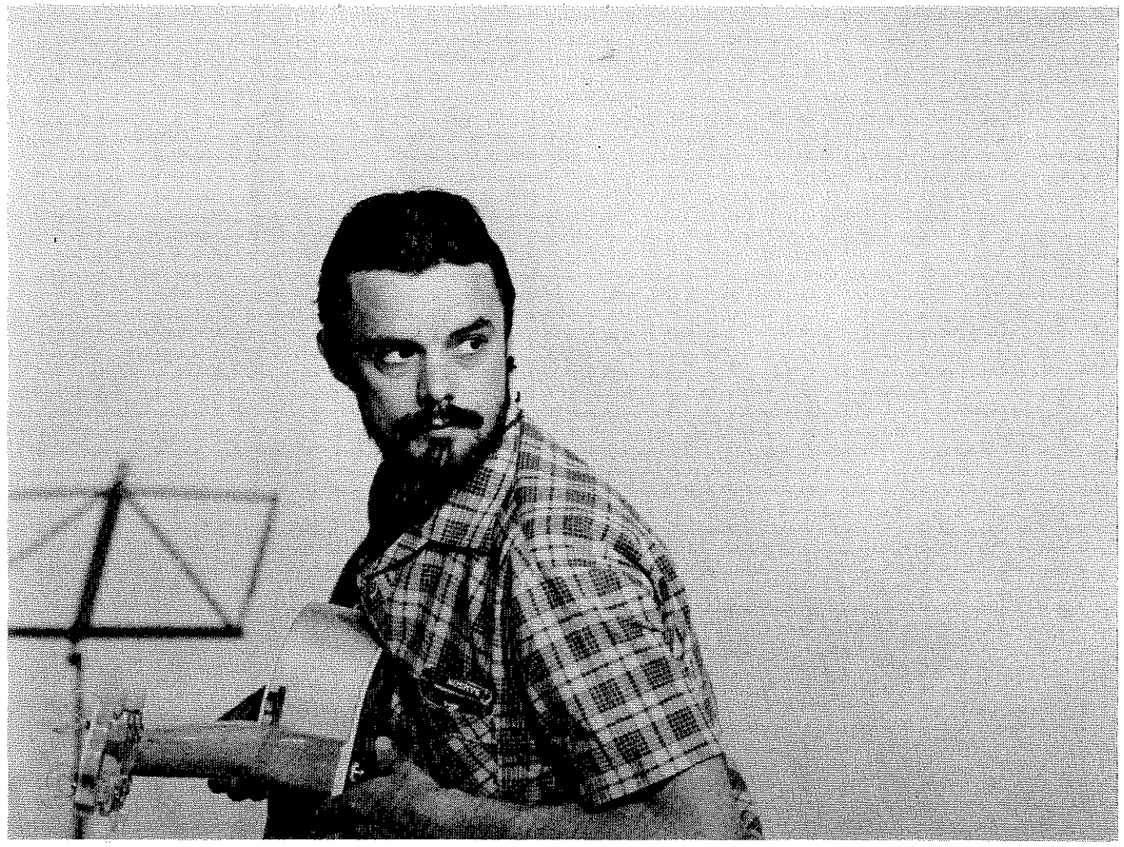


Christian Marclay

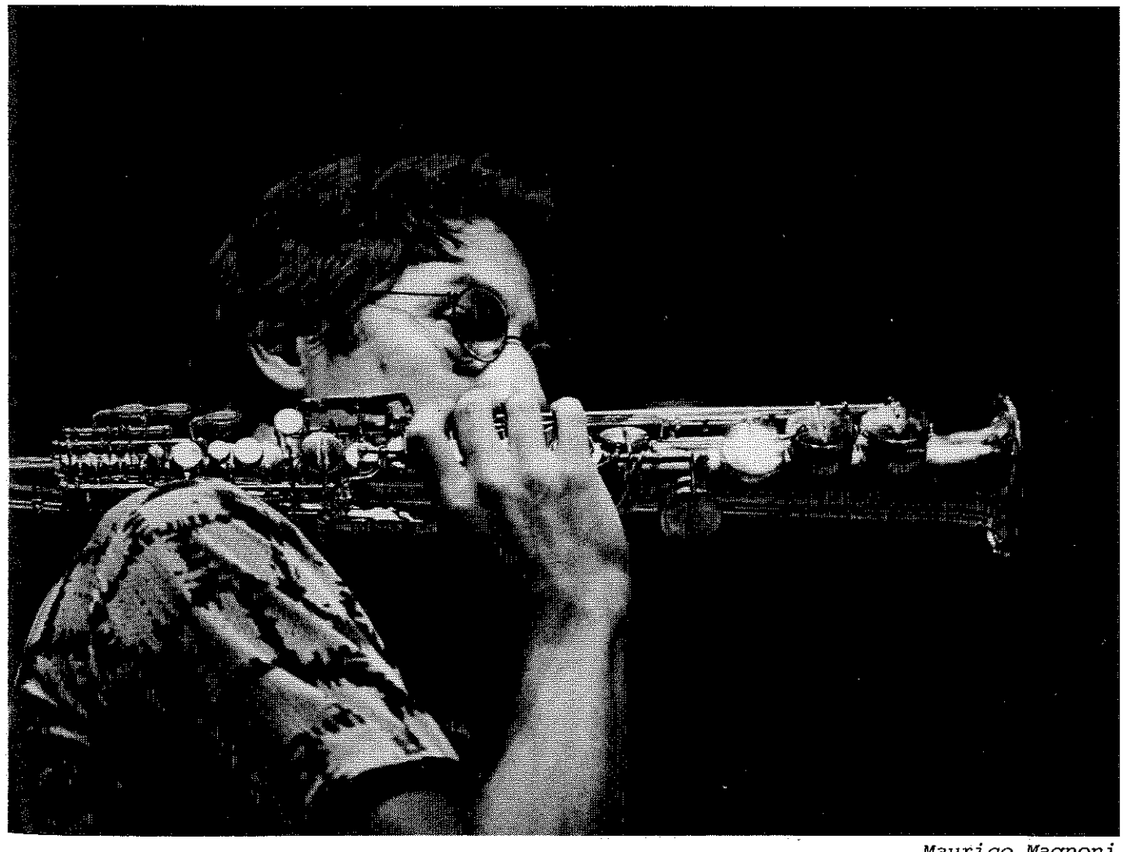
Conrad Bauer



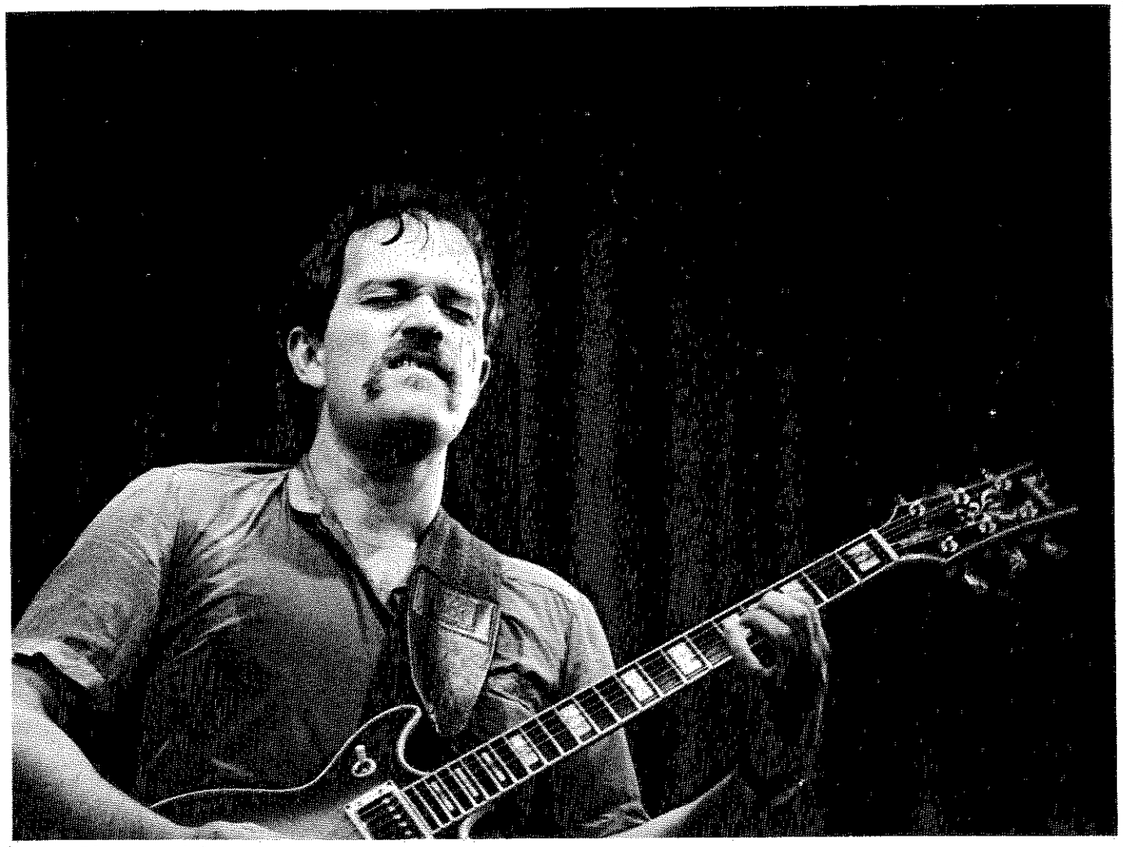
Ernst-Ludwig Petrowsky



Uwe Kropinski



Maurice Magnoni



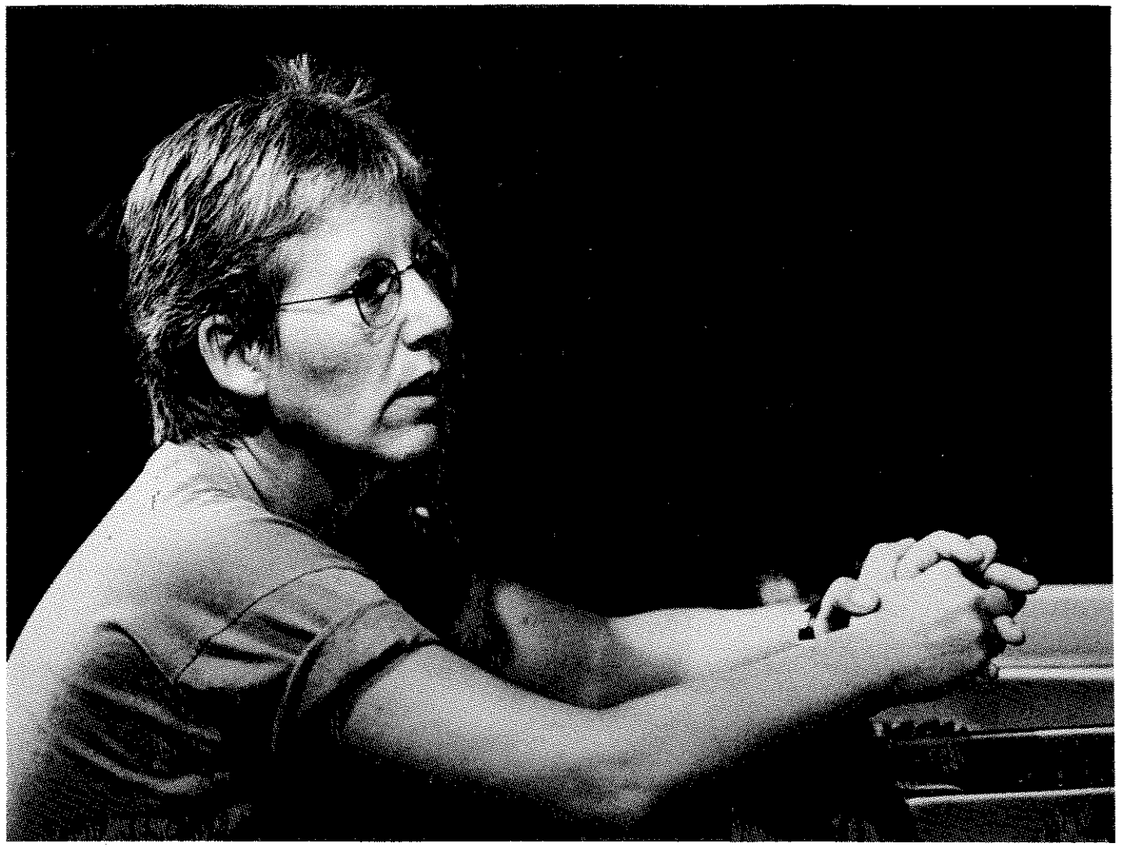
John Abercrombie

Marc Johnson

Urs Leimgruber

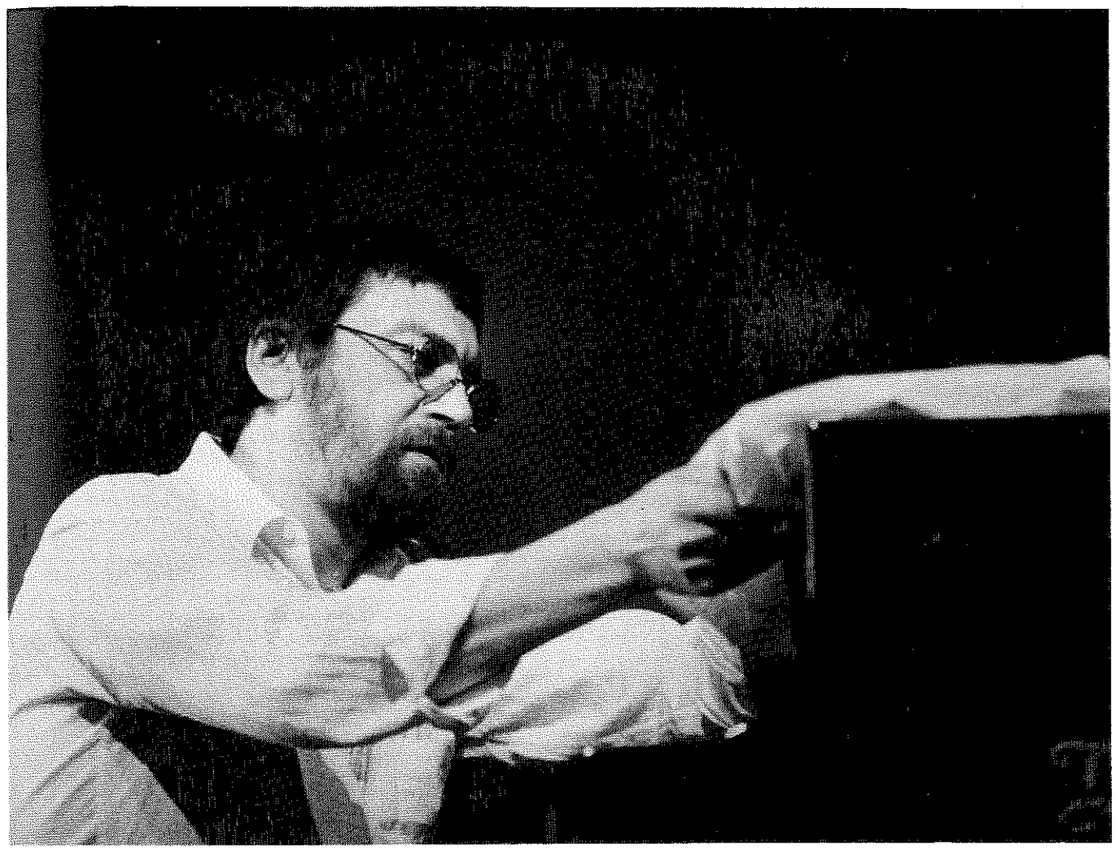
George Lewis

Joelle Léandre und Lauri Nykopp



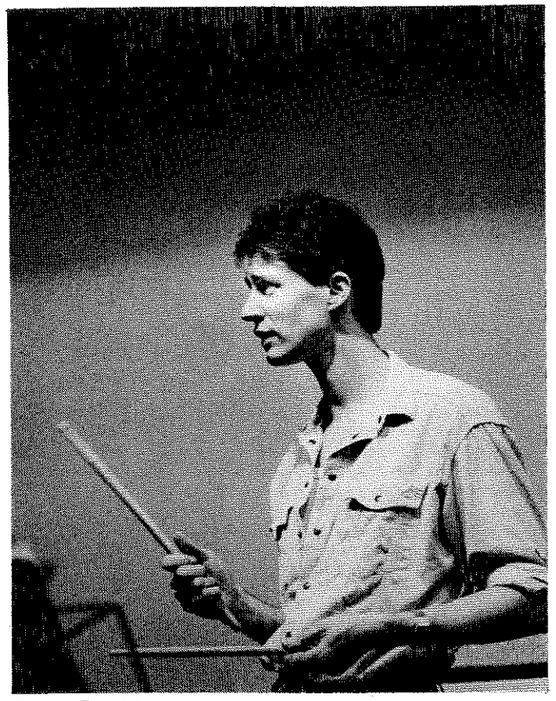
Irene Schweizer

Amina Claudine Myers

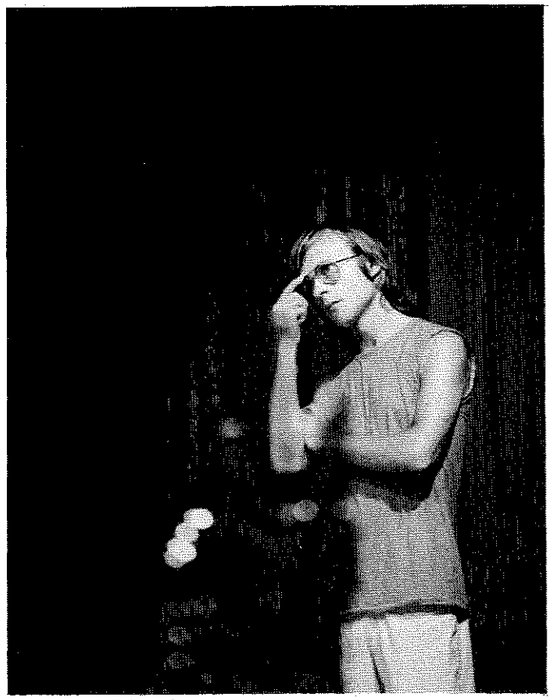


Uli Gumpert

Vienna Art Orchestra



Dave Doran



Peter Schärli

Glenn Ferris und Peter Schärli

Chick Corea

Roy Haynes

We are where you are

Als Offizieller Drummer Service am Jazz Festival Willisau 1985

Unser persönlicher Kontakt zu den Schlagzeugern und Percussionisten an Festivals und Konzerten ist wichtig und aufschlussreich.

Diese Begegnungen und der Gedankenaustausch mit den Profis verschiedenster Stilrichtungen sind in grossem Masse richtungsweisend für die Kreation und Entwicklung immer neuer Klänge.

PAiSTe

CYMBALS SOUNDS GONGS

Paiste AG, CH-6207 Nottwil/Schweiz

KONZERTE 84-85

fotos marcel zürcher

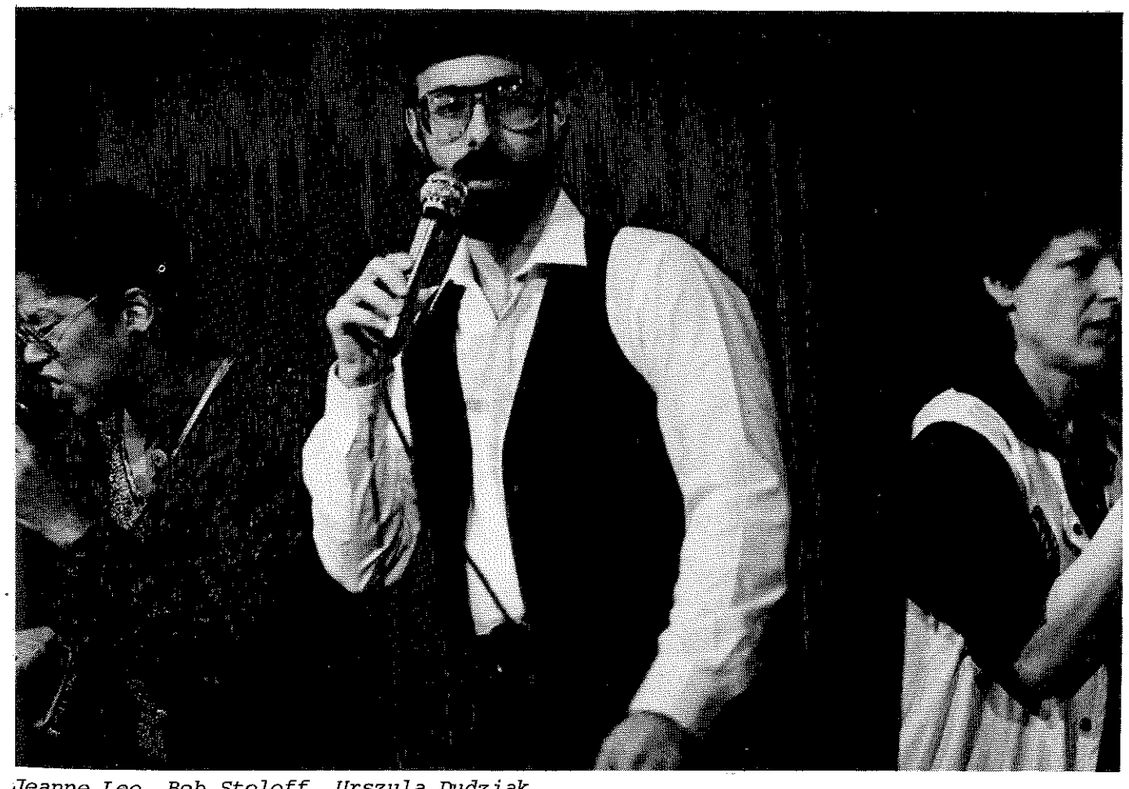
2. Dezember 1984:
VOCAL SUMMIT
Jeanne Lee, Urszula Dudziak, Jay Clayton, Bob Stoloff

10. Februar 1985:
HERMETO PASCOAL E GRUPO
Hermeto Pascoal p,fl,sax, Jovino santos p,fl, Carlos Malta fl,sax, Itibere Zwarg b,tuba, Marcia bahia dr, Pernambuco perc, Elisio Costa g,fl

30. März 1985:
DONKEY KONG'S MULTI SCREAM
Urs Brendle g, Andi Brugger dr, Thomas Jordi b, Roland Philipp sax, Dieter Ammann keyboards, Willy Kotoun perc
JOHN SCOFIELD-STEVE SWALLOW
John Scofield g,p, Steve Swallow b

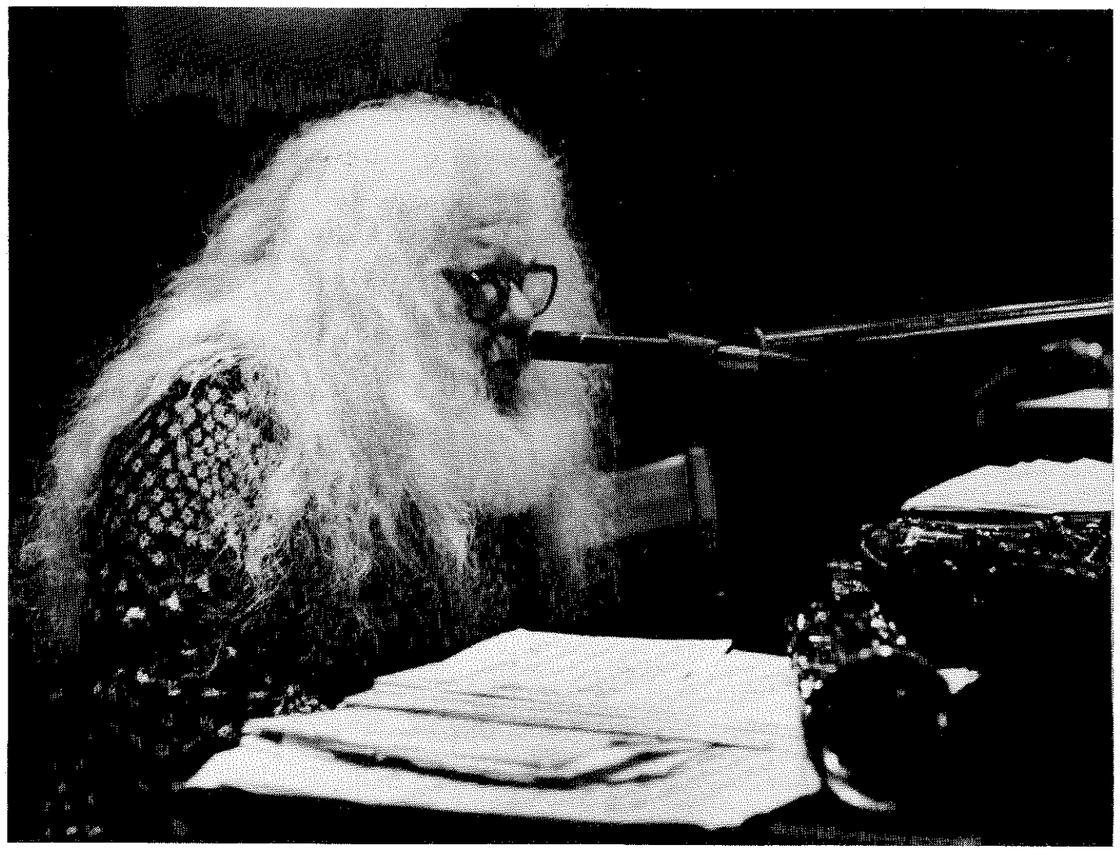
12. Mai 1985:
WERNER LüDI SUNNYMOON
Werner Lüdi as, Hans Koch ts, ss,bcl,fl, Martin Schütz b, cello, Timo Fleig dr,perc
VIENNA ART ORCHESTRA
Mathias Rüegg conc, Lauren Newton voice, Woody Schabata, mar,vib,perc, Roman Schwaller ts, Harry Sokal ss,ts,fl, Wolfgang Puschnig as,ss,bcl,fl Herbert Joos tp,fh, Hannes Kottek tp,fh, Karl 'Bumi' Fian tp,fh, Christian Radovan tb, John Sass tuba, Uli Scherer p, Heiri Känzig b, Joris Dudli dr,perc, Wolfgang Reisinger dr,perc

1. Juni 1985:
JIM PEPPER'S POW WOW
Jim Pepper ts,vocal, Abdul Hakeem g, Lester McFarland b, Hamid Drake dr, Caren Knight voc, Jim Grant dance, Junior Holson dance, R.G. Harris dance



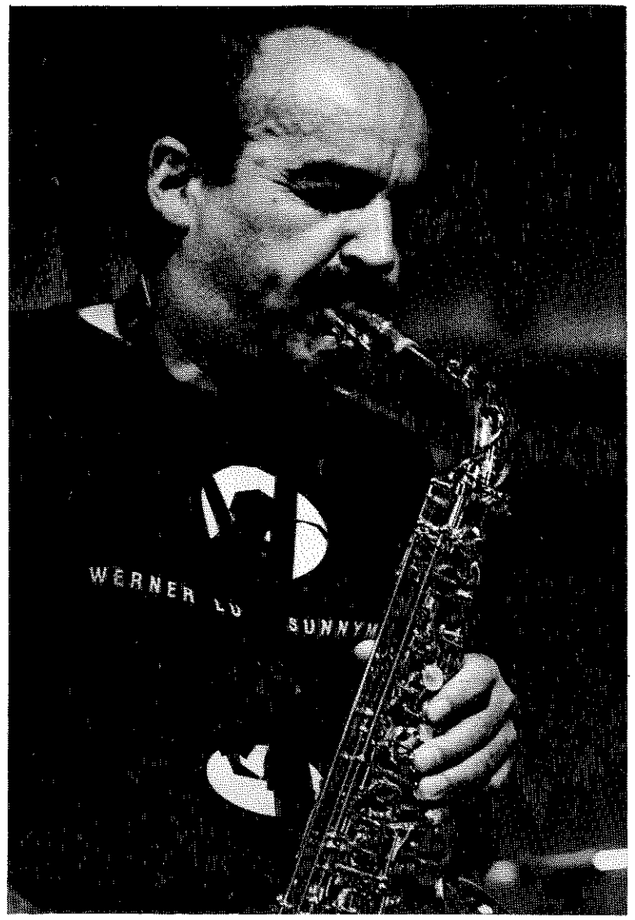
Jeanne Lee, Bob Stoloff, Urszula Dudziak

Hermeto Pascoal



Vienna Art Orchestra

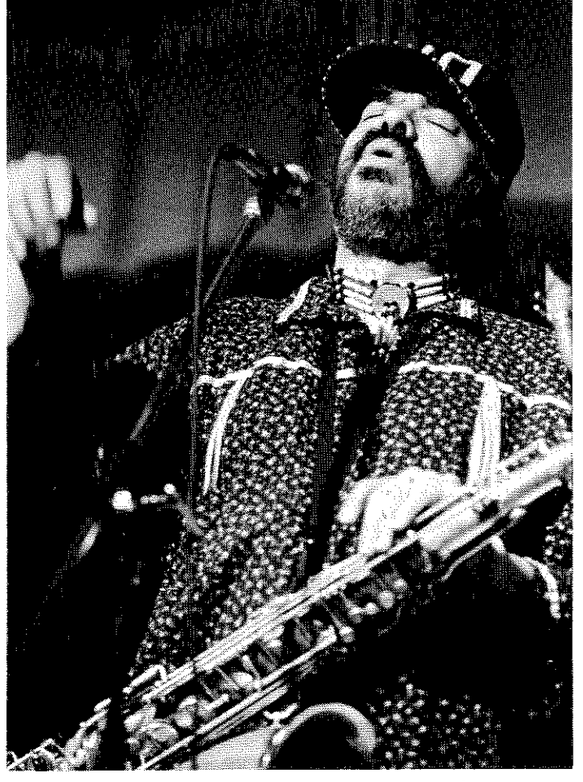
Mathias Rüegg



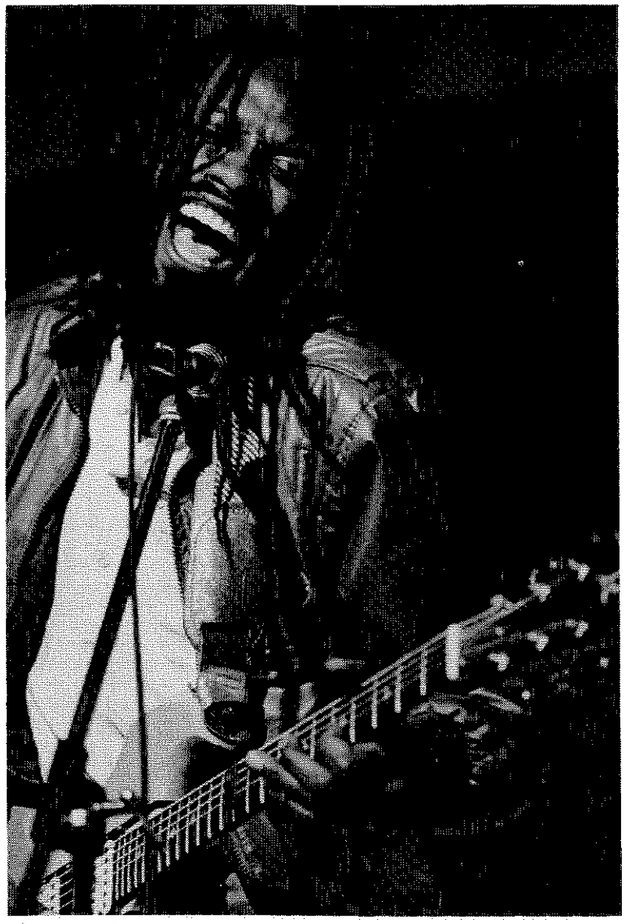
Werner Lüdi

Timo Fleig, Werner Lüdi, Hans Koch, Martin Schütz

Donkey Kong's Multi Scream



Jim Pepper



Abdul Hakeem

Indianertänzer aus Jim Peppers 'Pow Wow'

PETER BRUNNER

FÜR IHRE REPORTAGE
UNTERE HALDE 15
5400 BADEN
TEL. 056 21 11 59

POUR VOTRE REPORTAGE
LE CRET 74
2855 GLOVELIER
TÉL. 066 56 66 27

FRED FRITH
EXPLORATION IN SOUND
von bill milkowski

"Ich glaube, daß die Anwendung von Geräusch, um Musik zu machen, sich fortsetzen und verstärken wird, bis wir eine Musik erreichen, die mit Hilfe elektronischer Instrumente erzeugt wird und die zu musikalischen Zwecken alle beliebigen Töne liefern wird, die gehört werden können.....Während in der Vergangenheit der strittige Punkt Dissonanz oder Konsonanz war, wird er in der unmittelbaren Zukunft zwischen Geräusch und sogenannten musikalischen Tönen sein."
- John Cage, 1937

Ungefähr 30 Jahre, nachdem Cage diese in die Zukunft blickende Aussage gemacht hatte, erreichten diese gleichen Wörter einen jungen englischen Gitarristen, der in volkstümlichen Klubs und Arbeiterkneipen in Nordengland spielte. Die Kraft dieser Worte sollten auf immer die Vorstellung dieses jungen Mannes, über das was Musik sei, verändern, und als Ergebnis den flügge gewordenen Gitarristen auf eine niemals endende Reise durch die abgelegenen Gewässer forschender Musik senden.

Fred Frith ist wirklich ein Phänomen. Ich könnte eine ganze Reihe weiterer Adjektive nennen, die auf diesen 33 Jahre alten Gitarristen/Geiger/Komponisten zuträfen - fruchtbar, wählerisch, rätselhaft, innovativ, exzentrisch, umstritten - aber sein großer Reichtum an aufgezeichneter Musik spricht für sich selbst: 10 Jahre und sieben Alben mit Englands progressiver Pionier-Rockband Henry Cow, drei Alben mit dem fraglos melancholischen und potentiell politischen Trio Art Bears, eine Reihe von drei Gitarren-Soloalben mit improvisierter Musik auf dazu vorbereiteten Gitarren, zwei extrem diverse und äußerst erfolgreiche Studioprojekte für die abtrünnige Ralph Records plus Zusammenarbeit mit solchen Gruppen wie Material, the Residents, Etron Fou Leloublan, Massacre und den Miterneuerern Brian Eno, Robert Wyatt, Bob Ostertag und anderen.

Und, wie Frith zugibt, war der Originalanstoß, der zu dieser wirklichen Explosion von Kreativität und Ausdrück führte, Cage. "Als ich mit ungefähr 18 Jahren Silence gelesen hatte, änderte dies meine Haltung völlig, und zwar wesentlich stärker, als dies das Anhören irgendwelcher Musik je fertiggebracht hätte. Dieses Buch rückte den Gedanken deutlich in den Brennpunkt, daß der Ton, in und an sich, genau so wichtig sein kann, wie alle pädagogischen Parameter, von denen gelehrt wird, daß sie in der Musik von Wichtigkeit sind, wie Melodie und Harmonie und Rythmus. Der Ton selbst ist genau so wichtig. Und aus dieser Idee heraus fing ich an, die Gitarre selbst von einem völlig verschiedenen Gesichtspunkt aus zu betrachten, nur um festzustellen, was dabei herauskäme. Und dies führte zu einer langen Periode von Experimenten, die immer noch andauern".

Bis zu diesem Zeitpunkt war Frith ein klassisch geschulter Geiger, der zu einem Blues-Gitarristen wurde und fraglos die anglisierte Version von "Shake Your Money Maker" mit einer Gruppe von Schulfreunden aus seiner Heimatstadt Sussex spielte. "Ich fing mit fünf Jahren an, Geige zu spielen, da mein Vater darauf bestand; aber ich habe das so ziemlich aufgegeben und mich der Gitarre zugewandt, als ich ungefähr 13 war. Dann geschah es, daß ich, als ich zur Schule ging, eine Gruppe sah, die eine volkstümliche Band jener Tage, Shadows genannt, imitierte, was so ungefähr Englands Antwort auf die Ventures war. Auf jeden Fall war ich sofort hingerissen und beschloß gleich, daß ich Gitarre lernen mußte. Ich war so entschlossen, daß ich gleich loszog und ein Buch mit dem Titel "One Hundred Chords" kaufte und jeden einzelnen dieser Akkorde lernte, so daß ich auch in eine Band eintreten konnte".

Die erste Gruppe, the Chaperons, waren im Grunde genommen eine zuckendere Version der Ventures. Aber plötzlich änderte sich das Bild, als die ersten Andeutungen schwarzer Musik um 1964 nach England einflossen.

"Eine Zeit lang haben wir entweder Shadows- oder Beatles-Melodien gespielt, und dann gab es einen plötzlichen Wechsel, als ich Snooks Eaglin und Alexis Korner hörte, die ersten Blues-Spieler, die ich je gehört hatte. Korner war der Mann, der den Blues mehr oder weniger bei einer grossen Zuhörerschaft in England einführte. Ursprünglich waren Charlie Watts und Mick Jagger in seiner Band, bevor die Stones sich formierten, und sie spielten Melodien aller klassischen amerikanischen Blues-Spieler wie Muddy Waters.

Von diesem Zeitpunkt an begann ich alle amerikanischen Blues-Schallplatten zu kaufen, die die Geschäfte überhaupt importieren konnten; so kam es, daß wir zu einer Blues-Band wurden, als ich 15 Jahre alt war".

Außer der Tatsache, daß er ein so begieriger Blues-Fan war, hörte sich der junge Frith mit Begeisterung alles an, was mit Gitarren zu tun hatte, wobei er Teile von Volksmusik, Ragtime, klassische und Flamenco-Techniken aufnahm. "Ich hörte mir gleichzeitig John Williams, Wes Montgomery, Les Paul und B.B. King an. Das erste John Renbourn Album lernte ich Note für Note. Es war eine meiner liebsten Platten. Technisch was ich ein Hans-Dampf in allen Gassen, kopierte alles einwandfrei, und brachte diese seelenlose Kopien aller meiner Helden. Ich brachte mir einiges an klassischem Repertoire und Flamenco bei; übte meine Finger an Country-Blues und spielte alle elektrischen Blues-Sachen von Eric Clapton - und, zur selben Zeit, war ich in keinem dieser Repertoires besonders gut."

Es war klar, daß Frith seine eigene Instrumentenstimme suchte, wobei er soviele Einflüsse wie er nur konnte, absorbierte, und dann versuchte, sie seinem eigenen Stil anzupassen. Auch östliche Musik lag zu dieser Zeit in der Luft, und um seine Bluesmusik-Diät auszugleichen, hörte sich Frith auch indische, japanische und balinesische in großen Mengen an, wobei er nach und nach Ragas in sein Gitarrenrepertoire einglieder te. Es war während dieser Zeit, ungefähr um 1967, daß sich der junge entwickelnde Gitarrist mit den Philosopien von John Cage bekannt machte. "Ich traf einen Knaben in einem Blues-Klub in Cambridge am ersten Tag, als ich an der Universität war, und er gab mir dieses Exemplar von "Silence", wodurch sich übernacht meine ganze Richtung mehr oder weniger änderte. Plötzlich wurden mir eine Reihe von Dingen klar, über die ich vorher nicht einmal nachgedacht hatte."

Ein anderer Wendepunkt, der Frith beinahe gleichzeitig beeinflußte, war Frank Zappa. Während ihn die Ideen von Cage über Zufallseinwirkungen und das Prinzip der Unbestimmtheit in der Musikkomposition fesselten, gefiel ihm ebenfalls das Beispiel von Zappa, das Medium der Rockmusik in mehr substantieller Art anzuwenden, als dies vorher von irgendeiner anderen Gruppe geschehen war. "Zappa war tatsächlich einer der ersten, der das Studio mit seinen ganzen Möglichkeiten ausnutzte, und für mich war das faszinierend. "Absolutely Free" und "Freak Out" waren wie Offenbarungen ... Es gab soviel Schöpferisches, was da vor sich ging und auf mich einen großen Eindruck machte. Ich hörte wirklich Wesentliches in seiner Musik und sah die Möglichkeit, mich in diesem Medium langzeitig zu engagieren. Ich glaube, daß ein Teil von mir diese snobistische Haltung einnahm, weil ich eine klassische Ausbildung hatte und immer dazu verführt wurde zu glauben, daß bestimmte Arten von Musik wichtiger seien als andere. Aber als ich Zappa hörte, beeinflußte mich dies wesentlich auf zwei Ebenen. Eine davon war, daß sie mich glauben ließ, daß Rockmusik ein genau so wichtiges und seriöses Medium war, wie alle anderen Musikarten - daß es einem die Möglichkeit gab, wertvolle und interessante Kompositionsarbeit zu leisten, während es andererseits einen großen Spaß machte, sich damit zu beschäftigen, was mir kein schlechter Gedanke zu sein schien. Dies half mir, von den Ideen einer Mittelklassen-Respektabilität freizukommen, gegen die ich sowieso immer gekämpft hatte.Und ich glaube, die andere Tatsache über Zappa, die mich beinflußte, war der politische Gehalt, die Tatsache, daß hier die Möglichkeit gezeigt wurde, den eigenen politischen Glauben mit der eigentlichen Arbeit abzustimmen".
Wenn man diese bedeutsamen Einflüsse zusammennimmt, so stellte Frith bald danach im Jahre 1968 die Gruppe Henry Cow auf, zusammen mit einem Universitäts-Komilitonen, Tim Hodgkinson, einem Saxophonisten, der zu jener Zeit stärker von der Musik von Charles Mingus und John Coltrane beinflußt war, als von Rockmusik. Es war eine zusammengestellte Mischung, das inspirierte Zusammenfinden von in gleicher Weise aufgeschlossenen Musikern, und der Anfang dessen, was Englands radikalstes und bleibendes Rockkollektiv werden sollte. Abgesehen von der Durchführung von hunderten von Konzerten und der Aufnahme von sechs Langspielplatten mit Virgin Records in England, nahmen die Mitglieder der Henry Cow-Formation eine einheitlich militante Haltung gegen die Musikindustrie ein.
"Wir traten für die Unabhängigkeit von Musikern ein, die ihr eigenes Leben bestimmen sollten, ohne Manager, ohne viel mit der Schallplattenindustrie zu tun zu haben, hauptsächlich miteinander und füreinander zu arbeiten. Während der zehnjährigen Dauer von Henry Cow waren wir für alle Aspekte unserer eigenen Angelegenheiten verantwortlich, von den Vorstellungen und der Aufzeichnung unserer Musik bis zur Selbständigkeit bezüglich der Ausrüstung, des Transportes, des Managements und der Verwaltung.

Diese politisch engagierte Gruppe, die für den dialektischen Materialismus and marxistische Theorien bei vielen Interviews mit der englischen Presse eintraten, hoffte, daß ihre Musik zu einer Änderung des Systems beitragen würde. Wie der Schlagzeuger Chris Cutler in einem Interview mit der Melody Maker-Zeitschrift ausführte: "Natürlich sind es nicht Musiker wie wir, die eine Revolu-

tion in Gang bringen, genau so wenig, wie es die Studenten sind. Soziale Veränderungen kommen aus der Arbeiterklasse, aus der Masse des Proletariats ... aber man kann auf diesem merkwürdigen Gebiet der Kunst daran arbeiten und Fortschritte auf diesem Gebiet erzielen".

Wahrscheinlich war der Kulminationspunkt ihrer politischen Bestrebungen die Bildung der Band ‚Rock in Opposition', ein Kollektiv gleichgesinnter Gruppen aus anderen europäischen Ländern, die darum kämpften, Gehör für ihre revolutionäre Musik zu finden. Wie es der Schriftsteller Steve Lake in einem Interview von Melody Maker mit der Gruppe im Jahre 1975 ausdrückte: "Sie haben eine ausgesprochene Gleichgültigkeit gegenüber den Konventionen des Rock-Geschäftes gezeigt. Sie leugnen die Anschuldigungen, daß ihre Musik unzugänglich ist und sie bleiben davon überzeugt, daß Musik, wie sie sie machen, für ein breites Publikum wertvoll und interessant sein kann, wenn dieses Publikum damit als eine Alternative zum größten Teil der Rock-Musik konfrontiert werden kann, die Frith als Scheiße bezeichnet".

Als im Jahre 1978 die Gruppe Henry Cow auseinanderging, teilweise infolge der Tatsache, die Frith als "eine Divergenz der Tendenzen" zwischen den Bandmitgliedern bezeichnete, hatte er sich bereits nebenher mit einer Reihe anderer musikalischer Bemühungen eingelassen. Abgesehen von Henry Cow, die eine sehr ausgewählte Art von hoch-orchestrierter, strukturelle Musik spielte, begann Frith auch, sich mit nichtstrukturierter Musik zu befassen, wobei er sich mehr an die Auffassung von Cage über vorbereitete Instrumente und Zufallskompositionen hielt. 1974, ungefähr zu der Zeit, als Henry Cow sein zweites von sechs Alben für Virgin herausbrachte, führte er die Guitar Solos-Langspielplattenserie ein, wobei Spieler herausgestellt wurden, die die möglichen Sprachen des Instrumentes wechseln und entwickeln konnten. Bei diesem ersten Album der Dreier-Serie zeigte Frith eine quälende Sammlung improvisierter Musik auf einer preparierten Gitarre, die die Zuhörer zu der Zeit betäubt haben muß. Selbst heute ragt dieses Album als einzigartig innovativ und unbestreitbar verwegen heraus.

Diese Schallplatte mit Gitarrensoli ohne Begleitung, die in vier Tagen ohne Ueberspielungen in den Kaleidophon Studios in London aufgenommen wurde, stellt Frith mit einer merkwürdigen, abgestimmten Version von Gibson K-11 1936 vor. Einerseits fügte er einen zusätzlichen Tonabnehmer über den Saiten des Saitensattels hinzu, der ihn in die Lage versetzte, den auf beiden Seiten einer am Bund gegriffenen Note zu verstärken. Dann teilte er das Griffbrett in zwei Teile auf, indem er ein Capo auf dem 12. Griff anbrachte, wobei er faktisch die Gitarre in zwei getrennte Einheiten aufteilte - den unteren Teil des Halses, der von dem Saitensattel-tonabnehmer verstärkt wird, und die Länge der Seite über dem Capo, die von den beiden normalen Tonabnehmern seiner Stereo-Gibson K-11 verstärkt wird. Mit dieser Anordnung hämmert Frith auf den Noten mit den Fingern jeder Hand, wobei die linke Hand auf der unteren Hälfte des Griffbrettes spielt, während die rechte Hand unabhängig auf dem oberen Teil des Griffbrettes auf der anderen Seite des Capo spielt. (Ironischerweise wurde dieses Verfahren des Hämmerns auf Noten unabhängig mit jeder Hand vor kurzem als "Eddie Van Halen-Technik" bekannt, obwohl Frith ohne Zweifel bereits in dieser Art spielte, als Van Halen noch eine im Aufbau befindliche Garagenband darstellte, die Begleitmelodien in kleinen Los Angeles Klubs spielte).

Zu dieser unkonventiellen Auslegung fügte Frith noch Krokodilklemmen auf bestimmten Teilen der Seiten hinzu, um das Instrument in noch mehr Einheiten aufzuteilen. So erklärt er: "Indem ich die Klemmen zwischen den beiden normalen Tonabnehmern - die sich über dem Capo befinden - anordne, bin ich in der Lage,drei klare und deutlich getrennte Töne herauszubringen, die in einen Mischer eingegeben werden können und unbegrenzte Punkte des Stereospektrums aufweisen, so daß es den Anschein hat, daß sie aus verschiedenen Punkten des Raumes stammen, obwohl dabei die gleiche Tonquelle verwendet wird."

Beim Stück "No Birds", aus dem revolutionären Album von Gitarrensoli von 1974 spielte Frith wirklich zwei Gitarren gleichzeitig, beide in dieser außergewöhnlichen Art vorbereitet. Die Ergebnisse waren erstaunlich, wobei tatsächlich Timbre und Stimmumfang eines ganzen Orchesters wiedergegeben wurden .... ohne irgendwelche Überspielungen! "Dies war in der Tat das erste Mal, daß ich diese Technik anwandte, zwei Gitarren flach auf einen Tisch zu legen, Hals an Hals, so daß die Gitarrenkörper sich an den entgegengesetzten Enden befinden und die Hälse nahe beieinander parallelliegen. Und das Stück war so konstruiert, daß ich alle Saiten beider Gitarren auf eine Note stimmte.Und da es beides Stereogitarren waren und beide Saitensattel-Tonabnehmer hatten, hatte ich mit sechs getrennten Tonquellen zu tun, die aus jeder Gitarre herrührten, mit Lautstärkepedalen an vielleicht drei von ihnen, so daß durch Ein- und Ausfiltern mit den Lautstärkepedalen, ich den Ton etwas ändern konnte, ohne an den Instrumenten überhaupt etwas vorzunehmen. So startete ich von diesem Parameter aus und verstimmte nach und nach die Saiten in dem Maße wie das Stück weiterlief.

"Dies war das erste Mal, daß ich eine derartige Anordnung verwendete, und später war es die normale Art, in der ich jahrelang Konzerte gab. Alle meine Solokonzerte bis zum letzten Jahr, wurden auf Gitarren gespielt, die in dieser Weise flach lagen und mit allen möglichen Zusätzen versehen waren. Jetzt aber habe ich die Gitarre für Solokonzerte überhaupt zu Gunsten selbstgemachter Instrumente mehr oder weniger aufgegeben, wobei die Letzteren leichter zu tragen sind und eine größere Vielfalt an Tonumfang besitzen. Ich kann sie wie ein Koto oder wie viele andere Volksinstrumente klingen lassen, aber auch wie eine Gitarre."

In einer Ausgabe von "Shades", einer kanadischen Musikzeitschrift, beschreibt der Schreiber Paul Wilson die Szene bei einem kürzlich von Frith gegebenen Solokonzert:
"Er hat zwei Gitarren, beide ziemlich zerbeult. Die eine hat zwei Hälse, die andere ist eine normale sechssaitige Gitarre. Es liegt eine ganze Auswahl von Ramschverkaufsdingen auf dem Tisch, einschließlich einer Schachtel Schulkreide, Fingerzimbeln verschiedener Größen, Beutel mit Reis und Gerste, ein Glas Wasser, ein Restaurant-Salzstreuer, Malpinsel und Schraubenzieher, Klebeband, Saiten, eine Flasche mit Kugellagern, Trommelstöcke verschiedener Art, ein Satz Gelenkstücke aus Messing, ein Triangel, ein elektrisches Metronom, verschiedene Spielzeugtiere (von der Art, die herumhüpfen, wenn man sie aufzieht), ein Haufen Schellen, Garnspulen, eine Blechflöte, eine Scheuerbürste usw. Mit großer Bedächtigkeit und Hingabe benutzte Fred Frith alle diese Dinge zum Gitarrenspielen - oder, genauer gesagt, Töne aus ihnen herauszubringen. Er läßt verschiedene Gegenstände auf die Saiten fallen, schlägt sie mit Trommelstöcken, peitscht sie mit Saiten, streicht sie mit einem Geigenbogen, kratzt sie mit Zwirn, läßt mechanische Frösche auf den Gitarrenhälsen herumhüpfen.. so daß allmählich eine Komposition großer Fertigkeit herauskommt."

Frith wandte viele dieser unorthodoxen Techniken bei zwei Folgealben der "Guitar Solo"-Serien 1976 und 1978 an, wobei er mit solchen improvisieren Künstlern wie Henry Kaiser, Eugene Chadbourne, Derek Bailey, Hans Reichel und anderen zusammenarbeitete. Im Jahre 1979 führte er diese Praxis fort, indem er diese improvisierten Konzerte aufzeichnete und "With Friends Like These" (Metalanguage) herausbrachte, ein Duo mit Kaiser. Auch hier sind die Töne von diesen zwei improvisierenden Musikern, die preparierte Gitarren benutzten, in hohem Masse experimentell und werden wahrscheinlich auch als äusserst unzugänglich betrachtet. Aber dieser Hang zur sogenannten Avantgarde- oder nichtstrukturierter Musik beleuchtet nur eine Seite dieses vielseitigen Musikers.

Es scheint, daß Frith dauernd mit Nebenprojekten beschäftigt ist, als wenn er immer wieder seine musikalischen Ideen auffüllen müßte und sein Verlangen befriedigen, sowohl strukturierte als auch unstrukturierte Musik zu spielen. Und statt seine Avantgarde-Annäherung von seinen mehr rockorientierten Betätigungen, wie z. B Massacre oder sein gegenwärtiges Tournee-Trio, Skeleton Crew, zu trennen, integriert er sie. Und um seine fortlaufenden politischen Interessen zu befriedigen, hat er die Art Bears, eine Aufnahmegruppe, die sich 1978 von Henry Cow absplitterte und Hopes And Fears herausbrachte, gefolgt von "Winter Songs" im Jahre 1979 und der überaus dunklen, vorausahnenden Aussage "The World As it is Today", 1980 herausgekommen.

"Die erste Art Bears-Schallplatte wurde ursprünglich als Henry Cow-Platte begonnen, und als Ergebnis von Unstimmigkeiten darüber, ob diese Platte wirklich eine Henry Cow-Platte sein sollte oder nicht, wurden die Art Bears gegründet. Die beiden Gruppen bestanden eine zeitlang gleichzeitig, obwohl die Art Bears- Gruppe nur für die Aufnahme von Schallplatten bestand. Es war keine wirbelnde Spielgruppe wie Henry Cow. Theoretisch bestehen wir jetzt noch, im Grunde genommen um ein über das andere Jahr eine Schallplatte aufzunehmen."

Die Musik der Art Bears ist ziemlich einfach und um den Text des Schlagzeugers Chris Cutler herum aufgebaut, gesungen von Dagmar Krause. Von ihrem düsteren Ausblick auf die Welt wie in "The World As it is Today" sagt Frith: "Es ist so ungefähr das Äußerste, wie ich in einer Richtung gehen kann. Irgendwie fühle ich, daß es letzten Endes nur einen begrenzten Wert besitzt, etwas so dunkel darzustellen. Im Prinzip ist es nicht gerade eine glückliche Aufnahme, obgleich ich glaube daß es eine starke Platte ist. Aber etwas so Pessimistisches wie das zu machen, ist eine Verantwortung, die ich nicht all zu oft übernehmen möchte, da es die Menschen wirklich nicht gerade ermutigt, etwas zur Änderung der Lage zu unternehmen. Die einzige Rechtfertigung, eine Platte wie diese zu machen, ist, daß es die Menschen entsprechend wachrütteln könnte, um etwas zu unternehmen. Aber ich glaube, die Wirkung die dies letzten Endes hat ist, entgegen dem, was wir vorziehen, daß es die Menschen etwas erschauern läßt, zu sehen wie schlimm alles ist, was ihnen auf irgendeine obskure Art ein gutes Gefühl gibt - sich an der Apokalypse zu ergötzen; es ist eine Art Hobby, das viele Leute offensichtlich heutzutage haben. Aber ich sehe keinen Zweck, überhaupt Musik zu machen, wenn nicht irgendein positives Element darin enthalten ist. Wenn es möglich wäre, eine Musik zu machen, die die Menschen erbauen und sie gleichzeitig veranlassen würde,

die Dinge zu ändern, so wäre das sehr schön. Und ich weiß nicht, wie ich es machen soll, aber ich glaube, daß es sich lohnt, es zu versuchen.

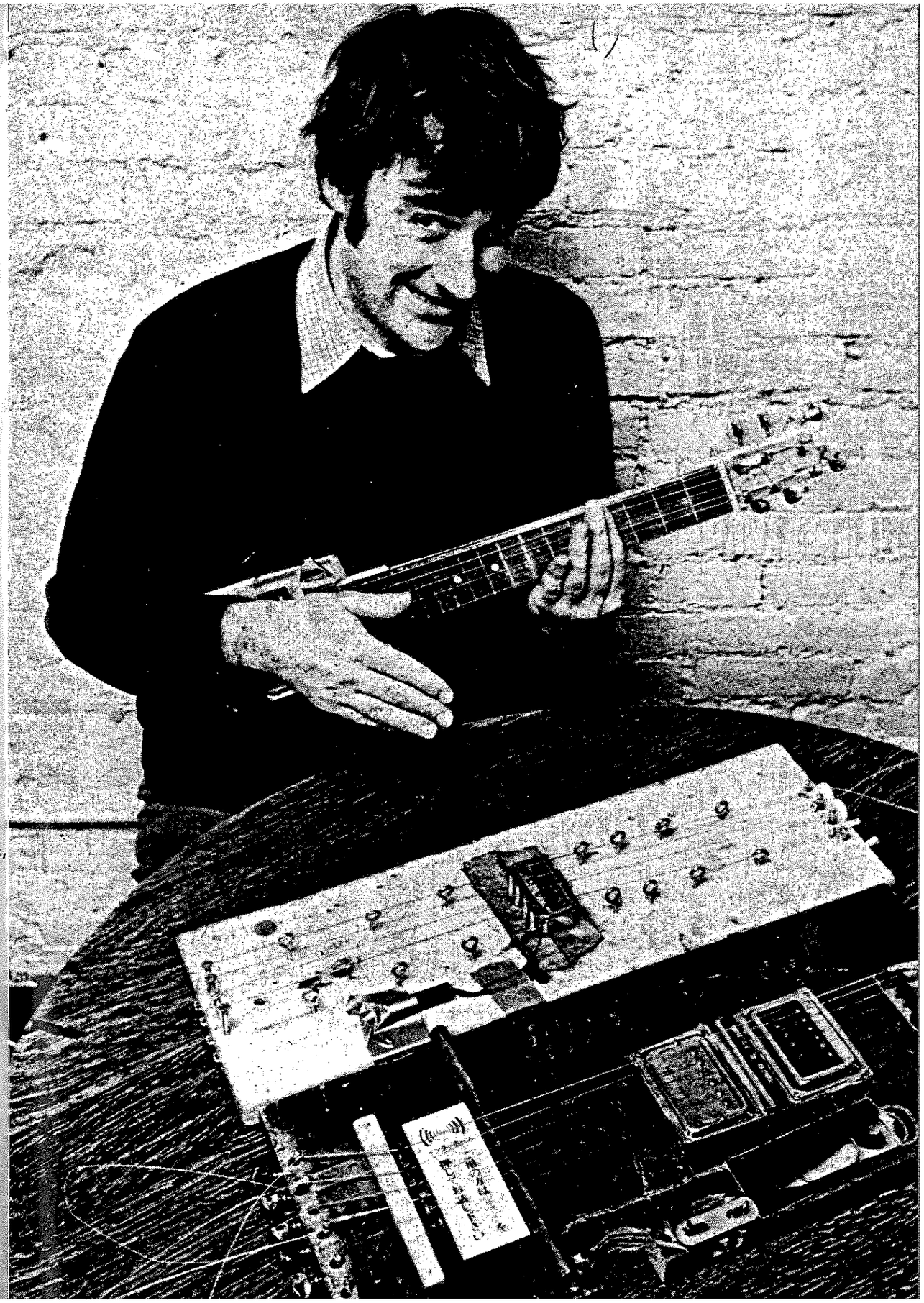
Am extremen anderen Ende des Spektrums dieser düsteren Einstellung, die von den Art Bears ausgedrückt wird, befindet sich die wirklich fröhliche Solo-Langspielplatte "Gravity", eine Sammlung von Tanzmusik,die aus Kulturen der ganzen Welt assimiliert ist. Im Jahre 1979 aufgenommen ist es das Erste einer Reihe von fünf Projekten, die Frith für Ralph Records spielen wird. (Frith bemerkte, daß er ein Doppelalbum mit improvisierter Musik, die er letzten Sommer in Japan zusammen mit einigen japanischen Musikern spielte, Weihnachten herauskommen wird. And außerdem gibt es eine weitere Duo-Platte mit Henry Kaiser, die sich bereits im Planungsstadium befindet, sowie ein viertes Art Bear Album, das herauskommen wird). Mit "Gravity" schlägt Frith einen ausgesprochen glücklichen Ton an, betont durch den etwas bizarren Auftakt eines Remake von "Dancing in The Street" und dem Volkstanzgenre des Mittleren Ostens in "Hands of The Juggler". Es ist ein außerordentlich warmes, beinahe wunderliches Album, das das Wesen dessen erforscht, was die Menschen überall in der Welt tanzen läßt.

"Ich habe in den letzten sechs oder sieben Jahren mir die Musik anderer Kulturen angehört, insbesondere osteuropäische Musik. Ich habe mich niemals mit Absicht daran gemacht, diesen Stil zu kopieren oder mich hingesetzt, und etwas von dieser Musik aufgezeichnet. Es ist eher so, daß ich es einfach über mich hinwegströmen lasse, und später erscheint es dann in gewisser Weise in meiner Musik. Besonders griechische und bulgarische Musik hat mich beeinflusst. Aber bei "Gravity" habe ich in etwa alle diese Musikrichtungen aus unterschiedlichen Kulturen zusammengemixt, um neue Songs daraus zu machen". Bei der Melody von "Spring Any Day Now", zum Beispiel, vermischt Frith einen Bossa Nova-Rythmus mit einer Melodiefolge, die deutlich aus Nord Afrika entstammt, um einen Sound zu schaffen, der einzigartig und erfrischend ist. In "Don't Cry For Me" mischt er griechische Mandolinentöne mit schwerem Metallgitarrenschlag. In "A Career In Real Estate" fängt er den trällernden Charme einer schottischen Geigenmelodie ein; und "Slap Dance" ist ein serbisches Herumtollen. Wie ein Kritiker sagte, "Während Henry Cow-Musik oft unter einer sonoren Melancholie litt, sind die Kompositionen von Frith hier fröhlich, energisch, manchmal sogar unbeschwert, als wäre er verliebt.

Und als wollte er all denen die Stirn bieten, die gedacht haben mochten, daß der bilderstürmende Frith verweichlichte und schmalzig wurde, bildete er das kraftvolle und rauhe Trio Massacre im Jahre 1980. Diese Band - mit Frith als Gitarristen, Keyboard-Spieler und Geiger, das stark muskelbetonte Schlagzeug von Fred Maher und den dröhnenden, drückenden Bass von Bill Laswell, den Mitbegründer von Material. Diese Gruppe, sagt Frith, "wurde aufgestellt, um den Typ lauter und energischer Musik zu spielen, den man in den Klubs hört. Diese Gruppe entspricht direkt New York. Es ist eine sehr aggressive Gruppe, eine Art meiner Reaktion auf die gesamte New Yorker Rockklub-Szene. Aber sie existiert nicht mehr. Wir brachten ein Album mit dem Titel "Killing Time" heraus. Es war eine begrenzte Aussage."

Nachdem Henry Cow auseinanderging, zog Frith im Jahre 1979 nach New York und ist seitdem dauernd in einer Anzahl musikalischer Projekte verwickelt. "In den letzten vier Jahren basierte das meiste von dem, was ich brachte, auf Improvisationen direkt auf der Bühne. Nach 10 Jahren Spiel in einer Gruppe, deren Musik oft in großem Maße aufgebaut war, wollte ich nicht wieder dahin zurückkehren, deshalb habe ich meistens improvisiert. Jetzt aber, mit der neuen Band, Skeleton Crew, bewege ich mich wieder mehr auf strukturierte Musik hin, und zwar das erste Mal seit vier Jahren. Skeleton Crew ist die Idee, drei Ein-Mann-Bands in einer Einheit zu haben. Wir haben keinen Schlagzeuger. Ich spiele Gitarre und Basstrommel und Hi-Hat zur gleichen Zeit. Dave Newhouse von den Muffins bläst Saxophon und spielt gleichzeitig Wirbeltrommel, und Tom Cora von der Curlew-Gruppe spielt Cello und gleichzeitig eine Art Trommel. Die Idee ist, abgesehen von der Standardbesetzung, neue Rythmusquellen zu finden. Und es ist uns gelungen, eine gewisse Art Homogenität mit dieser Gliederung zu erreichen, was sehr interessant ist und auch eine Art rythmische Spannung erzeugt, die man nicht erzielen könnte, wenn nur ein Schlagzeuger das alles macht. Es ist immer hart am Rande eines Zusammenbruchs, eine Qualität, die ich immer mochte. Ich mag keine zu leichten Sachen."

Neben seinen verschiedensten Interessen in musikalischer Form, besitzt Frith auch eine andauernde Leidenschaft für das Experimentieren mit Tonbändern (was er mit seiner ganzen Kraft in seinem zweiten Ralph-Album, "Speechless" demonstrierte, das im vergangenen Jahr herauskam) und Klangstörungen. "Es scheint mir, daß soviel mehr mit Tonband gemacht werden kann, als dies auf dem Gebiete der Rockmusik geschieht", sagt er. "Die meisten Leute gehen in ein Studio mit dem Gedanken, eine gesteigerte Vorstellung zu schaffen. Sie gehen hinein und spielen die Musik, die sie bereits gemacht haben, und dann fügen sie nach etwas hinzu, aber es ist im Grunde genommen doch die gleiche Einheit. Mich interessiert es, das Studio für Sachen einzusetzen, die ich in einer Bühnenvorstellung nicht brin-



gen kann, das Tonband als Medium in der Weise zu benutzen, die ihm eigen ist. Eine redaktionelle Bearbeitung ist die offensichtliche Sache, die mit einem Tonband gemacht werden kann. Wir benutzen mit Skeleton Crew manchmal Tonbänder auf der Bühne, wie wir dies in der Vergangenheit mit Art Bears machten. Die meisten dieser Tonbänder drücken das gesprochene Wort, Stimmen und einen aktuellen Inhalt aus. Ich habe in letzter Zeit Fernsehreklamen mitgeschnitten und sie dann so umgestellt, daß sie durchaus nicht so klangen, wie dies beabsichtigt war". Er fügt hinzu, mit einer Art respektloser Freude, "Ich mag die Art Elektronik, bei der man etwas in einer Weise stören kann, die interessanter ist, als die ursprünglich beabsichtigte Aussage. So ist ein großer Teil des Klanges, den ich im Studio produziere, das spezifische Ergebnis der Überladung oder Störung verschiedener technologischer Geräte, wie z.B. Harmonizer oder digitale Verzögerungen. Interessante Dinge geschehen, wenn Sachen schieflaufen."

Während so der wählerische und immer abenteuerliche Mr. Frith mit Skeleton Crew auf Europatournée ist, und zeigt, wie man Gitarre und Schlagzeug gleichzeitig spielen kann, bevor er diesen Trick in den Staaten zeigt, haben wir einen Haufen völlig unterschiedlicher Unterlagen seiner eigenen musikalischen Ideen, über die wir nachdenken müssen.Wenn die große Tiefe jeder aufgezeichneten Aussage ermessen wird, ist es schwer zu glauben, daß eine derartige Vielfalt des Ausdrucks nur von einem Mann, aus einem Verstand stammt. Aber wie Frith sagt, "Nun, es gibt keine Regel, die sagt, daß man nur eine Art von Musik spielen kann. Manchmal scheint es mir, daß die Musiker sich selbst unnötigerweise beschränken, entweder aus kommerziellen Gründen, weil sie etwas Erfolgreiches machen und sich gezwungen sehen, dies immer zu wiederholen, oder weil sie glauben, daß sie, im etwas wirklich Gutes zu leisten, sich vollkommen darauf spezialisieren müssen und nicht davon abweichen dürfen. Ich,jedoch, bin daran interessiert, alle möglichen Sachen anzugehen. Das war ich schon immer."

NEW

Incarom

Ice Coffee

...die Kaffee-Erfrischung.

Kühlen Sie sich ab – mit «Incarom Ice Coffee»: Die coole Abwechslung unter den Erfrischungsgetränken. «Incarom Ice Coffee» gibt es als Fertig-Drink in der Tetra-Packung sowie als Instant im Sachet.

BLEY AS YOU LIKE!
oder die verlorene unschuld
von meinrad buholzer

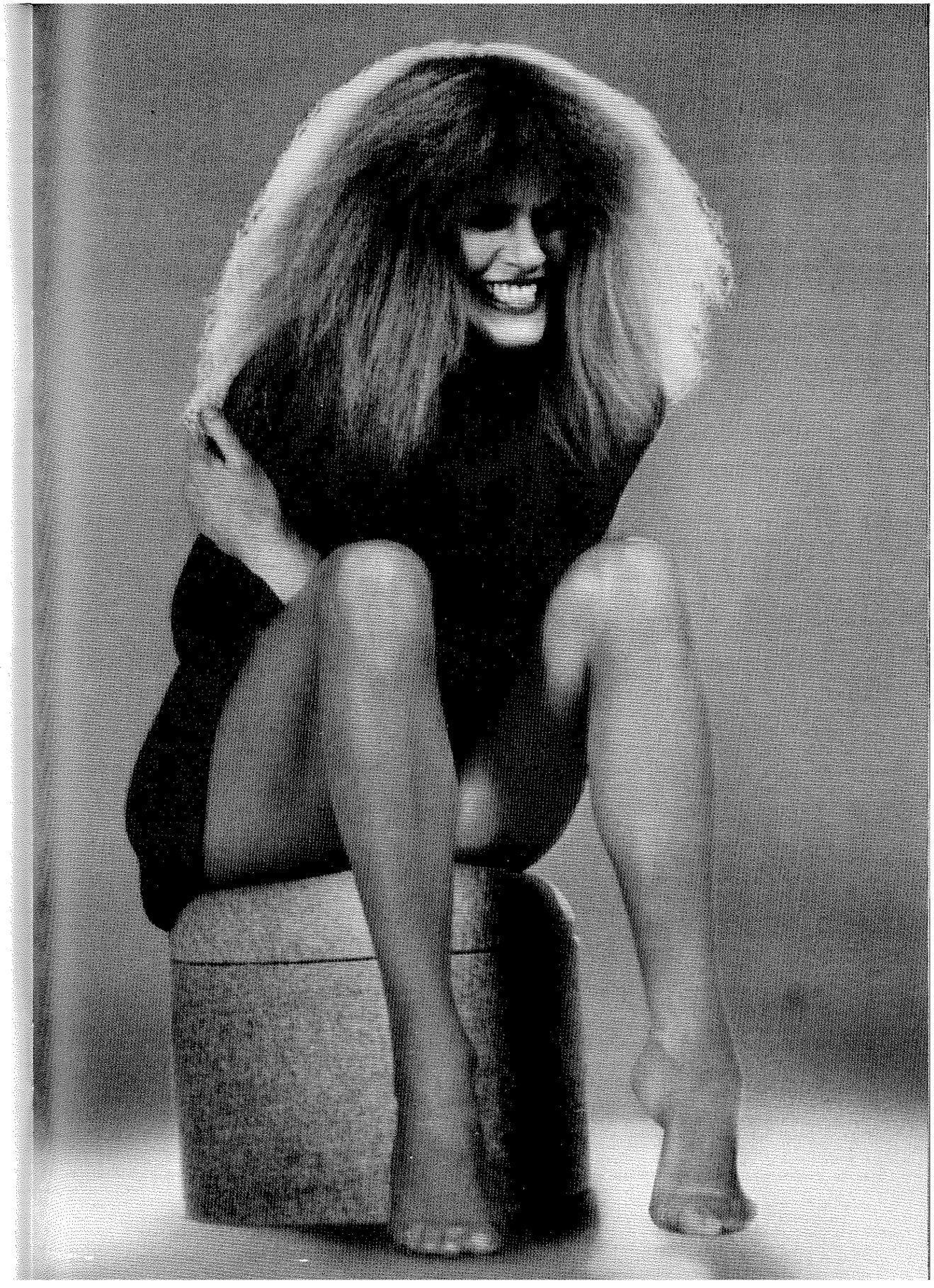
Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht. Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss: mit Ironie, ohne Unschuld.
Umberto Eco

"Kunst-Musik, das ist etwas für Idioten. Wenn die Musik den Leuten nicht gefällt, interessiert sie mich nicht. Ich will den Leuten gefallen." Sagt Carla Bley 1982 in Angers zum Interviewer Jérome Reese. Der stutzt: "Das ist genau das Gegenteil von dem was du 1975 gesagt hast." - "Scheisse! Das ist nicht wahr!" erwidert sie. Doch Reese lässt nicht locker: "Du sagtest, dass du keine kommerzielle Musik machen willst." Die Bley gibt sich geschlagen. "Vielleicht. - Du hast recht, ich habe es gesagt. Früher war ich eben stupid. Das ist Vergangenheit." Am gleichen Abend kommt noch einmal die "Kunst-Musik für Idioten" zur Sprache. "Das habe ich nie gesagt. - Ich habe das gesagt? Diesen Abend? Ich sag halt alles was mir gerade durch den Kopf geht. Mein Gott! Jetzt ist das schon ein historisches Statement. Also, da kannst du sehen, dass ich nicht seriös bin? Beginnen wir nochmals mit dem Interview...."
Ein anderes Detail: "Ich verlange keine Subventionen, ich akzeptiere sie nicht einmal. Ich akzeptiere nur Vorschüsse auf Platten, die sich verkaufen lassen, weil sie den Leuten gefallen." (Zwischenruf ihres Posaunisten: "Hallo, hier Gary Valente, 55 Elm Street, Watertown Mass 02172. Ich akzeptiere alle Subventionen, die Carla nicht will...") Schon wieder ein Widerspruch: Die Jazz Composers Orchestra Association (JCOA) konnte sie (mit ihrem Lebensgefährten Mike Mantler) nur gründen, weil sie Subventionen bekam. Die Antwort bleibt die gleiche: "Das ist Vergangenheit."

Ein widersprüchliches Wesen, gedankenlose Antworten bei partieller Unzurechnungsfähigkeit oder gar - wieder einmal! - weibliche Logik? Ich meine, wer so todernst an Statements einer Musikerin wie Carla Bley herangeht, ist auf einem Holzweg. Denn die Antworten sind wie die Musik der Carla Bley: Spielerei, Ironie..., jedenfalls eine Absage an die in Gruften und Katakomben wachenden Gralshüter des kategorischen Imperativs "Konsequenz". Was ist denn Konsequenz anderes, als das Eingeständnis der Unfähigkeit, sich anzupassen, sich zu verändern, sich zu entwickeln (wobei wir, unserer Maxime gemäss, unkonsequent, in passenden Fällen durchaus die Konsequenz begrüssen und von einer konsequenten Entwicklung sprechen wollen.
Wenn's sein muss: konsequente Inkonsequenz.)
Was aus den Worten der Carla Bley kommt, das lässt sich, wie gesagt, auch in ihrer Musik hören. Wie schmeichelt etwa der "Reactionary Tango" unseren Ohren. Dazu müsste man nun eigentlich wissen, dass das Stück am Tag nach der Wahl Reagans zum Präsidenten geschrieben wurde. Ueberhaupt das Material jener Zeit um 1980, es hat es in sich: Blues, Nino Rota, Kurt Weil, die amerikanische Nationalhymne.

Das ist nicht programmierte, konstruierte Musik, nicht im abstrakten Raum ersonnene Komposition. (Aber, weil man ja immer missverstanden wird: Das heisst nicht, dass Carla Bleys Kompositionen keinen Aufbau - Konstruktion - haben.) Das ist die Musik, die aus einer totalen Offenheit der Umwelt gegenüber entspringt, die Einflüsse aufnimmt, Erinnerungen verarbeitet, Erlebnisse zum Anstoss nimmt, und die darauf reagiert (ohne reaktionär zu sein).

1938 in einer Musikerfamilie in Oakland (Kalifornien) als Carla Borg (besondere Kennzeichen: Grosse Ohren), wächst sie mit Beethoven, Grieg, Chopin und Rachmaninoff auf. Aber der Vater ist auch Organist und Chorleiter der Pfarrei. Dort hört sie Hymnen, religiöse Lieder. Und gleichzeitig lehrt der Vater sie, wie man Hymnen variieren kann, "als Walzer, Tango, als Marsch



oder gar als Totengesang". Das lebt und wirkt noch heute in der Musik der Carla gebornen Borg, gewordenen Bley. Vielleicht wirkt das so lebendig, weil sie es abgelehnt hat, sogenannt ernsthafte Musik zu studieren; das Studium hat sie schon früh und endgültig an den Nagel gehängt.
Trotzdem ist sie Musikerin geworden. Und ihre Tochter Karen (Vater: Mike Mantler) scheint ihr zu folgen. "Ich wollte nicht, das meine Tochter Musikerin wird, das ist ein tragisches Schicksal. Musiker, die diesen Namen verdienen, strengen sich an, damit ihre Kinder Advokaten und Doktoren werden... damit diese für ihre Eltern sorgen können, wenn sie einmal alt sind.
Doch das Schicksal hat gewollt, dass unsere Kinder Musiker werden. Und nun sind wir es, die dereinst für sie sorgen müssen wenn sie alt sind. Das fängt schon jetzt an. Ich bin es, die die Platten mit Karen produziert." Die Musik dieses Albums sei eine Kombination der ihren und jener von Mike Mantler. "Es ist bizarr, etwas zu hören, das halb nach Mama und halb nach Papa tönt. Es ist wirklich zu schön um wahr zu sein."
Carla Bleys Musik scheint angefüllt mit Parodien und Zitaten aus dem amerikanischen Fernsehen. Bley-Replik: "Ich habe noch nie TV geschaut, ich habe nicht mal einen TV. Es ist das Fernsehen, das mich immer kopiert!" Ueberhaupt komme sie kaum zu Musikhören. Sie habe keine Zeit, arbeite ohne Unterbruch. "Die einzige Musik, die ich jemals gehört habe, ist jene, die am Radio kam, als ich in einem Restaurant servierte." Immerhin, ins Kino scheint sie von Zeit zu Zeit zu kommen: "Jedesmal wenn ich einen Film von Fellini sehe, verliebe ich mich in die Musik (von Rota). Wie das zu erklären ist? Meine einzige Ausrede: Liebe macht taub!"
Carla Bleys Reaktion auf die Umwelt ist ein ständiges Ironisieren, Umkehren, ein Unterwandern, es ist ein subversives Parodieren und Variieren, ein Unterlaufen von Konventionen und Regeln, es ist ein anarchisches, grenzüberschreitendes bzw. -unterlaufendes Spiel mit Formen und Normen. Oder um den alten Mailerschen Dualismus wieder aufzunehmen: Carla Bley ist Hipster (nimmt seine Umwelt instinktiv, intuitiv, sinnlich, spontan auf), niemals Square (logisch, ordentlich, intellektuell).

Solche Erscheinungen sind natürlich nicht isoliert. Wir kennen sie mittlerweile in allen künstlerischen Ausformungen, in Architektur, Malerei, Bildhauerei, Literatur und selbst in der Mode (die Krawatte über'm T-Shirt). Und die Schublade, der man sie zuordnet (natürlich sind es immer die Squares, die die Schubladen beschriften, niemals die Hipsters) ist schon zur sinnlos verwendeten Platitüde, zum Clichée verkommen. Dennoch sei ein Theoretiker des Postmodernismus zitiert, John Barth:
Mein idealer postmoderner Schriftsteller imitiert nicht und negiert auch nicht seine Eltern im zwanzigsten noch seine Grosseltern im neunzehnten Jahrhundert. Er hat die Moderne verdaut, aber er trägt sie nicht als bedrückende Bürde mit sich herum... Dieser Schriftsteller kann vielleicht nicht hoffen, die Verehrer von James Michener und Irving Wallace zu erreichen, um nicht von den durch Massenmedien lobotomisierten Analphabeten zu reden, aber er müsste hoffen, wenigstens hin und wieder ein breiteres Publikum zu erreichen als nur die Zirkel derer, die Thomas Mann die Urchristen, die Jünger der Kunst nannte. Der ideale postmoderne Roman müsste den Streit zwischen Realismus und Irrealismus, Formalismus und 'Inhaltismus', reiner und engagierter Literatur, Eliten- und Massenprosa überwinden.

Auf die Musik übertragen, könnte dieses Zitat das Programm der Carla Bley sein, wenn Programm nicht so etwas Deterministisches wäre. Die Stichworte: weder Negation noch Imitation/verdaute aber nicht bedrückende Moderne/ein über Eliten hinausgehendes breiteres Publikum/Ueberwindung des Formalismus. Diese Stichworte skizzieren Raum und Zeit der Bleyschen Musik. Wer sich in dieser Musik wohl fühlt, der weiss sie als reine akustische Wollust zu schätzen, der bekommt eine Ahnung von der grossen Heiterkeit des Universums, bzw. vom Batailleschen Grossen Gelächter, dass dem Todernst trotzt.
Einen Höhepunkt hat Carla Bleys Witz mit ihrer bislang letzten LP erreicht: "I Hate To Sing". Deren Titel gehören zum Witzigsten was auf Jazz- und Rockbühnen zu hören war. Ein richtiger Bley-Hammer für die Freunde ernster Musik. Hier wird jeder Kunstmusik-Anspruch ins Absurde geführt, jeder Versuch ernsthaften Hörens im Keime erstickt. Solch subversive Musik ist natürlich ansteckend und wirkt sich auch über den direkten Aktionsbereich der Bley-Band hinaus aus. Denn sie untergräbt die Attitüde anstrengend-beflissenen Konzertgebarens überhaupt.
Können Sie sich vorstellen, dass Karajan oder Barenboim oder auch Celibidache öffentlich bekennt, er wähle seine Musiker des Namens wegen? Carla Bley tut es unverblümt: "Es stimmt, dass ich Sharpe (den Schlagzeuger) des Namens wegen engagiert habe, der Name machte mich so neugierig, dass ich ihm schliesslich telefoniert habe." An anderer Stelle allerdings sagt sie: "Früher habe ich alle Musiker des Namens wegen gewählt. Heute bin ich smarter."---
Und zum Schluss noch ein feministisches Postskriptum: Ist es schwer für eine Frau, ein Männer-Orchester zu leiten? "Ich weiss nicht. Ich hab' keine Vergleichsmöglichkeiten. Für mich war's nie anders."

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiss, dass er ihr nicht sagen kann: "Ich liebe dich inniglich", weil er weiss, dass sie weiss (und dass sie weiss, dass er weiss), dass genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: "Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich." In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat,... hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich dass er sie liebe, aber dass er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe... beide spielen bewusst und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu sprechen.
Umberto Eco

AKTUELL BEI MUSIK HUG

Der Keyboard-Shop mit der grössten Auswahl elektronischer Tasteninstrumente der ganzen Schweiz

AHLBORN, CASIO, CLASSICA, ELKA, FARFISA, GEM, GODWIN, HAMMOND, HOHNER, JOHANNUS, JVC, KAWAI, KELLNER & DITTMANN, KIENLE, KORG, ROLAND, SIEL, SEQUENTIAL, CIRCUITS, TECHNICS, YAMAHA

YAMAHA Homerecording
MT-44D Multy Track Recorder
CX-5M MSX-Musikcomputer
MDR-1 Music Disk Recorder

Musik Hug
Zürich, Füsslistrasse 4, Tel. 01/221 25 40
(vis-à-vis St. Annahof/Bahnhofstrasse)

HUNZIKER AG
Hunziker AG CH – 6003 Luzern Seidenhofstrasse 14 Telefon 041 23 13 56

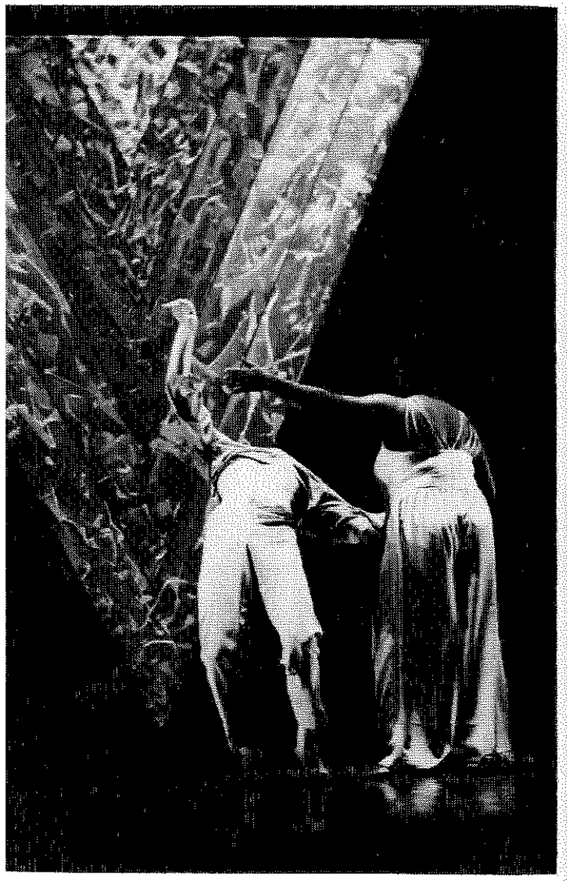
HUNZIKER AG, kompetent im Zeltbau, weil es uns Freude macht

Wir bauen auch Bühnen und Bühnenüberdachungen,
liefern Bestuhlung, Kassahäuschen und Bürocontainer

FUTURITIES

von isabelle d'istria

Der Fliegende Teppich wurde im Juni mit dem Solo von Elsa Wolliaston aufgerollt. Kaum hatte ich begonnen mich auf diesen Höhenflügen zurechtzufinden, als sie mich zwei Monate später noch höher in die Lüfte schickte, dieses Mal durch ihren Tanz mit Douglas Dunn. "One Step Beyond" öffnete, unter anderem, die Tür zu den Eindrücken einer afrikanischen Frau, die es gewählt hat, hier und allein zu leben. Dargestellt durch ein unfassbares Paar, eröffnet einem das Geflecht des Duos von "Futurities" Ungeahntes darüber, was zwei Menschen zusammen schaffen können. Steve Lacy hat zwei Jahre damit verbracht, die ihn faszinierenden Gedichte eines Autors zu ordnen und sie für eine Sängerin und acht Musiker zu vertonen. In einem Gespräch gibt er hier Einblick in den Werdegang dieses Schauspiels, in dem sich auf den ersten Blick entgegengesetzte Menschen und Ideen vereint finden, wie wenn sie eine einzige Quelle von Werten für die Zukunft teilten. Elsa und Douglas haben, getrennt durch den Atlantik, jedoch geistig verbunden, jeder für sich gearbeitet, ausgehend vom Text und dem Gerüst der Melodie. Später trafen sie sich in einem Studio in Paris, er wärmte sich 'klassich' auf, während sie Pfannkuchen ass, und sie fanden sich trotzdem auf derselben Wellenlänge wieder. In kaum mehr als einer Woche haben sie den Kern des Duos choreographiert.
Ohne jemals den Uebergang von einem Gedicht zum andern erahnen zu lassen, folgt der Tanz dem Text. Im Verlauf illustriert der Tanz die Rückschläge und die Tiefen in der Beziehung zwischen Mann und Frau; Momente, die aus einer andern Welt kommen, die sich im Rhythmus des sich Verändernden entfalten. Das Risiko ist nun eingefangen. Es geht darum, etwas darüber zu erzählen, wie sich die Voraussetzungen erneuern, wenn einmal alles zerstört ist.
Die Choreographie (nicht nur sie allein) illustriert trotz allen Entzweiungen die Gleichstellung! Zwischen den Geschlechtern, den Generationen, den sozialen Klassen, den Kulturen, alles über den Krieg (in 10 Lektionen) und die Kommunikationsunfähigkeit sind mühelos darin untergebracht.



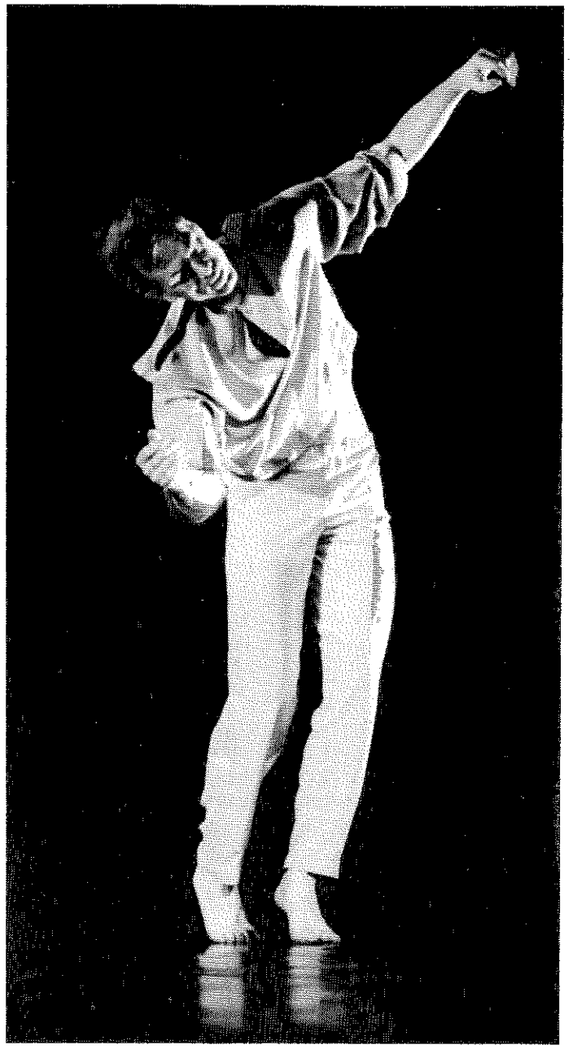
Aber danach? Die Geschichte von "Futurities" beginnt eben gerade in diesem "danach". Da, wo man anfängt gleichzeitig davor und dahinter zu sehen. Der Tanz? Er ist so einfach, dass er entwaffnend (beruhigend) wirkt. Ohne Schnörkel und ohne Karikaturen. Man sieht sehr gut was sie tun und das ist alles. Das ist alles und es ist enorm.
Schon in "One Step Beyond" berührt Elsa diese Art Nullpunkt, der darin bestünde, auf wunderbare Weise einen Fuss vor den andern zu setzen. Im ruhigen gleichmässigen Rhythmus verwandelt sich ihr Körper und löst die Visionen aus. Ihr unerhörter Gang weckt den Blick. Versteckt unter einem orangefarbenen Tuch beginnt sie ihr Schauspiel, unbeweglich. Dann tastet sie sich langsam vor in die warme Finsternis und die Atmosphäre im Saal wird seltsam. Der Zuschauer ist eingenommen. Elsa taucht ihn in ein Bad und lässt ihn das Parfüm des Badeöls wählen. Sie erzählt die Episoden eines Lebens in Bewegung und doch reduziert sich ihre Geschichte auf das Wesentlichste. Das Solo ist übrigens aus einer Drehung des Arms entstanden, gleich einer Rührbewegung, wo sich im Bannkreis alles zu drehen beginnt, was sie in ihrem Vorstellungsfeld einfängt. Eines Tages sprach ich sie auf diese wunderbare Sparsamkeit der Gebärden an, sie vertraute mir an, dass sie bei sich zu Hause arbeitete und ihre Wohnung sehr klein wäre.
Elsa ist ein Schalk. In ihren Kursen und auf der Bühne tanzt sie wie eine Königin, aber auf der Strasse stellt sie sich hinkend. Sie hütet in der Tat die Geheimnisse, die ihren Körper und ihr Gesicht aufleuchten lassen wenn sie tanzt. Immer in Bewegung von sich weg nach aussen und von aussen zu sich hin.
Der Zuschauer schöpft daraus die Kraft, an seine eigene Beweglichkeit zu denken. Und in "Futurities" fehlt ebenfalls eine bevorzugte Richtung, die dieses oder jenes Ziel auferlegte. Die Tänzer knüpfen Verbindungen untereinander; zwischen ihren Persönlichkeiten, zwischen Dingen und Ideen, die rund um die Gedichte liegen.
Sie geben sich dem Duo hin mit aller Kühnheit, und wenn es eine männliche und eine weibliche Rolle gibt, so sind sie natürlich auswechselbar. Mit ihren einfachen Gesten zeichnen sie einen Alltag, nicht wie er ist, aber wie er sein könnte: Eine Oase von Ausgeglichenheit, in der man sich bemüht, für den andern Sorge zu tragen. Spiele von Kindern liegen nahe. Sie schläfert ihn ein, und er lässt sich einschläfern. Er lässt sich auf sie ein und sie sich auf ihn. Die Arbeit steht dahinter und ebenso die Technik. Der Geist gibt sich hin. Sie lassen sich im Vertrauen gehen. Was der Willenskraft entgeht, schiesst wie ein Pfeil vorbei. Das Unbewusste verflüchtigt sich. Sie sind in voller Blüte...

KREUZ-GARAGE WILLISAU AG
Josef Albisser
6130 Willisau
Telefon 045 - 81 22 44
Ihr Fachmann und Berater für Ihr Automobil

INTERVIEW MIT STEVE LACY

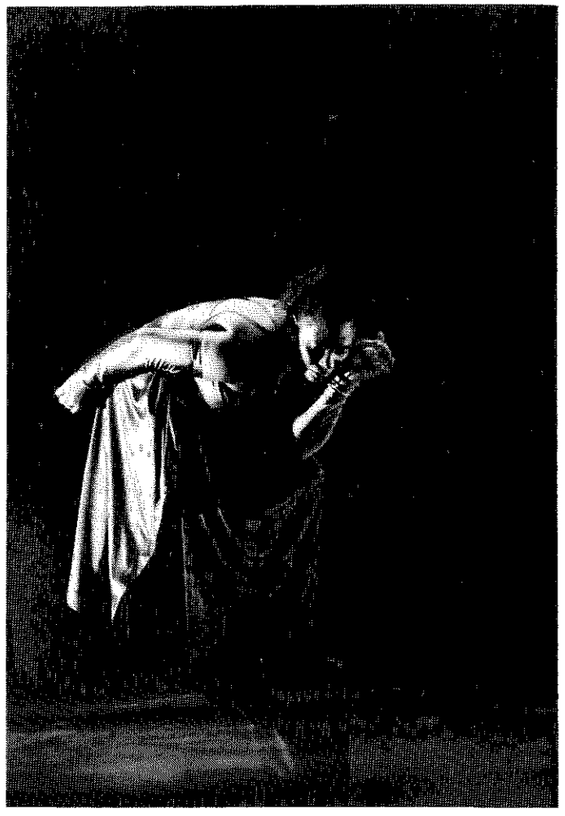
von isabelle d'istria

Steve Lacy, Sie haben schon oft mit Tänzern zusammengearbeitet?
Ja, seit langem. Mit Simone Forti, der GRCOP, dem Théâtre du Silence, Pierre Droulers, Dominique Petit, Sheela Raj, Sheryl Sutton, Shiro Daimon..., mit den verschiedensten Tänzern, mit den unterschiedlichsten Kombinationen: An Bällen, mit Striptease-Tänzerinnen, auch mit imaginärem Tanz. Wenn man so will ist alles, was wir machen, für den Tanz.
Sie haben die Idee für dieses Projekt gehabt. War es eine Vision? Können Sie uns sagen, was Sie sich vorstellten?
Eine Vision, genau. Eine Vision einer Art Heirat, eine Vision einer Heiratszeremonie im Jazz zwischen Texten, Musik und Tanz. Ist dies nicht eine alte Geschichte? Ich stellte mir eine "Show" vor, an der ich nun seit zwei Jahren arbeite. Das Ganze ist aus Texten entstanden, mit Gedichten beginnt es.
Ich habe von Robert Creeley gehört, durch einen Freund habe ich ihn kennengelernt. Das war ein grosser "flash" für mich: Seine Gedichte sind sehr einfach, sehr klar; sie handeln alle von der Liebe.
Zu Beginn hatte ich die Qual der Wahl. Es lagen Hunderte dieser Gedichte vor. Ich habe diejenigen gewählt, die ich vertonen konnte. Dinge in eine Reihenfolge bringen ist etwas, das ich seit meiner Kindheit mache.
Ich stellte mir eine Tanz-Paar vor, aber all dies ist erst nach der musikalischen Komposition klargeworden. Während mehrerer Monate wusste ich eigentlich nicht, was ich überhaupt tat... Eines Tages sah ich, dass ich 18 Liedtexte hatte, die zusammen passten. Das war grossartig. Ich versuchte, diese in eine richtige Folge zu setzen - ich benötigte ein Jahr, den richtigen Dreh zu finden.
Wer verbindet sich mit wem im Jazz?
Es gibt viele Verbindungen, z.B. die Verbindung zwischen Dichter und Maler. Die beiden kannten sich ein wenig, besuchten doch beide das Black Mountain College. Sie achteten sich gegenseitig, dachten jedoch nicht im Traum daran, jemals zusammen zu arbeiten. Ich konnte die Verbindung zwischen den beiden herstellen. Auch zwischen Douglas und Elsa: Sie haben nie zusammen gearbeitet, es ist eine einzigartige Verbindung daraus geworden, nicht wahr?
Es kommt auch eine Harfe vor, aber in unserer Gruppe hatten wir keine Harfe. Alles ist in diesem Sinn, das Ganze ist sehr gemischt, aber die durchgehende Linie, die Struktur, die Konsistenz, das sind die Gedichte. Das erste, "Sad advice" sagt z.B. "Si ce n'est pas marrant, il ne faut pas le faire": Dies war unsere Anleitung für ein schönes und heiteres Spektakel, zum Machen und zum Anschauen.
Es hat einmal jemand, nachdem Sie das Gerüst für das Ganze beisammen hatten, im Zusammenhang mit der Idee dieser Verbindungen den Ausdruck "polygam" verwendet. In der Botanik spricht man von einer polygamen Planze, wenn die einzelne Planze zweigeschlechtig ist. Ich denke an Douglas und Elsa die sowohl die Persönlichkeiten zeigen, die sie sind als auch ihr Gegenteil, das sie in sich tragen.
Persönlich habe ich den Begriff "polygam" nie verwendet, aber ich finde ihn interessant. Man hat die Musik, die wir machen, "Post-free" benannt, später dann "Poly-free", weil man zu irgend einem Zeitpunkt den Standpunkt wechseln kann. Dies ist eine Art fortgeschrittene Freiheit. Man zerschlägt die Barrieren, man arbeitet, in dieser Situation kann man auch das System wechseln. Aber diese Begriffe sind alt, die Etiketten halten eine oder zwei Saisons, dann sind sie verbraucht.
Kommen wir zu den Gedichten zurück.
Diese sind sehr tief und sehr einfach. Sie beinhalten universelle Wahrheiten: Liebe, Tod, Lebensrhythmus. Eines von ihnen ergab übrigens das Thema des Schauspiels "Le Rythme": Rhythmus des Lebens, des Todes, der Zärtlichkeit, des gemeinsamen Alterns, der Kinder, der Zeit, des Mondes, der Jahreszeiten...
Können Sie uns eines skizzieren?
Nein. Ich kann nicht ausdrücken, wie die Gedichte sind. Aber in "Futurities" findet man die wahren Werte, Werte, die überall existieren. Sie bedeuten für alle auf unserem Planeten dasselbe, vielleicht mit Variationen.
Sie haben den Protagonisten Werte, Ideen, Texte gegeben. Sie haben auch miteinander gesprochen. Wovon spricht man in diesem Falle?
Ich habe von meiner Idee erzählt und ich habe die Texte vorgegeben. Meine Arbeit war schon recht fortgeschritten. Es bestand schon einiges, das die anderen sehen konnten. Also konnte ich vom Projekt sprechen, dies war überzeugend. Das schwierigste an einer solchen Produktion ist das Zusammenbringen der Leute.
Dunn und Noland kommen aus den USA, die Harfenistin aus Brüssel; es ist schwierig, alle zur selben Zeit am gleichen Ort zu haben. Schwierig, jedoch machbar.
Und Kenneth Noland?
Dies ist eine andere Verbindung: Noland und das Theater. Eine Premiere für Noland. Ich liebe seine Arbeiten und ich dachte, dass seine Gemälde so schön sind, dass man sie ohne weiteres während Stunden betrachten kann. Ich hatte Lust, ein Ballett mit so schönen, unglaublichen und so erhabenen Farben zu machen.
Ich habe ihn überzeugt. Jetzt weiss ich noch nicht, was er für das Schauspiel gemacht hat, ich habe es noch nicht gesehen. Ich glaube es wird ein Objekt sein, eine Art abstrakter Altar, ein riesiges Objekt, bemalt. Ein Objekt, um das Licht einzufangen. Und dies ist eine weitere Verbindung: Das Licht von John Davis und die Malerei von Noland. Ich habe die beiden miteinander bekannt gemacht, es ging. Für Noland war es eine Offenbarung, dieses Licht auf seinen Leinwänden zu sehen.
Sie haben ein gemischtes Paar ausgesucht.
Das war, neben den Texten, auch sehr wichtig.
Wieso Elsa?
Das weiss ich nicht genau. Ich finde sie ausgezeichnet.
Sie dachten zuerst an zwei schwarze Tänzer. Der Kontrast, den Douglas Dunn in jeder Hinsicht einbringt, ist wirklich faszinierend. Wie ist das Treffen der beiden zustande gekommen?
Ich dachte zunächst an Harry Sheppard, aber er war nicht frei. Die Sängerin, Irène Aebi, wollte stets Douglas. Ich konnte mir gar nicht vorstellen, dass dies möglich sein sollte. Irène hat darauf bestanden und wir haben nach New York telephoniert. Douglas hat zugesagt. Er schätzt Creeley sehr. Und dies ist eine weitere Verbindung: Douglas und Creeley. Douglas kannte die Texte bereits und er verstand dies alles glänzend.
Man spürt eine grosse Ausgeglichenheit in der Beziehung dieses Mannes und dieser Frau. Woher glauben Sie, kommt diese Ausgeglichenheit?
Ich glaube, dass sie in ihrer grossen Erfahrung begründet ist. Wenn es für Künstler dieser Qualität möglich ist, sich zu spüren, dann ergibt dies eine Ausgeglichenheit. Auf diesem Level blödelt man nicht mehr. Douglas hat bereits tausend Erfahrungen gesammelt, ebenso Elsa. Die Arbeit darf jedoch lustvoll sein.
Gab es für Sie Ueberraschungen bei der Umsetzung der Gedichte durch die Tänzer?



Ja sicher. Aber dies war auch die Idee zu Beginn: Mich inspirieren lassen. Das gibt mir viele Ideen, auch manche Freude. Ich lerne tausend Dinge in einem derartigen Abenteuer. Die Ueberraschung ist fast zwangsläufig. Wenn ich mit Tänzern arbeite ist dies einerseits um mich daran zu freuen, aber auch um besser spielen zu können. Tänzer spornen mich an, fordern mich heraus, so gut wie nur möglich zu spielen.
Gibt es Dinge, die Sie ganz speziell gefreut haben?
Die Tatsache, dass das Ganze überhaupt geklappt hat. Bis zuletzt, bevor dieses unglaubliche Paar seine Arbeit begann, wusste ich nie, ob es laufen werde. Es ist wie bei einer Paarbeziehung in unserem Leben: man trifft sich das erste Mal, er ist schön, sie ist schön, aber es ist möglich, dass sich die beiden nicht lieben. Das ist stets ein Risiko. Bei uns hat's geklappt.

Ich finde, dass sich die beiden nicht durch die gängigen Regeln leiten lassen, die sowohl das Leben wie auch den Tanz bestimmen. Sie scheinen über diesem Stadium zu sein, und da sie sich selber sehr stark einbringen, kommen sie zu einer völligen Uebereinstimmung.
Sie bringen sehr viel von sich selber ein, das stimmt. Sie sind in dieses Projekt wie Helden eingestiegen, wie Kämpfer. Douglas wie Elsa sind sehr mutig. Das hat mich vielleicht am meisten gefreut: Ihr Mut und ihre Kühnheit in Dingen, die die beiden gemeinsam erarbeitet und gefunden haben.
Entspricht Ihnen dieses Duo, nachdem nun die choreographische Komposition praktisch erarbeitet ist?
Ja. Ich muss mich damit auch nicht mehr beschäftigen. Ich kann mich auf die Verarbeitung der Musik konzentrieren. Dies ist sehr komplex, es sind acht Musiker, und für Irène, die Sängerin, ist es eine "tour de force".
Glauben Sie, dass das Tanzduo tiefgreifende Wahrheiten über das Zusammenleben, das Zu-Zweit-Leben blosslegen kann?
Vielleicht schon. Wir werden dies sehen. Der Akt der Liebe wird vielleicht ein wenig erhellt. Die Natur der Liebe. In dieser Performance werden auch einige grundsätzliche Informationen über das Leben vermittelt. Der Dichter gibt durch seine Texte diese Informationen. Er ist der Experte. Ich finde, dass er der grösste lebende Dichter ist, der von der Liebe



schreibt. Dies ist seine Spezialität. Dafür ist er berühmt, jedoch nicht hier. Die Uebersetzung ist nicht leicht. Die Texte sind sehr einfach, sehr minimal, kahl; darüber hinaus ist auch der Wortklang bedeutend.
Sehen Sie den Tanz vor sich während Sie komponieren?
Wie ich schon sagte, kommt alles, was ich mache, aus dem Tanz. Der Jazz ist eine Musik zum Tanzen, die Musik selbst tanzt. Dies habe ich nie ausser acht gelassen oder vergessen, selbst wenn die Musik sehr komplex wurde. Ich wusste auch, dass dies zeitlich begrenzt war.
Während der Performance liebt es Elsa, wenn Sie ihr Momente der Ruhe geben. Sie lauscht noch weiter. Passieren Ihnen ähnliche Dinge, wenn sie zu tanzen aufhören?
Sicher. Das ist die Pause. Ein wenig atmen. Unterbrüche sind sehr wichtig.
Die meisten, die bei dieser Produktion mitmachen, sind älter als 40. Bedeutet dies, von Ihnen aus gesehen, etwas Besonderes?
Ja sicher. Es ist gut, dass Sie mich dies fragen. Der Dichter ist 60, der Maler 58, die Tänzer 40 und ich bin 50. Vielleicht ist es so, dass man erst in diesem Alter den Rhythmus des Lebens versteht. Aber ich hoffe, dass das Publikum jung und gemischt sein wird und dass sich auch Kinder amüsieren werden. Es könnte ein gutes Stück für Kinder sein.

STEVE LACY
auf der suche nach freiheit
von patrik landolt
und martin frischknecht

Seit bald 30 Jahren geht der Sopran-Saxophonist Steve Lacy konsequent seinen Weg: immer auf der Suche nach musikalischen Freiheiten. 'Ein Weg, nicht verrückt zu werden', wie er betont.

'In den USA steckt der Jazz in einer Krise'

Der Amerikaner Steve Lacy lebt heute in Paris. In den USA könnte er seine Musik nicht realisieren.

Ihre Musik ist heute strukturierter als noch vor einigen Jahren.
Ja und nein. Die strukturierten Teile sind noch geschlossener und die freien Teile sind freier. Ich nannte das einmal "polyfree". Heute nennen wir unsere Musik "Highjazz". Sie ist reifer und im höchsten Masse ausgearbeitet. Sie ist ein Echo auf die Klassiker wie Lester Young, Charlie Parker, Miles Davis. Das war für mich "Highjazz".
Liegen Sie mit ihrem "Highjazz" heute im Trend?
Nein, der Trend ist "Lowjazz". In den USA steckt der Jazz in einer Krise, deshalb leben wir auch in Paris. Da redet einem niemand in die Sache rein. In den USA wäre es uns nicht möglich, nur schon eine solche Gruppe zusammenzuhalten.
Warum?
Ich weiss es eigentlich nicht. Das ist ... pubertäre Ignoranz! Ich glaube, Amerika hat noch nicht verstanden, was Europa schon begriffen hat, übers Leben, Kunst, Zeit. Ich lebe in Frankreich, das besetzt und zerstört wurde im letzten Weltkrieg. Da steckt Geschichte drin und eine gewisse Erfahrung. Amerika ist ein junges Land, aus dem die Indianer vertrieben wurden, und wo dieser verrückte Staat aufgebaut wurde. Die Leute wissen gar nicht, warum das alles da ist, und wissen nicht, was anfangen.
Haben Sie in Europa mehr Möglichkeiten?
Ja, bestimmt. Allein in Frankreich gibt es 80 verschiedene Städte, wo wir auftreten können. In jedem anderen Land kommen 10, 20, dazu. Wenn einer frisch aus den USA kommt, wird er diese Gelegenheiten nicht wahrnehmen können. Aber da wir schon lange da sind, haben wir uns dieses Netz aufgebaut. So etwas ist in den USA nicht möglich.
Gibt es auch musikalische Unterschiede zwischen dem amerikanischen und dem europäischen Jazz?
Der europäische ist weniger Jazz als der amerikanische. Europa ist weiter von den Wurzeln des Jazz entfernt. Deshalb ist der europäische Jazz freier als der amerikanische, unbelasteter.
Etwa das Globe Unity Orchester, wo Sie auch schon mitspielten.
Ja, das ist diese freie Musik. Das ist aber keine Jazzband, wie sie die Amerikaner verstehen. Es fehlt der Jazz-Drummer. Die amerikanische Idee vom Jazz beinhaltet diese starke Betonung des Beat. Das ist auch meine Herkunft. Irène Aebi jedoch kommt aus Zürich. Sie ist keine Jazzmusikerin, von der Herkunft her gesehen. Sie bekam ihre Ausbildung am Konservatorium. Wenn sie improvisiert, klingt das wie eine europäische Sprache.
Musik ist Ihr Beruf. Was heisst das für Sie?
Dass wir Musik machen, ist unsere freie Wahl. Wir sind keine Sklaven, wir machen das nicht wegen des Geldes. Unabhängigkeit ist das wichtigste Moment für diesen Beruf. Sie zu erhalten ist sehr schwierig. Freiheit zu erhalten, gar unmöglich. Da ist ein ständiger Kampf, neue Freiheit in die alte hereinzubringen. Sonst geht auch die verloren. Das war auch in den 60er Jahren so, als wir den Freejazz erreicht hatten. Der wurde mit der Zeit unfrei, jeden Abend dasselbe. Das wurde langweilig. Wir mussten Stufe um Stufe aufwärts. Das ist interessant, schön, enthält alles. Für mich ist das ein Weg, um nicht verrückt zu werden. Das ist natürlich ein Luxus, vor allem, weil wir heute davon leben können.
Wie lange schon?
Das dauerte gut 20 Jahre, bis ich soweit war. Dasselbe gilt für Cecil Taylor. Ein Bedürfnis nach neuer Musik besteht ja

eigentlich nie. Wenn du etwas zu sagen hast, dann musst du dafür kämpfen, damit du das durchbringst. Das ist ein jahrelanger politischer Kampf!

'Wir wollen von der Bühne abheben.'

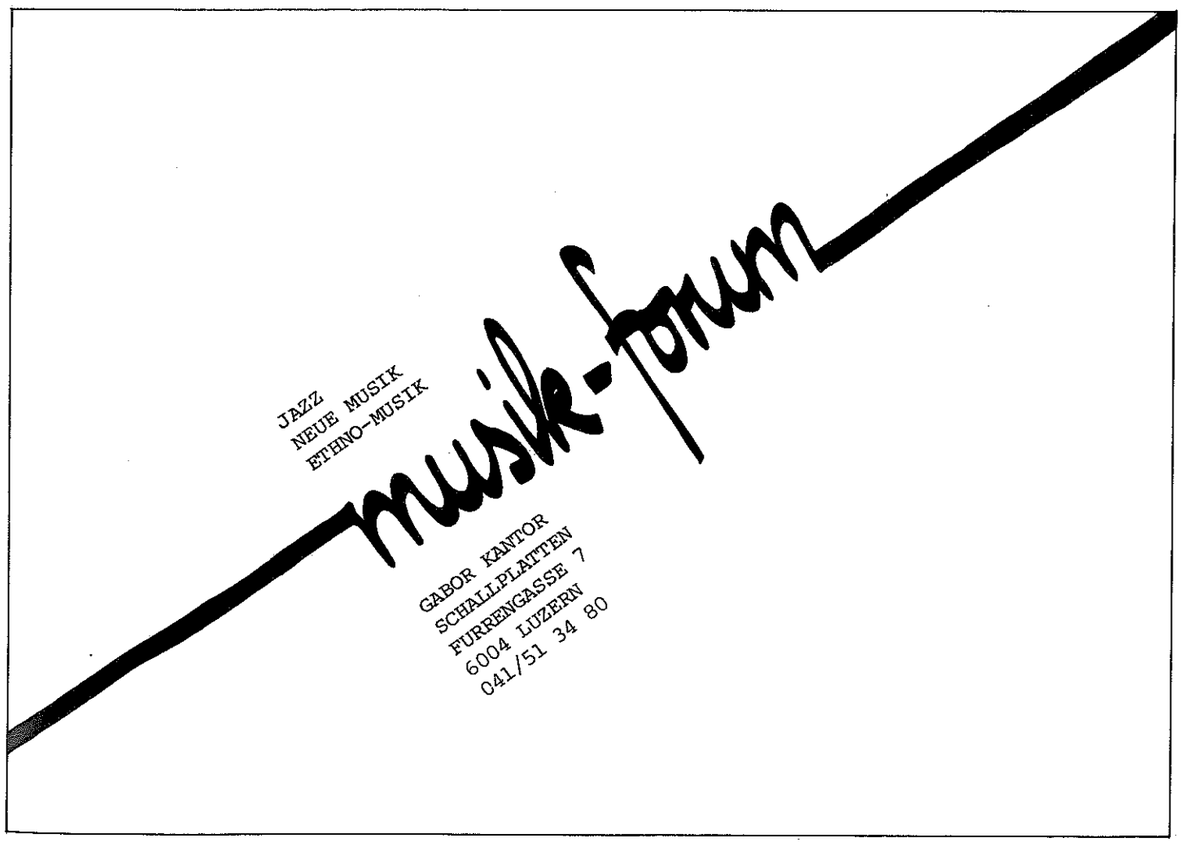
Steve Lacy durchlief in seiner Entwiklung alle wesentlichen Jazzstile, vom Swing bis zum Freejazz. Der Bebop-Pianist Thelonious Monk ist noch heute sein grosser Einfluss.

Sie spielten in den 50er Jahren in New Orleans, Chicago, Kansas City, die klassischen Jazz-Stile. Wie kamen Sie zum modernen Jazz?
Wissen Sie, der Jazz war immer schon modern, schon in den klassischen Stilen steckte der Bebop als Embryo. Der Geist des Jazz, das Wesentliche daran, ist gleich geblieben: Vorwärts in Richtung Freiheit. Für mich war das Ganze eine natürliche Entwicklung. Was wir jetzt spielen, hat gelegentlich viel mit Dixieland zu tun.
War die Entwicklung vom traditionellen zum freien Jazz für Sie ein Bruch?
Ich habe den Dixieland nicht aufgegeben! In den 50er Jahren war in New York so viel los, dass man in 12 verschiedenen Gruppen gleichzeitig spielen konnte. Die einen waren eher traditionell, die anderen modern. Das ist sehr gesund, vor allem für einen jungen Musiker.
Wann trafen Sie Thelonious Monk?
Ich spielte mit Monk gegen Ende der 50er Jahre und arbeitete in seinem Quintett 1960 während vier Monaten Tag und Nacht. Ich spielte auch in seiner Big-Band.
Monk war ein grosser Einfluss für Sie?
Ja, ja, er ist mein Rückgrat! Alle Werte meiner Musik gewann ich durch ihn: das Gespür für Proportionen, Ruhe, Gewichtung, Tempo und "Swing", vor allem "Swing" und "Lift". Monk sagte immer: "Wir wollen von der Bühne abheben". Und das ist es, was heute noch mein Ziel ist.
Es gab also in Ihrer Entwicklung keine grossen Brüche?
Es gab natürlich Momente, wo ich an eine Mauer geraten bin. Ich bin dagestanden und habe an die Mauer geschlagen, bis ich durchkam.
Wann entwickelten Sie Ihre eigene Musik?
Ab 1966 begann es für mich gut zu laufen. Da begann ich auch zu komponieren.
Haben Sie da immer noch mit den unterschiedlichsten Leuten gespielt?
Nein. Ich finde es wichtig, mit guten Leuten über einen langen Zeitraum zusammenzuarbeiten. Das habe ich auch von Monk gelernt. Wie lange spielte Monk doch mit Charlie Rouse zusammen und wurde oft von Freunden angesprochen, warum er nicht einen besseren Musiker an seiner Stelle nähme? Monk sagte: "Nein, nein, seine kleinen Schritte genügen mir". Wir brauchen Kontinuität und Erneuerung! Das ist gesundes Wachstum. Nur nicht zu schnell.
Aber passt Ihre Entwicklung in dieses Bild?
Ich kam ja von so weit her. Wissen Sie, ich war ja nirgends, als ich anfing. Und ich kam spät. Ich musste mich beeilen und durch alle Stile hindurchrennen. Der Bebop war schon zu Ende, als ich ihn zu spielen begann. Mit Cecil Taylor musste ich mich noch mehr beeilen. Der war so schnell, dass ich nie einholen konnte.
Wie kamen Sie eigentlich zum Soprano-Saxophon?
Aus Liebe zu seinem Klang. Ich merkte, dass das meine Stimme ist. Als ich Sidney Bechet hörte, sagte etwas in mir, das ist meine Stimme. Das war genau der Ton, den ich immer vermisst hatte. Es ist wie Liebe auf den ersten Ton. Ich arbeitete damals in einer Fabrik. Mit dem Geld, das ich da sparen konnte, kaufte ich mir ein Soprano. Ich hatte keine Ahnung, wie ich dieses Ding hätte spielen sollen. Es gab damals niemanden, der Soprano spielte. Es gab niemanden, der mich hätte lehren können, niemanden, den ich hätte kopieren können. Das war ein Vorteil für mich, und ein Nachteil: Ich musste meine eigene Tradition finden. Denn seit Bechet hat niemand mehr Soprano-Saxophon gespielt. Und wie Bechet wollte ich nicht spielen. Das war sehr wichtig für mich: negativer Einfluss! Etwas sehen und klar wissen, dass du einen anderen Weg gehen musst. Das bringt dich auf Dinge, die du sonst nie finden würdest.
Stimmt es, dass Sie John Coltrane zum Soprano-Saxophon gebracht haben?
Ja, ich führte ihm das Instrument vor. Er hörte mich in einem Club spielen mit Jimmy Giuffre. Coltrane suchte damals einen Weg, um den Klang des Tenor-Saxophons zu erweitern: hinauf und hinunter. Da bot sich das Soprano an. Einige Wochen nachdem er mich gehört hatte, kaufte er sich ein Soprano. Ich erinnere mich, als ich ihn zum erstenmal damit spielen hörte. Don Cherry rief mich an und sagte zu mir: "Hör dir das an, Coltrane am Soprano". Das durchs Telefon.
Schon "My favorite things?"
Nein, um das zu entwickeln, brauchte er einige Jahre. Mit diesem Stück ist das Instrument in Mode, und auch wieder aus der Mode gekommen!

'Jazz ist Sprech- und Tanzrhythmus'

Das Saxophon ist eine Verlängerung des Atems. Steve Lacys Soprano-Saxophon gleicht dem Klang von Wörtern.

Sehen Sie eine Verbindung zwischen dem Klang von Wörtern und dem Klang des Soprano-Saxophons?
Ja, Wörter, das ist mein Gebiet. Schon als Kind war ich ein Wörter-Freak. Vieles was wir heute machen, kommt aus Wörtern. Das wichtigste daran sind die Sprech-Rhythmen. Jazz ist Rhythmus: Tanz-Rhytmus und Sprech-Rhythmus.
Wie kommen Sie zu den Texten, die Sie in Musik umsetzen?
Nach Wörtern halte ich immer Ausschau. Ich lese, gehe in Ausstellungen, seh' mich auf der Strasse um, gucke an die Mauern: überall Texte! Manchmal schreibe ich auch selber Texte.
Zur Zeit arbeiten Sie auch mit Beckett-Texten.
Ich stiess darauf und ich wiederholte sie in mir während Wochen, bis sie zu Musik wurden. Die Wiederholung ist das wichtigste daran. Ich verwende Texte, weil sie sich wiederholen lassen.
Waren es Gedichte!
Ja, Beckett schrieb sie 1948.
Arbeiten Sie mit Texten von anderen Autoren!
Ja, Brion Gysin. Mit ihm habe ich die intensivste Zusammenarbeit. Oder Blaise Cendras, Kurt Schwitters...
Was haben all diese Texte gemeinsam?
Seit 1966 arbeite ich mit Irène Aebi zusammen. Alle diese Texte gehen durch ihre Stimme. Ich wähle die Texte für ihre Stimme. Alles muss zu ihrer Stimme und ihrer Person passen. Singen ist eine sehr intime Sache. Eine andere Komponente bei der Auswahl ist die Wiederholbarkeit. Texte, wie zum Beispiel "Tao-Te-King" von Lao-Tse trage ich jahrelang mit mir herum, repetiere sie, bis sie Musik geworden sind. Das komponiert sich von alleine.
Was bedeuten Ihre Titel?
Was ist das, ein Titel? Das sind Griffe, um etwas heranzuholen. Damit lässt sich ein Song herbeirufen. Ich halte meine Titel so kurz wie möglich. Denn es gibt so viele oftmals verbrauchte Wörter um uns.
Steckt auch eine Botschaft in Ihren Titeln?
Unsere Musik ist immer über etwas, über jemanden, von jemandem inspiriert. Musik ist für etwas und über etwas. Sie steht nicht im Blauen.



DER JAZZ-PIANIST RAN BLAKE

von fred kaplan

Nicht jeder Konservatoriums-Professor zitiert als Hauptquelle seiner musikalischen Inspiration Bela Bartok und Billie Holiday, Igor Stravinsky und Thelonious Monk, Charles Ives und (ausgerechnet) Alfred Hitchcock. Anderseits ist nicht jeder Musikhochschulprofessor Ran Blake.

Blake lehrt am New England Conservatory of Musik. Er ist auch so etwas wie eine Kultfigur bei verschiedenen unkonventionellen Jazz-Fans, ein Solopianist, der weltweite Tourneen unternimmt, in den letzten 23 Jahren 18 Alben aufgenommen hat und trotzdem, mit Ausnahme seiner begeisterten Fans und seiner verblüfften Lästerer, bisher immer noch nicht besonders bekannt ist.

Sein Geschmack für Dutzende unterschiedlicher, oft völlig unvereinbarer musikalischer Geschmäcker - zusammen mit seinem Hang, sie in unkonventionelle, manchmal merkwürdige Mischungen zu schütteln und zusammenzubringen - ist wahrscheinlich der Hauptgrund warum, nach all diesen Jahren, Blake nicht den Ruhm erworben hat, von dem seine Bewunderer behaupten, daß er ihn verdient hat.

Er sieht diese Schwierigkeiten ein. "Ich verwende Bartok u n d schwarze Gospel-Musik von Pentecostal", sagt er, "wie viele Leute mögen beides? Wie viele lieben eine dieser Musikarten? Ich weiß, daß ich unwahrscheinlich schwer zu verkaufen bin, aber was kann ich dabei machen? Ich kann es mir nicht vorstellen, anders zu spielen."

Blake paßt nicht nur nicht in die meisten Klischees; nach Ansicht der meisten Leute ist er etwas bizarr. Er weiß nicht genau warum, aber das Thema Selbstmord läßt ihn an Nonen und Terzdezimen denken. Er hat den Ehrgeiz, Dostojewski's 'Schuld und Sühne' in Musik zu setzen. Er sieht sogar einem leicht verrückten russischen Dichter etwas ähnlich, mit seinem unordentlichen Bart, seiner besessenen Konzentration und seinem unsteten Blick - obwohl er auch freundlich ist, sich wirklich unwahrscheinlich freut, wenn er bei Konzerten oder auf der Straße Freunde trifft; gleichzeitig steht er allen organisatorischen Problemen hilflos gegenüber, so daß das Etikett des "zerstreuten Professors" auch zutrifft. Er möchte nicht mit einer Rythmusgruppe spielen, da das dabei erforderliche Wechselspiel und die Koordinierung seine Visionen stören würden, die im Herzen seiner Musik liegen.

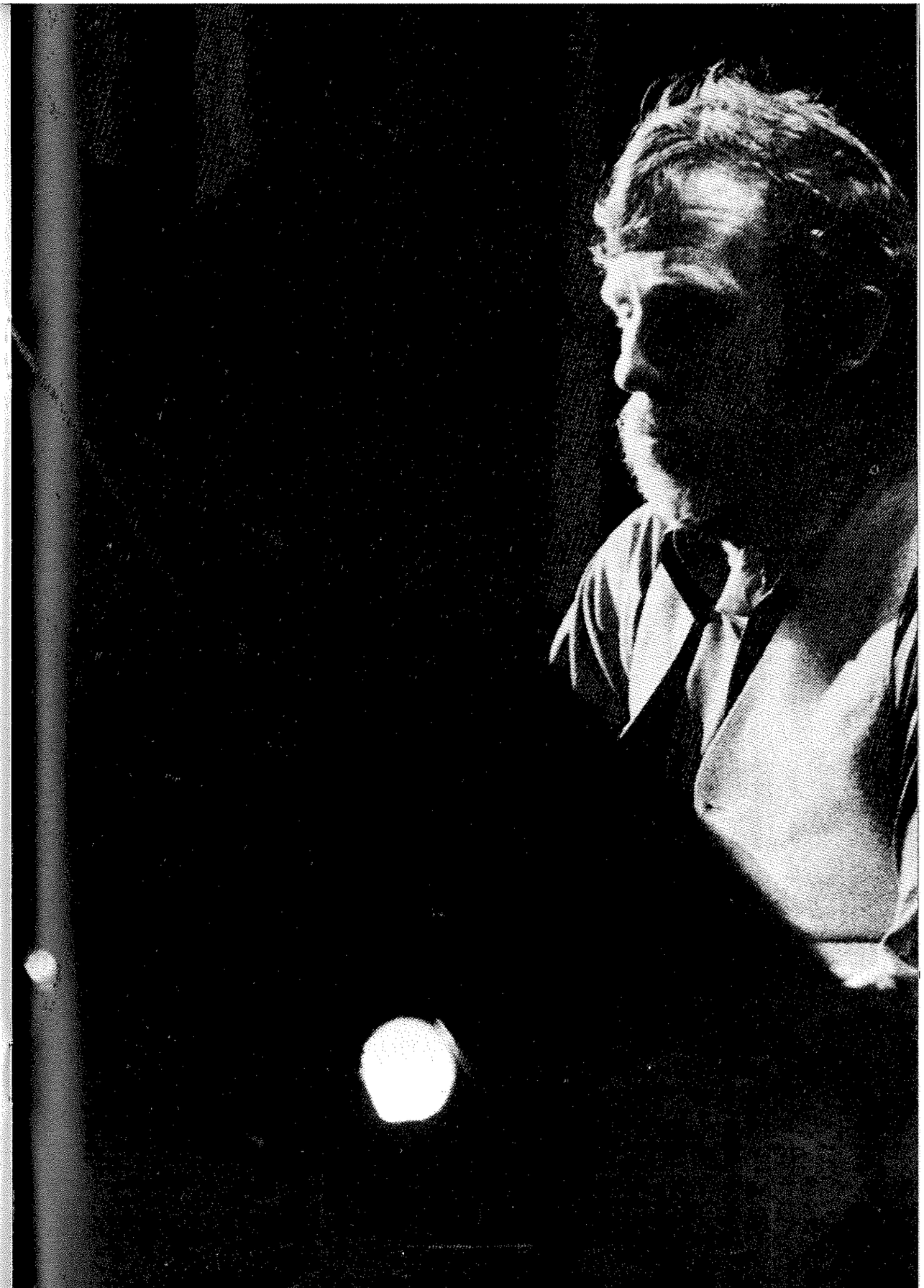
Auf die Frage, welche Verbesserungen er am ehesten bei seiner Musik vornehmen würde, sagt er:"Ich möchte Freude besser ausdrücken können." Aber er fügt hinzu: "Ich möchte dabei nicht gekünstelt wirken."

Blake fühlt sich am wohlsten bei einem Musikgenre, das als "Third Stream" bezeichnet wird. Am New England Conservatory hat er den Lehrstuhl für "Third Stream-Studien" inne. Dieser Ausdruck wurde von Blake's Mentor, Gunther Schuller, dem Komponisten und Dirigenten geprägt, der einmal das Konservatorium leitete und, vor kurzem noch, das Berkshire Music Center. In den fünfziger Jahren stellte Schuller fest, daß viele zeitgenössische klassische Komponisten aus dem Jazz-Idiom schöpften, während umgekehrt viele moderne Jazzmusiker die Techniken moderner klassischer Musik entliehen.

Diese gegenseitige Befruchtung konnte bis zu Anton Dvorak und Duke Ellington zurückverfolgt werden, und kam besonders bei Werken von Stravinsky und Bartok, Charles Mingus, John Lewis, Bill Evans und, gelegentlich, bei Woody Herman und Stan Kenton zum Vorschein. Schuller bezeichnete dies als "Third Stream" ein Verschmelzen der beiden Hauptströmungen ernsthafter Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts zu einem völlig neuen Genre.

Schuller war von diesen gemeinsamen Zügen fasziniert und versuchte, ihre ausgesprochene Integration zu fördern, woraus sich viele Debatten ergaben. Das Musik-Establishment, sagt er, hat "immer versucht, Jazz und klassische Musik auseinanderzuhalten. Jazz litt, und leidet immer noch an den tiefverwurzelten rassischen Vorurteilen .....Ich war immer für Integration - Leute zusammenzubringen, Ideen auszutauschen."

Am Ende der Fünfziger Jahre organisierte Schuller die Jazz- und klassische Musikgesellschaft (Jazz and Classical Music Society), die in New York Konzerte gab, die die beiden Strömungen in höchst origineller Weise vermischten. Zusammen mit Lewis, einem Pianisten mit klassischer Musikausbildung, der weiterhin das Modern Jazz Quartet leitet, gründete Schuller eine kurzlebige Jazzschule in Lenox, Massachusetts. Einer seiner Starschüler war Ran Blake.



Als Blake mit Schuller zusammentraf, war dies für ihn wie eine Heimat zu finden, von der er nicht wusste dass sie überhaupt existierte. Die Gedanken der beiden Männer über Musik waren bemerkenswert ähnlich. Aber im Laufe der Jahre entwickelte Blake diese Gedanken weiter. warum nur Jazz und klassische Musik zu kombinieren, fragte er sich?
Warum keine Volksmusik aus Alaska oder Griechenland? Oder japanische Kabuki-Musik oder afrikanischen Conga-Rythmus?

Es ist erstaunlich, daß, wie Blake diese Gedanken angeht, sie nicht als tiefgründig akademisch oder als Mätzchen betrachtet werden können. Schuller hätte um das Konzept der dritten Strömung eine Theorie herumbauen können. Bei Blake reflektierten sie lediglich die Klänge, die er schon jahrelang in seinem Kopf hörte und die er sonst nirgendwo gehört hatte. Diese Klänge spiegelten seinen eigenen Hintergrund wieder, seine Erfahrungen, Leidenschaften und Ängste. Sie haben eine dunkle, tiefe, reiche Dimension, mit Dissonanzen und Mysterien erfüllt, manchmal mit einem quälenden, grübelnden Aspekt besetzt.
Blake is ein musikalischer Maler von Stimmungen. Er nennt sich selbst einen "Filmmacher, der keine Kamera halten kann." Wie es der Zufall will, ist der Filmmacher, der in zwingender Weise die Aufmerksamkeit von Blake gefangen nimmt, Alfred Hitchcock. Blake der, wie er selbst zugibt, ein Hitchcock-Fan ist, fühlt sich besonders von der dunklen, perversen, schuldbeladenen Seite Hitchcock's, wie sie in Filmen wie "The Wrong Man","Shadow of a Doubt" und, vor allem in "Vertigo" gezeigt wird, angezogen, wobei er den letzteren Film 23 Mal gesehen hat. "Die Atmosphäre (dieser Filme) nahm mich gefangen", sagte er."Darum drücke ich sie in meiner Musik aus."

Um seiner Besessenheit zu huldigen, hat Blake eine Klavier-Vortragstournee unternommen, die er "Variationen über 'Vertigo' bezeichnet hat: Das filmische Ohr". Das Programm besteht aus, was er als"Neukompositionen" von Thelonious Monk und Songs von Billy Strayhorn und spanischen Melodien der Sephardim-Juden des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnet. Aber das Mittelstück des Konzertes ist seine Interpretation von Themen und Stimmungen aus dem klassischen Hitchcock-Film.

Zuerst gab er dieses Konzert im vorigen Oktober im Brattle Theatre in Cambridge als Teil des vom Kino veranstalteten Hitchcock-Festivals, wobei er die makabre, besessene Seele dieses Films mit einer erregenden Intensität einfing. (Das Konzert wurde aufgezeichnet und wird als Album später in diesem Jahr von Owl Records herausgegeben, einem französischen Etikett, auf dem Blake oft erscheint).

Um Tage nach der Brattle-Vorstellung sagte Blake, dass er, während er die 'Vertigo'-Themen spielte, äusserst realistische "Visionen" der Szenen dieses Filmes erlebte. Er konnte buchstäblich Jimmy Stewart und Kim Novak sehen, wie sie in der Bucht und oben im gespenstischen Turm von San Juan Bautista kämpften. "Ich habe es ganz intensiv erlebt, ich war mitten drin", sagte er. "Ich war verzaubert. Es ist nicht wo wirklich jetzt wo ich mit Ihnen spreche", fuhr er fort, "so wie es gestern Abend war, als ich spielte und Szenen von 'Vertigo' in meinen Gedanken wieder aufleben ließ."

Blake sagt, daß er immer "vom dunklen Haus und was hinter dem Schatten liegt" angezogen war, "von der Traumwelt, der Machenschaften, der Zweideutigkeit, dem Aufbau von Spannung! in den besten Hitchcock-Filmen oder anderen klassischen "schwarzen Filmen" wie "The Spiral Staircase" von Robert Siodmak. "Es ist meine Veranlagung, die dunklen Streifen des Lebens zu betrachten....Vielleicht hatte ich eine traurige Kindheit - Alleinsein, meine zahllosen Platten spielen, mehr Interesse an Ida Lupino als an Jack Armstrong, All-American Boy."

Sein Talent ist es, diese Visionen und Stimmungen mit totaler Direktheit auf die Klaviertasten zu übertragen. Ein Teil seiner Fähigkeiten liegt in seiner Technik. Schuller sagt von seinen ersten Zusammentreffen mit Blake "Ich habe sofort erkannt, daß er das hatte, was wir den'Touch' nennen ...Ich kenne keine fünf klassischen Pianisten, die diese Fähigkeit aufweisen. Es kommt darauf an, wie der Klang hervorgerufen wird, wie das Klavier angeschlagen wird. Er kann aus einem Klavier mehr Farbe, Klangfülle, Strukturen herausholen als jeder andere, den ich kenne."
Blake's Technik, sagt Schuller, ist "rein instinktiv". Dies zeigte sich eines Tages, als ein Besucher Blake bat, die Akkordwechsel in einem seiner Songs zu spielen. Er spielte den Song, aber über einen gewissen Punkt hinaus mochte er nicht beschreiben - weder dem Besucher noch sich selbst - was er da gerade tat. Es war nicht nur dieser eine Song. Schuller, sagte Blake, transkribierte und veröffentlichte die Musik eines von Blake's Alben, 'Wende', aber Blake hat das Buch nicht einmal angesehen. Natürlich kennt Blake die Theorie der Harmonielehre und alle anderen Elemente der Konservatoriumsstudien, auswendig. Doch seine Klänge folgen den feststehenden Mustern nicht; sie scheinen aus dem Nichts zu kommen, direkt aus seinen Visionen herauszufließen.

Er bringt dies fertig, da er sich selbst vor allem anderen als Zuhörer betrachtet. Am New England Conservatory läßt er seine Studenten sich monatelang mit,was er als "Ohrentraining" bezeichnet, oder "Ohr-Aerobik" beschäftigen, bevor sie sich richtig mit ihren Instrumenten befassen.Die erste Übung, die er aufgibt, ist das genaue Auswendiglernen von 20 oder 30 Melodien, die er auf einer Kassette aufgezeichnet hat: darunter befinden sich Billie Holiday's Interpretation von "Porgy" und "Don't Explain," Charly Parker's "Repetition", das Thema aus dem Film "Taxi Driver", komponiert von Bernard Herrmann (der auch die Musik für Hitchcock-Filme komponierte), Volksmusik von Mikis Theodorakis aus Griechenland, Federico Mompou aus Spanien und Rentaro Taki aus Japan.

Dann bittet er die Studenten, die Klänge aller Intervalle, auf- und abwärts auswendig zu lernen - eine Mollsekunde (zum Beispiel C nach Des in der D-Tonart), eine Dur-Sekunde, eine Moll-Terze usw. Er läßt sie dies nicht nur als abstrakte Klänge auswendig lernen, sondern als Teile von Songs. Wenn die Studenten sich keines Songs erinnern, in dem eine verminderte Sexte vorkommt, zum Beispiel, dann müssen sie eine erfinden.

Nach den Intervallen folgt das Auswendiglernen der Klänge von 88 Akkordwechseln - 44 die Tonleiter hinauf und 44 herunter, alle Akkorde, Dur bis Dur, Moll bis Moll, Dur bis Moll und Moll bis Dur. Das Wesentliche ist dabei, daß ein Student alle diese Sequenzen singen muß, um mit ihrem Klang eng vertraut zu werden, damit sie als Werkzeuge benutzt werden können, damit der Student oder die Studentin die Klänge natürlich und instinktiv, so wie er oder sie sie hört, auf die Tasten, das Saxophon, die Geige oder irgendein anderes Instrument übertragen kann.

"Das Schlimme bei vielen jungen Jazzmusikern ist heute, daß sie zu ungeduldig sind", sagt Blake. "Sie wollen sofort anfangen, in ihrem Tempo zu spielen. Sie wollen nicht eine Zeitlang warten und zuhören. Sie wollen keinen neuen Klangfarben ausgesetzt werden." Als Ergebnis davon, so glaubt Blake, werden sie wahrscheinlich nie den Sound entwickeln, den sie wirklich wollen.

Blake sagt, daß er nie etwas spielt, bevor er es singen kann. Es ist eine Übung, die er mit intensiver Konzentration entwickelt hat. Einen Sommer lang machte er praktisch weiter garnichts, als allen Nuancen der Platten von Billie Holliday zuzuhören. Selbst neute noch lernt er pro Woche fünf oder sechs Songs auswendig.

Ran Blake hat praktisch sein ganzes Leben damit verbracht, die Kunst des Zuhörens zu entwickeln. Er wuchs in Suffield, Connecticut, auf, und hörte sich fast die ganze Zeit Schallplatten an. Einen großen Einfluß übte auf ihn aus, so sagt er, daß er fünf Jahre lang in seiner Jugend jede Woche heimlich Gospelmusik in der schwarzen Pentecostal-Kirche in North Hartford hörte. In den Fünfziger Jahren, als er in den Zwanzigern war, zog er nach New York und frequentierte die Jazzklubs. Das war damals die grosse Zeit; die Klubs in Harlem, in der 52. Strasse, in Greenwich Village, brachten einen neuen Typ Jazz von Thelonious Monk, John Coltrane, Ornette Coleman heraus.

Das erste Mal hörte Blake etwas ähnliches wie den Klang, nach dem er strebte, bei Monk, dem unkonventionellen Pianisten par excellence, der exzentrische, nicht ausgebildete Genius, bei dem man immer damit rechnen konnte, daß er die "falsche" Note zum "falschen" Zeitpunkt brachte, und daß sie dann genau herauskam. Einmal, so erinnert sich Blake, wurde er als Kellner aus The Jazz Gallery herausgeworfen, da er einen Krug Wasser in den Schoß des Schriftstellers James Baldwin schüttete, während er einem kurzen, trance-artigen Zauber unterworfen war, hervorgerufen durch einige verwirrend merkwürdige Akkorde, die Monk gerade seinen Tasten entlockte.

Es ist klar, daß Monk immer noch einen wesentlichen Einfluß auf Blake ausübt. Blake's Musik betont eckige Harmonien, Dissonanzen und einen ziemlichen Grad an Atonalität, wobei jedoch, genau wie bei Monk, die Melodie immer in der Mitte steht. So sagt Blake: "Die Melodie ist das Land; die Akkorde sind Licht und Wasser und die Rythmen".

Es ist eine beziehungsreiche Zusammenfassung von Blake's Einstellung der Musik gegenüber - und auch seines Stils zu spielen. Bei vielen Jazzpianisten spielt die linke Hand die Akkordwechsel oder einen Bluesgang mit einem gleichbleibenden rythmischen Takt, während die rechte Hand über die oberen Register der Tastatur fährt, meistens sehr schnell, und die Melodie variiert. Blake's Stil ist beinahe das Gegenteil: Seine rechte Hand hält die Melodie fest, mit periodischen Brüchen des Rhythmus, um eine Stelle zu betonen, während seine linke Hand die ganzen neuen Harmonien formt, mit Aromen und Obertönen, die entweder ironische Schichten traditionellen Songs hinzufügen oder sein inneres Wesen aus einem misstönigen, originellen Blickpunkt aus offenlegen.

Der Sound, den Blake im Laufe der Jahre entwickelt hat, bringt ihn weit über die Visionen der Albtraumwelt von Alfred Hitchcock hinaus. So hat er, zum Beispiel, ein Programm mit Musik von Jerome Kern durchgeführt, der für so verhältnismäßig leichte Kost wie "The Way You Look Tonight", "The Last Time I Saw Paris", und die Partitur des Broadway-Erfolgsstückes 'Show Boat' bekannt ist. Es sind jedoch nicht die Standard-Interpretationen. Ein Beispiel zeit Blake's Ausführung des klassischen Songs "Old Man River"

in seinem letzten Album,'Suffield Gothic', das im letzten Jahr unter dem Soul Note-Etikett herausgebracht wurde. Blake überspielt den Song mit vielfachen Überlagerungen, dunklen Noten- und Akkordhaufen in den tiefen Oktaven, Wiederholungen getrillerten Triolen in den oberen Registern, verrutschten Harmonien, kurzen Passagen klarer, ruhiger Töne. Die Melodie bleibt durchaus dominierend - entweder in synkopischen Phrasen oder in hartnäckigen Bassnoten, die ein Fundament bilden, daß die darüber befindlichen Turbulenzen trägt. Der Song ist umgeformt, aber sein Wesen - Themen ruhiger Ungeduld, tragischer Schinderei, plötzlicher kurzer Augenblicke des Triumphs und, allem zugrundeliegend, die Einheit der Wurzeln und Familie - wird dramatisiert, bereichert.

Alles in Allem mag 'Suffield Gothic' das beste und zugänglichste Schaufenster von Blake's reichem und merkwürdig befriedigendem Stil sein. Ein anderer Song dieses Albums, "Tribute to Mahalia", Mahalia Jackson gewidmet, ist ein rührendes Potpourri, das die Dissonanzen von Monk mit dem intensiven Bluesstil der schwarzen Gospelmusik verwebt.

Blake's Musik zeigt auch Anmut, was am besten aus dem ersten Song des Albums, "Curtis", hervorgeht, einem Duett mit dem Tenorsaxophonisten Houston Person. Man kann sich an und für sich nicht vorstellen, daß der schlampige, blues-geprägte Person und der von Monk geformte, gemäßigte Blake ein tolles Paar abgeben. Tatsächlich bringt diese Kombination eine wundervolle, ganz eigene Art des "Third Stream" hervor. Person spielt eine träumerische Melodie (komponiert von Blake), während Blake die Harmonien mit ganz leicht dissonanten Akkorden und Blues-Schritten unterlegt, die der ganzen Sache eine spritzige Spannung geben und eine an sich nette Melodie in ein verführerisches Mysterium verwandeln.

Und da ist Esprit, wie in seiner Version von "Stars and Stripes Forever", eine amüsante Neukomposition, die, wie er sagt, durch die Vision eines"patriotischen Heldengedenktages in einer kleinen Stadt in Connecticut, inspiriert wurde, wobei Charles Ives and Alfred Hitchcock aus den Kulissen herausblicken und in der Parade mitmarschieren."

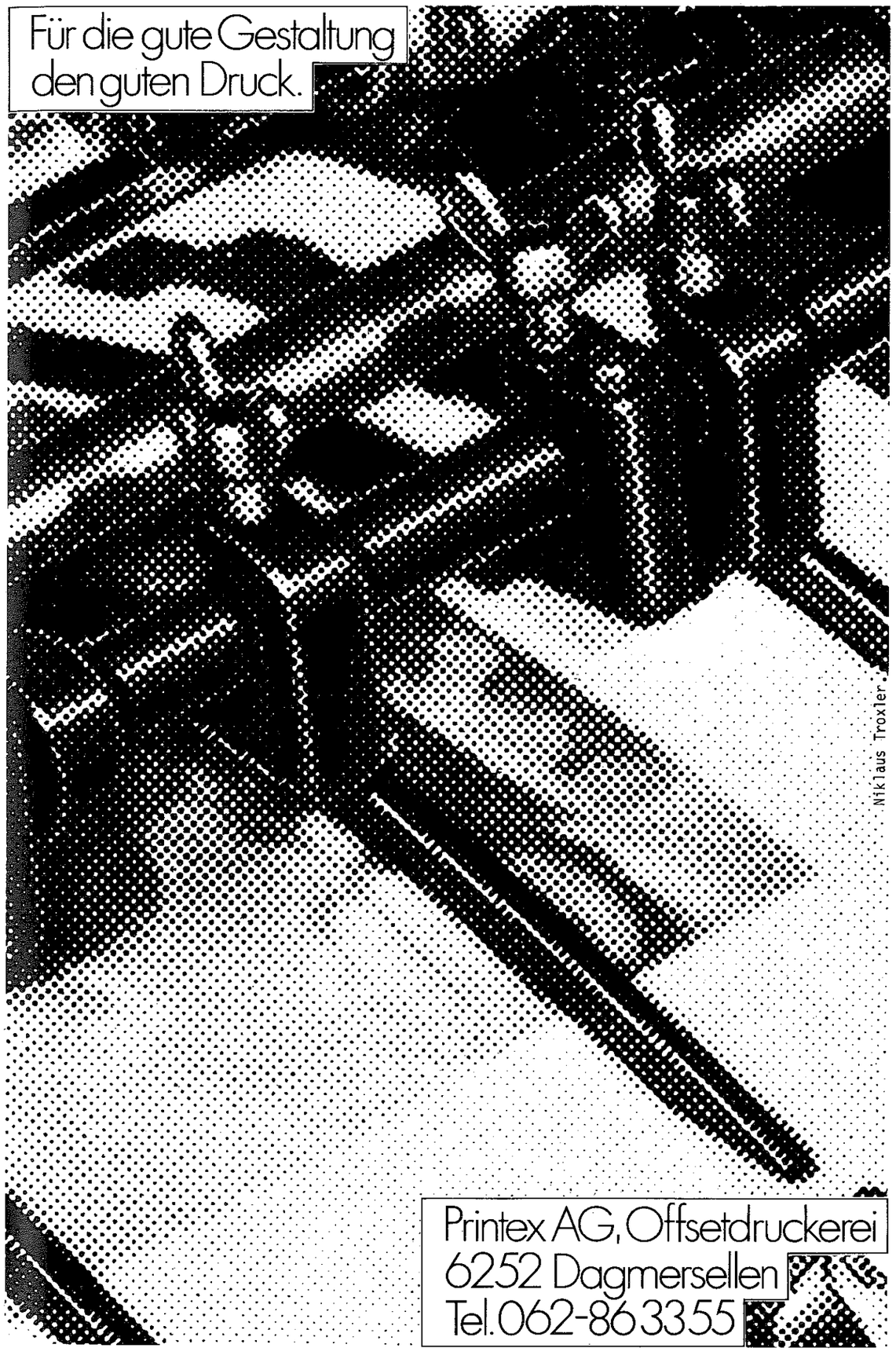
Natürlich ist Ran Blake kein typischer Jazzmusiker. Tatsächlich ist er auch nicht der Ansicht, daß das, was er spielt, wirklicher Jazz ist. "Ich habe einen großen Respekt vor Jazz", sagt er, "aber eine Definition von Jazz ist Swing. Ich glaube, daß ich ab und zu wirklich swinge. Aber ich glaube nicht, daß meine Musik kühlt und überkocht. Wenn sie dies tut, so ist das ein inneres Kochen."

Jahrelang fühlte sich Blake als Einzelgänger, außerhalb aller Kategorien. "In den Fünfziger Jahren", sagt er, da war Bud Powell und da gab es (Wladimir) Horowitz" - den Meister des schnellen Be-bop- Klavierspiels und den Meister der Klassik.Wenn Sie ein Pianist waren und sich nicht nach dem einen oder anderen richteten, waren die Straßen sehr begrenzt. "Ich habe jahrelang meinen eigenen Wert nicht erkannt", erinnert sich Blake. Die Hälfte der Zeit fühlte ich mich fürchterlich, aber ich wußte, daß ich Musik zu machen hatte". Nach seiner Meinung wurde er letzten Endes im Jahre 1976 bei einem Konzert in Paris "entdeckt". "Da gab es das erste Mal bei den Zuhörern wohlwollendes Gekicher, bei meinen Akkordwechseln". Er fühlte sich erlöst.

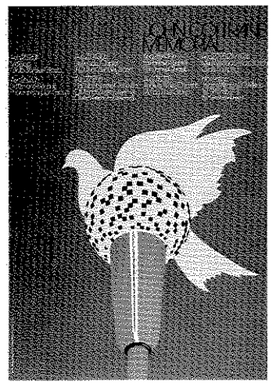
"Ich war ein sehr irregeleiteter junger Mann", sagt er, "und deshalb habe ich den Lehrstuhl des "Third Stream" am Konservatorium übernommen. Es liegt mir wirklich am Herzen, Musikern zu helfen, daß sie die wirkliche Inspiration erhalten, dabei aber nicht in ein bestimmtes Klischee gezwängt werden, wohl aber eine akamedische Grundlage erwerben wollen".

Auf gewisse Art fängt die Welt an, Blake einzuholen. Viele der besten neuen Jazzmusiker von heute - Saxophonist David Murray, Pianist Anthony Davis, Flötist James Newton, um nur einige zu nennen - besinnen sich auf ihre Wurzeln, synthetisieren die besten Elemente unterschiedlicher Arten von Jazz, die sich im Laufe des letzten halben Jahrhundert entwickelt haben, kombinieren sie mit Kompositionsstilarten, die denen der zeitgenössischen klassischen Musik ähnlich sind.

Ran Blake war immer dabei. Ein Vollmusiker, sein Leben und seine Kunst so eng verschmolzen, dass beide praktisch nicht auseinanderzuhalten sind: seine Zeit könnte endlich gekommen sein.



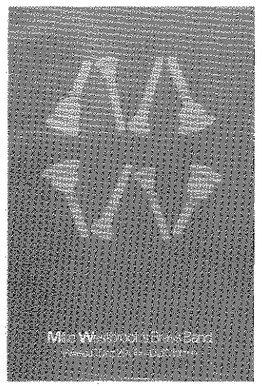
PLAKATE IM WELTFORMAT FR.30.-

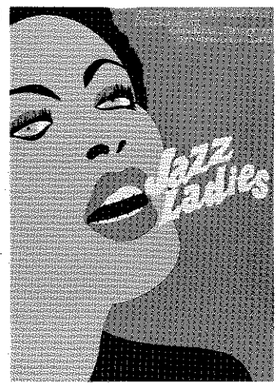
5


2

15

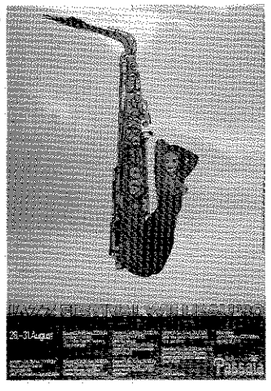
16

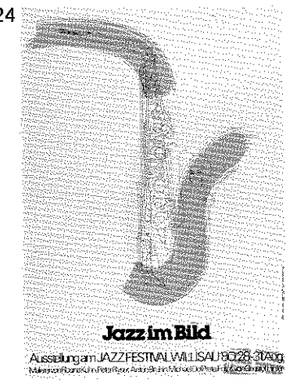
17


18


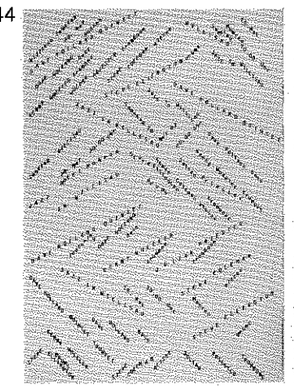
20

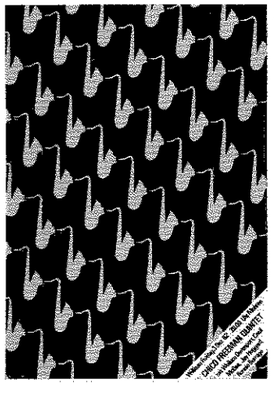
48

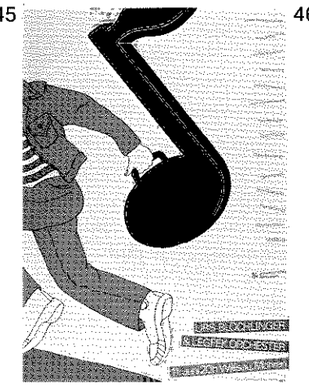
23


24


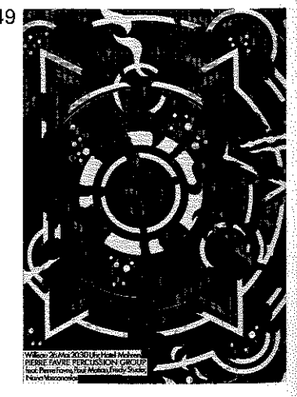
47

44


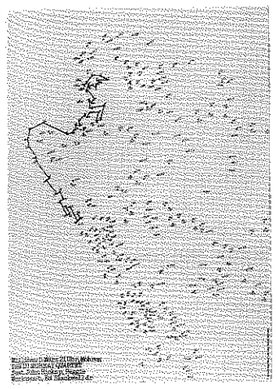
39


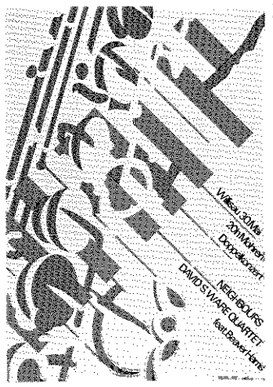
45


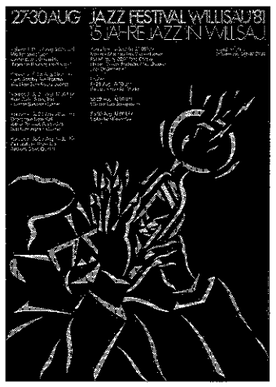
46

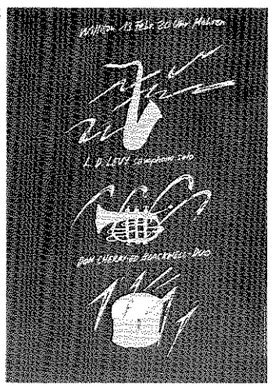
49


alle übrigen Plakate sind nicht mehr erhältlich.

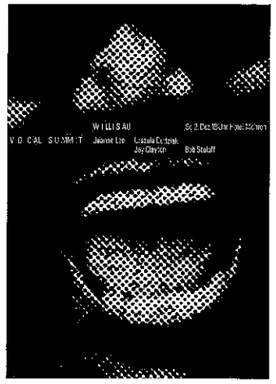
41


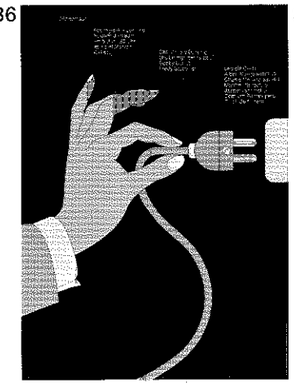
29


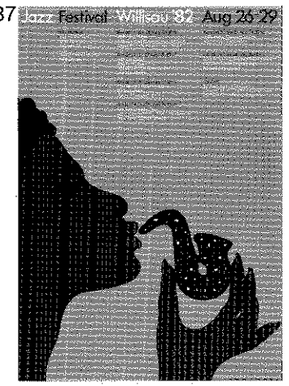
31


33


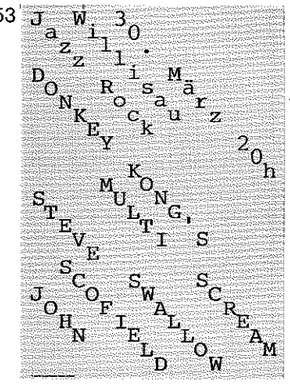
52

51


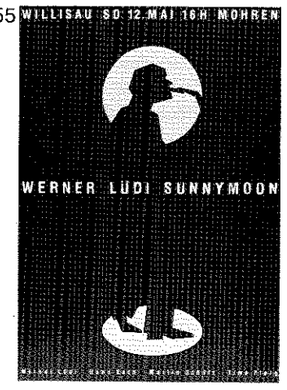
36


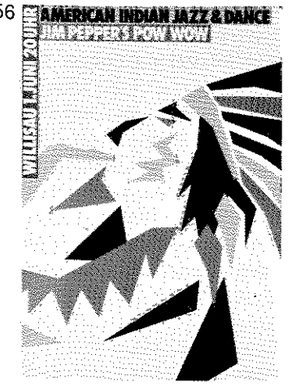
37


50

53


54

55


56


57

Zustellung erfolgt per Rechnung.

Ich bestelle folgende Plakate:

Nr.	Anzahl	Nr.	Anzahl	Nr.	Anzahl

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

Name:

DUKE ELLINGTON
als mensch und musiker
von hans ruland

Es gibt in jedem Jahrhundert immer wieder einige wenige Menschen, denen man mit unseren gängigen Massstäben beim besten Willen nicht gerecht werden kann. Ihre Leistung scheint uns gewöhnlich Sterblichen als unfassbar, weshalb wir diese Phänomene zu Genies erklären. Manche dieser Genies blühen vermutlich im Verborgenen, andere finden die entsprechende Anerkennung erst nach ihrem Tode und wieder andere haben das oft zweifelhafte Glück, noch zu Lebzeiten zu Ruhm, Ehre und Geld zu kommen.

Duke Ellington war gewiss eine dieser Jahrhundertbegabungen, und er war sich dessen wohl bewusst. Mehr noch, er durfte sicher sein, dass er sich mit seiner Musik schon zu Lebzeiten jenes Quentchen Unsterblichkeit verschafft hatte, um deretwillen so viele Menschen sich immer wieder zu Höchstleistungen aufschwingen. Doch anders als die meisten Genies liess ihn dieser Gedanke kalt. Er kümmerte sich nicht einmal um den nächsten Tag. Für ihn galt nur das Jetzt, der Augenblick, als Mensch genauso, wie als Musiker. Und Ellington hat diese Augenblicke stets in vollen Zügen genossen: sei es auf der Bühne, in den Armen einer schönen Frau oder nach der letzten Note zu einer gelungenen Komposition.
Die weniger angenehmen Dinge des Alltags verstand er meisterhaft zu verdrängen und mit zunehmender Popularität auf seine Umgebung abzuwälzen. Das soll nicht etwa heissen, dass er die Augen vor der Realität verschloss oder die vermeintlich unvermeidlichen Zwänge, die sogenannten ökonomisch-soziologischen Mechanismen unseres Lebens nicht kannte. Im Gegenteil, er war - wenn es sein musste - durchaus ein cleverer Geschäftsmann, der im Laufe seines Lebens mehrfach bewies, dass er sehr wohl wusste, worauf's ankam. Nur wollte er nach Möglichkeit mit all diesen Dingen nichts zu tun haben. Nicht etwa, um in Ruhe die Früchte seiner Arbeit geniessen zu können, sondern um sich unablässig seiner Geliebten, der Musik, widmen zu können.
Immer wieder nach seiner Lieblingskomposition befragt, wurde er deshalb nicht müde, ebenso glaubhaft wie taktisch klug zu versichern, "das Nächste, das von heute abend oder morgen früh. Das Nesthäkchen ist immer der Liebling". (Duke Ellington, Autobiographie)

Deshalb leistete sich Duke Ellington auch den Luxus, seine Band bis an sein Lebensende zu erhalten. Denn kaum war die Tinte an einem neuen Opus trocken, dann gab es für Duke nichts Aufregenderes und Wichtigeres als die Musik, die er eben geschrieben hatte, von seiner Band gespielt zu hören. Ellington war von dieser Idee geradezu besessen und um sich diesen exklusiven Genuss leisten zu können, war ihm keine auch noch so lange Tournee zu anstrengend. Nur so erklärt sich auch seine nur von wenigen Phasen unterbrochene, schier unglaubliche Produktivität. Buchstäblich Tausende von Ellington-Kompositionen sind so entstanden, meist unter grossem Zeitdruck und oft genug inmitten hektischen Treibens.
Ellington-Musiker, wie verschiedene Menschen aus seiner Umgebung, die ihn gut kannten, berichten gleichermassen erstaunt, dass der Duke häufig der Einfachheit und Eile halber zum nächstbesten Stück Papier - von der Speisekarte bis zum Kassenbon - griff, um einen neuen Einfall festzuhalten. Es konnte dann gut passieren, dass er diese Papierfetzen bei der nächsten oder übernächsten Aufnahmesitzung aus seinen Rocktaschen hervorkramte, die Skizzen noch im Studio überarbeitete und der Band vorlegte. Die Musiker mussten dann oft mehr erraten, was Ellington von ihnen wollte, da in dieser Hast natürlich keine Arrangements ausgeschrieben wurden, sondern nur ein Thema oder vielleicht eine Stimme - festgelegt war. Das waren dann diese berühmtberüchtigten "weissen Stellen", die vor allem den Neulingen in der Ellington-Crew den Angstschweiss ins Gesicht trieben. Doch auch dafür hatte Duke ein Rezept: er legte dann ganz einfach seinen Arm um die Schulter des Unschuldslamms, sah ihm tief in die Augen, summte ihm vielleicht noch die ersten Takte vor und liess ihn dann mit Worten, wie "du weisst schon, wie ich das hier meine", stehen. Begriffen haben sie ihn dann alle - zumindest habe ich auf keiner Ellington-Platte jemals eine "weisse Stelle" gehört. Und alle, die in seinen Orchestern spielten, wenn wir einmal von den letzten vier, fünf Jahren absehen, schufen mit ihm gemeinsam das, was wir heute als "The World of Ellingtonia" kennen.
Sie alle wurden ein Teil von Ellington. Ellington dagegen wurde nie ein Teil seiner Musiker. Sie brachten zwar Ideen ein, die

Ellington für sich und die Band zu nutzen verstand, doch stets führte Duke die Band wie er wollte. Als ein ebenso geschickter Psychologe wie Musiker verstand er es dabei meisterhaft, die einzelnen Solisten zu lenken, ohne dass die es überhaupt merkten. Oft genug begründeten die Ellington-Musiker ihre langjährige Zugehörigkeit zur Ellington-Band - neben anderen Argumenten wie der Ehre und der finanziellen Sicherheit - auch damit, dass sie alle glaubten, bei Duke immer nur das zu spielen, was sie ohnehin wollten. In Wirklichkeit hatte Duke Ellington die Fähigkeit seiner Musiker sehr genau erkannt, deren spezifische Eigenarten zum Stilmittel erhoben und die oft widersprüchlichsten Charaktere und Temperamente nach seinen ureigensten Vorstellungen - die sich freilich auch erst im Laufe der Zeit entwickelten - zu einem Ganzen geformt.
Nur so erklärt sich übrigens meines Erachtens auch das Phänomen, dass nahezu alle Ellington-Musiker ausserhalb des Ellington-Kreises zwar in ihrer Spielweise als solche zu erkennen sind, aber meistens dort nicht mehr so zur Wirkung kommen, wie bei Duke. Aber auch Duke selbst war von seiner selbstgeschaffenen Umgebung sehr abhängig, was verschiedene Platten mit anderen dominierenden Jazz-Persönlichkeiten wie Louis Armstrong, aber vor allem Charles Mingus, Max Roach und John Coltrane oder auch die Aufnahmen unter fremder Leitung, wie Ron Collier oder Arthur Fiedler beweisen. Die Band als Teil oder Ganzes war einfach Dukes Medium, zu dem es für ihn nur noch eine musikalische Alternative gab, bei der die zerbrechliche "World of Ellingtonia" keinen Schaden nahm: das waren die wenige Male, wenn er sich als Solist ans Klavier setzte. Auch hier schwelgte Duke Ellington mit Ausnahme einiger Bravour-Stückchen aus der Stride-Aera in den typischen Ellington-Pastellfarben, die man unwillkürlich immer wieder mit seiner Musik assoziiert. Die Palette reicht da - einmal völlig losgelöst vom Inhalt - von "Black, Brown And Beige" (wobei Black sicher nicht für pechschwarz, sondern eher für mitternachtsblau steht) nicht ganz zufällig über "Mood Indigo" zu "Diminuendo And Crescendo In Blue" bis zu den drei verschiedenen Rottönen der "Toot Suite".
Ellington übersetzte gerne Farben bzw. die Stimmungen, die er damit assoziierte, in seine eigenen Klangsprache, wodurch seine Musik ungemein plastisch wirkt. Die Verfilmung der "Mexican Suite" (der späteren "Latin American Suite") dürfte die Ellington-Musik selbst den unmusikalischsten Zuschauern buchstäblich vor Augen geführt haben. Duke Ellington war zweifellos der grösste Tonmaler des Jazz.
Doch trotz all dieser Einblicke in seine Musik und trotz so mancher bis auf den heu-

tigen Tag erhaltener Original-Arrangements hat Duke Ellington das Geheimnis und vor allem den Zauber seiner Musik niemals preisgegeben. Die Musik war einfach zu individuell auf die einzelnen Musiker seiner Band zugeschnitten, als dass man sie - ohne dabei wie eine billige Imitation zu klingen - einfach nachspielen konnte.
Selbst Dukes Sohn Mercer musste dies, als er die Band seines Vater nach dessen Tod weiterführen wollte, zur Kenntnis nehmen.
"The One And Only Duke Ellington" war eben wirklich einmalig und lebte mehr als jeder andere in seiner ureigensten Welt, zu der nur sehr wenige Menschen, wenn überhaupt, Zugang hatten. Auch den meisten seiner Musiker blieb diese Welt, selbst nachdem sie ein Leben lang mit Duke gearbeitet hatten, verschlossen. Am weitesten öffnete sich Ellington da vielleicht noch Billy Strayhorn, der zumindest aus musikalisch-kompositorischer Sicht nicht nur in die Ellington-Welt eintrat, sondern diese sogar noch erweiterte. Von ihm akzeptierte Ellington noch am ehesten Kritik, und Strays war wohl einer der wenigen, die Ellington gelegentlich um Rat fragte und denen er volles Vertrauen schenkte. "Ansonsten", so schreibt Polillo, "war es schwer möglich, dass ihm irgendjemand zur Aenderung seiner Ansichten bringen oder irgendwie beeinflussen konnte. Wenn er von seiner Musik sprach, liess er für die Ansichten anderer keinen Platz. Seine Beurteilungen waren unwiderrufliche Urteilssprüche und hatten Sprichwortcharakter."
(Arrigo Polillo, Jazz - Geschichte und Persönlichkeiten)

Ein wesentlicher menschlicher Grund für Dukes aussergewöhnliches Vertrauen, zu "Swea Pea" dürfte allerdings auch die Tatsache gewesen sein, dass Ellington in keiner Weise befürchten musste, dass ihm durch Strayhorn irgendwie Konkurrenz entstehen könnte. Dazu war die ganze Erscheinung dieses hervorragenden Musikers viel zu unauffällig. Ellington hätte auch als weniger bedeutender Musiker den introvertierten Billy Strayhorn auf jeder Bühne der Welt mit absoluter Sicherheit überstrahlt - was wohl beide sofort erkannten - weshalb Strayhorn auch bereitwillig die Rolle eines zuverlässigen Wasserträgers übernahm, was Duke wiederum mit echtem Vertrauen und Freundschaft belohnte.
Mercer hatte es da bedeutend schwerer. Die ersten Jahre seines Lebens, bis etwa 1928, als Duke seinen Familien-Clan von Washington nach New York holte, wohnte Mercer bei seinen Grosseltern und sah seinen Vater, der damals wohl noch nicht viel mit ihm anzufangen wusste, nur in den Ferien. In New York kümmerten sich dann vor allem Bandmitglieder, wie Fred Guy, Cootie Williams und Harry Carney bzw. deren Ehefrauen um den jungen Ellington, dessen Vater sich bereits damals von seiner Frau Edna (Mercers Mutter) getrennt hatte, ohne sich übrigens jemals von ihr scheiden zu lassen. Duke hasste endgültige Entscheidungen.

Später, als Mercer begann, in die Fussstapfen seines Vaters zu treten und seine eigene Band aufmachte, versuchte Duke gar, einen möglichen Erfolg seines Sohnes zu verhindern. Dazu Mercer: "Pops riet mir nie zu oder ab, aber er tat alles, um mein Interesse an einer neuen Band zu zerstreuen. Er hatte sich als Aberglauben in den Kopf gesetzt, dass es Unglück bringen würde, wenn es im Show-Business zwei Bands mit demselben Namen gäbe... Mein Vater tat nie etwas offen, oder so schlimm, dass es wirklich wehtat. Aber wenn ich ausrutschte, liess er mich hinfallen." (Mercer Ellington mit Stanley Dance, Duke Ellington. Eine Biographie)
Auch Dukes Verhältnis zu seinen einzelnen Band-Mitglieder war keinesfalls so persönlich und unproblematisch, wie man es aufgrund der langjährigen Zusammenarbeit vermuten möchte. Nachdem Musiker wie Johnny Hodges, Barney Bigard, Harry Carney oder bedingt auch Cootie Williams und Ray Nance bei Ellington gross geworden waren, begannen sie natürlich zunehmend ihren Wert für das Orchester zu spüren und konnten Duke immer leichter unter Druck setzen. Für Ellington war dies eine wahre Zwickmühle: einmal lebte seine Band von diesen inzwischen berühmt gewordenen Solisten und zugleich bestand dabei die Gefahr, dass diese Musiker die Band verlassen könnten, um sich auf eigene Füsse zu stellen. Natürlich bedurfte es da jeder Menge kleiner psychologischer und taktischer Tricks, um diesen im Grunde so heterogenen Haufen von Individualisten bei der Stange zu halten. Die ab 1936 entstandenen Ellington-Combos mit wechselnden Solisten zumindest als nominelle Leader und dem Duke am Piano, waren da gewiss ein geschickter Schachzug. Trotzdem konnte Duke nicht verhindern, dass ab Anfang der vierziger Jahre die ersten wichtigen Band-Mitglieder begannen, eigene Wege zu gehen. Wirklich abestürzt ist Duke bei diesem gewagten Hochseilakt eigentlich nur ein einziges Mal, als dann rund zehn Jahre später Hodges, Brown und Greer die Band auf einen Schlag verliessen.
Zu Dukes unglaublichem Glück, immer im richtigen Moment die richtigen Leute zu treffen (nur vier Tage nachdem Cootie Ellington verlassen hatte, sass Ray Nance auf dessen Stuhl, oder der erfolgreiche Raubzug Ellingtons bei Harry James als Reaktion auf den Austritt von Hodges, Brown und Greer mit Willie Smith, Juan Tizol und Louis Bellson als Beute - die Liste solcher Zufälle liesse sich seitenlang weiterführen) gehört auch Ellingtons unwiderstehliche, persönlich-menschliche Ausstrahlung, mit der er Präsidenten, Kaiser und Könige beeindruckte, sofort jedes Publikum (ausgerechnet Berlin war die unrühmliche Ausnahme) im Handumdrehen gewann und die Herzen unzähliger, im Zweifel auf der Stelle sofort scheidungswilliger Ehefrauen eroberte. Duke Ellington war sich dieser Waffe sehr wohl bewusst und setzte sie auch gezielt ein, wenn es um das Wohl der Band ging. Jimmy Woode erzählte mir in diesem Zusammenhang einmal, wie schwer es war, dem Duke zu widersprechen, als dieser ihn von Sarah Vaughan wegholen wollte und wie es später mehrerer Anläufe Woodes bedurfte, um wieder aus der Band auszutreten. Jimmys Vorsätze schmolzen jedesmal dahin, wenn Duke, neben ihm sitzend, damit begann, fein säuberlich und sorgsam irgendwelche Stäubchen von Jimmys Jacke mit den Fingern abzutupfen, während Jimmy verlegen ins Stottern kam. Intuitiv verstand sich Duke auch auf die Psychologie der Körpersprache. Er war eben eine sehr starke, dominierende Persönlichkeit und verfügte über so etwas wie angeborene Weisheit. "Ich musste", so schreibt Mercer, "in die Schule gehen und Philosophie studieren um unfaire Behauptungen zu durchschauen. Er aber hatte ein Unterbewusstsein, das für ihn arbeitete. Er wusste, was er tun musste, wenn jemand versuchte, einen Streit etwa dadurch zu gewinnen, dass er ihn niederschrie. All dieser Wissen war in seinen Unterbewusstsein, und er benutzte es auch den Leuten gegenüber, die ihm am nächsten waren. Psy-

chologen und Psychiater, die mit ihm diskutierten, waren absolut fasziniert und meinten, er sei eines der interessantesten Studienobjekte, dass sie je getroffen hätten". (Mercer Ellington mit Stanley Dance, Duke Ellington. Eine Biographie)
Ausserordentlich interessant ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass in Dukes Autobiographie sich kein einziges abträgliches Wort über die vielen Musiker findet, die seinen Weg kreuzten. Seine wahre Meinung erkennt man höchstens zwischen den Zeilen, also eher durch solche Dinge, die völlig unausgesprochen bleiben, als durch besonders positive Hervorhebungen. Diese Haltung entsprach wohl vor allem seinem Stil- und Taktgefühl aber auch seinem Gespür für Würde. Jede Form der Kritik hätte übrigens auch einen kleinen Schatten auf ihn selbst geworfen.
Er wollte einfach in Ruhe und Frieden leben und musste seine Kraft für andere, wichtige Dinge aufheben. Grosszügig übersah er, vor allem in seinem letzten Lebensjahrzehnt, die zum Teil erschreckende Disziplinlosigkeit der Band, wenn dort einzelne Musiker erst eine halbe Stunde nach Beginn des Auftritts auf der Bühne erschienen oder offensichtlich so angetrunken waren, dass sie sich kaum noch auf den Beinen halten konnten. (Paul Gonsalves soll sogar einmal bei einem Solo gestürtzt sein und musste, wie Mercer versichert, völlig besoffen von der Bühne getragen werden.)
Nun pflegte Duke Ellington alles andere als einen autoritären Führungsstil. Er liess die Dinge einfach treiben, da er es - wie schon gesagt - hasste Entscheidungen zu treffen, oder gar endgültige Schritte zu unternehmen. Wenn er also einen Musiker los werden wollte, dann machte er ihm dies auf seine Weise klar, holte ihn zu einem Solo vor und schlug einfach ein gnadenloses Tempo an, so dass der jeweilige Solist keine Chancen mehr hatte, oder führte ihn in eine Tonart, von der Duke wusste, dass er dort nicht mehr entsprechend schnell improvisieren konnte. Das war deutlich genug, ohne dass dabei auch nur ein einziges böses Wort fiel. Der so Betroffene packte seine Koffer, wurde in allen Ehren entlassen und bekam seinen Platz in Dukes Autobiographie. Die einzige Ausnahme von dieser Regel in rund 50 Jahren traf den Drummer Bobby Durham, den Duke aus selbst für Mercer Ellington bis heute nicht ersichtlichen Grund einfach feuerte.
Diesem ungewöhnlich feinfühligen, oder sagen wir würdevollen Verhalten verdankte Duke Ellington, wie allseits bekannt, auch seinen Spitznamen, den er schon in der Schule weghatte, als der junge Edward Kennedy Ellington sich noch eindeutig mehr für Baseball als für Musik interessierte.

Seine Kindheit verbrachte Duke in der wohlbehüteten Umgebung einer bürgerlich-gesicherten Existenz. Sein Vater, James Ellington, ebenfalls eine imposante Erscheinung, arbeitete im "Government Printing Office" und gelegentlich auch als Butler bei den führenden, einflussreichen und reichen Familien Washingtons. Daher rührte wohl auch Dukes frühe Erkenntnis von der Bedeutung des äusseren Erscheinungsbilds, der Wirkung der geschliffenen Rede und der perfekten Manieren. Da die Ellingtons bei diesen Leuten recht beliebt gewesen sein müssen, überliess man ihnen auch öfters Reste festlicher Büffets oder auch entsprechendes Geschirr und Besteck, wenn aus einem kompletten Satz ein Teil zerbrochen oder verloren war. Deshalb war es Duke Ellington schon als Kind gewohnt, "first class", also auf grossem Fuss zu leben und vor allem zu speisen. Er wuchs in mancher Beziehung tatsächlich wie ein kleiner Herzog auf, umsorgt von seiner Mutter Daisy Ellington, geborene Kennedy, die er wohl mehr als jeden anderen Menschen auf der Welt liebte. Danach kam nur noch seine Schwester Ruth und dann lange nichts mehr.
Als seine Mutter eines Tages feststellte, dass aus "little Edward" einmal etwas ganz besonderes werden würde, war das für ihn beschlossene Sache. Seine Begabung für die Malerei, die mit einem Stipendium am Pratt-Institut belohnt wurde, gab ihm jedoch weniger Chancen, sich in Szene zu setzen, als das mit der Musik möglich war, weshalb Mercer sehr überzeugend meint, dass Duke sich noch als Teenager für die Musik entschieden hatte. Vor allem den Eindruck, den er am Klavier sitzend, bei den jungen Mädchen schinden konnte und die Aussicht auf ein paar schnelle Dollars schienen den Ausschlag zugunsten der Musik gegeben zu haben, obwohl seine Schwester Ruth damals noch besser Klavier gespielt und vor allem Noten gelesen haben muss, als ihr Bruder. Doch das dolce vita in den Nachtclubs und auf den Parties war so recht nach Dukes Geschmack, und so begann er - überwiegend als Autodidakt - schnell sein Klavierspiel so weit zu verbessern, dass er, ohne als Prahlhans dazustehen, immer jemanden losschicken konnte, der jedem, der es hören wollte, erzählte, was für ein ausgezeichneter und ungewöhnlicher Künstler Duke Ellington sei.
Schon damals erkannte er die Bedeutung der Werbung und auch später, 1938 - längst etabliert in New York -, so schreibt Mercer Ellington, "wusste Pop um die Wichtigkeit guter Beziehungen zur Presse, wie man gute Besprechungen bekommt und aus den Klatschspalten herausgehalten wird. Er erreichte dies durch eine Verbindung verschiedener Methoden: wie alle anderen, lieferte er stets den Zeitungen Informationen für Artikel. Einige Leute wurden geschmiert, damit sie ruhighielten und andere kamen auf die Gehaltslisten. Er setzte auch Anzeigen für ziemlich viel Geld in die Zeitungen, die sich dann nichts Böses zu schreiben getrauten, vor Angst, dass sie einen guten Kunden verlieren könnten". (Mercer Ellington mit Stanley Dance, Duke Ellington. Eine Biographie)
Neben diesen Tricks begann er auch immer fleissiger an sich zu arbeiten, wobei er trotz seiner bruchstückhaften musikalischen Ausbildung dank seines ungewöhnlichen Talents sich enorm zu entwickeln begann. Der Weg zu eigenständigen musikalischen Ergebnissen war für ihn viel unmittelbarer und leichter zu beschreiten, als dies heute für die jungen Musiker der Fall ist, die zwar über ein beachtliches theoretisches Wissen und ein wohlgerüstetes Handwerkszeug verfügen, aber alle mehr oder minder gleich klingen, da sie überall nach denselben Methoden oder gar nach denselben Büchern ausgebildet wurden.
Das technisch-theoretische Rüstzeug der Band, vor allem in den Anfangsjahren, war - wenn man wieder Mercers Worten Glauben schenken darf (Mercer war damals noch ein Kind) - wohl eher vergleichbar mit irgend einer Dixie-Amateur-Formation, als mit einer noch so lausigen Profi-Band von heute. Da die meisten Ellington-Musiker der ersten Stunde noch keine sicheren Notisten waren, schrieb Ellington in den Anfangsjahren nur relativ wenig. "Die Arrangements wurden üblicherweise mündlich erklärt, und ich weiss, dass Mills immer wieder klagte, dass er nichts auf dem Papier stehen hatte, wofür er ein Copyright bekommen konnte. Pop spielte für gewöhnlich die Melodie am Klavier vor, und Arthur Whetsol musste sie lernen. Dann spielte er die zweite Stimme oder liess den Trompeter aus dem, was er gehört hatte, sie sich selbst zurechtlegen. Schliesslich nahm er Bücher mit nach Hause, studierte sie und brachte sich selbst eine ganze Menge über Notenlesen und -schreiben bei. Eigentlich hatte er nie jemanden, der ihm wirklich half: Willie "The Lion" Smith erklärte ihm vielleicht die eine oder andere Phrase, die ihm Schwierigkeiten bereitete...Das Fehlen von formalem Wissen zwang ihn zu kreativem Denken...Dann lernte er, wie man diese Ideen niederschreiben musste, damit es noch einen Sinn ergab. Selbst als er gelernt hatte zu schreiben, schrieb er auf so geheimnisvolle Art und Weise, dass ein normaler Mensch sich nicht denken konnte, was er da machte. Er tat dies vor allem, weil damals eine Menge Ideen gestohlen wurden. Komponisten kamen mit Papier und Bleistift in die Cotton Club Shows und notierten ganz offen die Ideen und Arrangements, die sie hörten. Manchmal spielte Duke dann um so weniger seine eigenen neuen Kompositionen, je bedeutender (und damit gefährlicher) diese Gäste mit Papier und Bleistift waren. Natürlich verhinderte er auch nach Möglichkeit, dass jemand einen Blick in seine Noten werfen konnte. Das war eine Art Selbstverteidigung, die er zumindest so lange aufrechterhalten musste, bis er wenigstens seine Musik auf Platte eingespielt hatte." (Mercer Ellington mit Stanley Dance, Duke Ellington. Eine Biographie)
Aber auch der Weltmann, Philosoph und Mystiker Ellington war im Grunde, wenn auch ein genialer, so doch ein reiner Autodidakt. Unterhaltungen mit Intellektuellen, die logisch zwingend zu denken und argumentieren pflegten, waren ihm eher unangenehm. Vermutlich roch er unwillkürlich die Gefahr, dass diese Leute ihn aufs Glatteis führen könnten. Im grossen gesellschaftlichen Rahmen war Duke Ellington viel eher zu Hause. Hier bewegte er sich mit der Selbstverständlichkeit eines Weltmannes, einer Selbstverständlichkeit, die er wohl schon in den frühen Washingtoner Tagen durch den Umgang seiner Eltern quasi mit der Muttermilch aufgesogen hatte. Seine blendende Erscheinung und eine jahrzehntelange Erfahrung an vorderster Front im Rampenlicht taten da ein Uebriges. Seit Ende der fünfziger Jahre gab es ohnehin kaum mehr einen Menschen, der sich durch ein Gespräch mit Duke Ellington nicht geehrt fühlte. Auch ich erinnere mich bis heute noch voller Stolz jener wenigen Sätze, die ich mit Duke nach einem Konzert in München wechseln durfte. Die Erwähnung des Stride-Pianisten Joe Turner alleine verschaffte mir nicht nur den Zutritt, sondern auch seine unmittelbare Aufmerksamkeit. Natürlich hatte er mich sofort als Stride-Piano-Fan durchschaut, liess mich meine "favourite pianists" herunterhaspeln und fügte dann, während er mich aufmerksam zu betrachten schien, noch einige Namen hinzu. Ich spürte förmlich mit jedem Satz, den er mit mir sprach, wie ich einen Zentimeter wuchs, und als Duke mich nach wenigen Minuten entliess, fühlte ich mich wie ein Pilger, dessen jahrzehntelang heimlich gehegter Wunsch auf eine Privataudienz beim Papst völlig überraschend in Erfüllung gegangen war.
So muss es Tausenden ergangen sein, doch nur die Wenigsten werden sich wohl darüber bewusst geworden sein, dass Duke Ellington dies alles nicht ganz ohne Absicht getan haben kann. Auch ich wurde mir darüber erst beim Schreiben dieser Zeilen wirklich klar. Die Erwähnung irgendwelcher Pianisten längst vergangener Tage dürfte in Duke

zwar angenehme Assoziationen hervorgerufen, ihn aber gewiss nicht sonderlich bewegt haben. Aber statt den kleinen Wichtigtuer einfach stehen zu lassen, schenkte er ihm ein paar Minuten Aufmerksamkeit und sicherte sich so dessen Treue für ein ganzes Leben. Kein schlechter Deal, nicht einmal für einen Ellington.
Doch auch im unmittelbaren Geschäftsverkehr pflegte Ellington mit grösstem Erfolg völlig ungewöhnliche Methoden: als der Jazzfotograf Josef Werkmeister ihm einige seiner neuesten Fotos vorlegte, war Duke hellauf begeistert, bestellte sofort mehrere hundert Abzüge, die er ihm nach New York nachschicken sollte und drückte dem überraschten Sepp Werkmeister dafür einen Blanko-Scheck in die Hand. Mit sicherem Gespür hatte Duke in Werkmeister nicht nur den Meisterfotografen, sondern auch den Jazz-Fan erkannt, der ihm im Zweifel die Fotos auch umsonst geliefert hätte. Der Blanko-Scheck war also für Duke kein Risiko, sondern ein Vertrauensbeweis, der sein Gegenüber zur Anständikeit verpflichtete. Duke dürfte mit dieser Zahlungsweise wohl nur selten eine böse Ueberraschung erlebt haben und ist damit in der Summe sicher günstiger gefahren, als anders. Heute kann sich Sepp Werkmeister sogar die Haare einzeln ausraufen, dass er diesen Blanko-Scheck eingereicht und nicht aufgehaben hat...
Duke erreichte mit generöser Geste in Sekunden oft mehr, als der härteste Geschäftsmann nach Stunden zähen Verhandelns. Sein Geheimnis lag in seiner Person, einer Person, die stets These und Antithese zugleich war, die scheinbar unvereinbare Widersprüche in sich vereinigte und die jeden festen Standpunkt fürchtete, da ein solcher Standpunkt Angriffsfläche geboten und die Grösse Ellington hätte berechenbar werden lassen. So schwankte Duke zeitlebens, auch für seine engste Umgebung unberechenbar, zwischen überwältigender und manchmal auch nur scheinbarer Grosszügigkeit und bis an Grausamkeit grenzendem Geiz, war zeitlebens zugleich ein wahrer Musiker und Erfolgsmensch oder ein aufmerksamer Zuhörer, der für viele einen Rat wusste und doch nur seinen eigenen Weg gehen wollte.
Mit "I Love You Madly" auf den Lippen, war Duke immer bereit die Welt zu umarmen - solange sie ihm nur nicht zu nahe kam. In Wirklichkeit liebte Duke niemanden, oder fast niemanden "wahnsinnig". Arrigo Polillo trifft da meines Erachtens den Nagel auf den Kopf, wenn er feststellt, dass Duke zwar immer äusserst liebenswürdig war, oft ironisch förmlich, kokett und galant bis zur Meisterhaftigkeit und doch in Wirklichkeit ein Egozentriker, der sich in eine für andere nicht zugängliche Welt verschloss. Mehr als sich selbst liebte er nur noch seine Musik, von der er niemals abliess, nicht einmal einen einzigen Tag.

Ueber Jahrzehnte arbeitete Duke, wie er immer wieder verdutzten Fragestellern erklärte, 52 Wochen im Jahr, ohne auch nur ein einziges Mal einen Gedanken an etwas so Ueberflüssiges wie Urlaub zu verschwenden. Nach einer dreimonatigen Tournee von Latein-Amerika über Westeuropa nach Russland, die einer der jüngeren Ellington-Musiker mit den Worten beschrieb: "Du kommst zum Hotel, wirfst einen Blick aufs Bett, spielst am Abend, wirfst einen weiteren Blick aufs Bett und steigst in den Bus" - wies Duke die Frage eines Reporters, dass er jetzt nach dem Konzert doch wirklich erschöpft und müde sein müsse, entschieden zurück. "Müde, von was? Das Konzert dauerte nur 3½ Stunden. Ich könnte 8 Stunden spielen. Ich liebe das, was ich tue und das, was man liebt, macht einen nicht müde" (Aus einem Nachruf von Joachim Ernst Berendt zu Ellingtons Tod aus "Jazz Forum"). Und an anderer Stelle danach gefragt, ob ihm das nicht langweilig würde, jahrein jahraus das gleiche zu tun, antwortete Duke verägert: "Sie fragen wie jemand, der keine Musik mag, oder sei-

nen Lebensunterhalt nicht mit dem verdient, was er am liebsten tut... Die Millionen von Dollar, die überall für die Errichtung von Erholungszentren ausgegeben werden, damit sich die Leute von der Last ihres Alltags befreien sollen, sind wohl für Menschen, die ihren Beruf nicht mögen... Und die wären wohl auch mit einer Eintage-Woche nicht zufrieden..." (Duke Ellington, Autobiographie)
Da gab es aber möglicherweise noch einen zweiten Grund, eine zweite Erklärung für Dukes unglaubliches Arbeitspensum, und der hiess schlicht und ergreifend Zeit. Alles hatte Duke im Uebermass: Begabung, Geschmack, Glück, Energie, Weisheit, Geld und Frauen, und er ging damit verschwenderisch um. Nur die Zeit konnte Ellington genauso wenig wie jeder andere Sterbliche für sich vermehren. Deshalb begann er schon seit Ende der zwanziger Jahre damit hauszuhalten und gab dafür ihm liebgewordene Hobbies, wie z.B. das Autofahren einfach auf. Lieber liess er sich fahren und konnte dann den Kopf und die Hände für neue Ideen freihalten, die er nötigenfalls gleich im Auto noch zu Papier brachte. Zu schnell hätte sonst ein Einfall bis zum nächsten Stop verschwimmen oder gar verschwinden können. Derselbe Ellington brachte es aber genauso fertig, eine ausgearbeitete Komposition fein säuberlich in Stücke zu zerreissen und in der Toilette auf Nimmerwiedersehen hinabzuspülen. Von Derek Jewell dabei beobachtet und entsetzt gefragt, was er denn da tue, muss Ellington mit einem Lächeln auf den Lippen geantwortet haben: "Weisst du, wenn die Komposition gut war, dann werde ich sie von jetzt an auch ohne dieses Stück Papier behalten können. Und wenn nicht, dann muss ich diese Noten nicht auch noch mit mir herumschleppen." Eine ebenso verblüffend logisch-zwingende, weltmännisch-ironische, überhebliche und zugleich kindlich einfache Antwort voller "Negerschläue" und Stolz bis an die Grenze zur Arroganz. Und es gab wohl keinen zweiten Menschen auf der Welt ausser Duke Ellington, der für sich das Recht beanspruchen konnte, Ellington-Notenmaterial nach Lust und Laune die Toilette hinunterspülen zu dürfen. Niemand weiss, wieviel von Ellingtons Musik diesen Weg gegangen ist...
Zu diesem Hang nach Exklusivität passte auch seine Verachtung für jede Mittelmässigkeit. Zu Derek Jewell muss er einmal gesagt haben: "Man muss erst älter werden, um festzustellen, dass viele Leute, die man trifft, absolut mittelmässig sind. Man muss sie einfach abschütteln, sonst ziehen sie einen runter." Dass man gerade auch im kulturellen und gesellschaftlichen Bereich zu dieser Erkenntnis kommen kann, haben schon viele bedeutende Leute erfahren müssen. Gesagt haben es die Wenigsten, und auch Duke setzte auf der Bühne lieber sein Sonntagsgesicht auf und umarmte sie alle mit seinem unwiderstehlichen "Love You Madly".

In Wirklichkeit war Duke Ellington, wie schon erklärt, nur in sich und seine Musik verliebt und wünschte mehr als alles andere, in Ruhe gelassen zu werden. Er hielt sich von allem fern, was ihm lästig war, ging Sorgen aus dem Weg, ignorierte nach Möglichkeit schlechte Nachrichten und hasste es eindeutig, Stellung gegen jemanden oder etwas beziehen zu müssen. Es ist klar, dass er sich gerade damit der Kritik der militanten Schwarzen in Amerika aussetzte.
Tatsächlich war es für Ellington besonders schwierig, diese Einstellung auch bei der Behandlung ihm innerlich wichtiger Themen, wie der Rassenfrage oder der Religion aufrechtzuerhalten. In "Jump Of Joy", jener sozialkritischen Revue aus dem Jahr 1941, wo die Benachteiligung der schwarzen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten von Amerika angeprangert werden sollte, wurde Duke so deutlich, wie sonst erst wieder nach 1965 mit seinen "Sacred Concerts". Trotzdem liess Duke einige, wie er dachte, allzu provozierende Passagen der Show streichen, da er bereits damals ganz entschieden der Meinung war, dass eine Protestäusserung im Theater nicht unbedingt ausgesprochen werden müsse, um verstanden zu werden. Der nur noch auf musikalischer Ebene ausgesprochene Protest der übrigen Werke Ellingtons zur Rassenfrage ("Black, Brown And Beige" von 1943, "New World A-Coming" von 1945, "Deep South Suite", 1946 "Liberian Suite", 1947 und "Harlem", 1950 sowie "My People" von 1963) fiel denn auch ungleich subtiler aus, ohne dass die Botschaft ihre Dringlichkeit dabei verlor. Das zahlungs- und hörwillige, zumeist angeklagte weisse Publikum nahm sich diese Mahnung sogar mehr zu Herzen, da so versteckt ausgesprochen, niemand sein Gesicht verlieren musste. Selbst Archie Shepp, der einst so unversöhnliche Verfechter des Negertums im Jazz akzeptierte dies, neigte sein Haupt vor Duke und schrieb: "Deine Musik schildert in der vollkommensten Form die moralische Vision, den Mut und den unerschöpflichen Quellenreichtum, die den Kampf des schwarzen Volkes um Gerechtigkeit in dieser Gesellschaft gekennzeichnet haben." (Arrigo Polillo, Jazz - Geschichte und Persönlichkeiten.)
Der dritte grosse Themenkreis, der Ellington neben der Rassenfrage, der Liebe und der Schönheit bewegte, war der Glaube an Gott. Und wenn es für Ellington überhaupt etwas gab, dem er sich ausser sich selbst verpflichtet fühlte, dann war es sein Schöpfer. Für alle Welt deutlich wurde Dukes religiöses Engagement erst gegen Ende seines letzten Lebensjahrzehnts durch die Aufführungen seiner "Sacred Concerts".

Auf all seinen Reisen muss Ellington eine Bibel mit sich geführt und sie im Laufe der Jahre mehrfach ganz gelesen haben. Selbst längere Bibelpassagen soll Ellington aus dem Stegreif parat gehabt haben, und manche seiner Verhaltensweisen will er von König Salomo direkt aus der Bibel übernommen haben. Für Mercer Ellington rührt Dukes Religiosität vor allem aus der Angst, für eigene Fehler einmal zahlen zu müssen. Dieses religiöse Bewusstsein soll vor allem Anfang der fünfziger Jahre, als es Ellington relativ schlecht ging, erwacht sein.
Wie dem auch sei, fest steht, dass Ellington mit seinen "Sacred Concerts" uns eine konzertante religiöse Musik hinterlassen hat, die an Intensität und Aufrichtigkeit einer Missa Solemnis von Ludwig van Beethoven in nichts nachsteht, und ebenso fest steht, dass auch der gute Beethoven in seinem Leben nicht nur gebetet hat. Für Ellington waren diese "Sacred Concerts" die Erfüllung eines Lebenstraumes, das Wichtigste, das er je geschrieben hatte, und der Höhepunkt seines kompositorischen Schaffens. Mit der simplen Logik eines Kindes stellt Duke in seiner Autobiographie fest: "Ich glaube, weil Glauben glaubbar ist und niemand seine Unglaubbarkeit beweisen kann. Ich weiss, dass auch ich, der ich glaube Gott erblickt zu haben, niemals die Macht haben werde, einem Gläubigen - und noch viel weniger einem Ungläubigen - Gott zu zeigen. Seien wir also weise genug, uns mit der Freude zu begnügen, die uns das Wunder von den Spiegelungen Gottes mit der Schönheit schenkt, die uns auf dieser Erde umgibt."

Dies sind Sätze, gegen die selbst Theosophen nichts einzuwenden haben dürften, und Sätze, die zugleich mit Ellingtons Weltbild übereinstimmen, einem Weltbild, das schon Jahrzehnte vor diesem in seiner Autobiographie zusammengefassten Glaubensbekenntnis seine Meinung widerspiegelte, dass es nicht gut sei, wenn man Gefallen am Negativen finde, und dass man, um leistungsfähig zu bleiben, sich vielmehr an das Angenehme und Positive halten solle. Glaube aus purem Positivismus? Nein, das ist zu billig. Glaube aus Liebe zum Leben trifft da schon eher. Zumal für Duke Liebe unbeschreiblich ist und keine Bedingungen stellt. "Love is unconditional". - "Ich könnte tausend Dinge aufzählen, die Liebe nicht ist, doch kein einziges, das Liebe ist. Man hat sie, oder hat sie nicht. Sie lässt sich... ebensowenig wie Gott... beweisen." Duke glaubte also an Gott, die Liebe und die Kraft seiner Musik, die seine eigentliche Geliebte war. Für diese Geliebte lebte Duke solange er noch atmen konnte.

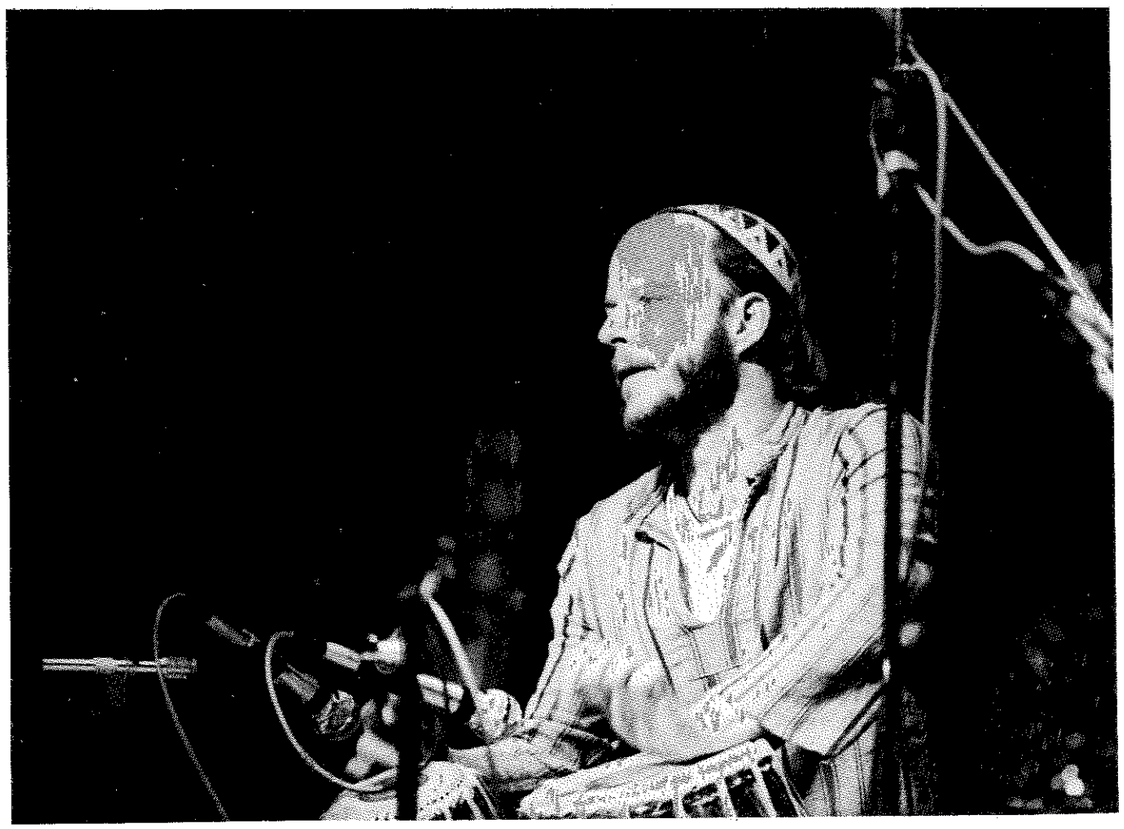
Von einem Lungentumor schwer gezeichnet, brachte er noch im Oktober 1973 in der Westminster Abbey in London unter Aufbietung letzter Kräfte sein drittes "Sacred Concert" - eine einzige Hymne zum Lobe Gottes - zu Uraufführung. Im Januar 1974 brach dann Duke Ellington völlig erschöpft zusammen, arbeitete aber dessen ungeachtet noch im Krankenhaus an einer Oper "Queenie Pie And The Three Black Kings" weiter.
Auch die zahlreichen Glückwunschtelegramme zu seinem 75. Geburtstag mit Genesungswünschen aus aller Welt, musste Ellington im Krankenbett lesen. Grussbotschaften wie die von Miles Davis ("Alle Musiker müssten sich eines Tages versammeln um niederzuknien und Dir Danke zu sagen"), sprachen eine unmissverständliche Sprache und dürften Duke endgültig dazu bewegt zu haben, sein nahes Ende, von seinen Aerzten seit langem prophezeit, aber von ihm immer wieder in den Wind geschlagen, zu akzeptieren.
Als er sich dann entschloss, bereits im Frühjahr seine Weihnachtsglückwünsche an alle Freunde zu verschicken, war dies eine letzte Ellington-Geste, wie sie nicht passender für seinen Abschied von dieser Welt hätte inszeniert werden können.

Am 24. Mai schliesst Edward Kennedy Ellington, nur wenige Stunden nach einem kleinen Privatkonzert in seinem Krankenzimmer und nur knapp einen Monat nach seinen 75. Geburtstag für immer die Augen.

COLLIN WALCOTT

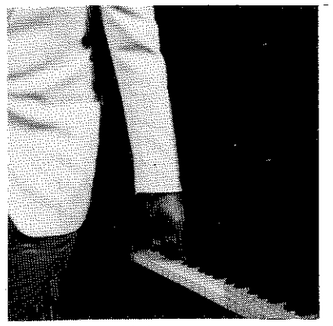
in memoriam

Collin Walcott starb am 8. November 1984 in Magdeburg in der DDR an den Folgen eines schweren Autounfalls. Er war mit der Gruppe 'Oregon' auf Tournee. Collin war eine inspirierende und beispielhafte Kraft in der fünfzehnjährigen Odyssey von 'Oregon'.
Collin wurde 1945 in Oregon USA geboren. Er studierte klassische indische Musik an der 'Indiana University' und Musikgeschichte an der U.C.L.A.. Danach studierte er Sitar bei Pandit Ravi Shankar und Tabla bei Ustad Alla Rakha.
Collin Walcott war erstmals am 6. April 1974 in Willisau, damals mit der Gruppe 'Oregon', zu der noch der Gitarrist Ralph Towner, der Oboist Paul McCandless und der Bassist Glen Moore gehörten. Die Mitglieder dieser Gruppe kannten sich schon seit den späten Sechziger Jahren aus dem 'Paul Winter Consort'.
'Oregon' hat eine Reihe hervorragender Alben aufgenommen, vorwiegend auf dem Label 'Vanguard', zuletzt auch auf ECM.
Am Festival 1978 spielte Collin Walcott ein zweites Mal bei uns - zusammen mit Don Cherry und Nana Vasconcelos. Auch jenes Konzert gehört - wie übrigens jenes mit 'Oregon' - zu den ganz grossen Momenten der Willisauer Konzertgeschichte.
Collin Walcott nahm auch unter eigenem Namen mehrere Alben auf, so 'Cloude Dance' (auf ECM) zusammen mit John Abercrombie, Dave Holland und Jack DeJohnette, und 'Grazing Dreams' (ECM) und drei Alben mit 'Codona', dem Trio mit Don Cherry und Nana Vasconcelos. Daneben nahm er Platten mit Miles Davis, Jack DeJohnette und Richie Havens auf.
Mit Collin Walcott hat die Jazzwelt eine starke Persönlichkeit verloren, die wir in guter Erinnerung behalten werden.



PLAINISPHARE
distribution de disques
1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

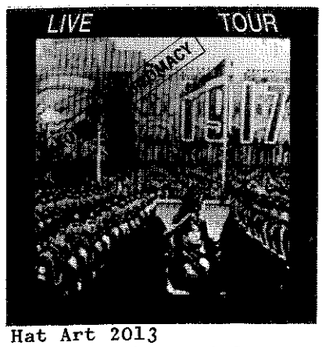
Live am Jazz Festival Willisau 1985



Hat Art 2012
Mike Westbrook Orchestra
On Duke's Birthday
Recorded May 1984

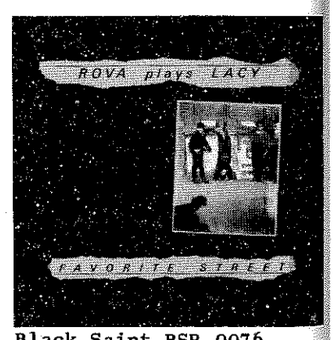
Plainisphare 1267-3/4
Urs Blöchlinger Trio
Aesthetick als Widerstand
Recorded Oktober 1982

Hat Art 2008
Urs Blöchlinger Tettet
Neurotica
Recorded June 1984

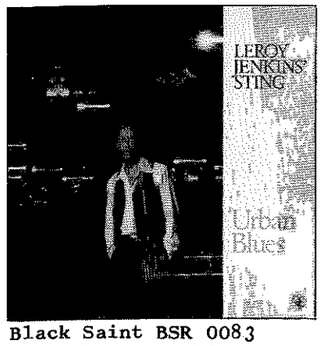


Hat Art 2013
Rova:Saxophone Diplomacy
Live Rova Tour
Recorded June 1983

Plainisphare 1267-11/12
Francioli-Bovard
"Musique"
Recorded July 1984

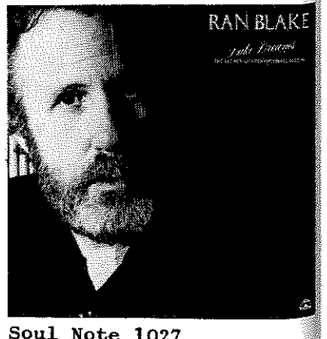


Black Saint BSR 0076
Rova plays Lacy
Favorite Street
Recorded November 1983



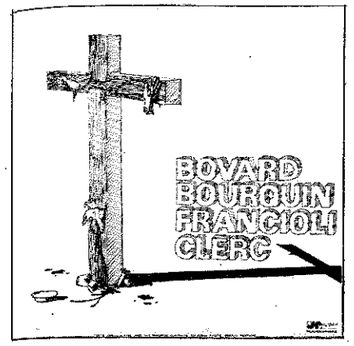
Black Saint BSR 0083
Leroy Jenkins'Sting
Urban Blues
Recorded January 1984

Hat Art 2001
Steve Lacy Seven
Prospectus
Recorded November 1983



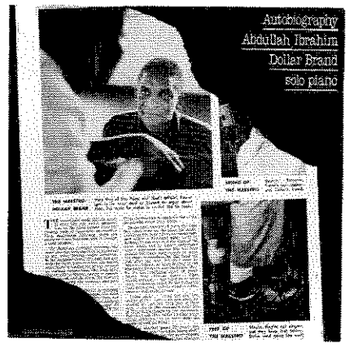
Soul Note 1027
Ran Blake
Duke Dreams
Recorded June 1981

PLAINISPHARE
distribution de disques
1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39



Katalog Plainisphare

1267-1
BBFC
Jean-François Bovard
Daniel Bourquin
Léon Francioli
Olivier Clerc

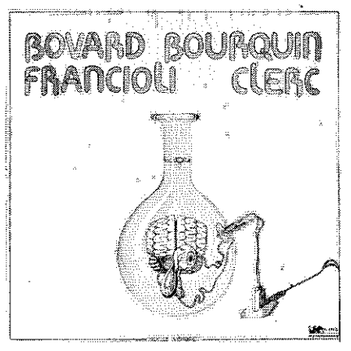


1267-6/7
Dollar Brand

1267-2
François Lindemann
Sebastian Santa-Maria

1267-8
François Lindemann
Sebastian Santa-Maria

1267-3/4
Urs Blöchlinger Trio



1267-9
BBFC
Jean-François Bovard
Daniel Bourquin
Léon Francioli
Olivier Clerc

1267-5
Impetus

1267-10
John Tchicai
Orchestra

PLAINISPHARE

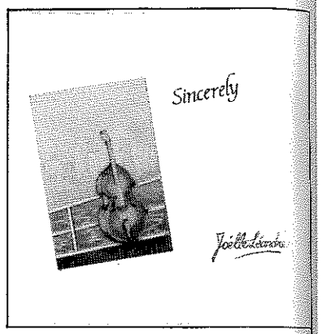
distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

Katalog Plainisphare

PL 1267-17
Terry Riley
No Man's Land

PL1267-16
Theus,Francioli,Clerc
Boum Boum Miaouuuu



PL 1267-15
Joëlle Léandre
Sincerely

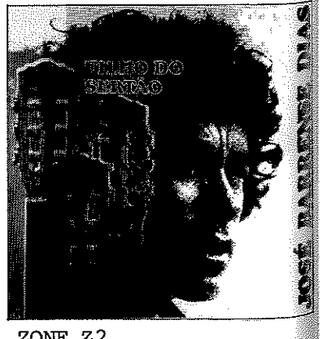
PL1267-14
BBFC
Live

PL 1267-13
Lindemann Quintet
En public aux faux-nez

PL 1267-11/12
Francioli-Bovard
Musique

Katalog Zone

ZONE Z1
KawendeKinshasa
et ses copains



ZONE Z2
José Barrense Dias
Filho do Sertão

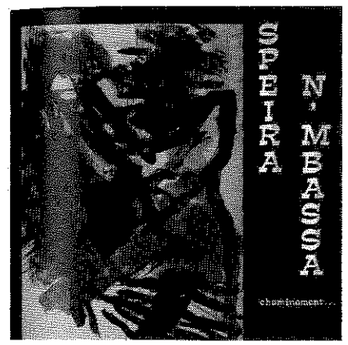
erscheint im Oktober'85

PLAINISPHARE

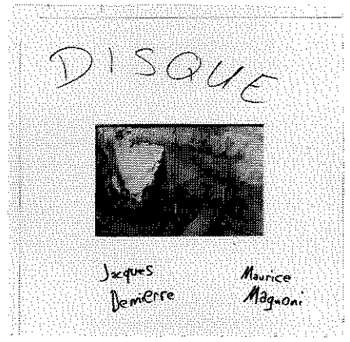
distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

Katalog P. A. V.



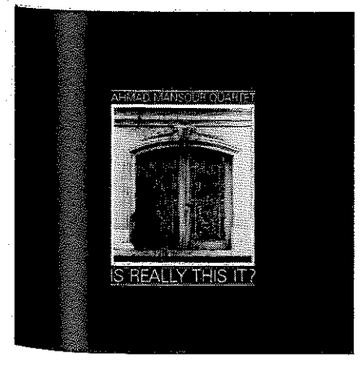
PAV 801
Speira N'Mbassa



PAV 802
Jacques Demierre
Maurice Magnoni

PAV 803
Oxymore
Stephane Metraux
Bernhard Ogay

PAV 804
Jean-Pierre
Pasquier
Cap sud



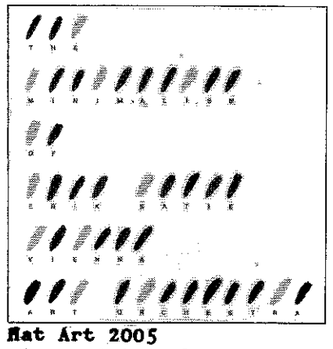
PAV 805
Ahmad Mansour
Quartet
Is really this it

PLAINISPHARE

distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

Neuheiten
Nouveautés News



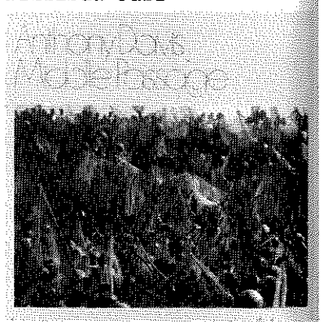
Hat Art 2005
Vienna Art Orchestra
The Minimalism of Erik Satie
Recorded March 1984

Hat Art 2018
Werner Lüdi
Sunnymoon
Lunatico
Recorded Dezember 1984

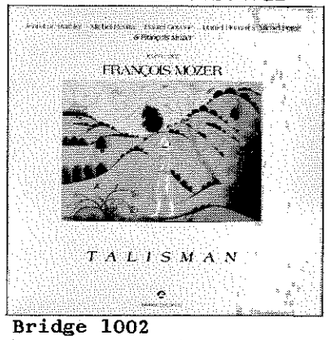
Hat Art 2017
Sun Ra Arkestra
Sunrisein different dimensions
Recorded February 1980
Willisau Jazz

Minor Music 003
Julius Hemphill
The Jah Band
Georgia Blue
Recorded August 1984 at
Willisau Jazz Festival

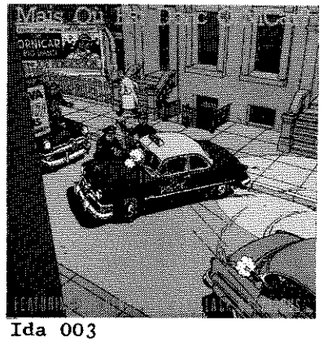
Gramavision 8310
Cosmetic -
Jamaaladeen Tacuma
So Tranquilizin'
Recorded January 1985



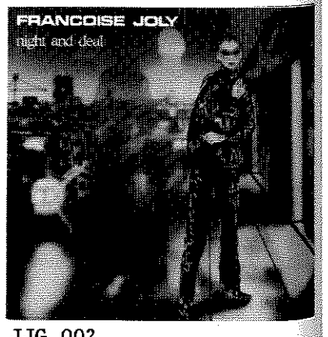
Gramavision 8401
Anthony Davis
Middle Passage
Recorded June 1984



Bridge 1002
Jean-Luc Barbier
Michel Benita,Daniel Goyone
Daniel Humair,Michel Perez
Play François Mozer
Talisman



Ida 003
Mais où est donc Ornicar
Big Band
Recorded July 1984



JJG 002
Francoise Joly
night and deal
Recorded 1985

PLAINISPHARE

distribution de disques

1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

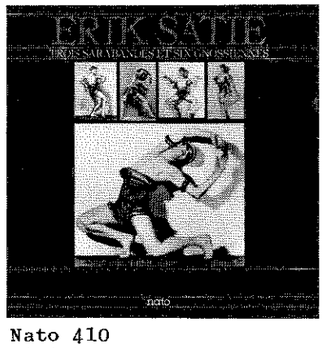
Neuheiten Nouveautés News

OWL 037
Michel Petrucciani
Note'N Notes
Recorded October 1984

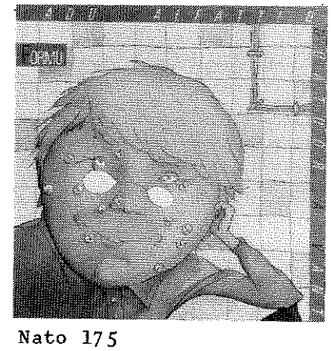
OWL 038
Helen Merrill&
Gordon Beck
No tears...No goodbyes
Recorded November 1984

OWL 039
Vander,Michelot,Lubat
Recorded September 1984

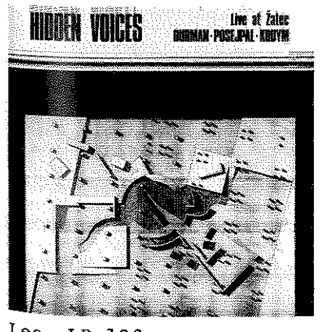
Nato 304
Alfred Hitchcock
Verschiedene Formationen
Recorded September 1984



Nato 410
Ulrich Gumpert
Erik Satie
Recorded February 1985



Nato 175
Radu Malfatti
Quatuor a vant
Formu
Recorded May 1983



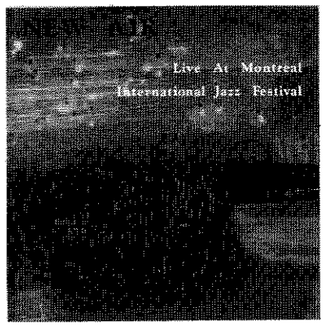
Leo LR 123
Durman - Posejpal - Kodym
Live at Zatec
Hidden Voices
Recorded 18.4.1984

Leo LR 125
The Ganelin Trio
Baltic Triangle
Recorded November 1981

Leo LR 124
Harry Tavitian & Creativ
Horizons
Recorded February 1982

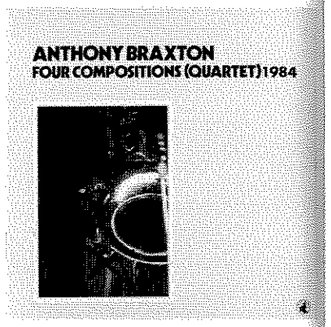
PLAINISPHARE
distribution de disques
1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

Neuheiten I. R. E. C.

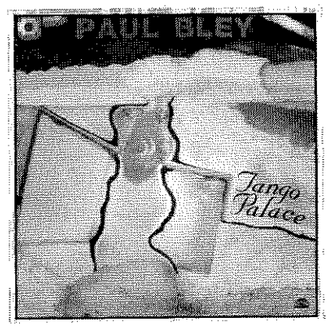


Black Saint BSR 0084
New Air
Live at Montreal
International Jazz Fest.
Recorded July 1983

Black Saint BSR 0081
Muhal Richard Abrams Octet
View from within
Recorded September 1984



Black Saint BSR 0086
Anthony Braxton
Four Compositions
Quartet Recorded Sept.84



Soulnote 1090
Paul Bley
Tango Palace
Recorded May 1983

Soulnote 1086
Billy Bang Sextet
The Fire from within
Recorded September 1984

Soulnote 1104
Misha Mengelberg
Steve Lacy, George Lewis
Harjen Gorter, Han Bennink
Change of Season
Recorded July 1984

Soulnote 1102
Archie Shepp
Down home New York
Recorded February 1984

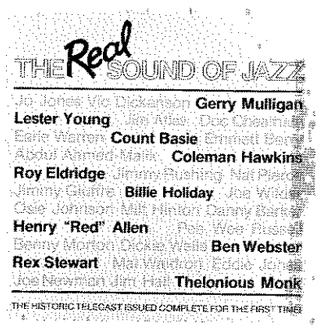
Soulnote 1109
Max Roach Double Quartet
Easy Winners
Recorded January 1985

Red VPA 181
Gianluigi Trovesi Trio
Dances
Recorded January 1985

PLAINISPHARE
distribution de disques
1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

Wiedererscheinungen Neuheiten
Reissues News

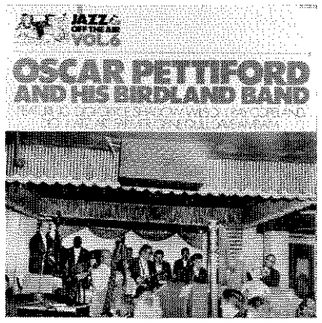
Hep 6
McVouty
Slim & Bam
Recorded December 1945



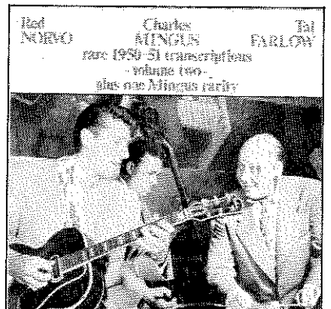
Pumpkin 116
The real sound of Jazz
1944-555

Trend TR-529
Duke Ellington
The Symphonic Ellington
Recorded 1950

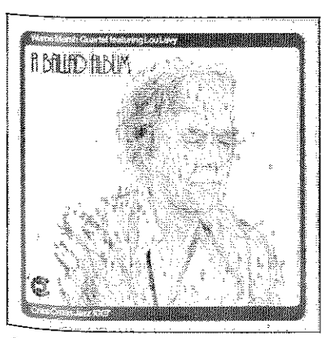
Harlequin HQ 2020
Jazz & Hot Dance In
South Africa
Recorded 1946-1959



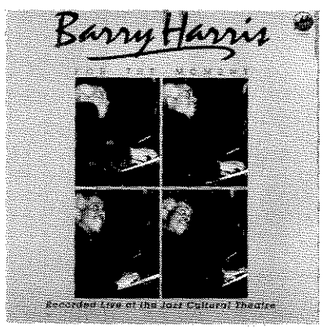
Spotlite SPJ 153
Oscar Pettiford
and his Birdland Band
Recorded 1957



Queen 063
Red Norvo Charles Mingus
Tal Farlow Vol. 2
Recorded 1950-51



Criss Cross 1007
Warne Marsh Quartet
A Ballad Album
Recorded April 1983



Uptown UP 27.20
Barry Harris Trio
For the moment
Recorded M arch 1984

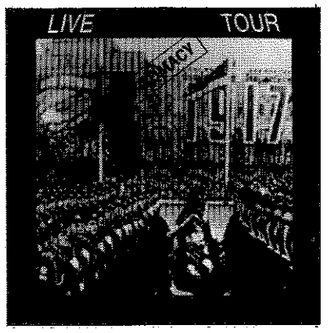
Jukebox Lil JB-607
Jack McVea and his All Stars
Open the door Richard
Recorded 1945-47

PLAINISPHARE

distribution de disques
1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

Schallplattentips 1985

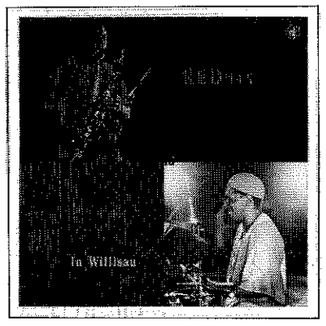
Moers 2036
Vienna Art Choir
Five old Songs
Recorded May 1984



Hat Art 2013
Rova: Saxophone
Diplomacy
Recorded 1983

Plainisphare 1967-11/12
Musique
Francioli - Bovard
Recorded July 1984

Zone Z-1
Kawende&ses Copains
Kinshasa
Recorded July 1984



Black Saint 093
D.Redman Ed Blackwell
Live in Willisau

MOERS MUSIC

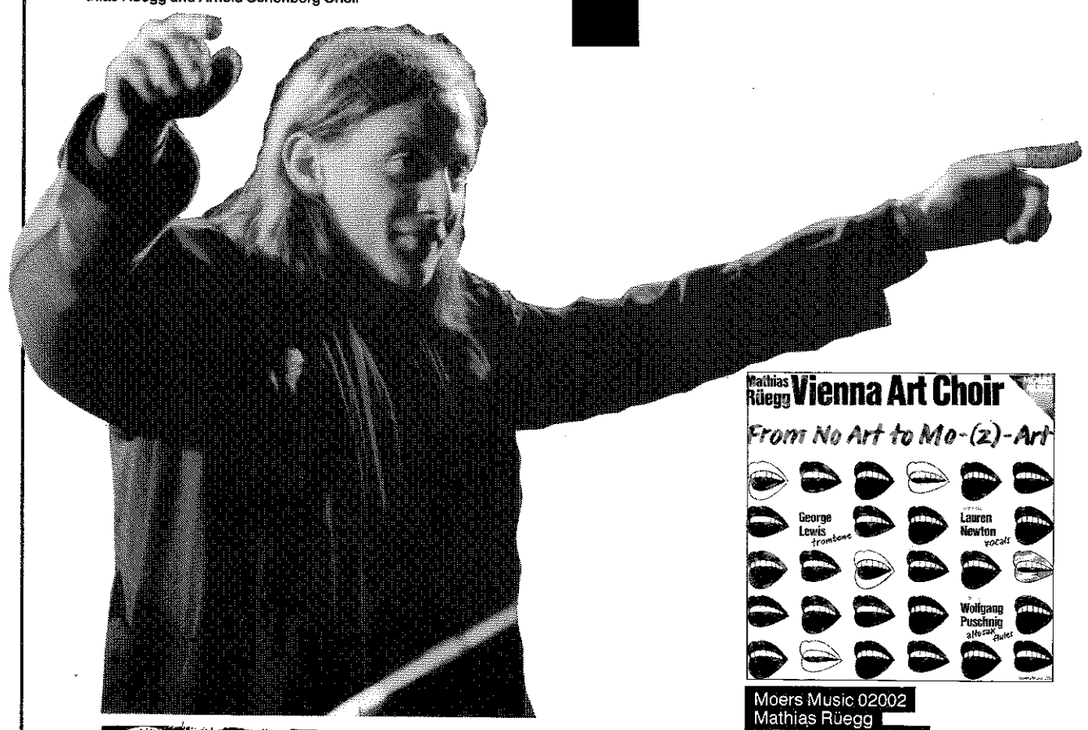
NEU bei
MOERS MUSIC

Moers Music 02036
Mathias Rüegg VIENNA ART CHOIR
"Five old Songs"

Wolfgang Puschnig, Herbert Joos, Christian Radovan, George Lewis, Woody Schabata, Lauren Newton, Mathias Rüegg und Arnold Schönberg Choir

Moers Music 02032
AirMail
"Prayer for Peace"

Mike Richmond, Harry Pepl, Wolfgang Puschnig, Wolfgang Reisinger



PLAINISPHARE
distribution de disques
1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

Moers Music 02002
Mathias Rüegg
VIENNA ART CHOIR
From No-Art to Mo-(Z)-Art
Eine musikalische Weltreise,
basierend auf einem **Urwort**
von ERNST JANDL

ANSICHTEN EINES FOTOGRAFEN

von markus di francesco

Wer belächelte ihn wohl nicht schon oft, den Souvenirs nachjagenden Touristen: Eine Muschel aus Genua, ein Blechlöffel mit Wappen aus Grindelwald, ein Teppich aus Marokko, irgendetwas, das ihm später Erinnerungen wieder bringt oder womit zu prahlen sich lohnt muss während einer Reise gesammelt werden. Kaum jemand mag noch über ihn lächeln, den fotografierenden Jazztouristen: Ein Schnappschuss von Lester Bowie aus Moers, ein Bild von Ornette Coleman aus Zürich, ein Dia von John Abercrombie aus Willisau, irgendeins, das ihn später ans Festival erinnern könnte oder womit - na ja.
Und doch sind sich beide Typen unglaublich ähnlich in ihrer fast manischen, in letzter Konsequenz zerstörerischen Mitbringselwut. Während die Einen ganze Kulturen und Völker durcheinander bringen, stören, ja eben zerstören die Anderen Jazzmusik und Festivals. Hier ein greller Elektronenblitz, da ein aufdringliches "Klick" während eines leisen Bass-Solos, dort ein Zweimetermensch, der sich plötzlich ins Blickfeld schiebt und Klack und Klick und Klick-Klack: Musik wird zur Hintergrundkulisse für eine immer grösser werdende Handvoll von fototollwütigen "Insidern", deren Herz im Takt jenes Motors schlägt, der während des Pianosolos lautstark den Film in der Kamera transportiert. Sie fühlen sich als Rasende Reporter und kleine Stars der Festivals, jener mit seiner Pocketkamera genauso wie der mit umfangreichen, teuren Apparaturen. Mit coolem Pockerface ergattern sie sich ihr hoffentlich scharfes Bild, koste es was es wolle und bemühen sich krampfhaft, den äusserlichen Eindruck eines Weegee oder Brassai (wie sie sich den vorstellen) nachzuahmen. Fotografieren als Therapie für die individuelle Neurose - wo bleibt da die Musik? Egal, der unterbelichtete Schwarz-Weiss-Schuss und das überbelichtete Farbprint sind bedeutender als die Sounds von der Bühne. Fotografieren nur gegen Waffenschein! - nun, soweit brauchts nicht zu kommen. Fotografieren mit Gefühl, das ja:

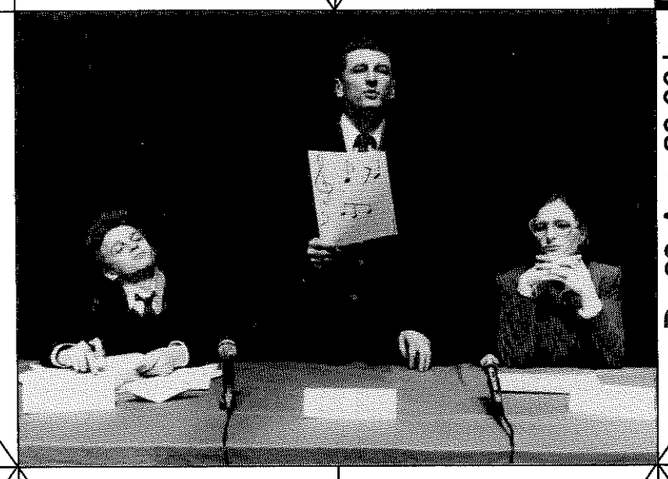
Ein Gitarrist schaut während seines unbegleiteten Solos kaum anders aus als im Trio mit dem Schlagzeuger, der das charakteristische Fotoklick übertönt, gute Aufnahmen gibts auch (oder gerade) ohne lärmige Motorkamera und die Welt bricht nicht zusammen wenn der eine oder andere Musiker des Konzerts sein Konterfei nicht im Silber des Films verewigt hat. Und noch was: Geplagte Bildagentur-Fotografen oder Fotoreporter von Tageszeitungen sind gar keine Vorbilder. Sie müssen nämlich Material mit nach Hause bringen, weil das ihr Job ist, und zudem berührt sie das Gebotene vielfach kaum, während die meisten Festivalbesucher, auch wenn sie eine Reporterkamera mit berühmtem Firmenzeichen umgehängt haben anwesend sind, weil sie dürfen, weil ihnen hoffentlich etwas an den Klängen liegt, die so ein Jazzmusiker auf der Bühne produziert.
Jazzfotos als Domäne der Professionals also? Nein danke. Fotowettbewerbe haben nämlich schon bewiesen, dass das Gelbe vom Ei nicht immer beim vorbelasteten Profi zu finden ist. Jazzfotos mit einem wachen Gespür für die Situation und mit einer gehörigen Dosis Rücksicht geschossen, das würde es bringen. Allen, dem Zuhörer, dem Musiker und, als unbedeutendes Schlusslicht der Reihe, auch dem Fotografen. Denn jedes Jazzfestival und jede Konzertreihe kann leicht auf uns verzichten, wir aber haben einem jeden sehr viel zu verdanken.

ETRON FOU LELOUBLAN

ETRON FOU LELOUBLAN stammen aus Avignon/Frankreich. Die Gruppe wurde unter diesem Namen schon 1973 von Guigou Chenevier gegründet und hat bis heute schon fünf Schallplatten veröffentlicht. Während die Band in Frankreich eher im Abseits stand, tourte sie vor allem im übrigen Europa und in Amerika. Bis heute ist diese Formation ein Geheimtip geblieben. Ihre Musik sprüht von Farben, Leben und Kreativität. Sie bewegt sich in den verschiedensten musikalischen Genres: in Rock, Punk, Jazz, Chanson...Sie stellt Traditionen nicht bloss auf den Kopf, sondern erfindet gekonnt immer neue Musikfomen, die sich dann wieder nirgens einordnen lassen. Jedenfalls bewegt sich die Gruppe weit ausserhalb von modischen Klischees. ETRON FOU LELOUBLAN versteht es, dramatische Stimmungen aufzubauen und auch überschwenglich vergnügt zu musizieren. Die Texte sind meist fein poetisch - träumerisch, verspielt und oft tiefgründig. Sie sprudeln in gleicher Frische wie die Musik und sind dieser auch gleichgestellt. 1980 hat der experimentelle Fred Frith auf seiner Platte 'Speechless' auch einige Stücke mit ETRON FOU LELOUBLAN eingespielt. Die neueste LP hat die französische Aussenseitergruppe unter dem Titel 'Les sillons de la terre' (Turbo Music/Recommended Records) herausgegeben.

GUIGOU CHENEVIER drums, saxophone
FERDINAND RICHARD bass, vocals
JO THIRION keyboards, vocals

ROCK AND JAZZ-ROCK



Do 29. Aug. 20.00 h

KONZERT

Schweizerischer Bankverein
Coca-Cola Sprite Trink FANTA

W. Bärtschi Klang-Klavier LP RecRec 04
spielt Werke von J. Cage, K. Stockhausen, H. Cowell, W. Bärtschi

Eltron Fou Leloublan Les Sillons de la terre LP
Ferdinand En Avant LP RecRec 03
G. Chenevier / S. Jausserand A l'Abri des micro-climats LP RecRec 07

DIE NEUEN:
Bald erscheinen:
Etron Fou Leloublan neue Studio LP (Sept.)
Camberwell Now neue Studio LP (Okt.)

REC REC MUSIC
Magnusstrasse 5
8004 Zürich
Switzerland
Tel. 01/241 50 55

ETRON FOU LELOUBLAN

DIE AKTUELLEN:

LEARN TO TALK

UnknownmiX UX LP UX4
UnknownmiX Loops neue LP RecRec 09

Skeleton Crew Frith/Cora Learn to talk LP RecRec 05

FREE JAZZ / AVANTGARDE / MODERNE KLASSIK / MINIMAL MUSIC / ETHNO / ROCK / «NEW WAVE»

REC REC LADEN & POSTVERSAND
Ackerstr. 1 8005 Zürich Tel. 44 28 38

Dienstag – Freitag: 11h - 18h30
Samstag: 11h - 16h

☐ Ich bestelle euren **Gesamtkatalog gratis**

Name:

Adresse:

Wohnort:

ZEITSCHRIFTEN

B E – B O P
BE BOP
records

NEU
Spitalgasse 36, Postfach 1093
CH-3001 Bern, Schweiz
Tel. 031 22 89 25, Telex 912 456 bbop

FRED FRITH

FRED FRITH wurde 1949 in England geboren und er spielt nun seit mehr als fünfzehn Jahren die 'andere Musik'. Heute lebt Frith in New York. Seine musikalische Laufbahn startete er in den Sechziger Jahren in Rhythm & Blues-, Folk- und Popbands. Seine wichtigste Band wurde dann 'Henry Cow', welche bis 1978 bestand und eine der profiliertesten Outsiderbands jener Zeit war. Nach dieser Zeit begann eine äusserst vielseitige Tätigkeit. Er machte Aufnahmen mit Robert Wyatt, Brian Eno und Ivo Cutler neben vielen anderen. Zeitweise spielte Frith Bass bei den 'Residents', Gitarre bei 'Material', Violine mit Chris Stamey, einmal Synthy-Klavier bei Laurie Anderson. Nicht nur als eigenständiger Multiinstrumentalist hat sich Fred Frith einen Namen gemacht, sondern auch als Produzent zahlreicher Platten, so unter anderen für **Cutler**, David Moss, V-Effect, The Orthotonics, Etron Fou Leloublan und Tokyo's Polka Hot Fire Brigade.
Friths hauptsächlichsten musikalischen Tätigkeiten waren in letzter Zeit mit Chris Cutler und Dagmar Krause, mit 'Massacre' (mit Bill Laswell und Fred Maher), drei Aufnahmen für Ralph Records (die erste mit Tanzmusik, die letzte mit Frith's Debut als Sänger!), zwei Schallplatten mit dem kalifornischen Gitarristen Henry Kaiser, ein mehr oder weniger regelmässiges Duo mit John Zorn und seine Hauptbetätigung mit 'Skeleton Crew' (mit Tom Cora).

FRED FRITH guitar

ROCK AND JAZZ-ROCK

Do 29. Aug. 20.00 h

Schweizerischer Bankverein

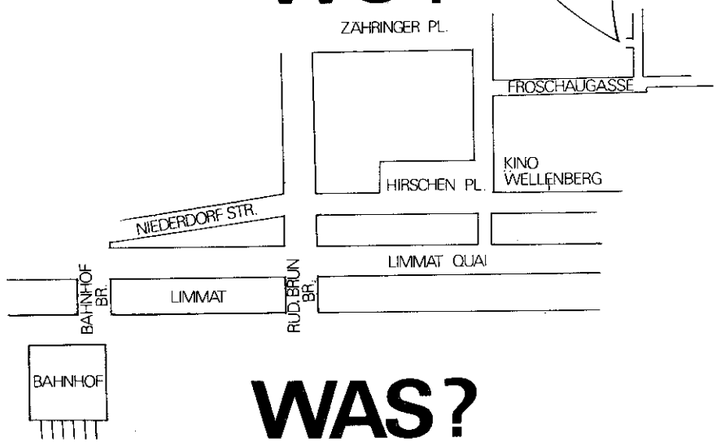
Coca-Cola Sprite Fanta

Nina's

JAZZ & BLUES

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

WO?



WAS?

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

MAHAVISHNU JOHN McLAUGHLIN

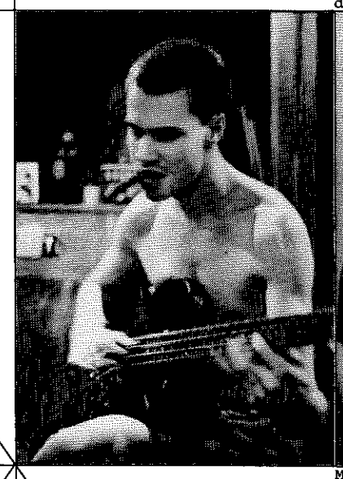
feat. JONAS HELLBORG

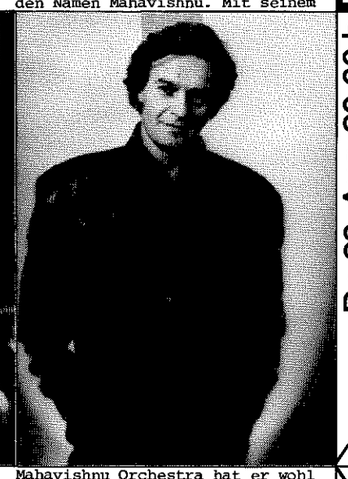
JOHN McLAUGHLIN guitar
JONAS HELLBORG bass guitar

ROCK AND JAZZ-ROCK

Do 29. Aug. 20.00 h

JOHN McLAUGHLIN wurde 1942 in Yorkshire/England geboren. Seine Mutter war Violonistin. John ist - abgesehen von ein paar Pianolektionen - Autodidakt. Seinen ersten musikalischen Job hatte er in den späten Fünfziger Jahren mit Big Pete Denchar and his Professors of Ragtime. Danach waren seine Stationen in England Graham Bond, Herbie Goines und Brian Auger. 1968 nahm er mit John Surman, Tony Oxley und Brian Odges die LP 'Extrapolation' auf. Im selben Jahr emigrierte er in die USA, wo er alsbald in Tony Williams' 'Lifetime-Band' spielte und kurz danach auch bei Miles Davis. McLaughlin nahm in jener so kreativen 'Miles-Phase' so wichtige Alben wie 'In a silent Way' und 'Bitches Brew' auf. 1971 gründete er dann sein erstes Mahavishnu Orchestra. Der Bandname stammte von seinem Guru, Sri Chinmoy, und bedeutet 'Göttliches Mitgefühl, Kraft und Gerechtigkeit'. McLaughlin bezog seine musikalischen Beeinflussungen von Bluesmusikern wie Muddy Waters, Big Bill Broonzey und Leadbelly, aber auch von Jazzmusikern wie Django Reinhardt, Tal Farlow und Barney Kessel. In seiner eigenen Musik verbindet McLaughlin diese Elemente in einen pan-idiomatischen Stil, welcher von einer seltenen Spiritualität durchdrungen ist. McLaughlin wurde stark von seinem geistigen Lehrer Sri Chinmoy beeinflusst, verliess diesen aber Ende 1975 und behielt weiterhin den Namen Mahavishnu. Mit seinem



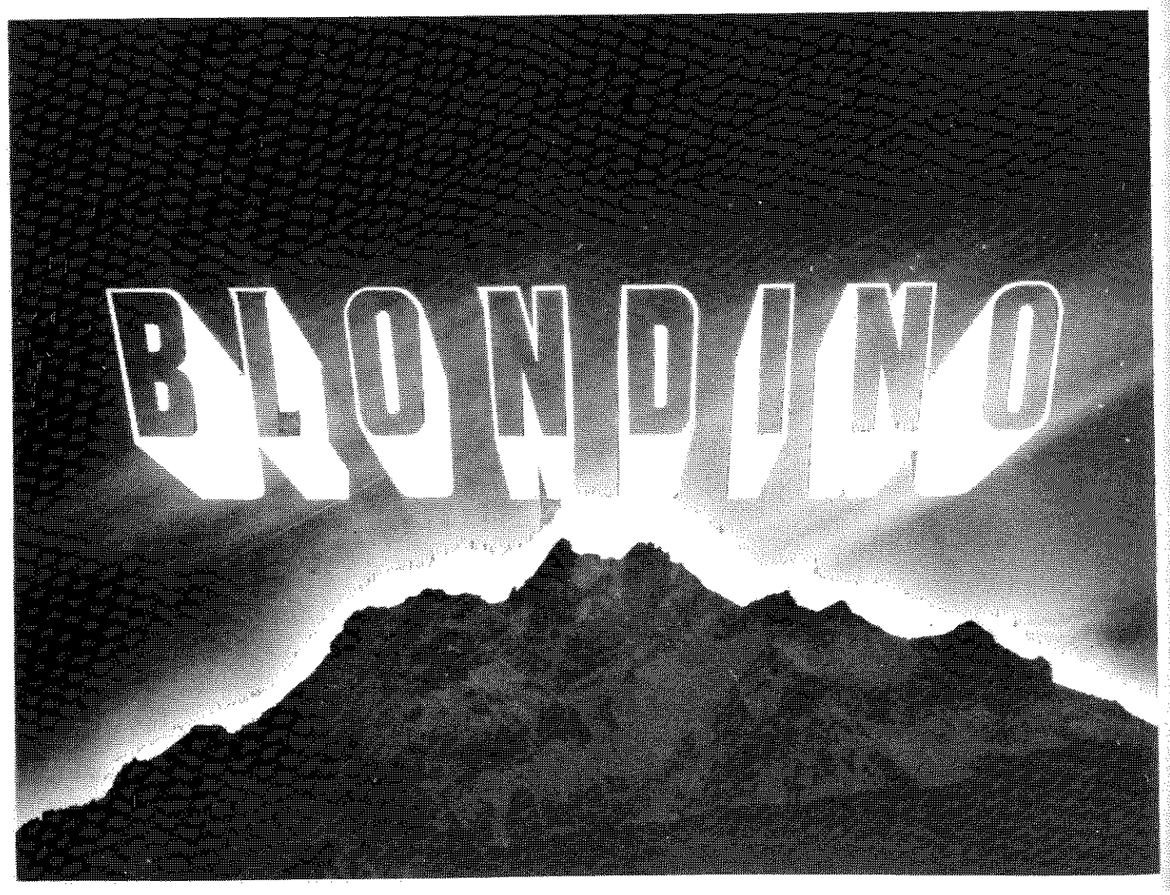


Mahavishnu Orchestra hat er wohl eine der befriedigendsten Fusionsgruppen der Siebzigerjahre geleitet. Auch die akustische Gruppe 'Shakti', welche sich noch stärker an der indischen Musik orientierte, hatte grossen Erfolg. JONAS HELLBORG, der schwedische Bassist, ist seit längerer Zeit McLaughlins regelmässiger Partner. Er ist besonders beeindruckend auf der letzten Mahavishnu-LP zu hören.

Schweizerischer Bankverein

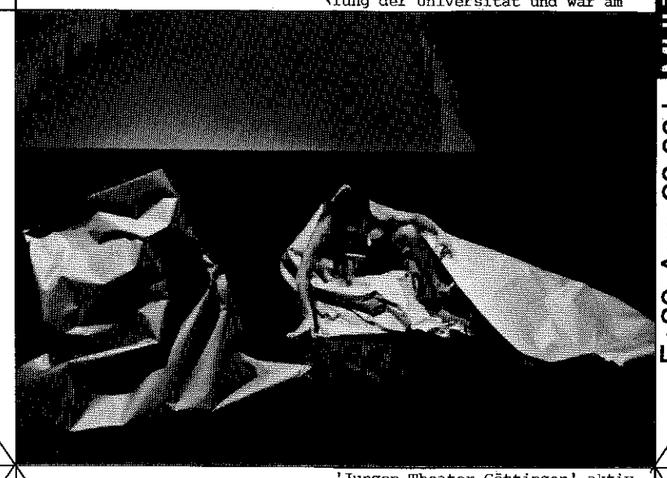
Coca-Cola Sprite Trink FANTA

Nima's
JAZZ & BLUES
Froschaugasse 8, 8001 Zürich, Tel. 01/69 39 29
regelmässig neue Japan-Importe wie:
PACIFIC
CONTEMPORARY
BLUE NOTE
ATLANTIC
RCA
WHY NOT
TRIO
VERVE
etc.



MASAHIKO SATO-ITARU OKI TADASHI ENDO

MASAHIKO SATO wurde 1941 in Tokyo geboren und begann mit fünf Jahren Piano zu spielen. Später lernte er auch Violine. 1966 flog er nach Boston/USA, um vier Jahre an der Berklee School of Music zu studieren. Zurück in Japan, leitete er mit Masahiko Togashi zusammen die Combo 'Essg'. Sato betätigte sich in Japan ebenso ausdrucksstark als Solopianist wie als Leiter des ersten japanischen 'Composer's Orchestras' Das Album 'Song for Aquarious' von Toshiyuki Miyama & New Herd präsentierte Sato am Piano. Er erhielt darauf von der japanischen Jazzzeitschrift 'Swing Journal' den 'Japan Jazz Award'. Vor zwei Jahren nahm Sato die vielbeachtete Platte 'Eternal Echo' mit Hozan Yamamoto und Masahiko Togashi auf. Zurzeit arbeitet Sato mit einer Gruppe junger frischer Solisten, und man hört ihn mehr und mehr auch elektrische Keyboards spielen.
Einer aus dem Kreis seiner jungen Partner ist der Trompeter ITARU OKI, welcher mit Sato und Endo zum Festival kommt.
Der Tänzer TADASHI ENDO wurde 1947 als Japaner in Peking geboren. Während seinem Germanistikstudium in Tokyo wurde er Mitglied der dortigen Studentenbühne. Von 1970-73 absolvierte er ein Germanistik- und Philosophiestudium in Göttingen/BRD. Parallel dazu inszenierte er in der Dramaturgischen Abteilung der Universität und war am 'Jungen Theater Göttingen' aktiv tätig. Von 1973-76 absolvierte er ein Regiestudium am Max Reinhardt-Seminar in Wien. Danach ging er als Regisseur zurück ans 'Junge Theater Göttingen'. Seit 1978 war Tadashi Endo Spielleiter an verschiedenen Theatern und Tanztheatern. In den letzten Jahren beeindruckt er immer häufiger durch Tanz- und Pantomimenauftritte.



MASAHIKO SATO piano
ITARU OKI trumpet
TADASHI ENDO dance mime

MULTI MEDIA PERFORMANCES

Fr 30. Aug. 20.00 h

Jazz and Dance from Japan

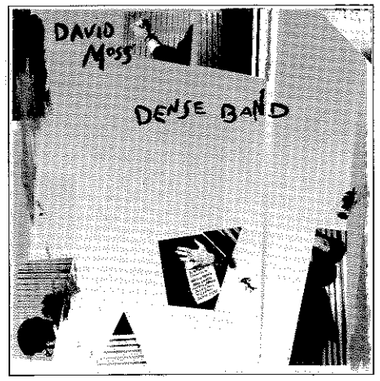
Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola
Sprite
FANTA

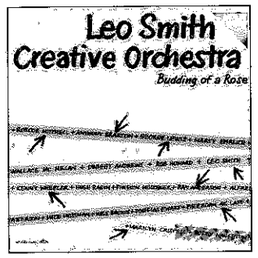
NEU bei MOERS MUSIC

MOERS MUSIC

Moers Music 02040
David Moss Dense Band
Fred Frith, Tom Cora, Wayne Horvitz, Arto Lindsay, Christian Marclay, Jules Moss, Tenko, John Zorn, David Moss
produced by FRED FRITH '85

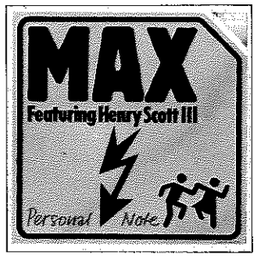


»... Wer in diesem Jahr eine noch bessere Platte herausbringen will, muß sich gewaltig anstrengen ... Die Platte macht Moss endgültig zum König des Art Noise, denn es ist eine reife Leistung, aus einem Chaos die verrückteste Tanzmusik unserer Tage zu machen ...«
(Fachblatt v. 8/85)

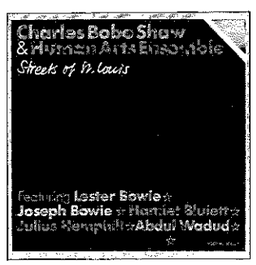


Moers Music 02026
Leo Smith Creative Orchestra
"Budding of a Rose"
Leo Smith, Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, Douglas Ewart, Wallace McMillan, Dwight Andrews, Marty Ehrlich, Kenny Wheeler, Hugh Ragin, Mike Mossmann, Rob Howard, George Lewis, Ray Anderson, Alfred Patterson, Pinguin Moschner, Wes Brown, Pheeroan ak Laff, Marilys Crispell, Bobby Naughton

Moers Music 02034
MAX
Featuring Henry Scott III
"Personal Note"
Everet Brettschneider, Maximilian Nobel, Frank Samba und Henry Scott III



per Mailorder bei
MOERS MUSIC
Postfach 16 12
D-4130 MOERS 1

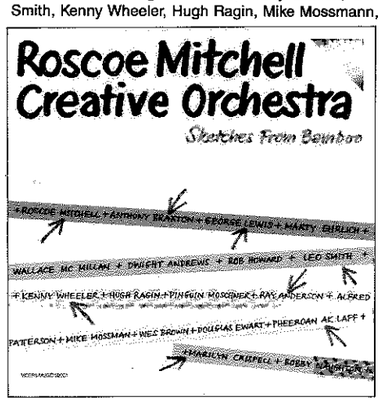


Moers Music 02020
Charles Bobo Shaw
& Human Arts Ensemble
"Streets of St. Louis"
Charles Bobo Shaw, Lester Bowie, Hamiet Bluiett, Julius Hemphill, Joseph Bowie, Abdul Wadud und Dominique Gaumont

»Aufregend ... spannender, pulsierender Jazz. De Byl, der zur Zeit wohl kreativste deutsche Jazz-Gitarrist ...«
(WAZ v. 20.6.85)

Moers Music 02022
Franz de Byl
"Verdammt Allein"
Franz de Byl — Solo-Gitarre und Electronics

Moers Music 02024
Roscoe Mitchell Creative Orchestra
"Sketches From Bamboo"
Roscoe Mitchell, Anthony Braxton, Douglas Ewart, Wallace McMillan, Dwight Andrews, Marty Ehrlich, Leo Smith, Kenny Wheeler, Hugh Ragin, Mike Mossmann,



Rob Howard, George Lewis, Ray Anderson, Alfred Patterson, Pinguin Moschner, Wes Brown, Pheeroan al Laff, Marilyn Crispell und Bobby Naughton

PLAINISPHARE
distribution de disques
1267 Vich 022 64 32 90/64 33 39

UnknownmiX

ERNST THOMA synthesizer
MAGDA VOGEL vocals
KNUT REMOND drums
HANS-RUDOLF LUTZ visuals

UnknownmiX ist etwas vom Neuartigsten, was die hiesige Musikszene momentan zu bieten hat. Stilistisch ist die Gruppe überhaupt nicht einzuteilen. Sie bewegt sich musikalisch noch am ehesten im Bereich von Techno und Minimal Music. Der Grundton der Gruppe ist perkussiv - und dies nicht nur durch das Geräuschspiel Knut Remonds - sondern auch durch den Synthesizerspieler Ernst Thoma und vor allem durch die ausdrucksstarke, ausgebildete Vokalistin Magda Vogel. Sie ist es auch, welche den Sound von UX mit ihrer weitreichenden Vokalkunst ein besonderes Gepräge gibt.
Integrierter Bestandteil des Live-Auftritts von UnknownmiX sind die DIA-Projektionen von Hans-Rudolf Lutz. Gerade durch die ausgesprochene Einfachheit erreicht das Visuelle eine Verschmelzung mit dem Akustischen.

Fr 30. Aug. 20.00 h MULTI MEDIA PERFORMANCES

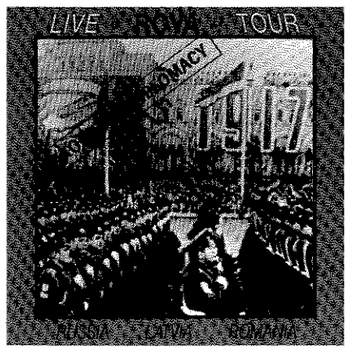
KONZERT

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Trink FANTA

hat ART
LES PRET-A-ECOUTER/AUTOMNE 1985

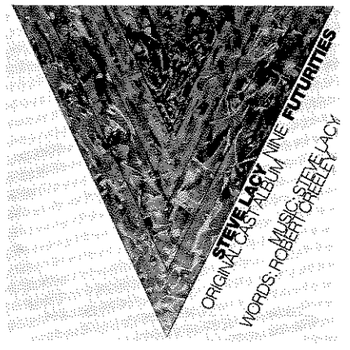
MIKE WESTBROOK ORCHESTRA
ON DUKE'S BIRTHDAY hat ART 2012
Recorded live May 12, 1984 Amiens/France



ROVA
SAXOPHONE DIPLOMACY hat ART 2013
Recorded live June 1983
Moscow & Riga/USSR and Cariova/Romania.

STEVE LACY/MAL WALDRON hat ART
HERBE DE L'OUBLI & SNAKE OUT 2015
Recorded live August 14 & 15, 1981 Paris.

WERNER LÜDI SUNNYMOON hat ART 2018
LUNATICO DIGITAL
with Hans Koch, Martin Schütz and Timo Fleig.
Recorded December 1984 and January 1985,
Schlieren/Switzerland.



STEVE LACY NINE/FUTURITIES hat ART
Irène Aebi, Steve Potts, George Lewis, 2022
Gyde Knebusch, Barry Wedgle, Jef DIGITAL
Gardner, J.-J. Avenel & Oliver Johnson. DMM
Recorded November 1984 and January 1985.

FRITZ HAUSER hat ART 2023
SOLODRUMMING DIGITAL/DMM
Recorded at Martin-Gropius-Bau, Berlin,
April 4–7, 1985.

HAT HUT RECORDS LTD., Box 461, 4106 Therwil/Switzerland

STEVE LACY music
DOUGLAS DUNN dance
ELSA WOLLIASTON dance
ROBERT CREELEY words
KENNETH NOLAND decor
JOCELINE PACHE costumes
IRENE AEBI voice
STEVE LACY sopranosax
GEORGE LEWIS trombone
STEVE POTTS alto/sopranosax
JEFF GARDNER piano
BARRY WEDGLE guitar
GYDE KNEBUSCH harp
JEAN-JACQUES AVENEL bass
OLIVER JOHNSON drums
JOHN DAVIS light
PAUL SPARROW sound

FUTURITIES

Die Idee für 'FUTURITIES' wurde im Frühjahr 1982 geboren, als der Musiker Steve Lacy mit dem Schriftsteller Robert Creeley zusammentraf. Schon seit langem träumte Lacy von einer Vereinigung von Musik, Wort und Tanz. In langer Arbeit entstand ein Werk, das in verschiedenen Beziehungen Verbindungen schuf: zwischen den Gedichten von Creeley und der Musik von Lacy, zwischen den Gedichten von Creeley und der Malerei von Noland, zwischen dem Maler und dem Theater - eine Novität für Noland -, zwischen dem Tänzer Douglas Dunn und der Tänzerin Elsa Wolliaston, die vorher noch nie miteinander gearbeitet hatten, zwischen dem Harfinisten Gyde Knebusch und der Lacy-Gruppe.
Nach zwei Jahren intensiver Arbeit, Diskussionen und Verträgen, nach achzehn Monaten Probearbeiten war das Werk im August 1984 vollendet: FUTURITIES!
In Willisau wird das Werk in seiner originalen Fassung präsentiert. Das Bühnenbild schuf, wie schon erwähnt, der bekannte amerikanische Maler Kenneth Noland. Steve Lacy hat sein reguläres Quintett, bestehend aus Lacy, Steve Potts, Irene Aebi, Jean-çacques Avenel und Oliver Johnson mit markanten Solisten ausgebaut: mit dem Pianisten Jeff Gardner, dem Posaunisten George Lewis, dem Gitarristen Barry Wedgle und dem Harfinisten Gyde Knebusch.

MULTI MEDIA PERFORMANCES

Fr 30. Aug. 20.00 h

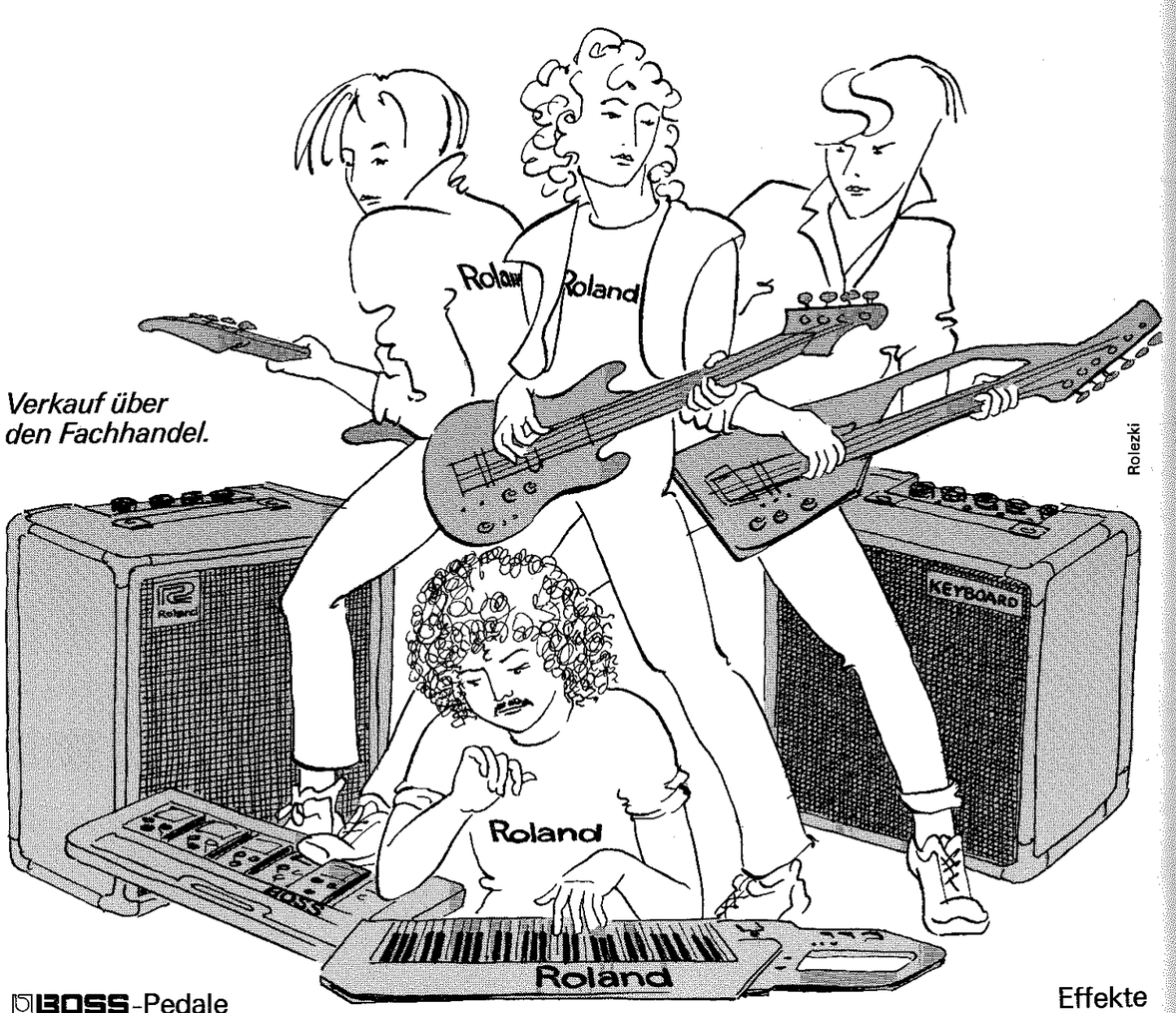
KONZERT

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Trink FANTA

Roland

Der Roland-Ton macht die Musik!



Rolezki

Verkauf über den Fachhandel.

BOSS-Pedale
Synthesizer
MIDI-Systeme
Rhythmusgeräte
Studio-Systeme

Effekte
Keyboards
Verstärker
Echogeräte
PA-Systeme

Generalvertretung für die Schweiz u. FL:

musitronic–ag

Musikinstrumenten-Import und Vertrieb
4410 Liestal, Postfach, Tel. 061/911615

URS BLÖCHLINGER & LEGFEK

URS BLÖCHLINGER reeds
ERNST-LUDWIG PETROWSKY reeds
TOM VARNER frenchhorn
HANS KENNEL trumpet flugelhorn
GLENN FERRIS trombone
JÜRG AMMANN piano
THOMAS DÜRST bass
DIETER ULRICH drums,percussion

URS BLÖCHLINGER hat seine aussergewöhnlichen Qualitäten als Saxophonist schon längst bestätigt. Dass er auch ein hervorragender Komponist und Bandleader ist, zeigte er schon verschiedentlich mit grösseren Formationen, so unter anderem vor zwei Jahren mit seinem ersten Legfek-Orchester, welches grenzüberschreitend Solisten aus verschiedenen Musiksparten umfasste oder mit seiner letzten Platte auf dem hatHut-Label mit seinem 'Tetett'. Zum Willisau Festival wollte nun Urs Blöchlinger einige internationale Solisten, die ihm musikalisch nahestehen, in seine reguläre Band integrieren: den ostdeutschen Saxophonisten Ernst-Ludwig Petrowsky und den amerikanischen Waldhornisten Tom Varner kennt er vom gemeinsamen Mitwirken in der Big Band von George Gruntz. Mit dem amerikanischen, in Europa domizilierten Posaunisten Glenn Ferris traf er schon öfter zusammen, ebenfalls mit dem Trompeter Hans Kennel, der ja schon zum ersten Stamm des Schweizer Modern Jazz gehörte und heute noch so frisch und beweglich dasteht wie eh und je.
Urs Blöchlingers musikalisches Konzept basiert ebenso auf der klassischen Jazzmusik wie auf einem ständigen Suchen nach neuen Orchestersounds. Er misst dem Stückekomponieren ebenso grosse Bedeutung zu wie der freien Improvisation. Seine homogene Gruppe – mit dem Pianisten Jürg Ammann, dem Bassisten Thomas Dürst und dem Schlagzeuger Dieter Ulrich – mit den erwähnten vier Gastsolisten zusammenwirken zu hören verspricht viel.

ORCHESTRAS

Sa 31.Aug. 14.30 h

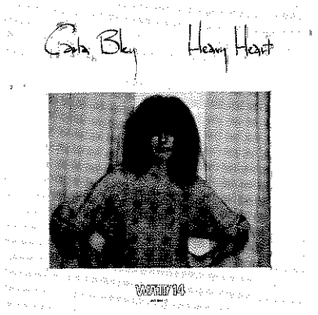
KONZERT

Schweizerischer Bankverein

Trink Coca-Cola
Trink Sprite
Trink FANTA

Watt and Phonag
are proud
to present

Carla Bley

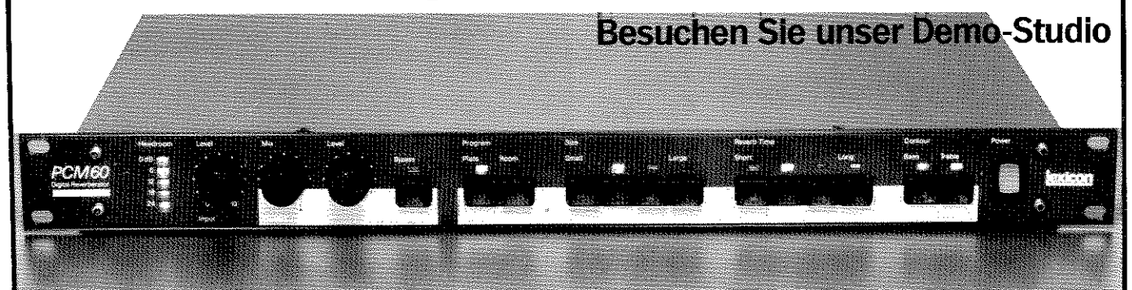


at the 11 th
Jazz Festival Willisau

lexicon PCM 60

Lexicon bringt Hall auf die Bühne!

Besuchen Sie unser Demo-Studio



Neues Digital-Hallgerät für den Musiker und das Studio.
Bei uns stimmt der Preis und die Leistung.

GOTHAM

Verkauf auch bei: Studio M&M, 5012 Schönenwerd

Gotham AG · Althardstrasse 238 · 8105 Regensdorf · Postfach 122 · Tel. 01/840 01 44 · Telex 59222 gothm ch

CARLA BLEY & HER EURO-AMERICAN BIG BAND

CARLA BLEY conductor,organ
KARL 'BUMI' FIAN trumpet
HANNES KOTTEK trumpet
DIDIER HATT tuba
BOB STEWART trombone
ROBERT MORGENTHALER saxes
ROGER JANOTTA saxes
WOLFGANG PUSCHNIG saxes
HARRY SOKAL saxes
ROMAN SCHWALLER saxes
MAURICE MAGNONI bass
STEVE SWALLOW guitar
HIRAN BULLOK piano
LARRY WILLIS drums
VICTOR LEWIS percussion
MANOLO BANDRENA percussion

Mit CARLA BLEY kommt eine der unbestrittenen First Ladies des Jazz nach Willisau. Schon einmal an einem Willisauer Festival - 1977, als sie mit ihrer ersten Carla Bley Band zu uns kam - hat sie für einen unvergesslichen Höhepunkt gesorgt. Diesmal verwirklicht sie einen lange gehegten Wunsch: sie will wieder einmal mit einer eigentlichen Big Band auftreten! Sie hat neue Stücke für diese EURO-AMERICAN BIG BAND geschrieben und hat diese Band auch selber zusammengestellt. Zum amerikanischen Stamm mit Steve Swallow, Bob Stewart, Roger Janotta, Hiran Bullik, Larry Willis und Victor Lewis engagierte Carla Bley aus dem Vienna Art Orchestra die Solisten Karl Bumi Fian, Hannes Kottek, Wolfgang Puschnig, Harry Sokal und Roman Schwaller, die Schweizer Maurice Magnoni, Didier Hatt und Robert Morgenthaler (ein weiterer Schweizer ist ja auch Roman Schwaller vom VAO), welche sie von der 'Swiss Band' her bestens kennt. Carla Bley war schon eine tragende Figur von den ersten 'Jazz Composer's Orchestras' von 1968/69. Sie schrieb das grossartige Werk 'Escalator over the Hill' (mit dem Lyriker Paul Haines), sie schrieb revolutionäre Songs für Charlie Hadens Liberation Music Orchestra und die Filmmusik zu Jodorowskis 'Holy Mountain' und sie veröffentlichte die sensationelle Platte 'Tropic Appetites' noch bevor sie

mit ihren 'Carla Bley Bands' so grosse Popularität erlangt hat. Neben ihrer Tätigkeit als Komponistin, Musikerin und Bandleaderin war sie auch seit jeher sehr aktiv als dynamische Organisatorin. So war sie eine führende Kraft der New Yorker 'Jazz Composer's Guild' und war massgebend am Aufbau der 'New Music Distribution', einem Selbsthilfe-Plattenvertrieb, beteiligt.

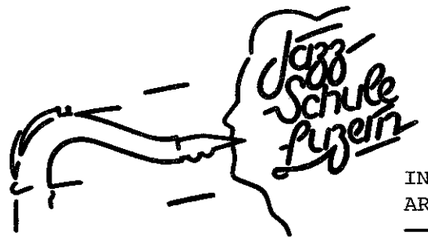
Schweizerischer Bankverein

Trink Coca-Cola · Trink Sprite · Trink FANTA

ORCHESTRAS

Sa 31. Aug. 14.30 h

KONZERT



INSTRUMENTALUNTERRICHT - HARMONIELEHRE - IMPROVISATION
ARRANGEMENT - WORKSHOP - GEHOERBILDUNG - RHYTHMIK

Heinz Affolter,Christy Doran(Gitarre) - Christoph Baumann,
Marcel Bernasconi(Klavier) - Bobby Burri(Kontrabass) -
Fredy Müller(Bassgitarre) - Dave Doran(Schlagzeug) -
Brigeen Doran,Urs Leimgruber(Saxophon) - Jürg Burkhart(Flöte) -
Peter Sigrist(Arrangement) - Peter Schärli(Trompete) -
Hanspeter Haas(Posaune) - Roberto Bossard,Urs Ehrenzeller(Theorie)

Semesterbeginn im März und Oktober

Aufnahmeprüfung:

Mittwoch, 4.September
15.00 Uhr
im"Rägeboge"
Zürichstrasse 43
Luzern

Unterlagen:

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

JAZZ CLUB LUZERN

4.10. Restaurant Meier
PASSAGE
Günter Kühlwein org Andy Scherrer ts
Rainer Weber g Peter Schmidlin dr

26.10. Casino
JAZZ BAND BALL 85
u.a. Ray Brown Trio feat. Gene Harris *
Heinz Sauer Quartet * Freddie Hubbard
Quintet * Andy Harder Unit * Supercharge

4.12. Aula Alpenquai
UNITED JAZZ- & ROCK-ENSEMBLE

13.12. Casino
ERNIE WILKINS ALMOST BIGBAND

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

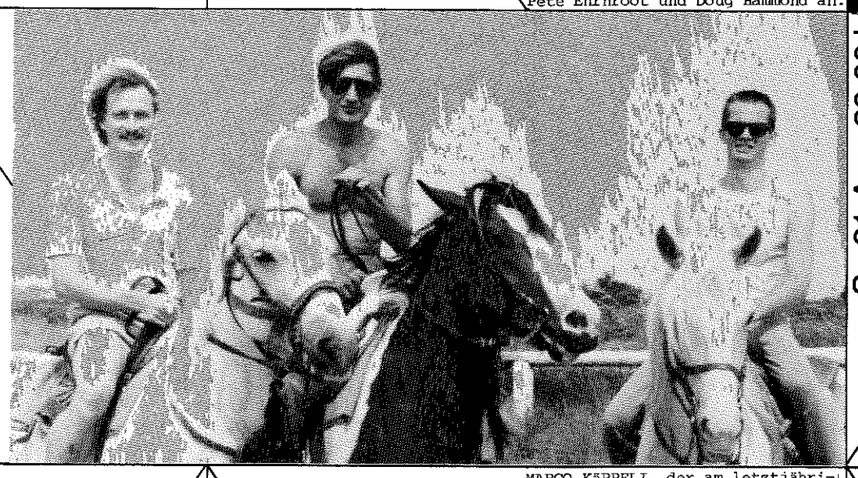
JAZZ CLUB LUZERN

KOCH-SCHÜTZ-KÄPPELI

HANS KOCH reeds
MARTIN SCHÜTZ bass, cello
MARCO KÄPPELI drums, percussion

In letzter Zeit trat ein ungemein dynamisches Trio immer mehr ins Rampenlicht der Schweizer Jazzszene: KOCH-SCHÜTZ-KÄPPELI. Die drei Musiker haben in intensivem, kontinuierlichem Zusammenspielen eine Homogenität und Gruppendynamik entwickelt, die sie von den meisten inländischen Gruppen wohltuend abhebt. Sie sind natürlich allesamt hervorragende Instrumentalisten und haben auch eine solide musikalische Ausbildung hinter sich.
HANS KOCH, 1948 in Biel geboren, absolvierte ein klassisches Musikstudium in Biel und Zürich. Er war sieben Jahre Soloklarinettist im Winterthurer Sinfonieorchester. Die ersten Jazzerfahrungen machte er mit Reto Weber und Joe McPhee. Seit 1980 arbeitet er regelmässig mit Martin Schütz zusammen, mit dem er auch Mitglied in 'Werner Lüdis Sunnymoon' ist. In freier Zusammenarbeit spielt er auch regelmässig mit Urs Blöchlinger, Léon Francioli, Olivier Clerc, Daniel Bourquin und anderen.
Der 31-jährige MARTIN SCHÜTZ absolvierte ein Cellostudium in Biel und Zürich und spielt in Kammermusikensembles (vorwiegend neue Musik) und Sinfonieorchestern.
Von 1979-81 war er Mitglied in René Bardets 'Poesie und Musik'.
Seit 1980 pflegt er auch eine intensive Zusammenarbeit mit improvisierenden Jazzmusikern. Man trifft ihn auch häufig als Solist bei der Grossformation 'Swiss Fusion' oder mit Urs Blöchlinger, Pete Ehrnroot und Doug Hammond an.

SATURDAY NIGHT MIX



Sa 31.Aug. 20.00 h

MARCO KÄPPELI, der am letztjährigen Festival mit seiner 'Connection' im Zelt auftrat, hat ein Studium an der Swiss Jazz School hinter sich. Er spielte in den letzten Jahren in den verschiedensten Jazzformationen sowie in Theater-, Film- und Zirkusproduktionen mit. Das Baumann-Hämmerli-Sextett, das Alan Ett Quartett, das Jerry Dental Kollekdoof, das Kinderorchester Tanto Pressanto sowie Marco Morellis Jazzcorso sind einige bekannte Formationen, in denen man Käppeli hörte.

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Fanta

KONZERT

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

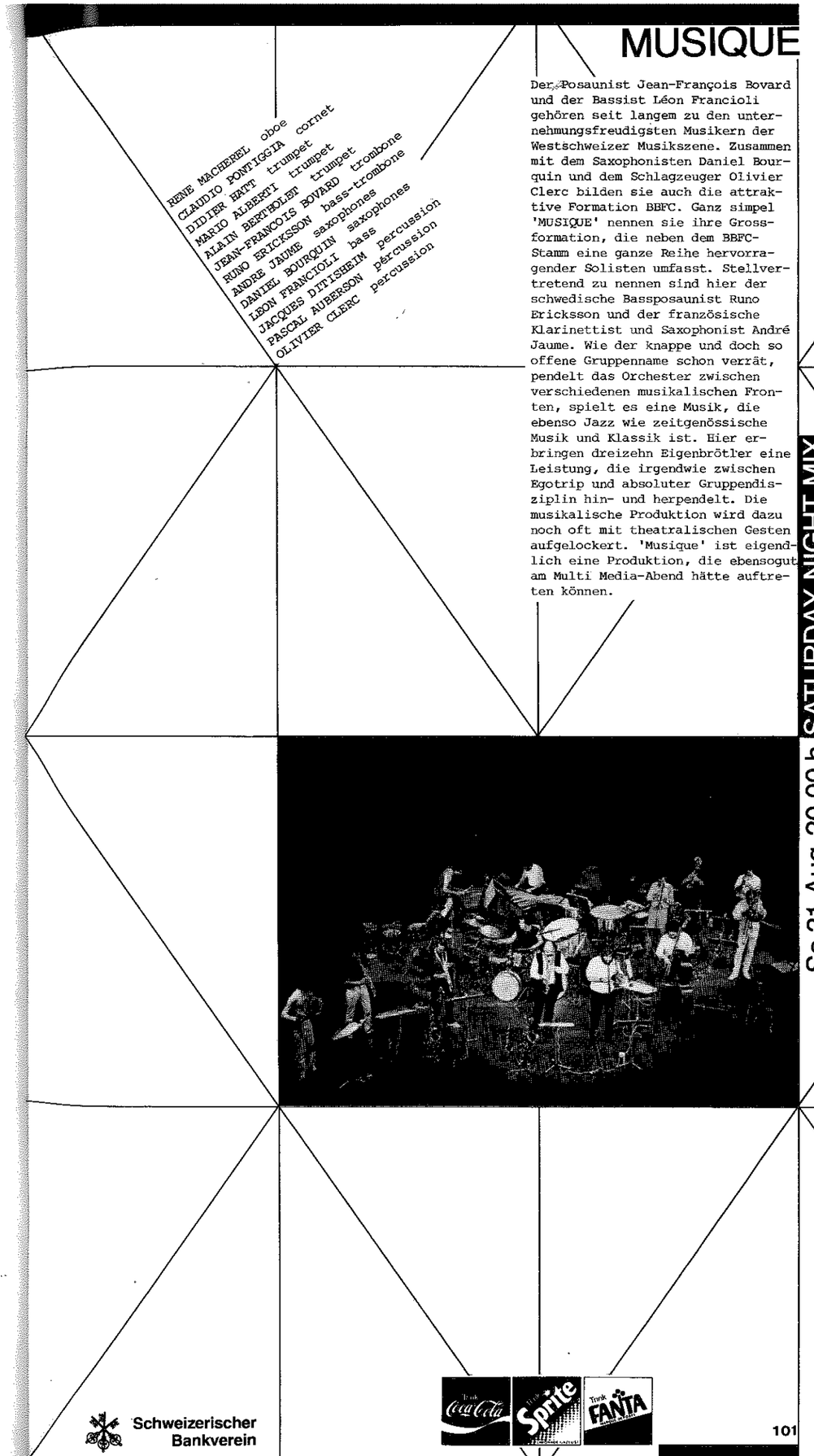
Rest. Schwanen
Fam. Peyer-Haltiner

Rest. Sternen
Fam. Max Lustenberger

Rest. Taube
Pius Stauffer-Aregger

Rest. Untertor
H. + E. Ivancsics

Rest. Schlossfeld
Fam. J. Willimann



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

LUSSO
Eldorado

Die erfrischend feine Clacé!

Auf dem Festplatz erhältlich.
Depositär der Zentralschweiz

VERMO AG
LUZERN
Molkerei-, Tiefkühlprodukte
St. Karlistrasse 22
6004 Luzern
Telefon 041 - 22 23 22

29TH STREET SAXOPHONE QUARTET N.Y.

ED JACKSON altosaxophone
BOBBY WATSON altosaxophone
RICH ROTHENBERG tenorsaxophone
JIM HARTOG baritonsaxophone

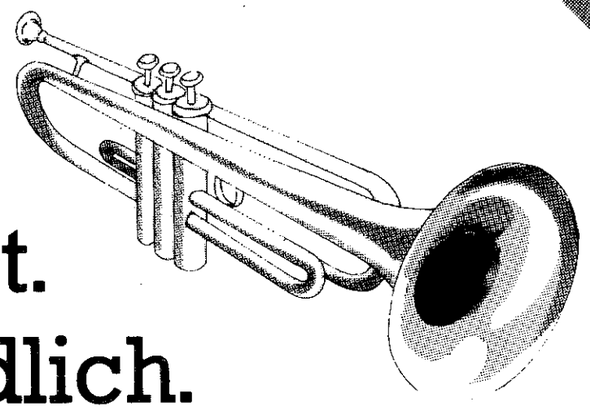
Das 29TH STREET SAXOPHONE QUARTET aus New York gründete sich schon 1981 und doch gibt es erst jetzt seine Schweizer Premiere. Es besteht aus vier hochkarätigen Musikern, die alle schon bei renommierten Leadern wie Max Roach, Jaki Byard, Sam Rivers, Roy Haynes, Panama Francis, Art Blakey, Dave Liebman oder George Coleman ihre Sporen abverdient haben.
Als Saxophonquartett spielen sie eine kräftig swingende, stark in der Jazztradition verwurzelte Musik. Sie greifen zurück auf moderne Klassiker wie Thelonious Monk und Bud Powell, ja sogar Swing-Klassiker wie Count Basie, prägen deren Evergreens ihren eigenen Stempel auf und präsentieren sie - neben eigenen Kompositionen - als zeitgenössischen Mainstream. Die vier gestalten dabei ihre Musik so vielschichtig wie möglich: durch facettenreiche Klangkombinationen, mit ständig wechselnden Duo-Trio-Formationen innerhalb des Quartetts, mit stimulierenden Riffs zur Unterstützung des jeweiligen Improvisierenden. So homogen sich das Ensemble darbietet, so unterschiedlich geben sich die Musiker als Solisten: die farbigen Altsaxophonisten Ed Jackson und Bobby Watson sind hörbar inspiriert von Gospel, Rhythm & Blues bzw. solch stilbildenden Altisten wie Charlie Parker, Cannonball Adderley und Eric Dolphy, während ihre weissen Kollegen Rich Rothenberg (Tenor) und Jim Hartog (Bariton) kaum weniger aggressiv phrasieren. Ein grossartiger Anschauungs- und Anhörungsunterricht, wie lebendig Jazz sein kann!

SATURDAY NIGHT MIX
Sa 31. Aug. 20.00 h

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Trink FANTA

KONZERT



Sicher.
Diskret.
Freundlich.

Luzerner
Kantonalbank

macht
frisch und
munter

Eptinger

ROVA SAXOPHONE QUARTET

JOHN RASKIN alto/soprano/baritonsaxophones, clarinet
LARRY OCHS soprano/tenorsaxoph.
ANDREW VOIGT soprano/altosaxoph. flute
BRUCE ACKLEY sopranosaxophone, clarinet

Eine der auffallendsten Avantgardegruppen der Westküste ist das bereits seit 1977 bestehende ROVA SAXOPHONE QUARTET. Dieses einmalige Ensemble, das sich stark von allen anderen Saxophonformationen unterscheidet, kam erstmals 1979 nach Europa, u.a. nach Moers und Nyon. Schon damals verblüffte das Ensemble durch eine fein strukturierte, locker gehandhabte Spielweise, die immer auch durch wohldurchdachte Kompositionsabläufe bestach. Jede neue Plattenproduktion verblüffte auch immer wieder, hatten doch die vier Saxophonisten John Raskin, Larry Ochs, Andrew Voigt und Bruce Ackley eine schier unbegrenzte musikalische Substanz auszuweisen, dass es ihnen immer wieder gelingt, neue Ideen in der alten Frische zu produzieren. Rova hat in all den Jahren auch Begegnungen mit anderen Musikern verwirklicht, so mit dem originellen Gitarristen Henry Kaiser, mit dem japanischen Trompeter Toshinori Kondo, mit Greg Goodman, dem englischen Exzentriker Evan Parker oder am letzten Moers Festival mit Streichern. Eben ist auch ein repräsentatives Album bei hatHut herausgekommen mit Live-Mitschnitten aus einer 1983 gemachten Russland-Rumänien-Tour, welche auch von einer Filmequipe begleitet wurde. 'Saxophone Diplomacy' heisst der sinnige Titel dieses Albums.

AMERICAN AVANTGARDE

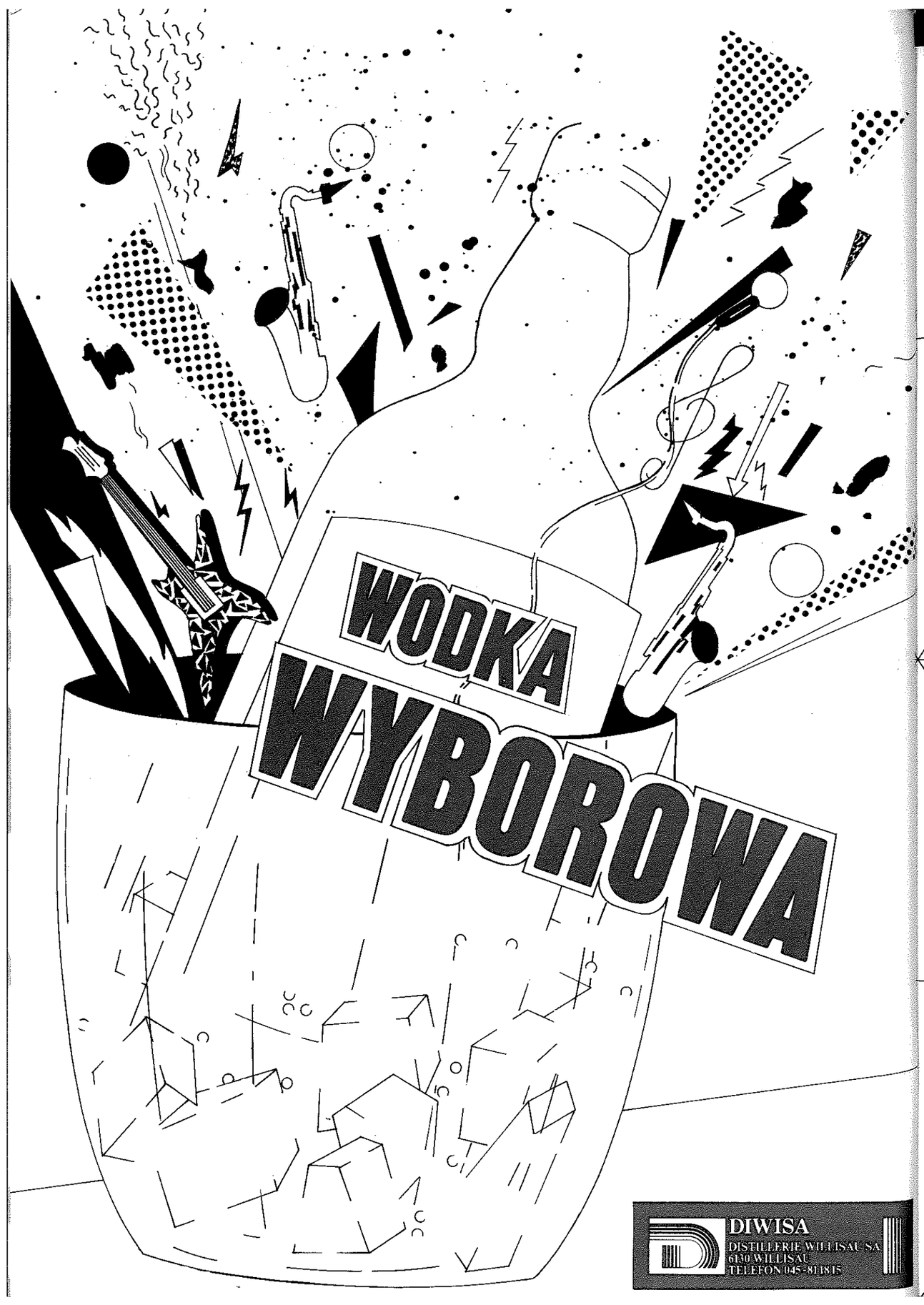
So 1. Sept. 14.30 h

From San Francisco

KONZERT

Schweizerischer
Bankverein

Coca-Cola Sprite Trink FANTA



DIWISA
DISTILLERIE WILLISAU SA
6130 WILLISAU
TELEFON 045-81 18 15

GREG GOODMAN

GREG GOODMAN piano

AMERICAN AVANTGARDE

Der Avantgardepianist GREG GOODMAN praktiziert eine ganz eigenständige Technik des präparierten Klaviers, die ja ihren Ursprung in den Vierziger Jahren bei Musikern wie John Cage und David Tudor hatte. Immer mehr entwickelte sich Goodman jedoch zu einem intermedialen Performancekünstler. Er gibt theatralische One-Man-Shows in den Theatern Kaliforniens. Er nennt seine Performanceart vielsagend 'Construction of Ruins'. Seine letzten 'Stücke' waren 'Tut tells Ali', ein momentanes Proteststück über eine zukünftige Gaskrise, 'Einstein's Last Words', ein visuell faszinierendes Werk, in dem Goodman selber als bewegte Statue auftrat, 'No Noh', weil Goodman selber das klassische Noh-Theater in Japan studiert hat, 'Dino-Opera-Saur', eine archäologische Exkursion in das Drama vom Aussterben sowie seine letzte erfolgreiche Produktion 'I had a Dog who secretly smoked all my cigars'.
Ob Goodman ein Piano-Rezital mit theatralischen Einlagen oder eine Theaterproduktion mit musikalischen Beigaben bieten wird wissen wir nicht. Sicher wird die Performance im Sinne eines 'Work-in-progress' sein.

So 1. Sept. 14.30 h

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Fanta

KONZERTE

Die weitverbreitete Meinung, unter modernen Endstufen gäbe es keine Klangunterschiede, ist nur zum Teil richtig. Wer die Möglichkeit hat, neuere Endstufen, sei es Mos-Fet,- Standard- oder Digital-Technik, im direkten Vergleich zu hören, wird sich dessen bewußt werden. Sicher sind diese Unterschiede nur geringfügig, aber man sollte sie beachten. Wir empfehlen jedem, das eigene Ohr genauso ernst zu nehmen wie die nachlesbaren technischen Daten. Papier ist geduldig, und Meßwerte sind nun einmal abstrakt ermittelte Zahlen. Manches, was den Klang beeinflussen kann, geschieht in Bereichen, die bei üblichen Meßtechniken garnicht erfaßt werden.
Was es an Technischem über Zeck-Endstufen zu sagen gibt, ist in unserem PA-Katalog ausführlich nachzulesen.

VERTRIEB SCHWEIZ
GUITARS BY LEVINSON, ALLSCHWILERSTRASSE 35,
CH-4055 BASEL, SWITZERLAND, TEL. 061/38 33 70, TELEX 64 753

Zeck MUSIC

LEROY JENKINS'STING

LEROY JENKINS violine
TERRY JENOURE violine, vocals
JAMES EMERY guitar
BRANDON ROSS guitar
ALONZO GARDNER bass
KAMAL SABIR drums

Als Mitglied der 'Creative Construction Company' (mit Anthony Braxton, Leo Smith und Steve McCall) und des 'Revolutionary Ensembles' (mit Jerome Cooper und Sirone) half LEROY JENKINS einige der aussergewöhnlichsten Sounds des New Jazz des Siebziger Jahre kreieren. Nun bewegt sich der Violinist in eine andere musikalische Richtung: Mit seiner neuen Gruppe 'STING' schöpft er wieder vermehrt aus den schwarzen Wurzeln des Blues, Gospel und Rhythm & Blues, um diese in zeitgemässer Form in ganz eigenem Gruppensound- zwei Violinen, zwei Gitarren, E-Bass und Schlagzeug garantieren ihn schon von der Instrumentierung her - zu einem drivigen, packenden neuen Jazz zu verarbeiten. Der Gruppensound schafft aber auch Parallelen zur europäischen klassischen Musik sowie zu Folk. An musikalischem Material wird neben Blues und Rhythm & Blues noch vieles verwertet: Zigeunertänze, Kammerjazz und Gospel. 'Sting' erinnert aufs erste Zuhören an Ornette Colemans harmolodische Prime Time Bands und deren Nachfolgegruppen, doch unterscheidet sich Jenkins Gruppe in Improvisation und Gruppendynamik entschieden von diesen.

So 1. Sept. 14.30 h AMERICAN AVANTGARDE

Great Black Music

Schweizerischer Bankverein
Coca-Cola Sprite Trink FANTA

FIRST CONCERT

Frisch gewagt
ist halb gewonnen

Luzerner Landbank

AKTIENGESELLSCHAFT

Dagmersellen, Emmenbrücke, Grosswangen, Littau, Luzern,
Schötz, Sursee, Wauwil, Willisau, Wolhusen, 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 Auslandvertretungen** mit. Sie erhalten es **gratis.**

winterthur
versicherungen

Immer in Ihrer Nähe.

RAN BLAKE

RAN BLAKE piano

Der amerikanische Pianist RAN BLAKE wurde 1935 in Springfield/ Mass. geboren. Er war Co-Direktor des Community Services Dept. des New England Conservatory of Music, Mitglied der Metropolitain Cultural Alliance, Autor des wichtigen Buches für Vokalimprovisation im McMillan-Verlag und Chairman des 'Third Stream Music Dept.' Blake nahm eine Reihe wichtiger Solo- und Gruppenplatten auf, erstmals 1962 mit der Sängerin Jeanne Lee ('The Newest Sound around', RCA), 1982 auch eine vielbeachtete Piano-Duo-Platte mit Jaki Byard ('Improvisations', Soul Note). Im selben Jahr nahm er auch eine LP mit dem 'New England Conservatory Symphony Orchestra auf, das ihn als Gastsolist featurte ('Portfolio of Doctor Mabuse', Owl Records). Ran Blake hat sich auch sehr unkonventionell mit der Musik von Duke Ellington befasst. In ganz persönlicher Manier hat er Duke eine Platte gewidmet: 'Duke Dreams' (Soul Note). Diese LP erhielt im amerikanischen 'Down Beat' fünf Kritikersterne. Ran Blake ist einer der originellsten Pianisten unserer Zeit. Er nennt seine Musik selber 'Third Stream Music'. Diese versteht er als globales Konzept, in das er alle Einflüsse aus der Weltmusik - geschrieben oder improvisiert, traditionell oder experimentell - zusammenführt, um voneinander zu

TRIBUTE TO THE DUKE

So 1. Sept. 20.00 h

lernen und beeinflusst zu werden. Dies alles soll seiner Meinung nach zu einer Reflexion der menschlichen Vielfältigkeit und des kulturellen Pluralismus führen.

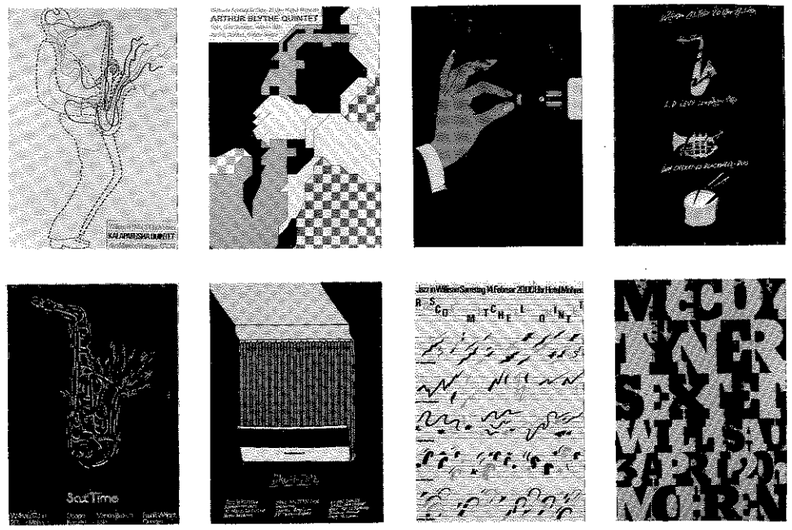
Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Fanta

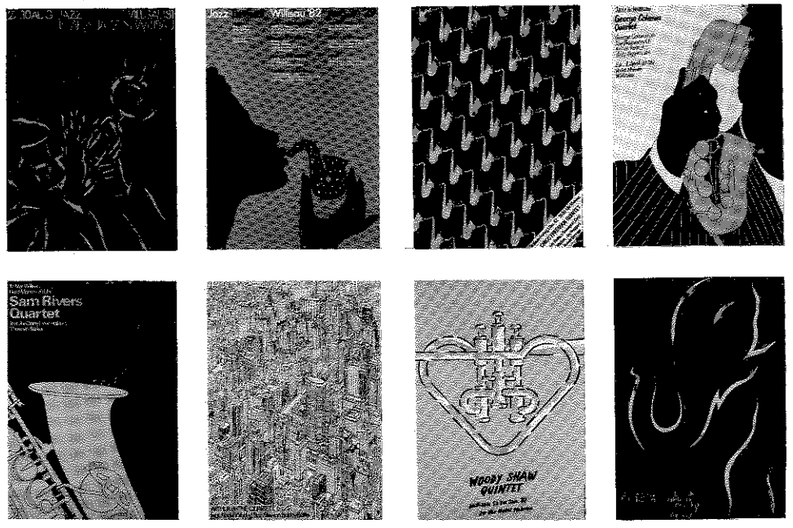
KONZERT

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.

MIKE WESTBROOK ORCHESTRA plays 'On Duke's Birthday'

MIKE WESTBROOK piano, conductor
PHIL MINTON trumpet, vocal
DOMINIQUE PIFARELY violin
STUART BROOKS trumpet, flügelhorn
DANILO TERENZI trombone
BRIAN GODDING electric guitar
GEORGIE BORN cello
CHRIS BISCOE saxophones, clarinet
KATE WESTBROOK tenorhorn, flute, voice
STEVE COOK bassguitar
TONY MARSH drums

MIKE WESTBROOK gründete seine erste Band 1957, noch während er in Plymouth die Kunstschule besuchte, wo er Malerei studierte. Seitdem leitet Westbrook ständig eigene Bands und Orchester. Das Kunststudium aufgegeben, zog er 1962 nach London. Zeitweise beschäftigte er bis zu 25 Musiker in seiner Band. Die frühen Höhepunkte mit seinen 'Concert Bands' und 'Orchestras' waren so bedeutende Plattenwerke wie 'Marching Song' (1967), 'Release' (1968), 'Metropolis' (1969) und 'Citadel/Room 315' (1974). Von 1971 bis 74 leitete Westbrook eine Rockgruppe namens 'Solid Gold Cadillac'. Seit 1976 kennt man auch die Mike Westbrook Brass Band, die sich in ganz Europa einer grossen Beliebtheit erfreut und am 1977er Festival erstmals in Willisau gastierte.
Das letzte grosse Orchesterwerk war 'The Cortège', welches am 83er Festival mit Riesenerfolg über die Bühne ging.
Diesmal bringt Mike Westbrook eine Ode an Duke Ellington: 'On Duke's Birthday'. Mit diesem Werk ist Westbrook mit eigenen Kompositionen eine grossartige Liebesbezeugung an den grossen Duke gelungen. Klangfarben und -formen, welche an die Ellingtonsolisten und -orchester erinnern erscheinen in diesem Werk wie neue Blüten, sind aber immer auch eine tiefempfundene Hommage an den grossen Meister. Westbrook hat hier bewiesen, wie sehr auch die aktuelle Szene von der Tradition beeinflusst werden kann.

TRIBUTE TO THE DUKE

So 1. Sept. 20.00 h

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Think FANTA

KONZERT

We are where you are

Als Offizieller Drummer Service am Jazz Festival Willisau 1985

Unser persönlicher Kontakt zu den Schlagzeugern und Percussionisten an Festivals und Konzerten ist wichtig und aufschlussreich.

Diese Begegnungen und der Gedankenaustausch mit den Profis verschiedenster Stilrichtungen sind in grossem Masse richtungsweisend für die Kreation und Entwicklung immer neuer Klänge.

PAiSTe

CYMBALS SOUNDS GONGS

Paiste AG, CH-6207 Nottwil / Schweiz

OFFF

Eine auffallende Schweizer Gruppe, die sich total der freien Improvisation verschrieben hat, ist OFFF. Der Gruppenname steht dabei für den mundartlichen Ausdruck 'offen sein', d.h. aufeinander hören, Impulse geben und Impulse der andern aufnehmen und weiterentwickeln. Die Gruppe verarbeitet hauptsächlich die verschiedensten Spielformen von Freejazz und zeitgenössischer Musik.

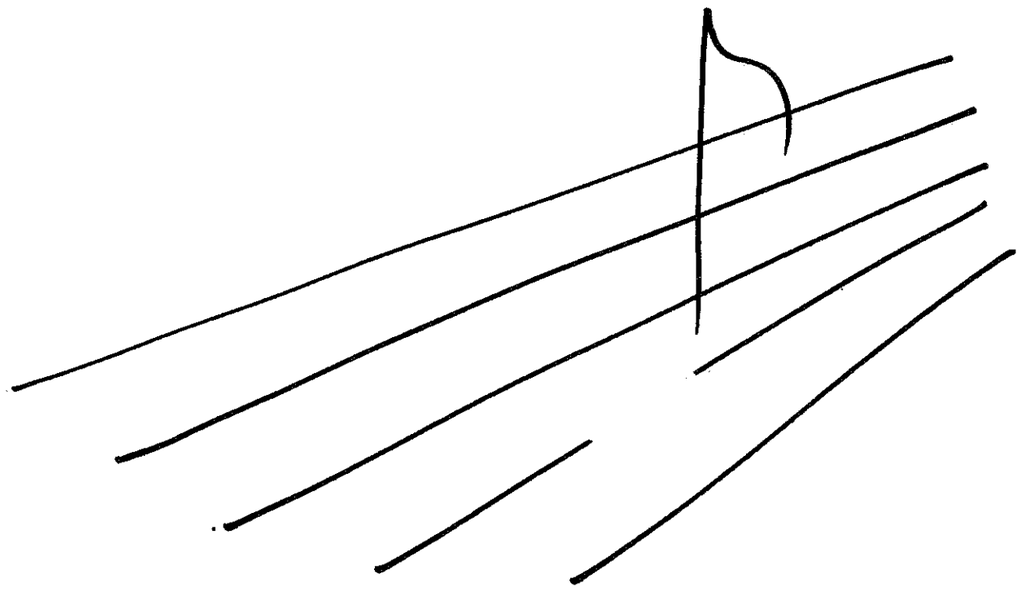
HANS ANLIKER trombone
FELIX BOPP piano, tonband, örgeli
GÜNTER MÜLLER drums, elektrozeug
ALFRED ZIMMERLIN cello

30. Aug. 15.00 h

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Fanta

BESTE ZEITUNG IM LANDE



DAS INTERGALAKTISCHE MÄDCHENBALLET

HARALD HAERTER guitar
ROLAND PHILIPP tenorsax
WIETEN WITO electric bass
JOJO MAYER drums

DAS INTERGALAKTISCHE MÄDCHENBALLET: Der Gruppenname könnte irreführen, denn im Quartett spielt weder ein Mädchen noch eine Frau mit. 'Ein Ballett ist es nur insofern, als die vereinnahmende, schlicht gewaltige Intensität dieses Freefunk-Jazz-Rock-Ensembles tatsächlich zu Figuren und Luftsprüngen einlädt', schrieb ein begeisterter Journalist.

31. Aug. 12.00 h

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite FANTA

Die neue Buchreihe für den Jazzfreund und Schallplattensammler

Collection Jazz

Die großen Musiker des Jazz. Ihr Leben, ihre Musik, ihre Schallplatten

Neu 1984
Horst Weber
Gerd Filtgen
Charles Mingus
ISBN 3-923657-05-6

Gerd Filtgen
Michael Außerbauer
John Coltrane
ISBN 3-923657-02-1

Jeder Band enthält neben einer reich illustrierten Lebensgeschichte des Künstlers ein chronologisches, ausführlich kommentiertes Platten-Werkverzeichnis mit Abbildung der Original-Cover und allen diskographischen Angaben. Ca. 200 Seiten im Format 16,5 x 23,5 cm, ca. 120–150 Fotos, Paperback mit mehrfarbigem, cellophaniertem Umschlag, je **DM 26,80**

»Für Jazz-Freunde eine kleine Sensation...« (Audio) – „Ein gelungenes, ja exquisites Konzept...“ (Welt des Buches) – „Mit der Collection Jazz kann der Jazzfreund seiner Plattensammlung ein unverzichtbares, solides Fundament legen...“ (Frankfurter Neue Presse) – „Schallplattensammler werden von dieser neuen Buchreihe begeistert sein...“ (Tagesspiegel, Berlin) – „Eine durch und durch gelungene und höchst empfehlenswerte Reihe...“ (Luzerner Neueste Nachrichten) – „Eine wichtige Bereicherung der eh knappen Jazz-Literatur...“ (Fono Forum)«

OREOS VERLAG
Pater-Köster-Weg 1 · D-8035 Gauting-Buchendorf
Tel. 089/8 50 48 61

Neuerscheinung 1984
Peter Wießmüller
Miles Davis
ISBN 3-923657-04-8

Hans Ruland
Duke Ellington
ISBN 3-923657-03-X

Im Herbst 1985 erscheinen:
Django Reinhardt
von Alexander Schmitz und Peter Maier
Keith Jarrett
von Uwe Andresen

ROBIN KENYATTA QUINTET

ROBIN KENYATTA alto/soprano/ tenorsaxophones
FRANZ BIFFIGER piano
REGGIE JOHNSON bass
BILLY BROOKS drums
JEAN-PIERRE COCO congas

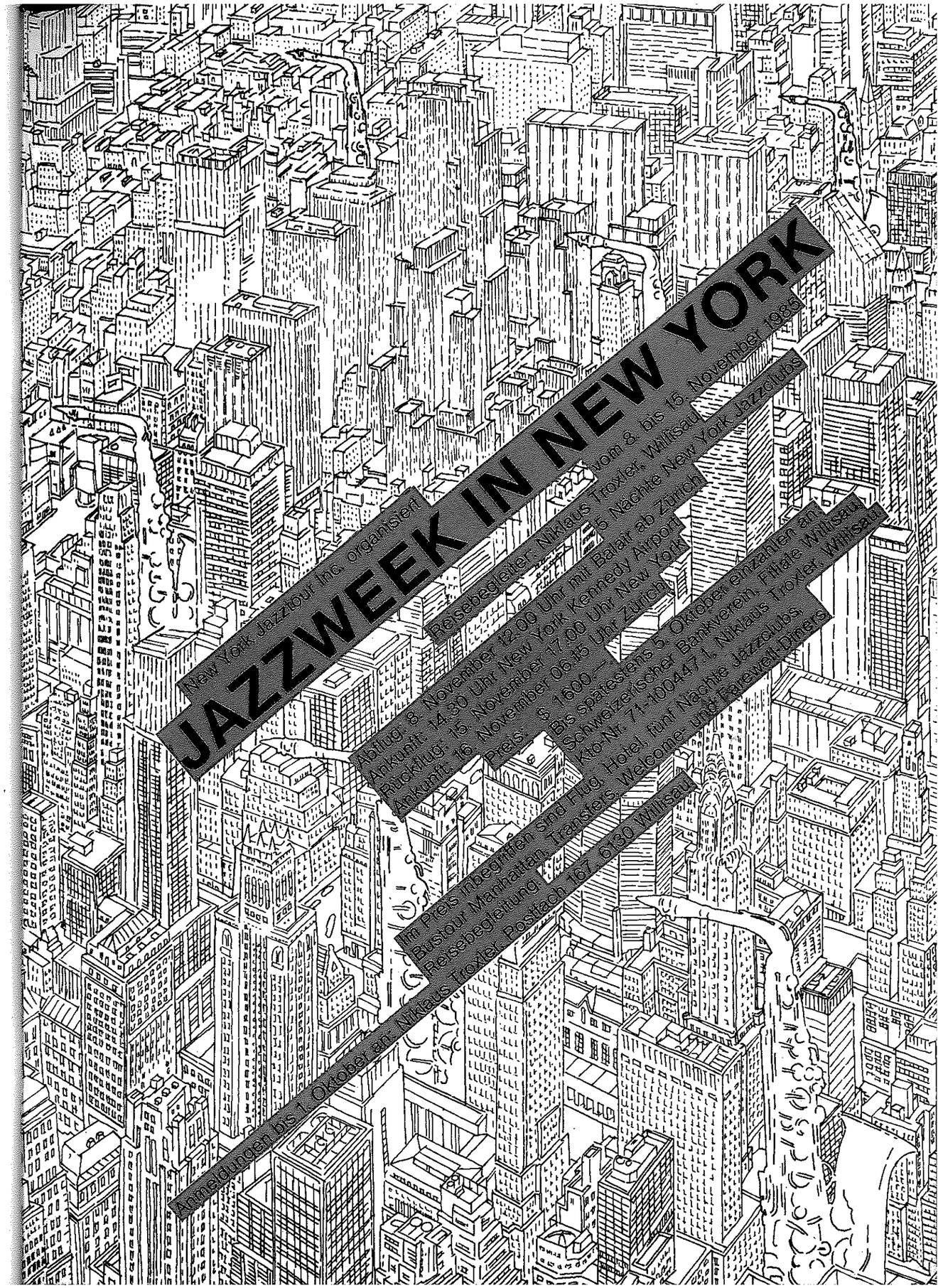
ROBIN KENYATTA wurde in Charleston South Carolina geboren. Mit vier Jahren zog er mit seiner Familie nach New York City. Schon früh begann er Altosax zu spielen. Seine 'Lieblinge' waren Charlie Parker, Ben Webster und John Coltrane. Seine erste Platte hatte er auf Atlantic ('Dences Wild'), Vortex ('Until') und Muse ('Beggars and Stealers', 'Nomura'). Kenyatta bespielte auch eine der ersten ECM-Platten ('Girl from Martinique'). Weitere Platten - vorwiegend im Funkjazzstil - erschienen auf Atlantic ('Gypsy Man', 'Terra Nova', 'Stompin' at the Savoy'). Anfangs der Siebzigerjahre war Robin Kenyatta einer der aktivsten Jazzer in Paris. Er beeinflusste die dortige Szene nachhaltig, spielte mit allen möglichen Partnern aus den verschiedensten Jazzlagern.
Nach Willisau bringt Robin Kenyatta eine 'ausgekochte' Truppe: den Berner Pianisten Franz Biffiger, die schwarzen Freunde Reggie Johnson (Bass) und Billy Brooks (Schlagzeug) sowie den Perkussionisten Jean-Pierre Coco (Congas).

1. Sept. 12.00 h

Schweizerischer Bankverein

Coca-Cola Sprite Tonic FANTA

Ein detailliertes Programm ist hier am Festival erhältlich



Das JAZZ FESTIVAL WILLISAU findet im nächsten Jahr vom 16. bis 19. Mai statt. (Pfingsten)*

*infolge Festhallenumbau