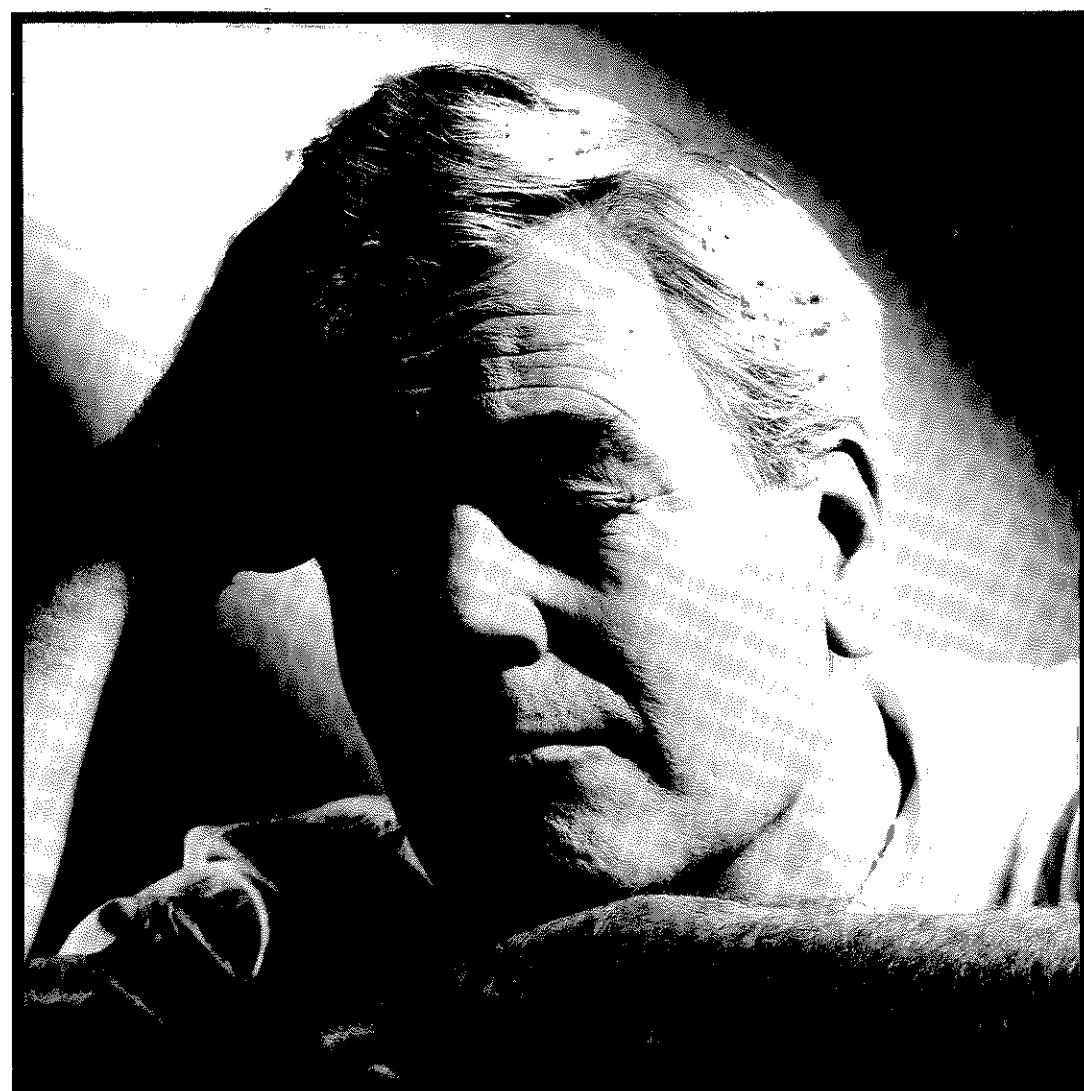


JAZZ FESTIVAL WILLISAU '90





George Gruntz, Jazz-Musiker

George Gruntz hört. Revox.

Die Augen schliessen sich beim Akt des Zuhörens, aber der Geist öffnet sich. «Ich höre der Musik nicht zu, sondern in sie hinein – Musik hören ist für mich kein selbstgefälliger Genuss an der Oberfläche, sondern eine analytische, kritische Auseinandersetzung in der Tiefe», sagt George Gruntz. Revox hören heisst

sich gegen aussen schliessen und gegen innen öffnen. Neue Sphären entdecken. Mit sämtlichen Sinnen Musik erleben: Welten öffnen sich, Erinnerungen werden wach, Assoziationen und Bilder folgen sich. Halb Geträumtes vermischt sich mit kaum Gedachtem; Unbewusstes wird bewusst, Unerhörtes wird

hörbar. Revox bietet Ihnen das vollständige audiovisuelle System für höchste Ansprüche. Angefangen mit sämtlichen HiFi-Komponenten über TV und Video bis zum Mehrraum-System «EasyLine». Prospektmaterial und weitere Informationen erhalten Sie bei Ihrem Revox Händler oder mit Bezugsquellen direkt

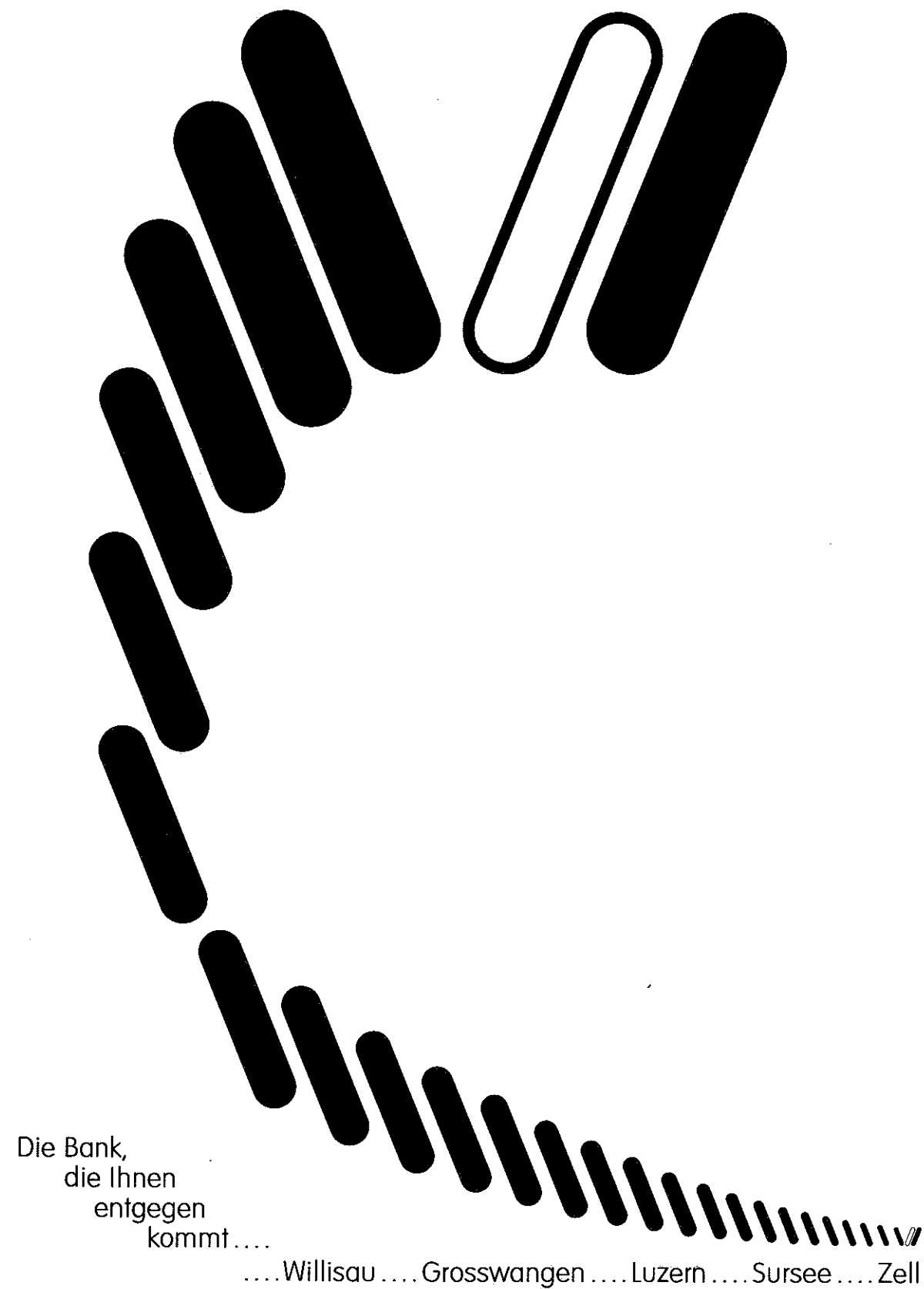
bei Revox ELA AG, Althardstr. 146,
Postfach, CH-8105 Regensdorf-
Zürich, Telefon 01 840 26 71.

REVOX

Die Philosophie der Spitzenklasse.

Inhalt

Plan Willisau	3
Jazz in Willisau	4
Herzlichen Dank	5
Diese Festival-Artikel können Sie kaufen	7
Festival-Restaurant	9
Festival-Bar	11
Organisation Festival	13
Ready for the Nineties. Von Niklaus Troxler	15
In memoriam: Freddie Waits	17
In memoriam: Dexter Gordon	18
In memoriam: Frank Wright	19
In memoriam: Chris McGregor	21
In memoriam: Dudu Pukwana	23
Die Konzerte 1989/90	25
Musiker am Festival 1989. Fotos von Marcel Zürcher	26
Der Jazz der achtziger Jahre. Von John Litweiler	37
Saxophonitis oder die Liebe zu einem Bankert. Von Marc Valance	47
Liner Notes zu Urs Leimgruber. Von Peter Rüedi	56
Gedichte von Philipp Felix Ingold	58
Alle Schallplatten: Live in Willisau	60
Die Plakate im Weltformat	64
Jazz im Bild: Cäcilia Küng	67
Willisauer Jazzplakate auf Postkarten	71
Anthony Davis. Von Francis Davis	74
Fe & Males	81
Bunky Green. Von Ekkehard Jost	82
Kronos Quartet	87
Willem Breuker Kollektief & Mondriaan String & Toby Rix	89
Henry Threadgill Very Very Circus	91
Assad Brothers	93
Vocal Summit	95
Rabih Abou Khalil Group	97
Slan	99
James Blood Ulmer – Jamaaladeen Tacuma – Ronald Shannon Jackson	101
Creative Works Orchestra	103
Ensemble Bleu	105
Nicolai-Tchicai-Quartet	107
Anthony Braxton Quartet	109
David Murray Octet	111
Anthony Davis	113
World Saxophone Quartet & African Drums	115
Aujourd'hui Madame	117
Doux Parfum	119
Twice-a-week	121
The Strip Music. Plattentaufe	123
Christoph Stiefel & Stiletto	125
Das Jazz Festival Willisau in Bildern	126

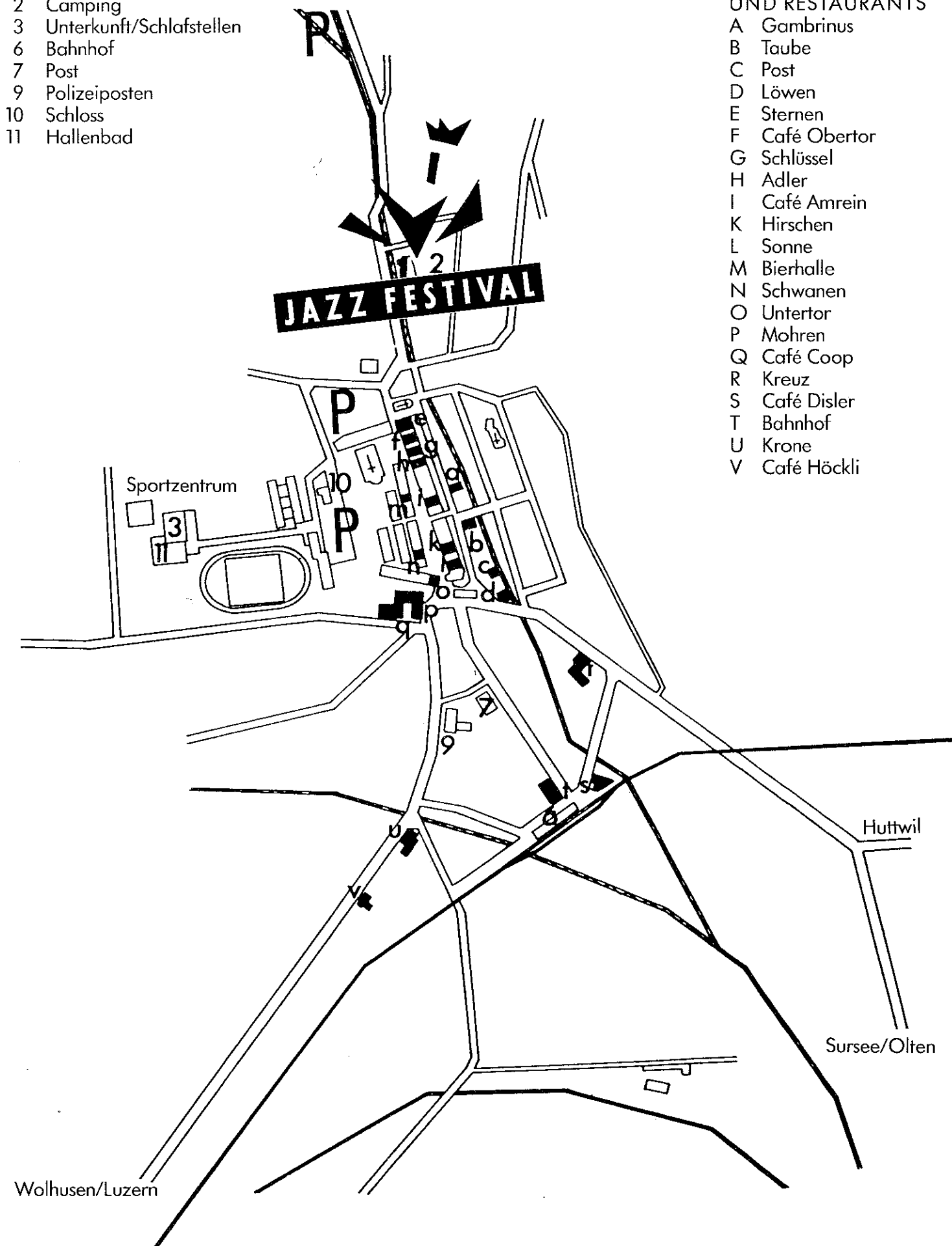


volksbank willisau

Plan Willisau

- 1 JAZZ FESTIVAL
- 2 Camping
- 3 Unterkunft/Schlafstellen
- 6 Bahnhof
- 7 Post
- 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
 - S Café Disler
 - T Bahnhof
 - U Krone
 - V Café Höckli



Jazz gibt es in Willisau nicht nur am Festival!

$\begin{matrix} \nearrow & \nwarrow \\ \searrow & \swarrow \end{matrix}$

Ich bin an den Willisauer Jazz-Veranstaltungen interessiert.
Bitte schicken Sie mir die regelmässige Information.

Name: _____

Strasse:

PLZ/Ort:

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

Herzlichen Dank

All jenen, die mit ihrer Unterstützung geholfen haben, das sechzehnte Jazz Festival Willisau zu ermöglichen, danke ich ganz herzlich. Ohne diese grossen Hilfen wäre die Durchführung dieser Veranstaltung längst in Frage gestellt oder aber für alle Besucher viel zu kostspielig.

In den Dank schliesse ich auch alle Inserenten in diesem Programmheft mit ein.

Herzlichen Dank entbiete ich den Autoren und Fotografen, die für dieses Programmheft Beiträge geleistet haben.

Besonders danken möchte ich den Sponsoren und Gönnern dieses Festivals.

Endlich werden die Konzerte direkt auf Radio DRS3 ausgestrahlt. Somit erreicht die Festivalmusik einen weit grösseren Kreis als nur die Festivalbesucher.

Einen ganz speziellen Dank aber richte ich an all meine treuen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter am Festival, die erst möglich machen, dass das Unternehmen auch reibungslos über die Bühne geht.

Ein besonderer Dank gebührt auch der Bevölkerung von Willisau, die Jahr für Jahr die grosse Festivalgemeinde wohlwollend aufnimmt.

Besondere Unterstützung verdanken wir folgenden Firmen und Institutionen:

Stadtrat von Willisau

Volksbank Willisau AG

Volksbank Willisau AG
Rüttli, F. und O.

Distillerie Fassbind, Oberarth

Coca Cola AG, Schweiz

Costa Cold AG, Schweiz
Brauerei Eichhof, Luzern

Stiftung Pro Helvetia

Kantonale Kulturförderung Luzern

Jubiläumstiftung Schweizerischer Bankverein

Migros Genossenschaftsbund Zürich

Stiftung Landis & Gyr, Zug

Maria und Walter Strobi-Erni Stiftung, Luzern

Ida und Albert Flersheim Stiftung, Luzern

Eugen Meyer Stiftung, Willisau

Eugen Meyer
IBM Schweiz

Gigi Schmid, Fotosatz AbisZ, Luzern

Music Heer/Sabian Drummer Service, Zürich

Grands Magasins Jelmoli SA, Zürich

Josef Glanzmann, Musik- u. Drummershop, Altishofen

Stutz AG, Bauunternehmung, Willisau

Vaterland, Tageszeitung, Luzern

DAS GROSSE FEST

20 JAHRE MOERS FEST- IVAL

20 JAHRE PRO- GRAMM

Pfingsten '91 17.-20. Mai

T R I T T S T I M M O R G E N R O T D A H E R . . .



JOJO MAYER INDEPENDENT



MARTIN SILFVERBERG



UELI MÜLLER GIANCARLO NICOLAI TRIO



DAVE DORAN DAVE DORAN BAND



KEVIN AUSTIN



HEINZ LIEB SYMPHONIE YELLOW
XIDERA,
RIO KAWASAKI GROUP



MARC JUNDT KALABULE BAND



TOM BECK JAMMIN'



ÜSE HIESTAND YOUNG GODS



Festival-Artikel zum Bestellen:



T-Shirt S, M, X, XL	Fr. 20.-
10 Festival-Postkarten	Fr. 10.-
5 Postkarten/5 Kleber	Fr. 10.-
10 Kleber	Fr. 10.-
Plakat Weltformat	Fr. 20.-
Plakat 42 x 60 cm	Fr. 10.-
Badtuch	Fr. 40.-
Fotoheft Festival	Fr. 10.-

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

Ich bestelle folgende Festival-Artikel und lege die nötigen Geldnoten ins Kuvert.

<input type="checkbox"/> Ex. T-Shirt <input type="checkbox"/> S <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> L <input type="checkbox"/> XL	à Fr. 20.-	Fr. _____
<input type="checkbox"/> Ex. Postkarten (10 Stück), 4farbig	à Fr. 10.-	Fr. _____
<input type="checkbox"/> Ex. Postkarten/Kleber (je 5 Stück)	à Fr. 10.-	Fr. _____
<input type="checkbox"/> Ex. Kleber (10 Stück), 4farbig	à Fr. 10.-	Fr. _____
<input type="checkbox"/> Ex. Plakat Weltformat, 4farbig	à Fr. 20.-	Fr. _____
<input type="checkbox"/> Ex. Plakat 42 x 60 cm, 4farbig	à Fr. 10.-	Fr. _____
<input type="checkbox"/> Ex. Badtuch, 4 farbig	à Fr. 40.-	Fr. _____
<input type="checkbox"/> Ex. Fotoheft	à Fr. 10.-	Fr. _____
	Total	Fr. _____

Name: _____

Vorname: _____

CLAUSTHALER

Das erfolgreichste alkoholfreie Bier der Welt.



Clausthaler Schweiz, Brauerei Eichhof, 6002 Luzern Telefon 041 - 49 11 11

Festival-Restaurant

Im Zelt

Hausgemachte Minestrone	4.00
Schweinssteak mit Kräuterbutter	17.00
Pommes frites, Gemüse	3.50
Chinesische Frühlingsrolle natur	7.50
Chinesische Frühlingsrolle Sojasauce, Reis, Ananas	10.00
Chicken Nuggets, gebacken Reis und Gemüse	9.00
Pilzravioli an Rahmsauce	8.50
Vegetarische Lasagne	8.50
Maccaroni al Diavolo	4.50
Portion Pommes frites	8.50
Wurstsalat garniert	8.50
Grosser Salat-Teller	

Jeden Abend ab ca. 18.00 Uhr: Spezialitäten
Es hed, so lang's hed!



Weine

Merlot del Piave	50 cl	7.50
Dôle Gravellin	50 cl	15.00
Beaujolais St. Paul	50 cl	12.00
Jazzino Rosé	50 cl	7.00
Fendant Rapilles	50 cl	13.00
La Côte La Vignette	50 cl	13.00
Epesses	70 cl	28.00
Fleurie Château de Poncié 1987	70 cl	25.00
Gamay Rosé	50 cl	13.00

Bier

Braugold	Flasche	3.50
Clausthaler, alkoholfrei	Flasche	3.50

Mineralwasser

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

Kaffee

Kaffee crème/natur	2.50
Kaffee Träsch	3.00
Kaffee Jazz	3.00

Zum Frühstück ab 09.00 Uhr täglich

Kaffee crème/natur, Gipfeli

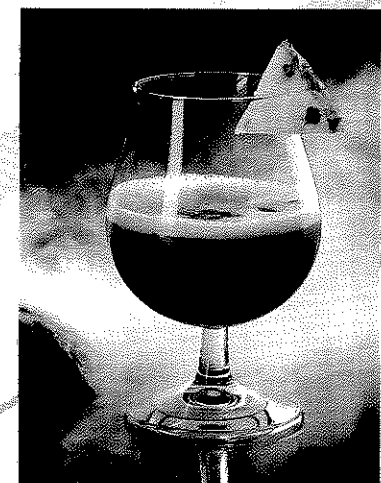


Aussenstände

Cervelat mit Brot	4.00
Kalbsbratwurst	5.00
Sandwich	4.00
Hamburger	5.00
Käseschnitte	3.00

FASSBIND

Marques de prestige – une adresse Weltmarken aus einer Hand



Kingston
zum Mixen mit Deinhard Sekt,
Fruchtsaft, Cola oder Schweppes etc.
und für hervorragende Desserts.



Fassbind/Benz/Asbach-Distribution, CH-6414 Oberarth, Tel. 041-82 37 36

Bar-Karte

Festival Drinks

Evan Williams Bourbon Whisky	9.-
Glenfiddich Pure Malt Scotch Whisky	10.-
Grant's Scotch Whisky	8.-

Long Drinks

Rüscherl, Asbach Uralt	8.-
Gin Tonic, Grant's Gin	8.-
Rum and Coke, Havanna Club Original	8.-
Cherry Coke, Red Cherry Liqueur Kingston	8.-
Williams-Cola	8.-

Sekt Deinhard

Deinhard Lila Riesling Sekt	Cüpli 1 dl	7.-
	Flasche 75 cl	45.-
Deinhard Tradition Rosé	Cüpli 1 dl	7.-
	Flasche 75 cl	45.-

Champagner Ruinart

«R» de Ruinart Brut	Cüpli 1 dl	10.-
	Flasche 75 cl	45.-
«R» de Ruinart Rosé	Cüpli 1 dl	12.-
	Flasche 75 cl	90.-

permanente Neuwagenausstellung
Reparaturen Pneuservice Spenglerei Malerei

KREUZ-GARAGE WILLISAU AG

Tankstelle Waschanlage Reparaturen Pneuservice

KREUZ-GARAGE WILLISAU AG

Occasionen aller Marken

KREUZ-GARAGE WILLISAU AG

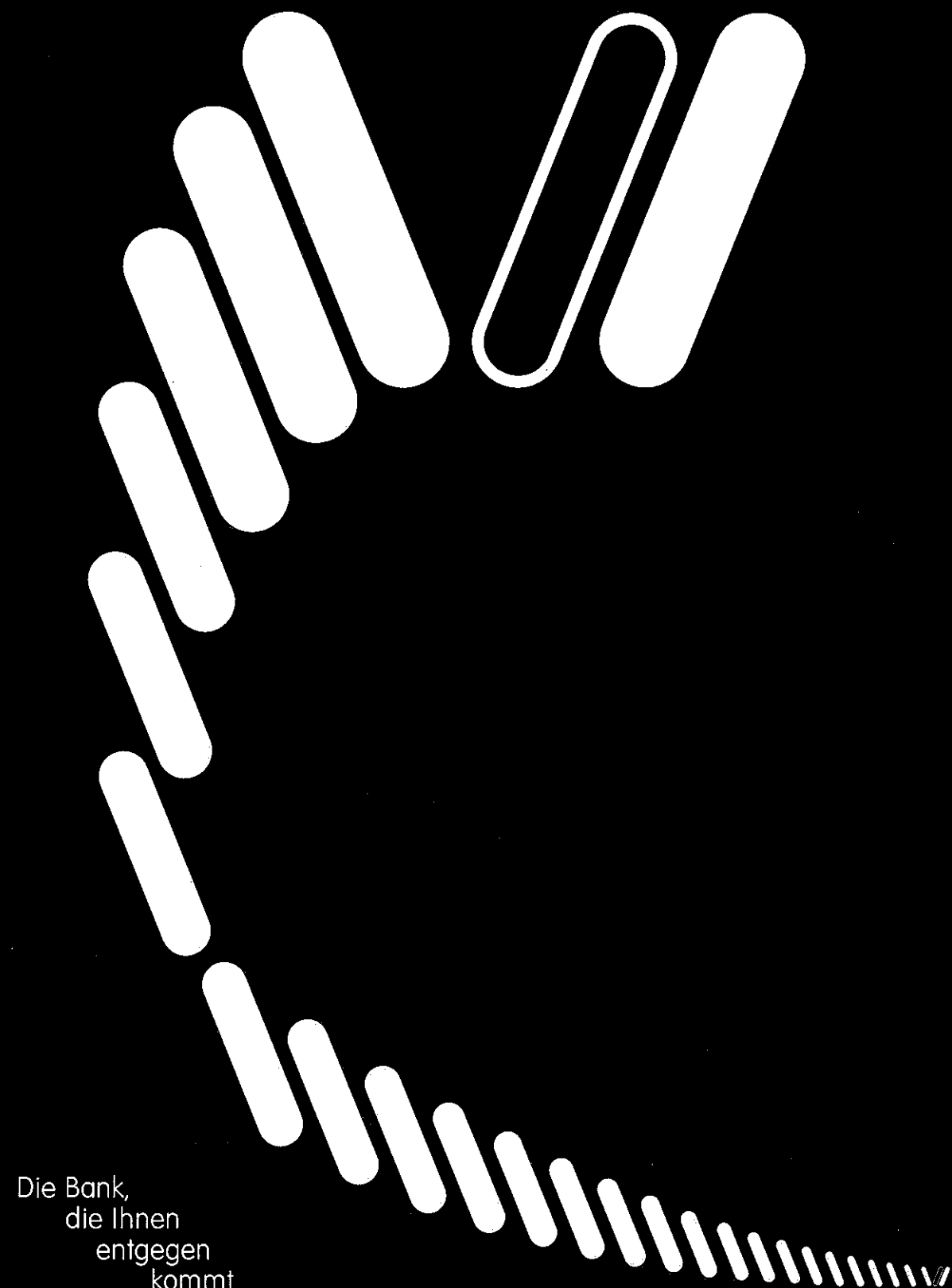


**Weinhandlung
Hauptgasse 6
6130 Willisau**

75 cl Fr. 8.90

Artis
Côtes du Roussillon A.C.
Anbaugebiet: Malerische Gegend des Roussillon in Südfrankreich
Ernte: 1986
Rebsorten: Carignan und Grenache-Noir als Hauptsorten zusammen mit kleinen Anteilen Cinsault, Mourvèdre, Syrah u. a.
Besonderheit: Im überaus sonnigen Roussillon, dem südlichsten Weinbaugebiet Frankreichs, gedeiht auf den trockenen Böden die vor Jahrhunderten aus Spanien eingeführte Carignan-Rebe ganz besonders gut.
Charakter: feurig-fruchtig, ausdrucksvoll
Lagerung: 3 bis 4 Jahre
Trinkreif: ab sofort
Trinktemperatur: 12 bis 14°C

Festival-Besucher erhalten 10% Rabatt auf unser Weinsortiment!



Die Bank,
die Ihnen
entgegen
kommt....

....Willisau Grosswangen Luzern Sursee Zell

volksbank willisau

Verantwortlicher Organisator und künstlerischer Leiter

Niklaus Troxler

Organisation Karten, Presse und Personelles

Ems Troxler

Sound

Audio Rent AG, Basel

Licht

Beat Auer
Delux, Zürich

Stage Crew

Walter Troxler, Heiner Vollenweider, Erich Troxler,
Felix Knüsel

Drummer Service

Fausto Medici
Music Heer, Sabian Service, Zürich

Kasse

Ems Troxler
Brigitte Troxler, Cornelia Achermann,
Monika Unternährer, Beat Troxler, Doris Troxler,
Ursula Strebel, Vreni Troxler, Pia Widmer,
Bea Graf, Erika Bühler

Taxi-Service

Urs Wigger, Kurt Bättig, Adrian Meier, René Gruber,
Herbert Gruber, Hans Steinger, Alex Künzli,
Georges Müller

Camping/WC

Werner Marfurt, Ruth Egli, Guido Egli, Röbi Hodel,
Rita Meyer

Restaurant

Pius Kneubühler
Restaurant Krone und seine Crew

Verkehr

Verkehrskadetten Willisau

Kiosk

Margrit und Ruedi Marbach, Tabaklädeli

Türkontrolle

Annagret Suppiger, Seppi Suppiger, Enrico Moresi,
Martha Anliker, Pius Häfliger, Anita Anliker-Schön,
Peter Mehr, Christina Caruso, Severino Caruso,
Hanni Stadelmann, Chregu Müller, Heini Walthert,
Anselmo Rosario, Martin Gisler, Hildegard Spielhofer,
Madeleine Lehmann, Susanne Baumberger,
Thomas Küng

Bühnentürkontrolle

Monika Baumeler, Esther Bühler, Res Aebi, Felix Bossard,
Alice Schürmann, Marie-Theres Kiser

Schlafstellen

Hans Troxler, Jürgen Allraum, André Durrer,
Herbert Künzli, Toni Rölly

Musikergarderobe

Silvia Müller, Marianne Unternährer, Susanne Marti

Verkauf

Anita Moresi, Susi Kreis, Silvia Häfliger,
Carmen Steimann, Antonia Bättig, Yvonne Wechsler,
Norianna Crivelotto, Fränzi Amstein, Elisabeth Heller,
Beatrix Böhm, Christine Joss, Mary Sidler



Das 16. Jazz Festival Willisau: Ready for The Nineties!

von Niklaus Troxler

Das 16. Jazz Festival Willisau ist angesagt und gleichzeitig beginnt ein neues Jahrzehnt. Und schon in einem Jahr werden wir 25 Jahre «Jazz in Willisau» feiern. Somit gehen wir mit dem Jazz in Willisau nach den sechziger, siebziger und achtziger Jahren ins vierte Jahrzehnt! Zunächst war es ja meinerseits nur ein Versuch, selbst «etwas auf die Beine zu stellen», Musik zu präsentieren, die von anderen links liegengelassen wird, die nicht gefällig sein möchte und die, damit muss man rechnen, nicht jedermanns Sache ist. Zudem sollte die Musik in einer Atmosphäre stattfinden, die eine ernsthafte Auseinandersetzung ermöglicht und den Gedankenaustausch fördert.

Ein Festival zu veranstalten bedeutet uns auch immer, sich einer Aufgabe zu stellen. Die persönlichen Präferenzen, den Anspruch auf Aktualität, die Verantwortung dem Publikum und den Künstlern gegenüber und die Grenzen des Machbaren und finanziell Tragbaren unter einen Hut zu bringen, ist eine Herausforderung, die einem nicht immer leicht fällt. Dass unsere Aktivitäten um den Jazz auch eine gewisse Signalwirkung in diesem Land hatte, darf ohne Eitelkeit festgestellt werden.

Ich möchte an diesem Festival einiges davon präsentieren, was sich in den achtziger Jahren international an musikalisch Interessantem ereignet hat. Man hat in den letzten Jahren immer wieder von der Orientierungslosigkeit und einem Stillstand der Jazz-Entwicklung gesprochen. Zieht man jedoch heute einigermaßen objektiv Bilanz, so bleiben doch einige Entwicklungsformen der Achtziger präsent.

Das Programm 90 gibt darüber einigen Aufschluss. Orchesterale Musik mit Streichern (Breuker), unkonventionelle Gruppen-Instrumentierungen (Threadgill, Rabi Abou-Khalil, Ensemble Bleu, World Saxophone Quartet), reine Vokalensembles (Vocal Summit), Klassik und Jazz (Assad Brothers, Anthony Braxton, Anthony

Davis, Kronos Quartet) sowie Weltmusik (Rabih Abou-Khalil Group, World Saxophone Quartet & African Drums) sind dabei nur einige Tendenzen, die den Jazz der achtziger Jahre geprägt haben.

«Jazz in Willisau» begnügt sich ja nicht nur mit dem Jazz Festival, sondern organisiert regelmässig auch unter dem Jahr Konzerte im Mohrensaal. Diese Konzerte – in weit intimerem Rahmen – sind sozusagen das «Festival zwischen den Festivals» und geben einen guten Einblick in das kontinuierliche internationale Jazz-Schaffen. Schade ist nur, dass der Publikumsaufmarsch zu diesen Veranstaltungen oft zu wünschen übrig lässt. Aber dies scheint halt der Preis für das scheinbar attraktivere Festival zu sein...



*Viel Vergnügen
am Jazzfestival
wünscht Ihnen
die*




Schweizerische Mobiliar
Versicherungsgesellschaft

Freddie Waits

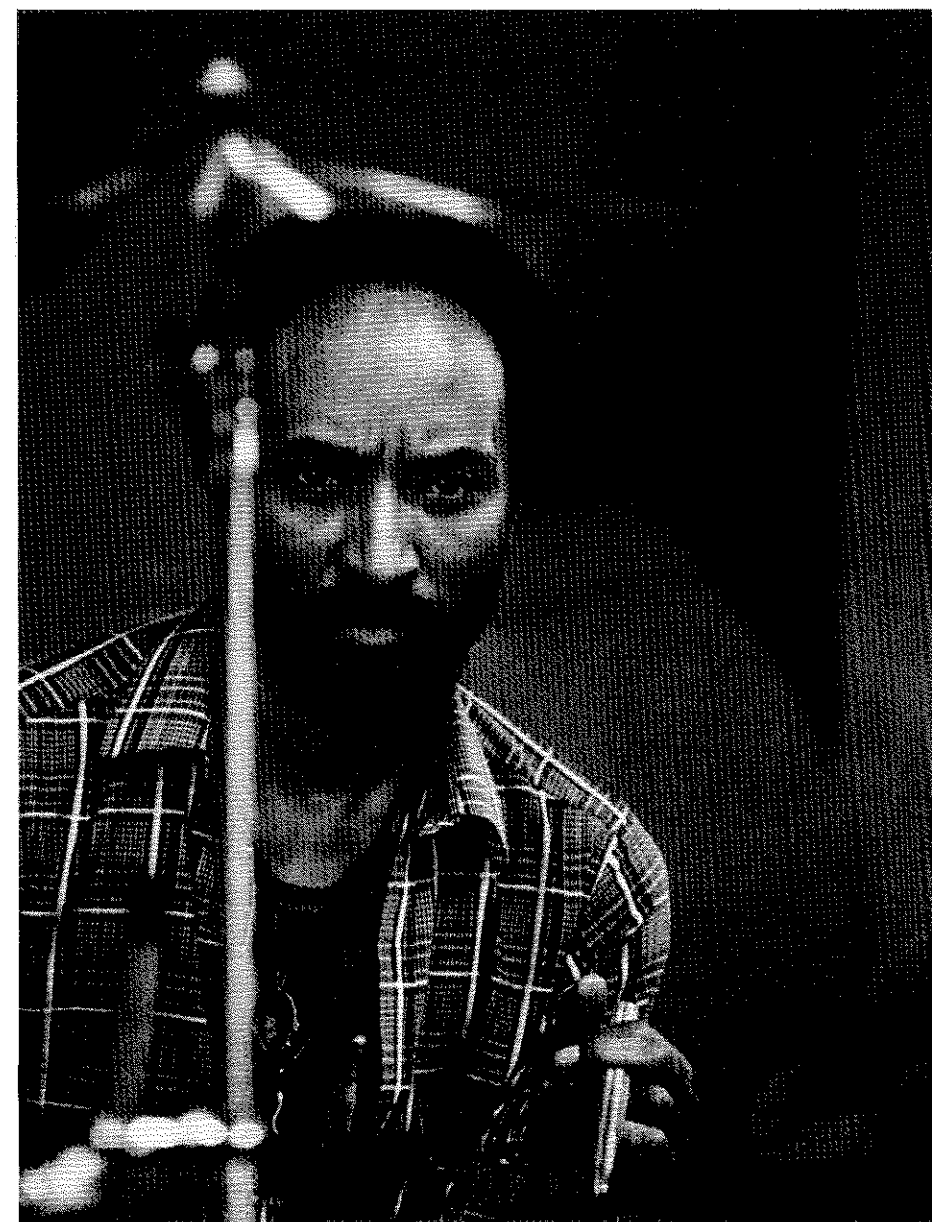
In Memoriam

Der amerikanische Schlagzeuger Frederick «Freddie» Waits verstarb am 18. November 1989 an den Folgen eines Nierenleidens. Waits hatte seinen einzigen Willisauer Auftritt am Festival 1981 und zwar mit dem Bob Cunningham Quartet, das neben dem Bassisten Cunningham und Waits noch den Saxophonisten Bill Saxton und den Pianisten Ron Burton umfasste. Diese Musiker waren denn auch die Hauptakteure des Fernsehfilms, der damals über das Willisau Festival gedreht wurde.

Freddie Waits wurde 1943 in Jackson, Mississippi geboren. In Auseinandersetzung mit Max Roach, Art Blakey und Philly Joe Jones hat Freddie Waits eine subtile eigenständige Sprache gefunden. Vor allem seine komplexe Besentechnik wurde von Jazzmusikern aller

Schattierungen geschätzt: Sogar der Schlagzeuger Jack DeJohnette verpflichtete ihn zu den Aufnahmen seines Piano Albums.

Freddie Waits studierte Flöte am Jackson State College, spielte daneben aber danach bis 1965 in Gruppen um Paul Winter. Es folgten Engagements u.a. bei Kenny Dorham, Curtis Fuller, Cedar Walton, Gerald Wilson, Betty Carter und Sonny Rollins sowie Plattenaufnahmen auch mit Denny Zeitlin, Ray Bryant, Groove Holmes und Wild Bill Davis. 1966/67 war Waits Mitglied des New York Jazz Sextet, 1967 bis 70 in den Gruppen von McCoy Tyner. Seitdem arbeitete er u.a. mit Max Roachs Percussions-Ensemble «M'Boom», mit Ella Fitzgerald, Carmen McRae, Nancy Wilson, Freddie Hubbard, Pharoah Sanders, Gary Bartz, Stan Getz und Chico Freeman.



Dexter Gordon

Im Memoriam

Mit Dexter Gordon verstarb am 25. April 1990 einer der ganz grossen Musiker der Jazz-Geschichte. Für die Willisauer Jazz-Freunde bleibt er unvergessen, hatte er doch eine seiner besonderen Sternstunden, als er am 4. März 1978 im Mohrensaal mit seinem Quartett mit George Cables (Piano), Rufus Reid (Bass) und Eddie Gladden (Schlagzeug) ein fast dreistündiges Konzert gab.

Dexter Gordon wurde 1923 in Los Angeles als Sohn eines Arztes geboren. Er erlernte erst Klarinette und Altsaxophon und studierte Harmonie-Lehre und Musik-Theorie, ehe er 1940 zum Tenorsaxophon überwechselte. Er spielte dann u.a. bei Lionel Hampton, Lee Young, Jessie Price, Louis Armstrong (1944), Billy Eckstine und Charlie Parker. Dann leitete er in New York eine eigene erste Band. Schon 1962 übersiedelte Dexter Gordon – der schlechten Business-Bedingungen überdrüssig – nach Europa, wo er sich nach einiger Zeit in Dänemark

niederliess. Hier spielte er eine Reihe Platten ein, teils mit amerikanischen, teils mit europäischen Solisten. Erst 1977 kehrte Dexter nach den USA zurück, wo er im Zuge des Bebop-Revivals ein glanzvolles Comeback feierte.

1986 spielte Dexter die Hauptrolle im französisch-amerikanischen Film «Round Midnight». Er wurde gar als Oscar-Preisträger nominiert. Dexter Gordons Ton und Spiel zeigen Einflüsse von Coleman Hawkins, Lester Young und Charlie Parker, doch erreichte er einen eigenen unkopierbaren Stil. Dexter Gordon schrieb die Musicals «The Connection» (1960) und die Suite «Dexterity». Schallplatten spielte er – neben vielen unter eigenem Namen – mit Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Benny Carter, Wardell Grey, Billy Eckstine, Stan Levey, Fats Navarro, Booker Ervin, Herbie Hancock und Pony Poindexter ein.



Frank Wright

In Memoriam

Am 9. Juni 1990 verstarb mit Frank Wright ein Musiker, der die Willisauer Jazz-Szene nachhaltig beeinflusst hat. Ab 1974 hatte der amerikanische Tenorsaxophonist – damals im Pariser Exil lebend, – ein sensationelles Quartett mit seinen schwarzen Landsleuten Bobby Few (Piano), Alan Silva (Bass) und Muhammad Ali (Schlagzeug). «Reverend» Frank Wright, wie er sich selber gern nannte, spielte mit diesem «Power-Quartet» einen spirituellen, «nachcoltraneigenen» Free Jazz, wie er zuvor kaum intensiver gehört wurde. Am 8. Juni 1974 hatte dann dieses Quartett erstmals seinen Auftritt in Willisau. Bereits am 12. Oktober des gleichen Jahres kam Frank Wright im Trio mit Silva und Ali nach Willisau zurück. Als wir 1975 erstmals ein Festival organisierten, war es klar, dass das «Frank Wright Quartet» auf dem Programm stehen sollte. Erneut hatte das Quartett grossen Erfolg. Frank zog dann wieder in die USA, wo er eine zeitlang auch mit Cecil Taylor spielte, und kehrte dann erst am 17. Januar 1981,

anlässlich einer Europatournee, nach Willisau zurück. Im damaligen Quartett spielten Bobby Few, der Bassist Jack Gregg und Muhammad Ali.

Frank Wright wurde 1935 in Granada/Mississippi geboren. Er studierte bei Sam Patty, Joe Alexander, George Adams I, Marian Capell und an der Cleveland School Of Music. Frank spielte mit Musikern wie John Coltrane, Larry Young, Cecil Taylor, Sunny Murray und Noah Howard. 1965 und 1967 machte er Aufnahmen für das auf Free Jazz spezialisierte Label ESP. 1964 kam er nach Europa und liess sich in Paris nieder, von wo aus er mit seinem Quartett durch ganz Europa zog.

Frank Wrights Musik war deutlich durch das «schwarze Selbstbewusstsein» geprägt, war Teil jener politisch motivierten Rückbesinnung auf die eigene Kultur. Ur-tümliche, primitive Hymnen und Mythen spielten deshalb sowohl lyrisch wie musikalisch in seiner freien Musik eine grosse Rolle.



Unter dem Begriff "Kultur" läuft heute viel: Individuell angepasste Ausdrucksformen, postmodernes "anything goes", "Selbstfindung", avantgardistische wie manieristische Formexperimente. "Kultur" ist aber auch immer mehr Wegbereiterin für profitablere Wirtschaftsbeziehungen (Sponsoring) und vor allem ist "Kultur" immer mehr auch Instrument für soziale Integration (Brot und Spiele). Kultur in der WoZ ist nicht einfach "Kultur". Die WoZ fragt nach den Rahmenbedingungen und nach der Funktion. Wer denn nun was mit welcher Kultur im Sinn hat. Für die WoZ ist diese Frage zentral – und der wichtigste Teil der Kulturarbeit.

Ich abonniere die WoZ,

☐ jährlich für Fr. 171.–

☐ zur Probe, 4 Ausgaben gratis

Vorname: _____

Name: _____

Strasse: _____

PLZ/Ort: _____

Einsenden an: WoZ, Postfach, 8059 Zürich

**Die WoZ will nicht,
dass dem Bund die
ganze Kultur
gewidmet wird.
Deshalb
widmet die WoZ
ab Herbst 90
der Kultur
einen
ganzen Bund.**

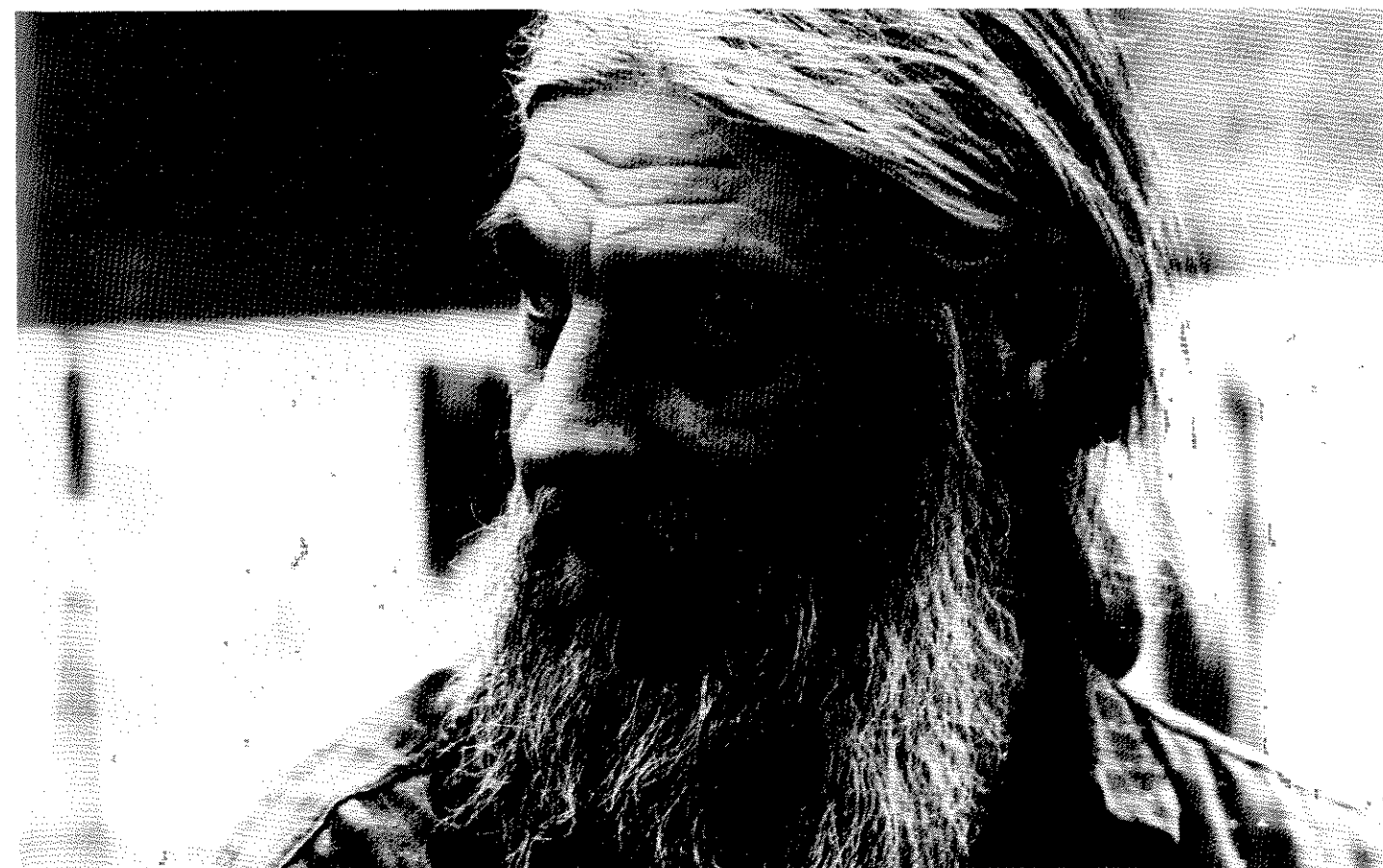
WoZ
DIE WOCHENZEITUNG

Chris McGregor

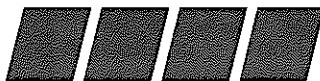
In Memoriam

Der weisse südafrikanische Pianist und Bandleader Chris McGregor sollte eigentlich am 14. Juni dieses Jahres mit seiner «Brotherhood of Breath» im Rahmen einer «South African Jazz Night» in Willisau auftreten. Es sollte nicht sein. Chris verstarb am 25. Mai 1990 an den Folgen eines Lungenkrebses. Das Willisauer Konzert (der Pianist Roland Perrin ersetzte Chris) wurde so zu einem Chris McGregor Memorial-Konzert. Chris McGregor wurde 1926 in der Transkei in Südafrika geboren. In jener Region wurde er vor allem von den Einflüssen des Xhosastammes geprägt. 1962 gründete McGregor zusammen mit den fünf schwarzen Musikern Dudu Pukwana, Nikele Moyaka, Mongezi Feza, Johnny Dyani und Louis Moholo die Band «Blue Notes». Die Apartheid-Politik Südafrikas verunmöglichte es ihnen jedoch immer mehr, als «gemischtrassige» Band aufzutreten. 1964 verliess diese Band Südafrika, um am Festival von Antibes/Juan les Pins aufzutreten. Darauf spielten die «Blue Notes» in Genf (Blue Note Club), Zürich (Africana) und London (Ronnie Scott's). In London blieben die südafrikanischen Musiker dann auch

und beeinflussten in der Folge die englische Avantgarde-Jazz-Szene nachhaltig. Im Jahre 1970 formierte Chris McGregor seine erste Grossformation, die «Brotherhood of Breath», eine Mischung aus afrikanischen und englischen Solisten. Zwischen 1970 und 76 nahm diese aussergewöhnliche Band drei Platten auf, darunter der 1973er Live-Mitschnitt vom ersten Willisauer Konzert. Die Band trat dann auch noch am 21. März 1975 und am ersten Festival (29. August) in Willisau auf. 1977 löste sich die «Brotherhood» auf, nachdem sich die Musiker nach und nach auf Grund der misslichen Londoner Musikszene-Situation in den verschiedensten Ländern niederliessen – Chris McGregor im französischen Lot-et-Garonne. Nur sporadisch formierte sich die «Brotherhood» wieder, so 1981 für das «Angoulême Festival» (LP «Yes Please» auf «in and out») und 1985 für eine Tournee durch Mozambique. 1988 stellte Chris mit viel Enthusiasmus eine neue «Brotherhood» zusammen, mit der er regelmässig arbeiten wollte. 1988 gastierte diese Band erfolgreich am Willisau Festival und im Juni trat sie ein letztesmal – ohne Chris – in Willisau auf.



Rhythmus...



Wir haben die Möbel dazu.

**Möbel
Pfister**
gut schweizerisch

Dudu Pukwana

In Memoriam

Dudu Pukwana spielte am 14. Juni dieses Jahres noch in der denkwürdigen «South African Jazz Night» mit den «South African Friends» und der «Brotherhood of Breath». Gleich nach jenem Konzert hatte Dudu aufgrund einer Kreislauftörung einen Zusammenbruch. Am 30. Juni 1990 verstarb er dann in London.

Dudu Pukwana, 1938 in der Transkei in Südafrika geboren, gehörte zu den von Chris McGregor 1962 gegründeten «Blue Notes», mit denen er 1964 nach Europa kam. Dudu Pukwana gehörte nach deren Gründung auch zur aufregenden Band «Brotherhood of Breath». Mit dieser Band trat Dudu viermal in Willisau auf: 1973 (Platte «Live at Willisau»), 1975 (März und Festival im August) sowie im Juni 1990. Neben seinem Wirken in den Gruppen um Chris McGregor leitete Dudu Pukwana immer auch eigene Bands, wo er sich erst recht auf die musikalische Tradition Südafrikas berief. So wirkte er in den Gruppen «Assagai», «Spear»,

«Jabula-Stear» oder in den Bands von Bob Stuckey, Keith Tippett (Centipede), Harry Miller (Isipingo) und Bizo Mngqikana mit. Mit seiner eigenen Gruppe «Spear», nahm er die Platten «In The Township» und «Flute Music» auf (Caroline Records). 1983 trat Dudu mit seiner Gruppe «Zila» erfolgreich am Willisauer Jazz Festival auf. Daraus resultierte ein Teil der Live-Platte «Zila live at Willisau and Bracknell».

Dudu Pukwana war in London so etwas wie ein Anti-Star. Seine Arrangements für diverse Pop-Gruppen (z.B. «Traffic») sicherten ihm zwar eine grosse Anhängerschaft auch in Pop-Kreisen, doch seine Kreativität entwickelte er vor allem mit seinen eigenen Gruppen. Mit «Zila» demonstrierte er, wie «funky» Afro Jazz sein kann. Der Sound dieser Gruppe war geprägt von Dudus feurigen Saxophonsoli, von lyrischen Jazz-Balladen und expressiven Gitarrenklängen, deren Roots in der südafrikanischen Kwela-Musik liegen.



— DAS SPITZENBIER DER PREMIUMKLASSE —



Braugold

Wer kann ihm widerstehen,

...dem köstlichfrischen Hochgenuss,

dem Spritzigen aus der schlanken Flûte?

Eichhof Braugold: goldrichtig.

Jetzt auch «light» mit 35% weniger Kalorien

und 40% weniger Alkohol.



Die Konzerte 1989/90

Fotos von Marcel Zürcher

2. Dezember 1989:

New Voices, Sounds and Visuals

Vocaltrio Eisgesänge: Magda Vogel, Brigitte Schär, Dorothea Schürch

UNKNOWNMIX: Magda Vogel voice, Ernst Thoma electronics, Frank Bagnoud drums, Hans-Rudolf Lutz visuals

3. Februar 1990:

World Saxophone Quartet

David Murray ts, bcl, Oliver Lake as, ss, Arthur Blythe as, John Purcell bari, bcl, fl

31. März 1990:

Willem Breuker Kollektief

Willem Breuker ss, as, ts, André Goudbeek as, Peter Barkema ts, Andreas Altenfelder tp, Boy Raaymakers tp, Gregg Moore tb, Bernard Hunnekink tb, Henk de Jonge p, synth, Arjen Gorter b, Rob Verdurmen perc

27. April 1990:

Miniature

Tim Berne as, Hank Roberts cello, Joey Baron dr

26. Mai 1990:

Gary Thomas' Seventh Quadrant

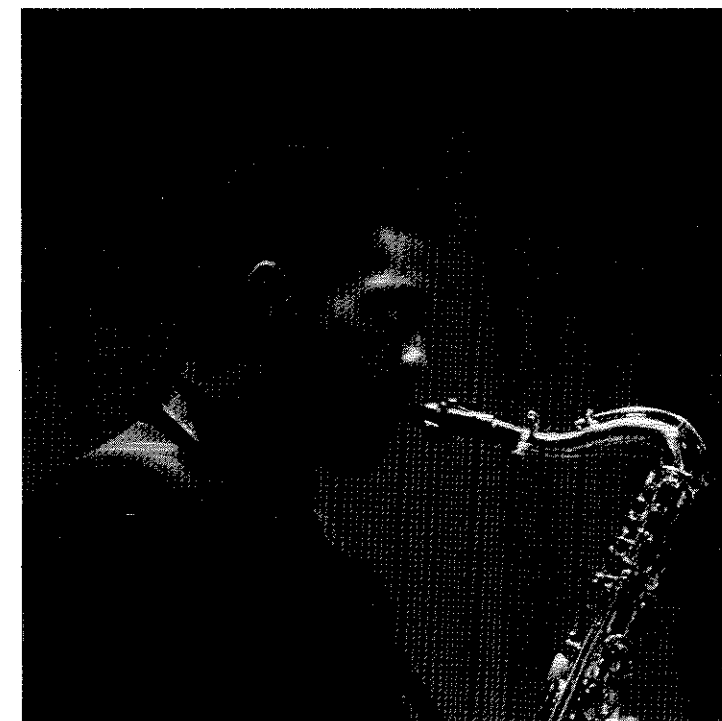
Gary Thomas ts, fl, Junko Onishi p, Heiri Känzig b, Adrian Green dr

14. Juni 1990:

South African Jazz Night

South African Friends: Dudu Pukwana as, ss, Roland Perrin p, Gilbert Matthews dr, Ernest Mothle b, Thomas Dyani perc, Pinise Saul voc, Nomsa Gloria Caluza voc, Bambi Farzer Kerley voc

Brotherhood of Breath: Harry Beckett tp, fh, Dave DeFries tp, fh, Claude Deppa tp, fh, Fayyaz Virji tb, Dennis Rollins tb, Jeff Gordon ts, ss, fl, Frank William ts, as, Dudu Pukwana as, ss, Robert Juritz ts, fl, Julian Arguilles bs, ss, fl, Thomas Dyani perc, Roland Perrin p, Gilbert Matthews dr, Ernest Mothle b, Pinise Saul voc



Gary Thomas



Dudu Pukwana

Musiker am Festival 1989

Fotos von Marcel Zürcher



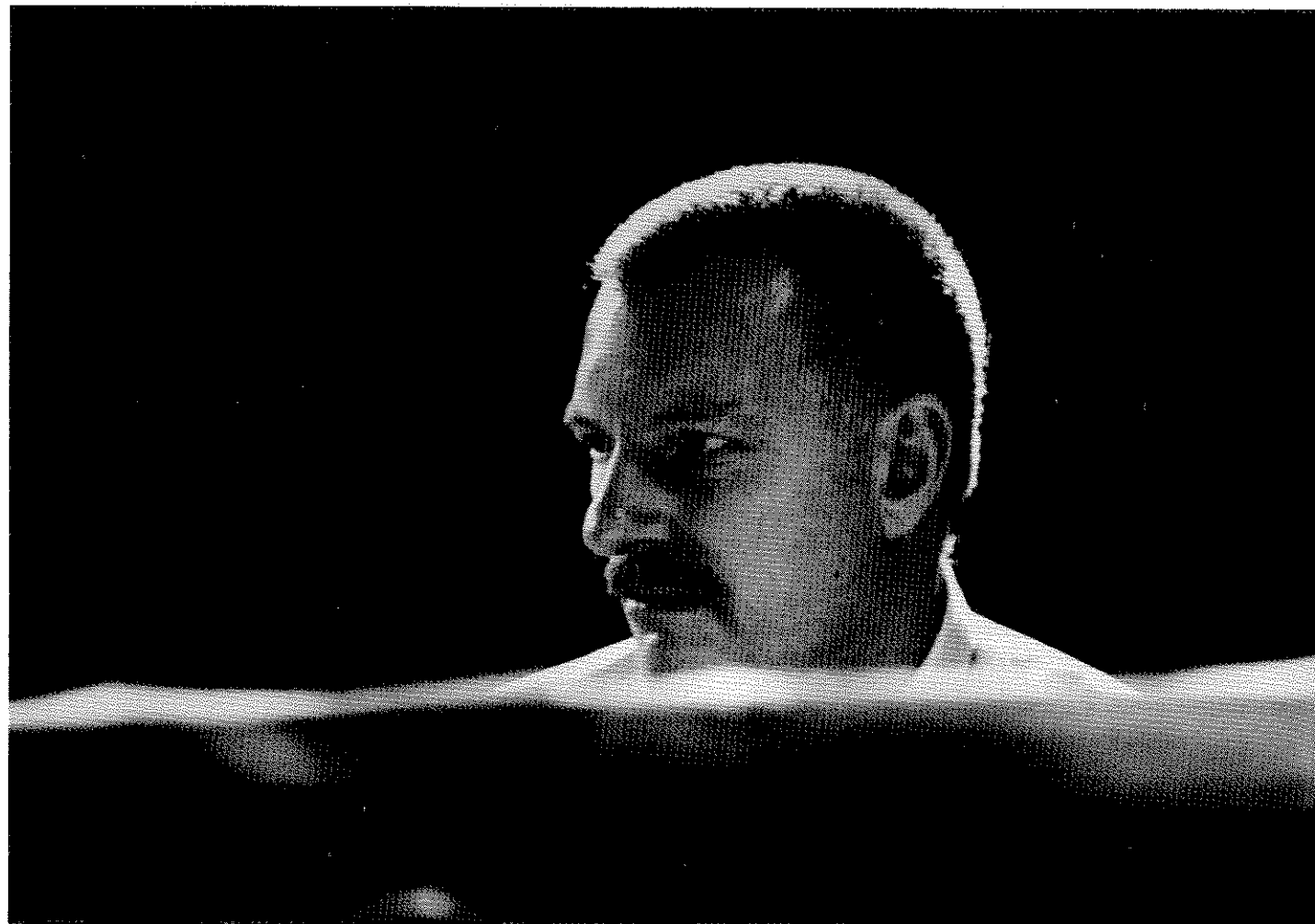
Fredy Studer



Kate Westbrook, Phil Minton



Pat Hall Smith



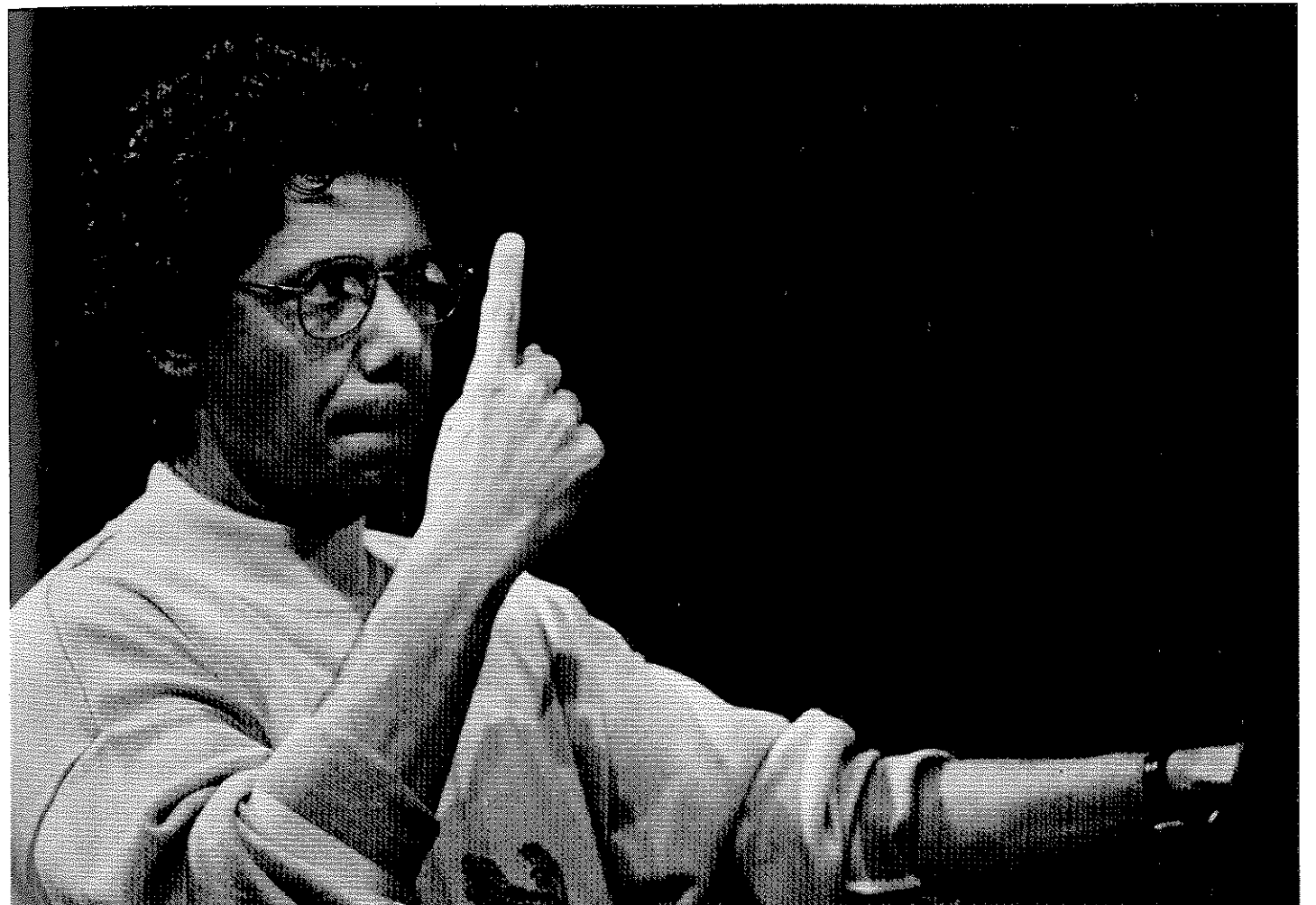
Mike Westbrook



Sun Ra Arkestra



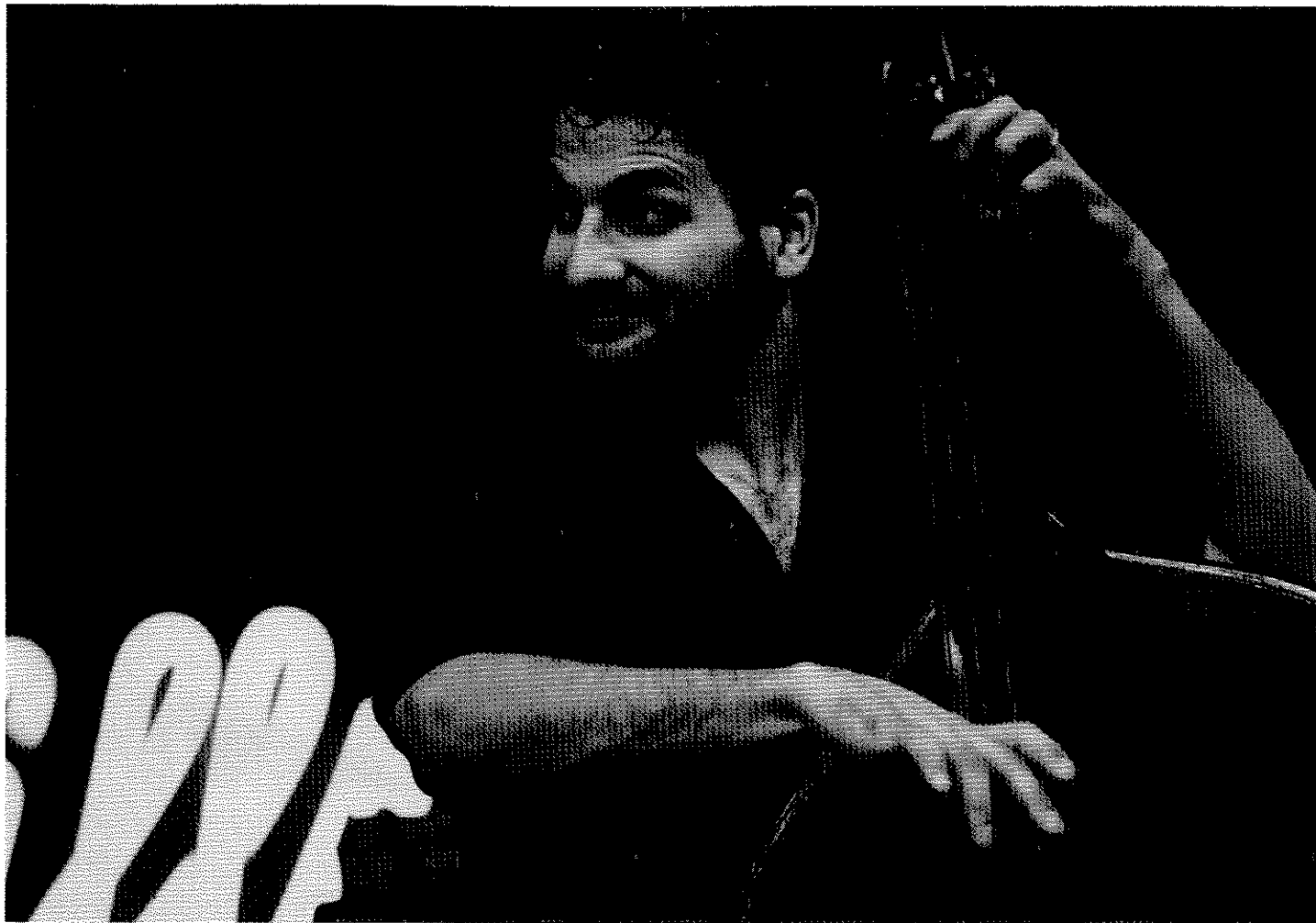
Sun Ra
30



Chick Corea



Hank Roberts



John Patitucci



John Carter



Mark Feldman



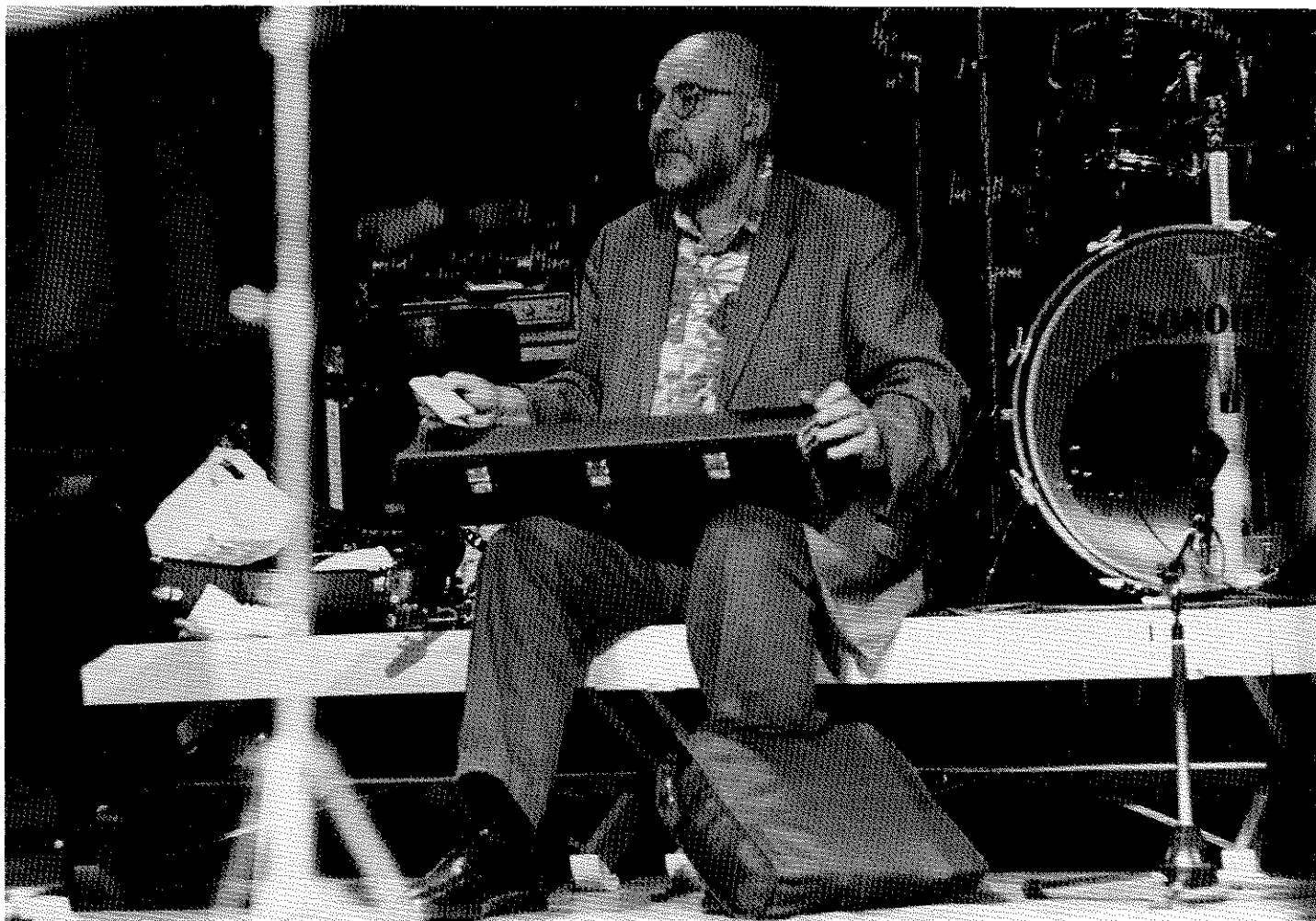
Bobby Bradford



Steve Beresford



Vienna Art Orchestra



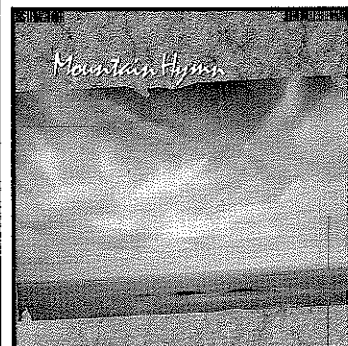
Lol Coxhill
34



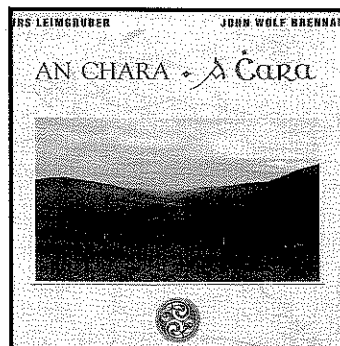
Vienna Art Orchestra

JOHN WOLF BRENNAN URS LEIMGRUBER

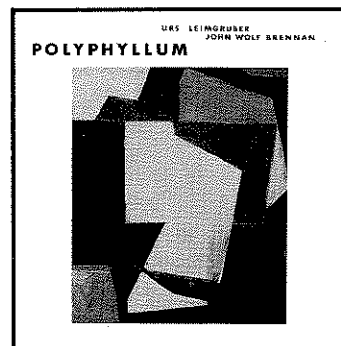
ON L+R-RECORDS VERTRIEB BELLAPHON



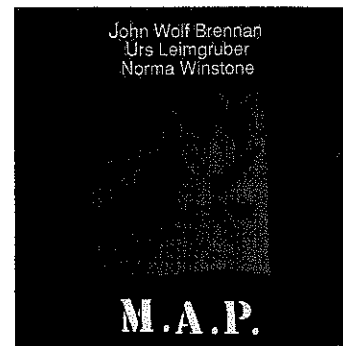
CD: CDLR 45002 • LP: LR 45002



CD: CDLR 45007 • LP: LR 45007



CD: CDLR 45013 • LP: LR 45013



CD: CDLR 45021

Sound für Kenner erhältlich in jedem Fachgeschäft.

SCHWEIZ: Bellaphon AG, Farbhofstraße 21, CH 8048 Zürich, Telefon: 01/627422

DEUTSCHLAND: Bellaphon International Sound Service, Mainzer Landstraße 87-89, 6000 Frankfurt/M., Telefon 069/2712210-214

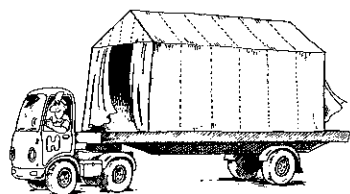
ÖSTERREICH: Bellaphon Records, Grundsteingasse 5, A 1160 Wien, Telefon: 0222/436122

HUNZIKER AG
Festzelt- und Restaurationsbetriebe 6003 Luzern

Ihr Partner



für Festanlässe



und mobile Bauten!

HUNZIKER AG, Seidenhofstrasse 14, 6003 Luzern
Telefon 041 23 13 56 Telefax 041 23 17 42

Der Jazz der achtziger Jahre

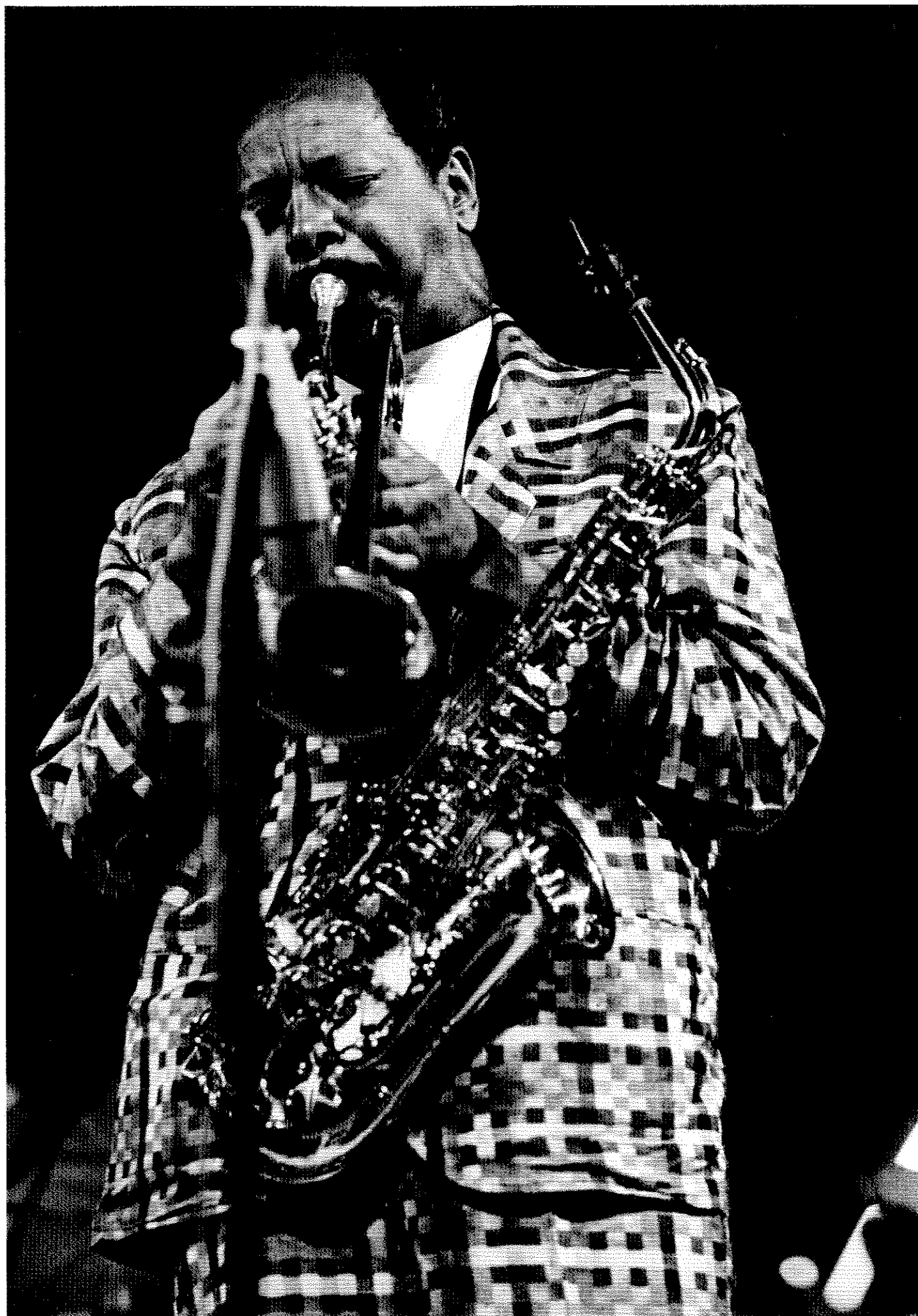
von John Litweiler

Die wesentlichen Idiome des frühen Jazz waren das Stride-Piano-Spiel und der Ensemblestil von New Orleans. Die Swing-Ära wurde von den Ideen Louis Armstrongs und von der Musik der Big Bands geprägt. Die Musik Charlie Parkers, der Bebop und der Hard Bop konstituierten den musikalischen Hauptstrom der Bop-Ära. In all diesen Jahrzehnten vor dem Hereinbrechen des Free Jazz gab es bei allen stilistischen Divergenzen doch eine gemeinsame Basis harmonischer und rhythmischer Strukturen: wer, ausser vielleicht den allerersten Pionieren, hätte nicht an einer Jam Session über "I Got Rhythm" oder den Blues teilnehmen können? Eine derartige gemeinsame Basis gab es aber schon unter den Free-Musikern von 1964 nicht mehr. Man versuche bloss, sich vorzustellen, wie Coltrane damals gemeinsam mit Albert Ayler "Ghosts" gespielt hätte, oder wie es geklungen hätte, wenn Cecil Taylor bei Ornette Colemans "Ramblin'" mitgewirkt hätte. Der Grund dafür, dass ein solches Gedankenexperiment schwer zu vollziehen ist, liegt darin, dass die vier erwähnten Namen vier individuelle Stile repräsentieren. Seit Mitte der sechziger Jahre ist es unmöglich geworden, aus der Vielzahl individueller Musiken so etwas wie einen Free-Jazz-Mainstream abzuleiten. Dass der modale Jazz und die Fusion Music künstlerische Sackgassen waren, lässt sich heute klar sagen. Aber wie steht es mit den Folgen jener musikalischen Revolution, die Ornette Coleman vor einem Vierteljahrhundert initiierte – ist Free Jazz eine blühende oder dahinwelkende Kunst? Manchen Hörern ist die Vielgestaltigkeit der musikalischen Mittel, die einem Musiker der Gegenwart zur Verfügung stehen, ein Dorn im Auge. Schon zu Louis Armstrongs Zeiten gab es Traditionalisten, die der Meinung waren, er zerstöre den wahren Charakter des Jazz; später echauffierten sich Kritiker über die angeblich europäischen Züge in der Musik Ellingtons und insbesondere Gillespies und Parkers, die man mit Parolen wie "Anti-Swing" und "jazzfremder Lärm" verdammt. Arbeitet heute ein Jazzkomponist mit grossen Formen (und erweist sich damit als Nachkomme Ellingtons), spielt ein Multiinstrumentalist atonale Linien ohne Metrum (Antiswing!), so sind es die Erben solcher Kritiker, die sogleich den Schlachtruf "Tradition!" anstimmen. Welch Horror! Die Free-Jazzer halten sich nicht an die Regeln! Damals, 1938, demonstrierte Jelly Roll Morton, wie verschiedenartig die Musiken waren, aus denen der frühe Jazz entstand: Schlager, Märsche, Opernarien, lateinamerikanische Rhythmen und, unter den neueren afro-amerikanischen Kunstformen, Blues und Ragtime. Für einen Free-Jazz-Musiker nun können "Nonjazz"-Genres wie Blues, Soul, Rock, zeitgenössische E-Musik, traditionelle afrikanische und asiatische Musik (die im Westen heute durch Schallplatten allgemein zugänglich ist) ebenso signifikant sein wie der

Jazz der Vergangenheit. Nicht genug damit, dass afrikanische "Griots" (Bänkelsänger, Poeten und Satiriker in Personalunion) und indische Meistermusiker nach Amerika gekommen sind, um dort ihre Kunst zu lehren – mehrere führende Free-Jazzer haben längere Zeit in Afrika oder in Asien gelebt, um dort die lokale Musik direkt zu erleben, an ihr teilzunehmen, sie in ihre eigene Kunst zu integrieren.

Der Pianist *Ran Blake* spielt – so sagt er seinen Studenten – «eine improvisierte Synthese aus ethnischer, Variété- oder afro-amerikanischer Musik und dem, was man seit einigen Jahren Europäische Avantgarde nennt.» Er nennt dies «Third Stream Music», doch entspricht es nicht ganz dem Third-Stream-Komponieren seines Freundes Gunther Schuller. Das Resultat der Blake'schen Synthese ist eine intelligente, raffinierte Musik, sind Klaviersoli, die dynamische, harmonische und rhythmische Kontraste auf engem Raum konzentrieren. Ein besonderer Zug seines Spiels ist sein Gefühl für die Platzierung von Phrasen und Pausen; die wesentlichen Parameter seiner Kompositionen sind Atmosphäre, Ausschmückung und Wiederholung. Dies ist eine Verfahrensweise, aus der insbesondere hervorragende Programmmusik entsteht, so etwa die engagierte Musik von *The Blue Potato and Other Outrages*. Die fließenden Emotionen seiner Musik haben eine inhärente Traumqualität, einen surrealistischen Ausdruck, der zart, verschmitzt, aber auch beissend sein kann. – So in "Realization of a Dream", wo Blake eine Bilderfolge zwischen Phantastik und Alptraum entwirft, in der sich aber doch ein hintergründiger Humor bemerkbar macht. *Film Noir* enthält seine dunkel getönten musikalischen Assoziationen zu Kinoerlebnissen, wobei "Touch of Evil" trefflich die krassen Wirkungen und die Phobien des gleichnamigen Orson-Welles-Films einfängt. Deutlich klingt in seinem Spiel die ganze Tradition der Jazzpianistik von Earl Hines über Thelonious Monk bis Bill Evans an, und dass er als Komponist ein Talent für klug kalkulierte Wirkungen hat, kann man nicht abstreiten.

Die wie zusammengedrückt wirkende kleine Trompete mit dem gebogenen Mundstück, die *Don Cherry* auf den frühen Ornette-Coleman-Platten spielte, ist eine pakistanische Taschentrompete. Nach seinen innovativen Beiträgen zur Musik Colemans, Rollins', der New York Contemporary Five und Ayler begab sich Cherry auf seine ausführlichen Reisen über alle fünf Kontinente, und bei allen Stationen seiner Odyssee nahm er Musik in sich auf und spielte Musik: «Don Cherry, ja, er ist der Rattenfänger von Hameln», sagt Coleman über seinen früheren Weggefährten. Die Duette von Cherry und Edward Blackwell (der selbst ein Jahr in Marokko lebte) sind freie Improvisationen über eingängige folkloristische Themen, wobei das vital-pulsierende Spiel Black-



Ornette Coleman

wells mit den rhythmischen Klavierfiguren Cherrys, mit seinem Gesang, seinen Improvisationen auf Trompete und Holzflöten kontrastiert (und ihm gelegentlich neue Impulse gibt) – seit etwa 1969 hatte Cherry eine gewisse Meisterschaft einiger kleiner afrikanischer und indischer Flöten erlangt. Die harmonische Grundlage dieser Musik ist in der Regel modal, und das trifft ebenso auf seine 1976 eingespielten Fusion-LPs zu, die voller elektronischer Effekte sind (so gibt es beispielsweise mehrfach geschichtete Rock-Rhythmen nach Hancock-Manier). Auf diesen Platten gibt es eine Fülle westlicher und orientalischer Instrumente, während das neuere Fusion-Trio "Codona" (Don Cherry, Collin Walcott, Nana Vasconcelos) eine Vielfalt grösstenteils exotischer Klangerzeuger betätigt, darunter auch Cherrys "Doussn'gouni", eine afrikanische Gitarrenvariante.

Auf diesen modal grundierten Aufnahmen hat sein Spiel kaum mehr etwas mit dem seiner Free-Jazz-Einspielungen zu tun. Die freien Bewegungen seiner früheren Linien waren nicht zuletzt Ergebnis der freien harmonischen Strukturen gewesen. Im statischen Ambiente modaler Harmonik entfällt somit eine wesentliche Triebfeder seiner Kreativität, und er spielt einfache Kadenzen, und auf Codona 3 führen die einlullenden Ostinato-Figuren darüberhinaus zum Erlahmen seiner rhythmischen Vitalität. Ein Resultat dieser neuen musikalischen Umgebung ist die Annäherung an eine gewisse, derzeit aktuelle, lyrische Sentimentalität: "Voice of the Silence" und "Travel by Night" mögen noch so gut gespielt sein, doch entbehren die Trompetenlinien hier beinahe jeglicher Persönlichkeit.

Und dennoch hat Cherry seine Gaben des freien Spiels über all die Jahre lebendig erhalten, ist auf diesem Gebiet gar noch souveräner, noch gelassener geworden. Seine drei Buel-Note-LPs der mittsechziger Jahre weisen ihn als produktiven Komponisten Coleman-inspirierter Stücke aus, wobei seine kurzen, aktionsgeladenen Soli vom mächtig swingenden Rhythmusgespann aus Blackwell und dem Bassisten Henry Grimes getragen werden. Die herrliche Crisis-LP dokumentiert die erste mehrerer Wiedervereinigungen mit Coleman; auf Jonny Dyanis Song for Biko ist es Cherrys rhythmische Vitalität, die der Musik Schwung gibt, und ein schönes, Coleman-ähnliches Quartett entstand aus dem Kontrast zwischen dem zart-melodischen Spiel des Tenoristen Charles Brackeen und dem wohlvertrauten Trio Cherry, Blackwell und Haden. In der viel und erfolgreich konzertierenden Gruppe "Old and New Dreams" wurde Brackeen dann durch einen vierten Ex-Coleman-Musiker, den Tenorsaxophonisten Dewey Redman ersetzt. Jeder dieser vier Musiker hat sich mit nicht-westlicher Musik befasst, und so umfasst das Repertoire des Quartetts neben Coleman-Stücken und im konventionellen Sinn "jazzmässigen" Eigenkompositionen auch einige Titel, die von traditioneller ausseuropäischer Musik inspiriert sind. Noch mehr als Coleman verfügt Cherry heute über eine einzigartige Beherrschung subtilster rhythmischer Dehnungen und Stauchungen. Andererseits lassen einen aus fragmentierten Phrasen gebaute Soli wie die in "Augmented" und im schroff-schnellen "Next to the Quiet Stream" zu der Überzeugung kommen, dass Cherry möglicherweise

dann am kreativsten spielt, wenn er angespannt und nervös ist.

Cherry lebt heute in Schweden und verkörpert den allumfassenden Free-Jazz-Musiker der Gegenwart. Eine Manifestation wenn nicht gerade kultureller Synthese, so doch zumindest der Überbrückung verschiedener kultureller Niveaus ist der elektro-harmonische Stil, den Cherrys ehemaliger Mentor Ornette Coleman in den letzten Jahren entwickelt hat. Coleman ist auch der Altsaxophonist auf James «Blood» Ulmers LP *Tales of Captain Black*: bedrohliche tiefe Gitarrenfiguren Ulmers stehen gegen die aufsteigenden Repliken Colemans ("Theme from Captain Black"); Ulmers bluesgetränkte Gitarre und Colemans einschmeichelndes Saxophon werden vor einem nervös plappernden Bass-Schlagzeug-Hintergrund exponiert ("Nothin to Say"); Ulmer zeigt seine Gabe motivischer Entwicklung in Solo wie Begleitung ("See-Trough"). Er hat seine Gitarre mit den neuesten technischen Gerätschaften ausgerüstet, doch obgleich man mit Effektgeräten, einfachen Rock-Patterns und nicht zuletzt hohem Lautstärkepegel musikalische Intensität bloss simulieren kann, ist Ulmer doch der "heisseste" Solist ("Time Out") und der ideenreichste spontane Erfinder unter den harmonischen Musikern. Mehr als andere von ihnen spielt er auch den Blues – "Nothin to Say" steht in bester Chicago-Blues-Tradition –, doch ist seine Musik normalerweise von Funk- und Disco-Rhythmen durchsetzt.

Aus seinen raffinierten musikalischen Strukturen spricht eine durchaus klassische künstlerische Haltung, und das Gruppenspiel von Colemans "Prime Time"-Ensemble (dem Ulmer angehört) ist von bestechender Kohärenz. Die radikalste Musik im harmonischen Idiom ist sicherlich die des Schlagzeugers und Komponisten Ronald Shannon Jackson – radikal anders als die meiste Musik dieses Stils dadurch, dass Jackson bestrebt ist, völlig unabhängige musikalische Elemente unter einen Hut zu bringen. Seine Stücke bestehen zum überwiegenden Teil aus detailliert auskomponierten Passagen: über einer brodelnden vielschichtigen Rhythmik liegen – in freiem Tempo – Melodielinien, die aus langen Notenwerten gebaut sind; zur gleichen Zeit improvisiert wenigstens ein Instrumentalist in einem ebenfalls freien, aber von dem der Melodie völlig unabhängigen Tempo. Es ist Jacksons erklärtes Ziel, gleichzeitig Rhythmen und Melodien möglichst vieler verschiedener Stile und Kulturen zu präsentieren, wobei jedes dieser Elemente seine eigene Identität wahrt und sich doch (wenn auch oft nur flüchtig) mit den anderen Elementen verbindet. Sein Stück "Night Watch" ("Nachtwache") wurde vom gleichnamigen Gemälde Rembrandts inspiriert, «einem riesigen Portrait, einer Strassenszene mit all den Menschen des Nachtlebens – Liliputaner, Prostituierte, Gastwirte, Stadtwachen, adlige Prominenz, sogar ein kleiner trommelnder Junge – eben mit all' den Leuten, die sich nachts herumtrieben. Man schaut sich das Bild an und fühlt sich gleich so, als wäre man auch dabei.»¹ Genauso bunt gemischt wie die Bevölkerung des Rembrandt-Bildes ist das Innenleben von Jacksons Musik.

¹Zitiert nach: John B. Litweiler: There's a Mingus Among Us. *Down Beat* (27. Februar 1975)



Den Schlüssel zu seiner Musik muss man in seinem Schlagzeugspiel suchen, denn in all seinen Stücken spielt er die Rhythmen der Paradedrommeln – was man nicht mit dem Trommelspiel konventioneller weisser Marschkapellen gleichsetzen darf. Das "Parade Drumming" des afroamerikanischen "Drum and Bugle Corps" ist eine alte Tradition, die von Anfang an viel abwechslungsreicher, viel swingender als das Trommeln der weissen "Marching Bands" war: das "Parade Drumming" kann die unterschiedlichsten Rhythmen in seine Patterns integrieren, und diese Patterns, die rhythmischen Muster, sind nicht starr, sondern variabel und entwicklungsfähig. Doch auch wenn man dies berücksichtigt, wird man sagen müssen, dass Ronald Shannon Jacksons "Decoding Society" ein reichlich verrücktes "Drum and Bugle Corps" ist. Wie in Colemans Prime-Time-Band sind auch hier Solo- und Begleitinstrumente klar getrennt, doch agieren diese verschiedenen Ebenen bei Jackson wesentlich selbständiger. Die "Melodie"-Spieler von Jacksons Ensembles (Saxophone und/oder Trompete, Violine, Vibraphon, Gitarre) sind viel deutlicher Free-Jazz-inspiriert als die meisten anderen harmolodischen Musiker. Hinzu kommt, dass Jackson wunderbare Melodien schreibt, so die von "Nightwhistler" und die von "Apache Love Cry" mit ihren funkelnenden Trillern.

Harmolodische Musik hat wohl per definitionem fast immer einen nervös-überspannten Charakter, doch wird dies nirgends so deutlich wie in den extremen Kontrasten der Decoding Society. Jacksons musikalische Vision ist zugleich verführerisch (die vitale Rhythmik) und beunruhigend (die Disparatheit der Elemente). Seine Stücke sind eher höchst differenzierte Mixturen als prozessual entwickelte Formen. Man erlebt in ihnen eine Koexistenz verschiedener Musikkulturen, doch ist diese stets nur von begrenzter Dauer (Jacksons Stücke sind kurz) und wenig stabil: Chaos und Zerfall sind nie weit entfernt, und ungeachtet aller positiver Vitalität dieser Band ist es wohl kein Zufall, dass sie sich grösster Popularität in einer Zeit erfreut, in der das Überleben der Menschheit aufs äusserste gefährdet ist.

In Amerika müssen Free-Musiker in der Club- und Festival-Szene gegen die Konkurrenz von Fusion-, Bebop- und Swing-Musikern antreten. So ist es kein Wunder, dass freie Musik heute, wie schon in den sechziger Jahren, am besten im Milieu der alternativen Kulturstätten gedeiht: kleine Theater, Galerien, Kirchen, zuweilen einige der besseren Colleges und Universitäten. Hätte es nicht die engagierten Bemühungen einiger besessener Musikliebhaber und natürlich der Musiker selbst gegeben, so hätte eine ganze Kunstform wohl ein Vierteljahrhundert lang nur eine schattenhafte Geheimexistenz geführt. Im New York der siebziger Jahre war Free Jazz gleichbedeutend mit "Loft Jazz". Musiker waren es, die solche musikalischen Veranstaltungszentren betrieben: "Studio Rivbea", "Ladies' Fort" (Joe Lee Wilson), "The Brook" (Charles Tyler), "Ali's Alley" (Rashied Ali); "Soundscape", der heute wohl bekannteste Musik-Loft, wird vom Sänger und Disc-Jockey Verna Gillis geführt. Viele dieser Lofts waren die oberen Etagen von Fabrik- oder Lagerhausgebäuden, und manche von ihnen boten mehreren

Hundert Hörern Platz. Der unermüdliche Sam Rivers trägt seinen Namen zu Recht, denn die Musik sprudelt aus ihm in reissenden Strömen heraus. Wenn man ihn auch hauptsächlich als Meister des Tenorsaxophons schätzt, so wendet er sich im Laufe seiner Konzerte doch auch dem Klavier, der Flöte und dem Sopransaxophon zu und gestaltet auf jedem dieser Instrumente ausgedehnte Soli. 1970 gründete er sein "Studio Rivbea", und über Jahre stellte er dort eine Fülle von Free-Jazz-Ensembles vor, ohne dabei seine eigene Karriere als konzertierender Künstler zu vernachlässigen oder auch nur ein bisschen seiner musikalischen Energie einzubüssen. Das Studio Rivbea war zu seiner Zeit der berühmteste aller Lofts – doch ist die durchschnittliche Lebenserwartung eines Lofts eben nicht grösser als die der meisten Jazzclubs.

Die mehreren Generationen von Free-Jazz-Musikern, die seit den sechziger Jahren herangewachsen sind, treten zumeist in derartigen alternativen Aufführungs-orten in Erscheinung. Zu den lebendigsten und bekanntesten jüngeren Spielern zählen die Trompeter Bakaida Carroll und Olu Dara, die Altsaxophonisten Jemeel Moondoc und Jimmie Vass (der häufig mit Rashied Ali zusammenarbeitet), der Tenorsaxophonist Frank Lowe und der Geiger Billy Bang. Anthony Davis aus New Haven ist ein vielseitiger Pianist, dessen romantisch gefärbtes Spiel in diversen modal oder frei spielenden Ensembles zu hören ist; einer seiner häufigsten Partner ist der Flötist James Newton, ein Musiker von ebenfalls romantischem Temperament, dessen Flötenklang und -technik von klassischer Reinheit und Perfektion sind. Natürlich müsste man noch viele weitere wichtige Musiker nennen. Die Saxophonisten Byard Lancaster und (Black) Arthur Blythe gehören einer etwas älteren Generation an, und Blythe ist wohl der populärste aller eben aufgeführten Spieler. Seine Phrasen entnimmt er den dekorativen Passagen einiger eigentlich eher schnörkellos spielender Hard-Bop-Saxophonisten wie Johnny Griffin, deren Musik ihrerseits eine Synthese der Coleman-Hawkins- und der Lester-Young-Schule ist. In raschen Tempi kann Blythes Spiel durchaus aufregend "heiss" sein ("Voyage to Jericho") doch je langsamer das Tempo wird, desto deutlicher tritt die Zusammenhanglosigkeit seines rein ornamentalen Stils zutage. Wie Anthony Braxton hat auch er ein eingängiges *In the Tradition*-Album mit Themen aus dem traditionellen Jazzrepertoire eingespielt.

Ökonomisch ist es für einen New Yorker Musiker kaum machbar, mehr als ein paar Mal im Jahr mit einer bestimmten Gruppe in der Metropole des Jazz aufzutreten. Die meisten Free-Musiker der Stadt spielen daher in mehreren Gruppen, was zumindest vom musikalischen Aspekt, eine gesunde Situation ist. Um ein extremes Beispiel anzuführen: Oliver Lake, einer der aktivsten Musiker der Free-Jazz-Szene, spielt ein Solokonzert, arbeitet als Sideman, spielt als gleichberechtigtes Mitglied einer ad hoc zusammengetelefonierten Gruppe, tritt als Leader seiner eigenen "Jump Up"-Reggae-Band und mit dem "World Saxophone Quartet" auf – und all dies an aufeinanderfolgenden Abenden in jeweils verschiedenen Städten. (Ich weiss nicht, ob Lake tatsächlich eine Woche auf die geschilderte

Weise verbracht hat, aber es wäre nicht unrealistisch.) Das World Saxophone Quartet besteht aus Lake, Julius Hemphill, Hamiet Bluiett (alle drei aus St. Louis) und aus dem Kalifornier David Murray, wobei alle Musiker mehrere Blasinstrumente betätigen. Von hohem Niveau sind insbesondere Hemphills Kompositionen für dieses Ensemble; insgesamt aber bleibt das Quartett hinter dem Potential der vier Spieler zurück.

Da regulär arbeitende Big Bands der Vergangenheit angehören, sind Komponisten/Arrangeure wie David Murray und Henry Threadgill dazu übergegangen, kleine Big Bands – "Little Big Bands" – zusammenzustellen: das David Murray Octet und das Henry Threadgill Sextet (das de facto ein Septett ist). Die Grösse dieser Gruppen ist ideal zu nennen, denn was sie, verglichen mit wirklichen Big Bands, an klanglicher Wucht entbehren, machen sie durch klangfarblichen Reichtum mehr als wett: jedes der Bandmitglieder bringt seinen persönlichen Sound in die Gruppe ein. In den siebziger Jahren war Murray ein Saxophonekstatiker vom Schlag Albert Aylers; heute, als Bandleader, erweist er sich als Erbe von Charles Mingus, der dazu noch über ein qualitativvolles Ensemble als jede beliebige Mingus-Gruppe nach 1960 verfügt. Wie Mingus hat auch Murray eine Vorliebe für kontrapunktische Strukturen und rhythmische Wechsel; anders aber als der grüblerische Mingus ist Murray von Natur aus Optimist, und dieser Unterschied ist entscheidend, wie man in Stücken wie "Home" hören kann, einem stimmungreichen Stück mit einer Melodie von schlichter Expressivität und einer mild dissonanten Gegenmelodie. Murrays Tenorsoli fügen sich heute, anders als früher, meist den Konventionen der temperierten Stimmung, und sein Oktett lebt sowohl von den Qualitäten der Solisten als auch von der hervorragenden Interpretation der detaillierten kompositorischen Strukturen des Leaders.

So spielt der Posaunist George Lewis in der Ballade "Ming" mit der unfehlbaren Sicherheit eines Jimmy Knepper. An Stelle der rhythmischen Dynamik von Mingus und Dannie Richmond setzt Murray das eher nüchterne Bass-Spiel von Wilbur Morris und das unendlich subtile und sensible Schlagzeug Steve McCalls, der aber auch, wie er zu beweisen Gelegenheit hat, der feurigste der gegenwärtigen Schlagzeuger ist. Der Kornettist Olu Dara und der Holzbläser Henry Threadgill spielen sowohl im Murray-Oktett als auch im Threadgill-Ensemble. Das Murray-Stück, das jeder zu kennen scheint, ist "Dewey's Circle", eine swingende Nummer, in der Dara mit seinen perfekten Louis-Armstrong-Phrasen glänzen kann, inklusive der an Höhepunkten plazierten hohen Töne mit klassischen Armstrong-Vibrato. Dara hat zumindest den vollsten Ton aller Trompeter seit Roy Eldridge. Seine Improvisationen sind in ihren Emotionen fein ausbalanciert und leben insbesondere von ihren inneren rhythmischen Kontrasten. In Murrays "Jasvan" wechseln Daras prächtige (gedämpfte) Melodien zwischen knackigen Phrasen und nachdenklichen Momenten, und in einem schnellen Solo wie "Last of the Hipmen" sind feinste Differenzierungen und scharfe Kontraste in einen völlig natürlich anmutenden musikalischen Fluss eingebettet. Daras Sound ist es, der den Klang der Threadgill-

Gruppe prägt. Anders als Murrays Musik lebt die dieses Ensembles von Ironie und mitunter krasssem Humor. Auftrumpfend, mit voll-vibrierendem Ton, stimmen die Bläser Linien an, die dann in ihrem weiteren Verlauf auf subtile Weise schief und vieldeutig werden. Einige der Stücke Threadgills, so "Just B" und "Just the Facts and Pass the Bucket", sind dunkel getönte Klagegesänge und Tondichtungen. "Soft Suicide at the Baths", ein langer Hymnus, löst sich allmählich in unberechenbare Tonfolgen von Klarinette, Kornett und Trompete auf, während zwei Schlagzeuger in gänzlich verschiedenen Tempi spielen, und so gelingt es auch dem Schlussdreiklang nicht, eine versöhnliche Note herbeizuführen. Das Thema von "Gateway" könnte man sich als vehementen Höhepunkt einer italienischen Oper vorstellen – bis zu dem Moment, in dem Threadgills wüstes Altsolo einsetzt. "Black Blues" hätte ein Stück blosse Routine sein können, wird aber durch die harten Attacken und die opulenten Sounds der Musiker davor bewahrt. Im zündenden "When Was That?" spornen die Fanfaren des Themas das Schlagzeug zu einem ununterbrochenen Trommelfeuer an, das dann von hitzigen Sololinien noch weiter geschürt wird. Die Musik dieser Gruppe hat eine kaum zu beschreibende absolute Qualität, mit dem ständigen Unterton drohender Eruptionen. Drei Bläser, zwei tiefe Streicher und zwei Perkussionisten geben Threadgill eine Fülle von Möglichkeiten, die Rolle der Instrumente immer neu zu definieren: so ist "10 to 1" beispielsweise nach Art einer harmolodischen Band strukturiert – einer harmolodischen Band vor den Zeiten der Rockmusik, vor den Zeiten elektrischer Verstärkung, vor den Zeiten Colemans.

Natürlich gibt es überall in Nordamerika innovative Jazz-Aktivitäten, auch abseits der Musikerkonzentrationen in New York und den Grossstädten des Nordostens. Diese Aktivitäten sind erstaunlich vielgestaltig, da man sich in verschiedenen Milieus für verschiedene Aspekte der Weiterentwicklung der Musik interessiert. Manche Musiker haben sich vom Vorbild der Chicagoer und der Europäer zu Erkundungen von Strukturen, Klangfarben, Stille und freier Improvisation stimulieren lassen, und unter diesen finden sich viele Multiinstrumentalisten. Genannt seien Milo Fine in Minneapolis; Henry Kuntz, Gerald Oshita, Greg Goodman (Klavier) und Henry Kaiser (Gitarre) in der San-Francisco-Gegend; der Zirkel um die Zeitschrift Coda und das Plattenlabel Onari in Toronto, darunter Musiker wie der Altsaxophonist Maury Coles und der Sopransaxophonist Bill Smith. Noch weiteren Einfluss hatten womöglich die frühen Free-Jazz-Spielweisen. In New Orleans spielen der Trompeter Clyde Kerr, Jr., der Altist Edward "Kidd" Jordan und der Drummer Alvin Fielder einen glühenden Post-Coleman-Jazz, während zwei der ersten Mitspieler Colemans (der 1950 in New Orleans lebte) eine hochdifferenzierte Variante des späten Bop spielen: der Klarinettist Alvin Batiste und der Pianist Ellis Marsalis, dessen Söhne – Trompeter Wynton und Tenorist Branford Marsalis – zu den Jungstars des Hard Bop der achtziger Jahre geworden sind. Auch in Los Angeles haben einige begabte Musiker von sich reden gemacht, so der Saxophonist



Don Cherry
44

Vinny Golia, der Bassist Roberto Miguel Miranda und der Schlagzeuger Alex Cline.

In einigen amerikanischen Städten gibt es ältere Musiker, die der jungen Generation bei ihrem Start helfen, so wie es beispielsweise John Carter, Bobby Bradford und Horace Tapscott in Los Angeles getan haben. Schon 1961, vier Jahre vor der Entstehung der AACM, gründete Horace Tapscott die "Union of God's Musicians and Artists Ascension" (UGMAA), die unter anderem zum Ziel hatte, Konzerte seines "Pan Afrikan Peoples Arkestra" zu veranstalten. Tapscott für sich ist ein beeindruckender Pianist. Seine Solo-LP *Song for the Unsung* ist voller ausladender Einleitungen und Nachspiele, voll raffinierter innerer Details, und doch wird seine Musik nie rhapsodisch. Trotz der ausgeklügelten Strukturen ist seine Musik von einer entwaffnenden Schlichtheit und Direktheit. Das Titelstück der LP exponiert einen subtil konstruierten Fluss von Konsonanz und Dissonanz; einem eigentlich eher schroffen Elmo-Hope-Titel verleiht er einen sympathisch-würdevollen Charakter, und seine rhythmische Neugliederung von "Bakai" ist der Interpretation Coltranes klar überlegen. Das Arkestra spielt eine avancierte modale Musik und gibt verschiedenen Komponisten und Improvisatoren Gelegenheit, ihr Talent zu erproben. Des weiteren arbeiten die Mitglieder der UGMAA als Musiklehrer für Kinder und Jugendliche im Stadtbereich von Los Angeles.

Diese Art pädagogischer Tätigkeit auf dem Gebiet moderner Musik ist heute wichtiger denn je, wo die Tage

der Jam Sessions und des nicht institutionalisierten Lernens gezählt sind. Der sprunghafte Anstieg der Anzahl von High School- und College Big Bands im Laufe der Free-Jazz-Ära weckt falsche Hoffnungen: diese Orchester ahmen die billigen Effekte eines Stan Kenton oder den mittelmässigen Eklektizismus eines Woody Herman nach. Dennoch gibt es auch im Free-Jazz-Bereich Fortbildungsmöglichkeiten von höherem Niveau: am bekanntesten ist wohl das "Creative Music Studio" in Woodstock im Staat New York.* Es wird vom Vibraphonisten Karl Berger geleitet, und zahlreiche Avantgarde-Musiker wie Don Cherry und Roscoe Mitchell lehren als Gastdozenten bei Intensivseminaren mit speziellen Themenstellungen. In East Lansing, einer Universitätsstadt in Michigan, initiierte das AACM-Mitglied Mitchell das "Creative Arts Collective", das sich hauptsächlich aus jungen Musikern aus Detroit zusammensetzt. Unter den Musikern des CAC finden sich der Gitarrist Spencer Barefield, der Bassist Jaribu Shadid und der Schlagzeuger Tani Tabbal, die gemeinsam die Rhythmusgruppe von Mitchells Sound Ensemble bilden. In einer anderen Universitätsstadt - New Haven in Connecticut - war Leo Smith einer der Begründer des "Creative Music Improvisers Forum" (CMIF), zu dem Dwight Andrews (Holzblasinstrumente), Bobby Naughton (Vibraphone) und Wes Brown (Bass) zählen. Keine der beiden letztgenannten Gruppen unterhält jedoch Verbindungen zu den lokalen universitären Institutionen.

REGION LUZERNER HINTERLAND



6130 Willisau
Bahnhofstation VHB
Bahnhofplatz 1
Tel. 045 - 81 26 66

Coca-Cola

You Can't Beat The Feeling!



Saxophonitis oder die Liebe zu einem Bankert

von Marc Valance

Einer meiner Freunde sagt, er habe Entzugserscheinungen, wenn er nicht blase. Ein anderer bläst, weil er sich damit jenen kreativen Freiraum schafft, den er zum Leben braucht. Der dritte schöpft beim Blasen neue Kraft. Wenn er am «Verpfludere» sei, brauche er nur ins Horn zu stossen, und schon sei er wieder «beieinander». Ein Vierter «stellt einen Ton in den Raum» und bläst dann drum herum oder «daneben her», er träumt von der Freiheit der chromatischen Leiter und von Chinesischem. Unzählige blasen, und jeden Tag werden es mehr. Es ist eine Mode, das Blasen, ein Boom wie in den sechziger Jahren das Gitarre-Zupfen, wie der autobiographische Roman in den Siebzigern. Was sie blasen, die Freunde? Natürlich Saxophon.

In einem Musikaliengeschäft in Zürich – einem grösseren allerdings – gehen rund hundert Saxophone jährlich über den Ladentisch. Eine ebenso grosse Anzahl wird vermietet. Was da verkauft wird, sind nicht bloss Billiginstrumente aus Taiwan, der Tschechoslowakei oder Italien, sondern – neben der japanischen Mittelklasse – auch die «Rolls-Royce» unter den Saxophonen, die «Selmer» und die «Buffet-Crampon». Bei den Saxophonen lohnt sich für viele Musikaliengeschäfte die Lagerhaltung, weil der Umsatz stimmt. Und so kann man in Zürich, seit der Boom läuft, in besseren Musikgeschäften unter einem halben Dutzend Marken wählen und auch selten gespielte Baugrössen wie das Sopraninosaxophon gleich mitnehmen. Baßsaxophone muss man in der Regel allerdings bestellen. Kostenpunkt: rund 8500 Franken.

Am häufigsten gespielt wird das Altsaxophon, gefolgt vom Tenor. Auch das Sopran wird ziemlich häufig geblasen, als Klarinettenersatz zum Beispiel in der Ländlermusik. Das Sopranino schrillt in den oberen Lagen der Querflöte und ist nur schwer rein zu intonieren. Das Baßsax hat die Klanggewalt einer Orgel, doch es braucht so viel Luft, dass ein Amateur kaum damit fertig wird. 2000 bis 3500 Franken kostet ein gutes Instrument (Alt, Tenor, Sopran) in jedem Fall.

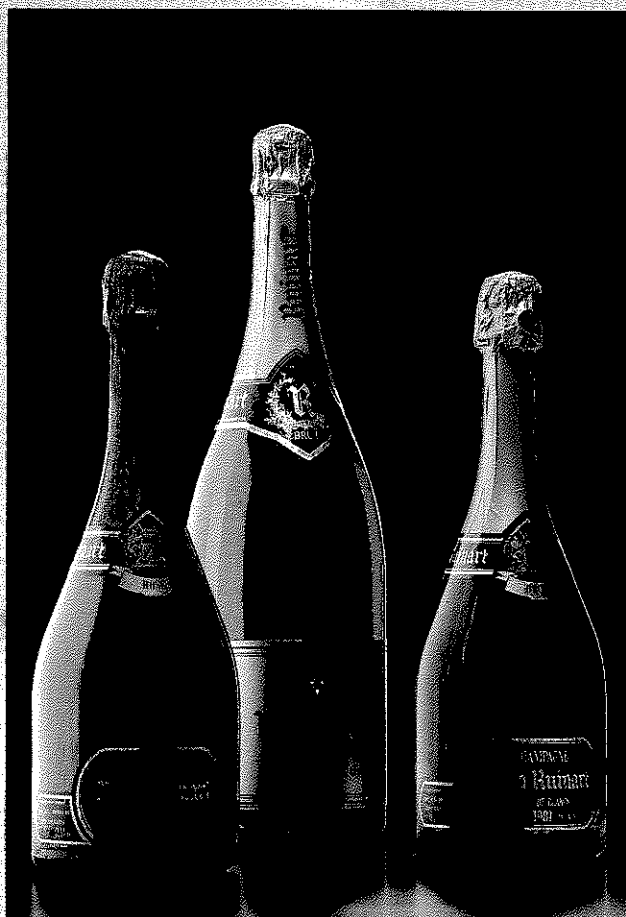
Dass ein Sax-Boom läuft, erkennt man nicht nur an den blasenden Freunden. Als Symbol für eine locker-lässige Lebensart taucht das Instrument seit geraumer Zeit in der Werbung auf. Es signalisiert Dynamik, entspannten Umgang mit Erfolg und Wille zur Leistung. In der Unterhaltungsmusik ist das Saxophon geradezu omnipräsent. Es gibt kaum ein Pop- oder Rockstück mehr, das nicht ein Sax-Solo zu bieten hätte. Nach Strophe zwei oder drei heult ein Altsaxophon die sehnsüchtig-virile Botschaft von Schmerz, Glück, Resignation und/oder Hoffnung durch die Lautsprecherbox, die Botschaft, die der Sänger nicht herübergebracht hat, mangels Stimme oder aus musikalischer Unterkühlung. Das Sax am Radio, das Sax im Werbespot, das Sax bei Big Store und das Sax im ABM, das Sax im Kino und das Sax im

Nachbarhaus. Es ist die Stimme der Eighties, wie die elektrische Gitarre die Stimme der Sixties und der Seventies war. Inzwischen aber eine konfektionierte Stimme, Vehikel für ein konfektionierte Gefühl, für Lebenszichorie. «Alle tönen gleich, wie David Sanborn», sagt Urs Blöchliger, der Zürcher Jazz-Saxophonist (Sanborn spielt seit Beginn der achtziger Jahre «Fusion», eine Mischung von Pop und Jazz). «Wenn du im Studio Aufnahmen machst, tust dich der Tontechniker auf Sanborn, automatisch.» Der Kommerz hat ein Klangideal für das Saxophon etabliert, ein dem Jazz entliehenes. Das ist paradox. Denn das Saxophon ist im Jazz gross geworden, weil es nicht an ein Klangideal gebunden war. Und es ist betrüblich, denn, so Blöchliger: «Es geht nicht mehr lang, und keiner will mehr ein Saxophon hören.» Durch allzu häufigen Gebrauch wird auch eine starke Stimme verschlissen.

Ald Adolphe Sax das Saxophon um 1840 entwickelte, ging er von einer klar umrissenen musikalischen Problematik aus. In seinem Patentantrag (1846 in Paris) schrieb er, es fehle im Orchester die verbindende Stimme zwischen Holz und Blech. Das Fagott, traditionelles Bindeglied zwischen diesen Instrumentengruppen in den tiefen Lagen, sei für Forte-Effekte zu schwach. In der Freiluftmusik (gemeint war die Militärmusik) sei hingegen die Wirkung der Streichinstrumente gleich Null. Befremdet von diesen Unzulänglichkeiten, habe er ein Instrument geschaffen, das im Charakter seiner Stimme den Streichinstrumenten nahekomme, aber mehr Kraft und Intensität besitze als diese. Als Prototyp baute er ein Baßsaxophon und führte es Hector Berlioz vor, der sogleich begeistert schrieb: «Die Komponisten werden Herrn Sax viel zu danken haben, wenn seine Instrumente einmal in allgemeinem Gebrauch sind. Dass er auf seinem Weg beharre! An Ermunterung durch die Freunde der Kunst wird es ihm nicht mangeln!»

Dass Sax beharrte, lag nicht allein an seinem Interesse für die Kunst. General de Rumigny, Adjutant des Bürgerkönigs Louis-Philippe, hatte ihn auf ein grosses Geschäft aufmerksam gemacht: Die französische Armee plante die Reorganisation ihres Musikwesens – Gelegenheit für findige Instrumentenbauer, sich eine goldene Nase zu verdienen.

Denn Sax baute mitnichten nur Saxophone. Als junger Instrumentenbauer hatte er in der Werkstatt seines Vaters durch die Perfektionierung der Baßklarinette auf sich aufmerksam gemacht. In seiner eigenen Manufaktur in Paris (er beschäftigte zeitweise über 200 Arbeiter) fertigte er Blechblasinstrumente eigener Entwicklung in «Familien»: die Saxhörner, Saxtrombas und die Saxophone in lückenlos abgestuften Baugrössen vom Subkontrabass bis zum Sopranino-Instrument. Sax war ein Vereinheitlichungsfanatiker: innerhalb einer Familie



Ruinart
L'Art du Champagne
 La plus ancienne maison de Champagne
 fondée en 1729

Marques de prestige – une adresse Weltmarken aus einer Hand

FASSBIND

war jedes Instrument mit denselben Fingersätzen zu spielen – ein unschätzbarer Vorteil für die Ausbildung der Militärmusiker. Sax war ein Pionier in der Anwendung mathematisch-physikalischer Erkenntnisse im Instrumentenbau. Er tüftelte an Ventilsystemen, die ein reines chromatisches Spiel erlaubten, experimentierte mit Klangfarbe, Volumen und Stimmumfang traditioneller Instrumente. Mit Sax brach das Industriezeitalter in den Instrumentbau ein: die Entwicklung neuer und die Verbesserung traditioneller Instrumente auf naturwissenschaftlicher Basis und die Fertigung in arbeitsteiliger, an die Fließbandproduktion gemahnender Form. Bei einem Probe- und Wettspiel auf dem Champ de Mars 1845 fegten Sax' perfekte moderne Instrumente die traditionell instrumentierte Konkurrenz beiseite.

Wer ein Saxophon spielt, spielt tatsächlich alle. Die «klassische» Ausbildung am Konservatorium erfolgt auf dem Alt-Instrument. Tenor, Sopran, Bariton lernt man nebenher. Viele Unterhaltungsmusiker spielen gleichzeitig Alt- und Tenorsaxophon, und unter den Tenoristen des Jazz hat es sich seit John Coltrane eingebürgert, als Zweitinstrument Sopran zu blasen. Gerry Mulligan und Stan Getz (Bariton und Tenor) tauschten auf der Platte *Mulligan and Getz* gar die Instrumente. Sax' Einheitsapplikatur, ein und dieselbe Klappenmechanik auf allen Instrumenten der Familie, macht es möglich.

Aber trotzdem: Das Bariton, das Mulligan bläst, klingt anders als das Bariton von Getz. Und umgekehrt. Getz (auch wenn er Tenor spielt) ist näher dem «klassischen» streicherähnlichen Ton. Mulligan klingt rauher, kerniger. Denn der Ton des Saxophons hängt nicht von der Grifftechnik ab (oder nur wenig), die Sax vereinheitlicht hat. Der Ton wird mit dem Mundstück gemacht und durch die Art des Blasens. Das Klangideal, das Sax vorschwebte, hat Gültigkeit im Konservatorium. Im Jazz macht sich jeder Bläser seinen Ton selbst. Der eine klingt spitz und scharf, der andere sonor und rau, der dritte rauchig. Der vierte näselte, der fünfte krächzte, der sechste quäkte. Man kann sie an ihrem Ton unterscheiden, wie man Menschen an ihren Stimmen identifizieren kann. Coleman Hawkins und Lester Young, Ben Webster und Don Byas, John Coltrane und Pharoah Sanders. Aber auch den Ruedi vom Hans und den Werner vom Andreas. Und die Karin tönt nochmals anders als alle andern. Mit dem Sax machst du dir dein Klangideal selbst – und das ist es, was die Freunde Saxophon spielen lässt. *My Sax is my freedom*.

Viele von denen, die da blasen, sind nämlich Musikunterricht-Geschädigte, Opfer jener Musikerziehung, die sich für Disziplinierung und Nivellierung hergibt. Mit Beethoven als Zuchtmeister und Mozart als Vorbild. Sie wurden als Kinder gezwungen, das *Albumblatt für Elise* so lange zu üben, bis sie es fehlerfrei leiern konnten, oder Menuette, die Mozart als Sechsjähriger schrieb. Grundsatz: Was man angefangen hat, führt man zu einem Ende. Zum Anfangen wurden sie nicht selten überredet und verführt. Notentreue und «Schönheit» wurden dann zum Mass der Dinge. Gefragt war die perfekte Reproduktion. Stefan, Tenorsaxophonist, Student und Schallplattenverkäufer, spricht von «Erfüllungszwang»: «Mit dem Saxophon legst du die musi-

Das Saxophon – technisch

Sax' Idee, die zur Entwicklung des Saxophons führte, war einfach: Was geschieht, fragte er, wenn man ein Blechblasinstrument mit einem Klarinettenschnabel anbläst? Er experimentierte mit dem Körper der Ophikleide, einem tubaähnlichen Blasinstrument, und erzielte genau das Timbre, das ihm vorschwebte: eine Mischung von Streicher- und Bläserklang.

Von dieser Idee ausgehend, entwarf Sax das Saxophon von Grund auf als ein neues Instrument. Dabei strebte er nach reiner Intonation und leichter Spielbarkeit.

Das Saxophon *oktaviert*, das heisst, dass in den beiden mittleren Oktaven (fast) alle gleichen Töne mit den gleichen Griffen gespielt werden können, also d' wie d'', dis' wie dis'' usw.

Im Gegensatz dazu *quintiert* die Klarinette, das heisst, dass ein Ton in die Duodezime springt, wenn man die Oktavklappe drückt (also von c' nach g''). Deshalb müssen gleiche Töne in der höheren bzw. tieferen Oktave dort anders gegriffen werden.

Vor allem diese Tatsache hat dem Saxophon den Ruf eingetragen, es sei leichter zu spielen als andere Blasinstrumente. Doch das trifft nur für die ersten Anfänge zu. Der konische Körper des Saxophons macht die Intonation unsicher. Es ist schwierig, Saxophone ausgeglichen rein zu spielen. Ebenso schwierig ist es, sie in den tiefen Lagen leise zu blasen.

Der Schnabel des Saxophons ist eine Weiterentwicklung des Klarinettenschnabels. Er bestimmt zusammen mit dem Rohrblatt die Art des Tons, den ein Spieler hervorbringt. Im Jazz werden tendenziell eng gebohrte metallene Schnäbel mit offener Bahn (grossem Abstand zwischen Blatt- und Schnabelspitze), in der klassischen Musik eher weit gebohrte Kautschuk- oder Ebonitschnäbel mit mittlerer bis geschlossener Bahn verwendet.

Die Applikatur (Tasten- und Klappenmechanik) hat Sax von der Böhm-Flöte übernommen. Die Griffabellen des Saxophons und der Querflöte sehen daher sehr ähnlich aus. Abgesehen von der Blastechnik, ist es einfach, von der Flöte zum Saxophon (und umgekehrt) zu wechseln.

kalische Konvention und die Erinnerung an Ihren Missbrauch ab. Sax spielen ist Auflehnung gegen das klassische Getue, den kulturellen Bierernst, die Bildungshuberei. Saxophon spielen ist Emanzipation.» In der bürgerlichen Bildungswelt und in der bürgerlichen Vorstellung von seriösem (und schönem) musikalischem Tun ist das Saxophon kaum enthalten. Und wenn schon, dann eher als Bürgerschreck. Das Instrument wird in kulturbeflissenen Kreisen immer noch dem Tingeltangel zugerechnet. Dabei hatte Adolphe Sax nichts unversucht gelassen, dem Saxophon im Sinfonieorchester zum Durchbruch zu verhelfen. Er machte sich allerdings keine Illusionen. Dass seine Instrumente, wie der Wiener Musikkritiker Hanslick 1867 schrieb, «in der Oper und im Concert so lange überflüssig bleiben (werden), bis ein grosser Komponist einmal Saxophone in seine Partituren einführt», war ihm wohl selber klar. «Die Macht lag in den Händen der Militärmusik», schrieb einer seiner ersten Biographen, «hier wurde den Soldaten befohlen, das Instrument zu lernen, die Regimenter mussten es kaufen.» Nach seinem Sieg auf dem Champ de Mars avancierte Sax zum Ausrüster der französischen Regimentsspiele. Als Günstling Louis-Philippe stieg er in jene Gesellschaftsschichten auf, die Jacques Offenbach in seinen Operetten karikierte: in die Klasse der Industriellen, der Bankiers, der Grosshändler und Börsenmakler, die die wirtschaftliche und damit die eigentliche Macht im Staat besaßen – und ging pleite, als Louis-Philippe 1848 stürzte. Doch er diente sich sogleich dem neuen Herrscher an und wurde unter Napoléon III. zum zweitenmal Monopol-



Vinny Golia

Armeelieferant, trotz der Proteste der Konkurrenz, die sich – um sein Monopol zu brechen – zu einem veritablen Verein mit Kassier und Statuten zusammenschloss. Sax, der Neuerer, verbündete sich opportunistisch mit den alten Mächten und ging mit ihnen unter. Nach Louis Napoléons Abdankung waren die Tage seiner Manufaktur gezählt. Sax verlor den Überblick über seine geschäftlichen Aktivitäten, die Konkurrenz, der es schon während Napoléons Regime gelungen war, einen Teil des verlorenen Terrains zurückzugewinnen, drängte ihn jetzt vollends aus dem Geschäft. 1877 ging Sax endgültig in Konkurs.

Was überlebte, waren Sax' Klangvorstellungen für die Militärmusik, sein «Mix» der eingesetzten Instrumente und sein teuerstes Kind, das Saxophon. Nach Ablauf der Patente, die er auf das Instrument genommen hatte, begannen deutsche und amerikanische Instrumentenbauer Saxophone zu fabrizieren. Das Saxophon fand Eingang in ausländische Armee- und Tanzkapellen. Als 1918 die US-Truppen demobilisierten und grosse Materialbestände abstießen, gelangten gebrauchte Instrumente auch in die Hände von schwarzen Unterhaltungs- und Jazzmusikern. Mit dem Shimmy, dem Boston, dem Foxtrott und dem Tango kam das Saxophon in den Jahren 1917 bis 1925 nach Europa zurück, endlich befreit von Militärkapelle und Harmonieverein, dafür als Schmalztüte, als Heuler, wie später die singende Säge und die Hawaiigitarre. Es wurde zum schillernden Symbol für ausschweifende Lebenslust und Lasterhaftigkeit. Nicht zufällig ist es ein Saxophonist, Pablo, der in Hesses *Steppenwolf* (1927) dem Helden Harry Haller die schlechte Laune mit Kokain vertreibt. Pablo reisst Harry aus der bürgerlichen Erstarrung und verführt ihn zu Sinnlichkeit und Lust. Den Hütern von Anstand und Moral galten die amerikanischen Tänze und ihre Musik als «sittenlos», das Instrument, das mit den neuen Tänzen Mode wurde, klang ihnen «pervers» und «negerhaft». Was Hans Pfitzner 1927 über den Jazz schrieb, gilt als Urteil der Zeit auch für das Saxophon: «Das Antideutsche, in welcher Form es auch auftritt, als Atonalität, Internationalität, Amerikanismus, deutscher Pazifismus, berennt unsere Existenz, unsere Kultur von allen Seiten und mit ihr die europäische. Jazzwelt bedeutet die Niedrigkeit, die Aharmonik, den Wahnsinn gegenüber hoher Kunstmusik.» Der Nationalsozialismus trieb das Saxophon regelrecht in den Untergrund. Viele Unterhaltungsmusiker in Deutschland sattelten auf andere Instrumente um oder versuchten, ihre Saxophone als besonders geformte Metallklarinetten auszugeben. Sigurd Rascher, der deutsche Saxophon-Virtuose, fand 1933 an seiner Garderobentür einen Zettel: «Saxophon – kommt von Kohn – weg davon.» Er emigrierte. Als der instrumentale Rassenwahn schliesslich die reichsdeutschen Saxophonhersteller in ernsthafte materielle Schwierigkeiten brachte, sah sich das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda genötigt zu intervenieren. Es belehrte die Öffentlichkeit darüber, dass «man auch mit dem Saxophon gute Musik machen» könne.

Doch das Saxophon ist die Fama der Anrüchigkeit nie losgeworden. Als «erfundenes», auf dem Reisbrett entwickeltes Instrument hat es keine Tradition, keine

Verwurzelung in den tiefsten Tiefen der Musikgeschichte vorzuweisen – und gilt deshalb als Bankert. Nur: ein schlechter Ruf zieht an. Sich mit dem Hergelaufenen, aus der Gosse Stammenden zusammenzutun ist ein Akt der Auflehnung und der Subversion. Ja, sie unterhöhlen lustvoll die Autorität der Kulturapostel, die Freunde, die da blasen. Sie rächen sich an Eltern, Lehrern, Onkeln und Pfarrern, die sie vor den Karren der Kulturpflege spannten. Mit dem Saxophon kannst du machen, was du willst, sagen sie, und wie du es willst. Was für ein grässlicher Satz in den Ohren des Musikfreunds! Aber es stimmt. Seit Coleman Hawkins in den zwanziger Jahren die an der Klarinette orientierte Spielweise über Bord geworfen hat und das Saxophon – wie Armstrong die Trompete – *hot* spielte, gibt es kaum eine Klangbildung mehr, der sich nicht ein Musiker verschrieben hätte. Stan Getz, der «kühle» Techniker, Alber Ayler, der explosive Exzentriker, Sonny Rollins mit seiner hässlich kahlen Hektik, Coleman Hawkins mit dem voluminösen *big sound*. Manch einer unter den Amateuren, der gerade eben eine Tonleiter in C spielen kann, kauft sich dann einen offenen Schnabel und ein hartes Blatt, weil er glaubt, das sei die Ausrüstung, auf der die «Giants of Jazz» blasen. Er erwirbt sich damit zwar den Kiefernkrampf und produziert unfreiwillige Komik: in den hohen Registern klingt sein Spiel katzfalsch, und in den tieferen geht das Instrument mit einem Knall los. Aber wen stört's. Mit dieser Technik – *slap tongue* – ergötzen schon die ersten schwarzen Saxophonisten ihr Publikum. Zum Repertoire der Saxophon-Clownerien gehörten ausserdem miauen, lachen, bellen, hupen, weinen, knurren, zwitschern. Heute übt man *growl* (blasen mit Stimme), *subtone* (das Blatt nur mit einem Teil des Luftstromes anblasen), *Falsett* (Töne, weit über den normalen Stimmumfang des Instrumentes hinaus), *false fingerings* («falsche» Griffe, welche die Klangfarbe des Tons verändern).

Aber die Freiheit, die das Saxophon bietet, geht weit über die Klangbildung hinaus. Mit diesem Instrument darfst du, unbehindert durch den Kulturapostel in dir selber drin, Schlager spielen, Schnulzen, Tangos, Operettenmelodien, Blues, Evergreens und sogar Ländler. Sentimentalität, Kitsch, Rühseligkeit und massenhaft Gefühl ist hier erlaubt, ist keine kulturelle Missetat. Und wer sich disziplinieren will, kann es mit «klassischen» oder Jazz-Etuden versuchen oder mit transkribierten Solos von Saxophon-Jazzern oder mit den Suiten für Cello solo von Johannes Sebastian Bach, die der französische Virtuose J.M. Londeix für Saxophon eingerichtet hat.

Der Bürger Adolphe Sax hatte von Louise Maor, einer Spanierin, die ursprünglich wohl seine Haushälterin gewesen war, fünf Kinder. Doch er heiratete Louise nie. Er versteckte sie vor der Öffentlichkeit. Auch seine Kinder anerkannte er gesetzlich erst im hohen Alter. Unklar, ob er befürchtete, sich durch eine Heirat mit Louise Maor gesellschaftlich unmöglich zu machen, oder ob er bloss auf verschrobene Weise an der Bohème seiner Jugend festhielt. Im Jahr seines ersten Konkurses, 1852, erkrankte Sax an Oberlippenkrebs. Im Frühjahr darauf gebar Louise ihr erstes Kind. Ein Jahr nach der Geburt des fünften Kindes starb Louise. Sie war

Ausgesuchte Drinks in hervorragender Qualität

Fassbind / Benz, Import,
6414 Oberarth

Carneval

3 cl Cachaça / 2 cl White Peach Liqueur
1 cl Grenadine-Sirup
1 cl Michel Zitronensaft
½ Schweppes Tonic / 1 Stück Eis
Garnitur: Limettentranchen und Kirsche

30 Jahre alt geworden. Sie hatte zuletzt nicht mehr in Sax' Domizil gewohnt, wohl aber ihre Kinder. Selbst im Tod hielt Sax sie von sich fern: Er liess sie nicht in der Familiengruft bestatten, die er «à perpétuité» auf dem Cimetière de Montmartre erworben hatte. Im Jahr von Louis Tod heilte Sax' Oberlippengeschwulst spontan ab. Einige Jahre später erkrankte Sax an der Lunge. Aber auch diese, als lebensbedrohend diagnostizierte Krankheit überwand er aus eigener Kraft. Er kurierte sich selbst mit Teerdämpfen, die man damals zur Konservierung von Fleisch verwendete, und wurde als medizinisches Wunder durch die Fachwelt gereicht. Natürlich sah er in dieser Heilung auch gleich das Geschäft: Er nahm ein Patent auf seine Teerverdampfer und verkaufte sie an Spitäler, Schulen, Fabriken und Kanzleien zur Reinigung der Luft in Arbeits- und anderen Räumen. Selbst Pasteur kaufte zu Versuchszwecken ein paar davon. Sax, geschäftstüchtig und erfinderisch, ging aber noch einen Schritt weiter: Wer ein Blasinstrument bläst, bläst nicht nur, er atmet auch ein. Einen Teil der Luft zieht er dabei durch das Rohr seines Instrumentes. Also baute Sax seine Teerverdampfer in seine Instrumente ein. Zwangsinhalation, Zwangshygiene. Weil Hygiene modisch wurde in jener Zeit, erfand und patentierte er auch eine Reihe von «appareils pulmono-gymnastiques», Kinderspielzeuge zum Zweck der Lungengymnastik und -hygiene. Überhaupt: im Zuge der stürmischen Industrialisierung und des technischen Fortschritts erfand, was ein rechter Erfinder war, querebeet. Dass Sax im Krimkrieg eine Sax-Kanone entworfen haben soll, dürfte ein Gerücht sein, das auf einer Verwechslung beruht: Sein Bruder Alphonse, zeitweilig in Sax' Firma tätig und bekannt geworden durch seine Damen-Blaskapellen, entwickelte ein Artilleriegeschoss mit Mehrfachsprengkopf. Sax selber entwarf eine Dampforgel, deren Gedröhn «eine ganze Provinz» erfüllen sollte, patentierte mechanische Signale und Dampfpfeifen für die Eisenbahn und einen eiförmigen Konzertsaal mit einer Ventilation, die dem Zuhörer den Schall zutragen sollte.

«Das Saxophon», sagt Andres, Lehrling und Alt-Spieler, «ist von allen Instrumenten der menschlichen Stimme am nächsten. Singen wäre das grösste, aber ich kann nicht singen.» Katrin, Gymnastiklehrerin und Alt-Spielerin, erzählt die Anekdote von Lester Young (Young war einer der Wegbereiter des modernen Jazz), der durch sein Instrument gesprochen haben soll: «Ich bin pleite», soll er gespielt haben, «give me some money!» Count Basie, bei dem er damals arbeitete, habe ihn mühelos verstanden. Bruno, ein Instrumentenhändler, sagt, seine Kunden fänden das Saxophonspielen «einfach geil». Er meint es im buchstäblichen Sinn des Wortes. «Das Saxophon ist irgendwie erotisch», meint er, «und in letzter Zeit kaufen immer mehr Frauen Saxophone.» Archie Shepp, der schwarze Free-Jazzler, erklärte unumwunden, sein Horn sei ein Sex-Symbol. Man muss nur sehen, wie manche spielen! Im Augenblick höchster Intensität geben sie hohles Kreuz und schieben das Horn vor den Bauch, da hat der aufwärtsgerichtete Schallbecher dann schon etwas Phallisches. Eine optische Faszination gehe vom Saxophon aus, von diesem glitzernden Instrument, sagt Urs Schoch, Saxo-

phonlehrer an der Zürcher Musikakademie. Als Buben hätten sie bei Tanzveranstaltungen auf dem Dorf immer die Saxophone angestaunt und hätten gedacht: So einen Apparat will ich auch einmal haben. Das Saxophon ist die perfekte Maschine. Chromblitzend, präzise und für jedes Tempo gut. Auf dem Saxophon kannst du fräsen, blochen wie auf einem Motorrad. Yamaha baut beides. Die Free-Jazzler jagen ihre rasenden Läufe durch das Rohr. Die Motorradfahrer geben Vollgas und blochen ab, mit dem Vorderrad in der Luft. Sax und Motorrad, Macho-Symbole, schnell, laut, die totale Exhibition. Jetzt brechen die Frauen in die Männerdomäne ein und blochen mit. Die Maschine ist der Massenfetisch unserer Zeit, Fotoapparate, Fahrzeuge und das Saxophon. Garcia Marquez spielt mit der modischen Symbolik in der Erzählung *Die Spuren deines Blutes*. Nena Daconte, die wunderschöne achtzehnjährige Heldin spielt meisterhaft Tenorsaxophon, ihr Mann ist vernarrt in sein Bentley-Cabrio: «Doch was beider Status noch deutlicher machte, war das platin-goldene Auto mit einem Hauch von lebenden Tieren, der seinem Inneren entströmte. Die Hintersitze waren mit viel zu neuen Koffern und immer noch ungeöffneten Geschenkpaketen vollgepflegt. Ausserdem befand sich dort das Tenorsaxophon, das im Leben von Nena Daconte die beherrschende Leidenschaft gewesen war, ehe sie der Liebe erlag, mit der sie ihre jugendliche Swimming-pool-Clique enttäuschte». Das Saxophon machte auf der Nachtseite des menschlichen Lebens und in der Großstadt Karriere und brachte es, wie sein Erfinder, zu einer Art Monopol: zu einem Klangmonopol in der Unterhaltungsmusik, das ihm dort den Konkurs beschern kann. In der klassischen, der E-Musik hat ohnehin kaum jemand Notiz von ihm genommen. Es gibt zwar etliche Hundert Saxophon-Originalkompositionen. «Aber», sagt Urs Blöchliger, «wenn ein Komponist im ausgehenden 19. Jahrhundert niemand gefunden hat, der seine Sachen spielen wollte (weil sie nichts taugten), dann schrieb er etwas für Saxophon. Und die Saxophonisten haben dankbar alles gespielt, was man ihnen vorsetzte – mangels Originalkompositionen. Ein grosser Teil des Repertoires stammt aus der französischen Spätromantik, und das ist Musik, die einem bald zum Hals heraushängt.» Das Saxophonrepertoire zeichnet sich nicht nur durch Mittelmässigkeit aus, sondern auch durch schiere Virtuosität. Was den Komponisten an Ideenreichtum fehlte, ersetzten sie durch Fingerakrobatik. Sogar Unspielbares soll komponiert worden sein, ein besonderes Kunststück im Fall des Saxophons, bei dem es grifftechnisch fast keine Einschränkungen gibt. Bizet, Ravel, Hindemith, Glasunow u.a. haben gezeigt, was das Saxophon in der E-Musik kann. Debussy hat die Chance, sich um das neue Instrument verdient zu machen, allerdings vertan. Seiner *Rhapsodie für Saxophon und Klavier*, einer Auftragskomposition, merkt man Verlegenheit und Unlust in jedem Takt an. Das Honorar hatte er «längst aufgegessen», vom Saxophon wusste er nichts («Liebt es nicht die romantische Süsse der Klarinette?»), und die Auftraggeberin war ihm unsympathisch: eine reiche Amerikanerin, die Saxophon spielte, um ihr abnehmendes Gehör zu kurieren. Zuviel



George Adams

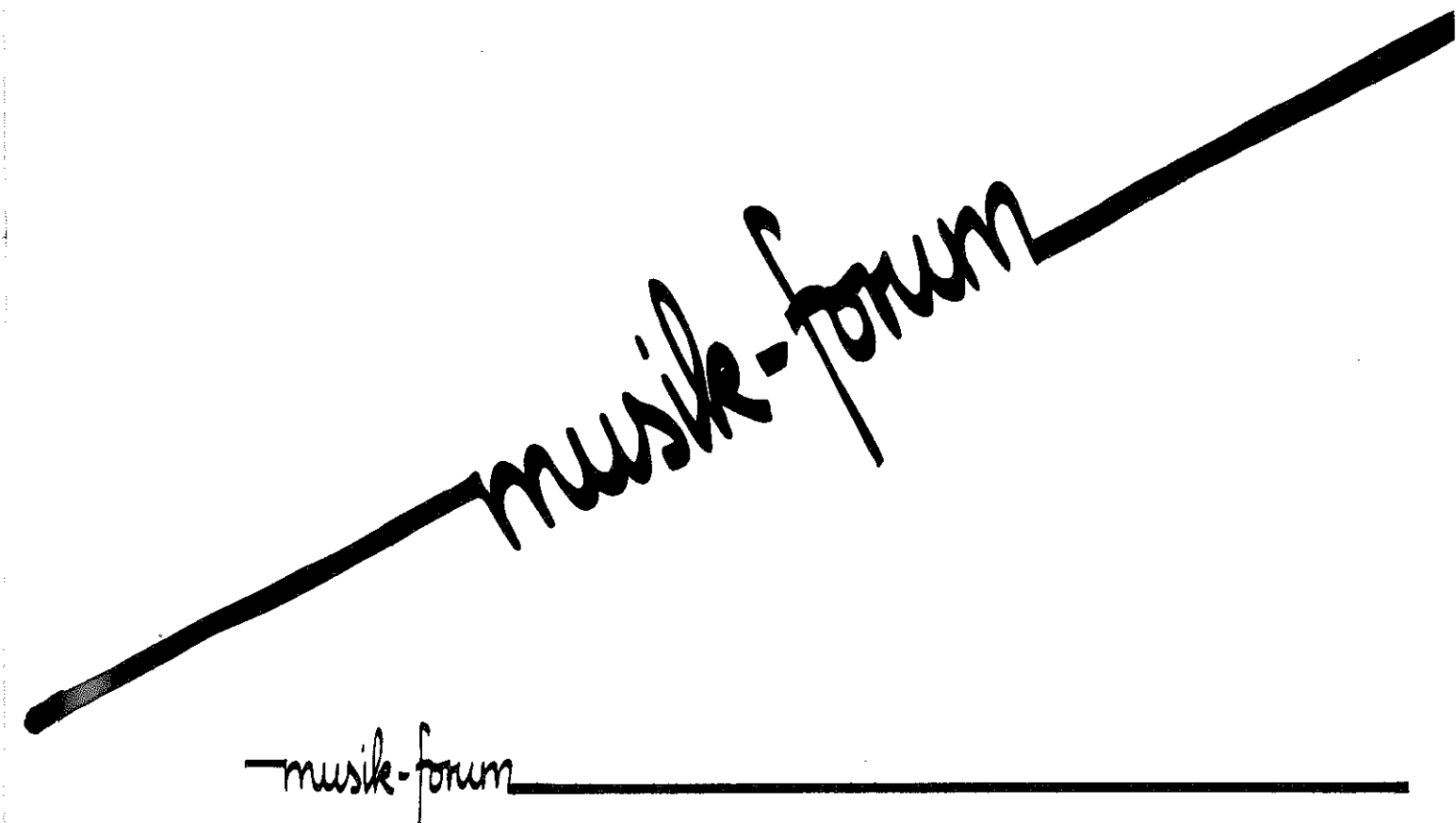
Mittelmass – zu wenige hochstehende Kompositionen. Und was Grosses für das Instrument geschrieben worden ist, stammt aus dem falschen Jahrhundert. «Saxophonmusik ist weitgehend auch Musik des 20. Jahrhunderts, und die ist für das breite Publikum noch ungewohnt», meint Urs Schoch. Das Saxophon hat Bach und Beethoven verpasst und hat keine Stimme auf dem Soundtrack von *Amadeus*.

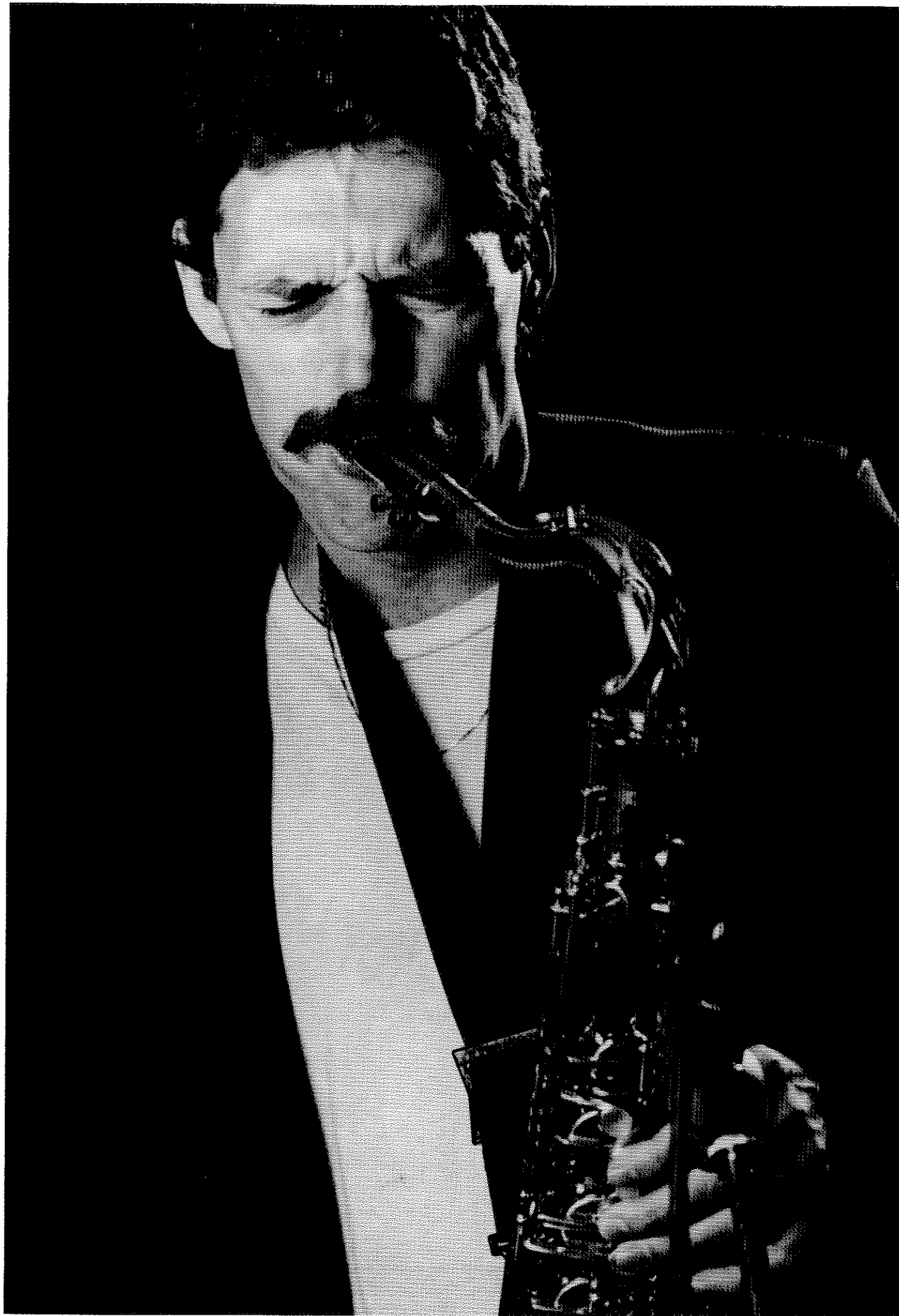
Aber sie üben ja nicht für das beschauliche Hausmusik-konzert, die Freunde, die Saxophon blasen. Sie tun es für die Selbstverwirklichung, und das heisst oft: allein. Ganz aus eigener Kraft will sich mancher, zum fertigen Saxophonisten emporblasen. Autodidaktisch. Das gehört zum Nimbus des Instruments. Auch die «Giants of Jazz», so will es die Legende, haben ihre Kunst von selbst gelernt. Die Legende ist in den meisten Fällen falsch. Und improvisieren wollen sie. Es geht ihnen um die musikalische Erfindung des Augenblicks. Um das Solo. Um die Kreativität. Viele üben verbissen und einsam mit einer Anleitung zur Jazz-Improvisation auf dem Notenständer und trainieren sich die schönsten Fehler an. Sie atmen falsch. Sie beißen zu stark auf den Schnabel. Sie verkrümmen das Rückgrat. Sie pressen die Finger auf die Klappen, bis die Nägel weiss sind. Sie haben keinen Ton, und sie spielen immer laut, weil es schwierig ist, ein Saxophon leise zu blasen. Die Lust, die sie in den Übungskeller treibt, erweist sich manchmal als die Lust am Erfüllungszwang, der sich doch halt wieder eingeschlichen hat. Er hat sich nur getarnt – hinter einem Wunschbild von Grösse.

Sie blasen aber auch in Big Bands, im Harmonieverein und in Pop-Rock-Gruppen, sie tingeln mit Tango und Oldies von Schickeriafest zu Schickeriafest. Sie arran-

gieren die *Kleine Nachtmusik* für vier Saxophone. In Improvisationszirkeln lernen sie, aufeinander zu hören. Viele kommen aber nur an der Fastnacht aus den Übungskellern gekrochen. Dumpf heulend ziehen sie dann durch Zürichs Gassen. Du hältst dir die Ohren zu und denkst an jenen Rezensenten, der 1932 schrieb: «Das Geblök sitzengebliebener Jungfrauen, das Genörgel näselnder Prayer-Men vermag das Saxophon mit einer für Hellhörige geradezu ekelregenden Naturtreue zu offenbaren.» Schrecklich! – er hat recht. Ein Schiff wird kommen, Yellow Bird, Banana Boat und Yellow Submarine gewimmert von einem Saxophon solo, von zwei Saxophonen mit Schellenring, von fünf Saxophonen mit Pauke und Flöte, immer unisono zu einem Ra-Bumm-Rhythmus – es ist der Augenblick, in dem du das Saxophon zum Teufel wünschst, den Bankert in die tiefste Versenkung.

Am besten gehst du dann nach Hause und nimmst dein Saxophon zur Hand. Du spielst ein paar Tonleitern hinunter ins tiefste Register, dann kreischst du hoch oben ein paar hektische Figuren heraus, dann stellst du dich dicht vor eine Wand oder gar in einen Mauerwinkel und versuchst *Rosita* oder *Desafinado* «subtone» zu spielen. Jetzt hast du deinen Ton ganz wie er ist, pur, im Ohr und hörst die Luft durch den Schnabel rauschen, mit Vibrato. Und schon kommst du dir vor wie weiss wer, Ben Webster oder Archie Shepp, der das Mikrophon in den Schallbecher hängte, als er mit Horace Parlan Blues und Gospel aufnahm. Und es leuchtet dir auch wieder ein, wie einer in der «WOZ» ein Inserat aufgeben konnte: «Mann, 28, mit Sax, sucht Wohn- und Lebensraum.» Mann mit Sax, jaja, denkst du. Ein Mann und ein Sax, die könnten sich schon selbst genügen.





Liner Notes zu Urs Leimgruber, «Ungleich»

von Peter Rüedi

Seit Coleman Hawkins legendärem unbegleiteten Solo über «Body and Soul», das der «Vater des Tenorsaxophons» in gesundem Selbstbewusstsein «Picasso» nannte (dies war weniger als Hommage an den Maler gemeint denn als Signalisation des eigenen Formats) – seit also Hawkins kühn behauptete, sein Horn sei sich selbst genug und bedürfe keiner andern Götter neben sich, haftet dem unbegleiteten Saxophon-Solo ein Hauch von Hybris an, von Selbstüberhebung. Von prometheischer Auflehnung auch. Von ihm geht eine Aura der Einsamkeit aus, wie sie Hemingway feierte oder Hermann Hesse im «Steppenwolf». Sonny Rollins auf der Williamsburg Bridge gegen Gott und die Welt anblasend. Das unbegleitete Saxophon hat zu tun mit Pathos. Die andere Assoziation reicht weit hinter den Beginn des Jazz zurück zu den Solo-Suiten von Johann Sebastian Bach. Sie waren die Verwandlung der Etüde zu Kunst. Das heisst auch: Wo nicht ein Genie wie Bach in Nach- und Vorhallräumen denkt, wo zudem der solistische Melodiker nicht Streicher ist und also ohne das Mittel von Doppel- und Tripelstrich, kippt er leicht ins Etüdenhafte, und das ist die dem Pathos entgegengesetzte Dimension. In die Feier und Selbstfeier von Technik, von sinnentleerter Artistik. Der Solist als Manierist und Maniker, der die Öffentlichkeit mit dem behellicht, was, als Erarbeitung der Mittel, seine verdammte Pflicht und stille Hausaufgabe wäre. Die Absolutsetzung des Melodieinstruments ist, so oder anders, in einer Musiktradition, die von der Dreifaltigkeit von Melodie, Harmonie und Rhythmus ausgeht, eine Grenzüberschreitung. Urs Leimgrubers Solo-Kunst, in vielen Konzerten entwickelt und auf dem Hat-Hut-Album «Statement of an Antirider» erstmals dokumentiert, hat zwar auch pathetische Dimensionen und etüdenhafte. Aber sie ist, und das scheint auf den ersten Blick paradox, weder in diesem noch in jenem Sinn anmassend. Sie strahlt viel mehr aus (um nun meinerseits dem Pathos zu verfallen) eine asketische, ja sakrale Qualität der Konzentration. Über sie lassen sich keine Geschichten erzählen. Entweder erzählt sie sie selbst, oder sie verweigert sie und provoziert sie dadurch im Kopf des Zuhörers: durch Repetition, also Verweigerung von Fortgang und Ereignis, durch Statik, durch die Herstellung von scheinbarer Langeweile. Geradezu eine Schöpfungsgeschichte ist, was Leimgruber mit dem Stück «Ungleichgewicht» erzählt: die Geburt des Klangs aus der Materie, aus dem Hauch, aus der Perkussion der Klappengeräusche seines Instruments. Die Emanzipation des Saxophons hat bei ihm (wie bei vielen durch die grosse Freiheit gegangenen Coltrane/Ayler/Shepp/Sanders-Nachfahren) auch zu tun mit einer Archaisierung des Instruments. Mit einer Spiritualisierung seiner materiellen Voraussetzungen. Das ist die eine, in den Jazz verwiesene Perspektive: die Erweiterung des Einklangs durch immer weiter getriebene Überblastech-

niken, die Rhythmisierung im Ansatz, die Elementarisierung des Instruments. Die andere, die Harmonisierung durch Geläufigkeit, hat, hinter Coltranes «Sheets of Sound» zurück bis eben zu Hawkins, auch eine Tradition im Jazz, vor allem aber in der Arpeggio-Technik der abendländischen Solo-Musik, welcher Leimgruber, auf dem Sopran wie auf dem Tenor, meisterlich beherrscht. Das wären zwei Pole, welche die Spannung von Leimgrubers Musik ausmachen, derjenige der artistischen Eloquenz und derjenige des eigensinnigen Beharrens, des Zurückbuchstabierens auf die Materie des Klangs. Darüber hinaus aber ist dieser in seiner Wortkargheit, in seinem Eigensinn, ja seiner Eigenbrötelei durchaus inner-schweizerische Wahl-Pariser ein Fundamentalist in anderem Sinne. Seine Musik ist nicht eine Kunst, die auf dem Instrument zuvor ausgeheckte Ideen umsetzt, freisetzt oder vervielfältigt. Genau genommen spielt der Improvisator Leimgruber sein Instrument nicht «instrumental», also als ein Mittel zum Zweck. Es ist sein Partner. Er hat, könnte man sagen, kein imperialistisches Verhältnis zu seinem Saxophon. Manchmal ist es das Material, das ihm Geschichten erzählt, das ihm bei seinen Gängen über die Klappen («und nichts zu suchen war sein Sinn») die am wenigsten erwarteten Überraschungen bereitet. «Egonance» nennt er zwei der Stücke, und das meint doch wohl dies: dass die Materie, das Instrument, die Luftsäule ihn selbst in Anklang versetzt, dass seine Improvisationen nicht Monologe sind, sondern Dialoge mit der klangerzeugenden Materie. Er ist ihr nicht ausgeliefert, aber er lässt ihr, etwa im schönen Stück «Tenir tête», auch ihre Freiheit.

Dass die Solo-Stücke nicht monomanisch gemeint sind, nicht ein- und ausschliessend, sondern sozusagen als Einladungen (an das Instrument und an die Phantasie des Zuhörers) zeigt schon, dass Leimgruber in drei Stücken das Konzept zum Duo im traditionellen Sinn eröffnet, zum Dialog mit dem österreichischen Bassisten Adelhard Roidinger. Mit ihm gibt er sich auch mal der Lust der reinen Linie hin, erlaubt sich clowneske Balgereien oder, im Finale «Estidian», durch ein feierliches Tor wie von Mussorgskji den Eintritt in eine fast orthodox jazzmässige Kollektivimprovisation.

Dem Titel «Ungleich» zum Trotz (der nichts anderes meinen kann als «Vielfalt») ist diese Musik ein schöner Ablauf, insgesamt eine Komposition von, zum Gesamtwerk mit Bedacht zusammengestellten einzelnen Stücken. Auch Auseinandersetzungen und Liebesgeschichten mit der Materie Klang in all ihren menschlichen Dimensionen. In Gefistel, Gepfeif und Gedröhn, in Singen und Sägen, Stöhnen und Stottern, Rasen und Röcheln. Lechzend, hechelnd, gackernd, glucksend, plaudernd und argumentierend und fuzend und flüsternd und jubilierend: das ganze Universum eben der Doppelnatur Mensch zwischen Body und Soul.

aus dem ersten Teil des Buches «Echtzeit» (Carl Hanser-Verlag)

Lagebericht 1

Beginnen wir (los!)
noch einmal ganz groß
bei den Weich- und Schalentieren. Wenn
wir eine Zukunft haben nicht wahr
ist es diese. Nochmals von vorn. Au! wunderbar.
Wir lassen uns entsorgen bis wir
was wir
sind
gewesen sind.

Bis zum Wachheitspunkt
von Sinnen wohnen.
Was die Spitze hält. Und hat's dann eben doch mal
scharf gefunkt
verduften wir ins Blaue wo'nen
Strahlenschock zu kriegen wirklich unfair wäre.
Aber nein es ist doch wahr.
Und. Oder etwa nicht. Ja. Alles klar.
Weil tot sind wir die größern Heere.

Und hier auf weiter Flur
allein die übrige Natur.

Normalverbraucher ist der Strahlende. Der Held
Mattscheibe zeigt's die Bilder
rieseln knallbunt kolorierte Nebel durchs
L-Le-Leben. Welt
erzeugen beugen sich die Gaffer fragen killt er
oder wird gekillt. Blick ist dabei.
Genügt der Augenschein sind Zeugen Täter also wir
ganz wirklich wer im Bild ist der beherrscht
die Szene. Oder wird beherrscht wie Mai
vom Lindengrün. Zuerst
das Ei das Huhn kommt hinterher es spiegelt sich
im blanken Dotter. Terrorist ist Opfer. Tier zum Tier
getrieben eine Frau die kniet im Blut
sie lacht sie ruht
nicht bis. Ja was. Die Opfer unterm Strich
sind besser Terroristen als bloß Helden. Wir.

Ganz unvergleichlich diese Fähigkeit
sich eigens auszubluten.
Mensch wie du und er seit wann ein Fleisch zu zweit
und jetzt. Vermuten
keine Panik daß Joddosen (falls nur hoch genug)
genügen. Ist sogar gesund. Und für
die nächsten fünfundzwanzigtausend Jahre strahlt der Bug
im übrigen wer weiß die Kür
ist aus. Mit Haut und Haar verseift
der letzte Ungerächte. Just arrived...

Wer's zuletzt macht macht am besten
nichts. Also bloß
Zivilisation in wilde Gesten
übersetzt ein großer Text so groß
wie schrei mal schrei. Denn draußen auf den Ästen
fern vom Grund stirbt es sich ganz famos.

(Und ein Lichtjahr später:)
Da! sieh dich um!
Ist das dort nicht vielleicht der Täter?
Ach ich bin's du so dumm

das Leben. Läuft. Und läuft mir ewig
nach. Läuft mit. Läuft ab
– und aus! Geschichte also doch eh ich
versteh's und lese. Noch im Trab

nichts ändert sich mehr
auch nicht das Schwarze das Meer.
Und nicht einmal

zum Schlimmern. Wenden
auf offener Strecke verenden
beim Schwimmen. Im All.

aus dem ersten Teil des Buches «Echtzeit» (Carl Hanser-Verlag)

Lagebericht 2

Für uns gibt es keinen Vergleich.
Wir sind weich
und ewig. Wie der Schnee
in dem wir enden. Aber geh.

Oder doch. Denn die Wüste sie wächst.
Und wir zuletzt.

für Edmond Jabès

Du wir sind nicht wahr
uns beide schafft der Steile. Steiler
geht nur sagen wir mal I am God. Na klar
ist Spitze aber wart. Der Meiler...
... da ein dummes Auge schließt
sich hinter uns. Ratsch und ade
das Lid fällt quer ins Schloß. Sag wem vermiest
ein Ding wie dies die Herkunft die hat eh
genug. Vom Leben bloß der digitale
Hüpfer in die Vorvergangenheit. Sie
aber meinen was dazu und geben auf. Wie alle.
Noch nie
waren wir so riesig und so flach.
Die Menschheit strahlt für immer übers ganze Geschlecht.
Du wir nicht wahr sind wieviel millionenfach
gerächt.

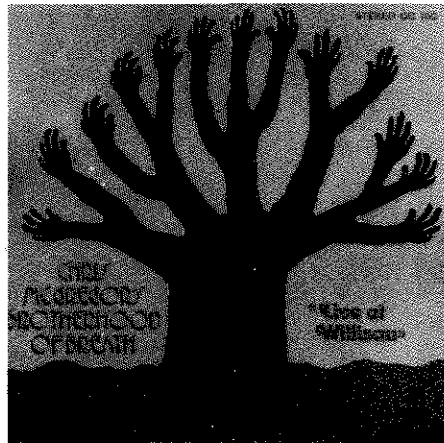

VERMO
AG
LUZERN



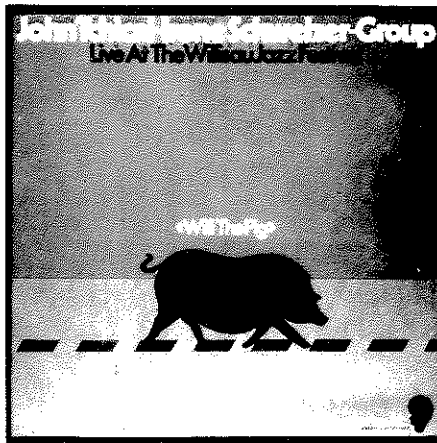
IHR LIEFERANT
IN DER
ZENTRALSCHWEIZ



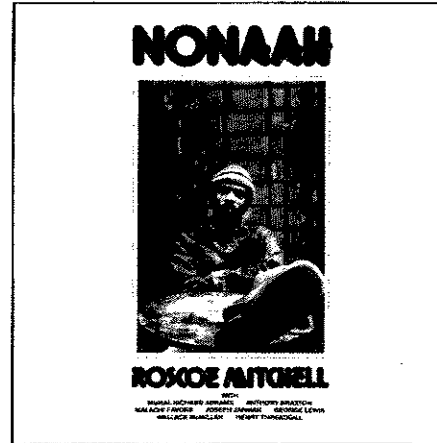
Alle Schallplatten: Live in Willisau



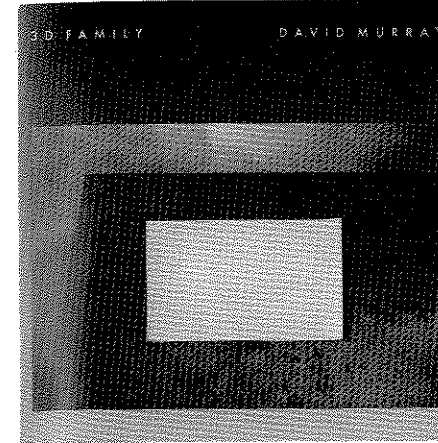
CHRIS McGregor's «Brotherhood Of Breath»
«Live at Willisau» 27.1.73 OGUN OG-100
CHRIS MCGREGOR p, leader, HARRY MILLER b,
LOUIS MOHOLO dr, DUDU PUKWANA as, ss,
EVAN PARKER ts, GARY WINDO ts,
MONGEZI FEZA tp, HARRY BECKETT tp,
MARK CHARIG tp, NICK EVANS tb,
RADU MALFATTI tb



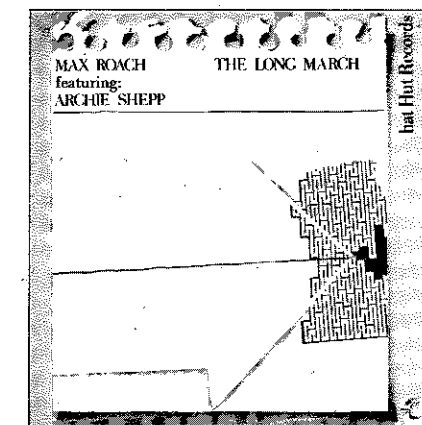
John Tchicai-Irene Schweizer-Groupe
«Live at the Willisau Jazz Festival» 30.8.75 WIL-1
JOHN TCHICAI as, IRENE SCHWEIZER p
BUSCHI NIEBERGALL b,
MAKAYA NTSOKO dr



Roscoe Mitchell - «Nonaah»
«Live at Willisau» 28.8.76 Nessa n-9/10
Roscoe Mitchell as solo
ebenfalls auf Platte, aber nicht von Willisau:
MITCHELL and ANTHONY BRAXTON as, bcl
MITCHELL and MALACHI FAVORS b
MITCHELL and GEORGE LEWIS tb
MUHAL RICHARD ABRAMS b



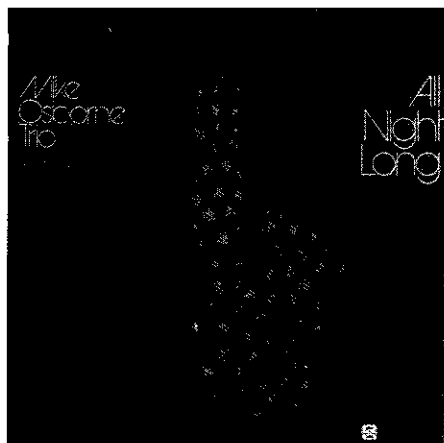
David Murray «3 D Family»
«Live at Willisau» 3.9.78 hatHut U/V
Neu: hatArt 2016 - hatArt CD 6020
DAVID MURRAY ts
JOHNNY DYANI b
ANDREW CYRILLE dr



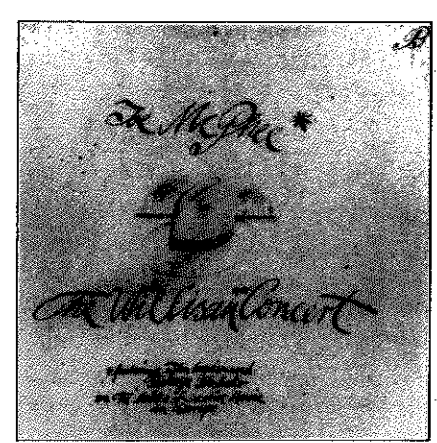
Max Roach feat. Archie Shepp - «The Long March»
«Live at Willisau» 30.8.79 hatHut THIRTEEN
MAX ROACH dr
ARCHIE SHEPP ts, ss



Max Roach - «The Long March»
«Live at Willisau» hatART 4026
Die beiden Doppelalben
hatHut THIRTEEN und hatHut SIX
als Vierer-Kassette



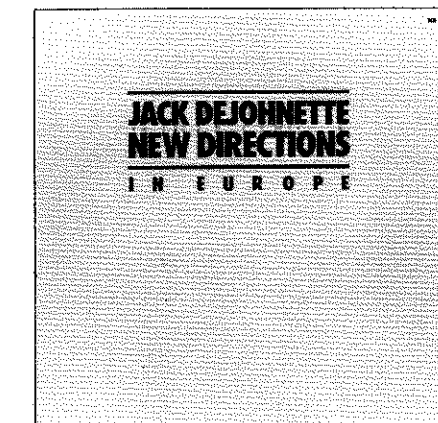
Mike Osborne Trio - «All Night Long»
«Live at Willisau» 13.4.75 OGUN OG-700
MIKE OSBORNE as
HARRY MILLER b
LOUIS MOHOLO dr



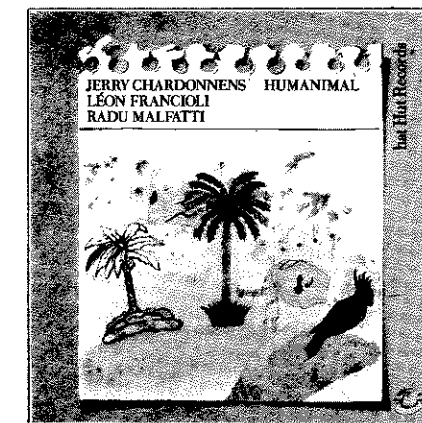
Joe McPhee - «The Willisau Concert»
11.10.75 hatHut B
JOE MCPHEE ts, tp
JOHN SNYDER synth
MAKAYA NTSOKO dr



Marion Brown Quartet - «La Placita»
«Live at Willisau» 26.3.77 Timeless SJP 108
MARION BROWN as
BRANDON K. ROSS g,
JACK GREGG b
STEVE McCRAVEN dr



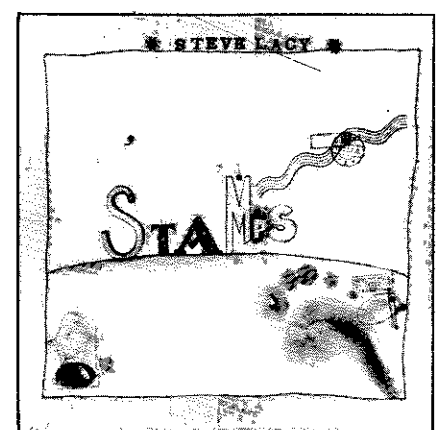
Jack DeJohnette's New Directions - «In Europe»
«Live at Willisau» ECM 1157
JACK DEJOHNETTE dr, p
LESTER BOWIE tp
EDDIE GOMEZ b
JOHN ABERCROMBIE g



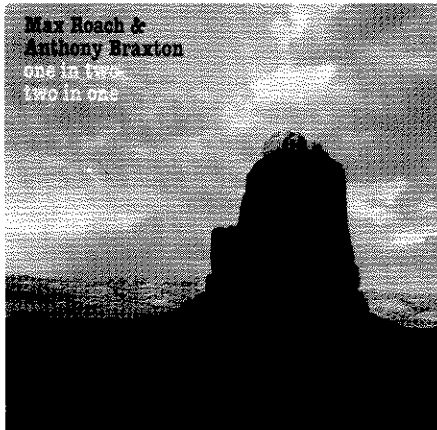
Jerry Chardonnens - Léon Francioli - Radu Malfatti - «Humanimal»
1.9.79 hatHut EIGHT
JERRY CHARDONNENS perc, dr
LEON FRANCIOLI b
RADU MALFATTI tb, div.



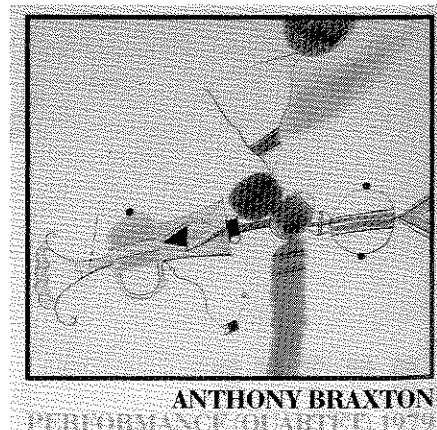
Sun Ra Arkestra - «Sunrise in different Dimensions»
«Live at Willisau» 24.2.80 hatHut SEVENTEEN
SUN RA p, org Neu: HatArt 2017
MARSHALL ALLEN as, oboe, fl
JOHN GILMORE ts, cl, fl, NOEL SCOTT as, bs, fl
DANNY THOMPSON bs, fl
KENNETH WILLIAMS ts, bs, fl
MICHAEL RAY tp, fh, CHRIS HENDERSON dr
ERIC WALKER dr, JUNE TYSON voc



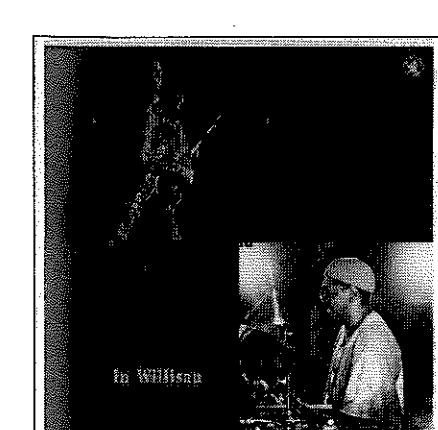
Steve Lacy - «Stamps»
«Live at Willisau» 27.8.77 hatHut K/L
STEVE LACY ss, STEVE POTTS as, ss
KENT CARTER b
IRENE AEBI cello, viol
OLIVER JOHNSON dr



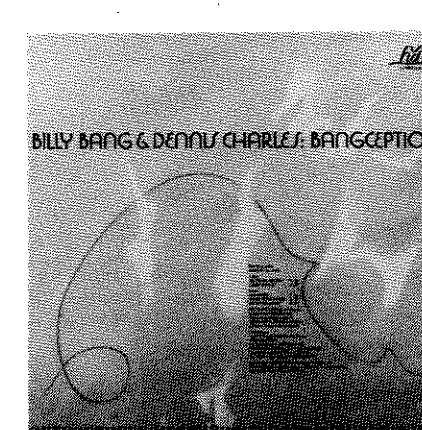
Max Roach feat. Anthony Braxton - «One in Two - Two in One»
«Live at Willisau» 31.8.79 hatHut SIX
CD hatArt 6036
MAX ROACH dr, perc
ANTHONY BRAXTON cl, bcl, as, cbs



Anthony Braxton - «Performance 9/1/'79»
«Live at Willisau» 1.9.79 hatHut NINETEEN
ANTHONY BRAXTON cl, bcl, as, fl
RAY ANDERSON tb
JOHN LINDBERG b
THURMAN BARKER dr



Dewey Redman/Ed Blackwell - «Redman/Blackwell in Willisau»
«Live at Willisau» 31.8.80 Black Saint BSR 0093
DEWEY REDMAN ts, musette
ED BLACKWELL dr

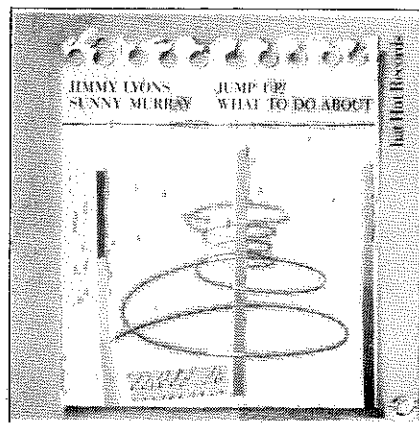


Billy Bang & Dennis Charles - «Bangception»
«Live at Willisau» 29.8.82 hat MUSICS 3512
BILLY BANG viol
DENNIS CHARLES dr

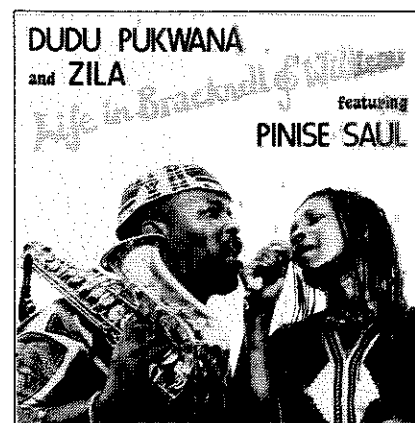


Coe, Oxley & Co. - «Natty (on) Willisau»
«Live at Willisau» 28.8.83 hatART 2004
TONY COE cl, ss, ts
TONY OXLEY dr
CHRIS LAURENCE b

Alle Schallplatten: Live in Willisau



Jimmy Lyons/Sunny Murray -
«Jump Up/What to do about»
«Live at Willisau» 30.8.80 hatHut TWENTYONE
JIMMY LYONS as
JOHN LINDBERG b
SUNNY MURRAY dr



Dudu Pukwana and Zila -
«Live in Bracknell and Willisau»
«Live at Willisau» 25.8.83 Jika Records ZL-2
MDUDU PUKWANA as, ss
MISS PINISE SAUL voc
HARRY BECKETT tp, fh, DJANGO BATES p
ERIC RICHARDS b, PAUL GAMBLIN g
CHURCHILL JOLOBE dr, THEBE LIPERE perc



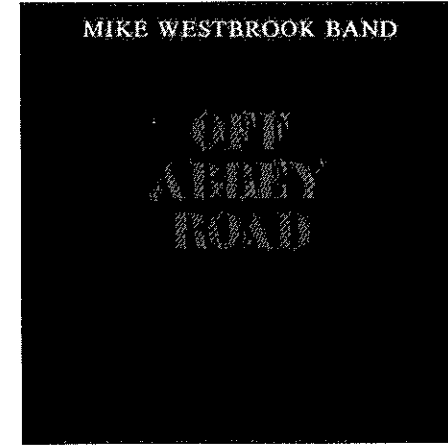
Daunik Lazro - «Sweet Zee»
«Live at Willisau» 27.8.83 hatART 2010
DAUNIK LAZRO as, TOSHINORI KONDO tp,
voice, TRISTAN HONSINGER cello, voice
JEAN-JEACQUES AVENEL b
Ebenfalls auf Platte: Lazro+Raymond Boni g,
Carlos Zingaro viol, Lazro+George Lewis tb,
Joelle Léandre b



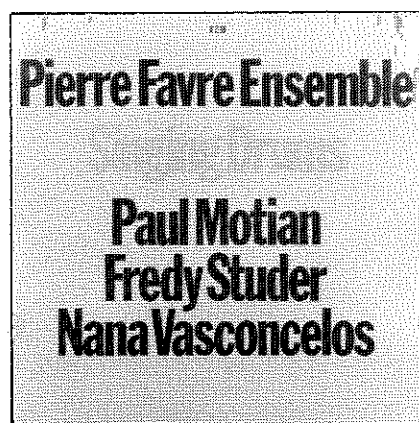
Herb Robertson Quintet - «Live at Willisau -
«ex"-cerpts»
31.1.87 JMT 872013
HERB ROBERTSON tp, fh
TIM BERNE as
GUST WILLIAMS TSILIS vib
LINDSAY HORNER b
JOEY BARON dr



Irene Schweizer - Andrew Cyrille
«Live at Willisau» 2.9.88 Intakt 008
IRENE SCHWEIZER p
ANDREW CYRILLE dr



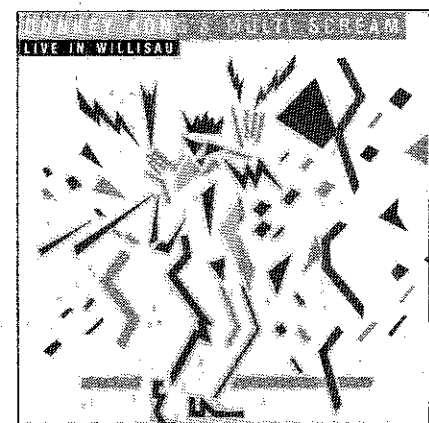
Mike Westbrook Band - «Off Abbey Road»
«Live at Willisau» 31.8.89 Tip Toe 888805
MIKE WESTBROOK p
KATE WESTBROOK th, voc, picc
BRIAN GODDING g, ANDY GRAPPY tuba
PETER WHYMAN as, cl, PHIL MINTON voc, tp
PETER FAIRCLOUGH dr
ALAN WAKEMAN bs, ss



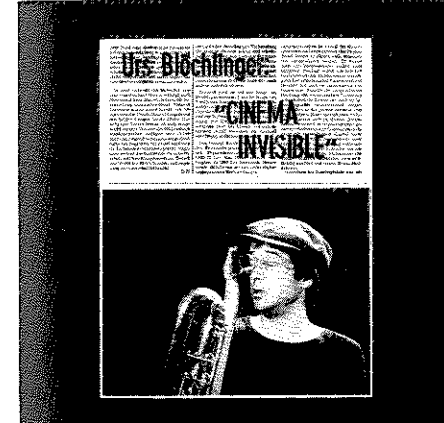
Pierre Favre Ensemble - «Singing Drums»
«Live at Willisau» 27./28.5.84 ECM 1274
PIERRE FAVRE dr, perc
PAUL MOTIAN dr, perc
FREDY STUDER dr, perc
NANA VASCONCELOS perc



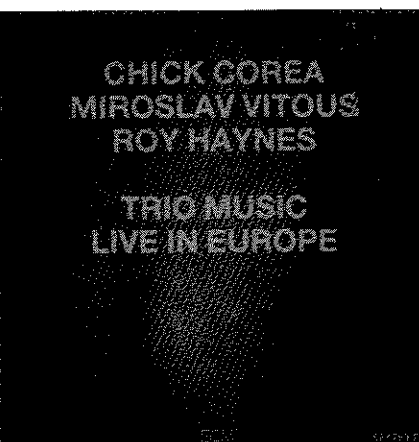
Julius Hemphill - «The Jah Band - Georgia Blue»
«Live at Willisau» 31.8.84 Minor Music 003
JULIUS HEMPHILL as, ss
NELS CLINE g, STEUBIG b
ALEX CLINE dr, perc, JUMMA SANTOS perc



Donkey Kong's Multi Scream
«Live at Willisau» 30.3.85 Rare Bid BID-11006
ANDREAS BRUGGER dr, THOMAS JORDI b
DIETER AMMANN b, tp, cor, synth
ROLAND PHILIPP ts, ss
WILHELM KOTOUN perc, URS BRENDLE g



Urs Blöchlinger - «Cinema Invisible»
11./12.6.85 Planisphere PL 1267-24/25
URS BLÖCHLINGER as, ss
JÜRIG AMMANN p, mel
THOMAS DÜRST b, DIETER ULRICH dr, bugle



Trio Music - Live in Europa
«Live at Willisau» 2.9.84 ECM 1310
CD 827769-2
CHICK COREA p, MIROSLAV VITOUS b
ROY HAYNES dr



Heinz Lieb Project - «Walkperson»
17.5.86 P-1986-2
HEINZ LIEB dr
BILL DOUGLASS fl
PETER WATERS synth

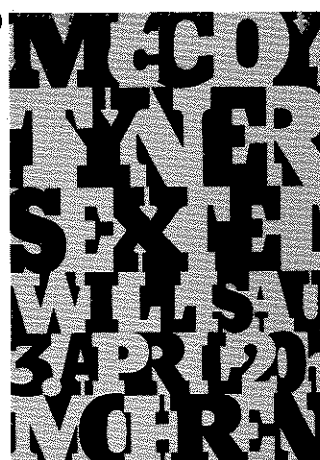


John Zorn/George Lewis/Bill Frisell -
«News for Lulu»
«Live at Willisau» 30.8.87 hatART CD 6005
JOHN ZORN as
GEORGE LEWIS tb
BILL FRISSELL g

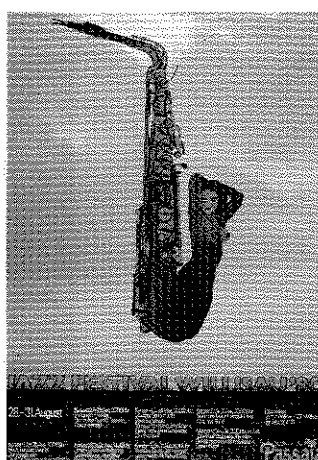
URS BLÖCHLINGER as
KORNELIA BRUGGMANN voc
DANIEL MOUTHON voc
MARTIN SCHÜTZ cello
HANS KENNEL tp
JÜRIG AMMANN p, mel
THOMAS DÜRST b
DIETER ULRICH dr
PETER HABLÜTZEL ss

PLAKATE IM WELTFORMAT FR. 40.—

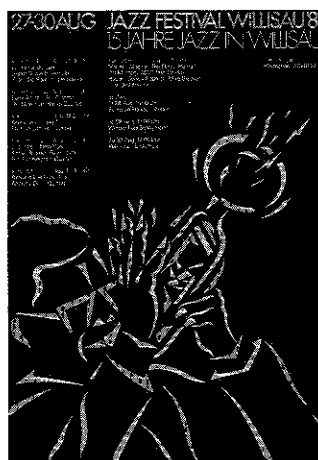
20



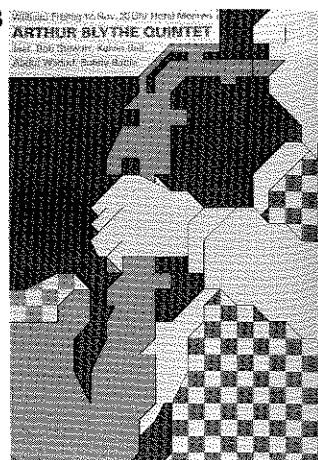
23



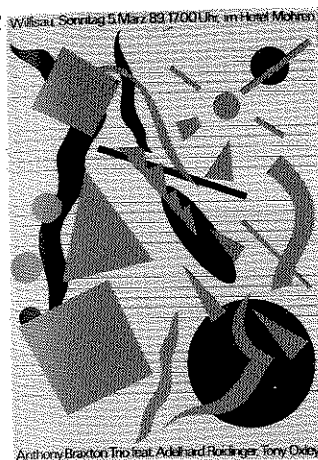
31



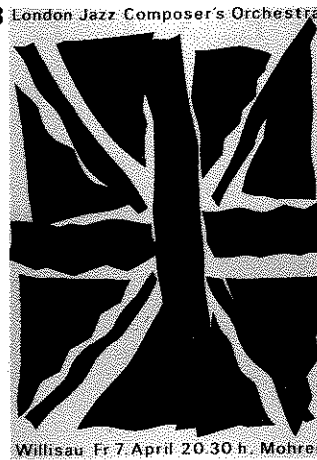
38



82



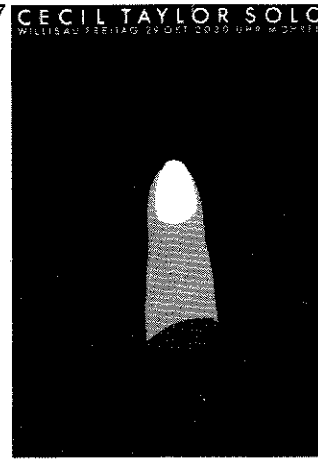
83



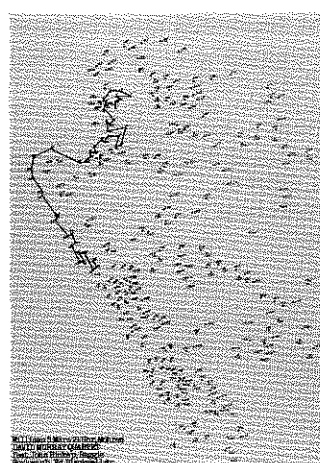
86



87



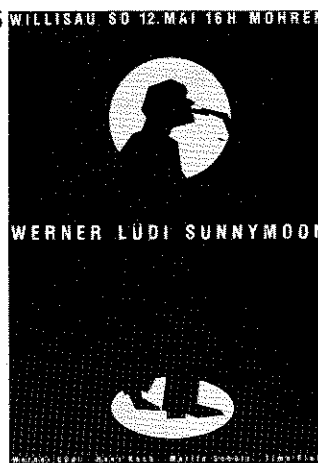
41



50



55



57



88



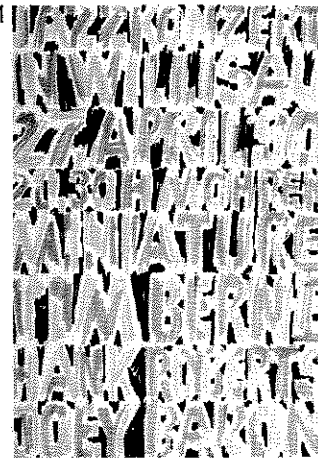
89



90



91



59



60



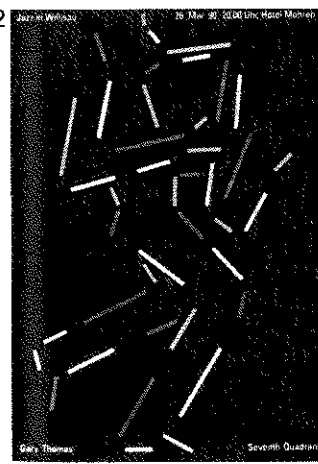
70



72



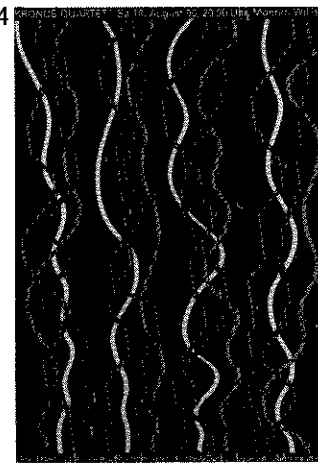
92



93



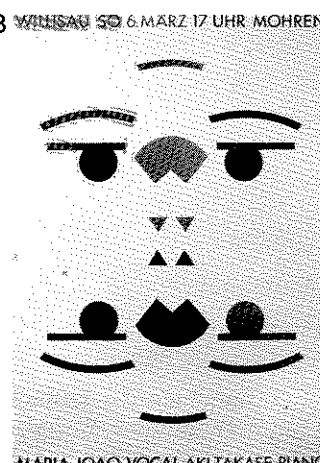
94



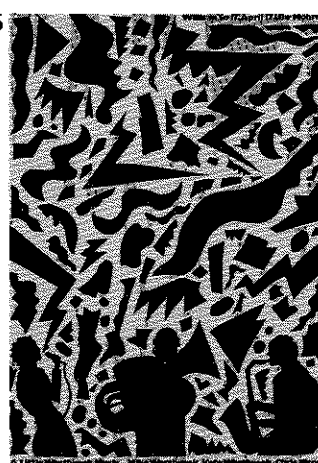
95



73



75



77



81



Ich bestelle folgende Plakate:

Nr. Anzahl

Nr. Anzahl

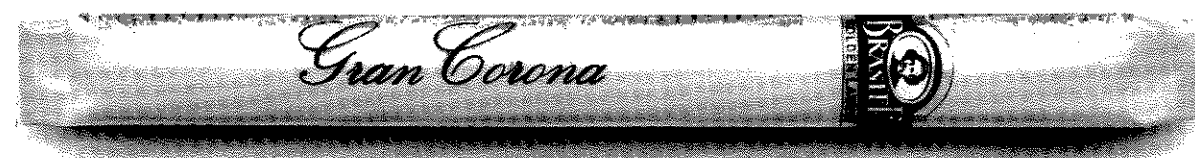
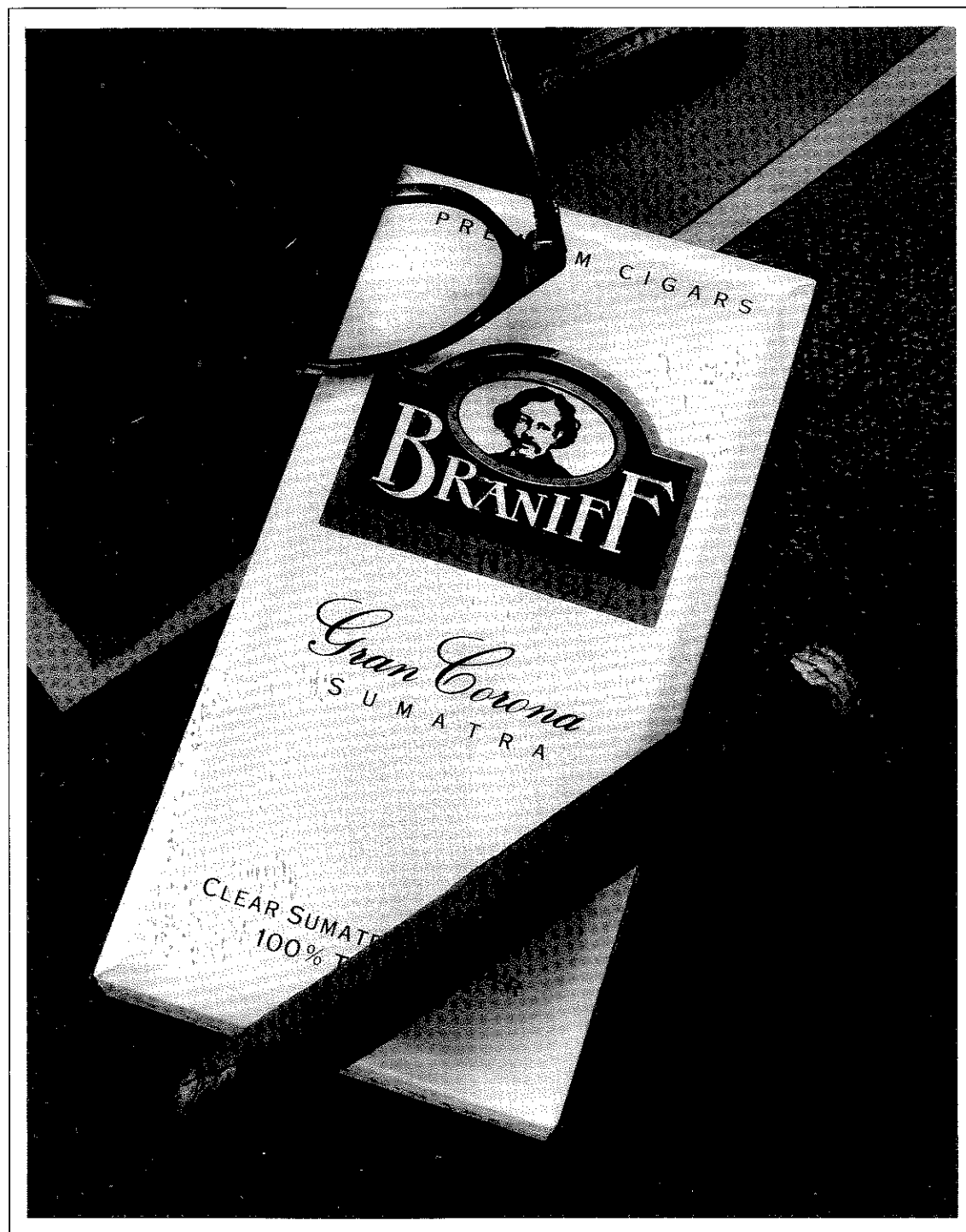
Nr. Anzahl

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

Name:

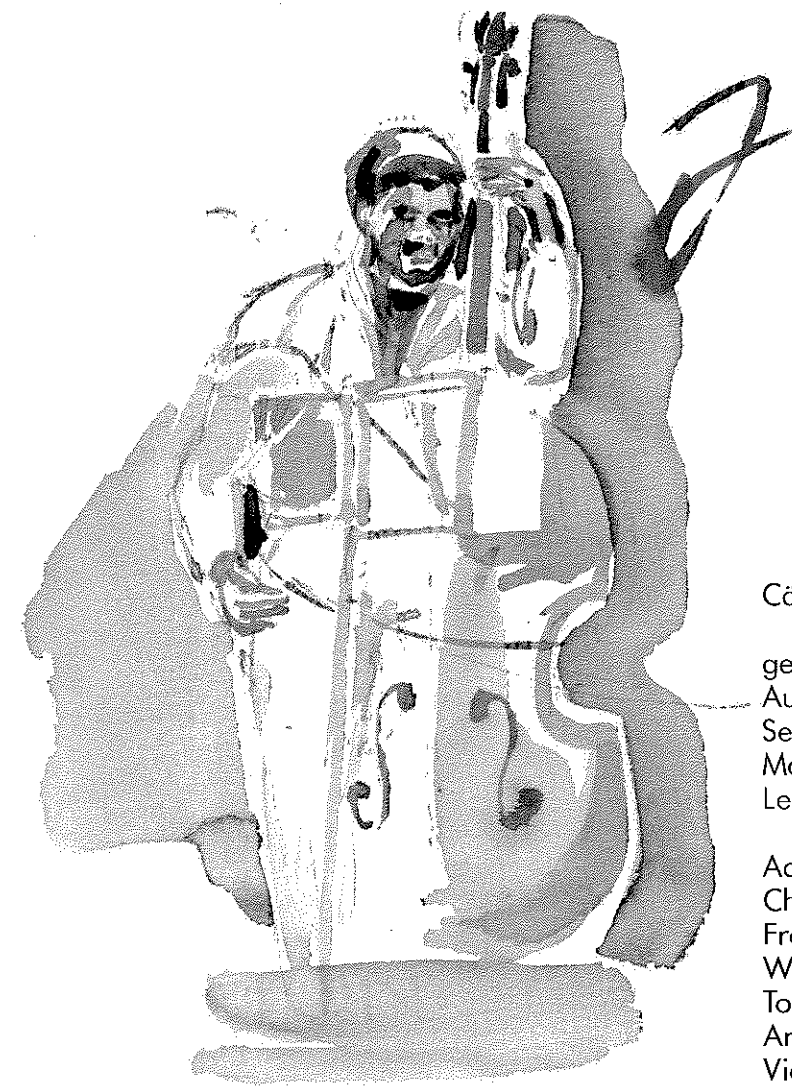
Zustellung erfolgt per Rechnung.

T H E F L A I R O F E X C E L L E N C E



B R A N I F F G O L D E N L A B E L P R E M I U M C I G A R S

Bilder zum Jazz: Cäcilia Küng



Cäcilia Küng

geboren 1955 in Willisau
Ausbildung an der Schule für Gestaltung in Luzern.
Seit 1979 freiberuflich als Illustratorin tätig für TA-
Magazin, Lehrmittelverlag Zürich, SJW u.a.
Lebt in Zürich und Willisau

Aquarelle vom Jazz Festival Willisau 89:
Chick Corea Akoustic Band
Fred Hopinks
Wadada Leo Smith
Tony Coe
Arcado String Trio
Vienna Art Orchestra



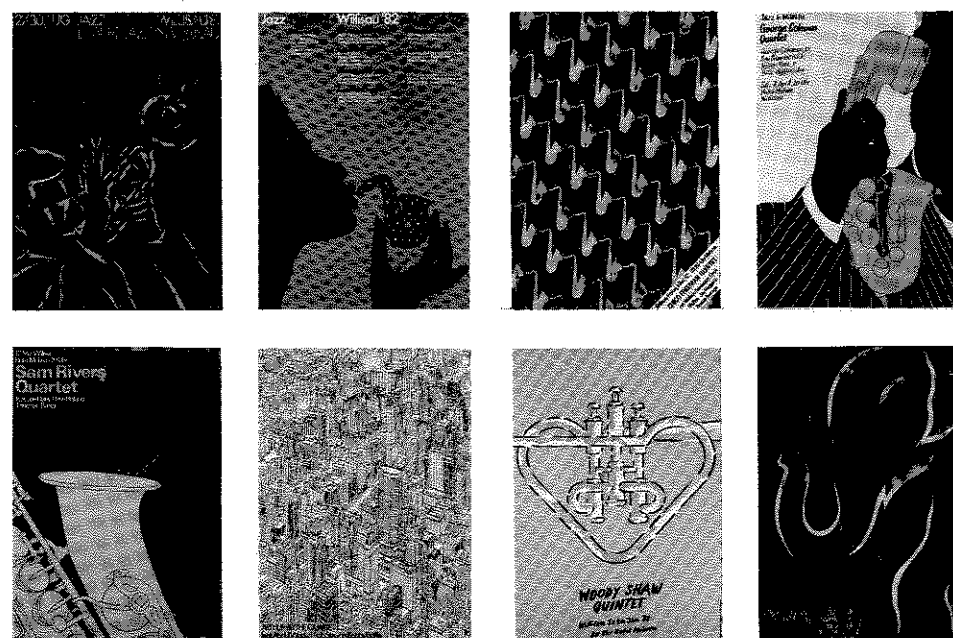


Willisauer Jazz-Plakate auf Postkarten

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

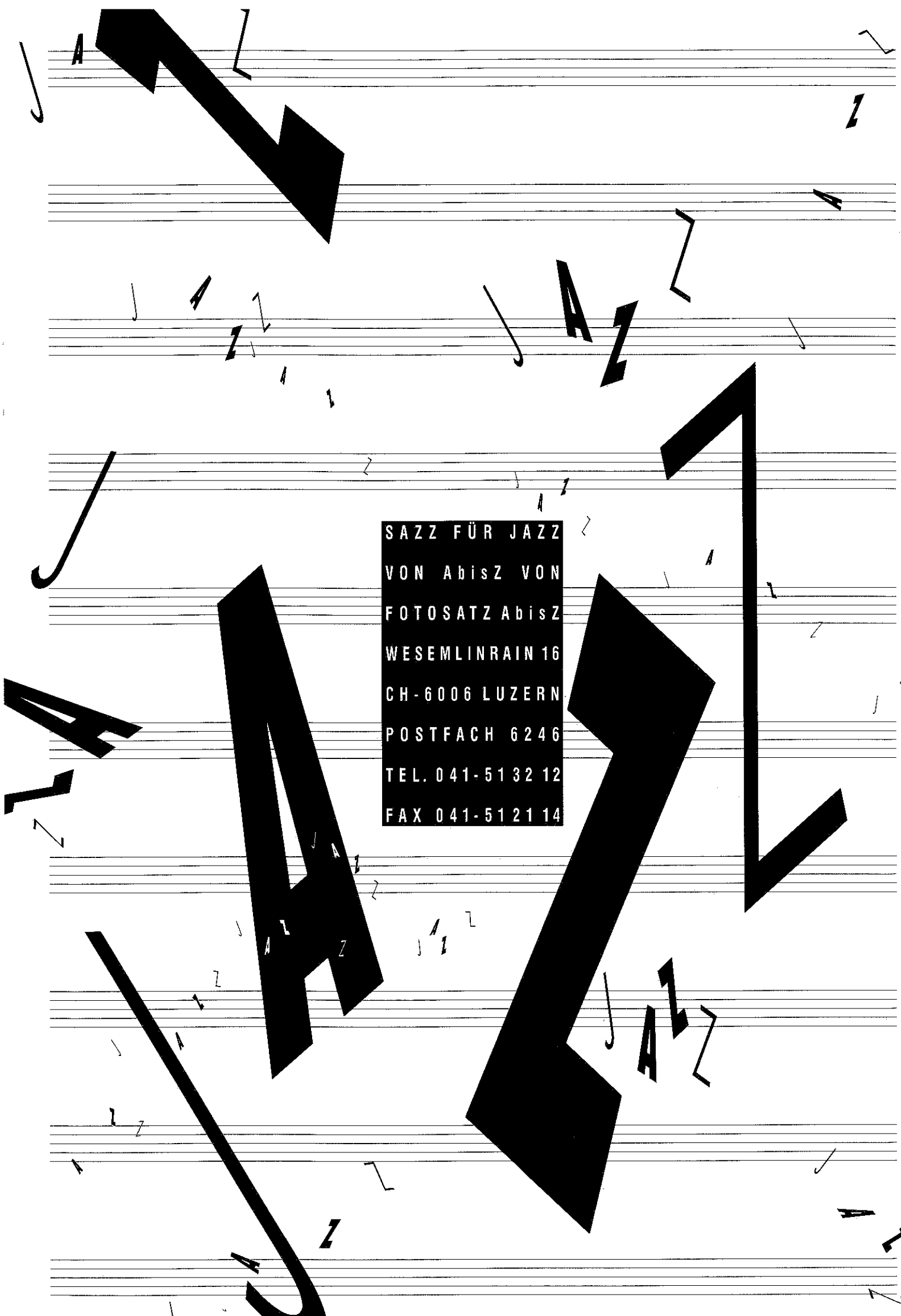


Serie B

Ich wünsche folgende Serie/n:

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

Das entsprechende Nötli liegt bei



SAZZ FÜR JAZZ
VON AbisZ VON
FOTOSATZ AbisZ
WESEMLINRAIN 16
CH-6006 LUZERN
POSTFACH 6246
TEL. 041-5132 12
FAX 041-5121 14

UNSER ORIGINAL-LIEFERANT - DIE NATUR



ORIGINAL WILLISAUER - WAS STEHT DAHINTER?

VORERST EIN KOMPROMISSLOSES QUALITÄTSDENKEN.

ES BEGINNT MIT DER SORGFÄLTIGEN WAHL REIFER FRÜCHTE UND ENDET BEIM NATURREINEN, KRISTALLKLAREN DESTILLAT. DAZWISCHEN ABER LIEGT DAS WICHTIGSTE: EIN BEHUTSAMER BRENNVORGANG, DER DAS AROMA REIFER FRÜCHTE NICHT NUR BEWAHRT, SONDERN ES VOLLENDTS ZUM ERBLÜHEN BRINGT. UND SO FINDET DANN DER KENNER JENE FEINEN DESTILLATE, DIE DIE BEZEICHNUNG ORIGINAL WILLISAUER TRAGEN. ES SIND NATURREINE, ECHTE SCHWEIZERSPEZIALITÄTEN, DIE MAN PUR, IM ODER ZUM KAFFEE GENIESST.



Original Willisauer

SCHWEIZER SPEZIALITÄTEN AUS SCHWEIZER FRÜCHTEN

KIRSCH · PFLÜMLI · ZWETSCHGEN · BIRNENTRÄSCH

POMME PURE · LUZERNER CHRÜTER


DIWISA DISTILLERIE WILLISAU SA
CH-6006 WILLISAU
TELEFON 041 81 18 15 · TELEX 80807
TELEFAX 041 81 39 03
DIWISA

von Francis Davis



Die Musik von Anthony Davis – wie sie auf den Platten dokumentiert ist, die er als Leader aufgenommen hat, sowie auf denen, in die er als Sideman seine Organisationsgabe eingebracht hat – fasst die Innovation der letzten 20 Jahre im Jazz zusammen und gibt Anlass zu einer optimistischen Prognose für die Zukunft. Davis steht in der ersten Reihe einer neuen Generation von Musikern, die die mühsam erkämpften Fortschritte von Ornette Coleman, Cecil Taylor und dem Chicagoer Art Ensemble als ihr angestammtes Recht betrachten können. Sie sind in der Lage, auf die ferne Jazz-Vergangenheit zurückzugreifen, ohne ihr Ansehen als moderne Musiker zu gefährden und europäische Strukturen und Instrumentalschemata zu entleeren, ohne ihren Platz in der afro-amerikanischen Kontinuität aufzugeben.

«Aber eigentlich bin ich gar kein Jazz-Musiker», warnt Davis diejenigen, die ihn als den wichtigsten Pianisten und Komponisten der Jazz-Avantgarde seit Cecil Taylor feiern. «Ich habe meine Vorstellungen von Musik – oder auch Cecil Taylors Musik, was das betrifft – nie mit der Bezeichnung "Jazz" in Verbindung gebracht. Viele Zuhörer befremdet meine Musik. Sie erwarten immer noch Soli über "I got Rhythm"-Wechsel. Das interessiert mich aber überhaupt nicht. Alle Etiketten für die Musik sind Blödsinn, aber wenn es sie schon gibt, würde ich mich lieber der "New Music" als dem Jazz zuordnen lassen. Ich wäre damit in meiner Arbeit freier und nicht auf vorher existierende Formen festgelegt, wie ich es jetzt mit dem Jazz bin.»

Dass Davis eine solche Unzufriedenheit über den Jazz und seine Zuhörer äussert, sagt etwas über seine eigenen Neigungen und Ambitionen aus, führt aber auch zu einschlägigen Fragen über die Entwicklung des Jazz in den Achtzigern und über die Zuhörerschaft, die er erwarten kann.

An einem milden Sommernachmittag plauderten Davis und ich beim Mittagessen in einem französischen Café gegenüber einem Wolkenkratzer in Manhattan, wo er mit seiner Frau Deborah Atherton, einer Autorin von Fantasy-Romanen, und ihrem gemeinsamen kleinen Sohn lebt. Während Davis über seine Anfänge und seine augenblicklichen Aussichten sprach, tauchten einige besondere Aspekte immer wieder auf. Seine Rolle als Komponist in einer traditionell als improvisiert betrachteten Musikrichtung; die wachsende konservative Haltung des Jazz-Publikums und viele seiner Zeitgenossen; die Notwendigkeit, ein neues, weniger engstirniges Publikum zu finden, dem er sich auf seine Weise mitteilen kann; und die problematische Lage, in die das wiedererwachte Interesse an der Tradition des Jazz den innovativen schwarzen Musiker bringt.

Davis' Werdegang und folglich seine Einstellung sind kosmopolitischer als die der meisten Musiker, die mit dem Jazz verbunden sind. Er wurde 1951 als Sohn eines

Universitätsprofessors in Paterson, New Jersey, geboren und lebte bis zu seinem fünften Lebensjahr in New York, «oben an der Ecke 138. Strasse und Madison.» Bis auf ein Jahr in Italien, als seinem Vater ein Fulbright-Forschungs-Stipendium zugesprochen wurde, verbrachte Davis seine Jugend in Universitätsstädten wie Princeton, New Jersey, und auf dem State College in Pennsylvania. «Ob ich ein akademischer Balg war?», grinste er. «Ein Uni-Balg? Keine Ahnung. Ich glaube schon. Die Eltern der meisten Leute, mit denen ich aufgewachsen bin, hatten auch irgendetwas mit der Universität zu tun, vor allen Dingen, als wir dann nach Penn State zogen. Du hast eine Menge Vorteile, wenn du in einem akademischen Umfeld aufwächst, so abgeschlossen das auch sein mag. Die Penn State-Uni hatte eine gute musikalische Fakultät und deshalb hatte ich die Möglichkeit, bei Professoren zu studieren, obwohl ich immer noch in der Junior High war.»

«Ich habe Musik im Hauptfach studiert. Angefangen habe ich mit Englisch und Philosophie. Im letzten Jahr wechselte ich und habe deshalb meinen Bachelor of Arts in Musik. Der grösste Teil meines Studiums in Yale war aber in klassischer Musik und hatte keinen besonders grossen Einfluss auf meine Entwicklung, obwohl ich mit Dingen konfrontiert wurde, von denen ich heute sonst nichts wüsste. Mittelalterliche Musik zum Beispiel interessiert mich immer noch, ebenso indische Musik, die ich in Yale und in Wesleyan zusammen mit Amrad Raghaven, einem grossartigen indischen Schlagzeuger, studiert habe.»

Nach seinem Abschluss in Yale blieb Davis noch einige Jahre in New Haven und verschob damit seinen unvermeidlichen Umzug nach New York bis 1977. «Ich kam nach New York, weil die Musik hier ist und die Musiker hier sind, und weil ich in New Haven meinen Lebensunterhalt als Musiker nicht hätte verdienen können. Es war ein wichtiger Schritt. Hätte ich ihn aber früher getan, hätte ich heute, glaube ich, eine viel konservativere Einstellung, vor allen Dingen, weil ich unter den gleichen Einflüssen begann, denen jeder Pianist meines Alters ausgesetzt war – McCoy Tyner, Herbie Hancock und Andrew Hill. In New York bist du gezwungen, dich anzupassen. Das geht über kommerzielle Zwänge hinaus; du musst die Anerkennung anderer Musiker gewinnen. Wenn du wie ich mit einem einigermaßen starken Selbstbewusstsein nach New York kommst, wirst du viel einfacher damit fertig. In New Haven, im schützenden Umfeld der Universität, konnte ich meine eigenen Vorstellungen entwickeln.»

Davis hatte das Glück, sogar in der Wildnis von Manhattan etwas ähnliches wie eine Uni-Zuflucht zu finden; wie er und seine Frau leben in dem Studentenheim-ähnlichen Hochhauskomplex Musiker wie der Posaunist George Lewis, die Pianisten Muhal Richard

Abrams und Amina Claudine Myers, die Tenorsaxophonisten Frank Lowe und Ricky Ford, sowie eine Reihe von Tänzern, Schriftstellern und bildenden Künstlern. Das erinnert an die kreative Gemeinschaft in Yale. Einige andere junge Musiker, mit denen er dauerhafte Verbindungen eingehen sollte, schrieben sich zur gleichen Zeit wie er an der Universität ein oder lebten zur gleichen Zeit in der Stadt: Lewis, der Saxophonist Dwight Andrews, der Gitarrist Allan Jaffe, der Vibraphonist Jay Hoggard, der Schlagzeuger Gerry Hemingway und die Bassisten Wes Brown, Mark Dresser und Mark Helias. Der Schlagzeuger Ed Blackwell und die Altsaxophonistin Marion Brown – ältere und etabliertere Figuren der ersten Welle der Jazz-Avantgarde – hatten sich in der Nähe in kleinen Dörfern in Connecticut niedergelassen, um zu unterrichten. Aber entscheidenden Einfluss auf Davis hatte während seines Aufenthaltes in New Haven der Chicagoer Trompeter, Komponist und Musiktheoretiker Leo Smith, den es nach New Haven verschlagen hatte.

«Leos Frau war die Direktorin einer privaten High School in Orange, Connecticut, und sie lebten daher etwas ausserhalb von New Haven. Als Student hatte ich das erste Mal mit ihm zu tun, als ich bei New Delta Ahkri einstieg, einer Band, in der Leo und Wes Brown spielten. Leo machte mich mit einem anderen Konzept vertraut, dem mehr die Komposition als die Improvisation zugrunde lag, und das von zentraler Bedeutung in der weiteren Entwicklung schwarzer Musik war. Meiner Meinung nach ist Leo einer der wichtigsten und meist-unterschätzten Komponisten seit Ornette Coleman. Ich glaube, Leo hat zusammen mit Anthony Braxton die Grundlage dafür gelegt, was heute in der Musik passiert. Wir befinden uns in einem neuen Abschnitt in der Musik, und einige Leute wundern sich über das, was sie hören, weil sie sich hauptsächlich im Bereich der Komposition weiterentwickelt haben und nicht dort, worauf man die Leute zu achten gelehrt hatte – neuen Wegen der Improvisation.»

«Das meiste in meiner Musik ist komponiert – ausgeschrieben. Ich glaube, Improvisation ist nur eine Alternative innerhalb eines Stückes. Als Komponist ist mir in gewissem Sinne die Dynamik eines Stückes wichtiger als das Spiel der einzelnen Musiker. Es kommt der klassischen Tradition der Interpretation beinahe näher, ein gegebenes Musikstück zu "realisieren", als dem Jazz-orientierten Konzept, einen Solisten in den Vordergrund zu stellen oder für eine Gruppe verschiedener Musiker Ausdrucksmittel zu schaffen.»

Wenn Davis sagt, dass ein Grossteil seiner Musik geschrieben ist, meint er das wörtlich – dass sie notiert ist. Er ist sich darüber im klaren, dass Noten für Cecil Taylor, wie für den späten Charles Mingus, ein Fluch sind – zwei der Komponisten, die er am stärksten verehrt. «Ich glaube, sie waren sauer darüber, dass Noten begrenzt sind und ein Musikstück bereits im voraus einschränken. Sie versuchten, die Musik wieder unmittelbar zu machen – das Gefühl, im Augenblick etwas zu schaffen – und sie versuchten, eine kollektive Musik zu schaffen. Das war damals, glaube ich wichtig, das wieder zu kontrollieren, weil es zur Zeit in der Musik zu viel Zufallslärm gibt. Ich sage das nicht von Mingus

oder Cecil Taylor. Ich will sagen, dass alles, was gespielt wird, mit der Vergangenheit und der Zukunft in Verbindung gebracht wird. Wenn du so denkst, musst du dich mit Kompositionsform und Kompositionsentwurf befassen. Es reicht nicht aus, einfach "Spiel so oder so" zu sagen, weil du dann nichts anderes sagst als "Spiel das, was ich dich schon einmal habe spielen hören.»

Zu der Zeit, als ich mit ihm sprach, bereitete sich Davis mit seinem Oktett *Episteme* auf die Aufnahme einer längeren, orchestrierten Version von "Under the Double Moon (Wayang Nr. 4)" vor (ein Stück seines Solo-Piano-Albuns *Lady of the Mirrors*). Die Band bestand aus George Lewis, Posaune; Dwight Andrews, Holzblasinstrumente; Shem Guibbory, Violine; Jay Hoggard, Vibraphon; Abdul Wadud, Cello; Warren Smits und Pheeroan Aklauff, Percussion. «Es reizt mich, einige meiner Ideen – nicht nur meine Kompositions- sondern auch meine Improvisationsideen – für eine so grosse Band zu instrumentieren. Das Stück schliesst Improvisation ein – das muss es, weil wir einige exzellente Improvisatoren haben – es wird aber ein organisches Bindeglied geben zwischen dem, was ich geschrieben habe, und dem, was die Solisten spielen. Was ich eigentlich versuche, ist das umzusetzen, was ich als Improvisator gelernt habe: nämlich das einheitliche Konzept, das man als Solist hat, anderen Improvisatoren mitzuteilen.» Davis sagte, er habe das Gefühl, als Komponist einen Punkt erreicht zu haben, an dem er Musik schreiben könne, die sein eigenes Mitspielen nicht erfordere – Musik für Solostimmen zum Beispiel für Violine, Cello oder für Kammerorchester. «Ich würde gerne Werke für Orchester schreiben, die auch Platz für Improvisationen bieten, aber "instrumentierte" Improvisationen, so dass diese Stücke von Improvisatoren und Nicht-Improvisatoren gleichermassen gespielt werden könnten. Ich träume immer noch davon, ein Ballett zu schreiben und mehr Musik für Filme zu komponieren.» (Er hat die Musik zu drei Filmen geschrieben, darunter Carolyn Emmons' *Man Around the House*, der 1980 mit einem Oscar für den besten Studentenfilm ausgezeichnet wurde.) *)

Er denkt auch über ein Musikdrama nach dem Vorbild von Steven Sondheim's *Sweeney Todd* nach, das Davis für eine Offenbarung hält: «Das ist grossartige Musik und grossartiges Theater.»

Er hat sich auch mehr Solokonzerte am Klavier vorgenommen, obwohl er nicht wie Keith Jarrett ausschliesslich improvisieren will. «Die Gefahr ist, dass du in eine Abfolge von Klischees abrutschen kannst. Du gehst von einem Stil, den du beherrschst, zum nächsten über. Ich höre ihn in sich selbst spielen; alles ist in seinen Fingern. Komponierte Musik kennt dieselben Grenzen; du hast immer das Problem, über deine Grenzen hinauszugehen, über das, was für dich bereits ein Klischee geworden ist. Ich nähere mich diesem Problem aber lieber, indem ich vorher überlege. Ich glaube, es ist möglich,

*) Davis hat «Under the Double Moon» (Wayang No. 4) dreimal aufgenommen: im Duett mit Jay Hoggard auf *Under the Double Moon* (Pausa 7120), mit dem Oktett auf *Episteme* (Gramavision GR-8108) und auf seiner Solo-LP *Lady of the Mirrors* (India Navigation IN-1047).

über sich hinauszuwachsen, wenn man *in the moment* spielt, aber die Komposition kann dir die Grundlage dafür schaffen. Ich habe einiges zusammen mit George Lewis gemacht. Aber wir haben kaum etwas notiert. Auch wenn ich frei improvisiere, denke ich kompositorisch an eine übergeordnete Struktur, und so läuft alles auf dasselbe hinaus. Die grössten Einflüsse auf mein Spiel waren kompositorischer Art-Ellington, Monk, Mingus. Aber auch die Klassik hat mein Spiel beeinflusst – Messiaen, Chopin und Strawinski.»

Davis' *Lady of the Mirrors* ist eine Platte voll selbstbewusster Klaviermusik. Kein unhörbares Orchester lautet in seiner linken Hand, und keine unsichtbaren Hornisten nehmen in seiner Rechten Aufstellung. Die Tastatur, die den Bogen und den Druck der Finger erträgt, ist weder die wohltemperierte Tonleiter noch das Fell einer Trommel. Kein Götzenbild ist im Kontakt zwischen dem Pianisten und seinem Instrument erlaubt. In der Beilage, in der Davis den programmatischen Inhalt jedes seiner Stücke beschreibt, sieht er Übereinstimmungen mit der Musik von Duke Ellington und dem Blues, Science Fiction und dem balinesischen "Schatten-" oder "Puppentheater", dem Tanz, der Malerei und sogar der Photographie. Obwohl es den Stücken gelingt, das vorgegebene Thema zu umreissen, scheint ihr "Inhalt" voll und ganz musikalisch zu sein, während Davis seine Konzentrationsfähigkeit als Instrumentalist, Improvisator und Komponist testet. "Under the Double moon" ist beispielsweise ein Satz aus einer Tanz-Suite, basierend auf dem balinesischen Wayang und benannt nach einem von Deborah Athertons unveröffentlichten Romanen. Während der Aufführung «wendet sich das Stück jedoch dem technischen Problem der Unabhängigkeit der Hände voneinander zu», gibt Davis in den Anmerkungen zu. Tatsächlich ist es die rechte Hand, die die linke lange Zeit "begleitet", während Davis durch wiederholtes Anschlagen einer granatenartigen Note im Diskant eine percussive Spannung erzeugt. Das Titelstück erreicht eine ähnliche Spannung durch die Gegenüberstellung von Bass- und Sopranschlüssel, durch Cluster, gebrochene Rhythmen und steigende Intervalle, die Davis' Faszination vom Modern Dance widerspiegeln. "Five Moods from an English Garden" ist, obwohl es mit einer Art Vogelgezwitscher beginnt, nicht bildhaft, wie es sich für ein vom russischen Maler Wassily Kandinsky, einem Vertreter der abstrakten Malerei, inspiriertes Stück gehört. Mit "Beyond Reason", mit seinen wirbelnden Tremoli und Ostinati sowie seinen Splintern von eiszapfenblauer Dissonanz, rechtfertigt Davis die europäische Romantik. "Man on a Turquoise Cloud" ist eine moderne Struktur, aufgebaut auf einer anderen berühmten Ruine, ein fundamentaler Blues-Tribut an Ellington, der aber auch in Richtung Thelonious Monk grüsst.

Kritiker haben Davis mit Ellington, Monk und Cecil Taylor verglichen, nicht unbedingt, weil er so wie sie klingt, sondern weil sein bestes Werk – wie früher ihre – verspricht, die letzten Entwicklungen in der Improvisation formal zu festigen. Und er hat es gewagt, das musikalische Vermächtnis dieser Pianisten als Grundlage für gewagte neue Stücke zu verwenden.

«Klar, das sollst du auch», sagte Davis, als ich ihm er-

zählte, einen Hauch Ellington in seinem "Crepescale: A Suite for Monk" und Spuren von Monk und Taylor in seinen Hommagen an Ellington "On an Azure Plane" und "Man on a Turquoise Cloud" – gehört zu haben. "Die sind historisch alle miteinander verbunden. Es gibt eine eigene Ellington-Piano-Tradition. Sie reicht von Ellington bis zu Monk und Taylor, ganz zu schweigen von Randy Weston, Abdulla Ibrahim (Dollar Brand) und einigen anderen wichtigen Pianisten, die auch komponieren. Das geht auch weit über Ellington hinaus zurück. Geschichtlich gesehen sind die Pianisten immer die bestausgebildeten Musiker gewesen – das mag zwar arrogant klingen, ist aber nicht so gemeint.*)" Aber die Pianisten müssen sich immer mit Arrangements, Harmonien und der Begleitung, also der gesamten Struktur einer Musik, auseinandersetzen. Das gilt seit Scott Joplin und erklärt meiner Meinung nach die Bedeutung der Pianisten als Komponisten. Die lange Tradition des Klaviers verläuft parallel zur Musikgeschichte, vom Ragtime zum späteren Stride-Piano und so weiter – und ich bin ein Teil dieser Tradition.»

Davis' kontinuierliche Anwendung seiner frühen klassischen Ausbildung verbindet ihn mit der Tradition Ellingtons in einer anderen, wenn auch ironischen Weise: Ellington wurde 1939 von den früheren Fans, die den Makel des europäischen Einflusses auf "Reminiscing in Tempo" entdeckt haben wollten, als Emporkömmling gebrandmarkt. Im Laufe der Jahre wurden auch John Lewis und Cecil Taylor für ihre Neigung zur Anpassung getadelt. Nun ist Davis Zielscheibe derer, die fürchten, dass die schwarze Musik im Handel mit Europa zu viel von ihrer ursprünglichen Energie verliert.

«Natürlich hat mich die europäische Musik beeinflusst, wie Europa wohl zur Zeit alles beeinflusst», sagte Davis. «Aber in meiner Arbeit gibt es auch einen afrikanischen Einfluss, und diese Einflüsse schliessen einander nicht aus. Schliesslich haben die Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts, wie Strawinsky und Debussy, den Ragtime adaptiert und die Jazz-Komponisten wiederum bei ihnen geliehen. Heute gibt es eine amerikanische Musiktradition, die sowohl Spuren von europäischer als auch afrikanischer Musik beinhaltet. Das ist alles. Ich meine, wir sind seit 200 Jahren keine Kolonie mehr. Es ist Blödsinn zu behaupten, dass jede neue Entwicklung in der schwarzen Musik einige versteckte Verbindungen zum europäischen Bewusstsein haben soll. Das verbreitet ein stereotypes Bild von der afro-amerikanischen Erfahrung. Zu allem Unglück untergraben einige Bewegungen die afro-amerikanische Tradition – die an sich eine starke und sehr positive Kraft zur Veränderung darstellt –, um den Status Quo aufrecht zu halten und um die Verbindung des Jazz mit anderen Musikformen und der Welt der geistigen Vorstellung einzugrenzen.» «Es gab plötzlich einen grossen Druck, Musik "in the tradition" zu machen. Die ehrlichste Hommage an Charlie Parker ist aber nicht, so wie er zu spielen, sondern das zu tun, was John Lewis getan hat: etwas neues zu spielen, das ohne Charlie Parker gar nicht

*) "Crepescale: A Suite for Monk" und "On an Azure Plane" sind beide auf den LP *Poast Lives* (Red. VPA-134).

möglich gewesen wäre. Den wichtigsten Beitrag zur Förderung der Tradition des Jazz ist, deine eigene Musik zu schaffen, neue Musik zu machen.» Wenn Davis' Einstellung zur Tradition weniger scheinheilig ist als die vieler seiner Zeitgenossen in der schwarzen Musik und er geneignet ist, sie als dynamische Kraft und nicht als Totem anzusehen, liegt der Grund vielleicht darin, dass die Tradition für ihn, im Gegensatz zu vielen andern, keine so neue Errungenschaft darstellt. Er ist ein Nachkomme der Familie Davis aus Hampton, die das Hampton Institute gründete, das älteste schwarze College des Landes. Sein Vater war Charles T. Davis, Autor eines einflussreichen Buchs über Richard Wright, dem Mitherausgeber der Anthologie *On being Black* ("Über das Schwarzsein"), erstes schwarzes Fakultätsmitglied der Princeton University und vor der Einführung der Lehrgänge in den frühen Siebzigern bis zu seinem Tod im Jahre 1981 Vorsitzender der Afro-American Studies in Yale. Nach Ansicht von Dr. John F. Szwed, einem früheren Kollegen von Dr. Davis in Yale, schuf Dr. Davis «das entschiedenste und einzig ernstzunehmende Studienprogramm des Landes, mit der möglichen Ausnahme des Stanford-Programms, das mit der Unterstützung von Dr. Davis das Yale-Modell kopierte.»

«Mein Vater hat viel geleistet», sagte Davis, mit verständlichem Stolz, «und das war natürlich für mich sehr wichtig, nicht nur, weil er schliesslich meine Musikkarriere unterstützen konnte, sondern weil er mein Interesse an anderen Bereichen wachhielt und mir beibrachte, dass Musik nur ein Teil des ganzen Spektrums der afro-amerikanischen Erfahrung ist. Meine Musikkarriere regte ihn zunächst auf, und als wir an der selben Uni waren, hatten wir einige Meinungsverschiedenheiten. Wir waren nicht reich, aber wir waren immer stolz auf das, was unsere Vorfahren erreicht hatten. Auf den jüngeren Familienmitgliedern lastete daher der Druck, es zu etwas zu bringen. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum so viele von uns in irgendeiner Weise Künstler geworden sind: Christopher, mein jüngerer Bruder, ist Schauspieler, Regisseur und Autor; meine Cousine Thulani ist Dichterin und Herausgeberin; ein anderer Cousin ist Architekt und noch ein anderer Photograph und Filmemacher.*) So bewahrte uns unser Background, im Gegensatz zu anderen Künstlern, vor dem Druck, bereits zu Beginn der Karriere um unseren Lebensunterhalt kämpfen zu müssen. Eine ganze Generation von Davises, einschliesslich meines Vaters und meines Onkels Arthur, dem Vorsitzenden der Englisch-Fakultät in Howard, hatte etwas mit der Universität zu tun, und ich nehme an, dass ich meine Familie in dieser Hinsicht enttäuscht habe. Aber ich mache das nun auf meine Art wieder gut. Ich unterrichte zwei Mal pro Woche an meiner Universität in "Komposition" und "Geschichte der kreativen Musik seit 1900" und denke noch darüber nach, ob ich meine Ausbildung fortsetzen und noch ein paar Abschlüsse machen soll. Die Universität bietet einem Komponisten alle denkbaren Mög-

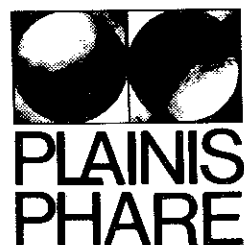
lichkeiten. Vieles von dem, was meine Studenten an der Musik reizt, färbt auf mich ab – es reizt mich, ihnen mein Wissen mitzuteilen. Das Gehalt für den Unterricht gibt mir darüber hinaus die Freiheit, auch 'mal nein zu sagen, und nur das zu machen, wozu ich wirklich Lust habe.»

Ein Angebot, kommerzielle Musik zu machen, würde er mit Sicherheit ablehnen. «Kein Interesse. Ich weiss, dass es in meiner Musik Aspekte gibt, die kommerzieller sind als andere – klingt anmassend, weiss aber jeder Musiker von sich selbst. Ich möchte so frei sein, sowohl die experimentellen als auch die mehr unmittelbaren Aspekte meiner Musik aufzeigen zu können. Ich möchte nie fühlen, dass ich die Musik, die ich mag, nicht spielen kann. Ich glaube, du musst den Zuhörern dein Bestes geben. Spiel so gut du kannst. Es reizt mich auch, mich dem Publikum anders, mit Worten, Texten, Tanz und optischen Mitteln mitzuteilen.»

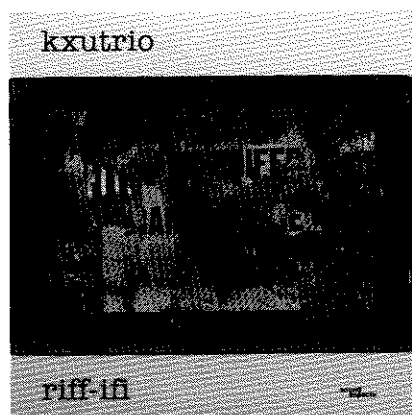
«Als Musiker bist du nicht besser als alle anderen auch. Ich bin ein Mensch und denke über Dinge nach, über die sich auch andere Leute Gedanken machen. Als Künstler hast du deine eigenen Vorstellungen. Du bist geboren, um Geheimnisse zu schaffen, aber auch, um welche zu lösen. Deshalb musst du darauf vertrauen, dass das Publikum intelligent genug ist, um dich zu verstehen, und du kannst es dir wiederum nicht leisten, dich zu ihnen herabzulassen. Wenn du darüber nachdenkst, ist Gott dein allerletztes Publikum – ganz egal, wie du es siehst. Hier und jetzt spielst du nicht für die Leute, sondern für vergangene Generationen, für die Toten. Wenn ich heute spiele oder komponiere, denke ich an meinen Vater, an Duke Ellington, an ihre Verdienste und fühle mich verpflichtet, meine Möglichkeiten voll auszuschöpfen. Sonst würde ich sie enttäuschen. So fühle ich.»



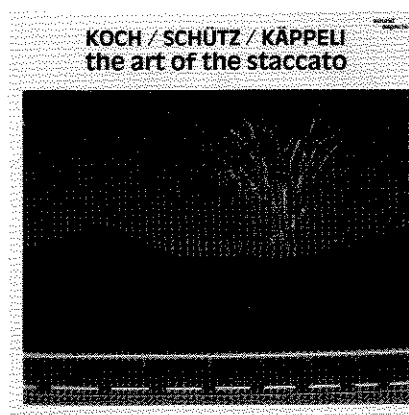
*) Auf *Homage to Charles Parker* (Black Saint BSR-0029) mit Lewis, Davis, Richard Teitelbaum und Dwight Andrews.



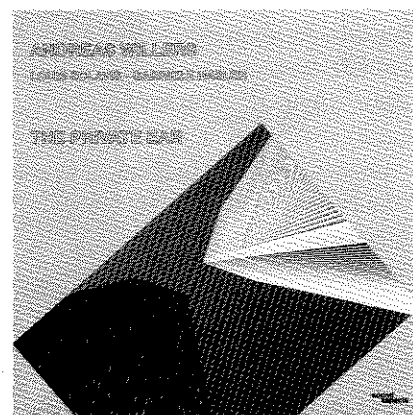
PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39



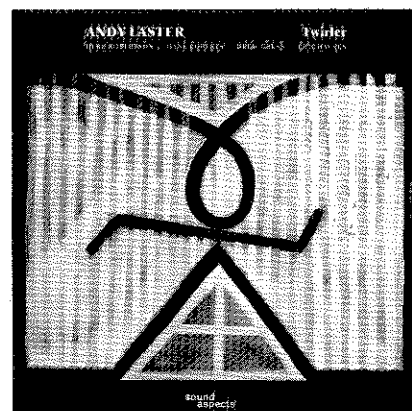
SAS CD 032
kxutrio - riff-ifi



SAS CD 033
Koch/Schutz/Kappeli
the art of the staccato



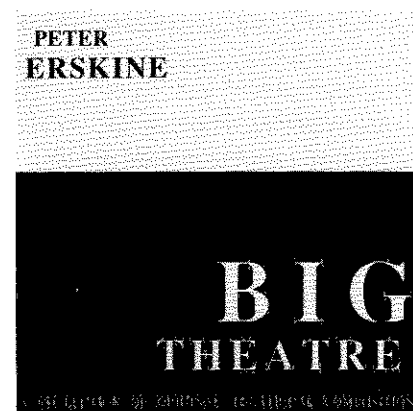
SAS CD 034
Andreas Willers
Louis Schlavis-
Gabriele Hasler
The Private Ear



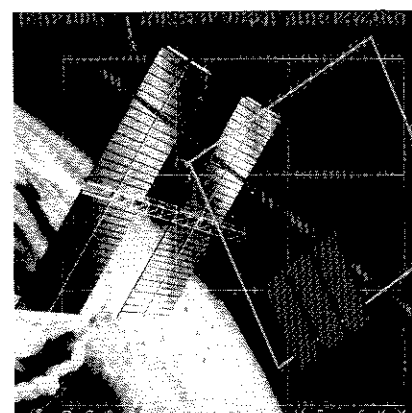
SAS CD 035
Andy Laster
Herb Robertson
Hank Roberts...
Twirler



SAS CD 037
Rova -long on logic



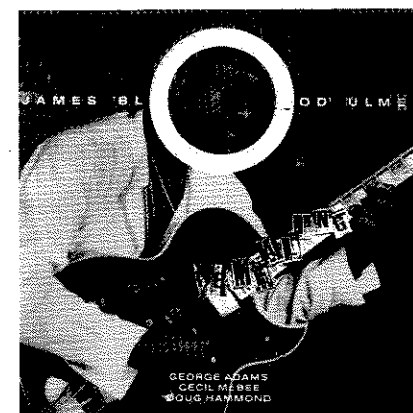
AH-UM 004 CD
Peter Erskine
Big Theatre



OWL 056 CD
Steve Kuhn
Miroslav Vitous
Aldo Romano
Oceans in the Sky



OWL 057 CD
Aldo Romano
to be Ornette



In-Out 7007 CD & Lp
James Blood Ulmer
George Adams
Revealing

Vienna Art Special

«Fe & Males»

K O N Z E R T

am 13. Oktober 1990, 20.15 Uhr im Kur-Theater Baden

präsentiert von

«Jazz in der Aula, Baden» und «Jazz in Willisau»

INGRID JENSEN/NEW YORK	T R U M P E T	BUMI FIAN
CO STREIFF/ZÜRICH	S A X O P H O N E	KLAUS DICKBAUER
GABRIELE ROSENBERG/KÖLN	T R O M B O N E	CHRISTIAN RADOVAN
VIVIANE FORTUNE/BRÜSSEL	T U B A	JON SASS
ESTHER BÄCHLIN/ST. GALLEN	P I A N O	ULI SCHERER
HELENE LABARRIERE/PARIS	B A S S	HEIRI KAENZIG
SYLVIA CUENCA/NEW YORK	D R U M S	WOLFGANG REISINGER

REGIE
REMI BRANDNER

SOUNDKONZEPT
ERICH DORFINGER

LICHTDESIGN
FLORIAN RADON

VISUELLE EFFEKTE
CATHERINE DRESSLER

MUSIK, KONZEPT & LEITUNG
MATHIAS RÜEGG

8.10 Leverkusen, Jazzfestival (WDR/TV)

9.10. Wels, Schlachthof

10.10. Villach, Kongresshaus

11.10. Bregenz, Theater am Kornmarkt

13.10. Baden, Casino (Jazz in Willisau/Jazz in der Aula)

15.10. Wien, Akzent (live recording & ORF/TV)

16.10. Wien, Akzent (live recording & ORF/TV)



Bunky Green

Mohren-Saal Willisau

K O N Z E R T

Samstag, 1. Dezember 1990 20.00 Uhr

von Ekkehard Jost

Der Altsaxophonist Vernice Green jr., genannt «Bunky», stammt ursprünglich nicht aus Chicago, sondern aus Milwaukee, Wisconsin, wo er am 23. April 1935 geboren wurde. Das Saxophonspielen brachte er sich überwiegend selbst bei – durch die traditionelle Methode von Versuch und Irrtum und die Imitation der grossen Meister, allen voran Charlie Parker. In Milwaukee spielte Bunky Green die verschiedensten Arten von Jobs in Jazzclubs, Shows und Nachtlokalen. 1960 war er auf Empfehlung des Altsaxophonisten Lou Donaldson zwei Monate mit Charles Mingus auf Tour und liess sich im gleichen Jahr in Chicago nieder, wo er unter anderem mit Ira Sullivan, Andrew Hill und Red Saunders arbeitete. 1964 gewann er einen Wettbewerb beim Intercollege Jazz Festival der Notre Dame University und konnte dadurch eine von der US-Regierung finanzierte Konzertreise zum World International Trade Fair in Algier machen. 1965 leitete er in Chicago das Show-Orchester im *Variété Gai Paris*.

Irgendwann um 1970, Bunky Green war mittlerweile auf der Chicagoer Jazzszene als ein gefragter Musiker etabliert, unternahm er einen radikalen Schritt. Er zog sich von der aktiven Musikausübung zurück und begann, an der Northwestern University zu studieren: klassisches Saxophon, Musiktheorie, Komposition und so weiter. Ein paar Jahre später unterrichtete er selbst; er leitete das Jazzprogramm an der Chicago State University, an der – wie an vielen schulgeldfreien Staatsuniversitäten – überwiegend afro-amerikanische Studenten eingeschrieben sind. Dort traf ich Bunky Green im April 1976 zum ersten Mal. Er war glücklich, dem alltäglichen Trott und dem Existenzkampf der Chicagoer Jazzszene entronnen zu sein, und er war dabei, ein – wie er sagte – ganz neues Improvisationssystem für sich zu erarbeiten.

Als ich ihn 1980 wieder traf, spielte er im *Jazz Show Case*, Chicagos renommiertestem Jazzclub. Er war also wieder auf der Szene präsent. Und er hatte tatsächlich eine neuartige Spielweise entwickelt, in der er auf äusserst überzeugende Weise eine Synthese von traditionellen und avancierten Materialelementen und Techniken herstellte.

Bei meinem Besuch in der Chicago State University sprach ich mit Bunky Green zunächst über die Situation des Jazz in Chicago.

«Auf der Jazzszene hier ist zur Zeit einfach nicht genug Geld zu verdienen. Es ist furchtbar! Man liebt seine Kunst,

aber man ist das Hungern allmählich leid. Die meisten Clubs hier haben eine Art von Kompromiss geschlossen. Wenn die Leute hier in einen Club gehen, dann setzen sie im allgemeinen voraus, dass dort irgendeine Art von Rockjazz gespielt wird. Wenn das nicht so ist, wird sich der Club nicht sehr lange über Wasser halten. In anderen Läden, die gut laufen wie Joe Segals *Jazz Show Case*, da engagieren sie meistens Musiker von ausserhalb. Sie engagieren beispielsweise jemanden wie Sonny Stitt und heuern dazu dann eine Rhythmusgruppe von hier an, die ihn begleitet. Auf diese Weise bekommen dann unsere Leute ein bisschen Arbeit; aber das passiert dann auch nur in dem speziellen Fall, wo der Musiker von ausserhalb nicht seine eigene Gruppe mitbringt. Und das ist natürlich keine Lösung für mich. Die einzige Lösung, die ich für mich herausgefunden habe, ist diese Lösung hier an der Universität. Sie liegt in der Tatsache, dass ich hier unterrichten kann, dass ich auf meinem Gebiet arbeiten kann und dabei genug verdiene, um bequem leben zu können; und dass ich trotzdem noch Jazz spielen kann, aber ohne all diesen ökonomischen Druck von aussen. Das bedeutet für mich, dass ich mich auf die Musik in einem Masse konzentrieren kann, wie das früher niemals möglich war. Anstatt die ganze Zeit zu spielen, ist es natürlich für mich wichtig, dass ich Zeit zum Nachdenken habe. Und wenn man ständig auftritt, dann spielt man mehr als man denkt. Dann fällt das Denken irgendwann völlig flach, und man reagiert nur noch automatisch. Wenn ich zum Beispiel vier oder fünf Nächte in der Woche spiele, dann spiele ich meistens in diesen vier oder fünf Nächten das gleiche; das gleiche in jeder Nacht. Denn man kann es sich einfach nicht leisten, einmal etwas Neues auszuprobieren, denn man will sicher sein, dass es in jeder Nacht gut läuft.»

Auf der Bühne gibt es keinen Raum für Experimente?

«Keinen Raum dafür! Und das ist es, was mir die Universität ermöglicht hat.

Zu Anfang sagte mir jeder meiner Freunde und meiner Kollegen: "Was, um Gottes willen, machst du denn in der Schule? Wieso vergeudest du deine Zeit in der Schule, während du hier draussen spielen solltest? Hier draussen passiert es! Aber du lässt deine Kunst sterben, das ist furchtbar. Du solltest hier draussen bei uns sein und spielen, Mann!"

Und die Typen, die das damals zu mir sagten, ich nenne

keine Namen, die spielen heute immer noch genauso wie damals. Die spielen heute immer noch das gleiche, was sie spielten, als ich vor fünf bis sechs Jahren mit ihnen gearbeitet habe. Aber ich habe die Zeit genutzt. Und als Resultat, dass ich zur Schule zurückgegangen bin und Zeit zum Nachdenken hatte, habe ich meine ganze Spielweise total verändert. Wenn ich jetzt auf die Szene zurückkomme und zu spielen anfangen, sagt jeder: "Hey, was ist los? Was ist mit ihm passiert? Was macht er da? Worauf will er hinaus?"

Und siehst du, zu dieser Art von Entwicklung haben sie einfach keine Möglichkeit. Und die meisten von ihnen können wirklich nichts dafür, denn sie werden durch die ökonomischen Probleme in die Ecke gedrängt.

Was also die Chicagoer Szene betrifft, ausser bei der AACM, also bei Richard Abrams und seiner Gruppe, passiert hier wirklich nicht viel Neues. Es gibt nichts Neues. Ich habe hier in der Universität ein paar Leute, die ich ein bisschen in meine Richtung zu lenken versuche... Aber ansonsten ist von neuen Wegen hier keine Spur; immer noch dasselbe wie immer schon. Und finanziell: Wenn man Glück hat, dann bekommt man vielleicht einen Job in den Studios.»

Aber das wirft einen wahrscheinlich musikalisch auch zurück, nicht?

«Aber ja. Die meisten Studiomusiker stagnieren. Die, die einmal gut gespielt haben, spielen weiter so, aber damit hat sich's dann auch. Ich meine, die spielen die gleiche Art von Jazz, wie sie auch vor zehn Jahren schon gespielt haben. Im allgemeinen spielen sie allerdings nicht mehr so gut wie früher, denn sie machen es sich bequem.

Und dann läuft es immer auf das gleiche hinaus: "Hey, lass uns einfach mal zusammenkommen und jammen." Verstehst du? Einfach mal zusammen spielen. Und dann rufen sie einen an, damit man mit ihnen spielt. Und unter Umständen zahlen sie dir gerade so den regulären Tarif. Oder sie fordern dich sogar dazu auf, für weniger zu spielen. Und sie sagen: "Wir werden sicher eine Menge Spass haben. Wir spielen aus Spass an der Freude, denn wir lieben die Musik."

Aber was zum Teufel, stellen die sich vor? Die verdienen 30 000 bis 40 000 Dollar im Jahr; und dann kommen sie zu dir und wollen, dass du aus Spass mit ihnen spielst. Im allgemeinen mache ich da also nicht mehr mit. Ich spiele immer noch Konzerte und mache Workshops und so etwas. Aber am meisten konzentriere ich mich darauf, mein eigenes System weiterzuentwickeln.»

Aber ist es nicht auch wichtig, diese Interaktion innerhalb einer Gruppe zu erfahren, die daraus resultiert, dass man mehr oder regelmässig spielt?

«Mit regelmässig spielen meinst du da, dass man die ganze Zeit spielt?»

Ich meine folgendes: Ich glaube schon, dass man sich auch ganz alleine weiterentwickeln kann. Aber entsteht daraus nicht eine gewisse Isolierung? Ich meine, Jazz ist doch eine Gruppenmusik, nicht?

Jetzt verstehe ich, was du meinst. Ja, man muss auf der Hut sein! Aber man muss einfach das Opfer bringen und sich die Zeit nehmen; zumindest musste ich das. Und ich musste meine eigene Sache vorantreiben. Es war wie eine innere Berufung. Ich hörte einfach etwas

anderes! Aber ich konnte das mit den Leuten, die jetzt auf der Szene sind, nicht zusammenbringen, denn die denken anders als ich. Sie denken anders als ich und sie spielen anders als ich. Und auf diese Weise sind unsere Ideen nicht kompatibel.

Und wenn man sich nicht für eine Weile aus dieser Clique zurückzieht, dann passiert es, dass man den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sieht. Aber wenn man sich einmal von dieser Insider-Perspektive entfernt, dann sieht man ganz genau, was da vorgeht. Denn wenn man ein Teil davon ist, dann ist es wirklich schwer, dahinterzukommen. Aber jetzt, von hier aus, kann ich sehen, was läuft, kann ich darüber nachdenken und mir ein objektives Bild machen. Die Tatsache, dass ich mich von der Szene zurückgezogen habe, hat also bewirkt, dass ich meine Gedanken ein bisschen sammeln konnte und dass ich jetzt genau weiss, wo ich musikalisch hingehen möchte.

Wenn ich jetzt also wieder mit meinen alten Kumpanen zusammentreffe, dann kann ich ihnen ganz genau sagen, wie ich spielen will. Und ich kann ihnen auch sagen, wie sie sich dem, was ich mache, anpassen können, ohne dabei total ihre eigene Sache opfern zu müssen. Denn man muss sich selbst treu bleiben! Auf diese Weise läuft es jetzt.

Und ich persönlich habe mit alledem keinerlei Schwierigkeiten gehabt. Ich glaube einfach nicht, dass man jede Nacht da draussen auf der Szene arbeiten muss, um auf Draht zu bleiben. Tatsächlich glaube ich, wenn man jede Nacht unterwegs ist und spielt, dann zieht einen das eher runter. Denn es bleibt keine Zeit zum Nachdenken. Man spielt und spielt und spielt.»

Die Musiker, mit denen du hin und wieder zusammen Konzerte spielst, sind vermutlich nicht in der gleichen Situation wie Du. Ich meine, sie haben nicht die Universität als ökonomischen Rückhalt. Wie bringen die es fertig zu überleben?

«Nun, für die Rhythmusgruppen ist es nicht so schwer wie für die Bläser, denn Rhythmusgruppen werden immer gebraucht. Aber wir als Bläser sind hier sozusagen überflüssiges Material. Aber siehst du, wir möchten natürlich auch überleben! Und das war für mich einer der wesentlichsten Gründe, warum ich zur Universität gegangen bin. Denn es war ursprünglich natürlich nicht meine eigentliche Absicht, zur Universität zu gehen. Das tat ich zunächst einmal unter dem Druck der Notwendigkeiten.

Nun ist es allerdings bei vielen unserer Musiker so, dass sie über keinen ausreichenden Schulabschluss verfügen. Manche haben vielleicht nicht mal einen High School-Abschluss. Die müssten dann also zuerst einmal zurück in die Schule gehen, um ein High School-Diplom zu erwerben. Und erst dann könnten sie wiederkommen. Nun, mein Gott! Wir sprechen ja aber von Leuten die 30 bis 40 Jahre alt sind. Einige von ihnen sind sogar schon über 50. Und für die ist es einfach viel zu schwer, umzukehren. Also arbeiten sie weiter! Und sie haben natürlich auch Arbeit. Die kommen also mit dem Überleben schon klar. Sie haben Jobs. Und du wirst dich wundern, wovon man leben kann, wenn man darauf angewiesen ist. Verstehst du? Ich persönlich weiss das, denn ich hab' das durchgemacht! Ich habe von 35 Dollar

in der Woche gelebt. Und ich schäme mich nicht, das zu sagen. Ich habe von 35 Dollar in der Woche gelebt und es dabei fertiggebracht, die Miete zu bezahlen. Das bedeutet dann: Man geht nirgendwo hin, und weil man nirgendwo hinget, bleibt man zu Hause und übt. Das ist so ziemlich das einzige, was man machen kann! Erholung und Unterhaltung, das kann man vergessen, denn Unterhaltung kostet Geld.

Da lernt man dann die kostenlosen Dinge des Lebens schätzen, Parks und Museen. Die liebe ich sowieso! Die können sich ihre verruchten Nachtclubs an den Hut stecken! Aber lasst mir die Parks! Lasst mir die frische Luft! Verstehst du, das bedeutet für mich Schönheit. Mir hat das also niemals viel ausgemacht. Ich weiss also, wie sie leben, denn mir ging es genauso wie ihnen. Und ich weiss, dass sie von dem bisschen Geld, das sie verdienen, leben können. Sie bringen es einfach fertig, von 40, vielleicht auch 50 Dollar pro Woche zu leben. Sie kommen schon klar. Unter Umständen müssen sie den Gürtel etwas enger schnallen. Und in vielen Fällen sieht es so aus, dass nicht nur der Mann, sondern auch die Frau arbeitet. Sie steuert also etwas bei, und zusammen kommen sie klar. So sieht es aus. Wirklich, hier ist kaum Geld zu verdienen.»

Hast du den Eindruck, dass sich in Chicago etwas geändert hat? Denn ich meine, Chicago war doch dafür bekannt, dass es hier eine sehr lebendige Jazzszene gab, hier kommen doch schliesslich all diese bedeutenden Tenorsaxophonspieler her.

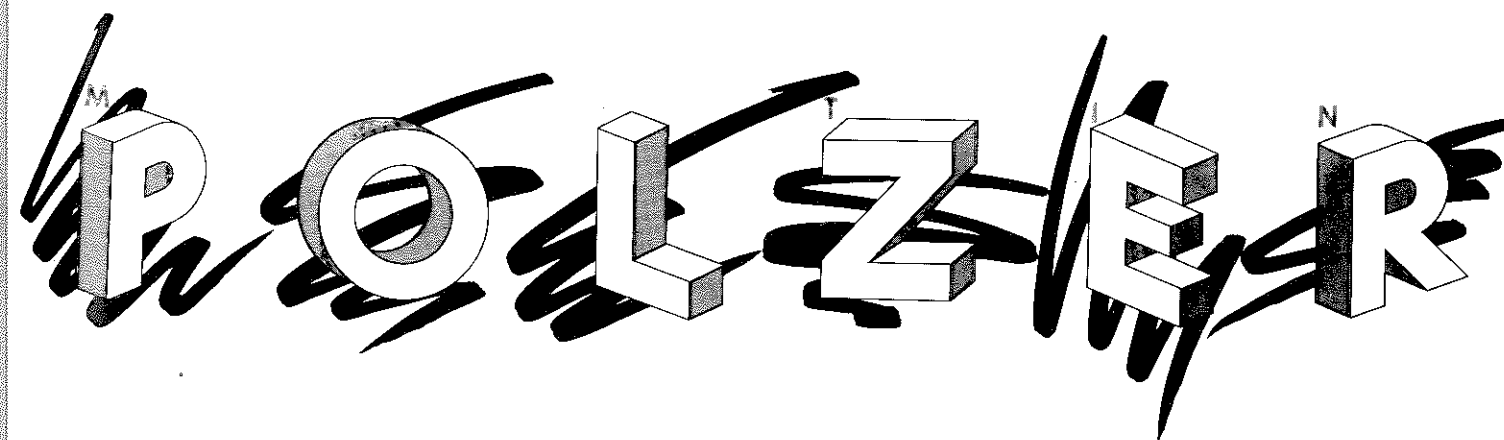
«Ja sicher. Hier hat sich mit Sicherheit etwas geändert seit den Zeiten, als 'Jug' Gene Ammons und Sonny Stitt hier waren. Gegenüber den frühen Jahren, als Bird hier auf der Szene aktiv war, da hat sich mit Sicherheit etwas geändert.

Zunächst einmal ist es heute schon ungeheuer schwer, ein Lokal zu finden, wo man überhaupt spielen kann. Und

wenn man ein Lokal zum Spielen gefunden hat, zum Jammen, dann ist das im allgemeinen zu kommerziell. Dann muss man also seine Musik so zurechtbiegen, dass sie in diese Situation hineinpasst. Denn sonst würden sie dich wahrscheinlich gar nicht spielen lassen. Und was die Lokale betrifft, wo man überhaupt jammen kann... Mein Gott, es gab einmal so viele Lokale, wo man hingehen und jammen konnte. Jetzt gibt es nur noch sehr wenige. Die Leute jammen einfach nicht mehr in der gleichen Weise wie früher. Ich meine, darauf läuft es einfach hinaus. Die Leute jammen überhaupt nicht mehr! Viele Musiker, besonders jüngere Musiker, sind heute vom Jazzrock beeinflusst. Und die hören einfach keine andere Art von Jazz mehr und entwickeln also auch keine Beziehung dazu. Siehst du, die hören halt Jazzrock, die hören Donald Byrd, Herbie Hancock, Chick Corea.

Ich meine das sind fantastische Musiker, aber vermutlich hatten sie keine Lust mehr, zu hungern. Ich kritisiere sie dafür keineswegs; ich kritisiere niemanden von diesen Typen! Ich meine, Chick hat vermutlich niemals gehungert; aber ich meine, es gibt andere Leute, die diesen Weg eingeschlagen haben. Verstehst du! Die hatten die ganze Zeit kein Geld, und plötzlich macht es bei ihnen klick. Und sie sagen sich: "Hey, ich hab' mein Lehrgeld bezahlt. Ich hab' es satt, all dies weiter durchzumachen. Ich will jetzt einen Haufen Geld verdienen."

Ich will also jemanden wie Donald Byrd keineswegs schlechtmachen. Aber da ich weiss, dass er so ein hervorragender Musiker ist und dass einige andere Leute ebenso hervorragende Musiker sind, da wünsche ich mir manchmal, dass sie hin und wieder ein bisschen von dem durchklingen lassen, was an Jazz in ihnen ist. Ich meine: Verdient nur weiter Euer Geld, aber lasst auch manchmal ein bisschen Jazz durchkommen. Das ist alles, worum ich bitte.»



INNENEINRICHTUNGEN UND INNENARCHITEKTUR
Seestrasse 16, 6204 Sempach, Tel. 041/99 18 20/25

Kronos Quartet

Samstag

VORKONZERT

18. August, 20.30 Uhr

DAVID HARRINGTON violin
JOHN SHERBA violin
HANK DUTT viola
JOAN JEANRENAUD cello

Larry Neff, Lighting Designer
Jay Cloldt, Audio Engineer

The Kronos Quartet records exclusively
for Elektra/nonesuch

For the Kronos Quartet
Janet Cowperthwaite, Managing Director
Tara Karki, Associate Director
Melissa Smith, Development Director

Programm

Justinian Tampusuza
Mu Kkubo Ery' Omusaalaba*

Hamza El Din (adapted by Tohru Ueda)
Escalay - The Water Wheel*

John Zorn
The Dead Man*

Istvan Marta
Doom. A Singh*

Intermission

Peter Sculthorpe
Jabiru Dreaming*

Steve Reich
Different Trains*

written for Kronos

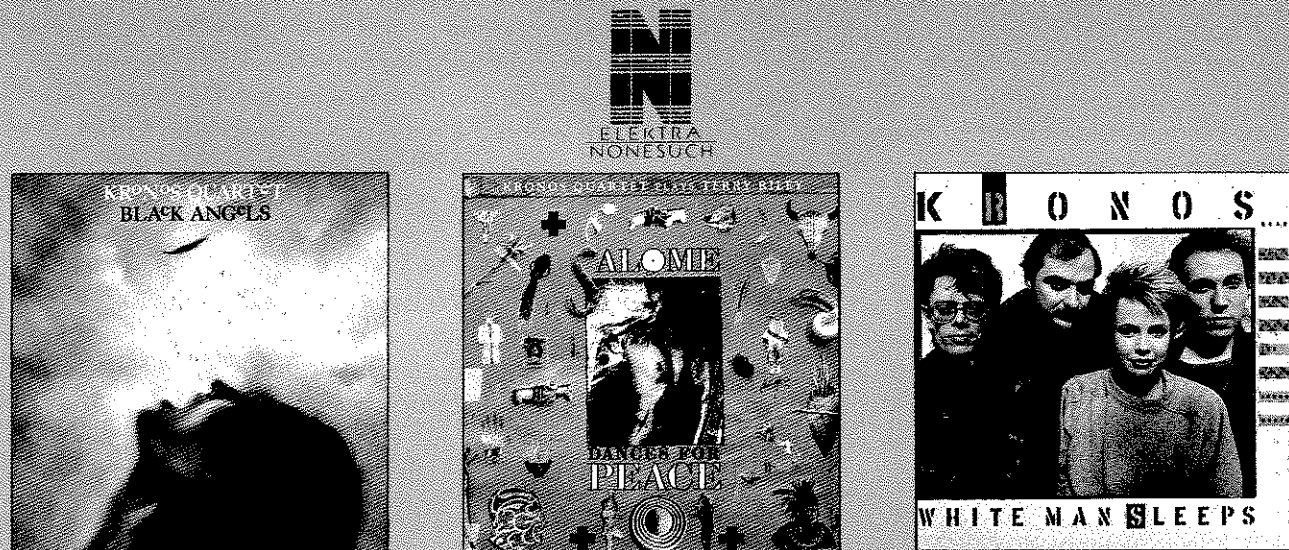
Als erstes «post-modernes Kammer-Ensemble» bezeichnete die «New York Times» das 1973 gegründete Kronos Quartet aus San Francisco. Dieses so erfolgreiche Quartett – es spielt momentan jährlich um die 140 Konzerte – zeigt uns, wie aus dem Prinzip der Mischung von Stilen, der Risiko-Lust und der Grenzüberschreitung eine spontan offene musikalische Begegnung entsteht. In ihrem Repertoire finden wir neben Stücken von Haydn, Bartok und Webern auch solche von Ives, Thelonious Monk, Bill Evans, Jimi Hendrix, John Cage, Terry Riley, John Zorn, Astor Piazzolla u.a. So ganz und gar nicht will dieses Quartett dem Habitus gewöhnlicher Streicher-Einheiten entsprechen. David Harrington, der erste Geiger des Ensembles meint: «Unser Publikum setzt sich aus allen Altersklassen zusammen, und geht quer durch alle Gesellschaftsschichten. Wir haben schon ab und zu Probleme mit der Erwartungshaltung einiger Leute. Aber am Ende eines Konzertes haben eigentlich immer alle verstanden, worum es geht. Es ist uns wichtig, aufzuzeigen, welch enorme, ständig wachsende Bandbreite Musik heute hat. Das Zentrum der Musik liegt schon lange nicht mehr in Wien, wie im 18. oder 19. Jahrhundert. Es ist vermutlich südlich des Äquators, oder aber in der ganzen Welt verstreut.»



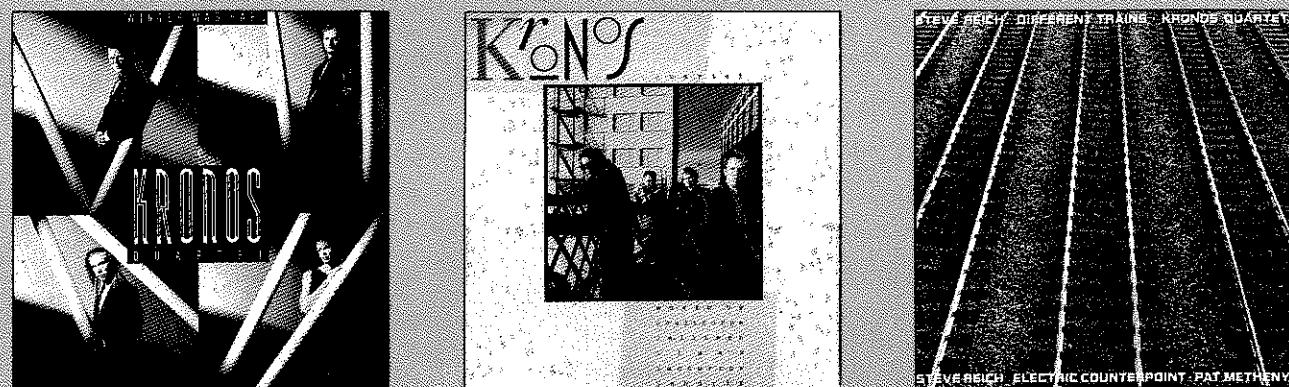
volksbank
willisau



FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



K R O N O S Q U A R T E T



J O H N Z O R N




S E R G I O A N D O D A I R A S S A D



wea

musikvertrieb.ch

LIVE AT



GRAMAVISION
musikvertrieb.ch

JAZZ
IN WILLISAU

Willem Breuker Kollektief & Mondriaan Strings, Toby Rix

Orchestral Opening

K O N Z E R T 1

Donnerstag, 30. Aug. 20.00 Uhr

WILLEM BREUKER reeds
ANDRE GOUDBEEK reeds, vocal
PETER BARKEMA reeds
ANDREAS ALTENFELDER trumpet, vocal
BOY RAAYMAKERS trumpet, vocal
GREGG MOORE trumpet, vocal
BERNHARD HUNNEKINK
trombone, tuba, vocal

ARJEN GORTER bass
HENK DE JONGE piano, synthesiser
ROB VERDURMEN percussion

TOBY RIX rixophone, percussion

JAN ERIK VAN REGTEREN ALTENA violin
LORRE TRYTEN violin
ERIK KROMHOUT violin
ALISON WALLACE violin
AIMEE VERSLOOT viola
JAN SCHOONENBERG viola
WIEKE MEYER cello
EDUARD VAN REGTEREN ALTENA cello

Seit 1967 (!) leistet Willem Breuker mit seinem «Kollektief» einen eigenständigen Beitrag zur grossorchestralen Musik. Stilistisch kennt das Orchester keine Grenzen. Breuker verbindet Elemente aus Jazz, Pop, Volks- und Trivialmusik zu oft humoristisch wirkenden Klangkollagen. Seit einigen Jahren arbeitet er auch zeitweise mit dem renommierten holländischen Streicherensemble «Mondriaan Strings», mit dem zusammen er noch eine klangliche und inhaltliche Erweiterung erreicht. Zusammen mit dem Musikkomiker Toby Rix ist das Eröffnungsspektakel perfekt. Das Repertoire dieser Kombination reicht von Joseph Haydn, Kurt Weill über Hugo Wolf, Ennio Morricone zu Willem Breuker!

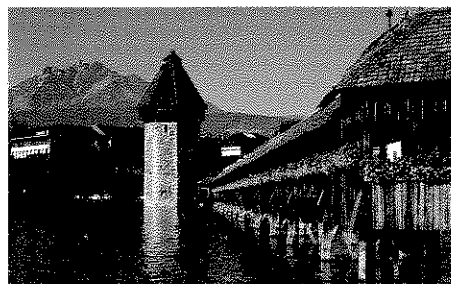
Willem Breukers Auftritte leben nicht von den Gags, sondern von der Dichte ihres Witzes, seine Kompositionen werden nicht vom Klamauk getragen, sondern von einem Geist, der ideologisch gebundene Musik so an charakteristische harmonische und melodische Wendungen anzubinden weiss, dass schliesslich auch textlose Musik sozialpolitische Assoziationen trägt. Willem Breukers Kompositionen, seine unverkennbare Art, sich symphonisch-sarkastisch auf die Banalitäten des Lebens zu stürzen, sind intelligente, jazzige Eulenspiegeleien.

A. Sahihi

MIXING / RECORDING IN BEAU **QUALITY** TIFUL LUCERNE/SWITZERLAND



NEW HIDLEY DESIGN – DAYLIGHT
IN ALL STUDIOS – HIDLEY
KINOSHITO MONITORS POWERED BY
FM 1000 – WESTEC LT 3000 WITH
100 MB HARD DISC

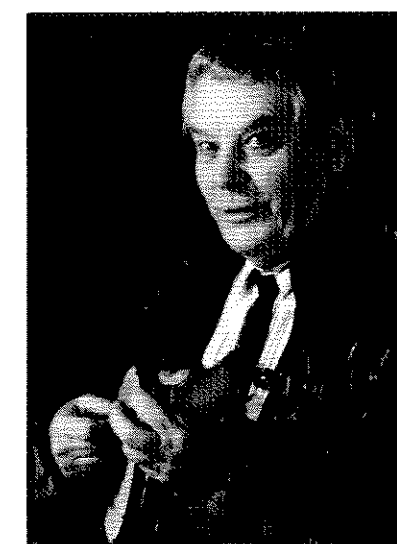


GRIMSELWEG 5 · CH-6005 LUCERNE · SWITZERLAND
PHONE 41-44 98 44 FAX 41-44 98 42

SOUNDVILLE
RECORDING STUDIOS

Er ist ein Querulant am Saxophon und ein Störenfried der Kompositionskunst. Er ist ein Ladendieb im Supermarkt der Musikgeschichte, ein musikalischer Unruhestifter aus Leidenschaft und Überzeugung. Und er ist, seit er seinen genuinen Stil, seinen ureigenen Weg in den europäischen Jazz gefunden hat, eine grosse Bereicherung für die Musik. Seit nunmehr fünfzehn Jahren arbeitet der Amsterdamer Willem Breuker, einst wilder Free-Jazz-er und böser «Provo», der die Welt mit Musik verändern wollte, an seiner fröhlichen Wissenschaft.

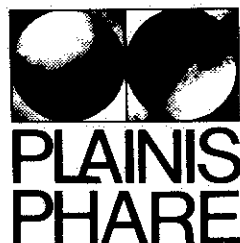
Seine schelmischen Travestien sind erfüllt vom sozialen Geist der Musik; seine oft in Zitatenschlachten ausartenden Collagen aus annähernd allem, was bislang an Melodien produziert worden ist, sind gleichsam gewitzte und feinnervige Reflexionen über die kommunikativen Möglichkeiten der Musik. Ja, Breukers polyphone Verwirrspiele, in denen auch mal ein Walzer mit einem Schuhplattler kollidieren kann, um dann von wild gewordenen Motiven aus der Marsaillaise von rechts überholt zu werden, sind im besten Sinne Musik über Musik. Walzer, Blasorchesterpersiflagen und Free-Jazz-Klänge, Volksmusik, Klassikzitate und Avantgarde purzeln, wie ausser Kontrolle, quer durcheinander und verschmelzen zu einer turbulent-zirkushaften Musik, die die Phantasie kitzelt und Bilder aus den Tagen des Stummfilms zutage fördern. Musikalische Strukturen und Arrangements scheinen nur noch Träger von Überraschungen und Gags zu sein, strahlen aber bei aller Ironie die sachgemässe Kenntnis und die liebevolle Anerkennung der Traditionszusammenhänge aus.



volksbank
willisau

Coca-Cola
SPECIAL
EVENT

FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 38



PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 – 64 33 39

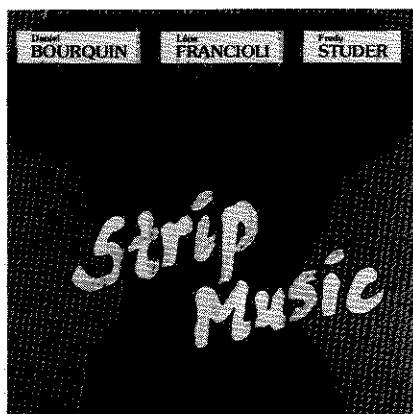
CD Taufe

Konzert

Samstag 1. September 18.00 Uhr

Plainisphare laedt Sie herzlichst ein an den folgenden zwei Konzerten teilzunehmen.

Daniel Bourquin - **Léon Francioli** - **Fredy Studer**
sax bass drums



CD PL 1267-54

Léon Francioli - Solo
bass



CD PL 1267-52

Beide Konzerte 18.00-19.00 Uhr im Zelt.

Diese beiden brandneuen CD's sind am Konzert wie auch am Festivalstand erhältlich.

Henry Threadgill & very very Circus

Orchestral Opening

K O N Z E R T 1

Donnerstag, 30. Aug. 20.00 Uhr

HENRY THREADGILL reeds, composition
EDWYN RODRIGUES tuba
MARCUS ROJA tuba
MASUJAA guitar
BRANDON ROSS guitar
CURTIS FOWLKES trombone
GENE LAKE drums

Der 1944 in Chicago geborene Saxophonist Henry Threadgill, der aus der AACM hervorgegangen ist, nennt als seine wichtigsten Einflüsse seines expressiven Spiels Sonny Rollins, Eric Dolphy, Ornette Coleman und Gene Ammons, aber auch Howlin' Wolf und die Tradition von Blues, Gospel und Ragtime. Sein in den siebziger Jahren so erfolgreiches Trio «Air» (mit Fred Hopkins und Steve McCall) und die in den achtziger Jahren zum Sextett/Septett erweiterten Folgegruppen betonen die Kollektiv-Improvisation, allerdings in einem konzentrierten, transparenten Gesamtklang und beleben die Avantgarde durch eine Fusion auch mit den unterhaltenden Wurzeln des Jazz. Henry Threadgill: «Unsere Idee von kollektiver Improvisation hat uns zu einer Wiederentdeckung und Vitalisierung des ursprünglichen New Orleans-Konzeptes geführt.»

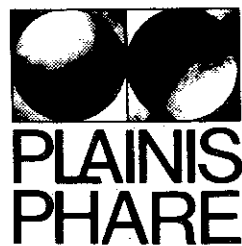
Nach einer Ausbildung auf Klavier und Klarinette studierte Threadgill am American Conservatory of Music und musizierte vorerst im Bereich der Kirchenmusik, aber auch in Blues-Bands. Anfangs der sechziger Jahre spielte er dann in Muhal Richard Abrams' «Experimental Bands». Dem Auftrag, für eine Theateraufführung Rags von Scott Joplin neu zu interpretieren, folgte dann 1971 die Gründung des Trios «Air», mit dem Threadgill dann 1975 nach New York übersiedelte und danach bis in die achtziger Jahre weltweit bei grossen Festivals gastierte (u.a. 1978 in Willisau).



**volksbank
willisau**

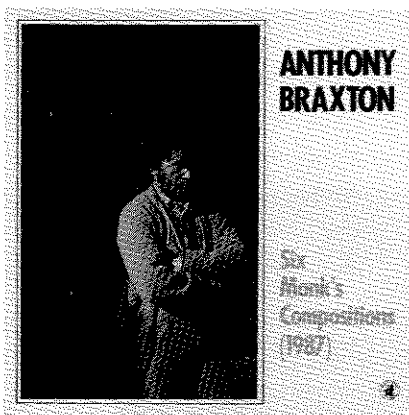


FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36

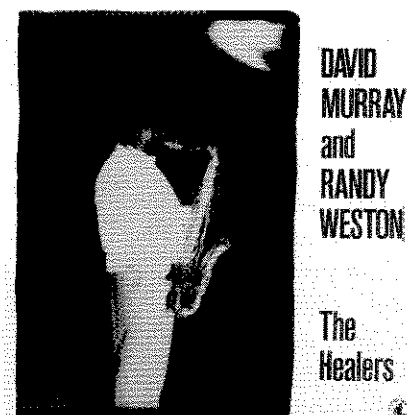


PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39

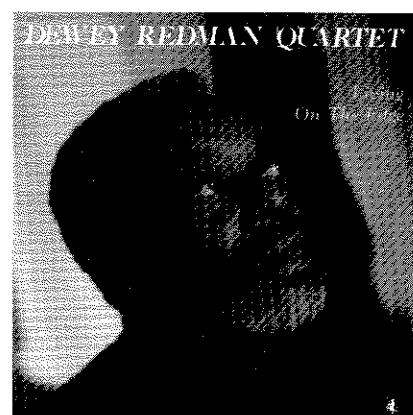
News Black Saint



BSR120116 CD&Lp
Anthony Braxton
Six Monk's Compositions
1987

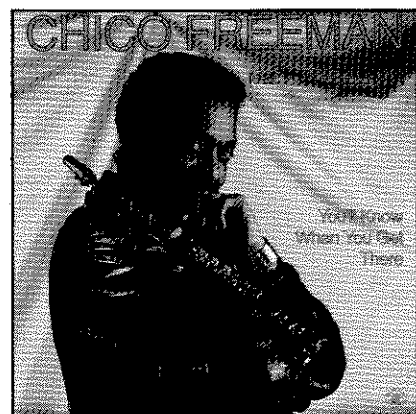


BSR 120118 CD&Lp
David Murray and
Randy Weston - The Healers

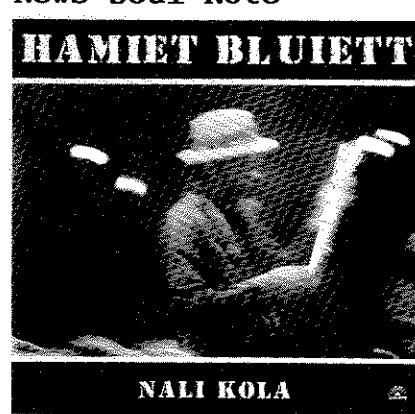


BSR 120123 CD&Lp
Dewey Redman Quartet
Living on the Edge

News Soul Note



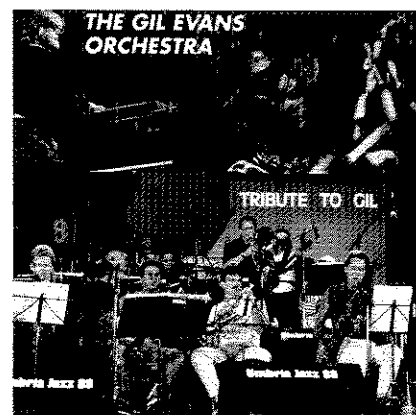
BSR 120128 CD&Lp
Chico Freeman
You'll Know When
You Get There



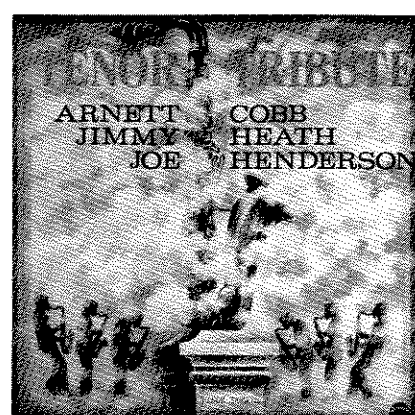
SN 121188 CD&Lp
Hamiet Bluiett
Nali Kola



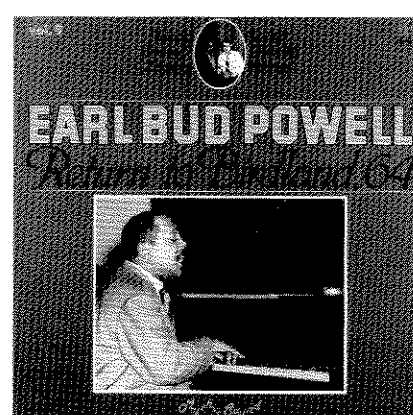
SN 121221 CD&Lp
Enrico Pieranunzi Trio
NO MAN'S LAND



SN 1211209CD&Lp
The Gil Evans
Orchestra
Tribute to Gil



SN 121184 CD&Lp
Arnett Cobb
Jimmy Heath
Joe Henderson
Tenor Tribute



Mythic Sound Vol 1-10
Alle zehn Volumen als
Lp und CD erhältlich.
Early Bud Powell
The Francis Paudras
Legacy.

Assad Brothers

Brasil Guitars

Brasil, Vocals & World Music

K O N Z E R T 2

Freitag, 31. Aug. 20.00 Uhr

SERGIO ASSAD guitar
ODAIR ASSAD guitar

Schon als Kinder wurden die Brüder Sérgio und Odair Assad von ihrem Vater, der professionell als Mandolinspieler tätig war, in die Welt der brasilianischen Musik eingeführt. Seither spielen die Brüder Assad zusammen. 1973 gewannen sie einen Wettbewerb des Brazilian Symphonic Orchestras für junge Talente. Ein Jahr später starteten sie ihre Solo-Karriere. Wo immer die Assad Brothers seither aufgetreten sind – in Südamerika, in den USA, in Europa, Asien oder Australien – immer vermochten sie überschwengliche Begeisterung auszulösen. Nachdem die Assad Brothers erst ausschließlich Kompositionen von klassischen Musikern wie Radamés Gnattali, Marlos Nobre und Francisco Mignone gespielt haben, umfasst ihr Repertoire heute auch Kompositionen von Astor Piazzolla, Hermeto Pascoal und Egberto Gismonti. Ihre Gitarrentechnik ist bis heute unerreicht!

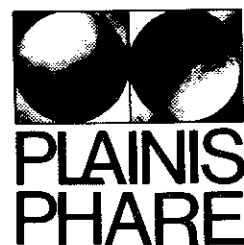
Durch einen Plattenvertrag beim renommierten Label «Nonesuch» ist das aussergewöhnliche Gitarrenduo auch einem breiteren Publikum bekannt geworden.



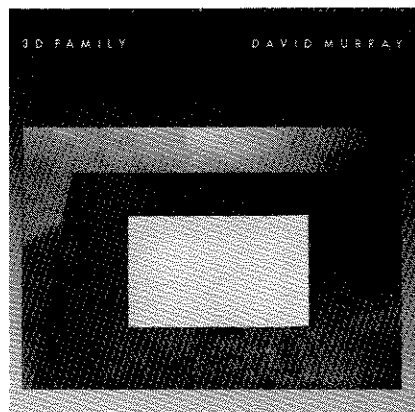
volksbank
willisau



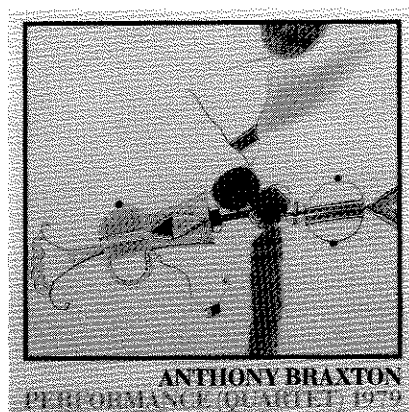
FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 – 64 33 39



hat ART CD 6020
David Murray
3 D Family
Willisau 78



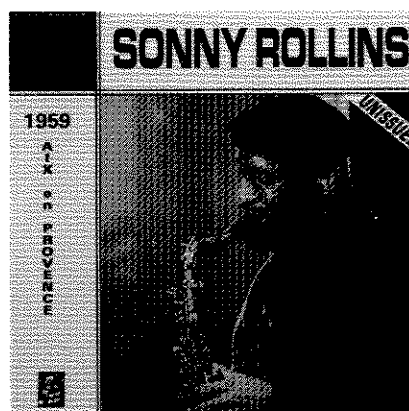
hat ART CD 6044
Anthony Braxton
Performance 1979
Willisau 79



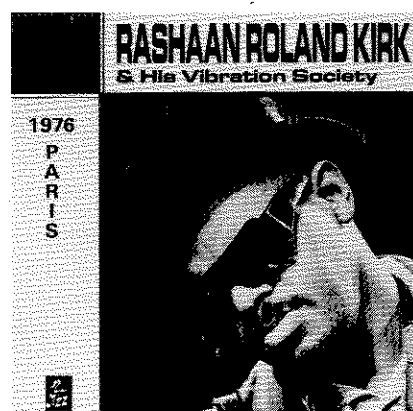
hat ART CD 6049
Urs Leimgruber
Ungleich



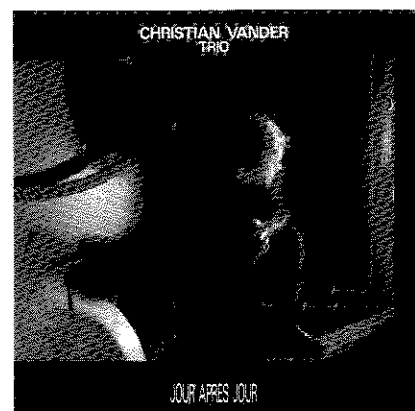
RJ 501 CD
Miles Davis
John Coltrane
Copenhagen 1960



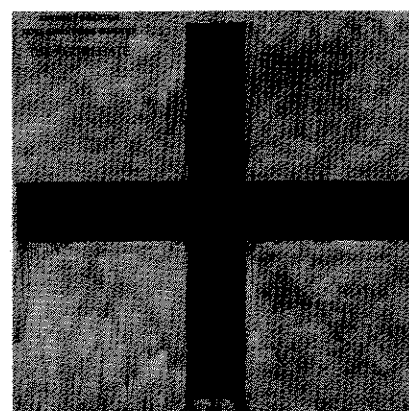
RJ 502 CD
Sonny Rollins
Henry Grimes
Kenny Clarke
Aix-en-Provence 59



RJ 510 CD
Rashaan Roland Kirk
& his Vibration Society
Paris 1976



Seventh A IV CD
Christian Vander
Trio
jour après jour



SAS 023 Lp
Anthony Braxton
Rova Saxophone
Quartet-The
Aggregate 1988



Leo 164 Lp
Giancarlo Nicolai and
John Tchicai

Vocal Summit

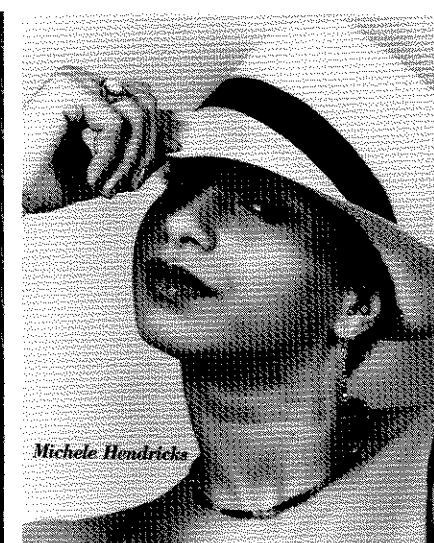
Brasil, Vocals & World Music

K O N Z E R T 2

Freitag, 31. Aug. 20.00 Uhr

URSZULA DUDZIAK voice
MICHELE HENDRICKS voice
JAY CLAYTON voice
NORMA WINSTON voice

Typisch für die achtziger Jahre sind auch die aufkommenden Vokalensembles. Eines der wohl einflussreichsten ist sicher jenes, das sich seit der Gründung im Jahre 1982 «Vocal Summit» nennt. Nach etlichen Besetzungswechseln – anfänglich waren auch Jeanne Lee und Bobby McFerrin dabei – präsentiert sich das Ensemble nun mit der Polin Urszula Dudziak, der Engländerin Norma Winston und den beiden Amerikanerinnen Michèle Hendricks und Jay Clayton. Diese vier Frauen verfügen über ein immenses stimmliches Ausdrucksvermögen und improvisieren lustvoll in einem weiten Feld der Vokalkunst.



volksbank
willisau



FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



RABIH ABU-KHALIL

Bukra
LP: MMP 170889
CD: MMP 170889-CD

Between Dusk & Dawn
LP: MMP 170886
CD: MMP 170886-CD

**DIE NEUE:
Roots & Sprouts**

**„dieser
erstaunlich
feine
virtuose
Jazz“**
Die Zeit

LP: MMP 170890
CD: MMP 170890-CD
MC: MMP 170890-MC

**„Die Euphorie
und Intensität
geht direkt
unter die Haut“**
Frankfurter Allgemeine
Zeitung

Eienstrasse 1010

Postfach 24

CH-5745 Safenwil

Tel. 062 97 21 21

Fax 062 97 43 69

Rabih Abou-Khalil Group

Brasil, Vocals & World Music

K O N Z E R T 2

Freitag, 31. Aug. 20.00 Uhr

RABIH ABU-KHALIL oud
SONNY FORTUNE alto sax
GLEN MOORE bass
RAMESH SHOTHAM percussion
MOHAMMED TAHMASEBI percussion

«World Music» war eine wichtige Strömung im Jazz der siebziger Jahre und hat auch eine Fortsetzung und Vertiefung in den achtziger Jahren erfahren. Der libanesischer Oud-Spieler Rabih Abou-Khalil hat vier erstklassige internationale Solisten um sich gruppiert und erreicht auch eine einzigartige Welt-Musik-Mischung. Dabei werden jazzige Elemente mit Asiatischem und Afrikanischem zu einem neuen Ganzen verarbeitet. Es entsteht eine ungemein dynamische, «positive» Musik. Mit Rabih Abou-Khalil spielen in dieser Gruppe noch der amerikanische Saxophonist Sonny Fortune (Ex-Miles Davis), der amerikanische Bassist Glen Moore (Oregon), der iranische Percussionist Mohammed Tahmasebi sowie der indische Percussionist Ramesh Shotham. Die meisten Kompositionen stammen vom virtuosen Oud-Spieler Abou-Khalil.

Rabih Abou-Khalil: Studierte am Beiruter Konservatorium für arabische und europäische Musik bei dem Oudvirtuosen Georges Farah Oud und bei dem ersten Flötisten der Prager Philharmoniker, Josef Severa, Querflöte. Weiterführende Studien bei Michel Awad in Damaskus und Abdulrahman Jabakji in Aleppo. Studierte an der Musikhochschule in München klassische Querflöte bei Prof. Walther Theurer.

Sonny Fortune: Es gibt kaum einen Namen im Jazz, mit dem Sonny Fortune nicht schon in der ersten Reihe gespielt hat. Neben seiner eigenen Band, war er unter anderem festes Mitglied bei Miles Davis, McCoy Tyner, Nat Adderley, Elvin Jones, Dollar Brand, Mal Waldron und vielen anderen Gruppen.

Glen Moore: Mitglied der Gruppe «Oregon». Zahlreiche Schallplattenaufnahmen mit Paul Bley, Paul Winter Consort, Dave Holland etc.

Mohammed Tahmasebi: Der 1942 in Abadan im Südiran geborene Musiker studierte bei den legendären iranischen Trommelmeistern Tehrani Eftetah die feine Art des Dombacspiels und war schon mit vierzehn Jahren so weit, dass er bei öffentlichen Veranstaltungen auftreten durfte. Mitte der sechziger Jahre war Tahmasebi Mitglied des iranischen Rundfunk-Orchesters und schon so beliebt, dass er seine Trommelkunst bei politischen Empfängen präsentierte.

Ramesh Shotham: Geboren in Südindien, wo er auch klassische südindische Perkussion studierte und mit der mittlerweile auch im Westen bekannten Gruppe «Karnataka College of Percussion» musizierte.



**volksbank
willisau**

**Coca-Cola
SPECIAL
EVENT**

FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Bene-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36

JMT wird fünf – zum Jubiläum präsentiert das münchener Jazz-label ausgewählte Highlights.

Stargitarrist **JOHN McLAUGHLIN** zeigt sich in Höchstform. Sein Album **LIVE AT THE ROYAL FESTIVAL HALL JMT 834 436-2/-1** (CD/LP) hat STEREO zur "CD des Monats" gewählt. "Fünf Ohren" vergibt AUDIO für die Klangqualität, und STEREOPLAY schreibt "Ein Idol kehrt zurück".

Nicht nur Hip Hopper und Filmemacher lassen sich von den Ideen eines Malcolm X zu neuen Taten inspirieren, auch Jazzer **GREG OSBY** erweist dem Schwarzenführer mit **SEASON OF RENEWAL JMT 834 435-2/-1** (CD/LP) seine Hommage. Begeistert berichtet STEREO von einem "neuen spannenden Zyklus von Greg Osbys Sound Theatre".

"Sprung nach vorn" betitelt die Süddeutsche Zeitung **CASSANDRA WILSONs** neues Album **JUMPWORLD JMT 834 434-2/-1** (CD/LP). Die Frankfurter Allgemeine beschreibt ausführlich "die Sphinx des neuen Jazz", und auch der STERN spricht von "einer der besten jungen Jazz-Sängerinnen".

PAUL MOTIAN ON BROADWAY – VOL. 1 JMT 834 430-2/-1 (CD/LP) hat auf seinem musikalischen Terrain eigentlich nur einen ernstzunehmenden Rivalen: **PAUL MOTIAN ON BROADWAY – VOL. 2** JMT 834 440-2/-1 (CD/LP). "Jazz auf der Höhe der Zeit", GITARRE & BASS.

Down Beat Poll Gewinner **HANK ROBERTS** überschreitet mit **BIRDS OF PREY JMT 834 437-2/-1** (CD/LP) die Grenzen zwischen Folk, Rock und Jazz. DIE ZEIT: "Was BIRDS OF PREY vorstellen, deutet eine neue Variante des Eklektizismus an: Verschiedene Stile treten nicht nebeneinander, sondern ineinander... eine faszinierende Einheit des Unvereinbaren".

"Absoluter Höhepunkt der JMT-Veröffentlichungen ist der Geburtstags-Sampler **THE BEST OF JAZZ MUSIC TODAY JMT 834 438-2/-1** (CD/LP). Die Platte hält was der Titel verspricht ***** PRINZ. THE BEST OF JAZZ MUSIC TODAY (SPECIAL PRICE) mit GERI ALLEN, TIM BERNE, JOHN McLAUGHLIN, GARY THOMAS u.v.a.

JMT Productions
im PolyGram Vertrieb



In der Schweiz, Vertrieb durch **cod records ag**

NO SAFETY
Fascinating debut, lively and versatile rock, drawing on funk, psychedelia and cutting-edge composition along the way. (Zeena Parkins, Ann Royal, Chris Coghane, Doug Schulz, Tom Speliens)
LP
This Lost Leg RecRec25

CHRISTIAN MARCLAY
More than 1500 visitors walked over the fragile floor, contributing to the final composition by altering the records.
Box-Set one LP and 4-colour poster
Footsteps RecRec26

NO SECRETS IN THE FAMILY
Playful and entertaining, this is the album of the Swiss 100.
LP/CD RecRec27
Play & Strange Laughter

AFTER DINNER
reminds of a balance act without a fall, full of energy and depth as well as fragility and delicacy. Japan's most exquisite and powerful group.
LP/CD RecRec28
Paradise of Reptiles

Unknownmix
an electric masterpiece richly inspired by a cosmopolitan range of ideas.
LP/CD/Cass
Whaba RecRec29

upcoming releases
on CD the legendary 2 albums
SKELETON CREW
Learn to talk
The Country of Birds
RecRec30-32

FRED FRITH
Step Across the Border
Dot LP/CD RecRec33

MUSIC ACROSS THE BORDER
released by: RecRec Music
P.O. Box 717, 8026 Zurich, Switzerland, Fax 01-242 15 34

Slan:

John Zorn, Elliott Sharp, Ted Epstein

Hip and Funk

K O N Z E R T 3

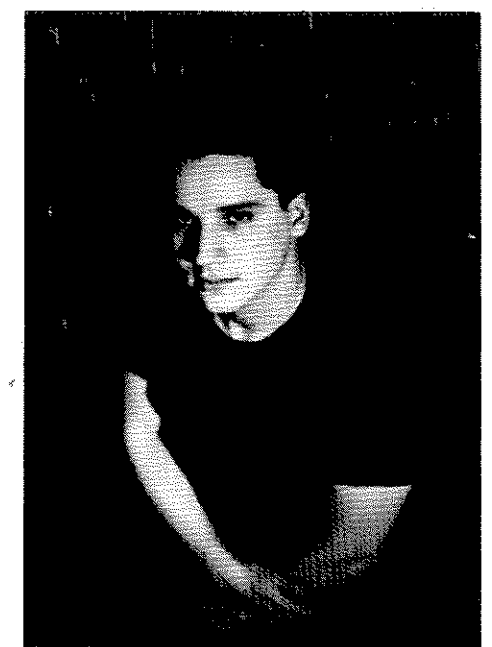
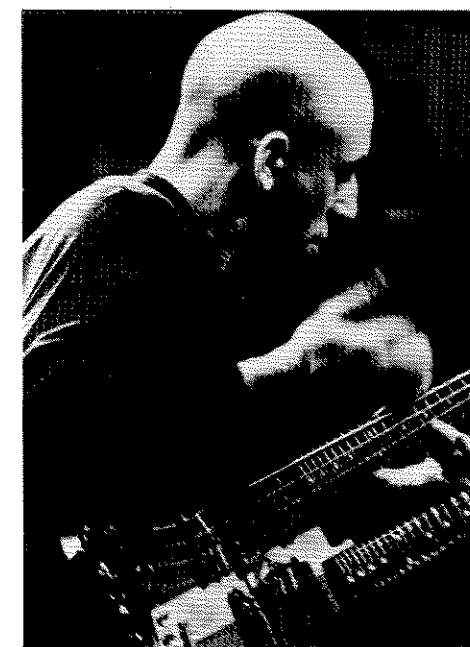
Samstag, 1. Sept. 14.30 Uhr

JOHN ZORN alto sax, soprano sax
ELLIOTT SHARP guitar, alto sax
TED EPSTEIN drums

Drei Solisten, die zeittypischer wohl kaum sein können, bilden die neugegründete Gruppe «Slan». Stilelemente, Stimmungen, Zitate und Klang-Charaktere wechseln in der pluralistischen Musik dieser drei Solisten, wie Szenen in einem Actionfilm. Entsprechend fühlt sich John Zorn, dessen Technik als «Äquivalent zu Jackson Pollocks Malerei» und «Chamäleon-Rennen durch einen Farbtopf» interpretiert worden ist, ausser von Anthony Braxton und Karl-Heinz Stockhausen gleichermaßen auch von Cartoon-Filmkompositionen beeinflusst. «Die Hauptabsicht meiner Arbeit ist es, ungewöhnliche Klangquellen – akustische wie elektrische – durch blitzschnelles Abwechseln in eine neue Form zu bringen, wie die Aneinanderreihung von Ereignissen», meint Zorn.

Der Gitarrist Elliott Sharp wurde in den achtziger Jahren zu einer wahren Kultfigur im Rahmen der Avantgarde. Vor allem mit der Gruppe «Semantics» trat er auf vielen Alternativ-Festivals auf.

Der Schlagzeuger Ted Epstein ist der dritte Exzentriker von Slan. Dieser hat mit der kompromisslos spielenden Rockgruppe «Blind Idiot God» Furore gemacht.

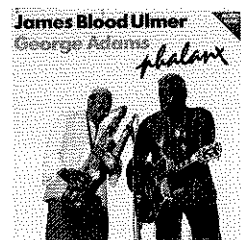


volksbank
willisau

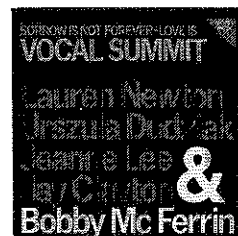


FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36

James Blood Ulmer
Georg Adams
"Phalanx"



Vocal Summit
"Sorrow is..."

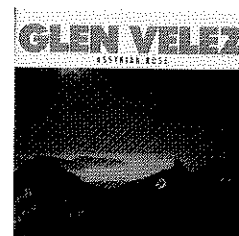


W. Breuker Koll.
"Vera Beth/
Mondrian Strings"

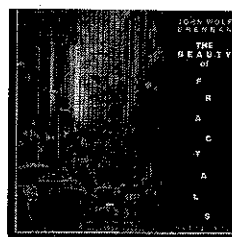


nur als CD

Glen Velez
"Assyrian Rose"

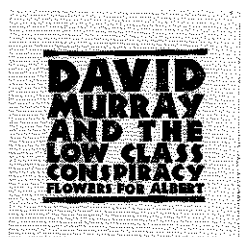


John Wolf
Brennan
"The Beauty
of Fractals"



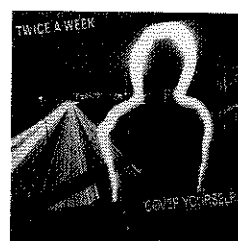
nur als CD

David Murray
"Flowers for
Albert"



nur als CD

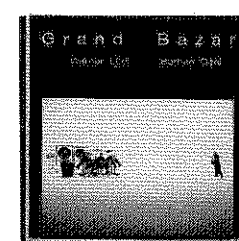
Twice A Week
"Cover Yourself"



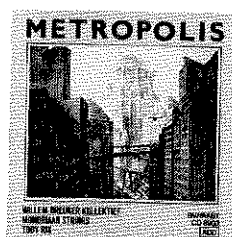
Shannon Jackson
"When Color Play"



Werner Lüdi
Burhan Oeçal
"Grand Bazar"



W. Breuker Koll.
"Metropolis"



nur als CD

cod records ag

Steinhauserstr. 21 CH-6330 Cham
Tel. 042/41 46 66 Fax 042 41 80 08

James Blood Ulmer, Jamaaladeen Tacuma,

Ronald Shannon Jackson

Hip and Funk

K O N Z E R T 3

Samstag, 1. Sept. 14.30 Uhr

JAMES BLOOD ULMER
gitar, vocal

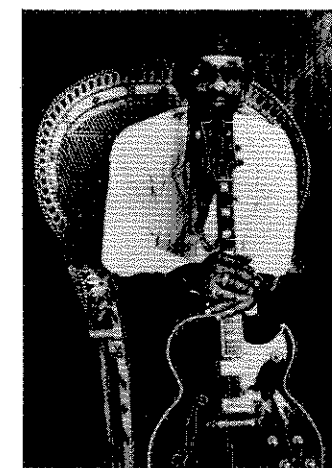
JAMAALADEEN TACUMA
electro bass, vocal

RONALD SHANNON JACKSON
drums, percussion

Der Gitarrist James Blood Ulmer, der Elektrobassist Jamaaladeen Tacuma und der Schlagzeuger Ronald Shannon Jackson – alle waren sie Mitglieder von Ornette Colemans «Prime Time-Band» der ersten Stunde. Zusammen mit Ornette sind sie die «Erfinder» des sogenannten «Free Funk», der in den achtziger Jahre gerade durch diese Exponenten eine weitere Entwicklung genommen hat.

James «Blood» Ulmer wurde 1942 in einer südkalifornischen Kleinstadt geboren und er wurde in seiner Jugend stark beeinflusst von den lokalen Gospel-, Country- und Bluesgruppen. Mit 20 Jahren spielt er professionell in Blues-Gruppen. Nachdem er anfangs der siebziger Jahre nach New York zieht, beginnt seine grosse Karriere: er spielt erst im Rashied Ali Quintet und kurz darauf bei Ornette Coleman. Mit einer guten Portion «Punk» und einem enormen Blues-Feeling hat er am ehesten die Musik von Jimi Hendrix weiterentwickelt.

Jamaaladeen Tacumas musikalischer Background war schon zu Beginn seiner Karriere sehr vielfältig. Er kennt sich in der Rockmusik aus, spielte knallharten Funk und hatte ein offenes Ohr für das, was im Avantgarde-Bereich passierte. Schon als Teenager spielte er bei Ornette Coleman und stellte dann 1982 sein musikalisches Konzept auf eigene Füsse und produzierte mit eigenen Gruppen Platten bei «Grammavision». Ronald Shannon Jackson wurde in Fort Worth/Texas geboren und spielte erst bei Dewey Redman, Prince Lasha, Julius Hemphill und King Curtis, ehe er zu Ornette Coleman stiess. Nach 1978 spielte Jackson mit Cecil Taylor und Ulmer, ehe er seine eigenen «Decoding Societies» gründete.



JAZZ CLUB LUZERN

21. 9. 20.00 h Flora-Chäller
**LUCIEN BARBARIN – THAIS CLARK
& HENRI CHAIX TRIO**

26. 10. 20.00 h Flora-Chäller
**MIKE MOSSMAN –
DANIEL SCHNYDER QUINTET**

10. 11. 20.30 h Casino
JAZZ BAND BALL
u.a. Phil Woods Quintet,
Samba Importado feat. David Fried-
mann, Benny Bailey Quintet,
Bluesbox, Bennie Wallace Quartet

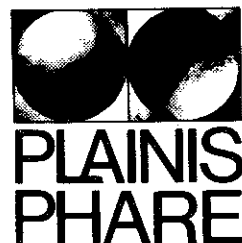
Gratisinformationen verlangen beim:
JAZZ CLUB LUZERN, POSTFACH 92, 6000 LUZERN 7

JAZZ CLUB LUZERN

**volksbank
willisau**

**Coca-Cola
SPECIAL
EVENT**

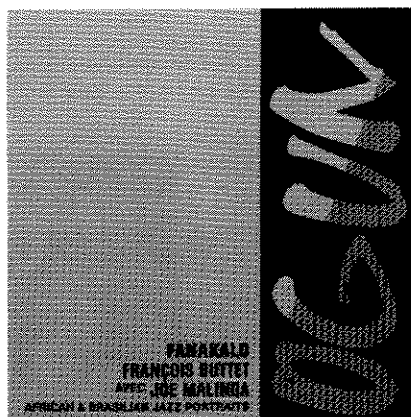
FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Ashach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 – 64 33 39



PL 1267-43 LP
Joe Malinga &
Southern Africa
Force - Vuka



PL 1267-55 CD
François Buttet
Joe Malinga
Fanakalo



PL 1267-47 CD
François Lindemann
Octet - Different Masks



PL 1267-48 CD
Maurice Magnoni
Baby Call
Electric Quartet



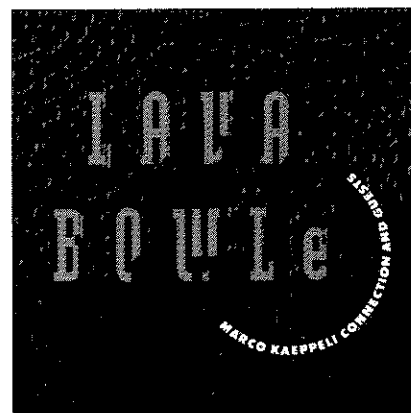
PL 1267-49 CD
Big Band de Lausanne
Johnny Griffin
A Monk's Dream



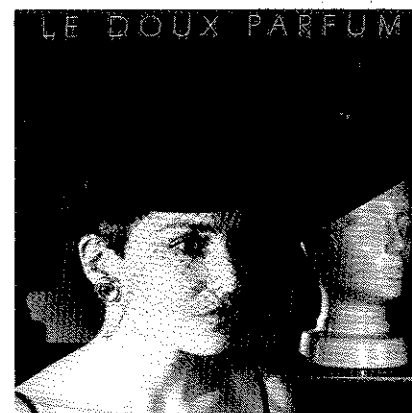
PL 1267-50 CD
Jean-Bernard le Flic
Vol.2 Barre Phillips



PL 1267-51 CD
Jürg Solothurnmann
First Aid Band



PL 1267-53 CD
Marco Käppeli
Connection
Lavabowle



SG-DXP 1 CD
Le Doux Parfum
Roses Drink Bourbon

Creative Works Orchestra

Ad Hoc Specials

K O N Z E R T 4

Samstag, 1. Sept. 20.00 Uhr

JOHN WOLF BRENNAN piano, conductor
BERND KONRAD reeds, conductor

LINDSAY COOPER bassoon, soprano sax
CORIN CURSCHELLAS voice

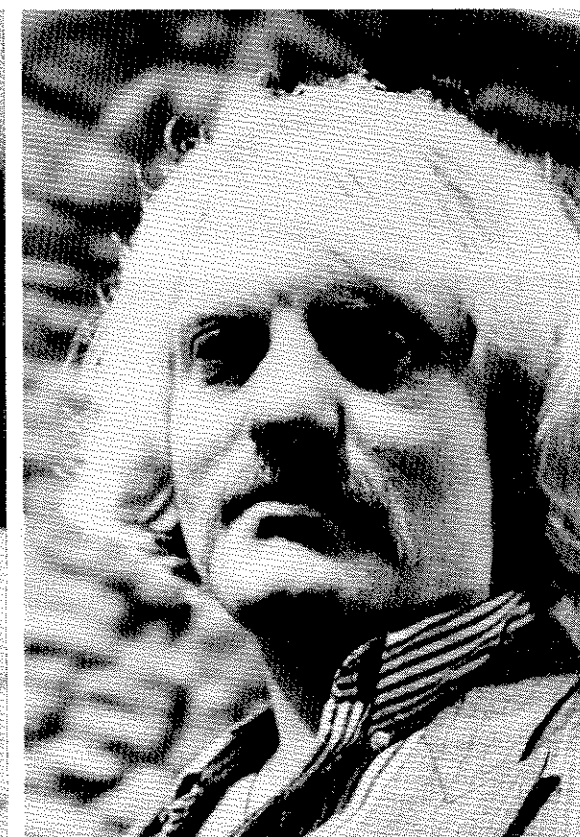
WOLFGANG PUSCHNIG alto sax
ECKARD KOLTERMANN reeds
PETER SCHÄRLI trumpet, flugelhorn
LARS LINDVALL trumpet flugelhorn
STEVE GOODMAN violin

DAVID GATTIKER cello
DANIELE PATUMI bass
STEVE ARGÜELLES drums
BURHAN OEÇAL percussion

Am Anfang stand eine Idee: Fünf Jahre «Creative Works» zum Anlass zu nehmen, MusikerInnen aus dem Umkreis dieses Labels in einer ganz und gar unheiligen Allianz zusammenzuführen und homogene Musik für ein heterogenes Ensemble zu schreiben, die vielzitierte Quadratur des Zirkels also, eine Art UNO autonomer Klang-Republiken.

Mike Wider erarbeitete ein organisatorisches Konzept, Jürgen Abi Schmitt-Rosenthal Texte, Bernd Konrad und ich Kompositionen. Geprobt wurde in Berlin und Boswil, was sich auch in den Titeln spiegelt: «ADDR» – ein Abgesang auf Eisler's Hymne; «Dance, you Monster, to my soft Song» nach einem Bild von Paul Klee 1922; «58West 9th Street», eine urbane Sinfoni; «See a blob split a blank spot» nach Rolf Winnewissers Londoner Tuchbildern; und schliesslich «Thirteen» von Bernd Konrad. Dig it all... (mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Landis & Gyr).

John Wolf Brennan

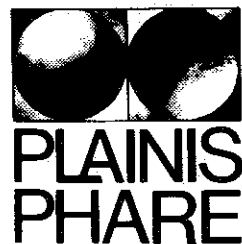


volksbank
willisau



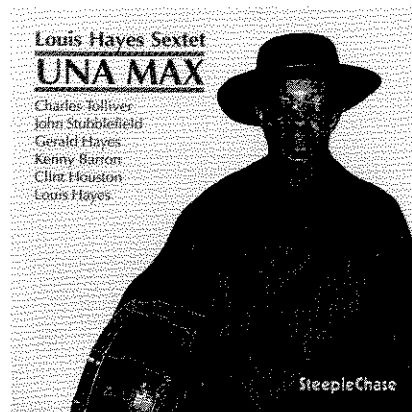
FASSBIND

Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36

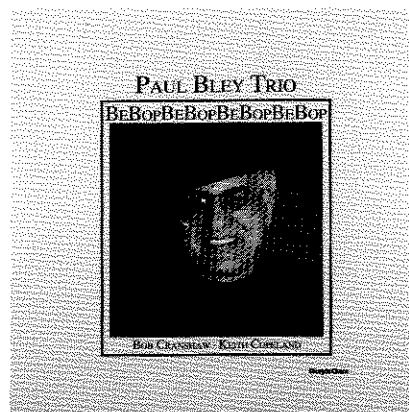


PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39

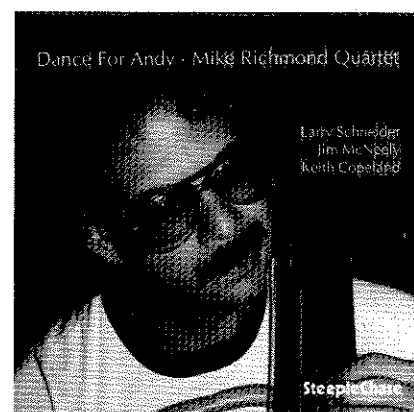
News SteepleChase



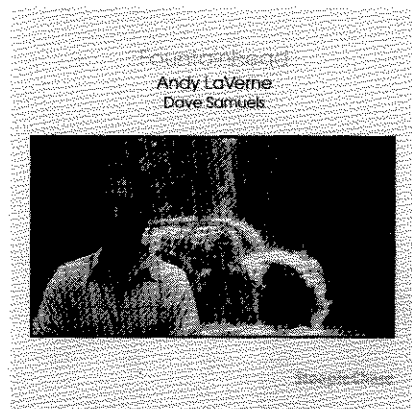
SCCD 31263
Louis Hayes Sextet
UNA MAX



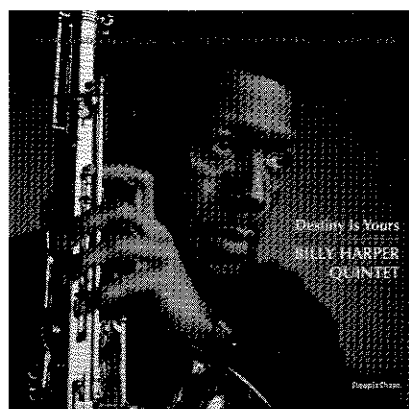
SCCD 31259
Paul Bley Trio
BeBopBeBop



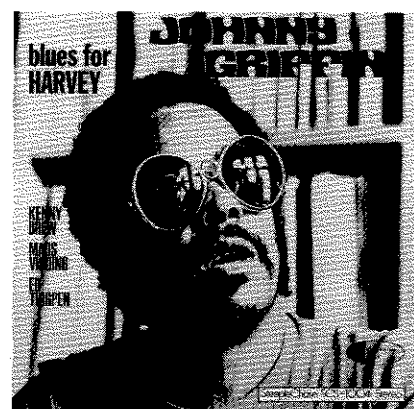
SCCD 31267
Mike Richmond Quartet
Dance for Andy



SCCD 31261
Andy LaVerne
Fountainhead



SCCD 31260
Billy Harper Quintet
Destiny Is Yours



SCCD 31004
Johnny Griffin
Blues for Harvey
Kenny Drew - Mads Vinding
Ed Thigpen.



SCCD 36018
Dexter Gordon Quartet
Love For Sale



SCCD 36028
Dexter Gordon Quartet
Billie's Bounce



SCCD 36004
Dexter Gordon
Cry me a River

Ensemble bleu

Ad Hoc Specials

K O N Z E R T 4

Samstag, 1. Sept. 20.00 Uhr

URS LEIMGRUBER
bariton sax, tenor sax, soprano sax
LOUIS SCLAVIS
bassclarinet, clarinet, soprano sax

HANS KOCH
bassclarinet, soprano sax, tenor sax
FRANÇOISE KUBLER voice

ADELHARD ROIDINGER
bass, synthesizer
BOBBY BURRI bass

Das musikalische Konzept: Kompositionen für ein Kammer-Ensemble für Bass- und Sopran-Instrumente, mit zeitgenössischen Texten von Felix-Philipp Ingold und freier Improvisation. In den verschiedenen Kompositionen werden ungleiche Instrumentierungen eingesetzt:

- Zwei Kontrabässe, Computer-Music, Synthesizer, zwei Bassklarinetten, Stimme und Sopran-Saxophon;
- Zwei Kontrabässe, Computer-Music, Synthesizer, Klarinette, Stimme und zwei Sopran-Saxophone.

Diese aussergewöhnliche Instrumentierung wird eingesetzt, um mit den diversen Bass- und Sopran-Stimmen einen spezifischen, experimentellen Klang zu erreichen. Der Naturklang der Stimme, Streicher, Holzbläser und Computer. Roidinger spielt Computer-Music und Synthesizer.

Es wird das Bestreben sein, mit unkonventionellen Spieltechniken den Bereich der verfügbaren Klangfarben zu erweitern und die offenkundige Virtuosität, die für unsere Instrumentalbehandlung bestimmend ist, mit einem anderen Spiellansatz in Einklang zu bringen.

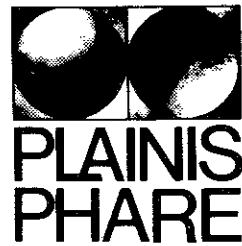


volksbank
willisau



FASSBIND

Wohlmarken aus einer Hand
Fassbind-Beruf-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39

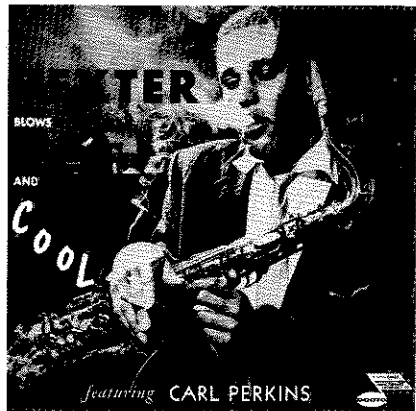


In+Out 7008
Lp + CD
Urszula Dudziak Magic Lady

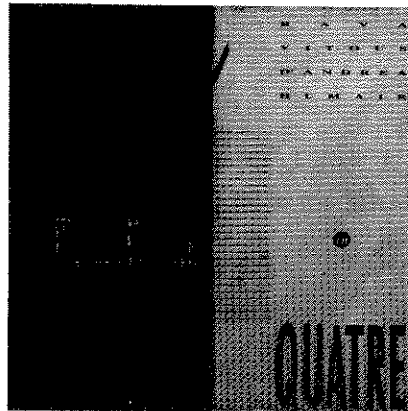
Fresh Sound



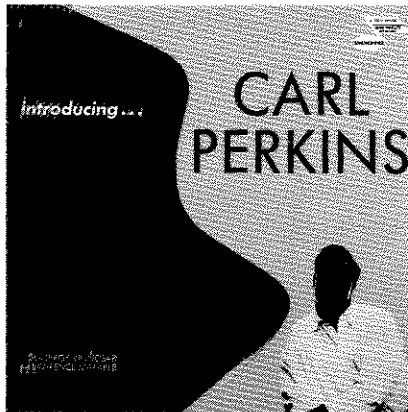
FSR Lp+CD
Stan Getz Quintet
Chamber Music



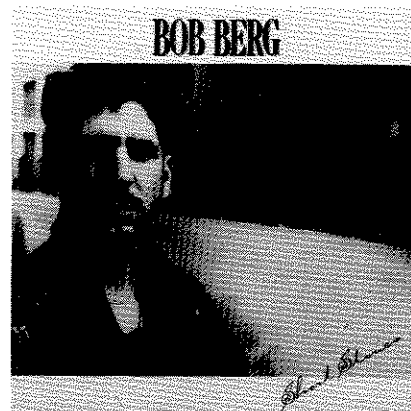
FSR Lp+CD
Dexter Gordon
Dexter blows Hot
and Cool



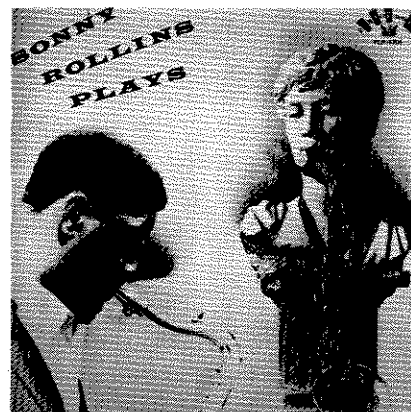
Gala 91030
Lp + CD
Enrico Rava Miroslav Vitous
Daniel Humair
Quatre



FSR Lp+CD
Carl Perkins
introducing...



Gala 91018
Lp
Bob Berg - Short Stories



FSR Lp+CD
Sonny Rollins plays..



FSR Lp+CD
Charlie Parker-Chet Baker
Bird and Chet Inglewood Jam

Nicolai-Tchicai-Quartet

Ad Hoc Specials

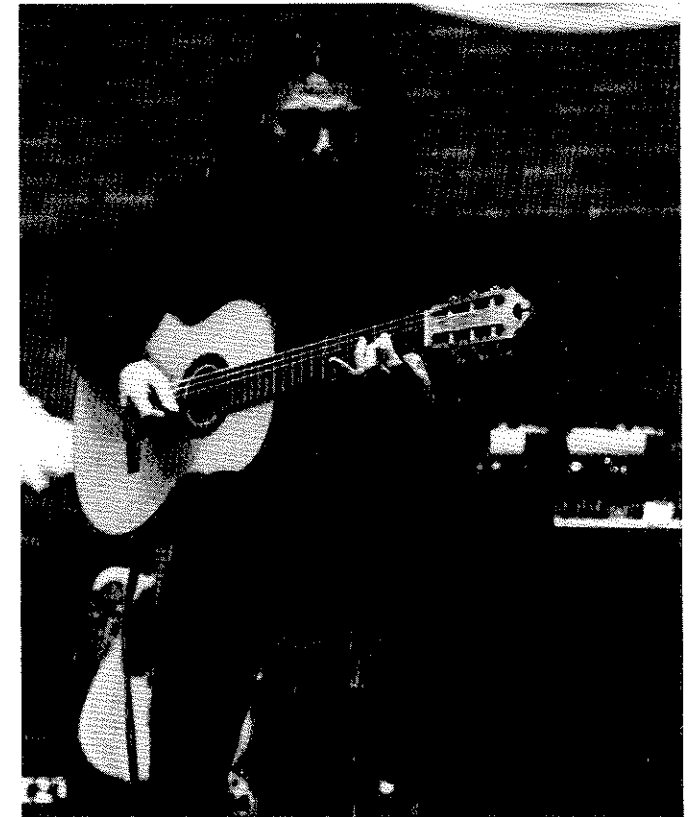
K O N Z E R T 4

Samstag, 1. Sept. 20.00 Uhr

GIANCARLO NICOLAI guitar
JOHN TCHICAI alto sax, soprano sax
WITOLD E. REK bass
JANUSZ STEFANSKI drums

Der Berner Gitarrist Giancarlo Nicolai pflegt schon seit Jahren eine fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Altsaxophonisten John Tchicai, der ja in den sechziger Jahren zu den wichtigsten Exponenten der New Yorker Jazz-Avantgarde gehörte. Nicolai hat ja schon eine Reihe wichtiger Platten für das renommierte Leo-Label aufgenommen und ist in letzter Zeit auch mit einem unkonventionellen 25köpfigen Gitarren-Orchester aufgetreten. Zum Nicolai-Tchicai-Quartet gehören auch die beiden polnischen Solisten Witold E. Rek am Bass und Janusz Stefanski am Schlagzeug.

John Tchicai, 1936 als Sohn kongolesisch-dänischer Eltern geboren, zeigte sich mit einer melodischen, klar konturierten und aus einer eher linearen Auffassung heraus phrasierten Spielweise innerhalb der New Yorker Avantgarde Mitte/Ende der sechziger Jahre als Antipode des vitalen Soundplayers wie Archie Shepp und Pharoah Sanders. Tchicai betont stärker als die meisten Avantgardisten die spirituelle Dimension seiner Musik: «Immer wenn man über Musik spricht, benutzt man entweder technische Begriffe, oder man spricht über Feelings. Aber ich glaube, man lässt dabei etwas aus. Im Jazz spricht man ganz selten darüber, ob die Musik spirituell ist oder nicht.»

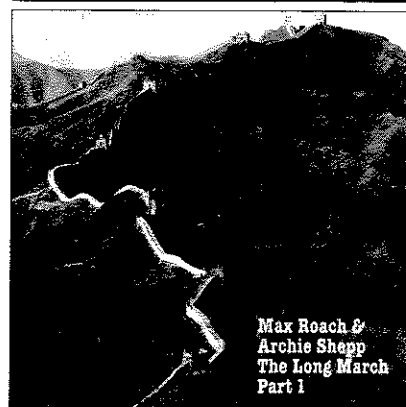


volksbank
willisau



FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36

hat - expect the unexpected



Max Roach & Archie Shepp

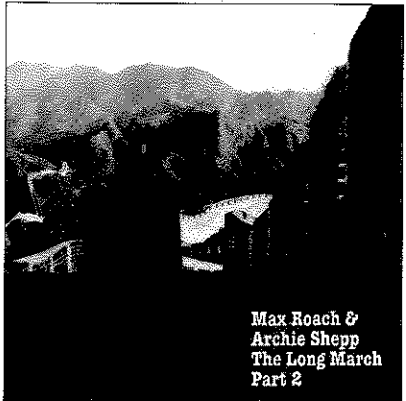
Together, the music they create is a product of conviction and compatibility. Their duo thrives on what Roach has characterized as the "exchanges of inspiration" which energize and distinguish African-American music. Both are storytellers, instrumentally speaking, but their story often becomes a statement. Roach claims a distinction between "culture for entertainment" and "culture for enlightenment," and there's no doubt where these collaborators draw the line.

Central to each CD is a long, emotional, composition of rigorous content. Both were written by Roach in 1976, commissioned by the Italian Communist Party on the occasion of Chinese Chairman Mao Zedong's death. **The Long March** is the middle section of a three-part suite, **Sweet Mao**, and refers to the extraordinary year-long, 6000 mile, march Mao's followers undertook in 1934-35, in order to escape Chiang Kai-shek's merciless persecution. Though Roach's drums may occasionally suggest a martial cadence, this is not meant to be programmatic music, per se. Still, one senses the anger and authority underlying the performance. Shepp's narrative playing is that of a man trying to escape from a labyrinth - now calm, now agitated, now concentrated - retracing his steps, attempting new strategies, pushed on by the drummer's relentless drive.

South African Goddamn, a separate piece unrelated to **Sweet Mao**, is part dirge, part complaint, part hopeful pronouncement. Alternately stately and spirited, the music proceeds with an enormous amount of control, of power in reserve. It expresses outrage, but tempered with dignity, and in their moving roles the musicians reflect the inexorability - and the inevitability - of change, of progress. Recent events have proved them right, and added an urgency to their creation - a correlative to the unfolding drama of our world, our times.

- Art Lange
March 1990

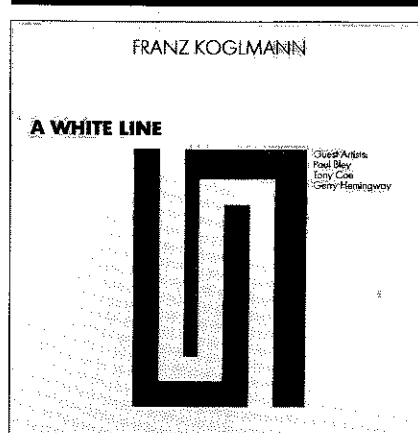
The Long March Part 1/hat ART CD 6041
The Long March Part 2/hat ART CD 6042



hat ART: A WORK IN PROGRESS

The production has been made possible by a generous financial assistance of Swiss Bank Corporation, Basle/Switzerland.
Hat Hut Records LTD, 4106 Therwil/Switzerland

hat - expect the unexpected



A NOTE ON FRANZ KOGLMANN

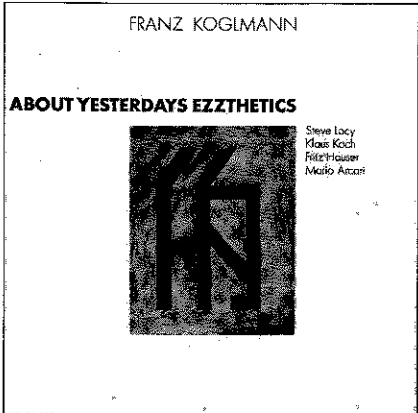
Every act of art - an attempt to intensify our perception of life, and, thus, life itself - is a distortion of things, as they are. Such creative distortion can be mild or wilful, healing or harmful, surprising or simply reassuring. Great art can be all of these at once.

Though music is the most abstract of art forms, Franz Koglmann's music is unique because it is uncommonly literal... which is not to say programmatic or pictorial. It is somehow misleading, as it is satisfying, to put him in a lineage of such as Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Charles Mingus, Gil Evans, George Russell, because he is as different from them as they are from each other. But like them, his compositions are rich in beautifully ambiguous images, which originate in a place so personal that they allow us to respond to them personally. They exist as substance and suggestion, in his magical ability to blur the distinctions between form (intellect) and feeling (emotion).

Each of his recordings on hat ART is a special, distinct experience, with its own particular moments of drama, seduction, mystery. They inhabit so many varying moods and modes precisely because of his willingness to acknowledge seemingly contradictory impulses - to trust the "reality of the imagination" - and to share his creative instincts with strong musicians, who become not interpreters but collaborators.

For all of its poetic ambience - sounds which understand shadows but brave the clear light of day - his is a deeply human music, a triumph of character.

- Art Lange
January 1990

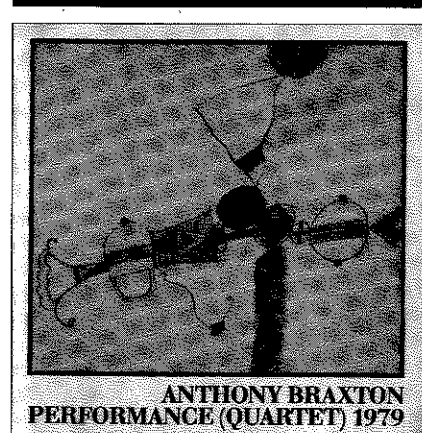


Franz Koglmann:
ABOUT YESTERDAYS EZZTHETICS
ORTE DER GEOMETRIE
ICH
A WHITE LINE (new release)

hat ART: A WORK IN PROGRESS

The production has been made possible by a generous financial assistance of Swiss Bank Corporation, Basle/Switzerland.
Hat Hut Records LTD, 4106 Therwil/Switzerland

hat - expect the unexpected



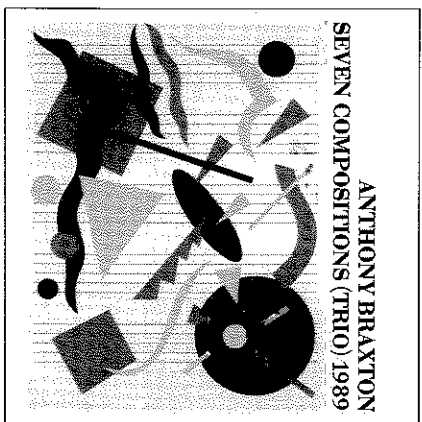
BRAXTON x4

It's often easy to overlook the obvious. Is there another composer who, through persistence, curiosity, and integrity, has compiled as broad, rich, dynamic, expansive, and experimental a catalog of creations over the past two decades? Or an instrumentalist who has developed a personal syntax and vocabulary as flexible and expressive... and as integral to his compositional concerns?

Each of these discs documents an important, distinctive aspect of his variegated musical impulses. *Four Compositions (Solo, Duo & Trio) 1982/1988* (hat ART CD 6019) deal with various types of notational and improvisational interaction from what might be characterized as a post-Schönbergian attitude. *Performance (Quartet) 1979* (hat ART CD 6044) is a virtuosic sample of "co-ordinant music" for an uncanny quartet. *Seven Compositions (Trio) 1989* (hat ART CD 6025) allow an equilateral triangle of instrumentalists to explore extensive individual freedom within a fluid - though often exploded - "free-bop" environment. *Eight (+3) Tristano Compositions 1989 for Warne Marsh* (hat ART CD 6052) is an act of homage to two powerful inspirations, and the opportunity to breathe fire in an exhilarating, traditionally-oriented "jazz" setting.

"The challenge of creativity is to move towards the highest thought you can think of." The idealism of his philosophy, combined with the reality of his experiences - a history of rigorous thought, self-determination and self-realization, ambitious invention, care, craft, and concern for his materials and his collaborators - results in a continuity of effort, and a series of successes, unique to our time. It's often easy to overlook the obvious.

- Art Lange/February 1990



hat ART: A WORK IN PROGRESS

The production has been made possible by a generous financial assistance of Swiss Bank Corporation, Basle/Switzerland.
Hat Hut Records LTD, 4106 Therwil/Switzerland

Anthony Braxton Quartet

Great Innovators

K O N Z E R T 5

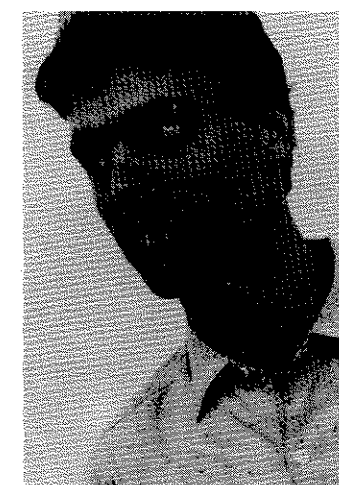
Sonntag, 2. Sept. 14.30 Uhr

ANTHONY BRAXTON reeds
MARILYN CRISPELL piano
MARK DRESSER bass
JERRY HEMINGWAY drums

Anthony Braxton, aus der Chicagoer Avantgarde-Szene hervorgegangen, gilt als besonders intellektualistischer Vertreter des aktuellen Jazz. Braxton zählt neben Charlie Parker, Paul Desmond und Lee Konitz auch John Cage, Karl-Heinz Stockhausen und die zweite Wiener Schule zu seinen Haupteinflüssen. In der Praxis aber scheint Braxton eher an die freien Konzepte eines Vinko Globokar anzuknüpfen. Mit seinem sensationellen Quartett - mit der grossartigen Pianistin Marilyn Crispell, dem Bassisten Mark Dresser und dem Schlagzeuger Jerry Hemingway - verarbeitet Braxton einen weiten Bogen von der Jazztradition bis zu freien Konzeptstücken.

Anthony Braxton wurde 1945 in Chicago geboren. Er schloss sich 1966 der AACM an und war 1967 Mitbegründer der «Creative Construction Company». 1969 - gleichzeitig mit dem Art Ensemble of Chicago - zog er für einige Jahre nach Paris und befruchtete nachhaltig die damalige europäische Free-Jazz-Szene.

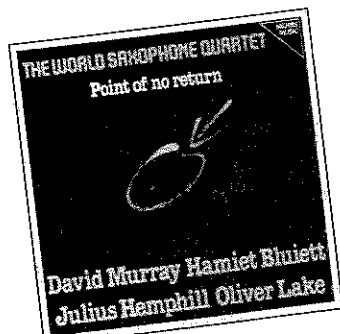
1970-72 spielte er mit Chick Corea, Barry Altschul und Dave Holland in der Gruppe «Circle». Seitdem leitet er regelmässig eigene Gruppen, die sich im Grenzbereich von Free-Jazz und europäischer Avantgarde bewegen. Musiker wie George Lewis, John Lindberg, Ray Anderson u.a. schafften ihren internationalen Durchbruch in Gruppen von Anthony Braxton.



volksbank
willisau

Coca-Cola
SPECIAL
EVENT

FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



01034 LP/CD

THE WORLD SAXOPHONE QUARTET
„Point of no Return“
Julius Hemphill, Oliver Lake,
David Murray, Hamiet Bluiett



01054 LP/CD

SUNNY MURRAY TRIO
„Live at Moers Festival“
David Murray, Malachi Favors,
Sunny Murray
special guest:
Cheikh Tidiane Fall



01072 CD/LP

MUSIC REVELATION
ENSEMBLE
„no wave“
James Blood Ulmer, David
Murray, Amin Ali, Ronald
Shannon Jackson



02036 CD/LP

MATHIAS RÜEGG VIENNA
ART CHOIR
„Five Old Songs“
Mathias Rüegg, Wolfgang Pu-
schnig, Herbert Joos, Christian
Radovan, George Lewis, Woody
Schabata, Lauren Newton & The
Arnold Schönberg-Choir

DIE NEUEN CD'S SIND DA

MOERS
MUSIC



02008 CD/LP

RHYS CHATHAM
„Factor X“
Olu Dara, Anton Fier, George
Lewis, Bob Stewart, Karen
Haglof, Susan Springfield, Rhys
Chatham a.o.



02002 CD/LP

MATHIAS RÜEGG VIENNA
ART CHOIR
„From No Art to Mo(z)-Art“
Mathias Rüegg, George Lewis,
Lauren Newton, Wolfgang
Puschnig, Christian Radovan &
The Arnold Schönberg-Choir

Information + Bestellung
Moers Music · P.O.Box 1612
D-4130 Moers
Tel. 0 28 41/77 41
Fax 0 28 41/7 62 92

Vertrieb durch **cod records ag**

+ ab Herbst 1990 +++ als Mo
perfect trouble
als Moers Music CD +++ ab H

MOERS
MUSIC



Sibylle Pomorin
Maggie Nicols
Tom Cora
Klaus Willmanns
Chris Cutler

sind
Perfect Trouble

auf
Moers Music
02070 CD

P.O. Box 300 120 · 4130 Moers 3 · West Germany · Phone (0) 28 41/77 41
Telefax (0) 28 41/7 62 92

Vertrieb durch **cod records ag**

David Murray Octet

Great Innovators

K O N Z E R T 5

Sonntag, 2. Sept. 14.30 Uhr

DAVID MURRAY bassclarinet, tenor sax
HUGH RAGIN trumpet
RASUL SADDIK trumpet
CRAIG HARRIS trombone

JAMES SPAULDING alto sax
WILBUR MORRIS bass
DAVE BURRELL piano
RALPH PETERSON drums

In der Tradition seiner Instrumente, vor allem des
Tenorsaxophons, hat David Murray, der Ben Webster
und Albert Ayler als Einflüsse nennt, einen ganz persön-
lichen Stil entwickelt und in den achtziger Jahren die
Neo-Traditionalismus-Diskussion herausgefordert. Im
Gegensatz zu vielen seiner Kollegen nahm er sich nicht
Coltrane, sondern Sonny Rollins zum Ausgangspunkt,
dessen Arbeit Murray mit überzeugender Logik fort-
setzt. Sein mächtiger Sound sucht auf der heutigen
Szene seinesgleichen. Klangvirtuosität beweist David
Murray auch in seinen Kompositionen für Besetzungen
bis hin zum Oktett und zur Big Band.

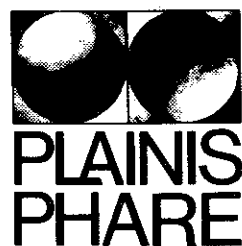
David Murray wurde 1955 in Berkeley/Californien
geboren. Zunächst war er in Rhythm & Blues-Bands
tätig, ehe er 1975 nach New York zog und dort in den
Kreis der Jazz-Avantgarde eintrat. Innerst kürzester Zeit
entwickelte sich Murray zu einer der führenden Stim-
men dieser Szene. Mit einer eigenen Gruppe reiste
Murray dann 1976 erstmals nach Europa, u.a. ans
Alternativ-Festival nach Berlin. 1978 gab er dann sein
Debut in Willisau, zusammen mit Johnny Dyan und
Andrew Cyrille (auf hatArt dokumentiert). Ende der
siebziger Jahre spielte David Murray auch «Free Funk»
mit James Blood Ulmer, daneben in der Gruppe von
Jack DeJohnette und dem World Saxophone Quartet.



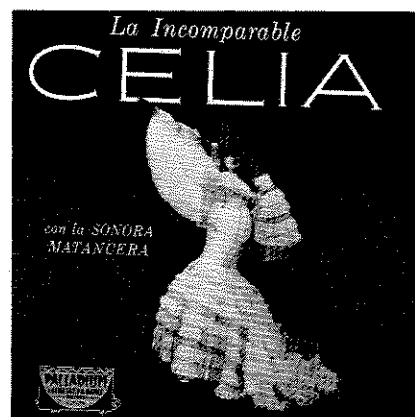
volsbank
willisau



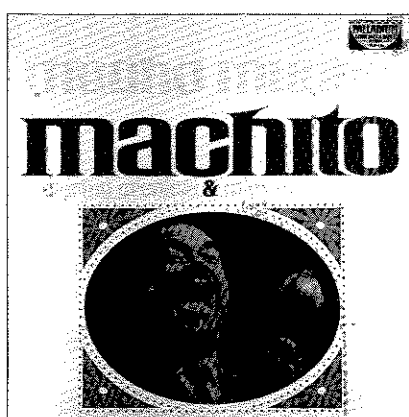
FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39



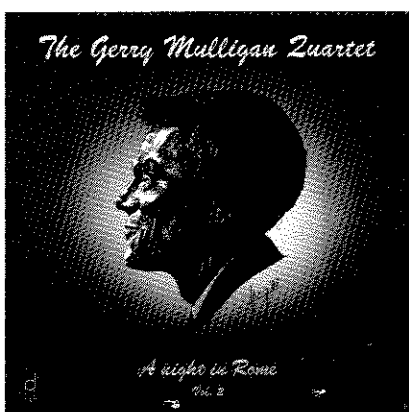
Palladium
133 Lp + CD
Celia Cruz
Sonora Matanceera



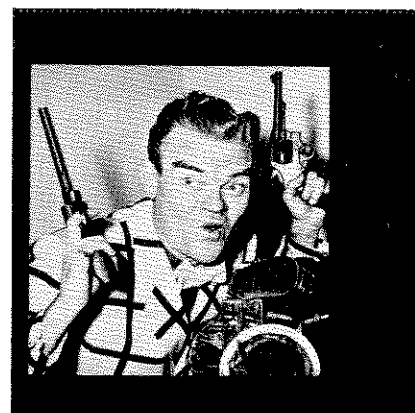
Palladium
119 Lp + CD
Machito+his Orch.
Mucho Mucho...



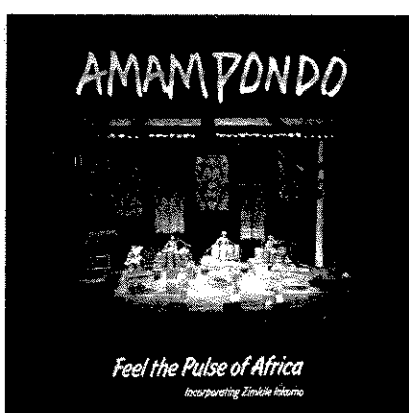
Palladium
111 Lp + CD
Dance Date with
Machito



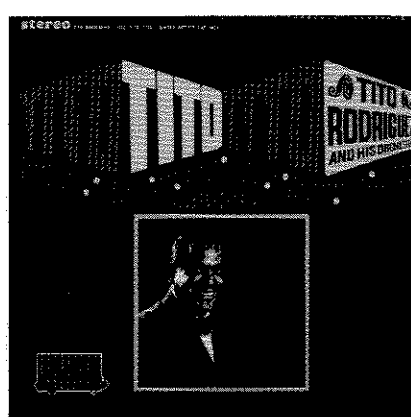
Fini 8801+2
Lp + CD
Gerry Mulligan Quartet
A night in Rome
Vol.1 + 2



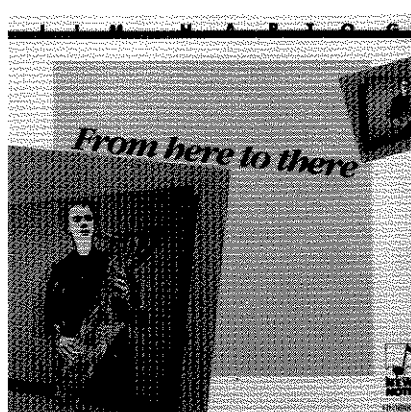
Harlequin CD 02
Spike Jones and
his City Slickers
Louder and Funnier



Claremont
CD Am 20
AMAMPONDO
Feel the Pulse
of Africa



Palladium
139 Lp + CD
Tito Rodriguez
and his Orchestra
Tito Tito Tito



New Note 1010 CD
Jim Hartog - From
here to there
Tom Varner
Howard Johnson



Kijima
CD Big 007
Hi-Jiving
Hot dance sounds
from the Townships
of South Africa

Anthony Davis

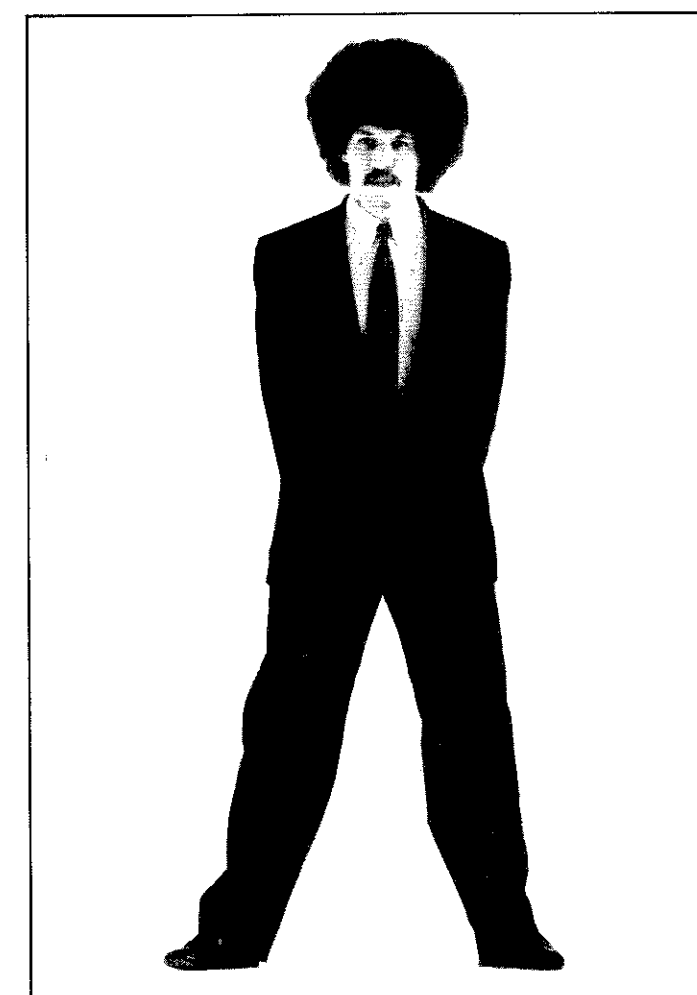
Great Black Music Finale

K O N Z E R T 6

Sonntag, 2. Sept. 20.00 Uhr

ANTHONY DAVIS piano

In den siebziger Jahren betrat Anthony Davis als einer der interessantesten und zugleich auch fähigsten neuen Improvisatoren die internationale Szene. Sein Klavierspiel ist Avantgarde und Tradition gleichermaßen verpflichtet und erreicht eine faszinierende Versöhnung der nur vordergründigen Gegensätze von Poesie und Perkussivität. «Mich interessieren polyrhythmische Strukturen. Ich versuche nicht, spezifische Instrumente zu imitieren, sondern die charakteristische Wirkung von ganzen Instrumentalgruppen zu erreichen. Das Klavier kann wie eine Streicher- oder Perkussionsgruppe klingen, aber auch wie eine Kombination beider.» Anthony Davis wurde 1951 in Paterson/New Jersey geboren. Er wuchs in New York auf und studierte Komposition und Klavier an der Yale University. 1973 gründete er in New Haven mit George Lewis die Gruppe Advent und schloss sich 1974 der New Delta Ahkri Band des Trompeters Leo Smith an. Nach seiner Rückkehr nach New York spielte er im Trio mit Leroy Jenkins (bis 1979) und leitete seit 1978 ein eigenes Quartett mit James Newton. Anthony Davis trat schon zweimal am Festival von Willisau auf: 1980 im Duo mit dem Vibraphonisten Jay Hoggard und 1981 in einer grösseren Gruppe. 1985 wurde in Philadelphia seine Oper «X» über das Leben von Malcolm X aufgeführt.



volksbank
willisau



FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberrath, Tel. 041 82 37 36

Für die gute Gestaltung
den guten Druck.

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

Niklaus Troxler

World Saxophone Quartet

& African Drums

Great Black Music Finale

K O N Z E R T 6

Sonntag, 2. Sept. 20.00 Uhr

OLIVER LAKE alto sax
ARTHUR BLYTHE alto sax
DAVID MURRAY tenor sax, bass clarinet
HAMIET BLUIETT baritone sax

MOR THIAM percussion
MOR GUEYE percussion
CHIEF BEY percussion

Das World Saxophone Quartet wurde Ende 1976 als erstes Ensemble dieser Art von den Saxophonisten Julius Hemphill, Oliver Lake, David Murray und Hamiet Bluiett gegründet. Unter Bezug auf die Tradition der Saxophon-Gruppen im Jazz versuchen sie, ein zukunftsweisendes Konzept zu entwickeln. Sie verstehen sich allerdings nicht als Section, sondern als Ensemble, das auf eine Rhythmusgruppe verzichten kann. Nach Willisau bringt das World Saxophone Quartet nun für einmal doch eine Percussionsgruppe mit, und zwar eine dreiköpfige senegalesische. Dabei wird es sehr wohl zu einer Verknüpfung von Tradition und Avantgarde einerseits wie auch von Saxophon-Sounds und Percussions-Mustern andererseits kommen.

Oliver Lake wuchs in St. Louis auf und wurde vor allem von Lester Bowie gefördert. Nachdem er als Lehrer am American Center for Artists and Students in Paris tätig war und daneben an den Electronic Workshops studierte, zog er 1976 nach New York, wo er regelmässig

eigene Gruppen im Bereich des frei-improvisierten Jazz und des Funk-Reggae leitete.

David Murray wird an dieses Festival auch sein eigenes Oktett mitbringen und über ihn lesen wir an anderer Stelle dieses Programmheftes.

Hamiet Bluiett nennt als seine grösste Beeinflussung den Ellington-Baritonisten Harry Carney, den er in seiner Jugend live in Boston hörte. Neben seinem frühen Mitwirken in der afro-amerikanisch geprägten «Black Artists Group» arbeitete er auch mit dem «Gateway Symphony Orchestra», mit Charles Mingus, Stevie Wonder und Marvin Gaye.

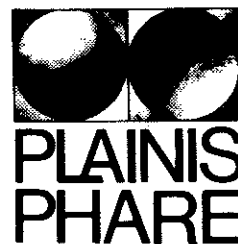
Arthur Blythe wurde 1940 in Los Angeles geboren, wo er später mit Horace Tapscott und Stanley Crouch spielte. 1974 zog er nach New York und spielte dort u.a. mit Leon Thomas, Julius Hemphill und Chico Hamilton. 1976-80 war er auch Mitglied des Gil Evans Orchesters. Er spielt sowohl im Neo-Bop-Stil wie im Electric-Jazz-Stil.



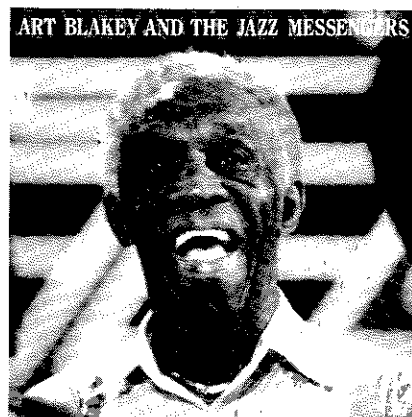
v
volksbank
willisau

Coca-Cola
SPECIAL
EVENT

FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



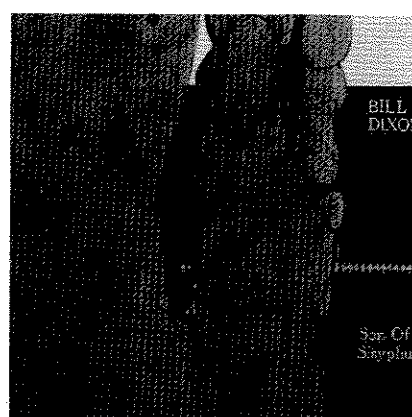
PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39



Soulnote
121155 Lp&CD
Art Blakey and
the Jazz Messengers
I get a kick out
of Bu



Soulnote
121201 Lp&CD
Jeff Palmer
David Liebman
John Abercrombie
Adam Nussbaum



Soulnote
121138 Lp&CD
Bill Dixon
Son of Sisyphus

OLD AND NEW DREAMS

Don Cherry Dewey Redman Charlie Haden Ed Blackwell



A Tribute To Blackwell

Black Saint 120113 Lp&CD
OLD AND NEW DREAMS
Don Cherry-Dewey Redman-Charlie Haden-
Ed Blackwell.
A tribute to Blackwell

Aujourd'hui Madame

KONZERTE IM ZELT

Donnerstag, 30. Aug. 18.00 Uhr

PHILIPPE KOLLER violin
CHRISTOPHE BERTHET reeds
YVES MASSY trombone
PHILIPPE EHINGER clarinet, piano
CHRISTIAN GRAF guitar
JEAN-LUC RIESEN bass
BERNARD TRONTIN drums

Eine junge, frische Szene hat sich in den letzten Jahren in der Westschweiz herangebildet. Es war schon jeher das Anliegen dieses Festivals, diese Bands ennet dem «Röstigraben» dem Deutschschweizer Publikum näher zu bringen. Eine unverbrauchte Formation davon ist auch die Gruppe «Aujourd'hui Madame», welche mit irrwitzigen Collagen zwischen Zappa, Willem Breuker und Magma zum besten gibt.

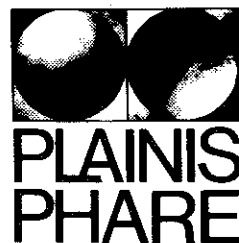
Man wird der Musik dieser Gruppe nicht gerecht, wenn man sie oberflächlich mit «Jazz-Rock» abtut. Vielmehr nehmen sie einiges Rohmaterial aus dem Jazz-Rock der siebziger Jahre, präsentieren dabei ihren eigenen Ausdruck im Funk-Stil der heutigen Zeit und verlieren dabei nie ihren charmanten Witz.



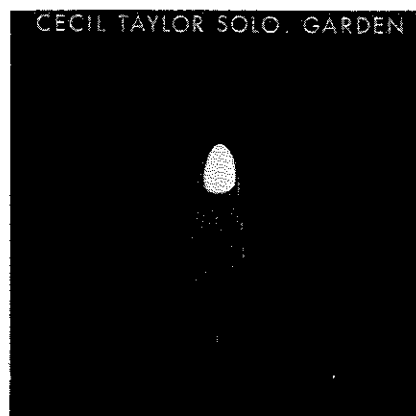
volksbank
willisau



FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39

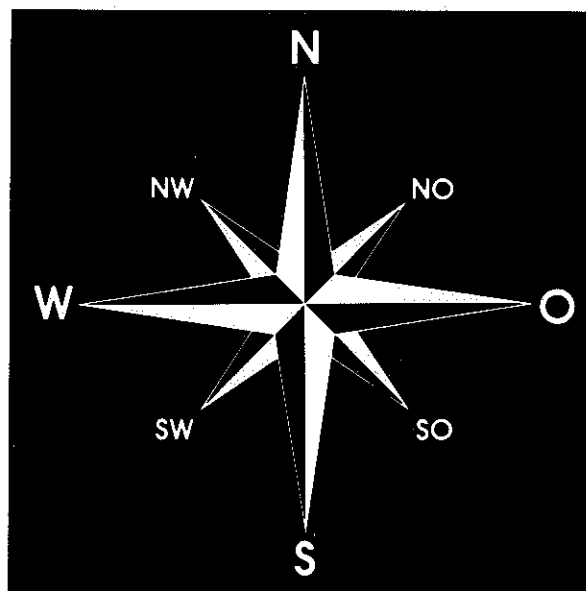


Cecil Taylor Solo
Garden
hat Art CD 6050



Anthony Braxton
EIGHT TRISTANO COMPOSITIONS 89
for WARNE MARSH
hat Art CD 6052

Wie international die «Winterthur» wirklich ist,
lässt sich einfach erklären:



winterthur

Von uns dürfen Sie mehr erwarten.

Doux Parfum

KONZERTE IM ZELT

Freitag, 31. Aug. 18.00 Uhr

ESPE vocal
FRANÇOIS ALLAZ guitar
MICHEL WINTSCH piano
CHRISTOPHE BIZENS bass
PASCAL PAPAUX drums

La corolle et le calice protègent les organes de reproduction de la fleur.

«Le Doux Parfum» est né en hiver dans la neige.

1987.

La nébuleuse bâtarde rencontre quatre carnassiers. Fauve aux origines musicales diverses, «Le Doux Parfum» tente un voyage vers l'essentiel, sur l'aile de la violence et le tranchant de la fragilité.

Un orage dans lequel se dessine l'arc de nos pleurs en le ciel immense de notre rire.

Un hommage au désordre et à la différence.



**volksbank
willisau**



FASSBIND
Wollmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36

Keine Warnung des
Bundesamtes für Gesundheitswesen:

REMO USA

spielen kann Ihre Gesundheit
nicht gefährden.



heer 

inet haer music an CH 8010 Zürich Telefon 01 720 41 02

Twice a Week

KONZERTE IM ZELT

Samstag, 1. Sept. 12.00 Uhr

RAPHAEL ZEHNDER sax
MARK KOCH keyboards, vocal
THOMAS RYTZ bass, vocal
PETER FISCHER drums, vocal

Eine der interessantesten Bands der Schweiz kommt aus Thun: Twice a week.

Twice a week, das sind Raphael Zehnder (sax), Mark Koch (key, voc), Thomas Rytz (b, voc) und Peter Fischer (dr, voc). Der Name kommt daher, dass die vier Musiker anfangs jeweils zweimal pro Woche übten.

Die vier Musiker kommen aus verschiedenen Stilrichtungen. Entsprechend «gemixt» ist das stilistische Spektrum der Gruppe. Da werden alle Schubladen aufgemacht: Funk, Jazz, Rock, Folk. Das schafft Spannung, Witz, Spielfreude und Energie. Das wiederum sind die Elemente für ausgezeichnete Konzerte. Und damit hat sich Twice a week in der Region Bern einen ausgezeichneten Namen geschaffen.

«Cover yourself» heisst das Debüt-Album, das kürzlich veröffentlicht wurde. Es beinhaltet alles, was Twice a week auf der Bühne auszeichnet: Abwechslung, viele Ideen und eine enorme Energie. Es ist eine der bemerkenswertesten Produktionen der vergangenen Zeit in der Schweizer Szene.




volksbank
willisau


SPECIAL
EVENT

FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Brau-Asbach-Distribution
CH-8414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36



**NO DOUBT ...
THAT'S THE GRETSCHE SOUND!**

En exclusivité suisse chez  Coré S.A., Clarens-Montreux
Tél. 021 - 964 38 88

The Strip Music

Plattentaufe

Samstag

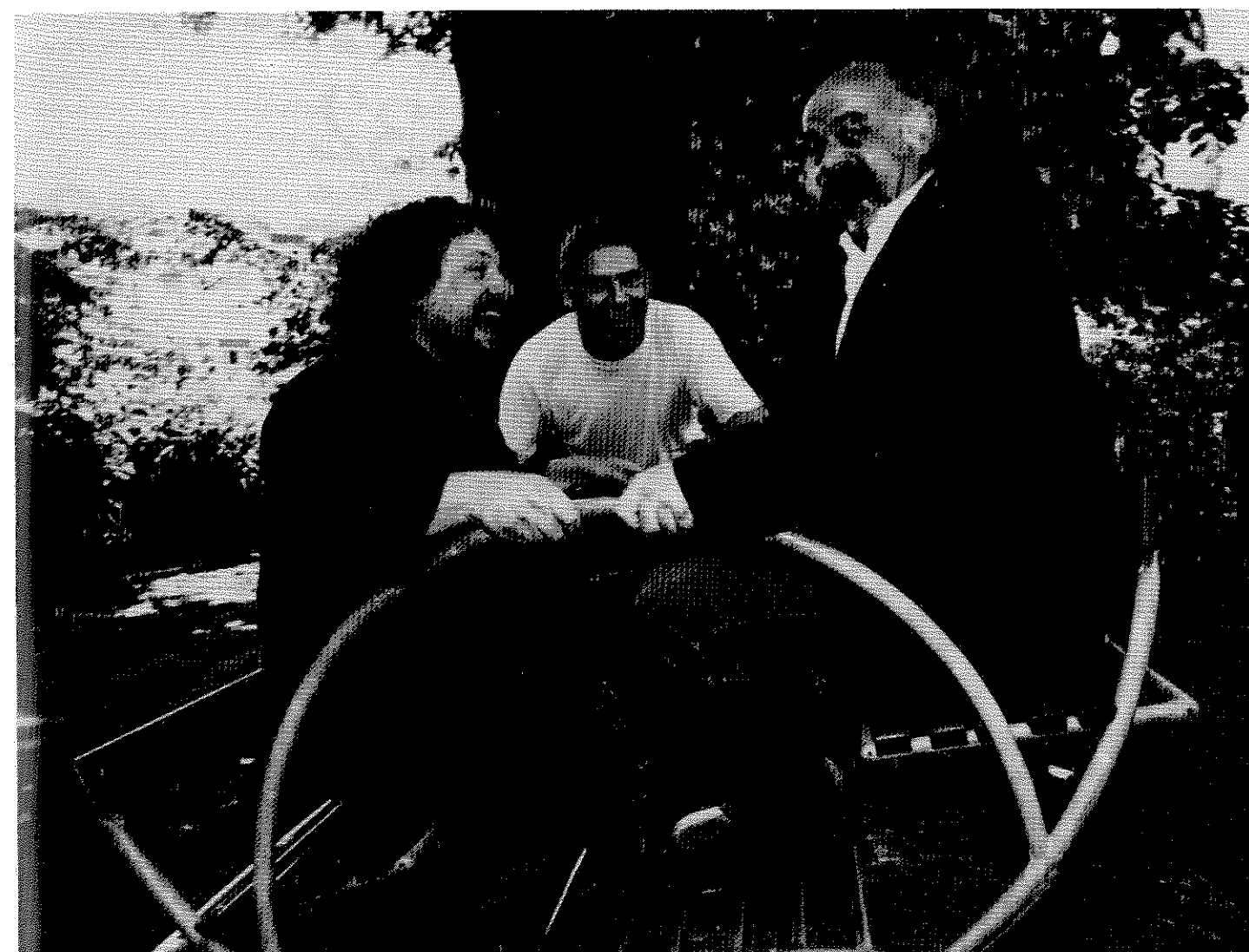
I M F E S T Z E L T

1. September, 18.00 Uhr

DANIEL BOURQUIN saxophones
LEON FRANCIOLI bass
FREDY STUDER drums, percussion

Neue DC «The Strip Music in Concert»
auf «Planisphere»

Neue CD «Léon Francioli Solo»
auf «Planisphere»



Ana's

JAZZ & BLUES

an der Kirchgasse 32
8001 Zürich

01/216 13 09

ab 1. Okt. '90:
01 - 261 80 10

Christoph Stiefel & Stiletto

KONZERTE IM ZELT

Sonntag, 2. Sept. 12.00 Uhr

CHRISTOPH STIEFEL piano, synthesizer
CHRISTIAN OSTERMEIER saxes
JON OTIS percussion, voice
PETER KEISER bass
KEVIN AUSTIN drums

Funk, New Age, Jazz und Rhythm & Blues sind stilistischer Background der Neuformation «Christoph Stiefel & Stiletto». Aus diesem heraus wollen nun die fünf Musiker ihre eigenen, neuartigen Stimmungen erzeugen – mit der Erotik funkiger Rhythmen, der Spannung moderner Jazz-Harmonik und der gefühlvollen Weite sphärischer Musik. «Christoph Stiefel & Stiletto» bringen eine spannungs- und stimmungsvolle Mischung auf die Bühne und knüpfen damit dort an, wo bereits die 1985 gegründeten Stiletto ihre Stärke ausspielen konnten: In lebendigen Live-Auftritten von hoher Professionalität, die sich vom Gewöhnlichen unterscheiden. Dass ihr Sound mehr ist, als unverbindlich grooviger Jazz-Mainstream, liegt nicht zuletzt am Werdegang der einzelnen Musiker. Christoph Stiefel, Christian Ostermeier – die Gründer von Stiletto – und die neuen Bandmitglieder Jon Otis, Peter Keiser und Kevin Austin haben als Studio- oder Stagemusiker schon bei folgenden Formationen gespielt: Andreas Vollenweider, Double, Bill Summers and Summer's Heat, Max Lässer, Patato Valdes, Ralf Illenberger's Circles, Ruby's Place, Phil Carmen, Country Joe and the fish, Shivananda, Rhythm Gang, Colci and the vitas, Phil Manzanera. Nach der LP/CD «Stiletto» (Phonag AF 88-20/888-20) ist für dieses Jahr die Produktion einer LP/CD in neuer Zusammensetzung geplant.



volksbank
willisau

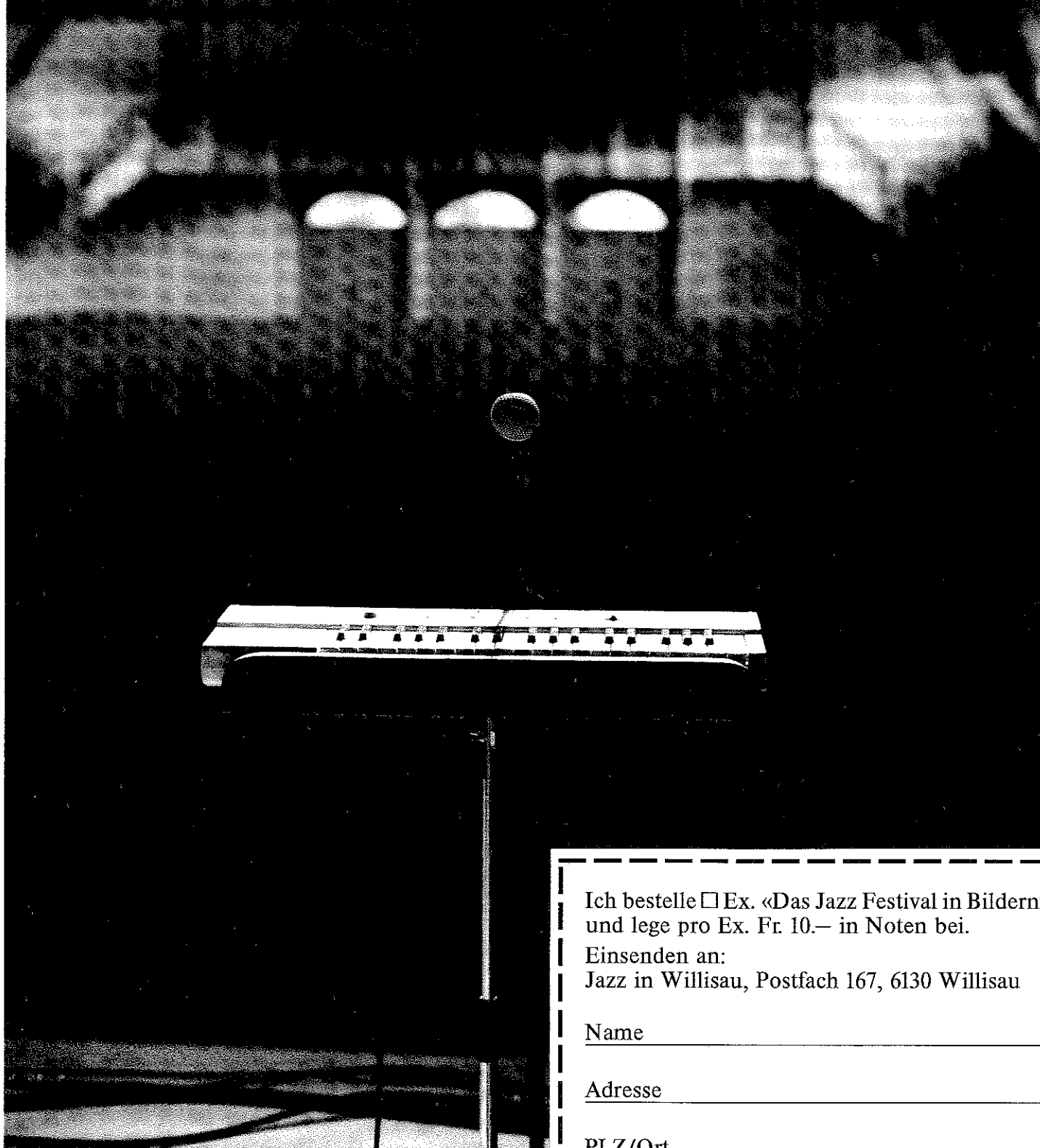


FASSBIND
Weltmarken aus einer Hand
Fassbind-Benz-Asbach-Distribution
CH-6414 Oberarth, Tel. 041 82 37 36

Das Jazz Festival Willisau in Bildern

Christof Hirtler fotografierte am Festival 1987

52 Seiten Fr. 10.— in Noten in Couvert mit untenstehendem Talon einsenden an: Jazz in Willisau, Postfach 167, 6130 Willisau



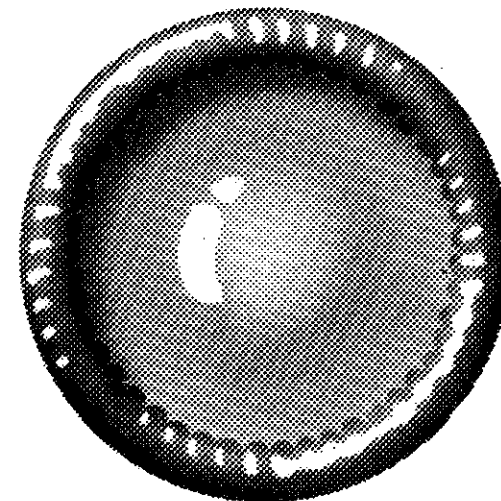
Ich bestelle ☐ Ex. «Das Jazz Festival in Bildern»
und lege pro Ex. Fr. 10.— in Noten bei.

Einsenden an:
Jazz in Willisau, Postfach 167, 6130 Willisau

Name _____

Adresse _____

PLZ/Ort _____



STOP AIDS

Eine Präventionskampagne der AIDS-HILFE SCHWEIZ, in Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für Gesundheitswesen.



Wer zu uns kommt,
kann seine Unabhängigkeit
erklären.

**Luzerner
Kantonalbank** 

Kommen Sie zur Kantonalbank.

BÖSCH

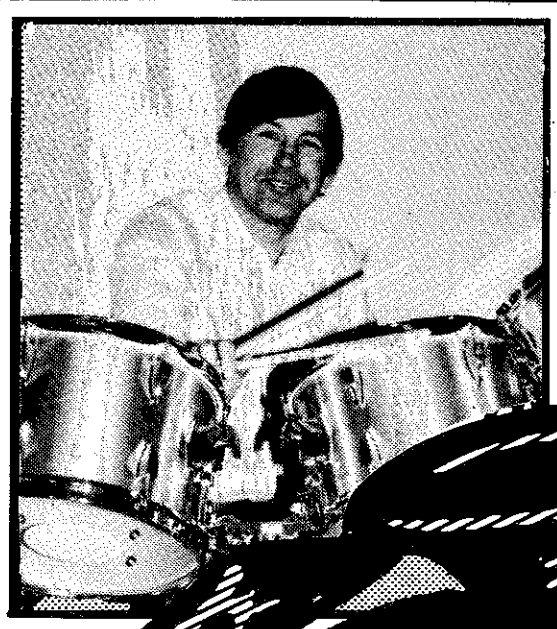
SIEBDRUCK AG

Murbacherstrasse 25 6003 Luzern

Oberstmühle 3 6370 Stans

DRUCKCENTER
NORD → **SÜD**
S T A N S

Werbeagentur Wüest, Eich



- Grosse Ausstellung
 - Fachkundige Beratung
 - Top-Service
- Der Stützpunkt der Schlagzeuger



musik schlagzeug shop

sepp glanzmann 6246 altishofen telefon 062 86 22 66

Unerhört Jazz.

Vertrieb: John Lay Electronics AG, Littau-Luzern, 6014 Littau-Luzern, Tel. 041/57 90 90.



Technics Hi-Fi.

Unerhört, was man hört.



Waterland

Die Zeitung mit Linie