

22 Festival
Willisau
'88
14 Sept

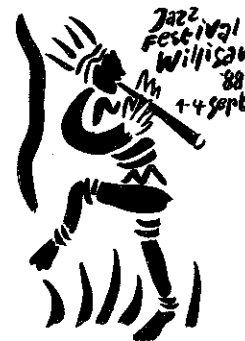


Select
volksbank
willisau
MARTINI

WIRZ IST AUF TALENTSUCHE.

Inhalt

- 3 Plan Willisau
- 5 Festival-Restaurant
- 7 Festival Shopping
- 8 Willisauer Plakate auf Postkarten
- 9 Organisation Festival
- 11 Herzlichen Dank
- 12 Planung ist die halbe Sache. Von Niklaus Troxler
- 18 Jazz gibt es in Willisau nicht nur am Festival
- 21 Sunnymoon in York. Von Werner Lüdi
- 27 Musiker am Festival '87. Fotos von Marcel Zürcher
- 37 Discographie Ornette Coleman
- 43 In memoriam: Dannie Richmond
- 47 Randy Weston: Afrikas 'Blue Moses'. Von Rhashidah Elaine McNeill
- 53 Jimmy spielt free? Von Gérard Rouy, Jazz Magazine, Paris
- 56 David Murray. Von Peter Danson
- 64 Jazz-Plakate im Weltformat
- 69 Butch Morris - ein improvisierender Komponist. Von Jürg Solothurnmann
- 79 Archie Shepp: Töne als Sprache. Von Ben Sidran
- 85 INTERKANTONALE BLASABFUHR
- 87 FARAFINA
- 89 RANDY WESTON & AFRICAN RHYTHMS
- 91 CHRIS MCGREGOR'S BROTHERHOOD OF BREATH
- 93 KEN MCINTYRE & WORKSHOP JAZZ SCHULE LUZERN
- 95 INTERGALACTIC MAIDEN BALLET
- 97 ORNETTE COLEMAN & PRIME TIME
- 99 LAMBA PERCUSSION ENSEMBLE
- 101 IRENE SCHWEIZER-ANDREW CYRILLE
- 103 JIMMY GIUFFRE-ANDRE JAUME
- 105 DAVID MURRAY-JACK DeJOHNETTE
- 107 PETER SCHÄRLI SPECIAL CHOICE
- 109 BUTCH MORRIS & X-COMMUNICATION
- 110 Jazz in Willisau: Coming Dates
- 111 LOOSE TUBES
- 113 FEDERICO SCHNEIDER BAND
- 115 HANK ROBERTS BLACK PASTELS
- 117 POWER TOOLS
- 119 THE HERB ROBERTSON BRASS ENSEMBLE - Shades of Bud Powell
- 121 ARCHIE SHEPP QUINTET with Annette Lowman
- 125 Liebeserklärung
- 126 Programm Int. Jazz Festival Zürich
- 127 Meine Meinung zum Festival



JAZZ FESTIVAL WILLISAU

SELECT macht Jazz

Die Musikszene bebt! SELECT wird zum ersten Mal Hauptsponsor des «Jazz Festival Willisau».

Diese Verbindung zwischen Select und Jazz ist kein Zufall. Die Kreativität dieser Musik fördert jeden einzelnen in der Weiterführung und Ausschöpfung seiner persönlichen Stilrichtung. Entspannung, Vergnügen, Phantasie und Kommunikation-Werte, die sowohl im Jazz als auch in der «Take it easy» Philosophie der Marke Select enthalten sind.

Das Festival in Willisau setzt auf neuen Jazz und präsentiert erstklassige Vertreter dieser Richtung. Dem Spitzenprogramm und den neuen musikalischen Horizonten, die sich öffnen werden, verdankt es seinen Erfolg.

Kultursponsoring ist die neue Form des Mäzenatentums und ein reales Bedürfnis unserer Zeit. Früher wurden die Entwicklung und der Erfolg von Künstlern gefördert. Heute liegt es den Sponsoren nicht nur daran, einzelne Talente zu unterstützen; es gelingt ihnen auch, die Kultur der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Nach dem «Cully Select Jazz Festival» und dem «Festa New Orleans Music Ascona» leistet F.J. Burrus S.A. mit ihrer Leadermarke Select den Hauptbeitrag zum «Jazz Festival Willisau», um ein beeindruckendes Programm und einen Riesenerfolg zu garantieren.

Mit Select als Hauptsponsor hat das «Jazz Festival Willisau» den besten Partner an seiner Seite.

SELECT s'associe au jazz

Il bouge le monde du jazz! SELECT fait son entrée au «Jazz Festival Willisau» et en devient le sponsor principal.

L'alliance entre Select et le jazz n'est pas un hasard. Musique créative, le jazz incite chacun à pousser son enchantement où il veut. C'est la détente, le plaisir, l'imagination et la communication qui sont aussi les valeurs de la philosophie «Take it easy» de la marque Select.

Le «Jazz Festival Willisau» doit son succès à ses particularités. Il mise sur le jazz nouveau, présente des artistes de premier plan. Willisau ouvre à d'autres horizons musicaux.

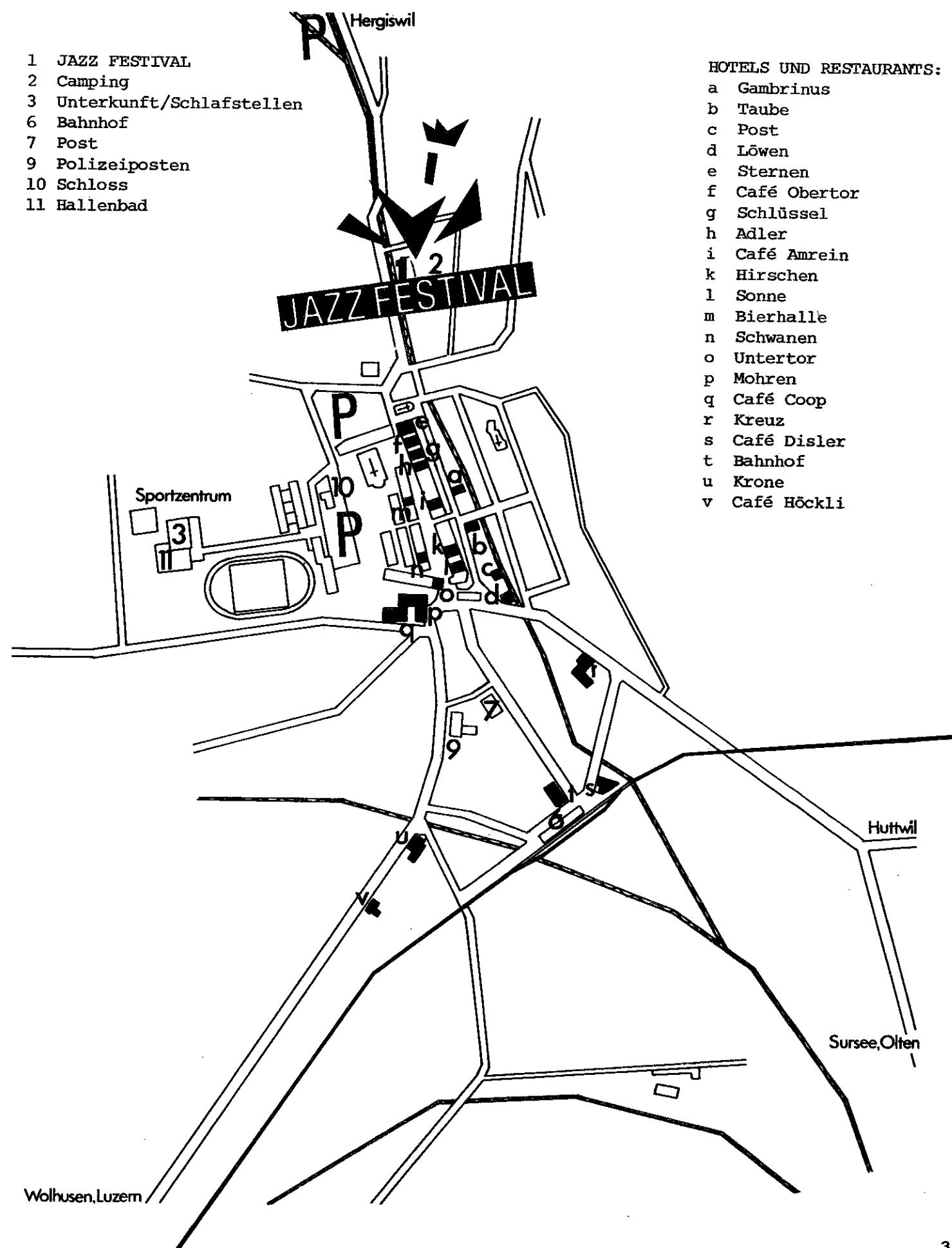
Le mécénat moderne, c'est le sponsoring culturel. C'est un besoin. Autrefois, il permettait l'épanouissement et la gloire des artistes. Aujourd'hui, en plus du soutien aux artistes, il ouvre les portes de la culture au grand public.

Après le «Cully Select Jazz Festival» et la «Festa New Orleans Music Ascona», F.J. Burrus S.A. avec sa marque leader Select s'associe au «Jazz Festival Willisau» pour contribuer à la haute qualité de ses prestations et à son succès.

Avec Select comme sponsor principal, le «Jazz Festival Willisau» se donne un nouvel atout.



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



Festival-Restaurant

I M Z E L T

Hausgemachte Minestrone	4.-
Schweinssteak vom Grill mit Kräuterbutter, Pommes frites, Tagesgemüse	16.-
Pouletflügeli knusprig gebacken, mit Speziälsauce	9.50
Chinesische Frühlingsrolle	3.50
Chinesische Frühlingsrolle Trockenreis, Ananasscheibe	7.-
Eglifilets gebacken, Tartarsauce, Salzkartoffeln, Tagesgemüse	16.-
Tortelloni alla riccota an Rahmsauce mit Schinken und Käse	8.50
Spaghetti alla rabbiata	7.50
Fleisch-Hörnli-Salat Metzgerart	7.50
Grosser Salatteller mit Ei	7.-
Frisches rassiges Tartar	14.-
Portion Pommes frites	4.-

WEINE

Merlot del Piave	5/10	8.-
Dôle Graveline	5/10	12.-
Beaujolais St Paul	5/10	12.-
Frizzante: Jazzino Rosé Frizz	5/10	8.-
Fendant Rapilles	5/10	12.-
La Côte	5/10	12.-
Epresses	7/10	28.-

A U S S E N S T A E N D E

Cervelat mit Brot	4.-
Kalbsbratwurst	4.50
Sandwich	4.-
Hamburger	4.50

BIER Braugold, Flasche 3.50

MINERALWASSER 3/10 2.50

Coca Cola
Coca Cola light
Sprite
Fanta
Rivella rot
Fontessa
Schweppes

KAFFEE

Kaffee crème/nature	2.-
Kaffee Träsch	2.80
Kaffee Jazz	2.80

Zum Frühstück:
Kaffee crème/natur, Gipfeli
ab 09.00 Uhr täglich

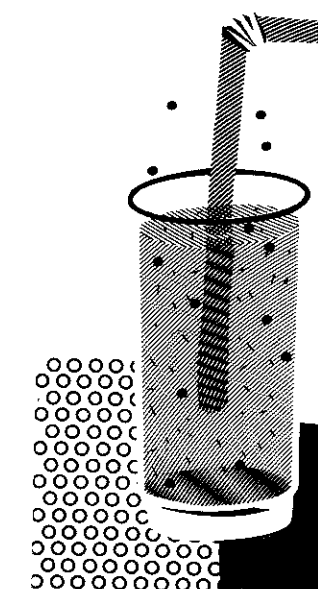
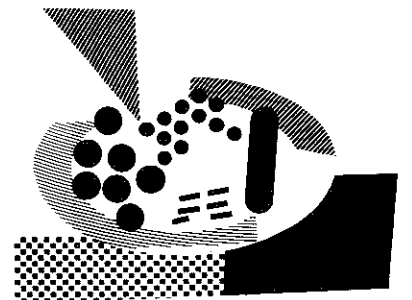
B A R

Festival Drink MARTINI Lemon	3.50
Festival Drink MARTINI Tonic	3.50
MARTINI Bianco	2.50
ROSSI Aperitif Bitter	2.50
Pastis DUVAL	2.-
Vodka Orange, WYBOROWA oder ERISTOFF	7.50
Gin Tonic BOSFORD London Dry	7.50
Scotch Whisky LAWSON'S	7.50
Whisky Coca William LAWSON'S	8.50
Single Malt GLEN DEVERON	8.50
Cognac Gaston de LAGRANGE VSOP	6.-

Sekt Veuve AMIOT
Cüpli 1 dl 5.-
Flasche 75 cl 35.-

Champagne LAURENT-PERRIER
Brut, Cüpli 1 dl 8.-
Flasche 75 cl 55.-

Cuvée Rosé Brut LAURENT-PERRIER
Cüpli 1 dl 10.-
Flasche 75 cl 70.-



MUSIC

DAS SCHWEIZER MUSIKMAGAZIN

SCENE

Neues vom

Prinz

DER GROSSE SCHMERZ

Musik im TV DRS

STEVE WINWOOD

THE GODFATHERS

WALL OF Voodoo

ARNO

ERA-SPECIAL



DAS SCHWEIZER
MUSIKMAGAZIN
TOP AKTUEL
AM
KIOSK

Festival Shopping



plakate kleinformat fr.10.-

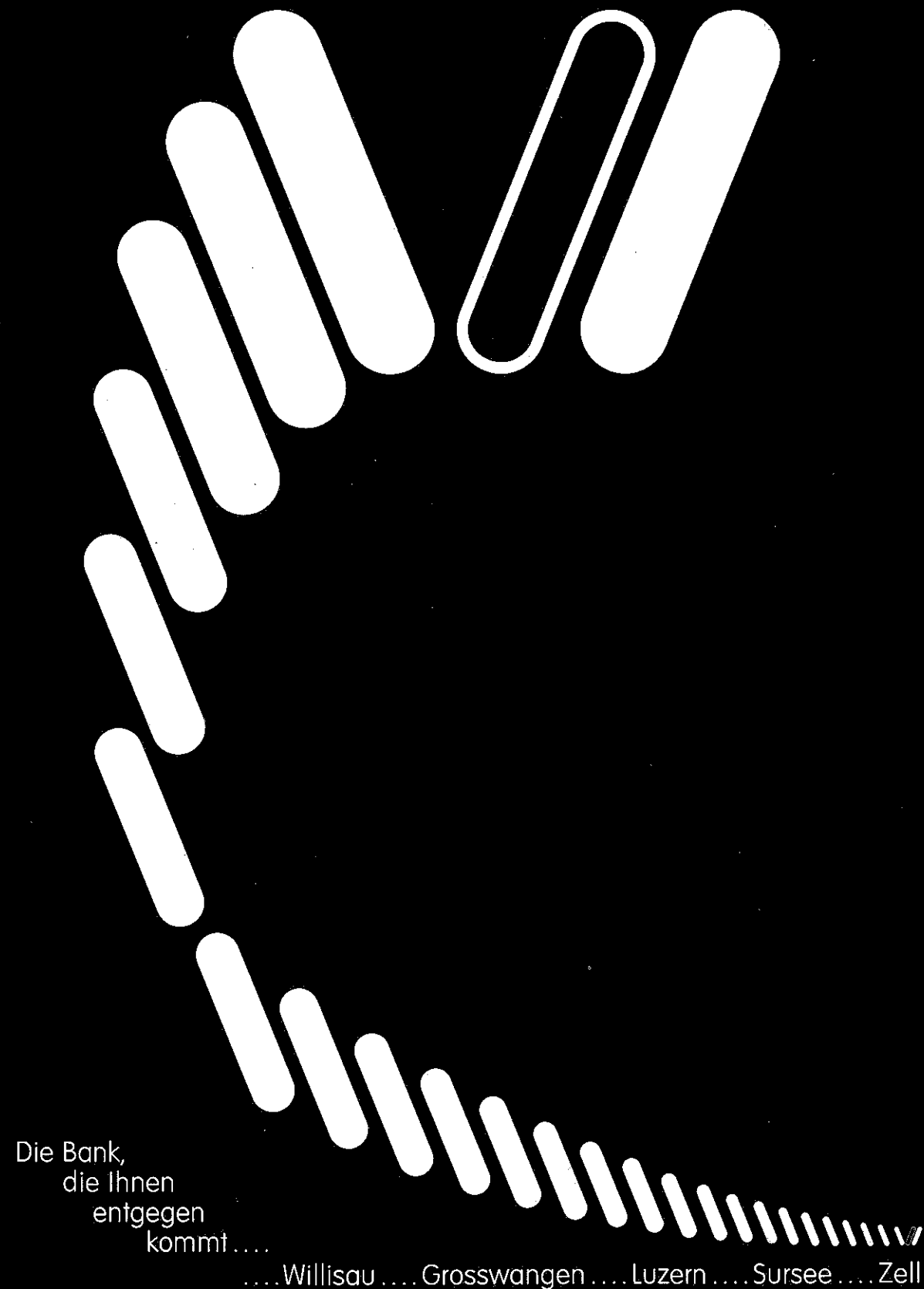
badetuch fr. 40.-

kleber fr.1.-

programmheft fr.5.-

plakate weltformat fr.20.-

postkarten
serien a+b zu je fr.10.-



volksbank willisau

Organisation Festival

Verantwortlicher Organisator
und künstlerischer Leiter:
Niklaus Troxler

Organisation Karten, Presse
und Personelles:
Ems Troxler

Sound:
Firma Audio Rent AG, Basel

Licht:
Rolf Derrer

Stage Crew:
Walter Troxler
Heiner Vollenweider
Thomas Künig
Beat Auer
Paul Hummel
Erich Troxler

Drummer Service:
Fausto Medici
Paiste Drummer Service,
Vreni Lipp

Kasse:
Ems Troxler
Brigitte Troxler
Cornelia Gruber
Monika Unternährer
Barbara Böhni
Beat Troxler
Doris Troxler
Ursula Strebel
Vreni Troxler
Gabi Kammermann

Taxi-Service:
Urs Wigger
Kurt Bättig
Adrian Meier
René Gruber
Georges Müller
Hans Steinger

Camping/WC:
Bruno Strebel
Werner Marfurt
Edith Zihlmann
Uwe Patzke

Restaurant:
Pius Kneubühler
Restaurant Krone
und seine Crew

Verkehr:
Peter Weibel

Kiosk:
Marg

Kiosk:
Margrit und Ruedi Marbach
Tabaklädeli

Türkontrolle:
Martha Anliker
Pius Häfliger
Anselmo Rosario
Sibylle Hofstetter
Hanni Stadelmann
Christoph Müller
Seppi Suppiger
Annagret Schaller
Urs Rööslü
Philipp Meier
Martin Disler
Barbara Furrer
Schang Meier
Ernesto Künig
Helen Koch
Urs Baumberger
Heini Andermatt
Dani Kobel

Bühnentürkontrolle:
Sonja Steinmann
Elmar Schilliger
Monika Baumeler
Gitta Kahle
Thomas Gruber
Andy Isler

Schlafstellen:
Hans Troxler
Toni Röllü
Herbert Gruber
André Durrer

Musikergarderobe:
Silvia Müller
Marianne Unternährer
Susanne Marti

Verkauf:
Anita Moresi
Carmen Steimann
Irene Troxler
Silvia Häfliger
Elisabeth Heller
Alice Schürmann
Beatrix Böhm
Yvonne Wechsler
Sabina Stutz
Antonia Bättig
Susi Kreis



Jetzt auch **light**

*Fatzan schwört
im südländischen Meer:
Dir und Braugold
bleib ich treu!*

Braugold

Schlank, köstlich, frisch. Ein Traum mit Schaum.
Neu: Eichhof Braugold light mit 35% weniger Kalorien
und 50% weniger Alkohol.

EICHHOF

Herzlichen Dank

Besondere Unterstützung verdanken wir folgenden Firmen und Institutionen:

den Hauptsponsoren:

F.J.Burrus SA, Lausanne
Volksbank Willisau AG
Martini & Rossi SA, Meyrin

den Sponsoren:

Coca Cola AG, Schweiz
Brauerei Eichhof, Luzern

den Gönnern:

Stiftung Pro Helvetia
Kantonale Kulturförderung Luzern
Stadtrat von Willisau
Stanley Thomas Johnson Stiftung
Stiftung Landis & Gyr, Zug
Jubiläumsstiftung des Schweizerischen
Bankvereins
Jubiläumsstiftung Schweizerische Volksbank
Migros Genossenschaftsbund, Zürich
Ernst Göhner Stiftung
Maria und Walter Strebi-Erni Stiftung, Luzern
Ida und Albert Flersheim Stiftung, Luzern
Schlauchweberei Ettiswil, Martin Bucheli

Allen jenen, die mit ihrer Unterstützung geholfen haben, das vierzehnte 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 DRS 3 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.

**WIR MACHEN
DEN SOUND
AM FESTIVAL**

**AUDIO
HIT**
B-AG

Fabrikmattenweg 8
4144 Arlesheim
Telefon 061 72 55 15
Telefax 061 72 83 38
Telex 964 782

Planung ist die halbe Sache

von Niklaus Troxler

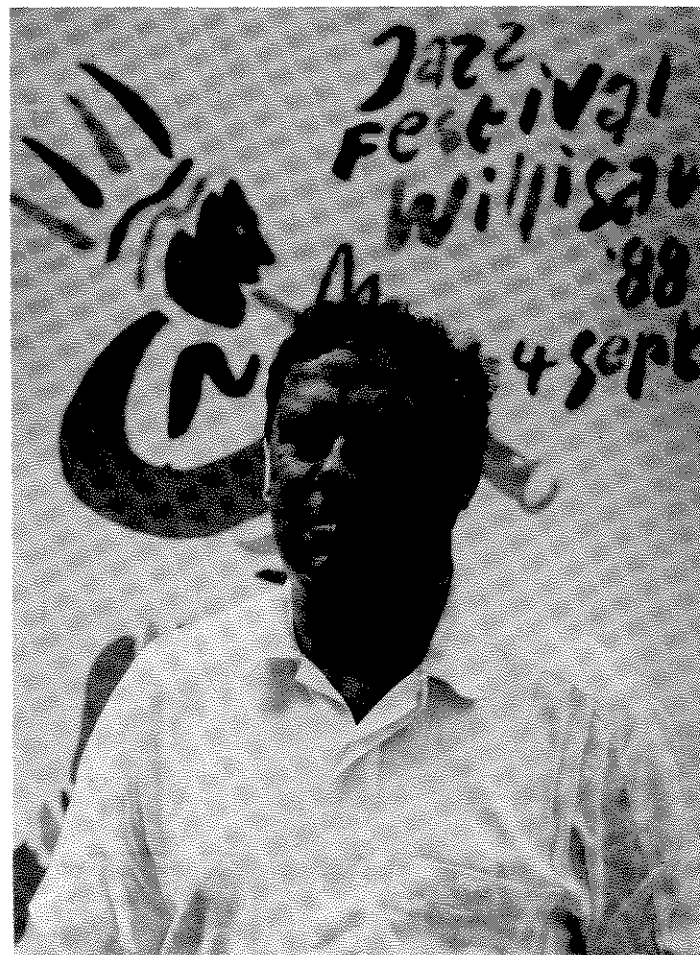
Einmal mehr - bereits zum vierzehntenmal - geht das Jazz Festival über die Bühne. Was verspricht das Programm? Wie wird das Programm ankommen? Welche Gruppen werden für die Höhepunkte sorgen?

Das vor uns liegende Programm habe ich während einer halbjährigen Zeitspanne geplant und ich stehe heute hundertprozentig dahinter. Wie ich mich nach dem Festival dazu stelle bleibt offen. Ein Festivalprogramm hat ja immer seine Qualität vorher und oft eine andere nachher. Die sogenannte 'Papierqualität' kann ich planen: ich stelle mir einen Festivalablauf vor, überlege mit wie die einte Gruppe nach der andern dastehen wird, wie der einte Konzertblock nach dem andern, ein Festivaltag nach dem andern funktionieren kann. Denn: auch wenn sich heute nicht mehr so viele Besucher alle Konzerte anhören, so plane ich das Festival in erster Linie für die 'Dauergäste'. Ich sehe das Programm als Ganzes. Die Programmgestaltung ist meine schönste und aufregendste Arbeit zum Festival. Ich beschäftige mich das ganze Jahr über mit dem aktuellen Musikschaffen.

Es ist ein gewaltiger Unterschied zu früher, als ich mich noch mühsam um die Kontakte zu Musikern sorgen musste. Heute fliegen mir von überall her unzählige LPs, CDs, Kassetten und Gruppeninfos ins Haus. Dabei kriege ich von der Karibischen Newcomer-Steelband bis zur polnischen Dixiekapelle bald alles zu hören, was heute so produziert wird. Dass ich diese Sondierarbeit natürlich nicht mehr gewissenhaft erledigen kann, sollte eigentlich dem letzten Kapellmeister klar sein. Aber immer wieder stosse ich beim Durchhören dieser tönenden Postsendungen auf Ueberraschendes, das mir wichtige Hinweise für die Konzert- oder Festivalprogrammierung geben kann. Mein Interesse gilt aber auch immer dem kontinuierlichen Schaffen mir längst bekannter Künstler. Und hier bin ich dankbar für all die informativen Brief- und Telefonkontakte über das ganze Jahr. Es fällt mir auch heute noch schwer, einem

lieben Freund abzusagen, ihm mitzuteilen, dass ich ihn im aktuellen Festivalprogramm nicht berücksichtigen kann. Wenn das Programm steht, wenn ich daran nichts mehr ändern will und ich es veröffentlicht habe, erfahre ich jeweils die verschiedensten Reaktionen. Den einten ist es zu rocklastig, den andern zu traditionell und wieder andern zu europäisch, während es bei vielen immer wieder auf ein gutes Echo stösst.

Das Festival selber zeigt dann aber erst, ob das 'Papierprogramm' hält, was es vorher versprochen hat, und oft sind es gerade andere Gruppen, die für Höhepunkte sorgen als die, welche im voraus so attraktiv waren! Mit den jeweils gewonnenen Erfahrungen kann ich vielleicht das nächstjährige



rige Programm besser gestalten.

Ich freue mich immer, wenn mir Zuhörer ihre Eindrücke mitteilen. Jeder Meinungsaustausch bringt mir das Publikum näher. Im letztjährigen Programmheft hatten wir schon ein Blankoblatt für Kritik und Anregungen beigelegt. Die Reaktionen waren jedoch so spärlich, dass das Ganze eine Enttäuschung war. Dabei kamen aus den wenigen Zuschriften einige wertvolle Hinweise.

Ein fester Bestandteil des Festivals sind auch die Konzerte im Zelt, die sich ja beim Publikum grosser Beliebtheit erfreuen und mit dem Eintritt von fünf Franken auch ausserordentlich günstig sind. Das leidige an diesen Konzerten ist bloss, dass sich da kaum ein Journalist blicken lässt. Dabei liest man doch in Festivalvorschauen immer wieder, dass die Zelt-Musiker diskriminiert würden.

Am Willisau Festival war die Diskussion um Reklame und Sponsoring schon immer ein Thema. Wir verantworten diese Werbeeinsätze. Mit den heutigen Hauptsponsoren 'Select', 'Volksbank Willisau AG' und 'Martini & Rossi' haben wir ideale Partner gefunden, die unsere Festivalpolitik respektieren und unserer Planung freie Hand lassen. Dass die Eintrittspreise trotz ständig steigender Kosten zum x-ten Mal unverändert bleiben, ist weitgehend das Verdienst der Sponsoren und Gönner, die Sie an anderer Stelle in diesem Heft finden.

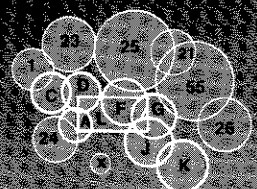
Wir haben uns alle Mühe gegeben, um das Festival für alle Besucher zu einem gefreuten Erlebnis werden zu lassen und wünschen Euch allen ereignisreiche Musiktage in Willisau.



MEET OUR QUALITY CONTROL TEAM

Danny Gottlieb

PLAYING PAISTE 12 YEARS



DANNY GOTTLIEB

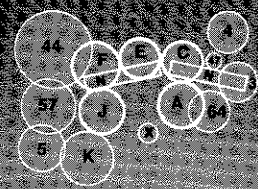
In my case, the cymbals are probably the most important part of the drum kit and are probably the center of my individuality as a drum performer. I find that with the combination of the 3000 and the Formula 602 Flat Rides, I can come up with a total signature. Paiste cymbals have a sound that I identify with for my complete individuality.

CYMBALS

- 1-3000 10" splash
- 2-3000 14" thin crash
- 3-3000 17" thin crash
- 4-3000 18" thin crash
- 5-3000 19" thin crash
- 6-3000 16" crash
- 7-3000 17" crash
- 8-3000 18" crash
- 9-3000 20" crash
- 10-3000 18" power crash
- 11-3000 20" power crash
- 12-3000 14" medium hi-hat

Rod Morgenstern

PLAYING PAISTE 10 YEARS



ROD MORGENSTERN

I like the fact that there is always experimentation going on, not just coming up with one good thing and then it sort of becomes a dinosaur. There are always new things coming along, and there are so many new things that I haven't even seen... that's a good sign.

- 13-3000 14" heavy hi-hat
- 14-3000 15" heavy hi-hat
- 15-3000 15" sound edge hi-hat
- 16-3000 22" ride
- 17-3000 22" power ride
- 18-3000 22" china
- 19-3000 RUDE 17" crash/ride
- 20-3000 RUDE 14" heavy hi-hat
- 21-3000 REFLECTOR 17" thin crash
- 22-3000 REFLECTOR 18" thin crash
- 23-3000 REFLECTOR 18" crash
- 24-3000 REFLECTOR 14" medium hi-hat
- 25-3000 REFLECTOR 22" heavy ride

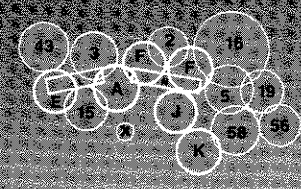
There are five quality control points at our factory. Yet, the final one is in the hands of the artist. These drummers and percussionists could play anything. But they have made their choice with Paiste. We'll let Danny, Doane, Jim, Paul, Rod, Ronald, and Will tell you in their own words.

Then, find out for yourself what it took for these fine artists to stick with Paiste. Visit your local dealer and play a Paiste cymbal—the best quality—and consistency—you can find... anywhere.

PAISTE
CYMBALS SOUNDS GONGS

Ronald Shannon Jackson

PLAYING PAISTE 16 YEARS



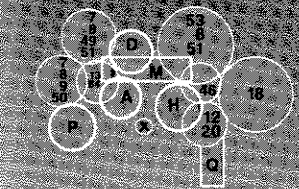
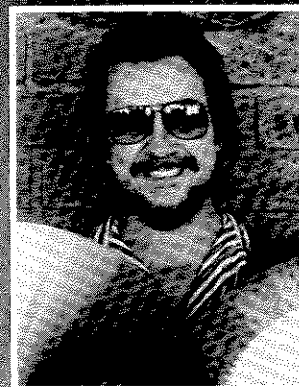
RONALD SHANNON JACKSON

That's basically what they are to me: control, warmth and coloration. The cymbal sounds have to relate to the degrees of intensity that the music requires. It seems that Paiste cymbals are in congruence with the electric magnetism that is in today's music.

- 26-3000 REFLECTOR 20" china
- 27-2002 16" crash
- 28-2002 17" crash
- 29-2000 10" splash
- 30-2000 12" splash
- 31-2000 14" crash
- 32-2000 15" crash
- 33-2000 16" crash
- 34-2000 18" mellow china
- 35-2000 18" china
- 36-2000 20" china
- 37-2000 14" medium hi-hat
- 38-2000 SOUND REFLECTIONS 8" splash

Jim Keltner

PLAYING PAISTE 6 YEARS



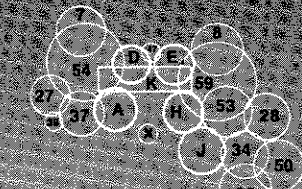
JIM KELTNER

Since I have discovered Paiste cymbals in 1982, I have been free of the dreaded cymbal bondage—always looking for that special sound. Now Paiste does it for me; they just keep coming up with one special sounding cymbal after another. It's a terrific feeling to be able to go in the bag and pick out exactly the right cymbal every time.

- 49-602 18" thin crash
- 50-602 19" thin crash w/riots
- 51-602 18" medium
- 52-602 18" medium ride
- 53-602 21" heavy
- 54-602 22" thin flat ride
- 55-602 22" medium
- 56-SOUND CREATION 16" short crash
- 57-SOUND CREATION 18" dark china
- 58-SOUND CREATION 20" dark china
- 59-SOUND CREATION 22" dark flat ride
- 60-SYMPHONY GONG
- 61-PERCUSSION SET

Paul Wertico

PLAYING PAISTE 21 YEARS



PAUL WERTICO

With Paiste cymbals I can find exactly what I need for each song. I am able to blend with the frequencies of the other instruments. Playing with sequencers, I have to play accurately every night. Paiste cymbals project the rhythm clearly. I think, if you really know cymbals and know your playing, you will probably come to Paiste.

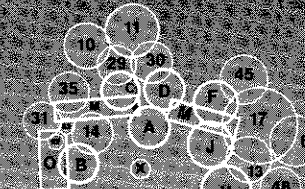
- 62-CUP CHIMES—#4 & 2
- 63-CUP CHIMES—#1 & 3
- 64-602 14" heavy hi-hat

DRUMS

- A-5 1/2 x 14" snare drum
- B-14" piccolo snare drum
- C-10" mounted tom
- D-12" mounted tom
- E-13" mounted tom
- F-14" mounted tom
- G-15" mounted tom
- H-14" floor tom

Doane Perry

PLAYING PAISTE 13 YEARS



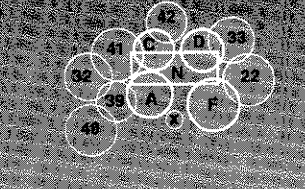
DOANE PERRY

I like the fact that all the notes you hear are in tune with each other. I like to be able to hear the harmonics and the way cymbals can relate melodically to the music. I do favor the 2000 and the 3000 currently, but I am also a big fan of the 2002. Every one of them speaks very clearly.

- I-15" floor tom
- J-16" floor tom
- K-18" floor tom
- L-20" bass tom
- M-22" bass tom
- N-24" bass tom
- O-electronic drum pads
- P-14" roto tom
- Q-electronic drum pads & sampler
- X-drum throne

Will Kennedy

PLAYING PAISTE 7 YEARS



WILL KENNEDY

There is a certain crispness that Paiste has captured. (It) allows me to express my emotional feeling in a particular song a little better, because I may not have to hit the cymbal as hard or I can caress the cymbal and get several different sounds out of one cymbal. Paiste cymbals for me allow me to express my feelings like I prefer to do it.

PAISTE AG
6207 Nottwil
Switzerland

Worldwide.

Abu Dhabi Accra Algier Amman Amsterdam Anchorage Athen Bagdad Bangkok Barcelona Basel
 Beijing Beirut Belgrad Bombay Boston Brüssel Budapest Buenos Aires Bukarest Caracas Casablanca Chicago
 Colombo Dakar Damaskus Dar es Salaam Dharan Douala Dubai Dublin Düsseldorf Frankfurt Genf Genua Hamburg
 Hannover Helsinki Hong Kong Istanbul Jakarta Djeddah Johannesburg Kairo Karachi Khartum Kinshasa
 Köln/Bonn Kopenhagen Kuwait Lagos Larnaka Leipzig Libreville Lissabon London Madrid Mailand Malaga
 Malta Manchester Manila Marseille Monrovia Montreal Moskau München Nairobi New York Nizza Nürnberg Oran
 Oslo Palma de Mallorca Paris Porto Prag Rio de Janeiro Riyadh Rom Salzburg Santiago de Chile São Paulo
 Seoul Singapur Sofia Stockholm Stuttgart Teheran Tel Aviv Thessaloniki Tokio Toronto Toulouse Tripolis
 Tunis Warschau Wien Zagreb Zürich Abidjan Abu Dhabi Accra Algier Amman Amsterdam Anchorage Athen Bagdad
 Bangkok Barcelona Basel/Mulhouse Beijing Beirut Belgrad Bombay Boston Brüssel Budapest Buenos Aires
 Bukarest Caracas Casablanca Chicago Colombo Dakar Damaskus Dar es Salaam Dharan Douala Dubai
 Dublin Düsseldorf Frankfurt Genf Genua Hamburg Hannover Helsinki Hong Kong Istanbul Jakarta
 Djeddah Johannesburg Kairo Karachi Khartum Kinshasa Köln/Bonn Kopenhagen Kuwait Lagos Larnaka Leipzig
 Libreville Lissabon London Madrid Mailand Malaga Malta Manchester Manila Marseille Monrovia Montreal
 Moskau München Nairobi New York Nizza Nürnberg Oran Oslo Palma de Mallorca Paris Porto Prag Rio de Janeiro
 Riyadh Rom Salzburg Santiago de Chile São Paulo Seoul Singapur Sofia Stockholm Stuttgart Teheran Tel Aviv
 Thessaloniki Tokio Toronto Toulouse Tripolis Tunis Warschau Wien Zagreb Zürich Abidjan Abu Dhabi Accra
 Algier Amman Amsterdam Anchorage Athen Bagdad Bangkok Barcelona Basel/Mulhouse Beijing Beirut Belgrad
 Bombay Boston Brüssel Budapest Buenos Aires Bukarest Caracas Casablanca Chicago Colombo Dakar
 Damaskus Dar es Salaam Dharan Douala Dubai Dublin Düsseldorf Frankfurt Genf Genua Hamburg Hannover
 Helsinki Hong Kong Istanbul Jakarta Djeddah Johannesburg Kairo Karachi Khartum Kinshasa Köln/Bonn
 Kopenhagen Kuwait Lagos Larnaka Leipzig Libreville Lissabon London Madrid Mailand Malaga Malta
 Manchester Manila Marseille Monrovia Montreal Moskau München Nairobi New York Nizza Nürnberg Oran
 Oslo Palma de Mallorca Paris Porto Prag Rio de Janeiro Riyadh Rom Salzburg Santiago de Chile São Paulo
 Seoul Singapur Sofia Stockholm Stuttgart Teheran Tel Aviv Thessaloniki Tokio Toronto Toulouse Tripolis
 Tunis Warschau Wien Zagreb Zürich

swissair 

FROM THE ROCKS.

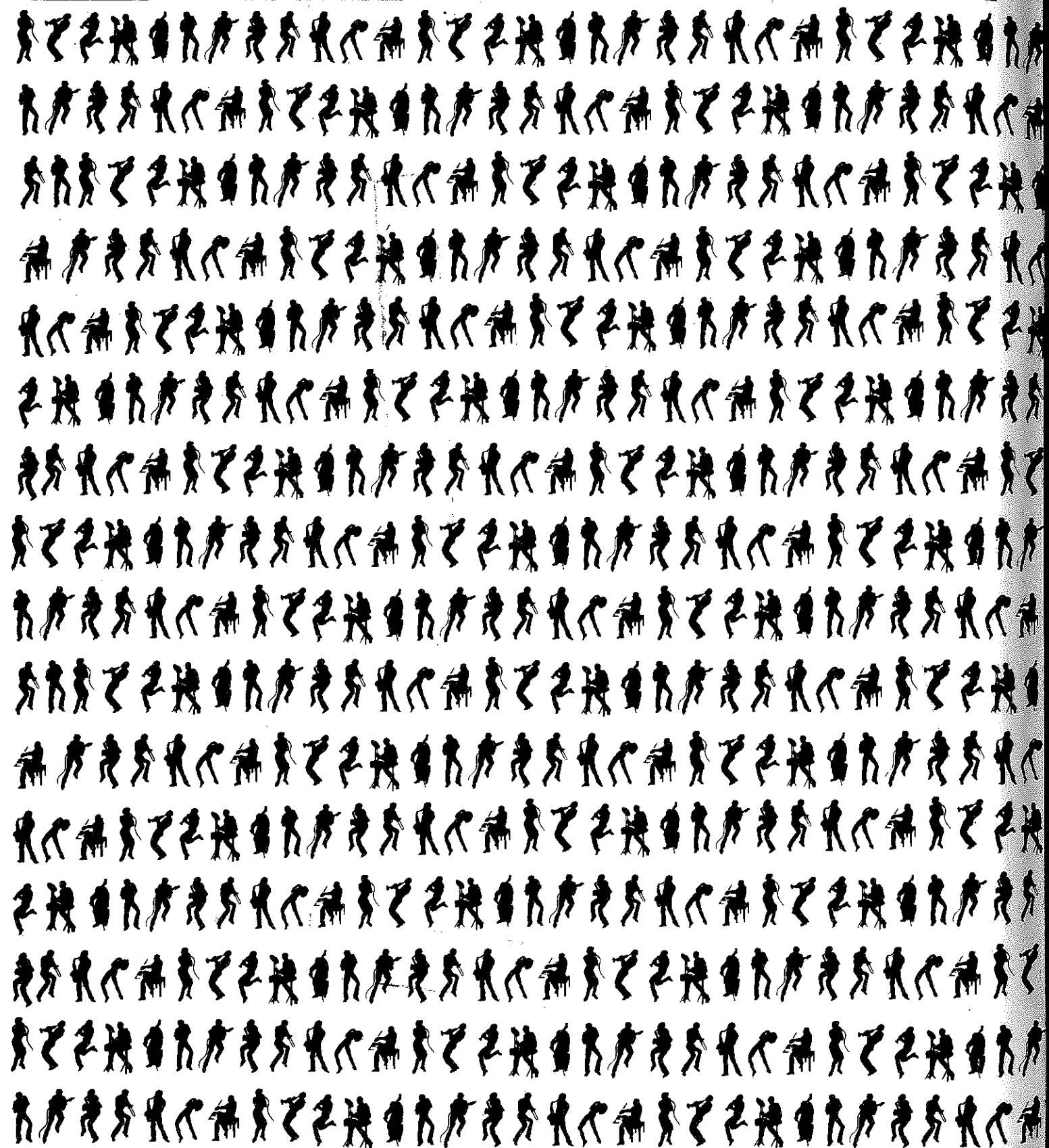


UNIFONTES 

4310 Weinfelden

Fontessa
DAS PURE AUS ELM

Jazz gibt es in Willisau nicht nur am Festival!



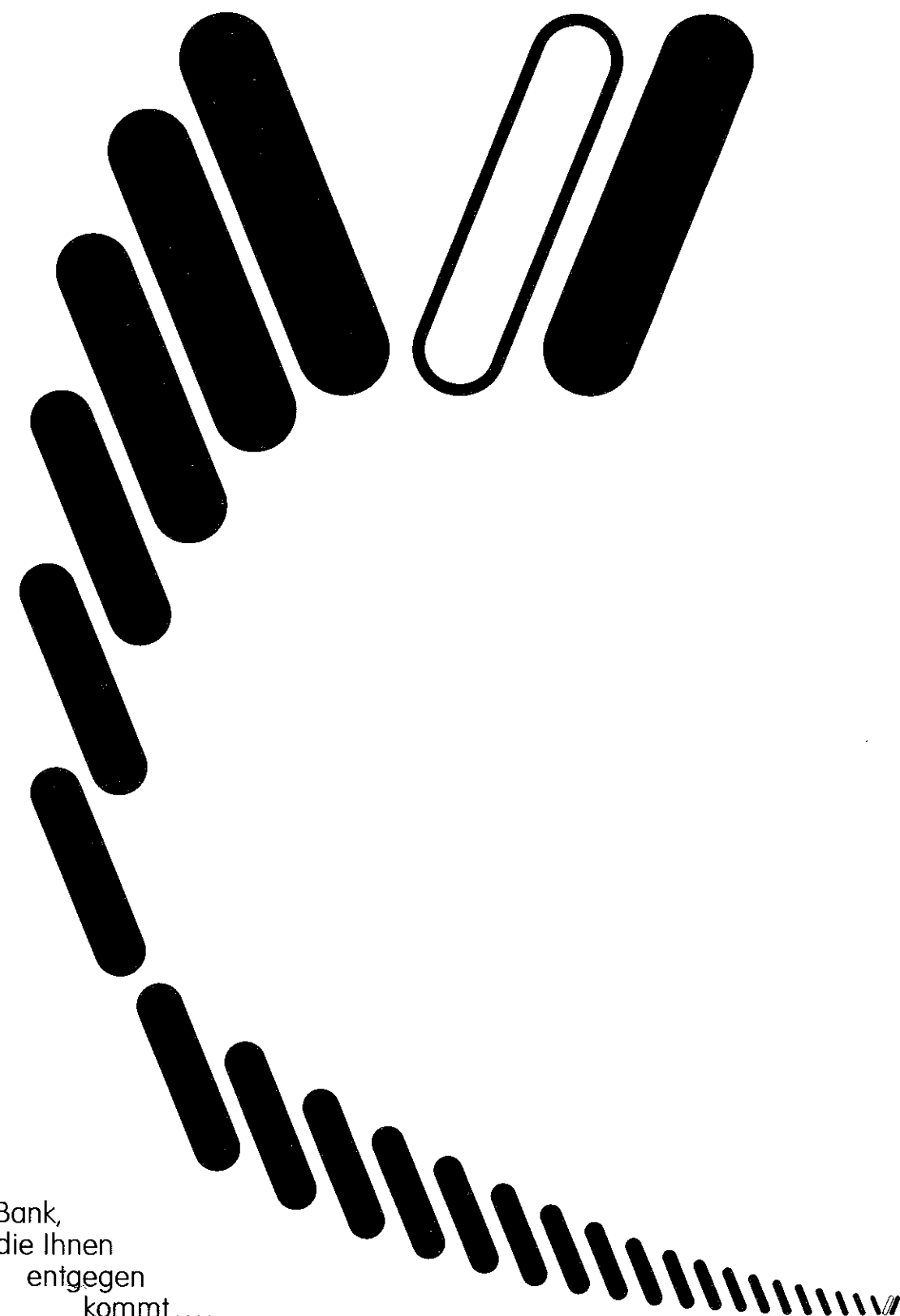
Ich bin an den Willisauer Jazz-Veranstaltungen interessiert. Bitte schicken Sie mir die regelmässigen Informationen.

Name _____

Adresse _____

PLZ/Ort _____

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



Die Bank,
die Ihnen
entgegen
kommt

.... Willisau Grosswangen Luzern Sursee Zell

volksbank willisau

Das passt zu mir.

Coca-Cola
light
MARQUE DEPOSEE



Weniger als 1 Kalorie/dl.

Sunnymoon – live in New York

von Werner Lüdi

Hans Koch, Martin Schütz -
317 E 5th Street

East Village pur. Heruntergekommenes Viertel, das erst Anfang der achtziger Jahre von Künstlern und Galeristen in Beschlag genommen wurde. Hat also alle Chancen, so etwas zu werden wie das alte SoHo oder das neue NoHo. Im Moment kommt es der landläufigen Vorstellung von der Verrücktheit New Yorks am nächsten.

Hier wohnen Hans Koch und Martin Schütz. Die Wohnung, die der Kanton Bern seinen Künstlern zur Verfügung stellt, ist irre ruhig (wie so verblüffend viele in dieser Stadt), schmal wie ein Handtuch und so durchgehend wie zwei ineinanderverkeilte Eisenbahnwaggons. In der Küche steht auf eisernen Füßen die Badewanne. Wer morgens zwischen 9 und 10 hereinschneit (wehe!), darf damit rechnen, den einen duschen und den andern Teewasser aufsetzen zu sehen, während der CD-Spieler Coleman's "In all Languages" abtastet - als Beispiel. Am Freitagnachmittag des 30. Oktobers ist das unsere erste Anlaufstelle. Zwei vollbeladene Taxis legen an. Besuch aus der Heimat. Ihr habt es nicht anders gewollt. Freut auch und legt ein bisschen Hand an. Und wie wir dann in der Wohnung herumstehen, die erste Stunde unseres 10tägigen Aufenthalts einläuten, betrachte ich unser hochaufgetürmtes Durcheinander und sehe mit einem Knall: Mein Mäppchen. Mein Mäppchen fehlt. Im Mäppchen sind Dollars, das von der Pro Helvetia bewilligte und in einen Check der Chase Manhattan umgewandelte Geld, Flugtickets, Reisepass. So. Auf die Stimmung, die sich nach meiner Eröffnung ausbreitet, will ich gar nicht näher eingehen. Aber versuche mal um Freitag kurz vor Bankenschluss einen Check zu sperren. Oder das zweite: herauszufinden, ob die Yellow Cab Organisation irgendwo in der Stadt einen Sammelplatz für vergessene Dinge unterhält. Ja, am Montag wieder. Ich weiss nur seinen Namen: Eusebio Morales. Die Taxinummer hab' ich mir nicht ge-

merkt, eine Quittung nicht geben lassen. Und so was will Bandleader bleiben. Wir versuchen abwechselnd die schätzungsweise tausend Eusebio Morales telefonisch zu erreichen. Nach dem dritten Mal geben wir's auf. Und so sitze ich denn, gute zwei Stunden nach Betreten der Neuen Welt, einer freundlichen Polizeibeamtin auf dem Precinct 9 gegenüber. Protokollaufnahme. Mein "Ach-was-bin-ich-für-ein-Trottel"-Blick fragt, gibt's Hoffnung? Und sie: "Well you know - t h i s i s N u h y o r k !"
Auf dem Weg zurück in die Wohnung kommt mir Linda Geiser (die Hauswirtin von Hausi und Tinu) und Jürg Federspiel entgegen. Jürg: "Was-machsch-denn-du-do?" Ich erzähle mein Missgeschick. Langsames Kopfschütteln. "Weisch, das isch Neuyorck!"
Etwas später fahren wir Richtung Chinatown zum Essen. Ich erzähle dem Taxifahrer meine Geschichte. Er will wissen, ob ich hinten oder vorn gesessen habe. "Vorne." "Na, dann hast du eine Chance Mann. Denn vorn ist der Fahrer für deinen Krempel verantwortlich. So there is hope. But you know - t h i s i s N u h y o r k !"
Und ich denke sehr intensiv an Eusebio Morales, fast beschwörend, als könnte er mich so besser hören: "Eusebio, erinnere dich, wir hatten ein gutes Gespräch, über Machito, Chano Pozo und Ray Mantilla, über Cuban Bop und Irakere... und wenn du nur ein bisschen so bist wie du heisst, kommst du zurück und ersparst mir einen Haufen Scheiss. Und wie wir vom Essen zurückkommen, kommt uns Linda Geiser aus den ersten Stock entgegen. Strahlend. Eusebio was here.
Zugabe: Vier Nächte später, so gegen halb sechs in der Früh, fahre ich mit meinem Freund Paul zurück in seine Wohnung. Die Fahrt macht 12 Dollar, ich gebe dem Fahrer 20. Der Fahrer macht grosse Augen, denkt, in seinem Auto sitzt Santa Claus. Und so erzähle ich ihm ganz rasch, was mir mit einem seiner Kollegen passiert ist. Und wie ich ende, und er den Zusammenhang be-

greift, beginnen seine Augen feucht zu werden und eine Träne löst sich aus dem Augenwinkel. (Es ist wahr, es ist wahr!) Und ich sage zum Abschied: "God bless the New Yorker cabdrivers!" Und er sagt - und Stolz schwingt mit in seiner Stimme: "Well you know - t h i s i s N u h y o r k !"

Tin Pan Alley - 220 W 49th Street

Der Laden erinnert mich an die Untertage-Arbeit von damals. Er ist sehr sehr lang und recht schmal. Hinter der gut 20 Meter langen Theke fertigen drei der schnellen New Yorkerinnen ununterbrochen Drinks, dazwischen Maggie, die den Laden schmeisst. Am Ende des langen Schlauchs eine kleine Bucht: die Bühne. Links geht's zum Damenklo, rechts zur Eismaschine. An der Wand Graffiti. Eines zeigt Bürgermeister Ed Koch. Seine erogene Zone gleicht einer Baugrube. Pimmelchen und Eierchen sind abgebuddelt. Der Text ist eine Anspielung auf den enormen Bauboom der Stadt: This space for rent.

Der experimentelle Stummfilm ist zu Ende. 10 Minuten Aufbauzeit für das Quartett Billy Bang, Hans Koch, Martin Schütz und Kazunori Honda. Hans und Tinu spielen Billy's Stücke. Eins davon ist Nelson Mandela gewidmet. Die Musik hat guten Abzug, swingt wie die Pest, bleibt formal und emotional aber im Rahmen. "Dhungabhaute" - wie Hausi das nennt. Irgendwann, gar nicht viel später, wird klar, hier wird mit der Schere im Kopf musiziert. Will heissen: Selbstzensur. Damit habe ich nicht gerechnet, gleich bei der ersten musikalischen Begegnung auf die Auswirkungen der Reaganomics zu stossen. Mit andern Worten: Billy, ein Musiker dieses Kalibers, nimmt von Hausi und Tinu einen Job an. Einen guten Job, weil er 1. 100\$ bringt und 2. im Tin Pan spielt. Also ist er cool genug, sich nicht mit Maggie anzulegen, moderat zu bleiben, der Situation angepasst, die Leute nicht zu überfordern, sondern zu unterhalten. Er vergibt sich dadurch nichts. Jazz ist hier noch immer Shobiz. Nicht Kunst wie bei uns. 10 Minuten nach dem Gig ist Billy weg. Heim zu Frau und Kind. Als wir auf die Strasse treten, merken wir: Halloween - die Stadt spinnt.

Sonntag, 1. November, an gleicher Stelle: Sunnymoon's erster Auftritt in New York. Es kam nicht in den Abendnachrichten. Vielleicht ist deshalb der Laden gähnend leer. Oder Halloween, die amerikanische Walpurgisnacht, hat zuviele Opfer gefordert. Schnapsleichen. Von Aufputschmitteln Niedergewalzte. Es wird ein Heimspiel. Allein sieben der Zuhörer sind aus dem Tessin: Ga-

by und Guy von M.I.C. sind da. Urs und Paul die beiden Zürcher in New York, sind da, und Andres Bosshard (Nachtluft) und Daniela sind da. Nur Christoph Gallio ist nicht da, er hat selber einen Gig irgendwo in town. Der Tisch mit den Amerikanern findet unser Zeug "a great way to go". Für mich klingt das mehr wie ein Slogan für Nike.

WKCR - Columbia University W 114th to W 120th Street

Die Radiostation der Columbia Universität unterhält ein nachmittägliches Jazz-Programm. Tinu und Hausi haben auch hier das Unwahrscheinliche vollbracht. Sunnymoon zwischen 5 und 6 Uhr zu plazieren. Ein Interview, wir dürfen unsere brandneue Scheibe (Serendipity) vorstellen. Tony, der Moderator, ist - und das finden wir ein bisschen schade - ein sehr nüchterner, kühler Kopf. So fallen keine Scherzchen, auch die billigen nicht. Er ist ganz bei der Sache. Und es zeigt sich gleich, dass er über alles im Bilde ist. Ueber Bad Alchemy kennt er sämtliche Koprod-Sachen, er weiss von Unit und den WIM's. Er berichtet von Celtic Frost, die zur Kultband der 12jährigen Kids aus Long Island geworden sind. Und fragt nach Debile Menthole und ihrem Verbleib. Und schliesslich fragt er nach der Situation in der Schweiz. Die könnte, so wir, besser nicht sein. Wir haben Auftrittsmöglichkeiten übers ganze Land. Die Anlagen sind neueste Technologie. Das Geld ist fair bis prima. Die Leute kommen. Die Veranstalter ringen sich zur Ansicht durch, dass es nicht unbedingt ein amerikanisches Zugpferd für einen vollen Saal mehr braucht. Und das Einvernehmen zwischen den Musikern ist kollegial-interessiert. Keiner haut den andern in die Pfanne, nur weil er des andern Gig braucht. Einen Nachteil hätte die Schweiz allerdings schon: ihre Grösse. Diese zwingt dazu, sein Heil in New York oder Tokyo zu suchen (verständnisvolles Lächeln). Und das hätte durchaus positive Auswirkungen. Da der Prophet im eigenen Land bekanntlich kaum etwas gelte, könne er mit Ruhm und Ehre erst dann rechnen, wenn er auch im Ausland angekommen sei (zustimmendes Lächeln). Dann aber im vollen Ernst und noch immer auf Sendung: Die eindeutig beste Situation für die frei improvisierte Musik findet man in der DDR. Tony, ganz Profi, sagt daraufhin das nächste Stück an: Manhattan Melodrama.



Werner Lüdi, Günter Müller, Hans Koch, Stephan Wittwer, Martin Schütz (Foto François Portmann)

Knitting Factory- 47 E / Houston

Die Strickfabrik sieht aus wie ein für eine Party eben mal ausgeräumtes Ein-Zimmer-Studio. Aber hier geschieht's: Hier spielen John Zorn, Elliot Sharp, Tom Cora, Butch Morris, David Moss, Wayne Horwitz - um nur einige aufzuführen. Und heute, Mittwoch, 4. November, ist es Sunnymoon und das Jemeel Moondoc Quartett. Der Laden, mit 50 Leuten bereits brechend voll, gilt seit einem halben Jahr in der Szene als "radical chic". (Nun, im CBGB an der Bowery - das noch immer das gleiche finstere Loch ist - wurden Leute wie Lou Reed und Gruppen wie Talking Heads gross.)

Hier sind wir im ersten Stock, haben den Rücken zur Panoramascheibe auf die Strasse und den Ueberblick. Unser Set ist heftig entschlossen, aber etwas kurz. Zuviel Respekt, womöglich, lässt uns den Platz den "local heroes" überlassen. Jemeel bringt Rashid Bakr (dr) und Roy Campbell (tr) und einen Tenoristen mit, dessen Name ich mir nicht gemerkt habe (Sorry, man). Was ich über Jemeel weiss, weiss ich von Tinu. Jemeel, erst Mitte Dreissig und vom täglichen hustle einen buck zu machen, ist zermürbt und verbittert. Er kannte auch bessere Zeiten, als noch William Parker und

Andrew Cyrille mit ihm waren. "You know, Cecil (Taylor) stold my rhythm section." Die Musik ist erfrischend ungepflegt, vor allem Roy Campbell scheint in dieser Band der Mann fürs Grobe zu sein. Er gefällt mir. Nach dem Gig komme ich ins Gespräch. Und was ich höre, ist ein Tag aus dem Leben eines New Yorker Jazzmusikers: Roy ist am Dienstag nachmittag aus Zürich kommend, wo er am Jazzfestival in der Bigband von David Murray spielte, direkt nach Brooklyn gefahren, um an einer High-School Musiktheorie zu unterrichten. Gegen Abend fuhr er nach Manhattan, um in der Bar eines Nobelhotels im Trio zu säuseln. Am andern Morgen Studioarbeit, ein Commercial wird vertont. Nachmittags lässt er sich an der Schule vertreten, damit er die Eröffnung einer Neo-Geo-Ausstellung spielen kann, denn dieser Job ist besser bezahlt. Am frühen Abend Probe bei Milford Graves draussen in Jamaica. Und um Mitternacht Gig mit Moondoc. Und danach ein Bierchen in Ruhe mit Lüdi. So. Und so geht es nicht nur ihm. So geht es den meisten. Allen, die im Business zwar so dick drin sind, dass sie mal eben mit Murray, Bley, Sun Ra oder Taylor um die Welt gurken können. Die aber nicht so dick drin sind, damit auch dickes Geld zu verdienen. An diesem Abend in der Knitting Factory

spielen wir "on the door". 30 Zahlende macht 150\$. Macht knapp 40\$ für das Quartett des Jemeel Moondoc. Als wir Moondoc erklären, dass wir gut auf unseren Teil verzichten können, da wir die Pro Helvetia hätten. Und als er dann schliesslich im vollen Umfang begreift, was die Pro Helvetia ist und tut, geht ein so ungläubiges Staunen über sein Gesicht, als hätte ihm gerade jemand mitgeteilt, er könne für den Neujahrsball im Weissen Haus eine Band zusammenstellen - alle dürften eine Rolle spielen, nur die Kosten spielten keine.

New Music Distribution- 500 Broadway

Carla Bley, Mike Mantler und allen andern rund um das Jazz Composer's Orchestra sei Dank. Ohne sie wäre es weit schwieriger (wenn nicht unmöglich) Europäisches in den USA zu plazieren. Freilich, das muss man wissen: New Music ist eine Non-profit-Organisation. Der Ankaufspreis pro Platte ist entsprechend: im Schnitt 4\$. Porto, und das kann ins dicke Tuch gehen, muss man selber übernehmen. D.h. wer keinen Weg findet, seine Platten günstig an den Broadway zu bringen, sollte sich das alles schwer überlegen.

Larry ist der hilfreiche cat in diesem Laden. Er nimmt die Platten entgegen, macht den Vertrag, zeigt uns die Liste der Radiostationen, Zeitungen und Fachzeitschriften, die von New Music bemustert werden. Danach müsste man eigentlich auf einen Schlag bekannt sein.

Und eindrucklich ist auch das Lager. Ueber hunderte von Quadratmetern stapeln sich die Kartons mit den Platten. Mich trifft der Schlag, als ich einen kleinen Einblick nehme und sehe, wer alles Musik macht und an den geneigten Hörer bringen möchte. Ein paar Beispiele aus den Neuveröffentlichungen: Al Francis, John Fumo, Daniel Koblialka, Robert Floyd, William Balcom, Gary Steigerwalt, Kamikaze Ground Crew, Controlled Bleeding, Conrad Schnitzler, Dutch Antilles, Orchestra Sim-Sim, The Entropics, Save the Robots, Merzbow, Commodity Fetish, Infra-Dig, Sarcastic Orgasm.

Roulette - 228 West Broadway

Ins Roulette kommt, wer der Musik aufmerksam folgen will. Und das sind, genau betrachtet, in New Yorker Lokalen gar nicht so viele. Gerade in den renommierten Clubs kann es vorkommen, dass die Eis- oder Kaf-

feemaschine manch gutes Bass-Solo untermalt. Oder dass das Klappern der Teller, Messer und Löffel als Fortsetzung der Perkussion mit andern Mitteln angehört wird.

Das Roulette hat Werkstatt-Charakter. Tagsüber weist nicht einmal ein Schild darauf. So kann es geschehen wie mir: Ich steige aus dem Taxi, sehe eine Mensentraube vor einem Hauseingang, denke, heute gibt's Leute und gehe auf sie zu. Die Leute stehen aber für eine Tanzperformance an. Und nicht einer in der Menge, der mir sagen kann, wo das Roulette ist. Wo das Roulette doch ganz genau gegenüber ist - wie sich herausstellt. Jim Staley, Musiker und Betreiber des Roulette hängt kurz vor Beginn ein kleines Kartonschild an die Tür: ROULETTE.

Wer ins Roulette kommt, weiss Bescheid. Ich unterhalte mich mit einem 60jährigen Mann, der nur dann nicht ins Roulette geht, wenn er sich unpässlich fühlt. "I hear everything an everybody, you name it": Derek Bailey und Carlos Zingaro. Derek Bailey und Richard Teitelbaum. Dr. Umezu und Tom Cora. Jay Clayton. Anna Homler und David Moss. Hans Reichel. Chris Cochrane. Ron Kuivila and the Linear Predictive Zoo. Werner Durand. Marty Ehrlich. Phil Minton. (Auszug aus dem Oktober/November-Programm.)

Freitag abend, 6. November, sind es Christian Marclay und Sunnymoon. Christian Marclay performt mit einer Japanerin am Drumcomputer. Ich habe sowas ja noch nie gehört, es fasziniert mich gut eine halbe Stunde lang. Dann übernimmt bei mir das Gefühl, dass - wie raffiniert dies auch gebracht wird - die Basis halt doch Konserven sind.

Zu unserem Auftritt: Wenn Robert Palmer (Kritiker der New York Times) da gewesen wäre, hätten wir jetzt eine gute Besprechung aus New York.

Zwei Tage später spielt George Lewis im Roulette. Mit und gegen einen Computer. Und vor 16 Leuten.

Und noch eine Bemerkung: 228 West Broadway ist die Adresse von Meredith Monk. Sie wohnt zwei Stockwerke über dem Roulette. Jim Staley sagt, sie hätte noch nie hereingeschaut-

das neue Stück vom
MADTHEATER

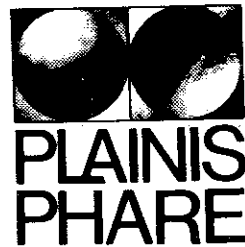
Ein grosser
Stationentheater
Platzzahl beschränkt!

Ab 19. August '88
Abfahrt: 20.15 Uhr
HB Bern, Busperron 3

Vorverkauf:
Atlas Reisebuchladen
Schauplatzgasse 71, 3011 Bern
Tel. 031/22 90 44/22 90 49

Unterstützt von:
Pro Helvetia,
Stadt + Kt. Bern
MGB + anderen

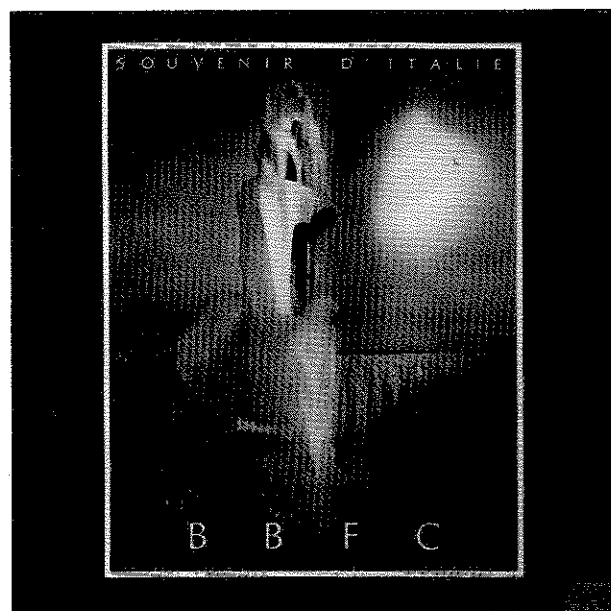
antworten



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

Musiker am Festival 87

von Marcel Zürcher

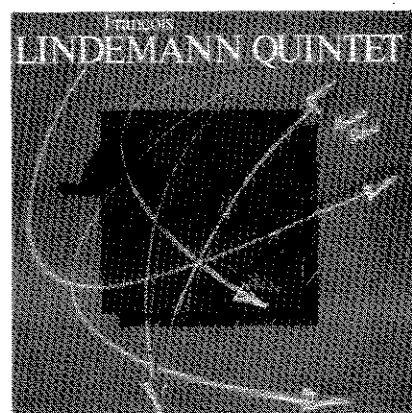


Spezialangebot nur
am Festivalstand

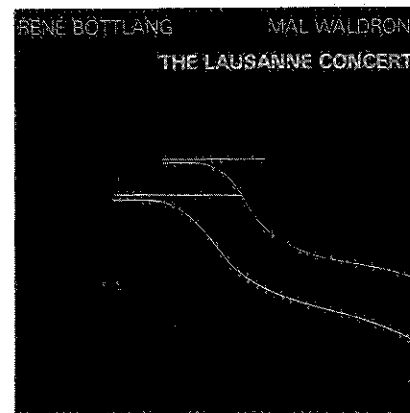
BBFC - Souvenir d'Italie

COMPACT DISC

Fr. 19.-



François Lindemann
Quintet
Monsieur Richard
PL 1267-30 nur Lp



René Bottlang &
Mal Waldron
The Lausanne Concert
PL 1267-39 nur CD



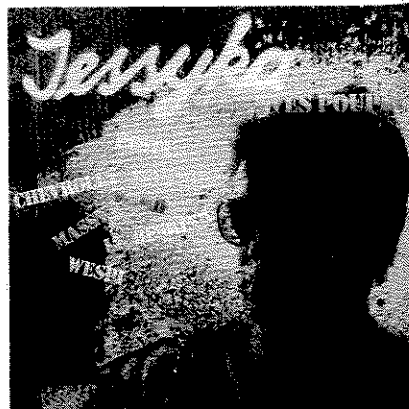
Enrico Rava - Palle
Danielsson - Joel
Allouche - Serge
Lazarevitch - Maurice
Magnoni
PL 1267-35 nur Lp



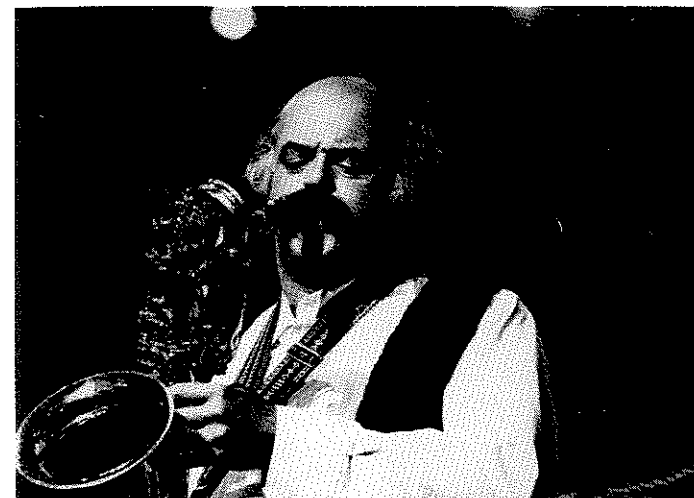
BBFC - papa - 18.8.1987
Montreux Jazz Festival
PL 1267-31 nur Lp



Spiro - Giacomuzzi
Frontal - Art Lande
PAV 816 nur Lp



Jean-Yves Poupin
Jessyka Solo-Duo- Trio-
Quartet-Quintet
PAV 817 nur Lp



Daniel Bourquin



Jean-François Bovard und Pascal Auberson



Lester Bowie



Joseph Jarman



Malachi Favors



Roscoe Mitchell



Meredith Monk



Meredith Monk und Nurit Tilles



Alfred 32 Barth



Fritz Hauser



Dewey Redman



Ken McIntyre



Phil Minton



Geri Allen



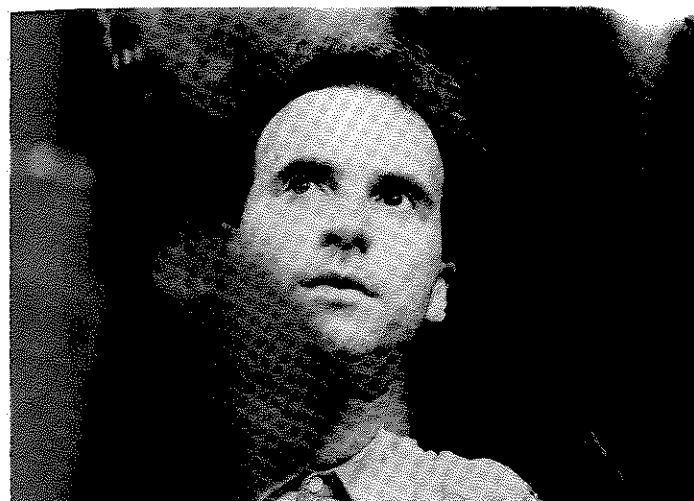
Sharon Freeman



Joe Lovano



Charlie Haden



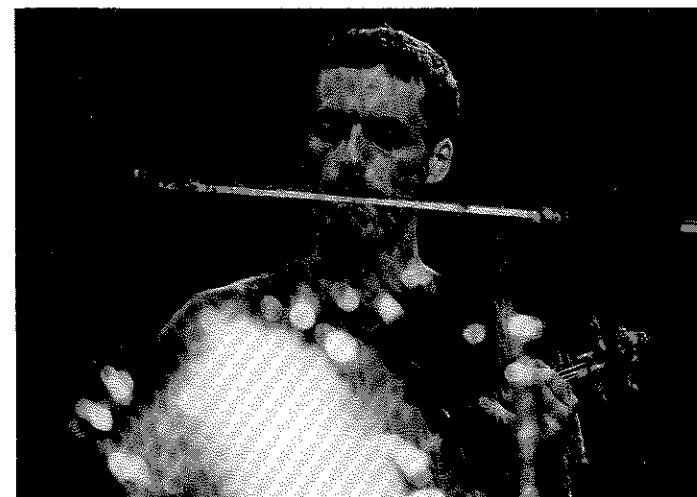
Joey Baron



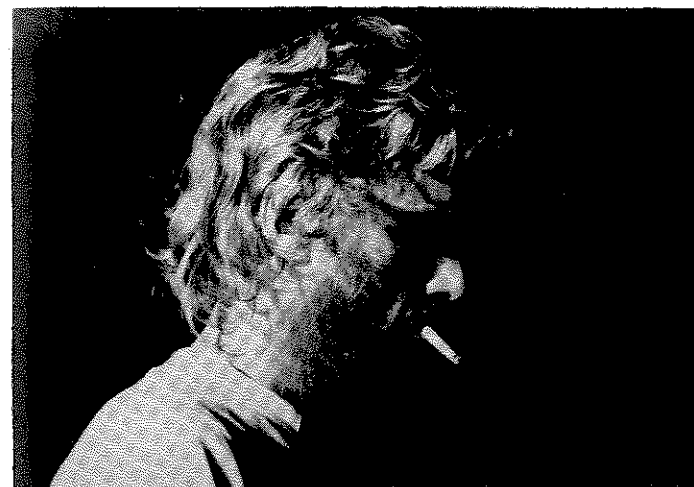
Hank Roberts



Django Bates



Stuart Hall



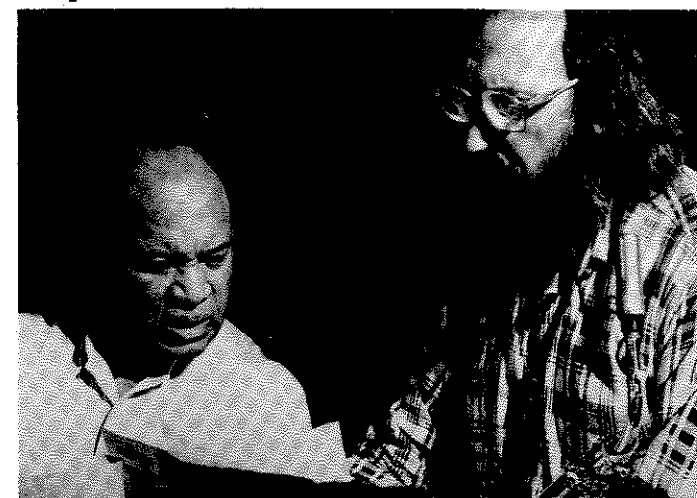
Keith Tippett



Harry Beckett



Dave Amis



Harry Beckett und Gianluigi Trovesi



Jean-Paul Bourelly



Freddie Cash



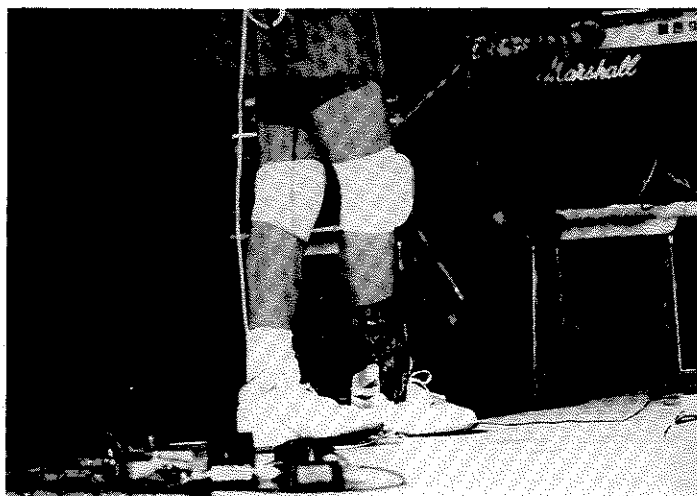
Melvin Gibbs



Vernon Reid und D.K. Dyson



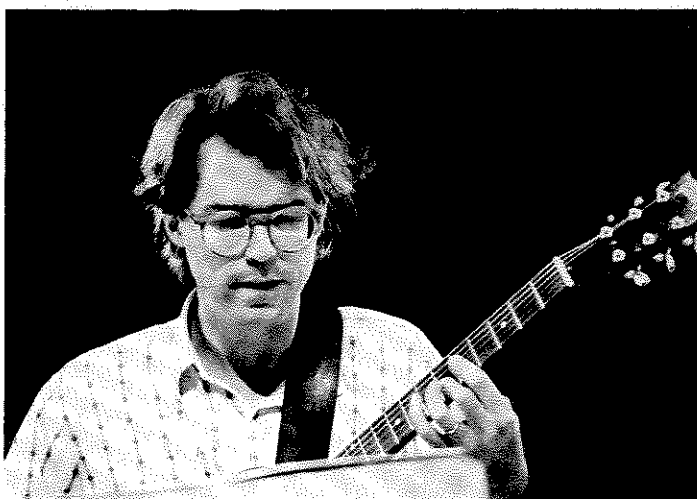
D.K. Dyson



Vernon Reid



John Zorn



Bill Brisell



Kirk Joseph

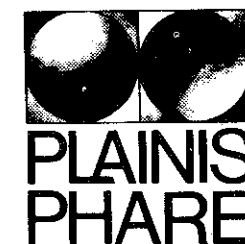


UNIFONTES 

4310 Weinfelden

Schweppes®

tut vieles!



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

Neuheiten Soulnote Nouveautés

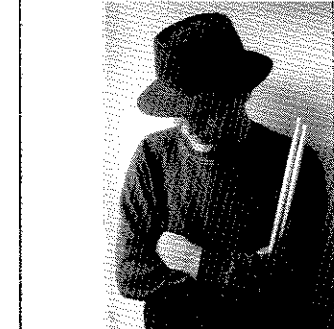
NANA VASCONCELOS / ANTONELLO SALIS



Lester

Nana Vasconcelos /
Antonello Salis
- Lester -
SN 121157 Lp & CD

PAUL MOTIAN QUINTET



Paul Motian Quintet
Misterioso
J. Pepper, J. Lovano,
B. Frisell, E. Schuller,
P. Motian.
SN 21174 Lp & CD

KENNY WHEELER QUINTET



Kenny Wheeler Quintet
Flutter By, Butterfly
S. Sulzman, J. Taylor,
D. Holland, B. Elgart.
SN 121146 Lp & CD

Aina's

JAZZ & BLUES

Froschaugasse 8, 8001 Zürich, Tel. 01/693929

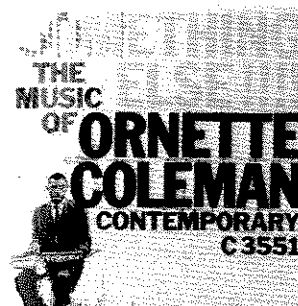
eröffnet bestimmt bald wieder!!!

WO ?

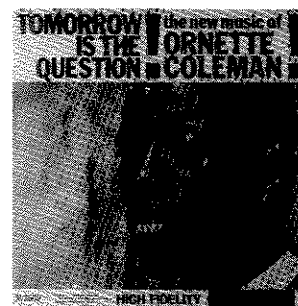
...das erfahren Sie dann im
Bulletin 'Willisau Jazz News'
und in der Tagespresse.



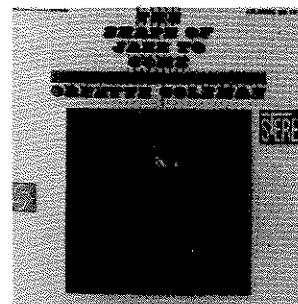
Discographie Ornette Coleman



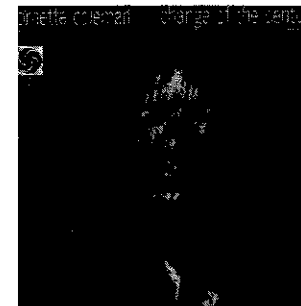
Something else! The music of Ornette Coleman: Invisible / The blessing / Jayne (1) / Chippie / The disguise / Angel voice (2) / Alpha / When will the blues leave / The Sphinx (3). Ornette Coleman (as), Don Cherry (tp), Walter Norris (p), Don Payne (b), Billy Higgins (dm), Los Angeles. 1 10-2-58, 2 22-2-58, 3 24-3-58. Contemporary C-3551.



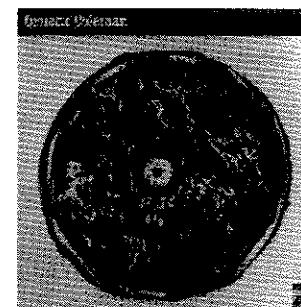
Tomorrow is the question! The new music of Ornette Coleman: Tomorrow is the question / Tears inside / Mind and time / Compassion / Giggin' / Rejoicing (3) / Lorraine (1) / Turnaround / Endless (2). Coleman, Cherry, 1 Red Mitchell (b), Shelly Manne (dm). L.A. 16-1-59, 2 23-2-59, 3 Percy Heath (b) remplace Mitchell, 9/10-3-59. Contemporary M-3569.



The shape of jazz to come: Lonely woman / Eventually / Peace / Focus on sanity (1) / Congeniality / Chronology (2). Coleman, Cherry, Higgins, Charlie Haden (b). Los Angeles, 1 22-5-59, 2 8/9-10-59. Atlantic 1317.



Change of the century: Ramblin' / Free / The face of the bass / Forerunner / Bird food / Una muy bonita / Change of the century. Idem, 8/9-10-59. Atlantic 1327.

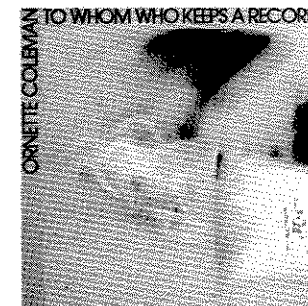


The art of the improvisers: The circle with a hole in the middle (2) /

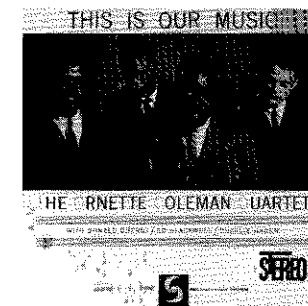
Just for you (1) / The Fifth of Beethoven (3) / The alchemy of Scott La Faro (4) / Moon inhabitants / The legend of bebop (3) / Harlem's Manhattan (5). Coleman, Cherry, 1 Haden, Higgins, 22-5-59, 2 9-10-59, 3 Ed Blackwell (dm) remplace Higgins. New York, 26-6-60, 4 Scott La Faro (b), Blackwell, NY 31-1-61, 5 Jimmy Garrison (b), Blackwell, NY 27-3-61. Atlantic 1572.



Twins: First take (4) / Little symphony (2) / Monk and the nun (1) / Check up (5) / Joy of a toy (3). Coleman, Cherry, 1 Haden, Higgins, 22-5-59, 2 Haden, Blackwell, NY 19-7-60, 3 id. 26-7-60, 4 Eric Dolphy (bcl), Freddie Hubbard (tp), LaFaro, Haden, Higgins, Blackwell, 21-12-60, 5 LaFaro, Blackwell, 31-1-61. Atlantic 1588.



To whom who keeps a record: Music always (1) / Brings goodness / To us / All (3) / P.S. unless one has (Blues connotation n° 2) (2) / Some other / Motive for its use (3). Coleman, Cherry, Haden, 1 Higgins, 8-10-59, 2 Blackwell, 19-7-60, 3 id. 26-7-60. Atlantic (Japon) P-10085 A.



This is our music: Blues connotation (1) / Beauty is a rare thing (3) / Kaleidoscope (1) / Embraceable you (2) / Poise (3) / Humpty dumpty (2) / Folk tale (3). Coleman, Cherry, Haden, Blackwell, 1 19-7-60, 2 26-7-60, 3 2-8-60. Atlantic 1353.

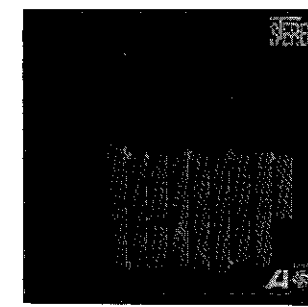
* Cet inventaire a été réalisé avec l'aide d'Ornette Coleman lui-même ainsi que de Daniel Richard, d'Henri Renaud et du Club des 4 de Liverpool (43 bis, bd Henri-IV, 75004 Paris).



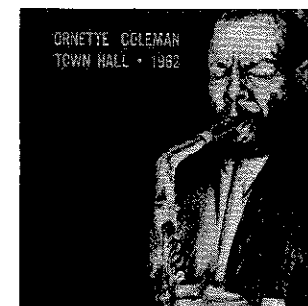
Free Jazz, a collective improvisation by the Ornette Coleman double quartet. Coleman, Cherry, Dolphy, Hubbard, La Faro, Haden, Higgins, Blackwell, 21-12-60. Atl. 1364.



Ornette! W.R.U. / T. & T. / C. & D. / R.P.D.D. Coleman, Cherry, La Faro, Blackwell, 31-1-61. Atl. 1378.



Ornette on tenor: Cross breeding / Mapa / Enfant (2) / Eos (1) / Ecars (2). Coleman, Cherry, Garrison, Blackwell, 1 22-3-61, 2 27-3-61. Atlantic 1394.



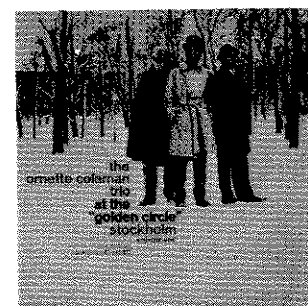
Town Hall 1962: Doughnut / Sadness (1) / Dedication to poets and writers (2) / The ark (1). 1 Coleman (as), David Izenzohn (b), Charles Moffett (dm). New York, Town Hall, 21-12-62. 2 Selwart Clarke, Nathan Goldstein (vln), Julian Barber (alto), Kermit Moore (cello), Ornette Coleman (compositeur). Même concert. Esp. 1006.



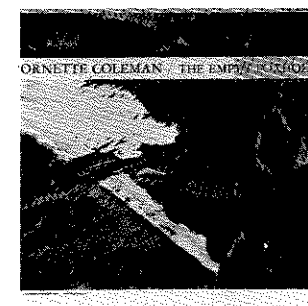
Chappaqua Suite.
Coleman, Izenzohn, Moffett + Pharoah Sanders (ts) et onze musiciens (cuivres et cordes) dir. par Joseph Tekula. NY 15/16/17-6-65. Cbs 62896 et 62897.



An evening with Ornette Coleman: Sounds and forms for wind quintet (1) / Sadness / Clergyman's dream / Falling stars / Silence / Happy fool / Ballad / Dough nuts (2). 1 Virtuoso Ensemble: Edward Walker (fl), Derek Wickens (haut-bois), Sidney Fell (cl), Cecil James (basson), John Burden (cor), Coleman (comp), 2 Coleman (as, tp, vln), Izenzohn, Moffett. Croydon (Angleterre), 29-8-65. Polydor 623246 et 623247.



At the "Golden Circle" Stockholm: Faces and places / European echoes / Dee Dee (2) / Dawn (1) / Snowflakes and sunshine (2) / Morning song (1) / The riddle (2) / Antiques (1). Coleman (as, tp, vln), Izenzohn, Moffett. Stockholm, 1 3-12-64, 2 4-12-65. Blue Note 4224 et 4225.



The empty foxhole: Good old days / The empty foxhole / Sound gravitation / Freeway express / Faithful / Zigzag. Coleman (as, tp, vln), Haden, Ornette Denardo Coleman (dm). NY 9-9-66. Blue Note 4246.



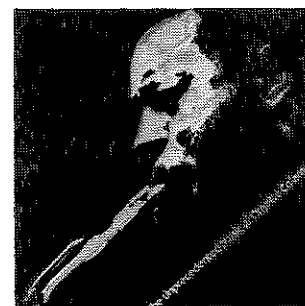
Who's crazy? 1 — La clef des champs
1: January / Sortie le coquard / Dans l'anneige / The changes / Better get yourself another self / The duel, two psychic lovers and eating time. Coleman (as, viol, tp), David Izenzohn (b), Charles Moffett (dr). Paris 1966. IRI 5006.



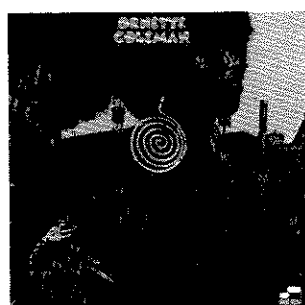
Who's crazy? — La clef des champs
2: The mis-used blues / The poet / Wedding day and fuzz / Fuzz, feast, break-out, European echoes, alone and the arrest. Coleman (as, viol, tp), David Izenzohn (b), Charles Moffett (dr). Paris 1966. IRI 5007.



The music of Ornette Coleman: Forms and sounds (1) / Saints and soldiers / Space flight (2). 1 The Philadelphia Woodwind Quintet: John De Lancie (haut-bois), Murray Panitz (fl), Anthony Gigliotti (cl), Bernard Garfield (basson), Mason Jones (cor) + Coleman (tp). NY, Village Theater, 17-3-67. 2 The Chamber Symphony of Philadelphia Quartet: Stuart Canin, William Steck (vln), Carlton Cooley (alto), Willem Stokking (cello). RCA Victor RD-7944.



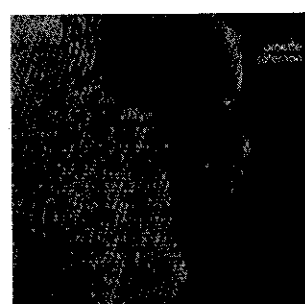
The Unprecedented Music of Ornette Coleman: Lonely woman / Monsieur Le Prince / Forgotten children / Buddah Blues. Coleman (as, tp, shanai), David Izenzohn (b), Charlie Haden (b), Ed Blackwell (dr). Rome 1967. Joker UPS-2061-KR.



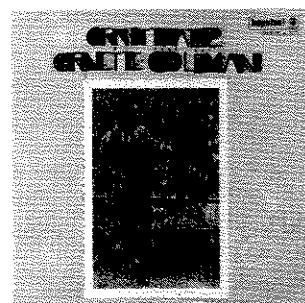
Love call: Airborne. Love call / Open to the public / Check out time. Coleman (as, tp), Dewey Redman (ts), Garrison (b), Elvin Jones (dm). NY 1968. Blue Note 84356.



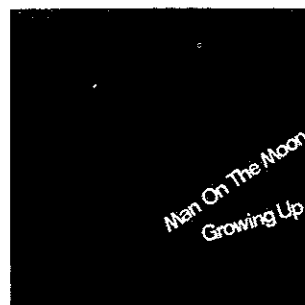
New York is now! The garden of souls / Toy dance / We now interrupt for a commercial / Broad way blues / Round trip. Coleman (as, vln), Redman, Garrison, Jones. NY 1968. Blue Note 84287.



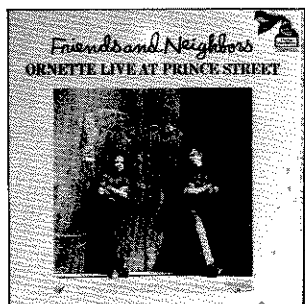
Crisis: Broken shadows / Comme il faut / Song for Che / Space jungle / Trouble in the East. Coleman (as, vln), Cherry (tp, fl), Redman (ts, cl), Haden (b), Ornette Denardo Coleman (dm). New York 22-3-69. Impulse AS-9187.



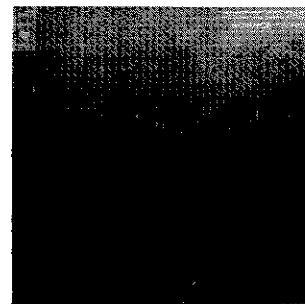
Ornette at 12: C.O.D. Rainbows / New York / Belis and chimes. Coleman (vln, tp, as), Redman (ts), Haden, Ornette Denardo. NY 1969. Impulse AS-9178.



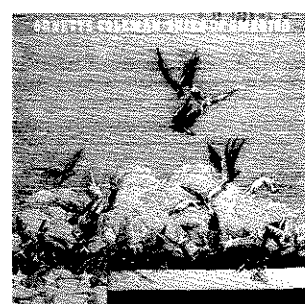
Man on the moon / Growing up. Coleman, Redman, Cherry, Haden, Ornette Denardo Coleman + Dr. Emanuel Ghent (électronique). NY 1969. Impulse / Pathé Marconi 2 C 00-6-90643 (45-tours).



Friends and neighbors / Ornette live at Prince Street: Friends and neighbors / Long time no see / Let's play / Forgotten songs / Tomorrow. Coleman (as, tp, vln), Haden, Redman, Blackwell + the voices of friends and neighbors. NY 1970. Flying Dutchman FDS-123.



Science Fiction: What reason could I give (1) / Civilization day / Street woman (2) / Science Fiction (3) / Rock the clock (4) / All my life (1) / Law years / The jungle is a skyscraper (5). 1 Asha Puthli (voc), Coleman (as), Blackwell, Higgins (dm), Redman (ts), Gerard Schwarg, Carmon Fornarotto (tp), Haden (b), 2 Coleman (as), Cherry (tp), Haden, Higgins, 3 Coleman, Redman, Cherry, Haden, Blackwell, Higgins, Bobby Bradford (tp), David Henderson (poète), 4 Coleman (tp, vln), Redman (ts, musette), Haden, Blackwell, 5 Coleman, Bradford, Redman, Haden, Blackwell. N. Y. 9, 10, 13-9-71. Cbs 64774.

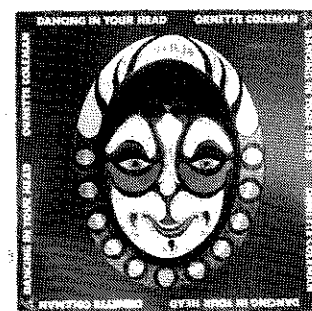


Skies of America. Coleman & The London Symphony Orchestra dir. par David Measham. Londres 1972. Cbs 65147.





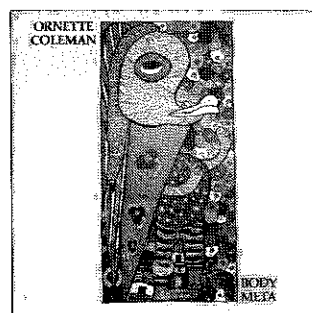
Paris Concert: Second fiction / Summer-Thang / Silhouette / 14 Juillet / Fantasy / Reminiscence / All day affair. Coleman (as, tp, viol), Dewey Redman (ts, musette), Charlie Haden (b), Ed Blackwell (dr). Paris 1971. Trio PA-7169-70 (2 LP).



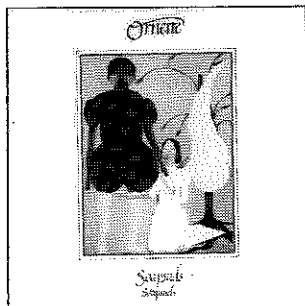
Dancing in Your Head: Theme from a symphony—variation one / Theme from a symphony—variation two. Coleman (as), Bern Nix (g), Charlie Ellerbee (g), Rudy MacDaniel (b), Ronald Shannon Jackson (dr). Joujouka / Marrokko 1973. A&M Horizon SP-722.



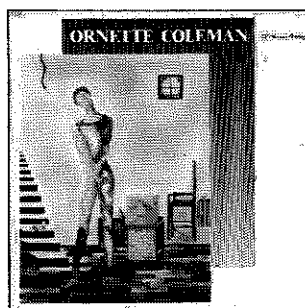
Broken Shadows: Happy House / Elisabeth / School work / Country Town Blues / Broken Shadows / Rubber Goves / Good girl Blues / Is it forever. Coleman (as), Dewey Redman (ts), Don Cherry (tp), Bobby Bradford (tp), Charlie Haden (b), Ed Blackwell (dr), Billy Higgins (dr)—Cedar Walton (p), Jim Hall (g), Webster Armstrong (voc). NY 1973. CBS 85934.



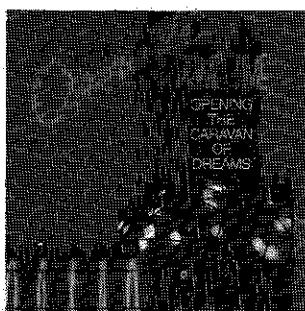
Body Meta: Voice Poetry / Home Grown / Macho Woman / Fou Amour / European Echoes. Coleman (as), and ? NY 1976. Artists House AH1.



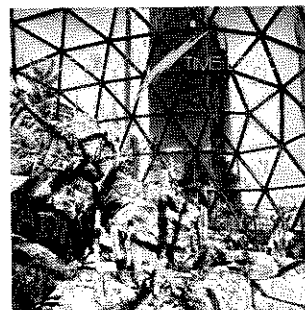
Soapsuds: Mary Hartman, Mary Hartman / Human Being / Soap Suds / Sex Spy / Some Day. Coleman (ts, tp), Charlie Haden (b). NY 1977. Artists House AH6.



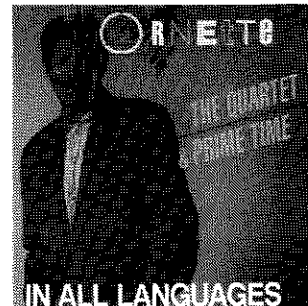
Of Human Feelings: Sleep talk / Jump street / Him and her / Air ship / What is the name of that song? / Job Mob / Sove Words / Times Square. Coleman (as), Denardo Coleman (dr), Charlie Ellerbee (g), Bern Nix (g), Jamaaladeen Tacuma (b), Al MacDowell (b). NY 1979. Island / Antilles AN-2001.



Opening the Caravan of Dreams: To know what to know / Harmolodic Bebop / Sex Spy / City Living / See-Thru / Compute. Coleman (as), Bern Nix (g), Charles Ellerbee (g), Jamaaladeen Tacuma (b), Albert MacDowell (b), Denardo Coleman (dr), Sabir Kamal (dr), Fort Worth 1985. Caravan of dreams CDP85001.



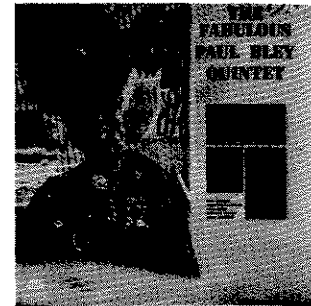
Prime Design / Time Design: Gregory Selman (viol), Larissa Blitz (viol), Alex Deych (viola), Mathews Meister (cello), Denardo Coleman (perc). Fort Worth 1985. Caravan of dreams CDP 85002.



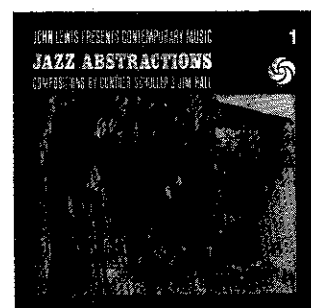
In all languages: Peace Warriors / Feet music / Africa is the mirror of all colors / Word for Bird / Space Church / Latin genetics / In all languages / Sound Manual / Mothers of the Veil / Cloning. Coleman (as, ts), Don Cherry (tp), Charlie Haden (b), Billy Higgins (dr). Music News / Mother of the Veil / The art of love is happiness / Latin genetics / Today, yesterday and tomorrow / Listen Up / Feet music / Space Church / Cloning / In all languages / Biosphere / Story tellers / Peace warriors. Coleman (as, ts, tp), Denardo Coleman (dr), Calvin Weston (dr), Jamaaladeen Tacuma (b), Al MacDowell (b), Charlie Ellerbee (g), Bern Nix (g). NY 1987. Caravan of dreams 008.



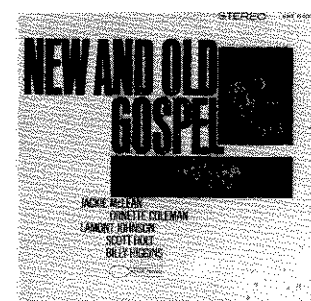
Virgin Beauty: Wishes / Bourgeois Boogie / Happy hour / Virgin beauty / Healing the feeling / Singing in the shower / Desert Players / Honeymoons / Chanting / Spelling the alphabet / Unknown artis. Coleman (as, tp, viol), Denardo Coleman (dr, kbd), Calvin Weston (dr), Al MacDowell (b), Chris Walker (b), Bern Nix (g), Charlie Ellerbee (g), Jerry Garcia (g). NY 1988. CBS / Portrait CB 291.



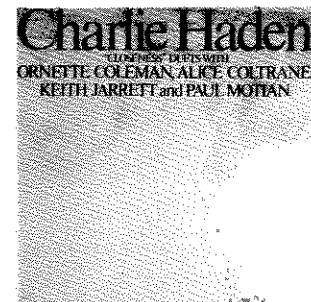
The fabulous Paul Bley Quintet: Klactoveesedstene / I remember Harlem / The blessing / Free. Coleman (as), Cherry (tp), Bley (p), Haden (b), Higgins (dm). Los Angeles, 1958. America 30 AM 6 120 (Musidisc-Europe).



John Lewis presents contemporary music - Jazz Abstractions, composed by Gunther Schuller & Jim Hall: Abstraction (1) / (...) / Variants on a theme of Thelonious Monk (Criss-Cross) (2). Coleman (as), 1 J. Hall (g), La Faro, Alvin Brehm (b), Sticks Evans (dm) & The Contemporary String Quartet: Charles Libove, Roland Varnes (vn), Harry Zaratzian (alto), Joseph Tekula (cello). NY, 19-12-60. 2 Eric Dolphy (as, fl, bcl), Robert Di Domenico (fl), Bill Evans (p), Eddie Costa (vib), Hall, La Faro, George Duvivier (b), S. Evans & The Contemporary String Quartet. Atlantic 1365.



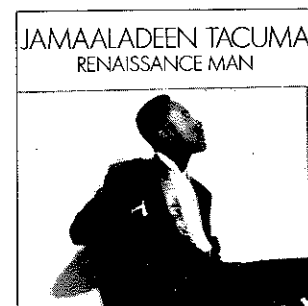
New and old gospel: Lifeline / Old gospel / Strange as it seems. Jackie McLean (as, lead), Coleman (tp), Lamont Johnson (p), Scott Holt (b), Billy Higgins (dm). NY 1967. Blue Note 84262.



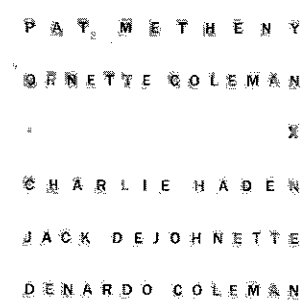
Closeness - duets with Ornette Coleman, Alice Coltrane, Keith Jarrett and Paul Motian: O.C. Charlie Haden (b, lead), Coleman (as). NY 21-3-76. Horizon 11, A & M SP-710. (Voir page 39.)



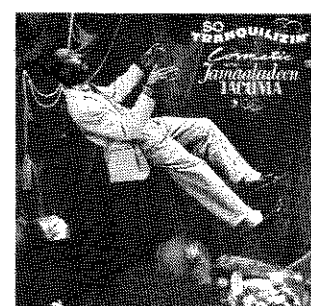
Tales of Captain Black — James Blood Ulmer: Theme from Captain Black / Moons shines / Morning Bride / Revelation March / Woman Coming / Nothing to say / Arena / Revealing. James Blood Ulmer (g, voc), Coleman (as), Jamaaladeen Tacuma (b), Denardo Coleman (dr). NY 1978. Artists House AH7.



Renaissance Man — Jamaaladeen Tacuma: Flash Back / Let's have a good Time / The next stop / Renaissance Man / There he stood / Sparkle / Dancing in Your head. Jamaaladeen Tacuma (b), Coleman (as), Charles Ellerbee (b), David Murray (ts), Vernon Reid (g), Bill Bruford (dr), Daniel Ponce (perc), Daryl Burgee (perc), Ron Howerton (perc), Greg Man (dr, synth) and Ebony String Quartet. NY 1984. Gramavision GR 8308.



Song X: Song X / Mob Job / Endangered Species / Video Games / Kathelin Gray / Trigonometry / Song X Duo / Long time no see. Pat Metheny (g), Coleman (as, viol), Charlie Haden (b), Denardo Coleman (dr, perc), Jack De Johnette (dr). NY 1985. Geffen Records 9-24096-2.



So Tranquillizin' — Jamaaladeen Tacuma: So Tranquillizin' / The jet set / About the money / All things Must change / Be my Girl / Take it to the Top / All my love / N-Er-Gize Me. Jamaaladeen Tacuma (b) and u.a. Coleman (as), Mark Oliver (voc), Carlos Jones (synth), Juanito Johnson (voc), Marten Andruet (kbs). NY 1985. Gramavision GR 8310.

Addenda — Aos dans l'album «Plastic Ono Band» (Apple SW-3373) de Yoko Ono: Coleman (tp). Londres, Royal Albert Hall, février 68. Gloria dans «Femmes et familles» (Barclay 90025) de Claude Nougaro: Coleman (as), Maurice Vander (p), Luigi Trussardi (b), Charles Bellonzi (dm). Paris, 1976.

FESTIVAL-ARTIKEL zum Bestellen:



T-Shirt S,M,X,XXL Fr. 20.—

T-Shirt weiss, Druck rot-gelb-blau

10 Festival-Postkarten Fr. 10.—

5 Postkarten/5 Kleber Fr. 10.—

3-farbig rot-gelb-blau

Badetuch Fr. 40.—

Badetuch weiss, Druck rot-gelb-blau



Plakat 42 x 60 cm Fr. 10.—

Plakat Weltformat Fr. 20.—

3-farbig rot-gelb-blau, Siebdruck

Bestell-Coupon

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

Einsenden an: JAZZ IN WILLISAU, Postfach 167, 6130 Willisau.

..... Ex. T-Shirt S <input type="checkbox"/> M <input type="checkbox"/> L <input type="checkbox"/> XL <input type="checkbox"/>	à Fr. 20.—
..... Ex. Badetuch	à Fr. 40.—
..... Ex. Plakat 42 x 60 cm	à Fr. 10.—
..... Ex. Plakat Weltformat	à Fr. 20.—
..... Ex. Postkarten (10 Stck.)	à Fr. 10.—
..... Ex. Postkarten/Kleber (je 5 Stck.)	à Fr. 10.—

Name

Adresse

Total

SSR-Fernreisen bewusst verreisen



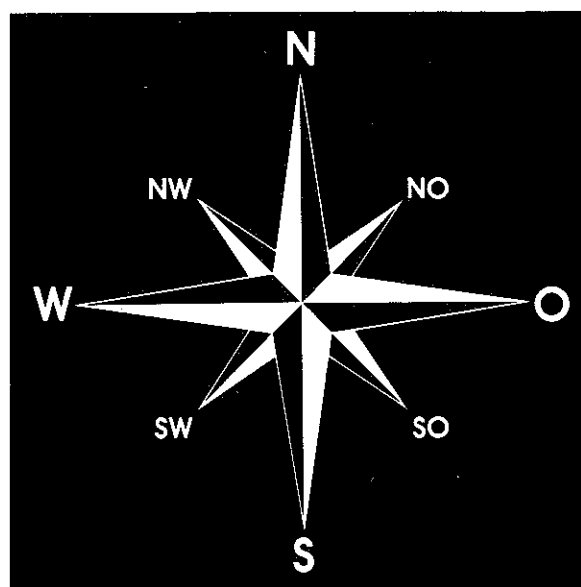
Ägypten
Alaska
Albanien
Argentinien
Bolivien
Botswana
Brasilien
Burma
Galapagos
China
Indien
Jemen
Jordanien
Kanada
Kenia
Kuba
Malaysia
Marokko
Mexiko
Nordkorea
Pakistan
Peru
Polen
Sambia
Singapur
Syrien
Thailand
CSSR
Ungarn
UDSSR
Zimbabwe

SSR-Reisen

Verkaufsstellen in:
Basel, Bern, Biel,
Chur, Fribourg,

Genève, Lausanne, Luzern, Neuchâtel,
St. Gallen, Winterthur, Zürich
Dein Fernwehtelefon 01/242 30 00

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



winterthur
versicherungen

Von uns dürfen Sie mehr erwarten.



Weinhandlung
Hauptgasse 6
6130 Willisau
045 81 38 38

**Gute Qualität
Grosse Auswahl
Faire Preise**

In memoriam:

Dannie Richmond

Dannie Richmond starb am 15. März dieses Jahres im Alter von 52 Jahren an einem Herzinfarkt. Der am 15. Dezember 1935 in New York geborene Schlagzeuger war auch mehrmals Gast in Willisau.

Dannie Richmonds Karriere spielte sich hauptsächlich an der Seite von Charles Mingus ab, spielte er doch von 1956 bis 70 und dann wieder ab 1974 bis zu seinem Tod im Januar 1979 in dessen Band. In den Jahren dazwischen spielte er in der Rockgruppe von Mark Almond und hie und da mit Joe Cocker. Dannie Richmond war so etwas wie das Alter Ego von Charles Mingus. Nach dem Tod von Mingus war Dannie erst Mitglied der 'Mingus Dynasty Band', die er jedoch nach einem Jahr verliess. Eine besonders erfolgreiche Band, in der Dannie Richmond mitwirkte, wurde das George Adams-Don Pullen-Quartett, das vor allem durch zahlreiche Europatourneen und viele Plattenaufnahmen auffiel.

Dannie Richmond setzte viele Glanzlichter in die Willisauer Szene. Sein Debut gab er am Festival 1976 mit der Charles Mingus Band, in der noch Ricky Ford (ts), Jack Walrath (tp) und Danny Mixon (p) mitwirkten. Ein weiteresmal gastierte Richmond im Mai 1980 mit dem George Adams-Don Pullen-Quartett bei uns. Am Festival 1982 war er mit dem Benny Wallace Trio (mit Eddie

Gomez) dabei und gab dort auch ein eindrückliches Solokonzert.

Dannie Richmond war ein Schlagzeuger mit eigenem unverkennbaren Stil. Er hinterlässt eine grosse Lücke in der Jazzszene.



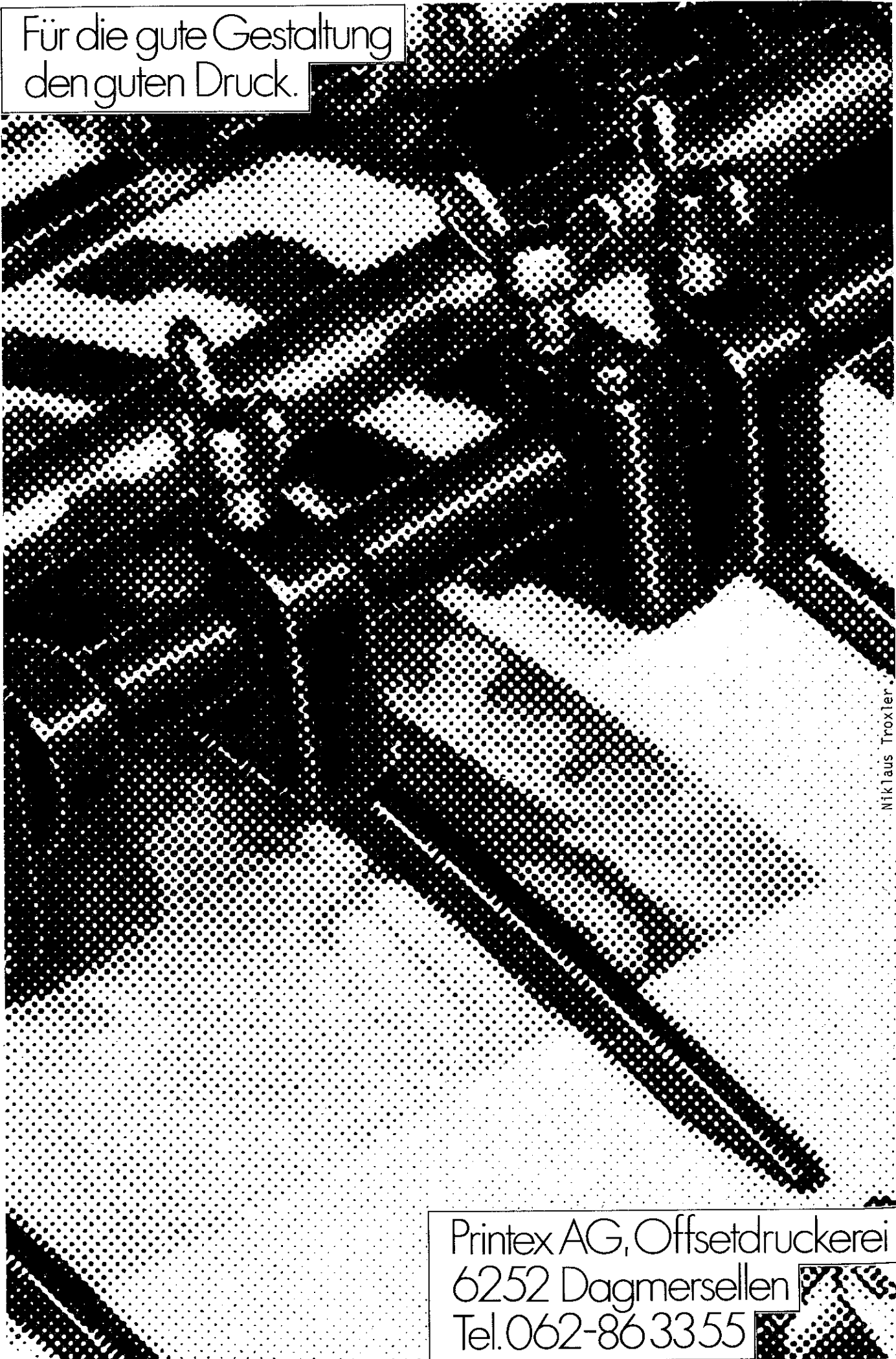
KREUZ-GARAGE WILLISAU AG

Josef Albisser
6130 Willisau
Telefon 045-81 22 44



Ihr Fachmann und Berater für Ihr Automobil

Für die gute Gestaltung
den guten Druck.



Niklaus Troxler

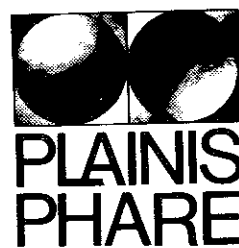
Printex AG, Offsetdruckerei
6252 Dagmersellen
Tel. 062-86 33 55



Wer gibt
den Ton an?

**Sonntags
Zeitung**

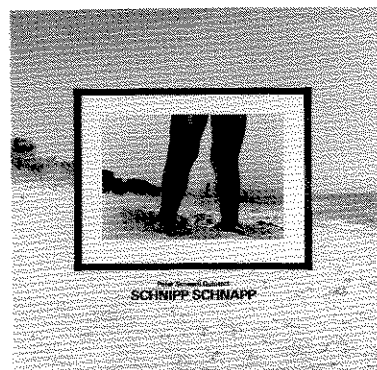
Mit ZeitungsFormat.



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

hatArt Neuheiten hatArt Nouveautés

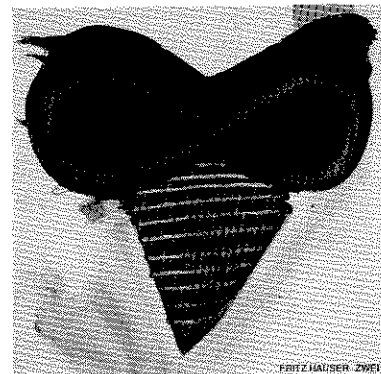
Alle LPs und CDs an unserem Stand am Festival erhältlich!!!



Peter Schärli Quintett
SCHNIPP SCHNAPP
H.Koch, G.Nicolai,
T.Duerst, M.Käppeli
hat Art 2037 2Lp's

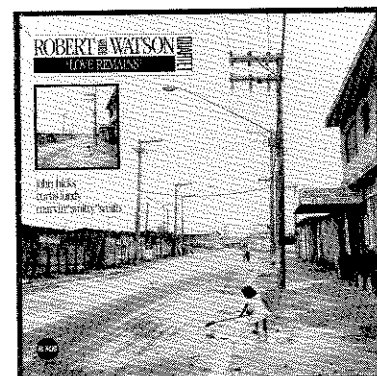


John Zorn - George
Lewis - Bill Frisell
News for Lulu
live Jazzfestival
Willisau 1987
hat Art 6005 CD



Fritz Hauser - Zwei
L.Newton, P.Oliveros,
Ch.Doran, S.Grieder,
R.Kloet, R.Krebs
hat Art 6010 CD

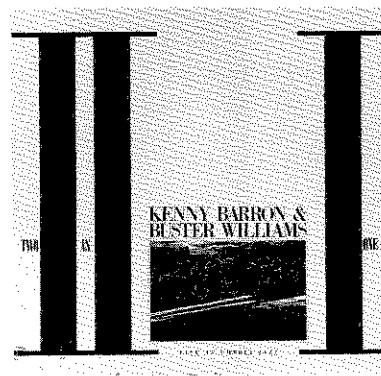
Neuheiten Red Records Nouveautés



Robert Watson Quartet
Love Remains
John Hichs, Curtis
Lundy, Marvin Smith.
Red NS 212 Lp & CD



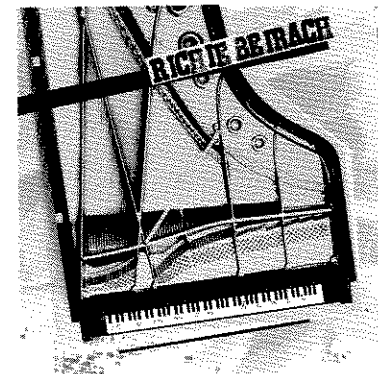
Joe Henderson -
Charlie Haden -
Al Foster - An
Evening with...
Red RR 215 Lp & CD



Kenny Barron &
Buster Williams
Live at Umbria Jazz
Two as One
Red RR 214 Lp & CD



Gil Evans/Steve Lacy
Paris Blues
OWL 049 Lp & CD



Richie Beirach
Common heart
OWL 048 Lp & CD



Eric Watson - Steve
Lacy - J.P.Celea
OWL 047 Lp & CD

Randy Weston: Afrikas «Blue Moses»

von Rhashidah Elaine McNeil

Als schlaksig-langer Junge, dessen Gedanken sich vor allem um Basketball oder Football drehten, erhielt Randolph Edward Weston von seinem panamenischen Vater strenge Ratsschläge. Er hatte diese seit seinem dritten Lebensjahr erhalten.

"Du wirst eines Tages nach Afrika gehen müssen, um mich besser zu verstehen, um deine Mutter besser zu verstehen, und auch, um dich besser zu verstehen, weil wir Menschen aus Afrika sind, weil du ein Kind Afrikas bist. Dreihundert, vierhundert Jahre sind nichts; und so laß dir von den andern nicht sagen, du seist anders als die Afrikaner, als die Menschen aus Westindien, als die Brasilianer. Wir sind alle ein Volk, zwar verstreut über Gottes grüne Erde, aber von einem einzigen Geist beseelt - wir alle sind Afrikaner", sagte Frank Weston, dessen Mutter aus Jamaica gewesen war, seinem Sohn. Randolph Edward Westons Mutter, Vivian Moore, kam aus Virginia. Sie und Frank trennten sich, als der junge Weston um die drei Jahre alt war. Von da an wuchs Weston junior im Haus seines Vaters auf.

Weston senior hatte sich mit Büchern über afrikanische Geschichte, Marcus Garvey, Philosophie und Mystizismus selber weitergebildet. Seinem Sohn hatte er beigebracht, daß seine Geschichte nicht mit der Sklaverei in Amerika begonnen hatte. Irgendwie, dachte Frank, würde sein Unterricht haften bleiben, entweder in Randys dickem Schädel oder auf seinem harten Hintern, aber jedenfalls müsse er irgendwo bleiben. Inzwischen hatte er Randy auch für Klavierstunden angemeldet. Es war dies eine Möglichkeit, den Jungen von Schwierigkeiten und von der Straße fernzuhalten.

Mit seinen 61 Jahren und seinen zwei Metern Länge ist Randy Weston der "Blue Moses" der afrikanischen Kultur und Musik. Der freundliche Riese hat von seinem Vater die weiten, runden, durchdringenden Augen, die vollen Lippen, die hohen Backenknochen und die breiten Schultern geerbt, und er besitzt

lange Finger, die auf den Klaviertasten leicht und behende, aber dennoch kraftvoll, tanzen. Er hat sich Afrika zu seiner Heimat gemacht, nach ein paar anfänglichen Besuchendort, beginnend mit einer Reise nach Lagos in Nigeria im Jahr 1961. Obschon er sein Glück mühelos auf dem Basketballfeld hätte machen können, hat die ihm innewohnende Weisheit ihn dazu geführt, Afrika nicht nur kennenzulernen, sondern zu einem der treuesten Söhne seiner ursprünglichen Heimat zu werden.

Weston begann, die "Gewürze" zu sammeln - die wesentlichen Ingredienzien dessen, was er später als "African Rhythms" bezeichnet -, dies lange, bevor die Saat, die sein Vater hinsichtlich seiner Kultur und Geschichte in ihn gelegt hatte, widerstandsfähige Wurzeln getrieben hatte. Wie bei einem kräftigen Mahl waren diese Gewürze köstlich und nahrhaft zugleich.

Die ersten Töne waren diejenigen der Aufnahmen im Haus seines Vaters, wo Weston buchstäblich alles hörte, von Calypso bis zu Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Andy Kirk, Chick Webb und Duke Ellington, sowie die Musik von den Radiosendern - Art Tatum, Coleman Hawkins und Lucky Millinder. Mit seinem Vater zusammen ging er auch in das Apollo und das Brooklyn Paramount, wo er Ellington persönlich sah, zusammen mit Mary Lou Williams, ebenfalls eine bemerkenswerte Pianistin, Blues-Sänger, Count Basie, "Comedians", wie Pigmeat Markham, Steptänzer, kurz: das gesamte Spektrum schwarzer Kultur.

Übergenuß Spirituals hörte er in der A.M.E. Church mit seiner Mutter. Später sollte er sie erneut in Afrika hören und konnte so die Verbindung herstellen.

Westons Musik ist reich an Einflüssen, die ständig in anderen Ausgestaltungsformen wiederkehren. Die bekanntesten stammen aus der frühen Zeit seiner musikalischen Entwicklung - Ellington, Monk, Basie und Coleman Hawkins. Der ausgeprägteste - oder zumindest der am

meisten erwähnte - Einfluß ist derjenige von Monk.

Seine Bewunderung für Hawkins führte Weston zu Monk. Weston dachte zuerst, dieser Monk spiele nichts, das einen besonderen Anreiz bieten würde. Aber er dachte, die Tatsache, daß Hawkins ihn anmachte, könnte vielleicht ein Zeichen dafür sein, daß an Monks Spielen etwas dran sei. So kam er darauf zurück und hörte ihn ein zweites Mal an. Jetzt war er aufmerksamer. Nicht nur hörte er nun das, was er vorher in Monks Stil nicht bemerkt hatte, sondern er fand auch die Elemente, die seine eigene Kreativität freisetzen.

"Es ging mir auf, daß dies die Art des modernen Klavierspielens war, da alles drin enthalten war, wie im Spiel von Duke - keine Stil- oder Zeitschranken", erinnert sich Weston. Sufi-Stil. Weston erfuhr Monk musikalisch an einem Treffen aufgrund seines pikierten Interesses und einer Einladung in Monks Haus an der 63. Straße in Manhattan.

Mit einer dunklen Brille, wie der Vater von Idries Shah, der über den Sufismus schreibt, spielte Monk mehrere Stunden für Weston, ohne ein Wort zu sagen oder auf Fragen zu antworten. Dies machte den jungen Monk-Bewunderer sehr perplex. Viel später erst verstand er, daß Monk ihm seine Botschaft zeigte, anstatt sie Weston mit Worten zu sagen. Weston übernahm diese Art des "Zeigens" für das Mitteilen seiner eigenen Botschaften. Diese Botschaften bleiben nur denjenigen verborgen, die nicht zuhören.

Von Monk und Ellington - letzteren bezeichnet Weston oft als "einen Gott, einen Propheten - lernte er, Harmonie- und Rhythmusarbeiten für jeden andern durchzuführen. Er ist ein Meister darin geworden, die Überraschung bei der Note, dem Akkord, der Klangfarbe oder der Struktur bei seiner heutigen Musik zu gebrauchen, und dies mit unvergleichlicher Meisterschaft.

Seinen Fans und der Musikwelt im allgemeinen weniger bekannt sind die subtilen Einflüsse, die Weston von seinen zahlreichen und mannigfaltigen Berührungen mit Leuten, Kulturen und auch den gewaltigen Kräften der Natur erhalten hatte. In der Tat hat Weston überall, wo er hinkam, einschließlich einer zehnjährigen Tätigkeit in Lenox, Massachusetts, die Töne genau studiert. Dort, im Music Inn, bereitete Weston im Sommer tagsüber Mahlzeiten zu und jammte mit seinen Musikern zusammen nachts am Klavier. Er war New Yorks und des Lebens in der Stadt überdrüssig geworden. Die vegetationsreiche, bergige Landschaft der Berkshires und die verinnerlichte Ruhe und der gemächlichere Lebensrhythmus auf dem Land boten Weston die Gelegenheit, sich intensiver auf alles zu konzentrieren.

Im Music Inn traf er einige derjenigen, die ihm dabei behilflich waren, seine Vorstellungen von der Musik - und schließlich der afrikanischen Musik - zu verfeinern. Zu diesen gehörten Langston Hughes und Eubie Blake, die für Weston Klavier spielten und mit ihm über die alten Zeiten, die Zwanziger- und Dreißigerjahre, sprachen, als die Musiker, die sich am Broadway, in den besten Hotels und an den besten Theatern befanden, ausnahmslos Schwarze waren. Dort traf Weston auch seine Helden, Ellington und Basie.

Weston entwickelte eine besondere, sehr nahe Beziehung zu Hughes, der beiläufig die Texte zu Westons Kompositionen "Uhuru, Kwanza" (Freiheit vor allem) und "African Lady" einer prächtigen LP, Uhuru Africa, geschrieben hatte. Das Album wies eine umfassende Besetzung von Musikern auf, worunter Yusef Lateef, Tenorsaxophon; Ron Carter, Baß; Babatunde Olatunji, afrikanisches Schlagzeug; Candido, Congas; Cecil Payne, Baritonsaxophon; Max Roach, Schlagzeug; Brock Peters, Bariton; Martha Flowers, Sopran. Die Arrangements stammten von der fabelhaften Melba Liston.

Uhuru Africa, aufgenommen im Jahr 1960, das zunächst als sehr kontroverse Suite betrachtet worden war, da es noch nicht "fashionable" oder in dem Sinne akzeptabel geworden war, daß es einem die Verbindung zu Afrika oder die Vorstellung, sich als Afrikaner zu betrachten, vermittelt hätte, ist zu einem sehr gesuchten Original geworden und wird heute in höchstem Maße als eines von Westons Meisterstücken gepriesen. Interessant ist die Feststellung, daß es gerade ein Jahr, bevor Weston, Hughes und 27 weitere afro-amerikanische Künstler ihren Fuß auf den Boden des Mutterkontinents gesetzt hatten, als sie für zehn Tage nach Nigeria gekommen waren, produziert worden war. Für Weston war dies das erste Mal, und die Wirkung des Gefühls des "Heimkommens" war für ihn überwältigend.

Die Eloquenz Hughes' bei der Darstellung von Westons Musik gibt genau das Flair wieder, mit dem er seine eigenen Werke schrieb:

"Die Klaviermusik ist so alt wie das Klavier selbst, das als Instrument, in Variationen seiner gegenwärtigen Form, etwa 250 Jahre alt ist. Seitdem haben Millionen von Fingern die Tasten gedrückt. Aber niemand, bevor Randy Weston mit seinen zwei Metern Körperlänge seine enormen Hände auf das Klavier legte, brachte das zustande, was bei seinem Spiel aus diesem alten Instrument herauskommt.

Westons Art des Klavierspielens hat eine ganz eigene Charakteristik. Wenn Randy spielt, kommt aus den Tasten eine Kombination von Kraft und Zartheit, Männlichkeit



und sanftem Ausdruck in einem Gezeitenwechsel der Töne, und dies alles erscheint so natürlich wie die Meereswellen." - 1958.

Marshall Stearns, Englisch-Professor am Hunter-College, war ebenfalls in Afrika und gab seine Vorlesungen in Jazzgeschichte. Er sprach über afrikanische Stammesmusik und verglich Versionen derselben, von schwarzen und weißen Bands gespielten Stücke miteinander. Weston, der an diesen Vorlesungen mit Stearns zusammenarbeitete und für diesen Demonstrationen auf dem Klavier brachte, fand damit für sich selbst einen Platz im Musikunterricht, dies insbesondere für die Zeit nach Stearns' Tod.

In Westons musikalischer Konfiguration wurde das Schlagzeug eine feste, symbolhafte Figur, und es ist ein wesentliches Element in seinen Konzerten. Kompositionen wie High Fly, die Weston schrieb, verlangen nach einer Ausführung mit Schlagzeug und stellen in der Tat Ableitungen von Schlagrhythmen dar, welche er in Afrika gehört hatte.

Die Beiträge der Posaunistin und Arrangeurin Melba Liston brachten genau die richtige Würze in Westons afrikanisches Rhythmen-Potpourri. Sie war/ist das Schlüssel-Ingrediens, das so viele von Westons Kompositionen außergewöhnlich, frisch und kraftvoll macht, insbesondere dann, wenn sie mit großen Formationen gebracht werden. Weston kam mit ihr im Jahr 1956 zusammen. Er war nach Birdland gekommen, um Dizzy Gillespie zu hören. Liston spielte Posaune und bot ein Arrangement, das ihn überwältigte. Er stellte sich ihr vor und sagte ihr, wie phantastisch sie sei. Sie dankte ihm mit einem herzlichen Händedruck, und dies war der Beginn ihrer Teamarbeit. Und was für ein Team !

Elma Lewis, früher Tänzerin und Lehrerin, dann Gründerin ihrer eigenen afrikanisch-amerikanischen Schule und eines afro-amerikanischen Museums, stellt eine weitere wenig bekannte Episode in Westons musikalischer Entwicklung dar. In den Sechzigerjahren hatte Lewis Weston darum gebeten, für die Kinder zu spielen, und er hatte zugesagt. Vor dem Konzert hatte ihnen Lewis Westons African Cookbook - Album vorgespielt, und sie hatten Zeichnungen zu der Musik gemacht. Als Weston zum Konzert erschien, hatte er nicht erwartet, daß die Wände voll von Bildern waren, die die Kinder gezeichnet hatten. Dann schlug Lewis Weston vor, für ihn ein Konzert mit den Boston Pops, mit seiner Musik, zu machen. Nun, die Idee schien derart an den Haaren herbeigezogen zu sein, daß Weston sie in Wirklichkeit nicht für ernst nahm, auch wenn er einwilligte. Als er ein Telegramm erhielt, in welchem ihm eröffnet wurde, er sei beauftragt, etwas Neues für

das Orchester zu schreiben, las er es ungläubig und erstaunt. John Williams leitete das Orchester. Liston machte selbstverständlich die Arrangements, und das Konzert wurde zu einem der Höhepunkte in Westons Leben.

Das Stück, das Weston schrieb, hieß "Three African Queens" und ist eine Suite. Der erste Teil war eine Huldigung an alle afrikanischen (schwarzen) Königinnen, weil "wir viele Königinnen haben. Sie sind alt, sie sind jung, groß, klein, schlank, rundlich, schwarz, braun und beige."

"Ich sah sie Böden kehren, die Familie betreuen, mit Würde arbeiten, besorgt um das Angenehme für ihre Angehörigen und deren Wohlergehen", sagt Weston.

Der zweite Teil war Billie Holiday gewidmet. "Durch sie bin ich seit jener Nacht inspiriert worden, in der ich sie in der 52. Straße gehört hatte".

Der dritte Abschnitt war ein Tribut an - wen anders ? - Elma Lewis, "Blues for Elma Lewis". Sie "engagiert sich in umfassender Weise für die afrikanische Kultur" und ist "eine geistige Führerfigur", sagt Weston.

Randolph Edward Westons verstorbener Vater würde heute stolz auf seinen Sohn sein. Er hat sich über dreißig Jahre seiner Aufgabe gewidmet, mit der Musik seiner afrikanischen Rhythmen Menschen aller Rassen, insbesondere aber Menschen aus Afrika, zusammenzubringen. Er ist ein Förderer und Verbreiter eines Panafrikanismus, mit traditioneller afrikanischer Musik. Der Gedanke dabei ist, uns dazu zu bringen, auf Afrika, und schließlich auch auf uns, von einem globalen Gesichtswinkel aus zu schauen.

Dies wird er erneut tun am 27. Februar in der Aaron Davis Hall im City College um 20 Uhr, wobei er sich dieses Mal der Rhythmen der Gnaouas ("Heiler"), marokkanischer Musiker, bedient. Es handelt sich bei ihnen um schwarze Marokkaner, die aus verschiedenen Teilen Westafrikas und des Sudans nach Marokko eingewandert waren.

Westons Mission ist klar : es geht ganz einfach darum, zu heilen.

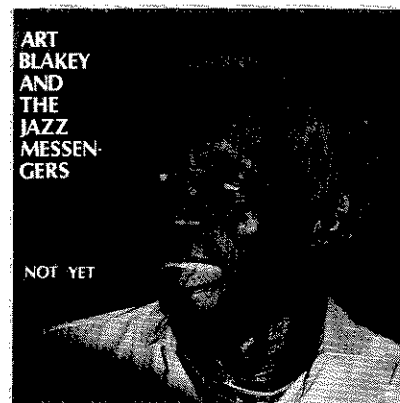
Ihr Partner für Festanlässe



- Zurverfügungstellung der gesamten Infrastruktur für Ihren Anlass
- Vermietung von Partyzelten
- Vermietung von Fest- und Ausstellungshallen
- Vermietung und Verkauf von Lagerprovisorien
- Restauration an Firmen- und Privatanlässen
- Restaurationsbetriebe an Messen und Ausstellungen
- Tribünenbau
- Strassenbestuhlung
- Mietmobiliar (Tische, Stühle etc.)
- Mietinventar (Geschirr, Besteck, Küchenutensilien etc.)

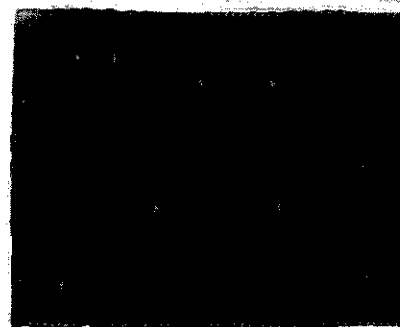
Hunziker macht's möglich!
Ein Anlass – ein Partner

Neuheiten I.R.E.C. Nouveautés I.R.E.C.

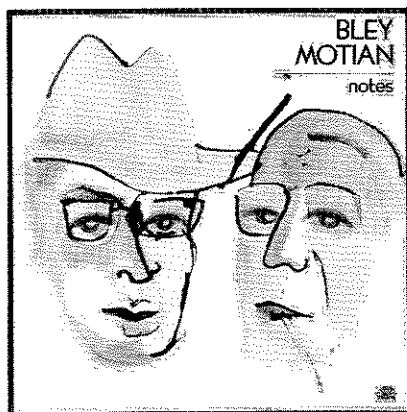


SN 121 105 Lp & CD
Art Blakey & the Jazz-
Messengers - Not Yet
(P. Harper, R. Eubanks,
J. Jackson, B. Green.)

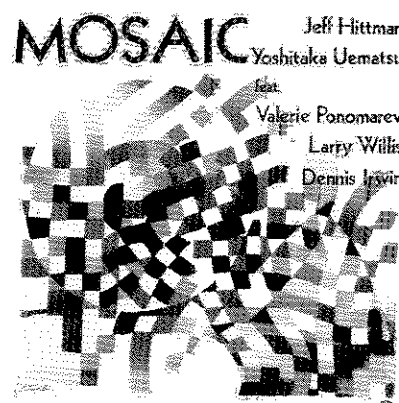
CHARLIE HADEN/PAUL MOTIAN
Reed GERI ALLEN



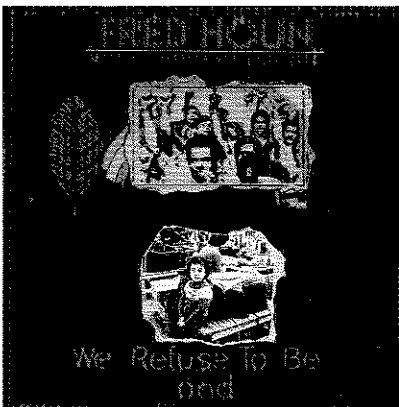
SN 121 162 Lp & CD
Charlie Haden / Paul
Motian / Geri Allen
Etudes



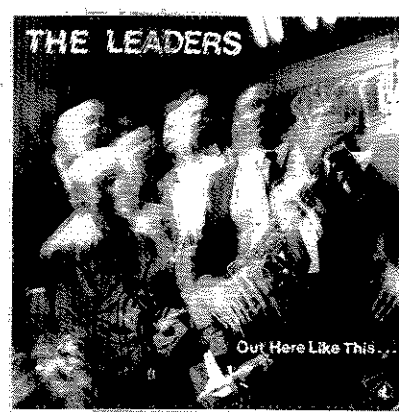
SN 121 190 Lp & CD
Paul Bley - Paul Motian
Notes



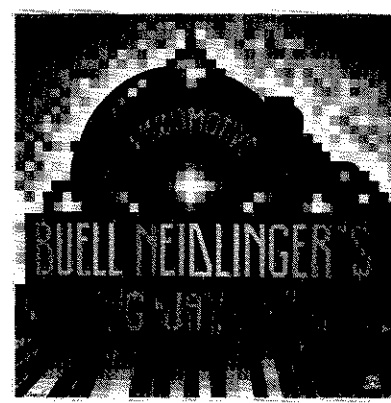
SN 121 137 Lp & CD
Jeff Hittman-Yoshitaka
Uematsu - Mosaic
V. Ponomarev, L. Willis,
D. Irwin.)



SN 121 167 Lp & CD
Fred Houn & the Afro-
Asian Music Ensemble
We refuse to be used
and abused



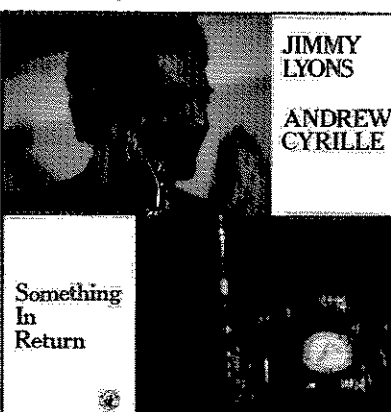
BSR 120 119 Lp & CD
The Leaders - Out here
like this... (Lester
Bowie, Arthur Blythe,
Chico Freeman....)



SN 121 161 Lp & CD
Buell Neidlinger's
String Jazz - Locomo-
tive (M. Krystall,
B. Banks, J. Kurnick.)



SN 121 169 Lp & CD
Lee Konitz Quartet
The New York Album
(H. Danko, M. Johnson,
A. Nussbaum)



BSR 120 125 Lp & CD
Jimmy Lyons - Andrew
Cyrille - Something
In Return

Jimmy spielt free?

von Gérard Rouy, Jazz Magazine, Paris

Jimmy Giuffre, es scheint, daß sich in Ihnen zwei Musiker befinden: der eine, der es liebt, Standards zu spielen, mit einem recht traditionellen Swing-Charakter, während der andere seine eigenen Kompositionen auf intimere, vielleicht gar "impressionistische" Art verwendet.

Das trifft zu; ich habe in mir drin diese Dualität. Ich glaube, daß jedem Thema eine spezifische Inszenierung, eine besondere Ambiance, entsprechen muß. Nun haben zahlreiche meiner Kompositionen einen Bezug zu den Dingen der Natur, zu den Bäumen, den Vögeln, dem Wasser ... Dies hängt damit zusammen, daß ich nahe bei dieser Natur lebe. Seit langem schon wohne ich in einer Mühle aus dem 18. Jahrhundert im Staat Massachusetts, am Ufer eines Flusses, mit einem wirklichen feeling, und dieser Lebensrahmen inspiriert mich außerordentlich ... Dazu kommt meine Liebe zu der französischen Impressionistenmusik. Mein Lieblingskomponist ist Debussy, zusammen mit Ravel, Satie, und auch Delius. Es kommt sogar vor, daß ich träume, Debussy zu sein, vielleicht, weil er zwei Jahre vor meiner Geburt gestorben ist - dies ist meine kleine Phantasiererei ... Als ich im College war, habe ich oft seine Werke für Klarinette gespielt, sowie Syrinx auf der Flöte. Ich habe sie so oft gespielt, daß ich sie tatsächlich ganz "intus" habe.

Berühmt geworden sind Sie zunächst als Komponist und Arrangeur von "Four Brothers" im Jahr 1947 für das Orchester von Woody Herman. Was ist aus Ihren Beziehungen zu den Überlebenden - Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward - dieser Saxer geworden, denen man eben diesen Übernamen, "Four Brothers", gegeben hatte?

Wir sind sehr gute Freunde geblieben und haben von Zeit zu Zeit wieder miteinander gespielt. Aber seit einigen Jahren sehen wir uns kaum mehr. Es muß gesagt sein, daß ich einen großen Wandel mitgemacht habe, daß mein Stil sich weiter entwickelt hat, während sie mit jener Epoche des Orchesters Woody Hermans zu ihrem Höhepunkt gelangt sind. Im Jazz der früheren Generatio-

nen kann man sehr oft feststellen, daß die Musiker sehr bald zu einem Stil gefunden hatten, welchen sie dann für immer beibehielten.

Ich meinerseits hatte meine Liebe zu der französischen Musik, die mich verriet. Zudem hatte ich den Kontrapunkt studiert, somit eine unterschiedliche Art, das gemeinschaftliche Spielen einer Melodie anzugehen - dies brachte mich den Interpreten des Third Stream, wie Gunther Schuller, George Russell, John Lewis, näher, mit welchen ich mehrere Platten aufgenommen habe. Auf der andern Seite lehne ich es ab, mich in einem festgefahrenen Idiom, wie "Jazz", "Rock", "Latin Music", usw., auszudrücken. Ich versuche, anders zu sein, mir zuzuhören, auf etwas zu hören, das in mir selbst ist. Ich komponiere ständig traurige Themen in Moll. Ich weiß nicht, weshalb. Was mich interessiert, ist eine Musik, die man als "universell" oder als "zeitlos" bezeichnen könnte - ich liebe es, orientalischer, indischer, afrikanischer, japanischer, balinesischer Musik zuzuhören, Werken, die keinen andern Komponisten haben als die Universalität der Völker, welche sie schaffen. Und ich möchte mit meiner Musik etwas vermitteln, das sie über sich selbst hinauswachsen läßt, dies indem ich die Improvisation gegenüber dem schriftlich Festgehaltenen in den Vordergrund rücke.

Hören Sie sich die im Verlauf der letzten zehn bis fünfzehn Jahre auf den Plan getretenen Jazzmusiker an?

Ich kenne Anthony Braxton. Er kam um mich zu hören, und er sagte mir, er besitze mehrere Platten von mir, ich hätte einen Einfluß auf ihn ausgeübt. Aber ich muß sagen, daß ich diese Art Musik nicht viel höre, außer hin und wieder am Radio. Ich bin selber im Jahr 1961 zum Free Jazz gekommen und habe in dieser Stilart gespielt, namentlich auf einer Tournee durch Frankreich und Deutschland, aber es war zu früh ... Ich liebe diese abstrakte Musik, aber ich strebe vor allem nach Einfachheit und Klarheit - die Botschaft muß immer lesbar, verständlich sein.



Es scheint, daß eine der Konstanten Ihrer Arbeit der Polyinstrumentalismus ist.

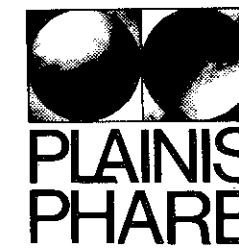
Meine erste Platte habe ich mit dem Altsaxophon aufgenommen, aber dieses Instrument sagt mir nicht zu; ich beherrsche es nicht. Ich ziehe das Tenorsaxophon vor, das einem eine bessere Differenzierung seines eigenen Tons erlaubt. Was das Baritonsaxophon anbetrifft, habe ich darauf verzichtet - es war zu schwerfällig. Dagegen spiele ich seit ein paar Jahren auch das Sopransaxophon. Ich versuche, auf allen diesen Instrumenten - Klarinette, Tenor- und Sopransaxophon, Flöten - einen reicheren, gehaltvolleren Ton zu erhalten. Ich fertige meine Rohrblätter selbst an und verwende Kautschukligaturen.

Vor allem gegen Ende der Fünfzigerjahre haben Sie viel als Arrangeur für Big Bands sowie mittelgroße Formationen gearbeitet - Zeugnis davon legen gewisse Aufnahmen von Lee Konitz und Anita O'Day, die kürzlich wieder herausgekommen sind, oder von Herb Ellis, ab. Warum sind Sie nicht mehr in dieser Sparte tätig?

Weil man dies nicht mehr von mir verlangt. Heute will jedermann kommerzielle Arrangements der "Jazz Rock" oder "Fusion"-Art. Alles, was ich im Verlauf dieser letzten Jahre machen konnte, war Reklamespotmusik für Mobil Oil, mit einem guten Orchester von zwölf Musikern, sowie die Musik zu einigen Dokumentarfilmen. Im Spielfilmbereich ist es unmöglich geworden, in seriöser Weise zu komponieren, und zwar deshalb, weil die Produzenten einem dafür jeweils nur ein paar Tage einräumen. In der Tat lebe ich heute vor allem von meiner Unterrichtstätigkeit. Ich bin Professor am New England Conservatory, zusammen mit George Russell, Jaki Byard ...

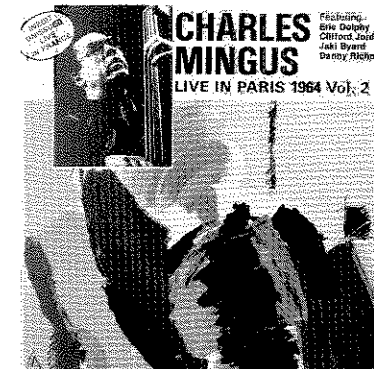
Welche Pläne haben Sie?

Ich liebe meine gegenwärtige Trio-Formel, die ich nun seit acht Jahren habe. Würde ich einen Pianisten dazunehmen, ergäbe dies eine banale Formation, da die meisten Pianisten es lieben, "Jazz" in traditioneller Weise zu spielen. Es ist sehr schwierig, Musiker zu finden, die fähig sind, über die Musik hinauszugelangen, die sie gelernt haben. Dies ist jedoch der Fall bei meinem Bassisten Frank Luther, sowie bei Randy Kaye, der während einer gewissen Zeit der Drummer von Jimi Hendrix war. Heute finden viele Leute, die kommen, um mich zu hören, das, was ich mache, "avantgardistisch" und "schwierig zu verstehen". Ich bin nicht dieser Ansicht: eine Komposition wie *The Tide is in*, welche einen Bezug zum Meer hat, drückt doch etwas so Einfaches wie die Bewegungen der Wellen aus. Aber das ist nicht der eigentliche "Jazz". Ich fühle in mir eine Musik, die ich noch nicht spielen kann. Zur Zeit bin ich daran, für eine Gruppe von neun Musikern zu schreiben - fünf Blechbläser, Schlagzeug und ich -, bei denen es sich ausnahmslos um bekannte Leute handelt, und mit denen ich eine Tournee vorhabe. Bei dieser Musik sollen die Elemente des Jazz (Intensität, Impuls ...) beibehalten werden, aber die rhythmische Unterstützung wird anders sein. Vor allem macht es mich an, mich von dem herkömmlichen Jazz-Schema - Exposition des Themas, Improvisation, Wiederaufnahme des Themas - zu lösen. Dazu muß man auf das Schriftliche zurückkommen, ohne den mechanischen Aspekt wieder aufzunehmen.

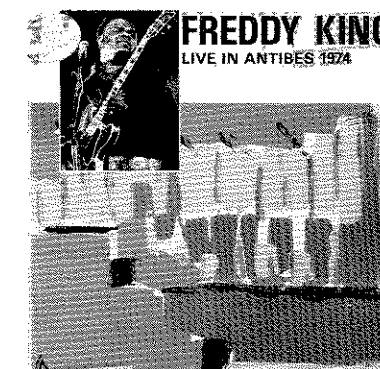


PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 - 64 33 39

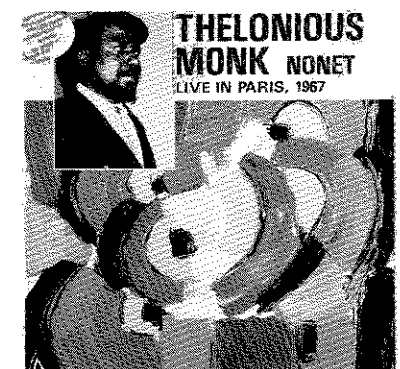
INA Enregistrements extraits des Archives Nationales de l'Audiovisuel Wotre Music - Konzertaufnahmen aus Frankreich, alles unveröffentlichtes und sehr gut aufgenommenes Material.



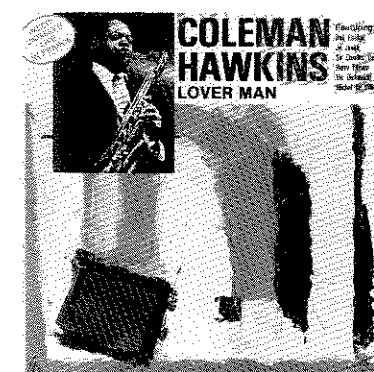
Charles Mingus
Live in Paris 1964
E. Dolphy....
FC 110 Lp & CD



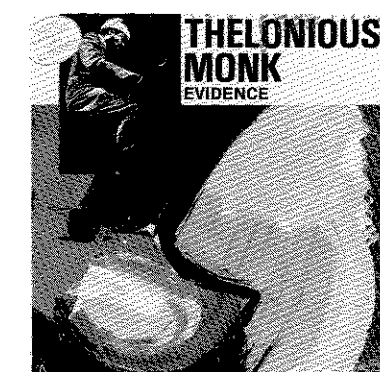
Freddy King 1974
Live in Antibes
FC 111 Lp & CD



Thelonious Monk
Nonet - Paris 1967
FC 113 Lp & CD



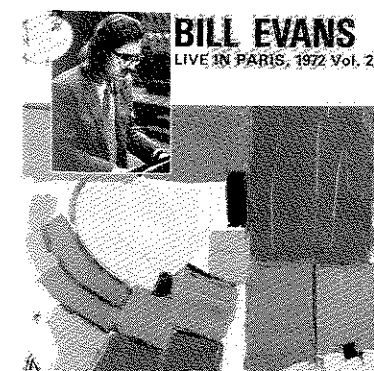
Coleman Hawkins
Septet rec. 1964
FC 104 Lp & CD



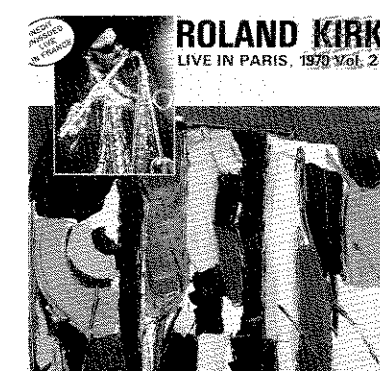
Thelonious Monk -
Evidence - Quartet
rec. 1964-66
FC 105 Lp & CD



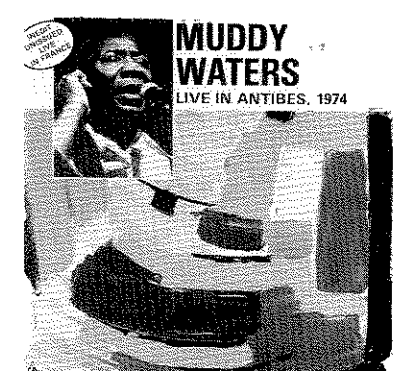
John Coltrane
Love Supreme - Quartet
rec. 1965
FC 106 Lp & CD



Bill Evans 1972
Live in Paris Trio
FC 114 Lp & CD



Roland Kirk 1970
Live in Paris Quintet
FC 115 Lp & CD



Muddy Waters 1974
Live in Antibes
FC 116 Lp & CD

David Murray

von Peter Danson

Beide Eltern von Ihnen waren Musiker. In welcher Weise waren sie von bedeutendem Einfluß für Sie ?

Wahrscheinlich stammte die erste Musik, die ich je gehört habe, von ihnen. Meine Mutter war eine sehr gute Pianistin, die jeden Morgen, jeden Tag spielte, die vier oder fünf Nächte in der Kirche spielte, und dann am Sonntag auch noch. Sie wurde auch zu verschiedenen Versammlungen und größeren Treffen aufgebeten, wenn gewisse Prediger zu ihren Predigten das Spiel meiner Mutter im Hintergrund haben wollten, weil sie eine ganz bestimmte Art von feeling hatte.

Mein Vater hatte weniger vom "typischen" Musiker als meine Mutter. Er war eine Art "Folk"-Musiker, man könnte vielleicht sagen, wie B.B. King-gone-to-church. Er war der Typ, der die Gitarre umdrehen und mit der linken Hand spielen konnte, ohne jedoch auch die Saiten umzudrehen. So lernte er auf eine ganz unorthodoxe Art, aber er konnte spielen. Er spielt bis zum heutigen Tag. So werden wir am nächsten Montag zusammen spielen; er kommt nach New York.

Meine Eltern hielten mich jedoch nicht eigentlich dazu an, Jazz zu spielen. Sie hielten mich an, Musik zu spielen, weil jeder-mann musizierte. In jener familiären Ambiance, und in jener kirchlichen Ambiance war die Musik nicht derart wichtig für mich, wie sie es heute ist. Sie war eine sachliche Angelegenheit. Bei vielen urwüchsigen Menschen findet man immer ein gewisses Talent in der Familie, und dieses Talent wird als gegeben angesehen, gerade weil man davon ausgeht, daß die Leute es tun können. Ich habe einen Bruder, Donald, der Klavier spielt, und jetzt spielt er für zwei oder drei Kirchen. Er hat die Einstellung mitbekommen, die meine Mutter hatte. Mein anderer Bruder spielte Klarinette, und er konnte auch Altsaxophon spielen. Er könnte nach New York kommen, aber er verkauft immer noch Autos. Es ist, wie wenn sie uns Musik gelehrt hätten, aber sie lehrten uns, sie nur in einem bestimmten Kontext zu spielen. Als ich mich dazu entschloß, Berufsmusiker zu werden und nach New

York zu kommen und Jazz zu spielen, glaubten sie, das sei nicht gerade eine gute Idee. Selbst heute, da sie meine Interviews, meine Aufnahmen hören, bin ich für sie immer noch ihr Sohn, und sie glauben noch heute nicht alles. Mein Vater kam nie in eines meiner Konzerte; der einzige Ort, an dem er mich spielen hörte, war in der Kirche, und dort ist es recht kühl.

Ich begann mit dem Altsaxophon. Ich begann, damit zu spielen, weil wir alles außer dem Saxophon hatten, und so war dies eigentlich ganz logisch. Mein Bruder spielte Klarinette, mein Cousin Trompete, und alles wäre eigentlich gut gelaufen, wenn wir nur noch ein Saxophon gehabt hätten. So beschaffte ich ein Altsaxophon, und an jenem Abend spielte ich in der Kirche, und ich konnte die Songs spielen. Ich kannte sie bereits, weil ich sie auf dem Klavier gespielt hatte, und so war die Sache wirklich nicht schwierig. Irgendwie rutschte ich einfach hinein, und plötzlich stellten sie fest, daß ich in der Band war. Niemand bemerkte, daß ich dieses Instrument gar nicht gelernt hatte. Ich glaube, ich konnte von Anfang an Saxophon spielen.

Spielten Sie als Kind R & B (Rhythm and Blues) ?

Natürlich. Der R & B, den wir spielten, war wahrscheinlich etwas wie The Meters mit einer Hornsektion Typ Chicago : ein ganzes Feuerwerk produzierte sich mit den Hörnern, unterlegt von einem schweren Rhythmus. Die Band hieß The Notations of Soul, und wir pflegten verschiedene Gesangsgruppen in der Bay Area zu unterstützen. Aber nach einer gewissen Zeit wurde es für mich langweilig. Gesangsgruppen kümmern sich nicht besonders um die Band, und gewöhnlich kommt dann etwas heraus, das weder Hand noch Fuß hat. Es kann vorkommen, daß Sie das letzte Stück spielen, und der Kerl geht bereits mit dem Geld zur Tür hinaus.

Standen Sie damals auf Junior Walker ?

O ja, Junior Walker war natürlich einer von denen, die ich als Kind hörte. Er und Maceo

Parker waren Vertreter des "Funk". In der Tat pflegten sie in einem gewissen Zeitpunkt zu sagen : "Murray-O, komm, blas' dein Horn, gib mir nicht Mist, gib mir Popcorn, gib mir Popcorn". Sie müssen verstehen, daß man, wenn man in der Bay Area aufwuchs, mehr diese Leute als Sonny Rollins hörte. Ich hatte die Musik zu suchen.

Ich glaube, daß ich immer Jazz gespielt habe, da wir auch in der Kirche Songs spielten, und ich Songvariationen improvisierte, und wir integrierten dies immer mehr in das Gottesdienstgeschehen. Dann, als ich zwölf oder dreizehn Jahre alt war, hatte ich ein kleines Trio, und wir pflegten in Shaky's Pizza Parlour zu spielen. Es gab einen Orgelspieler namens Charles Green und einen Drummer, und wir spielten Sachen wie A Taste Of Honey, aber wir sangen; es war nicht so, daß wir uns wirklich bewußt waren, Jazz zu spielen. Irgendwie taten wir es einfach. In jener Zeit war Sonny Rollins natürlich mein Idol. Ich hatte ihn in Berkeley an einem Jazzfestival spielen sehen. Tatsächlich war er derjenige, der mich dazu inspirierte, das Tenorsaxophon zu spielen. Nachdem ich ihn an jenem Festival gehört hatte, war es für mich ganz klar, daß ich das Altsaxophon nicht mehr spielen konnte. Es hatte nicht genug "Körper" dafür. So kam ich nach Hause und sagte meinem Vater, wir hätten ein Tenorsaxophon anzuschaffen.

So kamen Einflüsse wie diejenigen von Archie Shepp, Albert Ayler, Paul Gonsalves und Lucky Thompson später ?

Ja. Ich erinnere mich, wie ich als junger Teenager ganz bewußt Rollins studierte, wie auch Lester Young und Coleman Hawkins. Erst als reiferer Teenager begann ich, die andern zu bewundern, als ich ein Mann wurde, als ich an das College ging und Stanley Crouch traf. Er hatte alle Aufnahmen von Duke Ellington. Durch ihn wurde ich auf diese verschiedenen Musiker aufmerksam, indem ich die Platten hörte und die Reichweite dessen kennenlernte, was sich in New York tat. Ich habe sie nie wirklich als Einflüsse betrachtet; eher hielt ich sie für Leitfiguren, die mir Lernmuster vermittelten. Das Studium des Tenorsaxophons war maßgeblich. Wenn man das Spiel dieses Instruments wirklich lernen will, muß man sich mit jedem befassen, der groß war, oder den man für groß hält, oder den man sich als Großen wünscht. Man kann natürlich nicht jeden studieren. So war beispielsweise Eddie "Lockjaw" Davis jemand, auf den ich mich konzentrierte. Zu jener Zeit war dies nicht so, wie an der Berklee School of Music, wo alle Soli ausgeschrieben waren. Man hatte sie von der Aufnahme herzuholen. Bobby Bradford übte gerade durch die Darstellung der Tatsache, daß dies die beste Art ist, es wirklich zu tun, einen sehr großen Einfluß aus. Sobald eine "Bird" - Auf-

nahme herauskam, rannten die "Cats" in den Laden, um sie anzuhören und anzuhören. Dann hatten sie alles davon in ihrem Kopf. Ich glaube, dies ist die beste Art. Wenn man auch noch die Noten dazu hat, umso besser. A[ber man lernt etwas nur dann wirklich kennen, wenn man es im Ohr hat.

Gingen Sie wegen Stanley Crouch an das Pomona College ?

Es gab dort ein Programm mit der Bezeichnung "Black Pre-Freshmen Day", und ich ging dort-hin. Ich hatte ein Buch mit Stanley-Gedichten gelesen, und ich hatte zudem den Posau-nisten Ray Anderson getroffen. Er war in der Bay Area und hatte Stanley getroffen, weil seine Schwester in Pomona zur Schule ging. Ray traf ich über die Gruppe mit dem Namen Mixed Company, sowie in verschiedenen "Horn Sections", dies infolge der Arbeiten für die "Horn Sections", die ich ausführte. Er erzählte mir von jenem seltsamen Typ namens Stanley Crouch, der Gedichte schrieb, ein Theaterensemble hatte, Moby Dick unterrichtete und überhaupt außergewöhnlich war und alle die andern Musiker kannte, die wirklich phantastisch waren.

So suchte ich also einen Ort, um zur Schule zu gehen. In Frage kamen die University of the Pacific, Stanford, Pomona und die UCLA, und so ging ich denn an diese vier verschiedenen Orte, um zu sehen, was sich dort tat. Im Grunde genommen sind alle diese Schulen gut, so daß mich nicht eigentlich die Frage, welche Schule für mich hinsichtlich des Standardprogramms gut genug sei, beschäftigte. Was mich interessierte, waren die Gebiete außerhalb des Standardplans. So ging ich nach Claremont und fragte ständig : "Wo ist dieser Stanley Crouch" ? Jemand führte mich dann zu seinem Haus, in dem sie gerade eine Probe für eine Aufnahme hatten, die Stanley produzierte. Ich ging hinein, und dort war Stanley mit seiner verrückten Gesellschaft : Bobby Bradford, Walter Lowe, Arthur Blythe, James Newton, Butch Morris, Wilber Morris und Charles Tyler. Ich kam einfach so herein. Ich begann damit, mein Horn herauszuholen, und Stanley sagte : "Neinneinneinnein". So hörte ich denn ihrer Probe zu, ohne in der Szene zu sein. Nach der Probe fragte ich : "So, kann ich jetzt spielen ?" Er antwortete : "Okay", und ich begann warmzulaufen. "O, dieser Kerl kann wirklich spielen". Das war für mich der Beginn einer großen Reihe von Kontakten, die auch heute tatsächlich noch bestehen.

Butch Morris hat die Westküsten-Szene einmal als wirklich dynamisch bezeichnet, mit Leuten wie Bobby Bradford, John Carter ...

O ja. Es hat dort einige große Lehrer. Bereits bevor ich mit ihnen zusammenkam, hatte ich große Lehrer in der Bay Area. Mein High School-Bandleader brachte mich für die

beiden letzten Schuljahre in diese katholische High School, weil es dort eine wirklich ausgezeichnete Band gab. Zahlreiche ihrer Mitglieder sind später hervorragende Musiker geworden. Ein Pianist - um nur gerade einen zu erwähnen - war Rodney Franklin. Bob Barrett lehrte mich, Musik in lesbarer Weise niederzuschreiben, bevor ich an das College ging. So hatte ich dort also zahlreiche Hilfen. Junior Cortney, der Vater Nathaniel Cortneys aus New Orleans, hatte eine Gruppe mit dem Namen Junior Cortney and the Cavaliers. Sie spielten diese Country Club-Konzerte mit vielleicht einundzwanzig Stücken. Nat spielte Schlagzeug und Saxophon. Dieser "Cat" tönte wie Lester Young, als er zwölf war. Ich bin der Meinung, dieser Kerl könnte nach New York kommen und Scott Hamilton weglassen. Aber er repariert Autos. Das ist es, was er gerne tut.

Es ist bekannt, daß Sie mit James Newton eine bedeutende Zusammenarbeit entwickelten.

Als ich James am Tag jener Probe traf, spielte er seit etwa einem bis eineinhalb Jahren Flöte, nicht länger. Aber er konnte bereits meisterhaft spielen, er war ein wirkliches Flöten-Naturtalent. Vorher hatte er in einigen "Funk"-Gruppen Baß gespielt. Die ganze Zeit forderten wir uns gegenseitig heraus, studierten gewisse Teile und versuchten, bei einigen Wechseln rascher Solo zu spielen, als der Song war. Gleichzeitig erhielten wir eine ganze Menge Informationen von Bobby Bradford in musikalischer, von Stanley Crouch in philosophischer, von John Carter in technischer Hinsicht, sowie von Arthur Blythe. Wir lernten von ihnen, wir profitierten tatsächlich davon, daß sie dort waren.. Selbst jetzt sprechen James und ich hier in New York fast meistens über das "Geschäft". In der Tat haben wir den Punkt erreicht, eine Gruppe zusammengebracht zu haben, die sich auf kalifornische Musiker konzentriert - Arthur Blythe, Bobby Bradford, John Carter, Billy Higgins.

1975 gingen Sie nach New York ...

Ich wartete auf die Leute, die mit mir kommen sollten, dann aber sagte ich: "Mann, ich bin bereit zu gehen. Ihr Kerle macht mir zu lang. Ich muß weg von hier." Nachdem Arthur nach New York gegangen war, fühlte ich, daß ich der nächste sein werde. Ich war der Ansicht, so viel gelernt zu haben, wie ich damals lernen konnte, und daß es an der Zeit sei, wegzugehen. Stanley Crouch kam etwa neun Monate nach mir nach New York, und wir legten unser Geld zusammen und erhielten diesen Dachboden in der Höhe von Tin Palace. Er war gut, weil er groß war; er konnte 100 bis 150 Personen gleichzeitig fassen. Eine Menge von "Cats" kamen hierher. Das erste, was ich hier droben produzierte, war "An Evening of Two Great

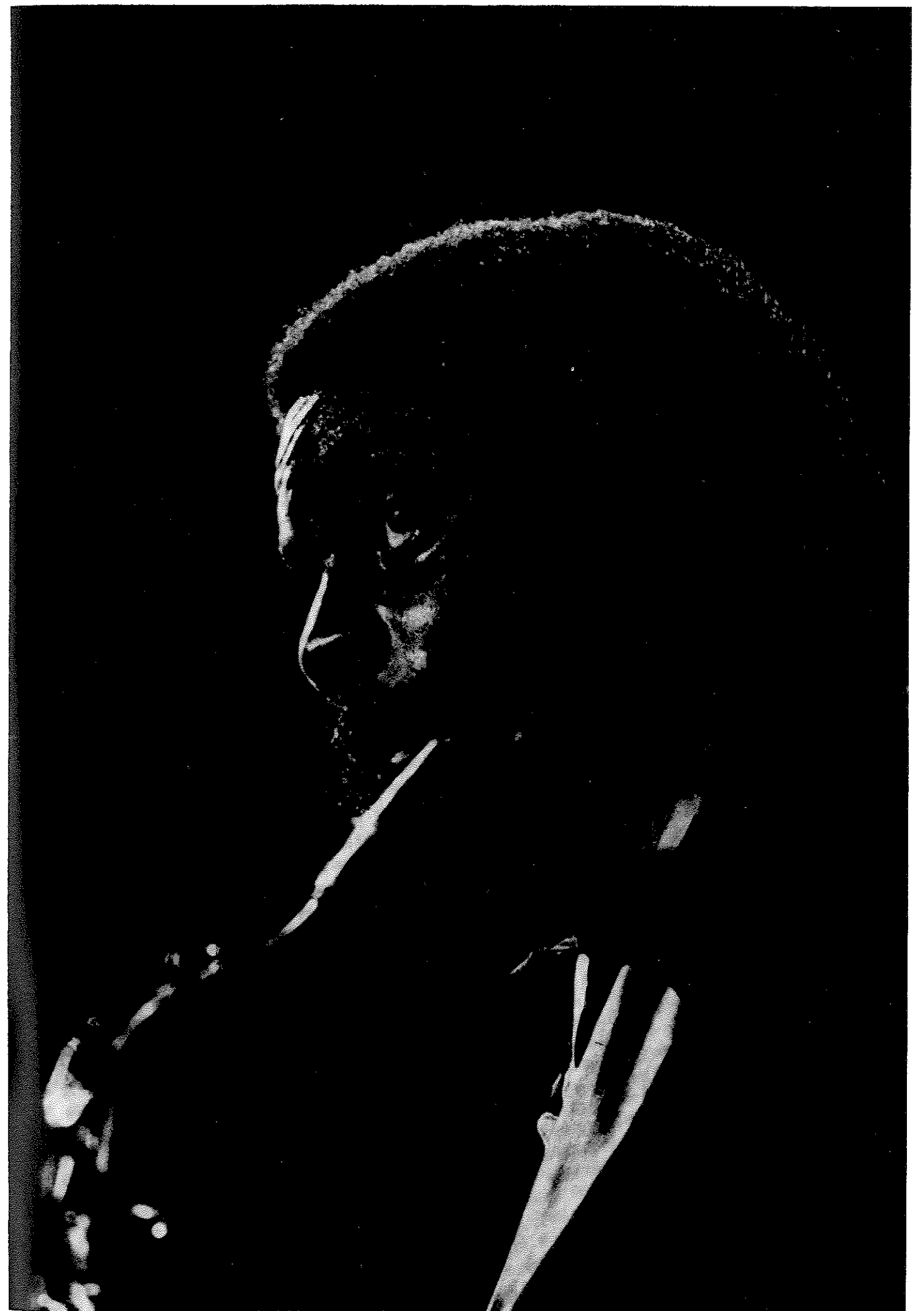
Poets: Stanley Crouch and Ted Joans". Es war prächtig. Das war unser Anfang mit den Konzerten dort droben. Musiker, die aus Kalifornien kamen, konnten wir hier vorstellen. Es war wie ein Künstler-Gemeinschaftsunternehmen, aber ich vermute, ich habe alle Risiken getragen.

Irgendwelche besonderen Erinnerungen an Studio Rivbea?

Besonders intensive Erinnerungen habe ich an das erste Treffen mit Sam Rivers, der immer sehr nett zu mir war. An einem bestimmten Punkt gerieten wir in einen kleinen Streit, aber, wie ich glaube, bloß deswegen, weil er und Stanley einen Streit hatten. Die Leute machen immer diesen Fehler. Stanley hatte immer Auseinandersetzungen mit verschiedenen Leuten, und so wollten sie mich immer auch hineinziehen. Und ich wollte irgendwo anders sein, wollte überhaupt nicht darein verwickelt werden. Aber gerade wegen dieser Kontakte passierte mir dies sehr oft. So habe ich in gewissem Sinn etwas zurückgesteckt. Aber ich erinnere mich daran, daß Sam Rivers einer der ersten "Cats" war, die mir in New York ein Konzert verschafften, und ich habe dies an ihm immer geschätzt. Und weiterhin gab er mir vieles. Ich glaube, er ist ein guter Mensch und ein hervorragender Musiker, ein großer Komponist und Saxophonspieler. Sie müssen wissen, daß ich ihm als Kind zugehört hatte; es handelte sich um Stücke, die er mit Tony Williams spielte.

Fred Hopkins hat einmal gesagt, Sie hätten damals mehr Geld an der Tür eines Dachbodenkonzerts machen können als an einem regulären Klubtreffen.

Möglicherweise stimmt das. Als ich 1975 nach New York kam, war dies gerade das Ende der "Energieperiode". Es gab zahlreiche Organisationsprobleme. Damals gab es für junge Musiker nur sehr wenige Big Bands. Um 1976, 1977 setzte ein Zuzug zahlreicher weiterer Leute von St. Louis, Chicago und Kalifornien nach New York ein. Damals begann wirklich der Auftrieb der Dachbodenszene, des Tin Palace und aller dieser Dinge. So konnte man wahrscheinlich viel Geld an der Tür machen. Die Leute waren begeistert. Sie kamen sogar aus Japan, und man begann, in großem Umfang über uns zu schreiben. Dazu kam, daß wir überall ein Konzert geben konnten. Nachdem die Eigentümer des Dachbodens dies realisiert hatten, verlangten sie mehr Geld. Mit Ausnahme von Sam Rivers und Joe Lee Wilson wurden die Dachbodeneigentümer habgieriger als die Clubbesitzer. Nach einer gewissen Zeit war es somit nicht mehr machbar, dort droben zu spielen. Die Musik hatte anderswohin zu gehen, und so verging eine ganze Reihe von Jahren, nach den "Wildflower"-Sessions, in denen in der Musik nichts lief.



Vieles änderte auch, als das "Five Spot" schloß. Ich glaube, es war Ende 1975, als die Brüder Termini das "Five Spots" verloren, und dies war der einzige Ort, an dem die "New Music" auftreten konnte. Cecil Taylor spielte dort während drei Wochen, Sun Ra war dort während drei Wochen, das Arts Ensemble. Ich pflegte fast jede Nacht dort zu sein und "prüfte" es. Ich ging während drei Wochen hin, um Cecil zu hören, und schließlich ließ er mich auf dem letzten Sitz hinsitzen. Es war großartig.

War die Gruppe mit Butch Morris, Stanley Crouch, Fred Hopkins und Don Pullen eine dieser kurzlebigen Angelegenheiten ?

Es war eine kurzlebige Gruppe, weil Stanley, nachdem wir jene Aufnahmen beendet hatten, das Schlagzeug aufgab. Er hörte auf zu spielen.

Sie sehen, Jazzkritiker und Drummer zu sein, ist nicht das Einfachste. Man öffnet sich selbst weitgehend der Kritik. Entweder hatte er technisch ein Max Roach am Schlagzeug zu werden, oder er hatte damit aufzuhören und einfach zu schreiben. Sein Schlagzeug-Approach war mehr vom Free Style bestimmt, und er kritisierte Drummer, die alle einzelnen Rudimente aufwiesen. So kam es zur Trennung, und ich glaube, er tat das Beste damit, weil Stanley seit jeher ein profilierter Schriftsteller und Dichter gewesen ist, und weil er - wenn auch viele Leute dies nicht wissen - ein großer Dramatiker, Regisseur und Schauspieler ist. Die Persönlichkeit dieses Mannes umfaßt sehr viel, und das Schlagzeugspielen war nur noch eine Erweiterung.

1976 gingen Sie das erste Mal nach Europa, zusammen mit Philip Wilson und Olu Dara. Welches waren Ihre ersten Eindrücke ?

Ich habe es wirklich voll erlebt. Es war dies das erste Mal, daß ich für so viele Leute spielte. Und die Leute hatten von mir gehört, sie kamen her und wollten in Tuchfühlung mit mir sein. Zu Beginn war es etwas unheimlich. Aber es war prächtig, Nacht um Nacht zu spielen, denn ich hatte, außer in der "Funk"- oder Kirchenatmosphäre, nie ein Jazzkonzert Nacht für Nacht für Nacht gegeben. Dies hatte ich in New York nie erlebt. Dies liebte ich am meisten an Europa, und das war meiner Meinung nach für mich das Ersprießlichste hinsichtlich meines Spielens. Vierzehn Nächte hintereinander spielte ich, und mein Spielen stieg auf ein höheres Niveau. Ich stellte dies fest, und dies taten auch andere Leute. In der besten Verfassung bin ich, wenn ich eine Nacht nach der andern spiele.

Das ist auch das Interessante bei den Aufnahmen : Sie können jemanden drei Monate später spielen hören, und er bringt etwas ganz anderes. Man spricht immer über meine Entwicklung und die Tatsache, daß es von mir

neunundzwanzig Alben gibt. Ich glaube, es sollte gegenwärtig vierzig Alben von mir geben, denkt man an die Unterschiede, die sich bei meinem Ton von Tag zu Tag, von Woche zu Woche, von Monat zu Monat, ergeben. Wenn Sie beispielsweise eine Aufnahme von Sonny Rollins vom Beginn des Jahres 1957 anhören, stellen Sie fest, daß dies anders tönt als am Ende desselben Jahres. Man muß wissen, in welchem Zeitpunkt man eine Person dokumentiert. Die meisten meiner Aufnahmen sind für mich insofern Zeitdokumente, als sie jeweils einen Fortschritt oder Rückschritt oder was auch immer in meinem Spiel darstellen. Und ich fühle, daß es gewisse Male gab, da sie mich nicht "getroffen" haben.

Können Sie etwas über Johnny Dyani [einen südafrikanischen, in Europa lebenden Bassisten] sagen ?

Jedesmal, wenn ich ihm eines meiner Stücke vorspiele, sagt er : "Das tönt wie etwas, das wir in meiner Heimat spielen." Wir treffen uns nicht sehr oft, aber zwischen uns besteht eine sehr starke Bindung. Wir könnten uns beinahe als Brüder bezeichnen, und er empfindet mich als einen Bruder aus einem gewissen fernen Leben. In der Tat fällt es uns leicht, zusammen zu spielen. Gerade jetzt bin ich an einigen Big Band-Arrangements für einige seiner Stücke, und ich bin auf der Suche nach einem Sponsor eines Konzerts für Exil-Südafrikaner. Musiker kommen in eine Lage, in der sie oft nehmen, nehmen und nochmals nehmen. Niemand anders tut das. Man kann zwar ausgezeichnete Musik spielen und diesem Drang erliegen, aber selbst dann darf man nicht ständig nur nehmen. Man muß die andern respektieren. Ich weiß, daß Musiker sehr oft, wenn sie durch Europa reisen, in einen Zustand des Phantasierens hineingeraten, in dem sie das Publikum beschimpfen wollen. Immer wenn ich dies in meiner Band feststellte, versuchte ich, es im Keim zu ersticken. Es gibt überhaupt keinen Grund, die Leute so zu behandeln. Diese Leute sind deine Fans.

Zurück zu Johnny Dyani : er hat alle diese Leute, die zu ihm im Exil kommen, und sie sind wirklich ernst zu nehmen. Einige, die ich traf - Afrikaner - kommen mit ihren Songs nun zu mir. Ich habe um die vier Arrangements gemacht. Ich fühle, daß ich damit etwas für ihr Volk gebe, weil die Lage in Südafrika tatsächlich ändern muß. Die Schwarzen in Amerika sind in dieser Hinsicht wirklich dumm. Ich glaube, sie haben die da oben sie überzeugen lassen, daß all dieses Singen für Südafrika, daß der Anlaß dafür nur eine Masche war. Sie benehmen sich so, als ob es mit den Dashiki zu Ende gegangen wäre. Dort drunten werden die Leute aber immer noch verarscht. So muß man also aufwachen. Niemand will über den schwarzen Stolz sprechen. Deshalb ist gerade jetzt Jesse

Jackson so wichtig. Wir sind in einer Situation, in welcher die Schwarzen Amerikas die Position wieder erlangen müssen, die sie hatten, als Martin Luther King und Malcolm X noch lebten. So tritt nun Jesse Jackson heraus, weil niemand anderer dies tun will, weil sie befürchten, ins Gras beißen zu müssen, wie der Rest von ihnen. So haben wir eine höllische Situation. Es geht nun darum, alles daranzusetzen, die Leute aufzuwecken.

Sie sprachen von einer Zeit, in welcher die Energy Music an ihrem Ende angelangt war. Ein tödliches Ende.

Was die Energy Music anbetrifft : ich hatte sie gern. Ich war ganz benommen, als es vorbei war. Als ich zum ersten Mal nach New York kam, spielte ich mit Ted Daniels Energy Band. Hier kam ich zusammen mit Olu Dara, Hamiet Bluiett, Lester Bowie, Frank Lowe, all den "Cats". Ich traf sie alle am gleichen Tag. Wir hatten eine Probe, und es waren etwa zehn Personen dabei; dann machten wir das Konzert, und es spielten etwa fünfundzwanzig mit. So traf ich alle "Cats", mit denen ich heute verbunden bin. Es war wie eine große Party. Wir bliesen, bis uns die Puste ausging. Genau wie die Art Katze, die Fußball liebt. so liebte ich dies. Ich war traurig, als ich sah, wie es verschwand. Als sie damit begannen, diese Cocktaillinge zu spielen, sagte ich : O Mann, ist das es, was wir in den nächsten zehn Jahren zu tun haben ? Ich war vollkommen von der Vorstellung beseelt, sie aneinanderzuknüpfen und alle diese Elemente zu mischen, eine Melange zu machen. Es gibt gewisse Dinge, die man aus der "Energy"-Periode lernen kann, ; dies ist etwas, das, wie ich glaube, Wynton Marsalis tun sollte. Er sagte etwas in der Art, in den Siebzigerjahren habe sich überhaupt nichts ereignet. Nun, er war nicht dort; er war in den Siebzigerjahren nicht in New York und hat somit wirklich keine Vorstellung davon. Für mich ist dies ein kleiner Bub, der sich groß macht, ein junger, geschwätziger Emporkömmling, und alles, was ich weiß, ist, daß ich dort war. Ich erinnere mich, wie ich in New Orleans drunten an einem Seminar war, und ich sah ihn als Jungen in der Band sitzen. Er muß etwa vierzehn Jahre alt gewesen sein, so genau weiß ich es nicht. Aber ich glaube, daß dies der Anfang des World Saxophone Quartets war. So weiß ich, daß sich etwas tat, was auch immer andere dazu sagen mögen.

Wie hat sich das World Saxophone Quartet formiert ?

Oliver Lake, Julius Hemphill, Harriet Bluiett und ich hatten alle bereits bei verschiedenen Gelegenheiten zusammen gespielt, und Ed Jordan, Vorsteher des Music Departments der Southern University in New Orleans, wollte, daß wir dorthin kämen. Er hatte je-

den einzelnen von uns gern, und so sagte er: "Warum kommt Ihr nicht alle zusammen hieher? Wir werden eine Rhythm Section für Euch hier zusammenstellen." Wir führten das Konzert und das Seminar durch, und dies war der Beginn des World Saxophone Quartet. Seitdem ist das Quartett zu einer meiner Hauptaufgaben geworden. Es ist wie ein großer Diamant, der darauf wartet, bearbeitet zu werden. Ich verstehe es wirklich nicht, daß die Leute sich nicht darauf gestürzt haben. Diese Gruppe konnten wir in visueller wie in musikalischer Hinsicht auf jedes Niveau stellen. Ich weiß nicht, was die Plattenindustrie denkt. Wir konnten zu einer Rhythm Section gelangen, wir konnten mit der Band vieles machen, wir konnten überhaupt alles machen. Für diese Gruppe gibt es keine Grenzen. Und es ist eine Freude, mit all diesen "Cats" im Saxophone Quartet zusammen zu sein. Jeder von uns hat gelernt, mit den andern zusammen zu leben, was wirklich etwas Schönes ist. Zu Beginn gab es manch einen Wirrwarr, aber wir wurden uns der Gefahren bewußt : "Leute, wir wollen doch nicht mit unsern persönlichen Quengeleien diesen schönen Diamanten verpfuschen. Es lohnt sich doch überhaupt nicht." Ich glaube, dies ist der Schlüssel für die Gruppe, sogar noch mehr als die Musik.

Ist das Quartett nicht ein ein wichtiges Instrument für das geworden, was Julius Hemphill schreibt ?

Doch, das glaube ich, und zwar wegen der Menge dessen, was Julius schreibt. Man kann mit ihm nicht Schritt halten. Ich glaube, ich konnte es mit ihm nicht aufnehmen, und vielleicht liegt eines der Probleme der Gruppe in der Tatsache, daß es für uns sehr schwierig ist, mit seinem Output gleichzuziehen. Er produziert und produziert. Ich glaube, die übrigen von uns konzentrieren sich mehr auf die eigenen Gruppen. Aber hier zeichnet sich ein Wandel ab, weil ich nun mehr für das Quartett schreiben werde, sobald ich etwas mehr meines eigenen Materials herausgeschält habe.

Darüber wollte ich Sie befragen. Es gibt da gewisse Melodien, die Sie zunächst mit dem World Saxophone Quartet, und dann mit Ihrem eigenen Oktett aufnehmen. Bei andern Stücken war die Reihenfolge indessen umgekehrt.

Zuerst denke ich an die Melodie selbst, dann an das Arrangement. Alles, was ich tue, erfolgt im Rahmen eines Aufbaumusters. Beständig bin ich am Studieren. Tatsache ist, daß die Saxophontöne im Saxophonquartett mir eine Hilfe sind, wenn ich für das Oktett schreibe, und umgekehrt. Beide sind mir eine Hilfe.

Was zu einer Melodie wie Dewey's Circle ? Sie haben sie sehr früh in Ihrer Karriere

aufgenommen und dann vollkommen neu für das World Saxophone Quartet arrangiert.

Arrangements sind wie Kinder: sie wachsen, sie machen Veränderungen mit, sie reifen, speziell im Oktett. Wenn Sie sich während Jahren durch dieselben Stücke gespielt haben, wird auch Ihre Vorstellungswelt über sie größer. Dann möchten Sie, daß auch andere Leute die Sachen spielen, die Sie ausgedacht haben. Der nächste Schritt ist dann eben ein Arrangement.

Können wir nun etwas über Giovanni Bonandrini [den Produzenten von "Black Saint" und "Soul Note Records"] sprechen?

Er war schon immer sehr wichtig, und dies besonders jetzt, weil ich mit ihm einen Vertrag bis zum Mai habe. Wir hatten ein Zwei-Jahres-Geschäft mit zwei Aufnahmen pro Jahr. Als wir zusammen begannen, war alles in Ordnung. Dann, so vermute ich, begann er die Feststellung zu machen, daß meine Platten sich allmählich besser verkauften als die andern Aufnahmen. Dann, vor einigen Jahren, war ich an dem Punkt angelangt, an welchem sich meine Platten vielleicht etwa gleich verkauften wie diejenigen des Sax-Quartetts. Ich dachte damals daran, zu Gramavision zu gehen, aber ich glaube, mit Gramavision gelang es mir nicht. So ging ich zu Bonandrini.

Wir standen bereits in einer Beziehung zueinander, und diese wurde noch besser, nachdem ich unterschrieben hatte. Es liegt wohl nicht drin, bei einer großen Gesellschaft zu sein, aber es ist nicht meine Art, einfach hinzusitzen und der Dinge zu harren, die da kommen. Ich produziere weiterhin meine Musik, und Bonandrini gibt mir die Gelegenheit, meine eigenen Platten zu machen, und überhaupt alles zu tun, was ich tun will. Er ist auf meiner Seite, und er ist jemand, vor dem ich große Achtung habe. Er ist ein guter Mensch, und er ist zudem durch und durch ein ausgezeichneter Geschäftsmann. Er sendet einem das Geld immer rechtzeitig zu. Er tut alles, was diese andern Trottel dort draußen tun sollten. - So, dies sind die Gründe, weshalb ich bei Bonandrini bin.

Was ist zu Ihrem neuen Quartett mit John Hicks, Reggie Workman und Ed Blackwell zu sagen?

Es nimmt Form an. Ich will jetzt vorwärts machen und mit dieser Band arbeiten. Wenn man etwas Größeres beginnt, wollen die Leute die kleineren Dinge, die man auch noch hat, nicht mehr sehen. Aber soweit es mich betrifft, ist mein Quartett mit jenen Leuten etwas ebenso Faszinierendes wie mein Big Band-Ding. Auch spielt es mehr für mich, und so habe ich es eben gern.

Noch weitere Dinge in Ihrer Agenda?

Ich glaube, ich müsse noch an gewissen Sai-

teninstrument-Kompositionen arbeiten, da ich dies als mein schwächstes Element ansah. So stellte ich selbst ein String-Ensemble zusammen und versuchte, ein Konzert zu geben. Ich muß noch etwa zwei mehr machen, dann werde ich erst richtig in der Lage sein, in diesem Bereich Aufnahmen zu machen. Aber bei der Arbeit daran stellte ich fest, daß ich mehr Spieler brauche. Ich brauche mindestens fünfundzwanzig. Sehen Sie, Saiteninstrument-Spieler sind nicht gerade gewillt, aus dem Rahmen ihres Instrumentenbereichs herauszutreten. Ich vermute, die Orientierung ist hier anders. In gewisser Hinsicht ist sie beschränkt, obschon sie es überhaupt nicht sein müßte. Denken Sie an Ornette Colemans Skies of America, das ich als eines der wichtigeren Werke ansehe. Sechzig bis siebzig Leute sind in diesem Album, und so tönt es auch. Es ist nicht so, daß die Harmonien derart verwickelt wären, sondern es ist ganz einfach großartig - etwa so, wie wenn sich Wolken am Himmel öffnen oder etwas Dement-sprechendes.

Werden wir eine Möglichkeit haben, die Big Band außerhalb New Yorks zu hören?

Das hätte ich gern. Ich hätte sie sehr gerne hierher gebracht. Sie ist nicht so viel größer, ist sie doch gegenwärtig noch eine kleine Big Band mit ihren elf Elementen - den drei Saxophonen, zwei Trompeten, einer Posaune, einem Waldhorn und einer Tuba, der Rhythm Section und dem Conductor (Butch Morris). Also nur gerade drei Elemente mehr als im Oktett, aber so, wie wir die Sache bringen, tönt es, wie wenn zehn mehr da wären.

Es scheint, daß die Beschäftigung mit der kompositorischen Form und Struktur wie auch das Bestreben um akustische Reinheit und "die Tradition" wieder vermehrt Bedeutung erlangen. Alle diese Dinge scheinen nun wieder im Kommen zu sein.

Als ich nach New York kam, tönten die Kompositionen zahlreicher sogenannter "Avantgardisten" so, wie wenn sie irgendwohin in den Schlamm führen würden. Es tönte zwar richtig, aber, Sie verstehen, ich möchte sie zumindest "auf dem Trottoir" haben. Ich bin für Klarheit. Wenn Ihre Komposition klar ist, so sind auch Ihre Vorstellungen darüber klar, wie improvisiert werden soll, und ich will den Leuten verschiedene Möglichkeiten geben. Deshalb gibt es in meiner Musik so viele verschlungene Linien. Sie haben eine Menge Möglichkeiten, und es liegt an Ihnen, sie wahrzunehmen oder nicht wahrzunehmen.

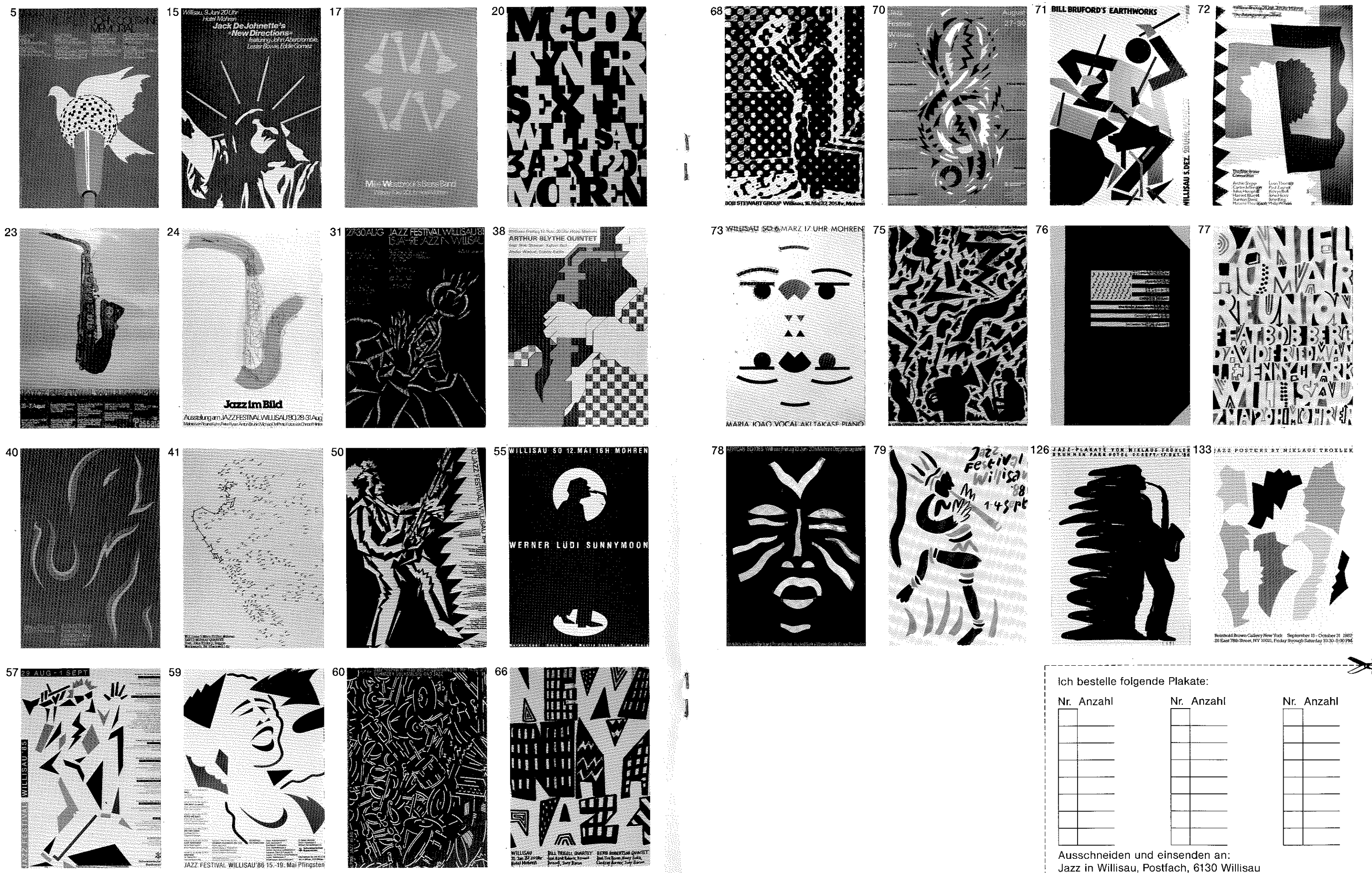
CHAMPAGNE
Laurent-Perrier



MR

Importé et distribué par Martini & Rossi SA, Genève

PLAKATE IM WELTFORMAT FR. 40.—



Zustellung erfolgt per Rechnung.

Ich bestelle folgende Plakate:

Nr.	Anzahl	Nr.	Anzahl	Nr.	Anzahl

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

Name: _____

MARTINI BIANCO THE RIGHT ONE



MARTINI

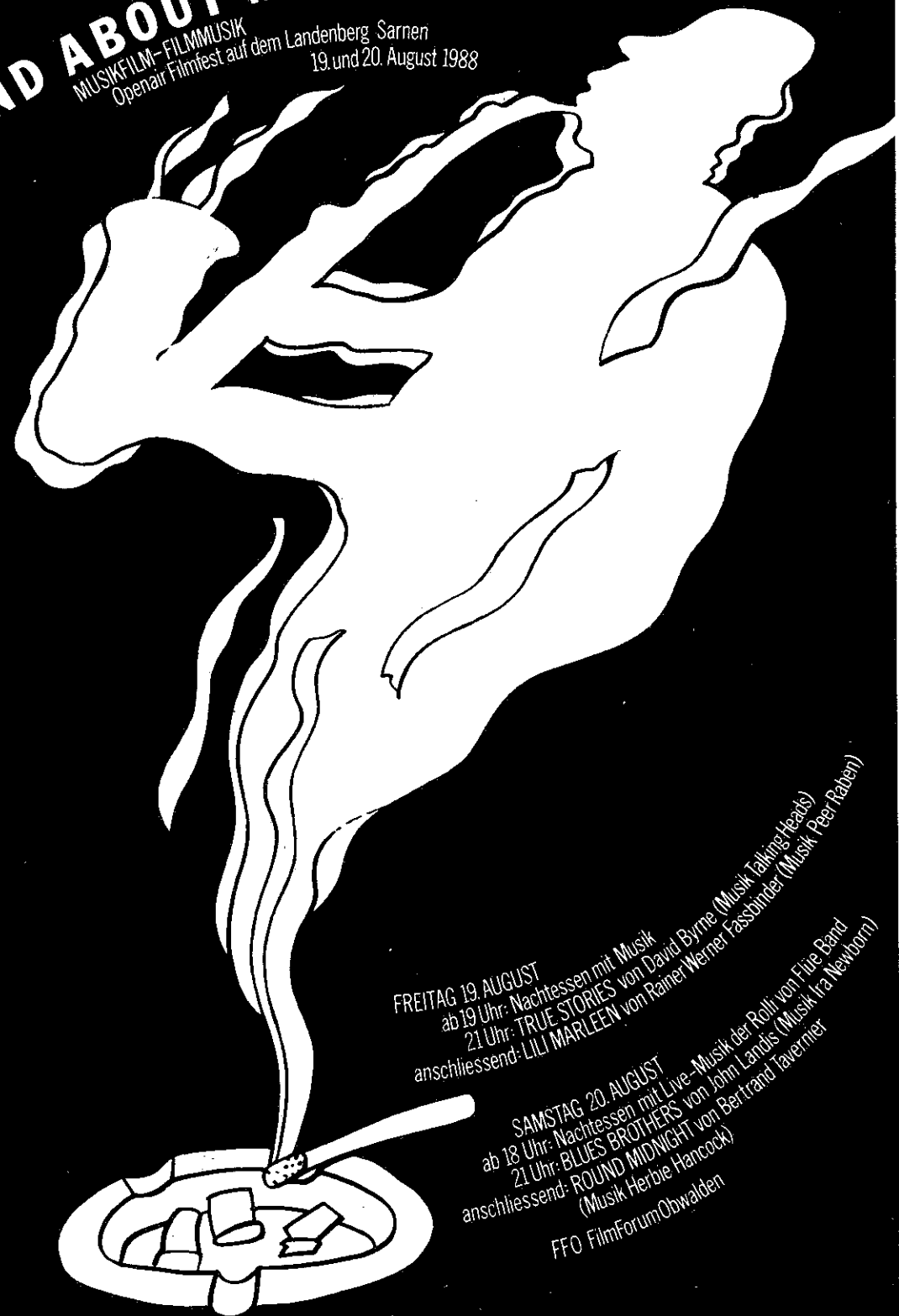


Martini, M & R
are registered Trade Marks.

Composition:
vin, sucre, sélection de plantes
amères et aromatiques.
Produit en Suisse.

ROUND ABOUT MIDNIGHT

MUSIKFILM-FILMMUSIK
Operair Filmfest auf dem Landenberg Sarnen
19. und 20. August 1988



FREITAG 19. AUGUST

ab 19 Uhr: Nachessen mit Musik
21 Uhr: TRUE STORIES von David Byrne (Musik Talking Heads)
anschliessend: LILI MARLEEN von Rainer Werner Fassbinder (Musik Peer Raben)

SAMSTAG 20. AUGUST

ab 18 Uhr: Nachessen mit Live-Musik der Rolli von Flite Band
21 Uhr: BLUES BROTHERS von John Landis (Musik Ira Newborn)
anschliessend: ROUND MIDNIGHT von Bertrand Tavernier
(Musik Herbie Hancock)
FFO FilmForum Obwalden

BESTELL-COUPON

Ich bestelle ____ Ex. Weltformatplakat(e) «Round about Midnight».
Preis pro Plakat Fr. 20.-, plus Porto und Verpackung

Name: _____

Adresse: _____

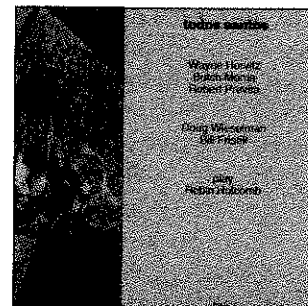
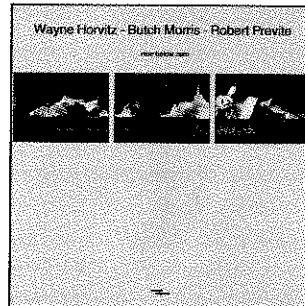
Bitte einsenden an: Christof Hirtler, Tellsgasse 9, 6460 Altdorf



sound
aspects

the freedom of expression

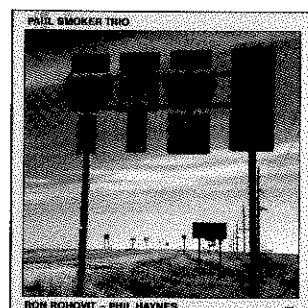
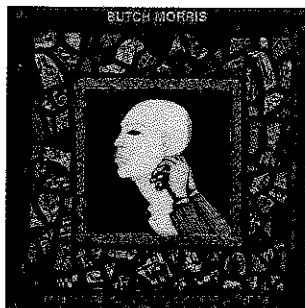
sas 014
NINE BELOW ZERO
Wayne Horvitz
Butch Morris
Robert Previte



sas 019
TODOS SANTOS
Butch Morris
Wayne Horvitz
Robert Previte
Doug Wieselman
Bill Frisell
Robin Holcomb

new!

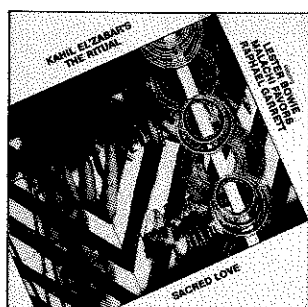
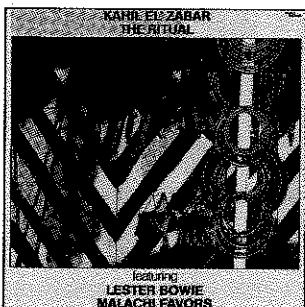
sas 4010
CURRENT TRENDS IN RACISM
IN MODERN AMERICA
A WORK IN PROGRESS
Butch Morris
feat. John Zorn
Frank Lowe
Tom Cora
a.o.



sas 018
ALONE
Paul Smoker
Ron Rohovit
Phil Haynes

new!

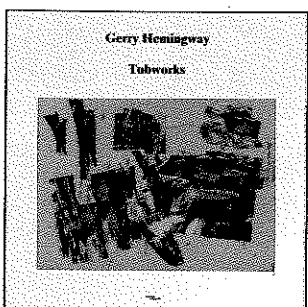
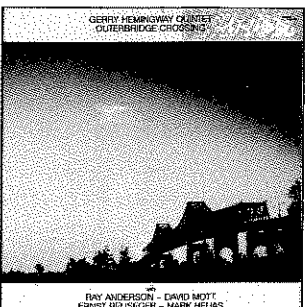
sas 016
ANOTHER KIND OF GROOVE
Kahil El'Zabar
Billy Bang
Malachi Favors



sas 021
SACRED LOVE
Kahil El'Zabar
Lester Bowie
Raphael Garrett
Malachi Favors

new!

sas 017
OUTERBRIDGE CROSSING
Gerry Hemingway
Ray Anderson
David Mott
Ernst Reijseger
Mark Helias



sas 022
TUBWORKS
Gerry Hemingway

new!



PLAINIS
PHARE

«Herausfordern, was wir noch nicht wissen.»

Butch Morris – ein improvisierender Komponist

Interview von Jürg Solothurnmann

Butch Morris erscheint in beinahe 40 in Amerika und Europa produzierten Alben als Interpret, Komponist und Bandleader. Dennoch bleibt er in erster Linie Vollblutmusiker. Wer regelmäßig in die Jazzclubs in Manhattan geht, kennt sein Gesicht: in aller Regel tritt er im letzten Set auf, wenn komponierende Musiker wie Gil Evans spielen. Er erscheint überall dort, wo er vermutet, Inspiration zu finden oder andere Musiker zu treffen, die eine Beziehung zu seinen Experimenten und ungewöhnlichen Ideen haben können. Butch pflegte mit Billy Bang, Frank Lowe, Steve Lacy, Jean-Charles Chapon, Elliot Sharp, Johnny Dyani, Jef Gilson, Wayne Horvitz und, am meisten, mit David Murray zu spielen und Aufnahmen zu machen. Aber heute interessiert ihn nicht um stilistische Definitionen oder Einschränkungen; er versucht alles, was ihm liegt, handle es sich dabei nun um eine einfache Jazzmelodie, ein Ballett, eine Oper oder eine medienübergreifende Darstellung.

Zu Beginn des Jahres 1985 spielte das neue "Butch Morris Ensemble" Current Trends in Racism in America in "The Kitchen". Dies war die erste sogenannte "Conduction" in den Vereinigten Staaten. Dazu schrieb Morris: "Eine 'conduction' ist eine dirigierte Improvisation. Im wesentlichen handelt es

sich um ein improvisiertes Duo für das Ensemble und den Dirigenten – allgemeinverständlich ausgedrückt: ein Verschmelzen der Vorstellungen.

Zu den Musikern gehörten Frank Lowe, John Zorn, Thurman Baker, Curtis Clark, Tom Cora und viele andere. Butch Morris ist sehr darauf bedacht, nicht zu viel von seinen neuen Ideen zu verraten, bevor sie reif geworden sind. Bei einem Besuch in New York traf sich Jürg Solothurnmann mit Morris und bat ihn, über sich zu sprechen.

BUTCH MORRIS: Geboren wurde ich 1947 in Long Beach in Kalifornien, wuchs indessen in Los Angeles auf, wohin wir umgezogen waren, als ich drei Jahre alt war. Wir waren eine recht musikalische Familie – im Haus stand immer ein Klavier, und unsere Eltern waren eine große Stütze und Hilfe. So sagte ich, wenn ich eine Trompete brauchte, dies meiner Mutter, und sie sagte es meinem Vater, und er ging hin und kaufte sie. Mein ältester Bruder gewann eine ganze Menge von Klarinettenauszeichnungen. Mein zweitältester Bruder ist der Bassist Wilbur Morris. In Wirklichkeit begann er als Drummer. Meine Schwester, die drei Jahre älter ist als ich, spielte Klavier. Wilbur und ich waren die beiden einzigen, die dabei blieben, aber die andern waren ebenfalls gute Musiker. So bin ich aufgewachsen.

Meine Mutter half mir sehr viel am Klavier und beim Komponieren, als ich jung war. Ich glaube, ich habe mich erst einiges später tatsächlich dazu entschlossen, Musiker zu werden, aber von jeher habe ich gewußt, daß die Musik mir etwas bedeutete.

JAZZ FORUM : Spielte sich die musikalische Ausbildung, die Sie genossen, vor allem an der High School ab ?

BM : Die Grundlagen studierte ich an der Junior und an der High School, nämlich Harmonielehre, Musiktheorie und Kompositionslehre. Ich war auch in der Band und im Orchester.

JF : Hatte Ihre Familie irgendwelche Vorurteile hinsichtlich der Musik, wie beispielsweise : 'Blues ist Musik des Teufels' ?

BM : Bewahre, nein ! Bei uns zuhause lief immer eine Platte, oder wir hörten einen Radiosender. Wir hörten Programme wie "Jazz to Boogie to Bebop" und dergleichen. Es gab einen Sender, der alle Arten afro-amerikanischer Musik brachte. Nur dann, wenn meine Schwester klassische Musik spielte, oder später, als ich meine Trompetenversuche machte, lief dies nicht. Es gab überhaupt keine Vorurteile. Unsere Eltern waren uns Ansporn dafür, alles zu tun, was wir tun wollten, und ich habe meine Vorstellungen viele Male geändert.

JF : So dachten Sie also nicht von Anfang an daran, Musiker zu werden ?

BM : Nein, erst in meinen Zwanzigerjahren. Nach der High School erhielt ich einen Job, Musik für eine Big Band zu kopieren. und in jener Zeit fiel mein Blick erstmals auf das kreative Schreiben. Manchmal sah ich drei verschiedene Arrangements desselben Songs, und so begann ich, die Dinge von verschiedenen Gesichtswinkeln aus anzusehen. Alle meine Freunde gingen damals in das College, aber ich liebte tatsächlich meine Arbeit. Ich hatte diese kleinen Bands in der Stadt, mit denen ich Songs von Horace Silver, Art Blakey, Miles Davis spielte - ganz verschiedene Dinge. Und während ich Musik studierte, schrieb und malte ich viel, was bestimmt einen Einfluß auf meine Musik hatte. Aber dann kam ich zum Militär und ließ anfänglich meine Musik praktisch vollkommen auf der Seite. Erst nach acht oder neun Monaten entdeckte ich in der Militärbasis den Musikraum. Ich begann, am Klavier zu komponieren. Als ich aus Vietnam in ein Spital in Japan verlegt wurde, blieb mein Horn zurück. Ich war ernstlich krank und hatte nichts von meinen Dingen mitgenommen. Erst ein Jahr später, als ich nach Okinawa kam, gelangte mein Horn wieder zu mir. In jener Zeit schrieb ich eine Menge Prosa und philosophische Dinge, mehr als Musik. Ich dachte sogar daran, in den medizinischen Bereich zu ge-

hen, interessierte mich doch in der Tat das Therapiewesen. Ein bißchen studierte ich auch Dramatik. Als ich 1969 vom Dienst entlassen wurde, ging ich nach Los Angeles zurück, mit der festen Absicht, Physiotherapie und Beschäftigungstherapie zu studieren. Ich begann mit dem Baß und kam in Kontakt mit einer Big Band, welcher Horace Tapscott (p, comp), Arthur Blythe (as), Lester Rhames (tb) und viele andere angehörten. Gleichzeitig war ich an der Schule und lernte die Herstellung von Prothesen, studierte geisteswissenschaftliche Gebiete und nahm zusammen mit Rick Cherry, dem Neffen Don Cherrys, Klavierunterricht. Immer mehr wuchs ich in die Band hinein, und schließlich gab ich die Schule auf. Ich begann, immer mehr zu spielen und zu schreiben.

Im Spätjahr 1971 zog ich nach San Francisco, wo ich eine Möglichkeit kreativer Betätigung fand, indem ich ein großes Ensemble zusammenbrachte und noch mehr schrieb. Ich kam auch in Kontakt mit dem Mills College in Oakland, was in der Tat sehr interessant war, und ich spielte viel mit dem Tenorsaxophonisten David Murray. Don Moyé, der eine gewisse Zeit dort wohnte, stieß auch zu uns. Aber dann überzeugten mich David und Frank Lowe davon, nach New York zu gehen, zumindest für eine gewisse Zeit. Ich reiste zwischen New York und Europa hin und her, bis ich mich dazu entschloß, hier zu bleiben, da die Leute, die ich brauche, um das auszudrücken, was ich will, hier sind. Als ich den Entschluß faßte, hierhin zurückzukommen, wußte ich ganz genau, was ich tun wollte - und was ich nicht tun wollte. Meine Absicht war, für verschiedene Situationen zu komponieren, verschiedene Ensembles zu leiten, zu spielen und mein eigenes Ensemble zu haben.

JF : Wenn Sie ein Blasinstrument spielen, ist es in der Regel das Kornett. Weshalb ?

BM : Während meiner High School-Zeit und des Militärdienstes experimentierte ich mit verschiedenen Blasinstrumenten, wie der Trompete, der Flöte, dem Waldhorn und der Posaune. Aber nichts schien das Richtige zu sein. Erst als ich ein neues Flügelhorn für ein altes, angeschlagenes Kornett an Zahlung gab, wußte ich, daß ich endlich das gefunden hatte, wonach ich suchte. Und seitdem bin ich dabei geblieben.

JF : Worin besteht für Sie der Unterschied zwischen einer Trompete und einem Kornett ?

BM : Es gibt mehrere Unterschiede, aber im wesentlichen ist dies auch eine persönliche Sache. Beim Kornett ist der Ton näher bei mir, weil der Schalltrichter des Instruments näher liegt. Es tönt für mich voller. Ein Trompetenspieler würde sagen, man könne auch einen Trompetenton voll machen, aber das Kornett hat seinen ganz eigenen Charakter. Es ist etwa so, wie wenn die Trompete mein



rechter Schuh und das Kornett der linke wäre. Trompete zu spielen ist für mich etwa, wie wenn ich meinen rechten Schuh an meinem linken Fuß trüge. Ich kann den Unterschied nicht wirklich beschreiben, aber ich spüre ihn ganz gewiß.

JF : In der Anfangszeit des Jazz benutzten die meisten Musiker eher das Kornett als die Trompete. Warum gaben sie später dann das Kornett auf ?

BM : Wegen der Kraft. Die Trompete hat eindeutig mehr Kraft. Mit einer Trompete kann man praktisch alles durchschneiden. Nun, ich bin nie ein Kraftmensch gewesen. Ich glaube mehr an eine Art Zen-Kraft als an die physische Kraft. Ein Kornett ist als Instrument so raffiniert, daß es Zen sein kann, wogegen eine Trompete immer sehr physisch ist. Das Kornett ist wärmer, nicht so blechern. Es ist, wie wenn Ihnen jemand die Hand, nicht die Faust, reicht.

JF : Wie kamen Sie zu dem sogenannten Free-Spielen ?

BM : Zum Free Jazz kam ich über einen Trompetenspieler namens Walter Lowe. Alles, was er auf dem Instrument spielte, war so menschlich. Natürlich hatte ich in traditioneller Weise gelernt und ging durch den ganzen Bebop und alle diese Dinge hindurch, aber Walter hat mich am wesentlichsten beeinflusst. Er brachte mir so viel über das Horn, die Kunst und die Wahrnehmung bei. Es gibt so viele Arten des Zuhörens, und Walter brachte mich wirklich dazu, Dinge zu hören. So gibt es beispielsweise einen Unterschied zwischen dem, was man hören und nicht sehen kann, dem, was man hört und von dem man weiß, aus welcher Richtung es kommt, und dem, was man klar und deutlich hören und sehen kann. Dies sind drei verschiedene Arten von Tönen. Walter lehrte mich solche Dinge.

JF : Er lehrte Sie über die Wahrnehmung im allgemeinen ...

BM : Bestimmt. Er sagte Dinge wie beispielsweise : "In jedem A ist auch ein kleines B". Zuerst wußte ich nicht so recht, worüber er sprach, aber heute weiß ich es. In jedem A ist auch ein kleines B. Und ein kleines Fis ist in jedem G - welche Kombination man auch immer macht.

JF : Kannte Walter Lowe Eric Dolphy ? Soviel ich weiß, beschäftigte sich Dolphy mit Ähnlichem.

BM : Das kann ich nicht mit Sicherheit sagen. aber es ist denkbar, da beide in Los Angeles wohnten und gemeinsame Bekannte hatten.

JF : Wie war Ihre akademische Kompositionsausbildung ?

BM : Studiert man an der High School Musik,

muß man jedes Semester Musiktheorie nehmen. Verläßt man die High School, so hat man sechs Jahre Harmonielehre, Klavierunterricht usw. gehabt. Man lernt auch Dinge wie den Kontrapunkt. So formell spielte sich meine Ausbildung ab, aber ich lernte in jener Zeit so viel, daß ich nicht länger studieren wollte. Ich lernte so viel, weil ich bereit war, Dinge zu tun, die in den Augen des Lehrers Fehler waren, indem ich vor dieses ein Be, vor jenes ein Kreuz setzte, hier eine halbe Modulation machte usw. Später ging ich kurze Zeit in Oakland zur Schule und lernte einiges im Orchestrieren. Ich blieb nicht sehr lange dort, weil dies nur dann nützlich gewesen wäre, wenn ich diese spezielle Richtung hätte einschlagen wollen.

JF : So war denn der Rest ein Lernen durch Ausprobieren ?

BM : Ja. Horace Trapscott war groß darin; er ermunterte jedermann, zu schreiben, und ich versuchte, mehr als alle andern herauszubekommen, weil ich die Möglichkeit benutzen wollte, es zu hören. Ich fand rasch heraus, wie es war, dies durch die Erwidern eines jeden in der Band. Wenn es nicht zu schlecht war, gaben sie mir Anregungen, wie man es verbessern könne. Ich erhielt in jener Zeit - 1969-1972 - vielerlei Unterstützung. Auch Dirigieren studierte ich in Oakland, bei Charles Moffet. Viele Leute haben mir geholfen, aber Charles ist derjenige, der mir für meinen Dirigierstil und das Komponieren eine wirkliche Hilfe war.

JF : Wie kamen Sie dazu, Musik zu komponieren, bei der keine Differenzierung zwischen verschiedenen Stilrichtungen, wie Jazz und moderner klassischer Musik, gemacht wird ?

BM : Vor allem liebe ich die Melodie. Sie muß Substanz haben, etwas, in das ich beißen kann. Natürlich liebe ich alle Arten Musik, aber im Grunde genommen schreibe ich Songs. Es spielt keine Rolle, worauf meine Musik hinausläuft, in der Komposition befindet sich immer eine Melodie. Irgendwann einmal zwischen dem Ende meiner High School-Zeit und dem Ende meines Militärdienstes begann ich, in meinem Kopf etwas zu hören, das mir wie ein Ball von Tönen erschien. Ich war gleichsam blind, hörte Töne und war nicht fähig, sie vor meinem geistigen Auge zu malen. Ich hörte diese Töne, wußte indessen nicht genau, worum es sich dabei handelte oder woher sie stammten. In einem Ton befand sich eine ganze Menge von Elementen, etwa so, wie ein Kissen, versehen mit Federn in mannigfaltigen Farben, auf dem ich zwar jede Nacht lag, aber nicht wußte, welche Farben die Federn hatten. Jetzt erst gelange ich zu diesem Ton. Die Melodien, die Kompositionen waren es indessen, die mir halfen, dazu zu gelangen. Ich spreche nicht darüber, wie ge-

nau ich dazu gelange, aber es gibt da gewisse Prozesse, die ich meine Musik durchmachen lasse. Nun komme ich zu diesem Sound, und es ist dies das erste Mal, daß ich zum Po-de-st gehe und experimentelle Musik präsentiere. Ich glaube nicht, daß ich je zuvor tatsächlich experimentelle Musik vorgeführt habe, weil man bei dem Experimentieren keine Vorstellung von dem hat, was herauskommt, zumindest, was mich anbetrifft. Ich wußte immer, daß ich die Melodie spielen würde, dann das Solo, und dann erneut die Melodie, und dies war dann der Schluß. Jetzt habe ich keine Vorstellung von dem, was herauskommt. Ich bin wie jemand, der von Geburt auf blind ist und hoffentlich eines Tages sehen wird. Ornette Coleman hat mir ebenfalls sehr viel geholfen. Mehr oder weniger informell hatte ich sein harmolodisches System, oder das, was ich dafür hielt, studiert, als ich ihn dann an einer Party in New York traf. Ich sagte ihm, ich wolle mehr über die Harmolodik erfahren und sagte ihm, was ich wußte. Schließlich sagte er : "Schau, es ist nicht das, was ich tue. Ich empfehle dir jedoch, in dieser Richtung weiterzugehen, weil du damit vielleicht das finden kannst, was du suchst." Eine Weile lang glaubte ich, er wolle mir einfach die Lust daran nehmen, aber später fand ich dann heraus, daß er mir das gesagt hatte, was ich wissen mußte. Ich ging in dieser Richtung weiter, und es half mir, dahin zu gelangen, wo ich mich jetzt befinde. Die Leute wissen nicht, was sie davon halten sollen, ob sie es nun genießen oder nicht. Ich komme von einem Bebop-Background her, aber ich habe schon vor langer Zeit erkannt, daß ich nicht ein Bebop-Spieler bin. Ich hatte ganz einfach das, was ich anzubieten hatte, ganz oben zu präsentieren, und ich habe herausgefunden, daß es klappte. Gewiß, es kommt vom Free Jazz und vielen verschiedenen andern Dingen her, aber in der Hauptsache handelt es sich um einen persönlichen Stil. Ich liebe das Schlagzeug und glaube, daß es wirklich den Pulsschlag unserer Musik darstellt. Aber ich brauche keinen Drummer, der den Takt schlägt. Ich will, daß alle Instrumente intern im Rhythmus sind. Entsprechend der Art, wie die Musik zurechtgelegt wird, hat jeder seinen eigenen internen Rhythmus und Takt. Auf diese Weise kann sich die Musik gleichzeitig in individueller wie kollektiver Weise entwickeln. Ich habe den "Swing" in der Musik ebenfalls gern. Dies kann mit Saiteninstrumenten erreicht werden, doch ist es bis jetzt noch nicht in effizienter Weise versucht worden. Zumindest habe ich noch nichts Befriedigendes gehört. Ich bin nahe daran, ein ganzes String-Ensemble dazu zu bringen, als Gesamtheit für sich zu swingen. In kompositionsmäßiger Hinsicht bin ich in meinem ganzen Leben noch nie so erregt gewesen. Ich schreibe und experimentiere mehr

denn je, und ich führe Protokoll über das, was ich von Tag zu Tag tue. Was Anthony Davis tut, ist etwas verschieden davon. Ich bin sicher, daß er alles das, was ich hinsichtlich dessen, was traditionell ist undsonweiter, gelernt habe, ebenfalls gelernt hat, aber unsere Richtungen sind unterschiedlich. Ich bin interessiert an seinem Vorgehen, daran, wie er von einem Punkt zu dem andern gelangt. Dies ist es im Grunde genommen, was mich an allen heutigen Komponisten interessiert, mit Ausnahme einiger weniger, von denen ich sagen kann, daß ich alles liebe, was sie tun. Eigentlich gibt es jedoch nur einen derartigen Menschen, und dies ist Thelonious Monk.

JF : Für viele Dinge, die heute Gestalt annehmen, scheint er eine Schlüsselfigur zu sein.

BM : Ja, für viele ist er der Kardinalpunkt. In melodischer, harmonischer und rhythmischer Hinsicht bietet er mir eine Menge Antworten.

JF : Dem durchschnittlichen Jazzfan ist das, was Sie mit Ihrem Interesse meinen, wie ein Komponist von einem Punkt zu dem nächsten gelangt, wahrscheinlich rätselhaft. Meinen Sie damit den ganzen Entwicklungsprozeß von einer Komposition zu der nächsten ?

BM : Ja, ziemlich genau das. Wenn man dem Werk einer Person über, sagen wir, einen Zeitraum von mehreren Jahren hinweg zuhören kann, existiert im zweiten Jahr etwas, das diese Person im ersten Jahr nicht hatte. Wie ist der Betreffende dahin gelangt ? Was hat ihn dazu gebracht, eine andere Seite des Wesens seiner Persönlichkeit zur Geltung zu bringen ?

JF : Ist dies nicht eher ein Anliegen eines Komponisten als eines Interpreten ?

BM : Ich würde nie einen andern Komponisten fragen, wie er von Punkt A zu Punkt B gelangt ist. Aber wenn ich bei Punkt B etwas sehe, das ich wirklich liebe, dann vermute ich, daß sich bei Punkt A etwas befindet, das den Weg nach B andeutet. Deshalb schenke ich nun dem Punkt A größere Aufmerksamkeit. Aber es ist auch möglich, daß er es bei Punkt A noch nicht gesagt hat, weil er es erst zwischen Punkt A und Punkt B gelernt hat. Aber ich finde, daß jemand, der auf richtig ist, einem soviel über sich selbst sagen wird, wie er kann.

JF : Mit seinen Werken oder mit seinen Worten ?

BM : Das spielt keine Rolle, obschon die meisten nicht einfach so aus sich herauskommen und mit Worten sagen, wie sie sind. Wenn es sich um einen Maler handelt, wird er es auf der Leinwand viel klarer ausdrücken als mit Worten.

JF : Sind Sie je in Kontakt gekommen mit sogenannten streng klassischen Komponisten, und haben Sie gefunden, daß deren Sicht des schöpferischen Akts von der Ihrigen merklich abwich ? Würden Sie sagen, Ihr musikalischer Approach sei anders, weil Sie auch ein improvisierender Musiker sind ?

BM : Ganz gewiß ? Bei der Komposition gilt mein Hauptinteresse dem Improvisierenden und dem, was er tun wird. Wenn ich eine Komposition schreibe, versuche ich, den Improvisierenden in eine bestimmte Richtung zu lenken. Ich schrieb einen Song für die Aufnahme von David Murrays neuem Quartett, in den ich eine Akkordsequenz brachte, die ihn in eine bestimmte Richtung lenken soll.

JF : Sind Sie damit einverstanden, daß es auch eine Aufgabe für Sie als Komponisten von Improvisationsmusik ist, die Musiker, die Ihre Stücke spielen, einzuladen oder zu zwingen, in Richtungen zu gehen, die diese zuvor noch nie eingeschlagen haben ?

BM : Selbstverständlich ! Ich meine, wir sollen das herausfordern, was wir nicht kennen, wir sollen die Dunkelheit herausfordern und zwar beständig, in der Improvisation wie in der Komposition. Das ist wirkliches Experimentieren. Man dringt in Neuland ein und entdeckt damit Neues. Man lernt immer, wenn man in eine spezielle Richtung geht, selbst wenn man wieder zurückgeht und eine andere, neue Richtung einschlägt.

Die meisten Jazzmusiker kommen von einem Swing- und Bebop-Hintergrund her. Aber der Hintergrund ist bloß die Vorarbeit, und viele von ihnen werden sich nicht bewußt, daß sie viel mehr zu bieten haben. Alles übt seinen Einfluß auf den Geist aus, und der Geist beeinflusst die Komposition.

JF : Es muß schwierig sein, Musiker zu finden, die bereit und gewillt sind, Ihre Kompositionen zu bringen.

BM : Das stimmt, aber wenn sie gewillt sind, herausgefordert zu werden, bin ich auch gewillt, sie zu haben, weil ich gleichzeitig auch von ihnen lerne. Und neue Menschen bringen neue Ideen und Impulse herein.

JF : Welche neuen Ideen, glauben Sie, haben Ihre Kompositionen und Konzepte dem Jazz, oder der Musik ganz allgemein, gebracht ? Worin zeigen sich die neuen Tendenzen, welche durch Sie, Anthony Davis und ein paar weitere, repräsentiert werden ?

BM : Nun, wenn wir von mir selbst sprechen wollen : Wissen Sie, was ein "Q tip" ist ? Es ist ein Stück Watte an einem Stäbchen, mit dem man sich die Ohren reinigt. Genau das bin ich. Ich bin jemand, der dabei behilflich ist, die Ohren anderer zu reinigen, so daß sie hören und deutlich verstehen können, was sich abspielt.

Es ist schwierig, dies zu erklären, aber ich werde nun in die gleiche Richtung geleitet wie Anthony. Unsere Arbeit lenkt uns auf bestimmte Dinge hin. Ich hatte eine Idee und ging ihr nach. Und dies ist das Ergebnis dieser Idee. Meine Arbeit basiert auf drei Systemen, die ich Kreon, Prognose und zeitliche Rekonstruktion nenne, aber ich möchte dies nun nicht im einzelnen erklären.

JF : Wenn Sie mit andern Musikern zusammen arbeiten, müssen Sie zu einer Kommunikation sowohl im Wort als auch im Ton und in der Musik fähig sein. Ich kann Ihnen die Abneigung nachfühlen, zu sehr über Ihre Musik in die Details zu gehen. Aber Kritiker - besonders dann, wenn sie Ihre Musik nicht gern haben - werden Sie immer kategorisieren. So dürften sie beispielsweise Vergleiche mit der Minimalmusik anstellen.

BM : Kein Kritiker hat sich negativ geäußert, außer daß ich - wie Sie es gesagt haben - irgendwo eingeordnet werde. Bestünde nicht die Tatsache, daß ich dirigiere, arrangiere und lehre, würden die Leute mich als einen Free Jazz-Spieler betrachten. Die Leute wollen einen nur so haben, wie sie ihn früher gesehen haben. Sie sehen einen auf dem Bandstand Hot House oder Blue'n'Boogie oder So What spielen, und sie würden nie erwarten, einen in Carnegie Hall Beethoven dirigieren zu sehen. Aber meine Eltern haben mich gelehrt, daß ein Mensch etwas Unbegrenztes ist. Man darf niemanden in ein Schrankengebilde verweisen ! Als ich Beethovens letztes Streichquartett dirigierte, sagten mir Kritiker, ein Beethoven-Streichquartett brauche keinen Dirigenten. So, wie ich die Sache anging, brauchte es einen ! Wir machten etwas wirklich Erstaunliches ! Wir ließen Stellen für die Improvisation offen, wir spielten gewisse Teile und improvisierten dazwischen. Dann dirigierte ich die Improvisation ! Ich gab den Streichern die Anweisung, Legato zu spielen, Pizzicato zu spielen, Staccato zu spielen ... lange Folgen, kurze Folgen zu spielen, und so weiter. Manchmal war die Improvisation kurz, manchmal lang, von einem, zwei Takten, bis zu einer langen Sequenz. Es war erstaunlich - sie hatten nie daran gedacht, sich mit dieser Musik so auseinanderzusetzen, aber sie hatten ihre Freude daran. Darüber schrieb jedoch niemand. Wissen Sie, für die Kritiker bin ich ein Jazz-Kornettspieler und habe nicht Beethoven zu dirigieren, und vor allem nicht auf diese Art.

JF : Wenn, beispielsweise, ein Mitglied des Juilliard-Quartetts dies getan hätte, glauben Sie, daß man dies eher akzeptiert hätte?

BM : Ganz bestimmt. Aber ich weiß nicht, ob die Mitglieder des Juilliard-Streichquartetts ebenso gut improvisieren können wie die vier Streicher, die ich hatte. Und ich beschäftigte mich mehr mit der Improvisation



als mit der Ausführung. Diese vier Musiker dirigiere ich nun schon vier Jahre, und alle meine Methoden sind ihnen vertraut. Wenn ich auf dem Podest bin, muß ich ihnen überhaupt nichts mehr sagen. Zwischen uns besteht eine Art von Telepathie. Ich mache etwas, und sie wissen ganz genau, was ich als nächstes machen will.

JF : War diese Beethoven-Sache gewissermaßen ein Vorläufer dessen, was Sie jetzt mit Ihren eigenen Kompositionen machen ? War dies ein Test oder ganz einfach eine weitere Idee ?

BM : Während Jahren habe ich meine eigenen Kompositionen geleitet. Dies war ganz einfach ein weiteres Projekt, eine Art Geistesblitz bei mir. Ich hatte Beethovens letztes Streichquartett angehört, und es hatte mich fasziniert. Ich spielte es dann mit Improvisierenden, und es klappte. Im gleichen Konzert brachte ich auch ein neues Stück für Streichquartett und Klavier, sowie eines der Quartette von David Murray.

JF : Können Sie mir etwas über die andern Sachen sagen, die Sie in der letzten Zeit gemacht haben ?

BM : Ich bin daran, einige interessante Ensembles zusammenzubringen, und lasse meine Finger zur Zeit von Saxophon, Kornett, Klavier und Schlagzeug. 1977 hatte ich eine in-

teressante Band in Groningen in Holland. Ich hatte Harry de Witt, einen holländischen Komponisten und Interpreten, der auf dem Saitenbezug des Klaviers außerhalb des Klaviers spielte. Er spielte auch Marimba, und ein Schlagzeuger spielte Glockenspiel und Pauken. Curtis Clark war am Klavier, und eine Frau spielte Harfe. Dazu kamen Arthur Blythe am Saxophon, Don Moyé am Schlagzeug, Jean-Jacques Avel am Baß und ich selbst. Bestimmt hatten sie nichts derartiges erwartet. Wir überrumpelten sie, und es dauerte eine ganze Weile, bis sie hörten, was wir machten. Danach war ich am Laaren-Festival 1978 eingeladen, mit einer Besetzung von zwei Schlagzeugern - Jay Oliver und Gerard, Jean-Jacques Avel erneut, zwei Pianisten und mir selbst. Nun war es ganz anders. Sie erwarteten Bop und Swing im traditionellen Sinn. Ich liebe das Swingen immer noch, aber ich muß dies nach meinen eigenen Vorstellungen tun. Es war ein interessantes Konzert, aber danach bin ich nicht mehr eingeladen worden...

Ich bin nicht daran interessiert, ein Festival mit einer Gruppe zu machen, die ich in einem Club haben kann. Ich will etwas Andersartiges präsentieren, etwas, über das ich nachgedacht habe, das ich geplant und an dem ich gearbeitet habe. Oft lege ich so etwas beiseite und warte auf die sich bietende Gelegenheit.



JF : Bedeutet dies, daß Sie konzertartige Situationen den Clubs vorziehen ?

BM : Ich glaube, beide Arten haben ihr Ziel und ihren Zweck. Man hat darauf zu achten, wo und wie man sie in welchem Stadium seiner Entwicklung verwenden will.

JF : Es gab da ein Gerücht, Sie seien daran, eine Oper zu schreiben ...

BM : Ja, ein solches Gerücht existiert (er lacht). Ja, ich bin daran, eine Oper zu schreiben. Eigentlich arbeite ich gleichzeitig an zwei, und an einem großen Orchesterstück. Jemand will die Oper produzieren, kann dies zur Zeit jedoch nicht tun. Ich arbeite seit elf Jahren an einer Oper. Ich bin nicht in Eile; es ist dies etwas, bei dem ich mir Zeit lasse.

JF : Sie sagen Sie seien nicht in Eile. Kommt es nicht vor, daß Sie die Gelegenheit erhalten, ein Stück aufzuführen, das Sie vor einigen Jahren geschrieben haben, aber finden, nicht mehr daran interessiert zu sein, weil Sie in Ihrer Entwicklung in einem weiteren Stadium sind ? Sind die "alten" Dinge noch gültig genug, aufgeführt zu werden ?

BM : Nun, eine neue Ära ist im Kommen. Es gab eine Zeit, in der jedermann die Musik aller andern spielte. Diese Tendenz begann in den Zwanzigerjahren und hörte in den Sechziger und Siebzigerjahren auf, als alle begannen, ihre eigene Musik zu schreiben und zu spielen. Aber die alte Tendenz kommt nun wieder. So bat mich David Murray, für ihn

eine Komposition zu schreiben, die seiner neuen Aufnahme einen Ausgleich geben sollte. Ich schrieb ihm keine, sondern suchte bei meinen früheren Sachen und fand etwas, das seinen Bedürfnissen entsprach.

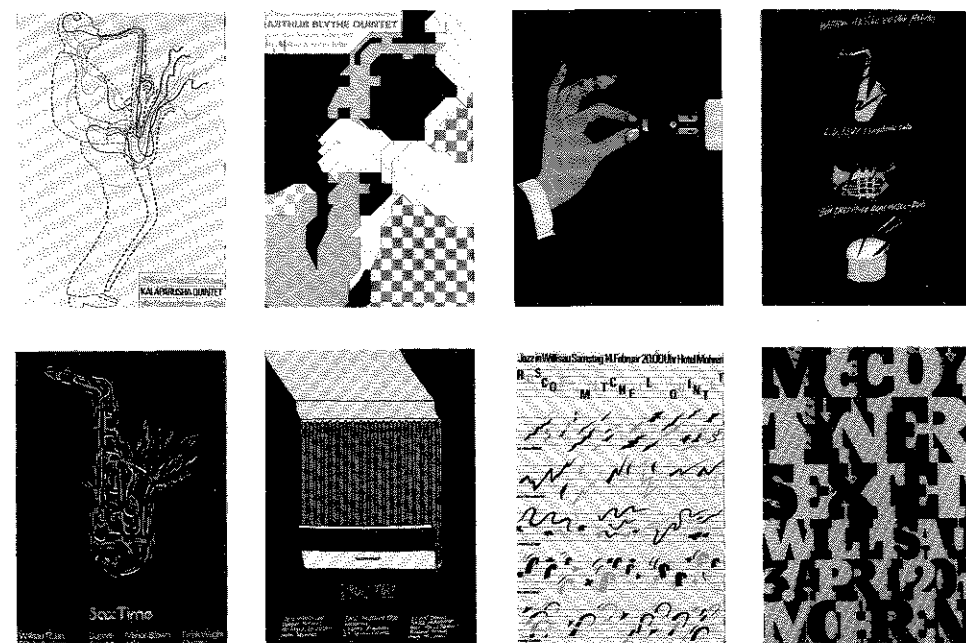
JF : Als improvisierender Komponist sind Sie immer mit Improvisationsfragen befaßt. Nun sind die Stilarten des Improvisierens in einem ständigen Wandel begriffen. Gehen wir einmal davon aus, dass wir ein Stück haben, das Sie im Jahr 1975 geschrieben haben, und daß jemand daran interessiert ist, dieses

Stück zehn Jahre später zu spielen. Gibt es da nicht Probleme, da die Improvisations-Situation, für welche es geschrieben worden ist, nicht mehr vorliegt.

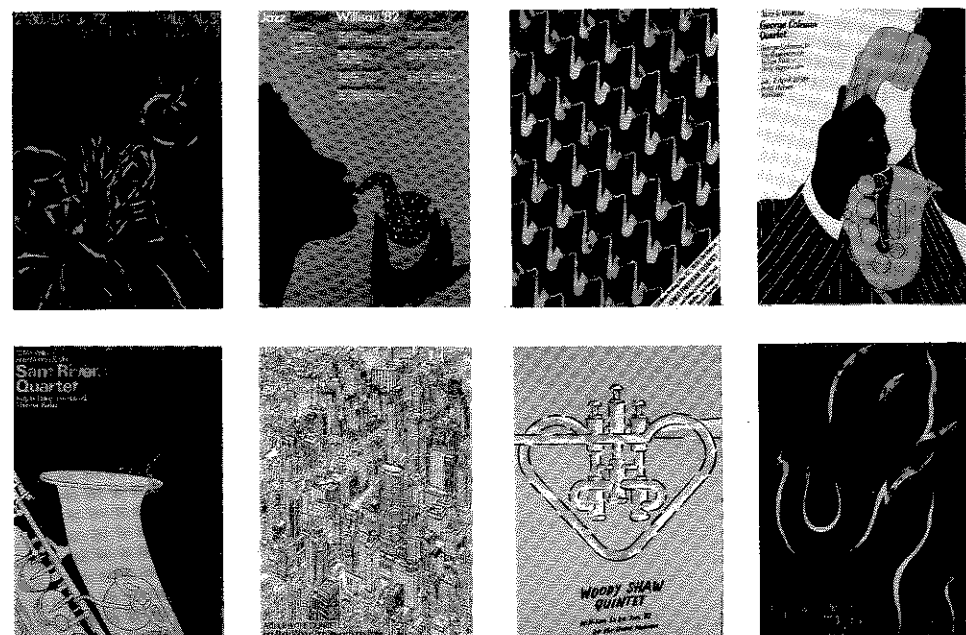
BM : Das habe ich nie so angesehen. Ich war nie der Ansicht, etwas sei veraltet. Es ist gleich, wie wenn man eine alte Aufnahme anhört. Ich hoffe, daß ich Musik schreibe, die in vielen verschiedenen Situationen über lange Zeit verwendet werden kann. Tendenzen beim Improvisieren können wohl ändern, aber wenn ein Stück für mich damals gut war, ist es dies für mich heute noch. Natürlich habe ich Kompositionen vernichtet, die mir nicht gefielen. Es gibt indessen eine Menge von Kompositionen, die ich in den Siebzigerjahren geschrieben und seitdem nicht mehr in die Hand genommen habe. Ich warte einfach auf die Situation, in der ich sie verwenden kann. Ich gehe mit meiner Musik nicht auf die Straße, um sie feilzubieten.

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.

**REGIONALES
VERKEHRSBÜRO
WILLISAU**

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



REGION LUZERNER HINTERLAND

Mit REVOX fängt HiFi an:



The Signature

...von tv aregger^{AG}

Willisau und Grossdietwil

Töne als Sprache

von Ben Sidran

Archie Shepp ist einer der hauptsächlichen Exponenten der Schwarzen, die in Amerika ihre Karriere gemacht haben. In den Sechzigerjahren hatten seine Aufnahmen für die Marke Impulse zu einer jener seltenen Vereinigungen der sogenannten "Free"-Musik mit dem Soul etwa eines James Brown geführt. Die Aufnahme einigerlanger Gedichte in seine Alben stellte eine Vorwegnahme der "Jazz Poets" wie Gil Scott-Herons dar und zeigte die Breite und die Tiefe seines kulturellen Denkens auf. Shepp lehrt heute in Amherst, für die Universität von Massachusetts. Und dennoch bleibt er der Archetyp des Musikers der Straße, mit einem aufmerksamen Ohr für die Töne des Ghettos, beständig auf der Suche, auch das Ironische herauszuhören - eines der seltenen Individuen mit einer aufgrund der verschiedenartigen Erfahrungen breitgefächerten Sicht der Jazzszene. Aus einer Zeitschrift hatte ich erfahren, daß er in seinen Lektionen mein Buch Black Talk gelesen hatte. Ich hatte ihn dann angerufen, um ihm meine Freude darüber auszu-drücken. Für dieses Interview haben wir uns in New York getroffen. Seit einem Konzert im Jahr 1984 hatten wir uns nicht mehr gesehen.

Wie lange sind Sie nun schon in Amherst ?
Bald fünfzehn Jahre.

Fünfzehn Jahre mit all ihren weltweiten Veränderungen, sowohl im Lehrkörper als auch in der Gemeinschaft der Musiker...

Tiefgreifende Veränderungen, die keiner von uns je hätte voraussehen können.

Weshalb haben Sie seinerzeit die New Yorker Szene mit Amherst vertauscht ?

Im wesentlichen aus familiären Gründen, wegen meiner Frau und meiner Kinder. Auch meine Mutter, die inzwischen gestorben ist, hat mich dazu ermuntert, die Stadt zu verlassen und den Versuch zu unternehmen, etwas zu besitzen. Das habe ich getan, indem ich mich in einem Bauernhaus einrichtete. Wahrscheinlich tun wir alle dies, wir Leute aus dem Ghetto, wenn wir der Stadt den Rücken kehren.

Sie bezeichnen sich als Stadtkind. Wo sind Sie aufgewachsen ?

Geboren bin ich in Ford Lauderdale in Florida, wo ich meine sieben ersten Lebensjahre verbrachte. Dann kam ich nach Philadelphia.

und hier erhielt ich meine Musikausbildung. Ich betrachte mich also als Städter. Selbst in Fort Lauderdale war ich nicht auf dem Land. Die Stadt ist ein harter Ort, besonders für Angehörige von Minderheiten. Ich wohnte an einem Ort mit dem Namen "Brickyard" (Ziegelei). Ursprünglich befand sich dort eine Ziegelei, als Iren dort lebten. Nach ihrem Weggang richteten sich Italiener dort ein. In den Vierzigerjahren dann begannen die Schwarzen zu kommen; damals haben wir uns dort niedergelassen. Heute trägt der Ort immer noch denselben Namen. Für ein Kind bildete dies einen sehr harten, spartanischen Rahmen. Ich hatte das Glück, praktisch als einziges Kind erzogen zu werden : meine Brüder und meine Schwestern kamen erst viel später. Ich bin fünfzehn Jahre älter als die älteste meiner Schwestern. Deshalb konnte ich eine gewisse Ausbildung genießen und Klavier- und Musikunterricht erhalten. Meine Tante und meine Großmutter haben immer viel Zeit darauf verwendet, mir das ABC beizubringen, mich lesen zu lehren. Im kulturellen Bereich habe ich Dinge kennengelernt, die den meisten andern unbekannt geblieben sind. Meine Brüder und Schwestern hatten es da schwerer. Das "Ghettoleben" war für mich von großer Bedeutung; hier habe ich die für das Überleben notwendigen Elemente mitbekommen. Hier habe ich meine Sensibilität und meine Einfühlbarkeit entwickelt. Zahlreiche meiner Freunde starben, und ich habe den Eindruck, durch einen Krieg gegangen zu sein, auch ohne Vietnam erlebt zu haben.

Wann sind die Musik und das Saxophon zu Ihren Begleitern, zu Ihrer Waffe in diesem Krieg geworden ?

Mit etwa zehn Jahren begann ich, Klavier, mit etwa dreizehn Jahren Klarinette zu spielen. Als ich fünfzehnjährig war, haben mir meine Großmutter und meine Tante ein Saxophon gekauft, und ich habe es auf weniger formelle Weise als Klavier gelernt. Ohne meine Großeltern hätte ich nie eine derartige Ausbildung genießen können.

Wie viele andere, so habe auch ich Sie durch Ihre Aufnahmen kennengelernt. Die erste Platte, an die ich mich erinnere, hieß "Four for Trane". Auf der Hülle sieht man Sie auf einer



Treppenstufe sitzen und Pfeife rauchen, und hinter Ihnen befindet sich John Coltrane, der zu Ihnen blickt. Wie sind dieses Treffen und dieses Bild zustande gekommen?

Zunächst muß gesagt sein, daß ich das große Glück hatte, John Coltrane zu begegnen, als ich ein junger Mensch war, und einer Gruppe junger Leute anzugehören, die in aktiver Weise interessiert waren. Bei meiner ersten Aufnahme für Impulse hat er eine ganz wichtige Rolle gespielt. Bob Thiele, der nachher ein "aficionado" dieser Musik wurde, konnte sie anfänglich nicht ertragen. Er traute meiner Motivation nicht. Ich bestürmte ihn am Telefon. Ich war arbeitslos, aber ich setzte jeden Tag einen Dollar ein, um ihn anzurufen. Zehn Mal pro Tag ging ich zum Drugstore an der Ecke. Während mehr als einem Monat antwortete man mir: "Bob ist soeben weggegangen", oder "er ist zum Essen gegangen", "er ist in einer Sitzung". Bill Dixon machte mir den Vorschlag, John um Vermittlung zu bitten. Ich war nicht sehr empfänglich dafür. Ich wollte nicht von John abhängig sein, von einer Bekanntschaft profitieren - ich konnte nicht von Freundschaft sprechen, dies insofern, als ich ihn damals nicht so gut kannte, wie er mich kannte. Dies kommt übrigens bei einer Beziehung zwischen zwei Menschen verschiedenen Alters immer wieder vor.

Sehr viel später ist mir dann bewußt geworden, daß er mich mehr schätzte, als ich annahm. Endlich hatte ich mich entschlossen. John arbeitete damals beim Half Note an der

Spring Street. Während einer Pause habe ich ihn angesprochen. Ich wußte nicht, wie ich ihm die Sache unterbreiten sollte. Ich wollte ihn um seine Intervention bitten ... Nach einem gewissen Augenblick sagte er mir: "Nun, das wolltest Du mir also sagen, Shepp?" - "Nun, John ... ich möchte, dass Du Bob Thiele sagst, er möge mir eine Sitzung für eine Platte gewähren." Er hat mich sehr hart angeschaut "Du weißt, die Leute wollen immer von mir profitieren." Sein Blick wurde noch härter. "Gut, ich schaue, was ich machen kann." Er tat es. Am nächsten Tag telefonierte ich Bob Thiele und war beeindruckt, mit ihm sprechen zu können. "Ja, John hat mir etwas davon gesagt. Das einzige Problem ist, ..." Ich war gespannt. Es war immer die gleiche Art, auf die er sich der Jungen und der avantgardistischen Musiker entledigte - ich war nicht der erste, der das Privileg einer Intervention Coltranes hatte - : "Sie können nicht Ihre eigene Musik aufnehmen, Sie müssen Coltranes Musik interpretieren." Da ich darauf aufmerksam gemacht worden war, habe ich mit meiner Gruppe gründlich geprobt. "Fabelhaft", sagte ich ihm. Und wir haben "Four for Trane" gespielt, weil vier Kompositionen von John waren.

Bei der Aufnahme war Bob aufgebracht; er mußte das Gefühl haben, John habe ihn zu etwas gezwungen, was er nicht machen wollte. In einer Ecke von Rudy van Gelders Studio zog er nervös an seiner Pfeife. Er hat nicht einmal zu uns hingeschaut, als wir warm liefen.

Aber am Schluß des ersten Themas sprang er zum Telefon und rief John in Long Island an:

"Trane, was die bieten, ist einfach fabelhaft; Du mußt hieherkommen." Es war elf Uhr nachts. John, höflich wie immer, kam her, er war nicht einmal in die Schuhe geschlüpft - man sieht dies übrigens auf dem Plattenfoto. In gewisser Weise hat er die Oberaufsicht über meine erste Aufnahme für Impulse gehabt. Als das letzte Stück aufgenommen war, blieb noch Rufus (Swung his back as last as the wind and then his neck snapped), das ich geschrieben hatte. Bob glaubte, man solle es nicht aufnehmen. Er bat John um seine Meinung, weil noch etwas zum Füllen des Albums erforderlich war, und dies war ein nicht sehr langes Stück. In der Tat war dies der einzige Bereich der Platte, der in gewissem Sinne ein avantgardistisches Etikett aufwies, das man mir dann anhängen konnte. "John", sagte Bob, "hör' Dir dieses Thema an; ich liebe es nicht besonders; sag' mir, was Du davon hältst." Trane hörte aufmerksam zu und sagte dann: "Bob, ich hab' das gern. Du müßtest es auf der Platte lassen." Ihm ist es also zu verdanken, daß es geblieben ist, und dies war sehr wichtig: diese Komposition hat es ermöglicht, meine Eigenart herauszustreichen. In aller Bescheidenheit darf ich sagen: Ohne Herrn Coltrane wäre dies nicht möglich gewesen. In ihm sehe ich noch heute einen der Hauptverantwortlichen für die Integrität und die Authentizität dessen, was wir dieser Art Musik verliehen haben. Mehr und mehr versinken wir in der kommerziellen Popmusik, dem Rock-and-Roll, der "Cross-Over"-Musik usw. Bestimmt sind dies wichtige Ausdrucksformen, aber die Musik jener Epoche war dies ebenfalls.

In Rufus gab es auch einen Vokalteil, der es erlaubt hat, an Ort und Stelle sich dessen bewußt zu werden, daß in musikalischer wie in konzeptioneller Hinsicht soeben etwas Neues entstanden war

Dieses Thema hatte für mich zahlreiche Auswirkungen. Ich glaube, einer der Helden von James Baldwin - in The Fire Next Time oder Blues for Mr. Charley - heißt Rufus. Vielleicht habe ich diesen Titel von dort her. Bereits damals gab es in meiner Musik mancherlei literarische Bezüge, insbesondere bei den Titeln. Ich hatte das Gefühl, daß zu dem Zweck, etwas bei dem Publikum ankommen zu lassen, die Noten allein nicht immer ausreichen. Will man gehört werden, braucht man manchmal auch das Wort; die Stimme bietet den Vorteil, daß Musik und Inhalt gleichzeitig ausgedrückt werden. Im übrigen ist die Musik, die man heutzutage hört, immer mehr vokal, immer weniger instrumental. Es besteht ein großes Bedürfnis nach verbaler Kommunikation, nach der Sprache.

Schon seit langem verwenden Sie, Archie Shepp, vokale Elemente bei Tanzrhythmen. So

stellt "Down Home New York" eine zugleich innere wie äußere Annäherung an den Vokaljazz dar, wie eine Begegnung zwischen John Coltrane und James Brown...

Es freut mich sehr, daß Sie James Brown zitieren. Er ist wichtig für das Zusammenbringen der Stilrichtungen. Er hat eine Änderung für das heutige Spielen der Soul-Musik gebracht. Brown und Ray Charles: Ray hat das Gospel-Element hineingebracht, das Brown mit der Einführung eines rhythmischen Elements verstärkt hat. Es war schon immer mein Traum, Brown und Coltrane zusammen zu hören. Diese Annäherung hätte eine noch nicht ausgenutzte Bindung bewirkt.

In den Sechzigerjahren kam es vor, daß Sie sich näherten...Ihre Musik schien diesen kritischen Punkt zu illustrieren, an welchem sich Ursprüngliches mit Avantgardistischem trifft.

Das stimmt, und ich muß den Einfluß von The Sidewinder Lee Morgans anerkennen. Lee war für mich in meiner Ausbildungsphase sehr wichtig. Ich war nur ein Jahr älter als er. In Philadelphia begleitete ich ihn auf dem Klavier. Am Samstagnachmittag ging ich zu seiner Mutter. Wir spielten Dinge wie Sippin' at Bells oder Tempus Fugit. Lee hat mir sehr viel gegeben, er hat mich gelehrt, ein Solo aufzubauen, Noten auf Akkorde zu spielen. Pianisten haben das Glück, zu sehen, was sie mit ihrem Instrument machen. Bläser müssen sich das vorstellen, was sie gerade tun. Während ich sie am Klavier begleite, zeichnet sich in meinem Kopf ein Konzept des Saxophons ab, in der Tat mehr ein pianistisches als ein saxophonistisches Konzept. Ich sehe die "Klavatur" des Saxophons in einer Weise, die sehr nahe bei derjenigen des Klaviers liegt. Dies ist ein Vorteil und ein Nachteil zugleich: bisweilen spielt man zu viele Noten. Ich machte mich deshalb, wie Miles, daran, zu "stutzen".

Ich glaubte, Sie hätten mit dem Saxophon begonnen, indem Sie in erster Linie an die Stimme dachten ...

Sie haben nicht vollkommen unrecht. Vor der Vereinigung dieser beiden Konzepte war mein Herangehen an das Saxophon während einer ganzen Zeitspanne eher melodisch denn harmonisch. Nachdem ich mit Coltrane zusammengekommen war, dachte ich - unter seinem Einfluß - und demjenigen einiger anderer, wie Benny Golsons und Lucky Thompsons - an andere Arten, die Akkorde zu bilden, um so viele Noten wie möglich spielen zu können. Jetzt versuche ich, das Gegenteil zu tun.

Was Ihr "Reifewerk" anbetrifft, liebe ich besonders die neueren Aufnahmen, bei welchen Sie wiederum ein traditionelles Repertoire hereinbringen. Ich denke an Ihre Hommage an Horace Silver, "Tray of Silver"...

Der Blue Note-Katalog hat mich sehr beeinflusst. Es ist sehr interessant, daß alles in

Japan neu herausgekommen ist, während es in den Vereinigten Staaten nicht mehr zur Verfügung stand. Eine Leidenschaft für die Kompositionen von Horace - einem der bedeutendsten Komponisten dieser Epoche - ergriff mich, und es war mir nicht möglich, an gewisse seiner Aufnahmen zu gelangen.

Hat Ihnen das Kennenlernen der Musik Silvers, die heutzutage praktisch klassisch ist, ermöglicht, Ihrem Spiel ein neues Leben zu verleihen?

Die meisten Musiker haben in Ihrem Kopf jemanden, mit welchem sie schon immer spielen wollten. Für mich ist Horace einer von diesen, eines der Orchester, mit denen ich in den Fünfziger- und Sechzigerjahren schon immer habe spielen wollen. Dies insbesondere damals, als seine wichtigen Platten herauskamen, "Señor Blues" zum Beispiel. Ich beneidete ganz gewaltig Junior Cook und die anderen. Aber ich hatte keinerlei Erfahrung. All dies lernte ich dank den Sessions im Basie's. Ich spielte mit Richard Williams, John Handy, Freddie, usw., bevor sie in Gruppen eintraten. Sie hatten mir etwas voraus - da ich noch Student war, konnte ich mit meinem Instrument nicht so viel arbeiten, wie ich es gewollt hätte. Sie aber spielten rund um die Uhr. Während der Ferien im Sommer ging ich zu meiner Tante. Nach den Nächten im Basie's kehrte ich oft vollkommen entmutigt zurück. So ist denn meine Freude erklärlich, als ich endlich diese Platte machen konnte.

Ihre Assoziation mit dem Mainstream-Jazz ist alt. Hat Sie Ihr Etikett eines "Avantgardisten" je irritiert?

Jedes Etikett hat etwas Täuschendes. "Jazz", "Soul", "Bebop", "Blues" - all dies kann ein bloßes Truthahngebalge sein... Kürzlich habe ich gelesen, Ellington habe Gillespie den Rat gegeben, nicht zuzulassen, daß die Kritiker seine Musik als "Bebop" bezeichneten; einen Namen zu geben, sagte er, bedeute, eine Dattierung zu machen. Dies ist eine tiefgehende Bemerkung. Sie hat Auswirkungen, die man übrigens in Ihrem Buch, Black Talk, findet. Sie rücken darin die Bedeutung der Sprache in den Vordergrund, dies selbst bei der Art und Weise, wie wir die Phänomene kategorisieren. Angesichts aller Probleme, mit denen die Musik der Schwarzen in den Vereinigten Staaten konfrontiert ist, ist diese Geschichte der Etiketten, die niemand versteht, nur noch ein Problem mehr. Das Wort "Jazz" beispielsweise - und dies sage ich oft in meinen Vorlesungen - hat ebenso viele gesellschaftliche wie kulturelle oder musikalische Bedeutungen. Es hat nicht dieselbe Wirkung, wie wenn man "Barock", "Renaissance" oder "Klassik" sagt. Diese Begriffe haben spezifische, genau bestimmte Bedeutungen. Aber sobald es darum geht, das Phänomen zu beschreiben, mit welchem versucht wird, die kulturellen Empfindungen einer Minderheit, insbesondere der

Schwarzen, darzustellen, harzt es mit unserer Sprache. Bringt man dies in einen akademischen Kontext, will man zum Beispiel den Leuten beibringen, was das ist, läßt man es lieber bleiben. Ich habe meinen Studenten die Aufgabe gestellt, eine Arbeit über den Gospel, den Jazz oder den Soul zu machen. Ich war betroffen über die Verwirrung, die in ihren Vorstellungen herrschte, als es darum ging darzustellen, was diese Musik tatsächlich ist. Außer bei ein paar Wenigen, im allgemeinen bei Musikern.

Sie sprechen von gegenseitigen Einflüssen der verschiedenen schwarzen Idiome: Gospel, Soul, Blues, Jazz. Nun ist einer der gemeinsamen Punkte dieser Idiome ein sehr nahe bei der menschlichen Stimme liegender Ton - ein Zug, den man bei Ihnen wiederfindet. Seit einiger Zeit singen Sie sogar Standards. Sie haben sogar "The Good Life" aufgenommen, das Sie dem Gedenken an Sonny Stitt gewidmet haben.

Es sind etwa zwei, drei Jahre her, vor dem Tod Sonny Stitts, daß ich in Chicago spielte. Ich traf Von Freeman, den Vater Chicos, einen ausgezeichneten Saxophonisten. Er sagte zu mir: "Sonny ist gerade noch zur rechten Zeit hierhergekommen, und er hat 'The Good Life' gespielt", und er brach in ein bitteres Lachen aus. Ich bin ein derartiger Fan Stitts, ich habe derart viel Platten von ihm angehört, daß ich ihn beinahe hörte... Sonny, wie Billie Holiday, hatte einen sehr guten Geschmack bei der Wahl seines Repertoires. Was den "sehr nahe bei der menschlichen Stimme liegenden Ton" anbetrifft: Sonny wählte oft gerade Themen mit Vokalimplikationen. Bestimmt kann man The Good Life als eine banale Melodie ansehen, wenn sie von einem Tony Bennett interpretiert wird, aber sie enthält eine fabelhafte Passage, wenn man in sie hineinhört. In meinem Kopf hörte ich Sonny, ich stellte mir die ganze Tiefe vor, die Phantasie, die Technik, die er hineinbringen konnte. Ich dachte daran, es zu spielen. Dann sagte ich mir: "Vielleicht bin ich nicht ganz auf der Höhe; besser wäre, ich würde es singen, jetzt oder nie ist Gelegenheit dazu". Und so ist es.

Das Beste im Jazz, selbst in einem abstrakten und historischen Kontext, ist eine Musik, die im wesentlichen volkstümlich ist.

Ja, ich glaube, daß der alte Ausspruch Ellingtons "It don't mean a thing if it ain't got that swing" (es sagt gar nichts aus, wenn es nicht diesen Swing hat) sehr wichtig ist. Dies ist einer der Gründe, die mich dazu gebracht haben, ein bißchen mehr im Sinne des volkstümlichen Geschmacks zu arbeiten - ich bin der Meinung, daß man eine Alternative zum Rock'n'Roll bieten muß. Die Musiker, insbesondere diejenigen, die denselben background wie ich haben, müßten es sich zweimal überlegen, bevor sie spielen. Das heutige Publikum

ist nicht mehr so kultiviert wie jenes der Sechzigerjahre, zumindest was das Zuhören anbetrifft. Es könnte es übrigens gar nicht sein, da es nicht die gleichen Dinge hört. Zur Zeit unserer Kindheit war das Radio das dominierende Medium. Man sah das nicht, was man hörte. Das geistige Auge mußte sich ein Bild machen. Die Ohren waren größer, und was man hörte, war komplizierter. Mit andern Worten: Kate Smith würde heute nicht mehr reüssieren, und dies nicht, weil sie falsch sang, sondern weil sie dick war! Die Jazzer hatten sich nicht um ihr Auftreten zu kümmern. Meinen Kindern sage ich, daß das, was mich davon abhält, Rockmusiker zu werden, wahrscheinlich meine Erscheinung ist. Dafür bin ich zu alt. Ich finde es peinlich, daß Leute wie ich - und dies gilt auch für Personen wie Miles - um die Sechzig sich wie Zwanzigjährige aufführen sollten. Tragisch ist, daß ein so begabter Musiker nicht aufgrund seiner eigenen Talente und entsprechend seiner eigenen Art leben kann, daß man plötzlich, um Erfolg zu haben, was auch immer mit diesem Wort gemeint ist, oder um Tausende von Dollars zu machen, was auch immer dies bedeutet, jemand anderer werden soll, Schuhe mit hohen Absätzen zu tragen hat, sich von seiner Krawatte zu befreien hat... Die Welt hat sich ungeheuer geändert seit der Zeit, da ich Miles mit Coltrane hörte, bis, beispielsweise, zu der Zeit, da ich Branford Marsalis mit Miles hörte. In gewissem Sinn sind die Einflüsse die gleichen, aber das Medium hat sich verändert. Ich glaube, McLuhan hatte in dieser Hinsicht recht - Sie sagen es in Ihrem Buch. Wir sind in einem Dorf im Weltmaßstab. Wenn die Jungen den Fernseher einschalten, wollen sie einen Michael Jackson sehen. Wenn dies ein Miles Davis ist, hat er in seinem Interesse die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, einem Michael Jackson zu gleichen.

Heute bestimmt die Technologie die Art, wie die Musik tönt. Die menschlichen Abstufungsmaßstäbe verschwinden. Coltrane spielte noch eine großartige Musik mit diesen Abstufungen.

Absolut richtig. Ich erinnere mich, John in East Village Inn gehört zu haben, das zum Fillmore East geworden ist, als Bill Graham es übernommen hatte. Ich wohnte ganz in der Nähe. Eines Abends ging ich hin, um Coltrane mit den Young Turks, den jungen Musikern, die ihn begleiteten, zu hören. Ich saß vorne. Ich konnte sehen, wie Trane sich neigte, wie er blies. Aber ich hörte nichts. Glücklicherweise kannte ich seine Musik und fühlte die Schwingungen. Einige Wochen später kam ich wieder hieher, nachdem Bill Graham das Lokal übernommen und eine neue Tonanlage installiert hatte. Ich ging, um mir Charles Lloyd anzuhören. Am Abend, an dem ich John und dessen Gruppe gehört hatte, war der Saal fast leer. An diesem Abend nun war er zum Bersten voll. Ich war im Hintergrund des Saals - eines ungeheuer großen Raums, in dem sich et-

wa zwei- bis dreitausend Personen befinden mußten. Charles brachte ein Flötensolo, das so klar wie ein Glockenton herauskam, und der Bassist spielte lauter als in Wirklichkeit! Ich mußte an Coltrane und seine sieben oder acht Musiker denken, die sich die Lunge auspusteten, ohne daß man sie von der ersten Reihe aus hören konnte... Um auf die Technik zurückzukommen: ja, die Dinge haben geändert, und dies ist frustrierend: dies stellt nicht nur eine Wendung dar, sondern gehört zu einer eigentlichen Übergangsperiode, in welcher wir soweit gekommen sind, daß die Technik es einem Imitator ermöglicht, besser als das Original zu tönen.

Die Technik wird es nie ermöglichen, die großen Stimmen wie Dina Washington zu übertreffen oder wieder zu schaffen.

Ah, Dinah... Ihre Stimme vermisse ich. Dies ist ein Ton der Vergangenheit, den man nie wieder schaffen kann. Ein bißchen von Dinah finde ich bei Aretha Franklin, aber in unserer Zeit spezialisieren sich die Stimmen. Eine Sängerin wie Donna Sommers, die eine sehr schöne Stimme hat, muß Rock bringen. Vor einigen Jahren hätten Donna oder Aretha alles machen müssen.

Wären sie Jazzsängerinnen gewesen?

Ja. Wir haben uns von der Verwendung des Begriffs Jazz entfernt, mangels eines besseren Wortes, aber vieles von dem, was man hört, fällt in diese Kategorie. Vor einigen Jahren, in den Dreißiger- und Vierzigerjahren, selbst in der Zeit der Race Records, war "Jazz" eine der Arten, eine gewisse Anzahl verschiedener musikalischer Ereignisse darzustellen, die sich in der Gemeinschaft abspielten. Ein Bläser oder ein Sänger mußte alles tun. Ich möchte sagen, daß man ohne weiteres in eine Bar kommen konnte, um ein Bier zu trinken, und daß man Coltrane How High the Moon spielen hören konnte, gefolgt von Ruth Jones, die einen Blues sang. Das Publikum war anspruchsvoller. Heute orientieren wir uns an dem, was wir sehen. Bazy Grey, die mit mir sang, sagte mir eines Tages, als sie eine Frau bemerkte, die mich ganz erstaunt ansah, wie ich mein Rohrblatt einsetzte: "Siehst Du, früher kamen die Leute in das Five Spot, um die Musiker zu hören. Heute kommen sie, um sie zu sehen". Und ich trage dem in meinen Konzerten Rechnung. Ich bin so weit gekommen, daß ich mich ebenso mit dem visuellen Aspekt, mit der Art, wie ich mich kleide, wie ich mich benehme, befasse, wie mit dem musikalischen Aspekt.

Was Ben Webster mit dem Ton macht, ist ähnlich dem, was Coltrane auf technischer Ebene gemacht hat, und - bei dieser Gelegenheit gesagt: man hat Euch verglichen.

Ich weiß, und ich werde in dieser Hinsicht immer bescheidener, weil ich der Ansicht bin, daß Websters Stimme eine der perfekten, hervorragendsten war, die ich je auf diesem

Instrument gehört hatte. Und dazu hat er eine neue Dimension gebracht. Was den Ton anbetrifft, ist Prez außerordentlich bedeutend, aber er hat den Akzent nicht speziell darauf gelegt. Sogar Hawkins, welcher den spezifischen Ton des Saxophons als Gabe mitbekommen hatte, mußte sich nicht darauf konzentrieren. Aber Ben scheint, wie später Coltrane, die Auswirkungen dessen begriffen zu haben, was das Saxophon bringen konnte, begriffen, daß diese musikalischen Tricks gar keine Tricks waren, sondern ganz einfach eine andere Art der "Vokalisierung" des Tons. Von da her bin ich ausgegangen. Von Ben und Coltrane. Diese beiden haben mich hauptsächlich beeinflusst. Und Eddie Lockjaw Davis.

Kommen wir auf Ihre Lehrtätigkeit zurück.

Welche Pläne haben Sie in diesem Bereich?

Die afrikanisch-amerikanische Musik kann man dann besser verstehen, wenn man an sie nicht nur vom Standpunkt der Ausführung aus herangeht, sondern auch von einem akademischen

Standpunkt aus, indem man sich mit ihrer Geschichte beschäftigt und bis nach Afrika zurückgeht, usw. Die Implikationen meiner Arbeit als Lehrer sind weitreichend, dies insofern, als meine Tätigkeit an der Universität mehr ist als eine bloß musikalische - so empfindet man sie zunächst. In allgemeinerer kultureller Hinsicht erlaubt sie die Feststellung, daß die Jazzmusiker, und insbesondere die Schwarzen, mehr können als bloß in ein Saxophon zu blasen und sich abzustampeln oder weiß Gott was zu tun, um nur die gängigsten Gemeinplätze zu zitieren. Ich zeige, daß wir ebenfalls fähig sind, Ideen auszudrücken, daß auch in uns Verstand und Gefühle wohnen, und daß auch wir unsere Geschichte haben. Ebenso hat auch unsere Musik ihre Geschichte, und es ist wichtig, dies zu sagen. Es ist wichtig, dies den Jungen verständlich zu machen: wir sind nicht nur Musiker, sondern auch Menschen, die ihr Leben auf einer kulturellen und intellektuellen Grundlage leben.

Charles Greenlee, Archie Shepp. Willisau, Mohren, 26.5.1976. Foto A. Raggenbass.



Interkantonale Blasabfuhr

RENÉ WIDMER alto saxophone, vocal
ALBIN BRUN tenor saxophone
BEAT BLASER baritone saxophone
URS KOLLER tuba
CHRISTOPH BÄTTIG drums

Oeffnen wir den Erinnerungscontainer, bevor er abtransportiert wird! Was hören wir? - Alphonse Picous häufig nachgespieltes Klarinettensolo über 'High Society'; 'Four Brothers' von Jimmy Giuffre mit der Woody Herman Herd; die orgelnde Saxophon-Section der Clarke-Boland-Band; später die reinen Saxophongruppen SOS bis World Saxophone Quartet; Blasmusikalisches wie die Westbrook Brass Band oder das sog. Linksradikale Blasorchester, um nur gerade die zu nennen; Schräges wie die Carla Bley Band, bevor deren Leiterin zum Cocktailgriff und den Klängen des Soundtracks zum TV-Spot lauschte; auch ein bisschen Willem Breuker Kollektief. Sehr viel Name Dropping für eine Organisation, die eher unpräzise daherkommt, in Anzügen der städtischen Müllabfuhr und fast ausschliesslich mit Eigenkompositionen im Repertoire. Fünf Musiker aus mehreren Kantonen - vier Bläser, ein Trommler - drei Saxophonisten, eine zweiköpfige

Donnerstag 1. Sept. 18.00 Uhr

IM ZELT

Rhythmusgruppe: zusammen bilden sie die INTERKANTONALE BLASABFUHR, eine Firma, spezialisiert auf musikalisches Recycling. Das Material, das da lustvoll wiederverwertet wird, stammt - dem Geiste nach - aus oben beschriebenem Container, dem Buchstaben nach von der Deponie der fünf Blasarbeiter. Die satten Saxophonsätze, die Transparenz der Rhythmusgruppe sind ihr Markenzeichen. Die Abfuhr darf ganz traditionell jazzmässig abfahren, muss sich den Swing nicht erst im Schweisse des Angesichts und im unwegsamen Gelände rhythmischer Freiheit abverdienen. Muss sich aber auch nicht auf den reinen Swing beschränken. Stücktitel wie 'Köstlich östlich', 'Valse déplacée' oder 'Fango Tango' lassen darauf schliessen, dass die INTERKANTONALE BLASABFUHR nicht nur den Jazzgarten entsorgt. Kantönligeist - das Dogma ganz allgemein - ist ihre Sache nicht.

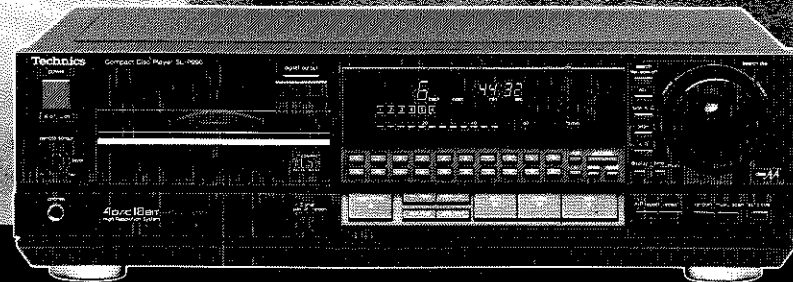
Bruno Rub



Unüberhörbar still.



CD-Player SL-P 990 von Technics. Eine 18-Bit Auflösung bedeutet einerseits andächtige Stille in den Pausen. Und andererseits eine überwältigende Fülle und Transparenz des Klangbildes. Vier Digital/Analog-Wandler geben die feinsten Töne absolut naturgetreu wieder. Mit der Suchlauf-Drehscheibe, über die sonst nur Studio-Geräte verfügen, finden Sie in Sekundenschnelle Ihre Lieblingsstelle. Am besten lassen Sie sich die CD-Player von Technics in aller Stille vom Fachhändler zeigen.



CD-Player SL-P 990 Barverkaufspreis Fr. 1195.-

CD-Player SL-P 990. 32-Titel-Memory, Zugriff unter 1 Sek., IR-Fernbedienung, 4fach Oversampling, Class AA-Schaltung, Digital-Ausgang und regelbarer Kopfhörer-Ausgang, grosses FL-Display, CD-Single-Fach, Auto Peak Search als Überspielhilfe, vibrationsdämpfender 3-Schichtsockel, Farbe schwarz, Barverkaufspreis Fr. 1195.-.

Ebenfalls neu: CD-Player SL-P 550. Barverkaufspreis Fr. 795.-. Und SL-P 770. Barverkaufspreis Fr. 995.-.

Technics
Unerhört, was man hört.

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

Farafina

MAHAMA KONATE balafon solo, lead vocal
PACO YE djembé solo, lead dancer
BABA DIARRA balafon
TIAWARA KETTA talking-drums
SOUNGALO COULIBALY flute, lead vocal
BABA OUATTARA bara solo
BEH PALM bara, dance
SOULEYNAME SANOU lead dance

Die Musiker und Tänzer von FARAFINA kommen aus dem westafrikanischen Staat Burkina-Faso (früher Obervolta). Die Gruppe wurde 1978 vom Balafonspieler und Sänger Mahama Konate gegründet. Die Gruppe spielt vorwiegend Trommeln und zwar mit so magischen Namen wie Djembé, Tama, Bara. Aber auch Flöten, Gesang und Balafone prägen die rhythmische Musik von FARAFINA. Die Musik ist stark von Traditionen und Legenden inspiriert und von einer starken schwarzen Sinnlichkeit durchdrungen. FARAFINA hat mit

Donnerstag 1. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 1

einer kaum gehörten dichten Rhythmik und starkem Ausdruck eine echte Erneuerung in die afrikanische Musik gebracht. Seit 1983 unternimmt FARAFINA regelmässig Tourneen nach Europa und Amerika. Im letzten Jahr wurde die Gruppe zusammen mit dem amerikanischen New Music Trompeter Jon Hassell zu Konzerten ins New Yorker Lincoln Center und ans New Jazz Festival in Moers eingeladen. In diesem Sommer eröffnete FARAFINA das 'Nelson Mandela 70th Anniversary Concert Tribute' im Londonder Wembley Stadion.



Select
volksbank
willisau

MARTINI

Coca-Cola Sprite FANTA

AFRIKANER



CORE S.A. CLARENS-MONTREUX, DISTRIBUTEUR EXCLUSIF POUR LA SUISSE.

GRETSCH *Standard of the World*
Since 1883

Randy Weston and African Rhythms

RANDY WESTON piano
TALIB KIBWE alto saxophone, flute
TOM MCKENZIE bass
BILLY BROOKS drums
ERIC ASANTE percussion

Donnerstag 1. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 1

Der 1926 geborene RANDY WESTON führte während der grossen Bebopaera in den 40er Jahren ein Restaurant in Brooklyn, das regelmässig von Jazzmusikern wie Bird und Max Roach besucht wurde. Dort musizierte WESTON häufig mit den Bebop-Koriphäen. Wie seinen Freunden Herbie Nicols und Vald Williams, so war auch Westons grosses Idol Thelonious Monk, neben Duke Ellington und Fats Waller. Nach R&B-Erfahrungen mit Bull Moose Jackson und Eddie Cleanhead Vinson begann für WESTON eine erfolgreiche Jazzkarriere, die ihren Anfang 1955 mit dem Gewinn des 'New Star-Critics-Poll' im Down Beat Magazine nahm. Plattenaufnahmen für 'Riverside' und 'Blue Note' folgten. 1961 zog RANDY WESTON

mit seiner Band für eine mehrwöchige Tour nach Afrika. WESTON war seit jeher stark an seiner afrikanischen Herkunft interessiert. Seit 1961 zog es ihn immer wieder nach Afrika und bei seinem 1964 erschienenen Album 'African Cookbook' (Atlantic) wurde man erstmals auf den grossen afrikanischen Einfluss in seiner Musik aufmerksam. Sein hauptsächlich musikalisches Interesse gilt der Musik der nordafrikanischen Stämme. Seine Konzerte sind jeweils nebst einer eindrücklichen Hommage an Afrika immer auch eine Würdigung Duke Ellingtons. Sein starkes Pianospiele zeigt Westons musikalischen Talente vom Stride bis zum modernsten Bop.



Select
volksbank
willisau

MARTINI

Coca-Cola Sprite FANTA

JAZZ CLUB LUZERN

23.9. 20.30 h Flora-Chäller
TWOBONES

20.00 h Casino
JAZZ BAND BALL 88

u.a. mit Urs Leimgruber's Reflexionen,
Bluesbox, Orquesta Picason, Al Jones Quartet,
Gabriele Hasler & Foolish Heart, Bop Machine
& Umberto Arlatti, Wild Bill Davis Quartet
& Sonji Kimmons, Michel Camilo Trio

13.11. 19.00 h Casino
VIENNA ART ORCHESTRA

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

JAZZ CLUB LUZERN

VERMO
AG
LUZERN



IHR LIEFERANT
IN DER
ZENTRALSCHWEIZ



Chris McGregor's Brotherhood of Breath

Donnerstag 1. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 1

CHRIS MCGREGOR piano
FAYYAR VIRJI trombone
ANNIE WHITEHEAD trombone
DAVE DeFRIES trumpet, flugelhorn
HARRY BECKETT trumpet, flugelhorn
PETER SEGONA trumpet
JULIAN ARGUELLES flute, saxophones
ROBERT JURITZ alto saxophone, bassoon
STEVE WILLIAMSON alto-, tenor saxophones
CHRIS BISCOE alto-, tenor saxophones, clarinet
JEFF GORDON tenor saxophone, flute, clarinet
ERNEST MOTHLE bass
GILBERT MATTHEWS drums
RENE MARTINEZ percussion

CHRIS MCGREGOR, der weisse Komponist, Pianist und Bandleader der aufregenden Bigband BROTHERHOOD OF BREATH, wurde 1936 in der Transkei in Südafrika geboren. In jener Region wurde er vor allem von den Einflüssen des Xhosa Stammes geprägt. 1962 gründete MCGREGOR zusammen mit den fünf schwarzen Musikern Dudu Pukwana, Nkele Moyake, Mongezi Feza, Johnny Dyani und Louis Moholo die Band Blue Notes. Die Apartheitspolitik Südafrikas verunmöglichte es der Band jedoch immer mehr, als 'gemischtrassige' Band aufzutreten. 1964 verliess die 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). Die afrikanische Band befruchtete in der Folge die Londoner Szene ungemein und im Jahre 1970 formierte CHRIS MCGREGOR seine erste Grossformation BROTHERHOOD OF BREATH, eine Mischung aus afrikanischen und englischen Solisten.

Zwischen 1970 und 1976 nahm diese aussergewöhnliche Band drei Platten auf, davon der 1973er live-Mitschnitt vom ersten Willisauer Auftritt (Ogun 100). 1977 löste sich die Band auf, nachdem sich die Musiker nach und nach in den verschiedensten Ländern niederliessen, CHRIS MCGREGOR im französischen Lot-et-Garonne. Seitdem betätigte er sich immer mehr solo oder sporadisch in kleineren Formationen. 1981 formierte er für das Angoulême Festival erneut eine BROTHERHOOD und nahm dort das Album 'Yes Please' (in and out) auf. Die Band trat danach auf spezielle Einladungen immer wieder auf, so 1985 für eine Tournee durch Mozambique.

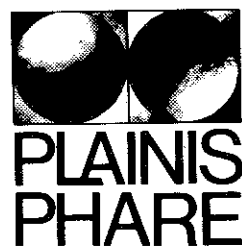
In diesem Jahr hat CHRIS MCGREGOR erneut eine grossartige BROTHERHOOD OF BREATH zusammengestellt, mit der er nun neben dem Moers Festival auch in Willisau auftreten wird.



Select
volksbank
willisau

MARTINI

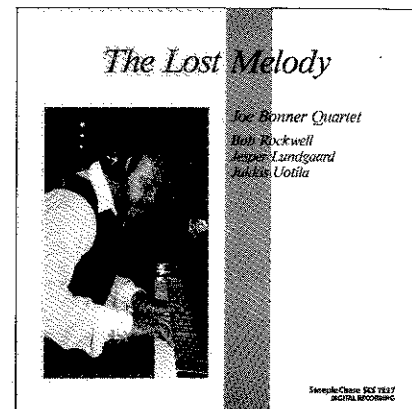




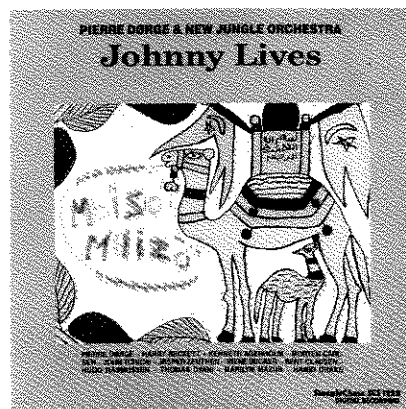
PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39

Neu in unserem Vertrieb: STEEPLECHASE

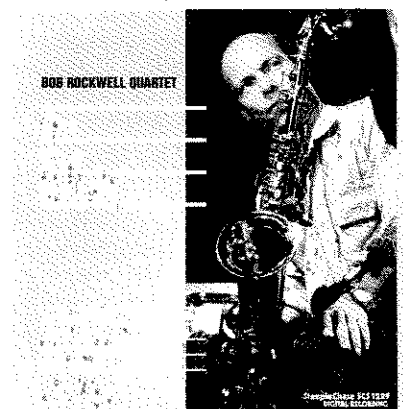
Nouveau dans notre distribution: STEEPLECHASE



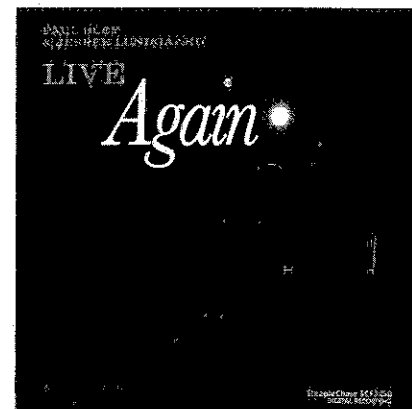
SCS-1227 Lp-CD-K7
Joe Bonner Quartet
The Lost Melody
Bob Rockwell, Jesper
Lundgaard, Jukkis
Uotila



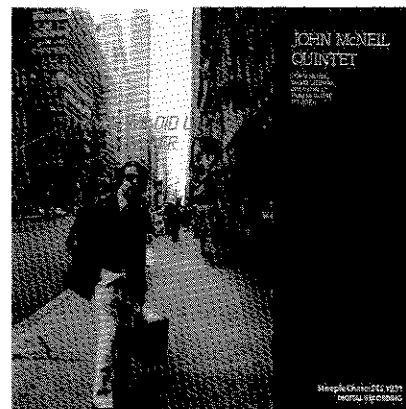
SCS-1228 Lp-CD-K7
Pierre Dörge & New
Jungle Orchestra -
Johnny Lives (Harry
Beckett, Marilyn
Mazur....)



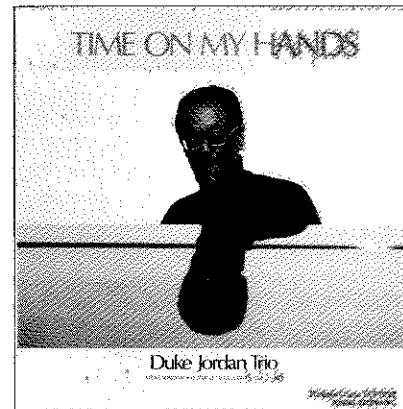
SCS-1229 Lp-CD-K7
Bob Rockwell Quartet
On the Natch
(Butch Lacy, Jesper
Lundgaard...)



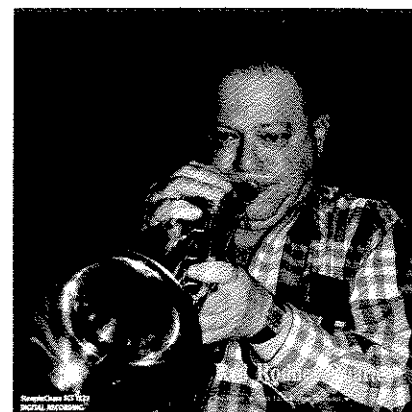
SCS-1230 Lp-CD-K7
Paul Bley & Jesper
Lundgaard - Live Again



SCS-1231 Lp-CD-K7
John McNeil Quintet
Things we did last
Summer (David Lieb-
man, Jim McNeely, Rom
McClure, Ed Soph.)



SCS-1232 Lp-CD-K7
Duke Jordan Trio
Time on my hands
(Jesper Lundgaard,
Billy Hart)



SCS 1233 Lp-CD-K7
Red Rodney Quartet
Red Giant - Red Rodney
Butch Lacy, Hugo Ras-
mussen, Aage Tanggaard



SCS 1234 Lp-CD-K7
Gary Bartz Quartet
Monsoon (Butch Lacy,
Clint Houston, Billy
Hart.)

Viel Back-Katalog
SteepleChase an
unserem Festival-
stand.

Ken McIntyre & Workshop Jazz Schule Luzern

Freitag 2. Sept. 18.00 Uhr

IM ZELT

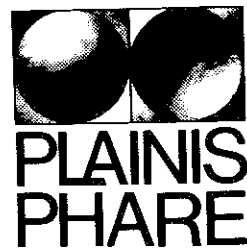
KEN MCINTYRE reeds
+ Schüler Workshop Jazz Schule Luzern

Der 1931 in Boston/Massachusetts geborene Multiinstrumentalist KEN MCINTYRE kann auf eine beachtliche Karriere zurückblicken, wenngleich er bis heute als typischer 'musician's musician' bezeichnet werden kann. Von 1940 bis 1945 nimmt er Kalvierunterricht, ehe er sich fürs Altsaxophon entscheidet und Unterricht bei Andy McGhee, Gigi Gryce und Charlie Mariano nimmt. 1953 geht er während seinem Armeedienst nach Japan und belegt dort Kurse für Flöte, Klarinette und Komposition. MCINTYRE schreibt sich 1954 am Boston Conservatory ein, wo er ein Diplom macht. Danach unterrichtet er zwei Jahre an der Brandeis University. 1960 lernt er Eric Dolphy kennen und nimmt mit ihm und mit Cecil Taylor seine ersten Platten auf. als virtuöser Schüler Ornette Colemans (Altsaxophon) und Eric Dolphys (Flöte) sucht er ein Gleichgewicht zwischen dem Erbe Parkers und dem Free Jazz zu finden.

In den 70er und 80er Jahren nimmt KEN MCINTYRE eine Reihe Alben für das Steeple Chase Label auf. Am letzten Festival war er Mitglied im Charlie Haden Liberation Music Orchestra.

Die JAZZ SCHULE LUZERN wurde 1972 gegründet und ist heute auf dem Sprung zur Berufsmusikschule. Namhafte Lehrer wie Marcel Bernasconi, Peter Sigrist, Urs Leimgruber, Christy Doran, Peter Schärli, um nur einige wenige zu nennen, engagieren sich seit Jahren mit fachkundigem Unterricht an dieser für die Musikszene Inner-schweiz so eminent wichtigen Schule. Seit einiger Zeit bietet die JAZZ SCHULE LUZERN immer wieder interessante WORKSHOPS mit internationalen Künstlern an. Unmittelbar nach dem Willisau Festival (5. und 6. September) bietet die Schule auch noch einen Workshop mit dem Schlagzeuger ANDREW CYRILLE an.





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



Intergalactic Maiden Ballet

T . H . I . M . B .

Harald Haerter - Jojo Mayer -
Roland Philipp - Wietn Wito -
Biboul Darouiche - Christoph
Stiefel.

Live am diesjährigen Festival
Freitagabend.

Extraplatte 58 nur Lp

Intergalactic Maiden Ballet

HARALD HAERTER guitar
ROLAND PHILIPP saxophones
THOMAS JORDI bass
JOJO MAYER drums

Als in Zürich, im Sommer 1983, Harald Haerter, Jojo Mayer und Wietn Wito, unabhängig voneinander, jedoch gleichzeitig, ein Konzert gaben, keimte in allen Dreien die Vision einer bis dahin in der Schweiz einzigartigen Band auf. So machte man sich daran eine Fusion der damals wichtig erscheinenden Einflüssen von Ornette Coleman, Hip Hop, Batman, Miles, Jimi Hendrix, Zen, Jazz, Cab Calloway, Heuschnupfen, Count Basie, Stalker und James Bond zu kreieren. Die ersten Auftritte dieses Trios könnten am ehesten als "Spontan-Happenings" bezeichnet werden, die Musik hingegen als "Risiko Rap" und "Impertinen Swing". Publikum und Kritiker reagierten, wider den Absichten der jungen Spunde, gleichermassen begeistert bis euphorisch. In kurzer Zeit mauserte sich die Gruppe vom Geheimtip zur Kultband, was bewirkte, dass sie vermehrt Konzerte gab, was wiederum eine höchst intensive Zusammenarbeit mit sich brachte. Nach zwei Jahren jedoch stellte sich den Dreien ein Gefühl der Sättigung ein; man entschloss sich also zu einer Schaffens-

Freitag 2. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 2

pause um persönlichen Projekten nachzugehen.

1986 formierte sich die Band neu als Quartett. Als vierter Mann wurde Roland Philipp in die Runde aufgenommen:

"Das intergalaktische Mädchen Ballett" war geboren!

"The intergalactic maiden ballet" was born!

Bedingt durch die Entwicklungen der einzelnen Musiker und der Neuformation, zeichnete sich mittlerweile ein klares Konzept in der Musik ab. Wo einst die rohe Gewalt des "Free Funk" geherrscht hatte, wurde die Energie jetzt gebündelt ins Publikum geschleudert. Wo sich einst Harmolodische Linien kreuzten, koppulierten Harmonien mit Melodien.

Als Ersatz für Wietn Wito ist mit ex-"Donkey Kongs Multi Scream"-Bassist Thomy Jordi ein equivalenter Nachfolger gefunden worden.

Die Band hat in Willisau schon zweimal für grossartige Stimmung gesorgt: "Science Funk & Fiction Pop"!



Select
volksbank
willisau

MARTINI



musik-forum

Tonträger Gabor Kantor Weggisgasse 28 6004 Luzern Tel. 041/51 34 80

WELCOME TO WILLISAU

TIM BERNE



SANCTIFIED DREAMS

ON LP

SANCTIFIED DREAMS

ORNETTE COLEMAN



ornette coleman

virgin beauty

VIRGIN BEAUTY

ON CD/LP

CBS
The Family of Music



Ornette Coleman & Prime Time

ORNETTE COLEMAN saxophones, violine, trumpet
CHRIS ROTHENBERG guitar
KEN WESSEL guitar
AL MAC DOWELL bass
DENARDO COLEMAN drums
BADAL ROY percussion

Freitag 2. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 2

Der 1930 geborene Texaner ORNETTE COLEMAN hat seine musikalischen Grundkenntnisse autodidaktisch erworben und spielte erst in Karneval- und R&B-Bands rund um seine Heimatstadt Fort Worth. Nach einer Tournee durch die Südstaaten verbringt er mehrere Monate in New Orleans, darauf lässt er sich in Los Angeles nieder. Hier bleibt er längere Zeit ohne Engagement und schlägt sich unter anderem als Liftboy durch. Nebenher arbeitet er ständig weiter auf seinem Instrument. Auf einer Party hört der Bassist Red Mitchell eines seiner Werke und stellt ihn dann Lester Koenig, dem Direktor der Contemporary Discs vor, für den ORNETTE COLEMAN 1958 und 1959 seine ersten Aufnahmen machen kann. Dann verschafft ihm John Lewis vom Modern Jazz Quartet ein Stipendium, das ihm ein Studium an der Jazzschule Lenox ermöglicht. Er nimmt für das Label Atlantic eine Reihe aufsehenerregender Platten auf, mit Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins und Ed Blackwell. 1962 bis 64 zieht Ornette in Klausur und tritt danach mit David Izenzon (Bass)

und Charles Moffett (Drums) auf, wobei er auch auf der Violine und Trompete improvisierte. Nach der Auflösung dieses Trios wendet Coleman sich mehr und mehr der Komposition zu: einige seiner Werke werden von Sinfonieorchestern und Streichergruppen aufgeführt. Nachdem ORNETTE COLEMAN als der Vater des Free Jazz seinen stilbildenden Einfluss hatte, so legte er in den Siebziger Jahren erneut den stilistischen Grundstein zu einer neuen Epoche, jener des Free Funk. Mit elektrischen Instrumenten und seiner unveränderten sogenannten 'harmologischen' Konzeption bringt er die freie schwarze Note in den Jazzrock der heutigen Zeit. Solisten wie der Gitarrist James Blood Ulmer, Ronald Shannon Jackson oder Jamaaladeen Tacuma sind Talente, die aus dieser funkigen Ornette-Küche kommen und dessen Freefunkstil heute mit eigenen Bands weiterpflegen.

ORNETTE COLEMAN ist eine der wichtigsten Musikerpersönlichkeiten dieses Jahrhunderts.

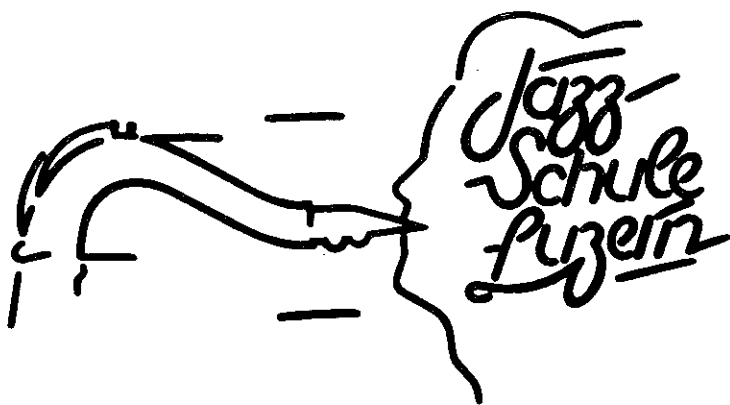


WELCOME TO WILLISAU

Select
volksbank
willisau

MARTINI





Die Jazz Schule Luzern (JSL)

besteht seit 1972 und vermittelt eine fundierte Ausbildung auf dem Gebiet des Jazz und angrenzender Musikbereiche. Sie pflegt insbesondere das zeitgenössische Musikgeschehen und deckt auch die Bereiche ab, die im aktuellen Musikleben einen breiten Raum einnehmen, dazu gehören u.a. Improvisationstechniken, Arrangier-Techniken, Recording.

Die JSL hat einen ausschliesslich gemeinnützigen Zweck und umfasst grundsätzlich eine **allgemeine** und plant ab Herbst 1989 eine **Berufsschulabteilung**. Daneben bietet sie **Sonderkurse** an, welche der praktischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten des Musiklebens in der Begegnung mit Künstlerpersönlichkeiten dienen. Die Sonderkurse stehen Schülern wie Nicht-Schülern der JSL offen.

An der JSL wirken die folgenden durch ihre Konzert-, Studio- und Arrangeurtätigkeit bekannten Lehrkräfte:

- Peter Sigrist, Theorie, Arrangement, Saxofon, Chor, BRS
- Marcel Bernasconi, Theorie, Klavier
- Urs Ehrenzeller, Theorie
- Roberto Bossard, Theorie, Gitarre, Workshops
- Hanspeter Haas, Theorie, Posaune
- Peter Schärli, Rhythmik, Trompete, Workshops
- Christoph Baumann, Klavier
- Juerg Burkhardt, Saxofon, Flöte
- Bridgeen Doran, Saxofon
- Urs Leimgruber, Saxofon
- Heinz Affolter, Gitarre
- Christy Doran, Gitarre, Workshops
- Bobby Burri, Kontrabass
- Fredy Müller, E-Bass
- Dave Doran, Schlagzeug

Träger der Schule ist der Verein JSL, mit dem Präsidenten Rolf Bühler, Luzern und dem Ehrenpräsidenten Niklaus Troxler, Willisau.

Anmeldung und nähere Unterlagen:
JAZZ SCHULE LUZERN
Winkelriedstrasse 56
6003 Luzern, Tel. 041 - 23 71 26

Lamba Percussion Ensemble

LOUIS CÉSAR EWANDE djembé, percussion
M'BEMBA CAMARA doundoumba
SARATE N'DIAYA dance
STEPHAN RIGERT djembé, congas
WILI KOTOUN djembé, congas

Das LAMBA PERCUSSION ENSEMBLE tourt diesen Sommer zusammen mit LOUIS CESAR EWANDE, einem der wohl virtuosesten Djembé-Trommler durch die Schweiz. Dazu kommt die senegalesische Tänzerin SARATE N'DIAYA.

LOUIS CÉSAR EWANDA wurde vom Meistertrommler Fotigni Touré ausgebildet. 1972 war er als Solist des Kongolesischen Balletts 'Kodia' auf Europa- und Amerikatournee und 1979 tourte er mit Elsa Wolliastons Perkussionsgruppe. Seit 1980 ist er öfters Gast in Gruppen wie L'Africa Djolé, Fode Youla, Farafina oder Adama Drame. M'BENBA CAMARA wurde 1958 in Senegal geboren und war schon früh Mitglied in senegalesischen Ballett-Truppen, ehe er sich 1985 in Paris niederliess und sich dem senegalesischen Ballett 'Bougarabou' anschloss. Seit 1987 arbeitet er mit der Gruppe 'Kodia' und ist der gefragteste Basstrommler der Pariser Afroszene.

Samstag 3. Sept. 12.00 Uhr

IM ZELT

SARATE N'DIAYA konnte schon 1976 dem renommierten senegalesischen Ballett 'Mansour Gneye' beitreten. Sie liess sich 1983 in Paris nieder, wo sie vom 'Grand Ballet d'Afrique Noire' engagiert wurde. Inzwischen gehört SARATE zu den gefragtesten Tänzerinnen in Paris und arbeitet mit Formationen wie 'Touré Kunda', 'Salif Keila' und dem Ballett 'Kodia' zusammen. STEPHAN RIGERT hatte seine Ausbildung bei John Otis, bei afrikanischen Trommlern in Senegal, sowie an verschiedenen Weiterbildungskursen in der Schweiz und in den USA geholt. Rigert betätigt sich als Freelance- und Studiomusiker und gibt Kurse und Workshops an Schulen. WILI KOTOUN ist wohl einer der routiniertesten Perkussionisten in der Schweiz. Nachdem er ein längeres Studium an der Staatlichen Musikschule in Kuba absolvierte, arbeitet er nun als Perkussionslehrer an den Jazzschulen Zürich und St.Gallen.

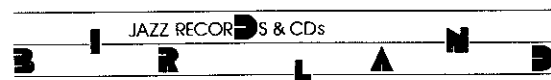


ZÜRICH LUZERN ZUG BADEN GENÈVE



NEU IN LAUSANNE

- Der Schallplattenladen für Jazz, Blues, R & B, Soul und Gospel.
- Jazz CDs.
- Direktimporte aus Europa, Übersee und Japan.
- Versand in In- und Ausland.
- Wir suchen und besorgen auch Raritäten.
- Ausstellungen zum Thema Jazz.
- Zeitschriften und Bücher zum Rumstöbern.



René Hess rue de la Barre 11 1005 Lausanne 021 231 082

BIRDLAND – der Treffpunkt für Jazzfreunde und solche, die es werden wollen.

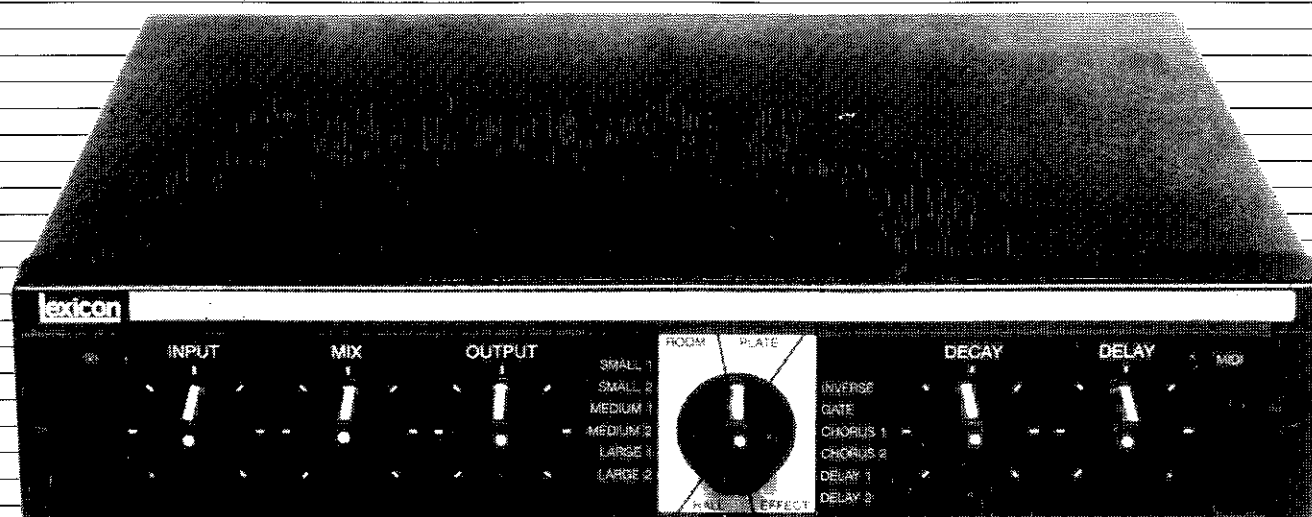
Öffnungszeiten:

Montag: 14.00-18.30 Uhr

Dienstag-Freitag: 10.00-18.30 Uhr

Samstag: 10.00-17.00 Uhr

Lexicon LXP-1



Lexicon: Made in USA

Lexicon; Der klingende Name im Tonstudio ist jetzt unter sFr. 1000.-- zu haben.

LXP-1 ist ein Midi-programmierbares Hall/Effektgerät mit 16 Programmen, 2 Parameter direkt verstellbar, 6 weitere Parameter via Midi programmierbar. Studio-Tonqualität überall, dank Lexicon

GOTHAM

Gotham AG, Althardstrasse 238

CH-8105 Regensdorf

Telefon 01-840 0144

Telefax 01-84107 26

Irene Schweizer Andrew Cyrille

IRENE SCHWEIZER piano
ANDREW CYRILLE drums

IRENE SCHWEIZER, die bisher am häufigsten auf Willisau's Bühnen aufgetreten ist, war eine der ersten, die in Europa sogenannte 'free' gespielt hat. Schon 1963 gründete sie das damals höchst revolutionäre Trio mit dem Bassisten Uli Trepte und dem immer noch aktiven (UX) Schlagzeuger Mani Neumeier. Seither spielte IRENE SCHWEIZER mit allen möglichen Musikern mit ähnlicher Musizierauffassung. Vor allem in der deutschen Musikerkooperative FMP hat sie früh Fuss gefasst und wurde dort zu einer der markantesten Persönlichkeiten. Ihre spontanen interaktiven Fähigkeiten hat sie immer auch in intensiven Duobegegnungen bewiesen, u.a. mit ihrem langjährigen musikalischen Partner Rüdiger Carl, den Schlagzeugern Louis Moholo, Günter Baby Sommer oder Pierre Favre.

Ihr ausdrücklicher Wunsch ist die Duobegegnung mit dem amerikanischen Schlagzeuger haitianischer Abstammung, mit ANDREW CYRILLE.

Samstag 3. Sept. 14.30 Uhr

KONZERT 3

LE. Ist Irene Schweizers Beeinflussung am ehesten auf Cecil Taylor zuzuschreiben, so war CYRILLE 15 Jahre Taylors musikalischer Begleiter.

Zu Cyrilles frühesten Engagements gehören solche bei Freddy Hubbard, Cannonball Adderley, Red Garland, Kenny Dorham und Mary Lou Williams. Später wirkte er in musikalischen Revuen mit und spielte mit Illinois Jacquet, Junior Mance, Grachan Moncur, Walt Dickerson und im grossen Orchester des Trompeters Howard McGhee. Ebenso nahm CYRILLE Platten mit Coleman Hawkins, Charlie Haden und Bill Baron auf, ehe er bei Cecil Taylor die Nachfolge Sunny Murrays antrat. Seit seiner Zeit bei Taylor hat ANDREW CYRILLE eigene Gruppen unter dem Namen 'Maono' geleitet (Willisau Festival 1978) oder sich in verschiedensten Gruppen als Freelancer hervorgetan (Carla Bley, David Murray, Jeanne Lee u.a.).



Select
volksbank
willisau

MARTINI

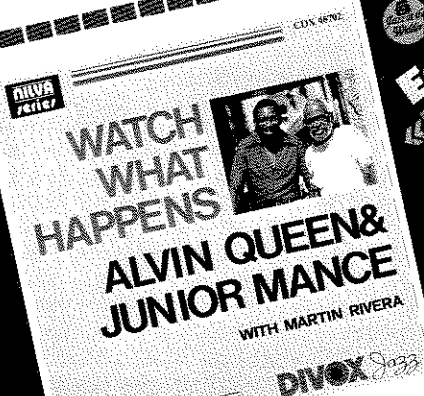
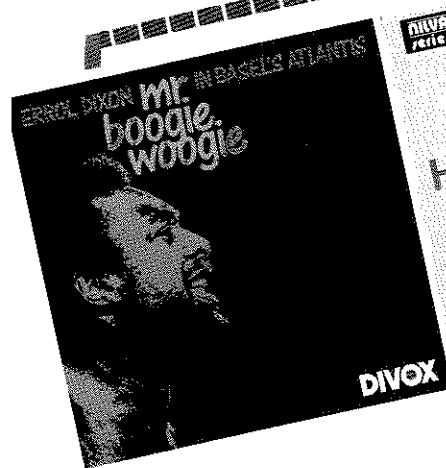


Seit kurzem jazzen wir mit

Errol Dixon } Mr. Boogie-Woogie · CDX-48601

Gustav Csik
Eddie «Lockjaw» Davis } Jazz at the Widder · CDX-48701
Isla Eckinger
Oliver Jackson

DIVOX Jazz bringt jazzigen Jazz



Terence Blanchard
Manny Boyd
Ray Drummond
Robin Eubanks
Dusko Goykovich
John Hicks
Junior Mance
Branford Marsalis
Ronnie Mathews
Alvin Queen
Martin Rivera
Bill Saxton
James Spaulding

Ashanti · CDX-48703
So sorry please · CDX-48806*
Watch what happens · CDX-48702
Jammin' Uptown · CDX-48807*
Susanita · CDX-48808*
Elisewood · CDX-48809*
* erscheinen im Herbst/Winter 1988

Beaver-Harris-Quartett
Bert van Erk
Roberto Gatto
Roland Häring
Beaver Harris
Gijs Hendriks
Charles Loos
Jo Mikowich
Enrico Pieranunzi
Enzo Pietropaoli
Harald Rüschenbaum
Fabrizio Sferra
Space Jazz Trio
Thomas Stabenow
Klaus Wagenleiter

What's what · CDX-48704
Trio Concepts · CDX-48801
Space Jazz Trio, Vol. 1 · CDX-48802
Moon Pie · CDX-48803
Sound Compound · CDX-48804
Storm, Thunder, Lightning · CDX-48805

DIVOX Jazz

Exklusivvertrieb durch DIVOX
CD erhältlich im Fachgeschäft

Jimmy Giuffre André Jaume

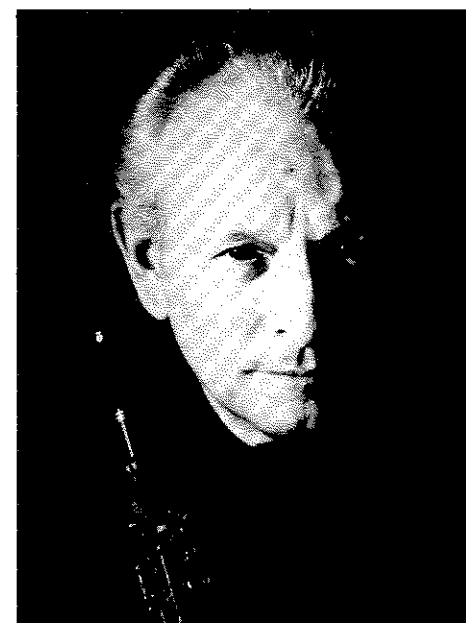
JIMMY GIUFFRE clarinet, bassclarinet,
tenor saxophone
ANDRÉ JAUME clarinet, bassclarinet, tenor
saxophone, soprano saxophone

Samstag 3. Sept. 14.30 Uhr

KONZERT 3

Der heutige Vetran der modernen Jazzszene, JIMMY GIUFFRE, wurde 1921 in Dallas/Texas geboren und begann mit 9 Jahren Klarinette zu spielen. Später erlernte er auch Saxophone und Flöte. Seine Musikstudien schloss er am North Texas State Teacher College ab. Seine ersten Engagements nach seiner Armeezeit hatte er als Saxophonist und Arrangeur bei der Boyd Reaburn Band, dem Jimmy Dorsey Orchester und bei der Buddy Rich Band, dann vor allem als Komponist und Arrangeur für Woody Herman's Thundering Herd (für die er 1947 den Hit 'Four Brothers' in völlig neuem Saxophon-sound schrieb). Nachdem JIMMY GIUFFRE 1950 ins Zentrum des sogenannten 'West coast Jazz', Los Angeles, umzog, studierte er bei Dr. Wesley La Violetta. Giuffres wichtigste Beeinflussung in Sachen Komposition und Arrangement. Nach den 50er Jahren arbeitete GIUFFRE in verschiedenen musikalischen Richtungen. So nahm er eine der ersten 'pianolosen' modernen Jazzplatten auf ('Tangents in Jazz'), spielte auf Blues basierenden Folkjazz mit Jim Hall und Bob Brookmeyer und betätigte sich auch

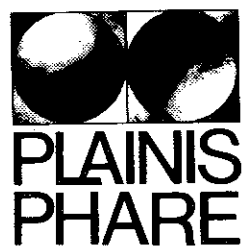
im Bereiche des Free Jazz. Seine erfolgreichste Formation in den 60er Jahren war wohl die sogenannte Jimmy Giuffre 3 mit Paul Bley und Steve Swallow. JIMMY GIUFFRE ist so etwas wie ein 'ewiger' Avantgardist und sucht heute noch die neue musikalische Auseinandersetzung. ANDRÉ JAUME, 1940 in Marseille geboren, ist der spannende Gegenpol zu Jimmy Giuffre. Im Konservatorium lernte er erst einmal das klassische Klarinetten-spiel, ehe er auch Saxophon lernte und 1964 erste Versuche im Bereich der improvisierten Musik unternahm. Ein vierjähriger Aufenthalt in Afrika förderte bei ihm das rhythmische Spiel. JAUME wurde zu einer beeinflussenden Persönlichkeit in der so vielfältigen französischen Jazzszene. Seine häufigsten musikalischen Partner waren in den letzten Jahren der Gitarrist Raymond Boni, der amerikanische Saxophonist Joe McPhee sowie der Schlagzeuger Daniel Humair und der Bassist François Mechali. Mit JIMMY GIUFFRE machte ANDRÉ JAUME kürzlich Aufnahmen für eine demnächst erscheinende Platte.



Select
volksbank
willisau

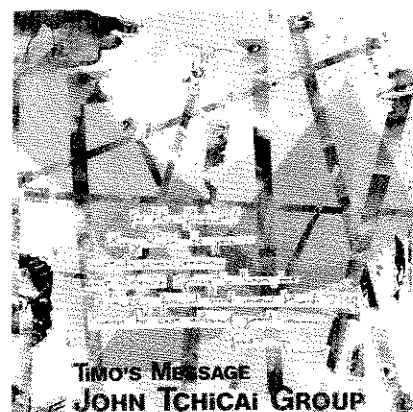
MARTINI

Coca-Cola Sprite FANTA

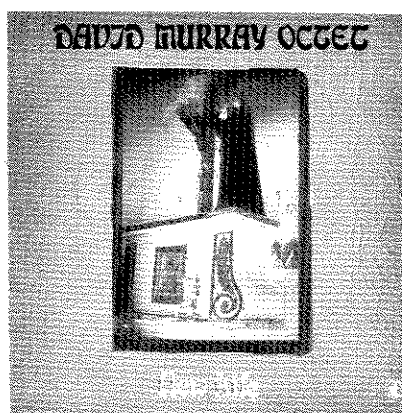


PRODUCTION
ET DISTRIBUTION
DE DISQUES
1267 VICH
TÉL. 022/64 32 90 — 64 33 39

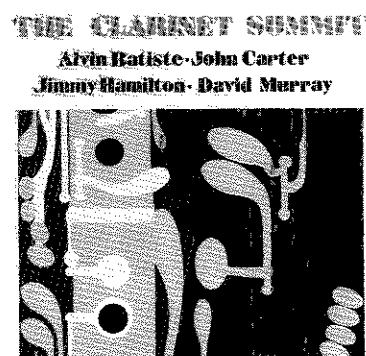
Neuheiten Soulnote Nouveautés



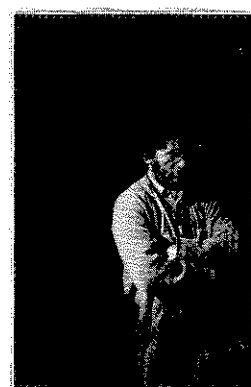
JOHN TCHICAI GROUP
Timo's Message
John Tchicai Group
Timo's Message
Thomas Dürst, Christian
Kuntner, Timo Fleig
BSR 20094 Lp & CD



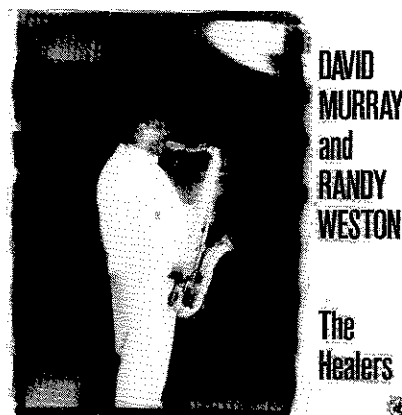
DAVID MURRAY OCTET
New Life - B. Carroll,
H. Ragin, C. Harris,
J. Purcell...
BSR 0100 Lp & CD



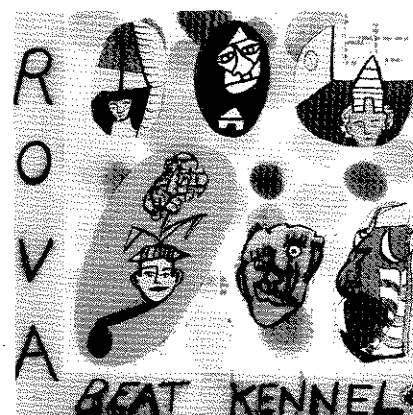
THE CLARINET SUMMIT
Alvin Batiste, John Carter,
Jimmy Hamilton, David Murray
SOUTHERN BELLS
The Clarinet Summit
Southern Bells
A. Batiste, J. Carter,
J. Hamilton, D. Murray.
BSR 0107 Lp & CD



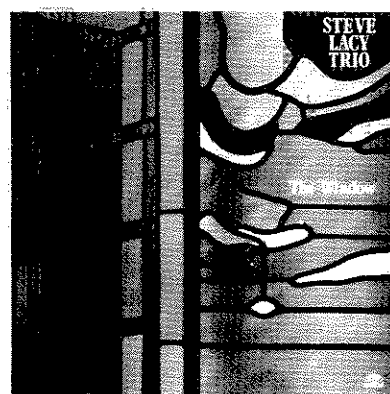
ANTHONY BRAXTON
Six Monk's Compositions
1987 - M. Waldron, B. Neid-
linger, B. Osborne.
BSR 120 116 Lp & CD



DAVID MURRAY and RANDY WESTON
The Healers
David Murray and
Randy Weston -
The Healers
BSR 120118 Lp & CD



ROVA SAXOPHONE QUARTET
Beat Kennel
B. Ackley, L. Ochs,
J. Raskin, A. Voigt.
BSR 120126 Lp & CD



STEVE LACY TRIO
The Window
J. J. Avenel, O. Johnson
SN 121185 Lp & CD



TETE MONTOLIU
The music I like to
play Vol. 1
SN 21180 Lp & CD



MAL WALDRON-DAVID FRIESEN
Dedication
SN 121178 Lp & CD

David Murray Jack DeJohnette

Samstag 3. Sept. 14.30 Uhr

KONZERT 3

DAVID MURRAY tenor saxophone, bassclarinet
JACK DeJOHNETTE drums

Zur dritten spannenden Duobegegnung kommt es an diesem Festivalnachmittag zwischen dem Saxophonisten DAVID MURRAY und dem Schlagzeuger JACK DeJOHNETTE. DAVID MURRAY, 1955 in Berkley/Californien geboren, ist heute als einer der profiliertesten Tenorsaxophonisten anerkannt. Von Anfang an konnte er die Aufmerksamkeit der Kritik erregen, da er sich bewusst vom schier übermächtigen Schatten John Coltranes freimachte, der gerade in den Siebziger Jahren das Spiel jedes Tenoristen zu prägen schien. Nachdem Murray sich als Vertreter avantgardistischer Spielformen etabliert hatte, lenkte er zu Beginn der Achtziger Jahre seine Aufmerksamkeit auf die Jazztradition und verband diese mit seinen Erfahrungen aus der Zeit als 'High Energy Player'. Auch als Komponist und Arrangeur, in der Tradition Ellingtons und Migus fusend, konnte Murray Bedeutung erlangen. Vor allem seine Octett-Formationen, in welchen er die Crème de la Crème der New Yorker Szene präsentierte, fanden grosse Beachtung. Neben seinem Quartett mit dem Pianisten John Hicks, dem Bassisten Reggie Workman und dem Schlagzeuger Ed Blackwell leitet David Murray auch noch eine Big Band, die

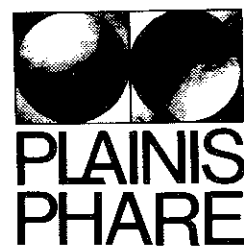
regelmässig im New Yorker Club Sweet Basil residiert. Neben diesen Formationen nahm er regelmässig an etlichen anderen Projekten teil. Zu nennen ist vor allem das World Saxophone Quartet, die Gruppe von James Blood Ulmer, Jack DeJohnette's Special Edition und die solistischen Beiträge zu den Platten von Kip Hanrahan. JACK DeJOHNETTE wurde 1942 in Chicago/Illinois geboren. Schon früh in seiner Jugend begann er Klavier zu spielen. Zehn Jahre lang erhielt er klassischen Klavierunterricht am Konservatorium in Chicago. In der High School Band sah man Jack dann plötzlich am Bass. Inspiriert von Max Roach, Philly Joe Jones und Elvin Jones, begann er dann Schlagzeug zu spielen. 1966 kam er nach New York, wo er u.a. mit Musikern wie John Patton, Sonny Rollins, John Coltrane, Bill Evans und Charles Lloyd zusammenspielte. Darauf begann seine grosse Zeit bei Miles Davis. Seit 1971 leitete er ständig eigene erfolgreiche Gruppen. Mit seinen Gruppen 'New Directions' und 'Special Edition' hat er die kollektiven Möglichkeiten des Ensemblespiels entscheidend entwickelt. Viele grosse Talente begannen ihre Karriere in DeJohnettes Gruppen.



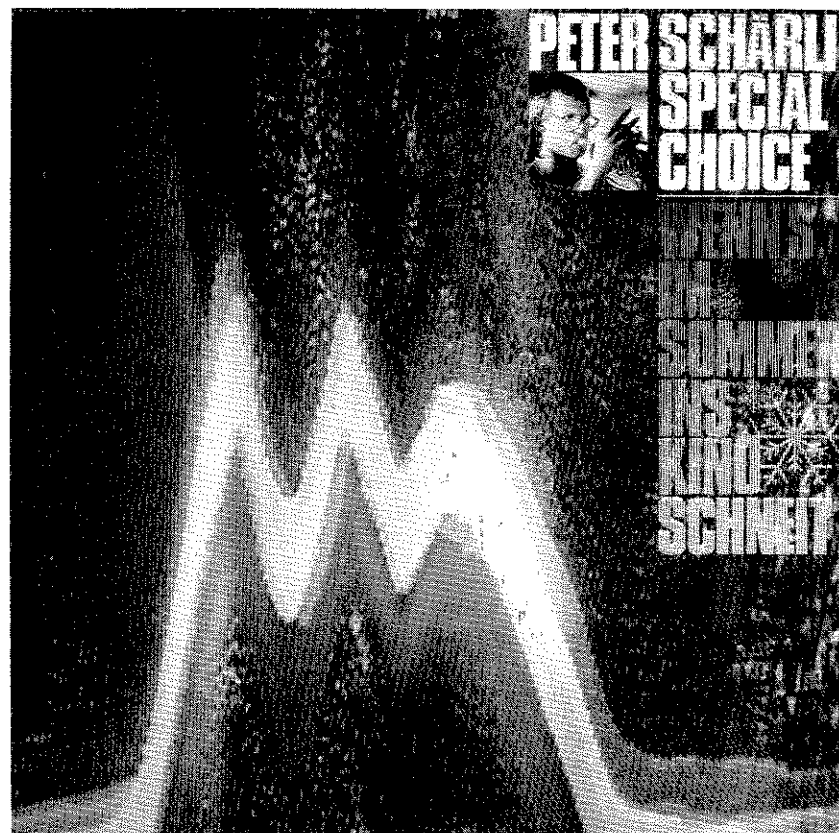
Select
volksbank
willisau

MARTINI





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



Peter Schärli Special Choice

Wenn's im Sommer ins
Kino schneit

Olivier Clerc-Olivier
Magenat-Peter Schärli-
Urs Blöchliger-Tom Varner

Studio recording August-
September 1987

Live am diesjährigen
Festival Samstagabend.

PL 1267-32 nur Lp



" 1991 "
Andante patriottico ma
non fanatico

Didier Hatt
Pascal Auberson
Jean-François Bovard
Daniel Bourquin
Léon Francioli
Olivier Clerc

Dies ist die Studioversion
eines der schönsten Konzerte
des letztjährigen Willisau-
Jazzfestivals.

Recorded Februar 1988

PL 1267-38 nur Lp

Peter Schärli Special Choice

PETER SCHÄRLI trumpet flugelhorn
TOM VARNER french horn
URS BLÖCHLINGER saxophones, clarinet
OLIVIER MAGENAT bass
OLIVIER CLERC drums

Wer hätte vor 25 Jahren gedacht, was die Bewunderung für Louis Armstrong bei PETER SCHÄRLI alles bewirken würde? Bereits im Alter von zehn Jahren versuchte der in der Willisauer Nachbargemeinde Schötz aufgewachsene Peter mit der Trompete seinem Idol nachzueifern. Die Willisauer New Jazz-Konzerte sind schliesslich für seine musikalische Laufbahn wegweisend geworden. 1977 wurde PETER SCHÄRLI in die 'Swiss Jazz School' in Bern aufgenommen, wo er dann nach vierjährigem Studium mit dem Diplom abschloss. Schon während dieser Zeit war er in verschiedenen Bands aktiv (Kifau, Orchestre de la musique Lausanne, Musiktheater Jerry Dental Kolleldoof, Andy Harder Unit u.a.). Später ging er mit der Salsaband 'Cameleon' auf Tournee, war Musiker bei der Ausdruckstänzerin Ron Segal, spielte bei der Latinband 'Ami Ro-Ro', war Mitglied des Zirkusorchesters Roncalli, beim 'Legfek'-Orchester von Urs Blöchliger, um nur einige Stationen zu nennen. Zusammen mit Thomas Dürst und Marco Käppli gründete er 1982 ein eigenes Trio, welches er zwei Jahre später zum Quintett erweiterte, mit Hans Koch und Giancarlo Nicolai. Am 10. Willisauer Jazz Festival hatte PETER SCHÄRLI auch seinen ersten Auftritt

Samstag 3. Sept. 20.00 Uhr

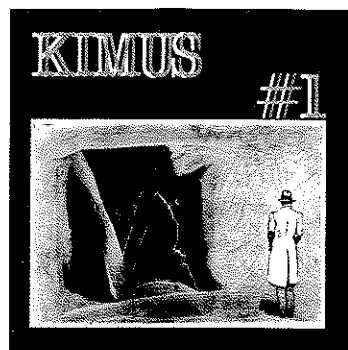
KONZERT 4

auf der grossen Bühne - zusammen mit den Doran Brothers, Glen Ferris und Olivier Magenat. Neben seinem 'Quintett' spielt SCHÄRLI auch mit der Formation SPECIAL CHOICE, in einer etwas anderen Konzeption. Hier spielt er mit dem Saxophonisten URS BLÖCHLINGER, den Westschweizer Kollegen OLIVIER MAGENAT (Bass) und OLIVIER CLERC (Schlagzeug). Schon für die Plattenaufnahme von SPECIAL CHOICE ('Wenn's im Sommer ins Kino schneit', Plainisphere) zog SCHÄRLI den phänomenalen New Yorker Waldhornisten TOM VARNER bei. Dieser gilt auf diesem Instrument längst als grosser Ausnahmekenner und hat unter eigenem Namen schon vielbeachtete Platten aufgenommen. Auch war er im Urs Blöchliger Legfek Orchester 1985 am Willisau Festival zu hören.

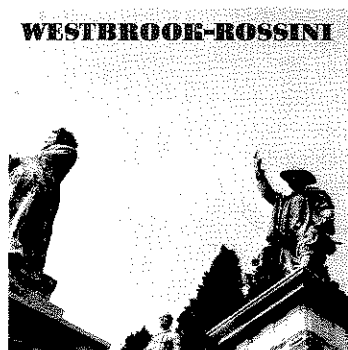
Nebst seinem Wirken mit den zwei erwähnten eigenen Bands spielt PETER SCHÄRLI gegenwärtig auch im Zirkustheater 'Federlos', dem 'Notspielplatz Zürich' und mit 'Ocean Park'. PETER SCHÄRLI hat sich also längst einen Platz unter den wichtigsten Schweizer Jazzmusikern geschaffen. Die Zeit für den internationalen Durchbruch ist gekommen.



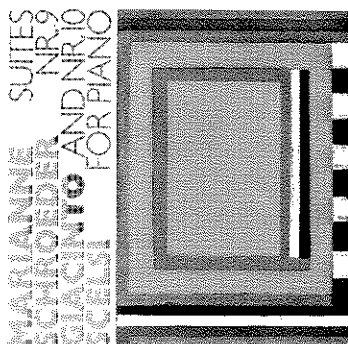
hat



KIMUS #1 hat ART CD 6000
Sampler presenting parts, alternate takes and unreleased titles of the CDs 6003, 6005 and 6008
LIMITED EDITION of 999 CDs



WESTBROOK-ROSSINI hat ART CD 6002
Studio version of 72 minutes.
Recorded November 11 & 12, 1986
in Zurich/Switzerland



GIACINTO SCELISI hat ART CD 6006
MARIANNE SCHROEDER
SUITES NR. 9 & 10 FOR PIANO
Recorded September 15 & 16, 1987
in Zurich/Switzerland

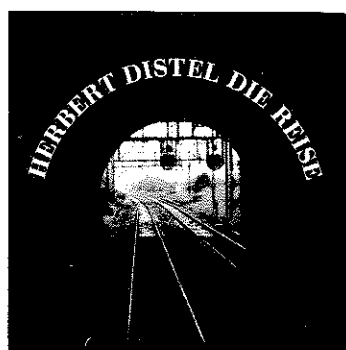


FRITZ HAUSER/ZWEI hat ART CD 6010
Duos with Christy Doran, Stephan Grieder, Rob Kloet, René Krebs, Lauren Newton & Pauline Oliveros. Recorded December 7-12, 1987 in Zurich/Switzerland

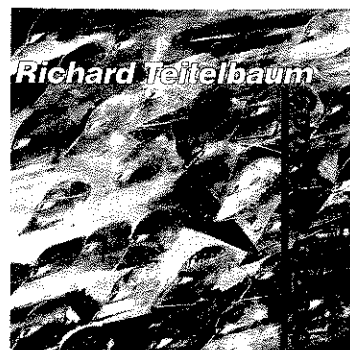
UNITED MUSICIANS OF HAT HUT RECORDS

Albert Ayler Alésia Cosmos Billy Bang Urs Blöschinger Raymond Boni Bobby Bradford Anthony Braxton Dave Burrell John Carter Catalogue Coe, Oxley & Co. Jacques Diennet Herbert Distel	Arnold Dreyblatt Pierre Favre Léon Francioli Bill Frisell The Ganelin Trio George Gruntz Concert Jazz Band Brion Gysin HabariGani Fritz Hauser André Jaume Franz Koglmann Steve Lacy	Daunik Lazro Urs Leimgruber George Lewis Werner Lüdi Jimmy Lyons Joe McPhee David Murray Sunny Murray Lauren Newton Pauline Oliveros Michel Portal Michel Redolfi Max Roach	Rova Giacinto Scelsi Peter Schärli Marianne Schroeder Archie Shepp Sun Ra Arkestra Cecil Taylor Richard Teitelbaum Vienna Art Orchestra Mal Waldron Mike Westbrook John Zorn
--	--	---	---

HAT HUT RECORDS LTD., BOX 461, 4106 THERWIL/SWITZERLAND



HERBERT DISTEL hat ART CD 6001
DIE REISE
An audiophonic creation;
a progressing contemplation
over 60 minutes



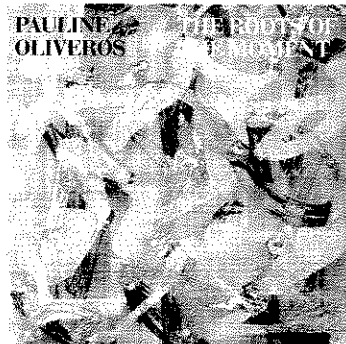
RICHARD TEITELBAUM hat ART CD 6004
CONCERTO GROSSO
with Anthony Braxton & George Lewis
Recorded May 3, 1985 in Cologne/W.-Germany



JOHN ZORN hat ART CD 6005
GEORGE LEWIS/BILL FRISSELL
NEWS FOR LULU
Studio and live recordings August 28 & 30, 1987
in Lucerne & Willisau/Switzerland



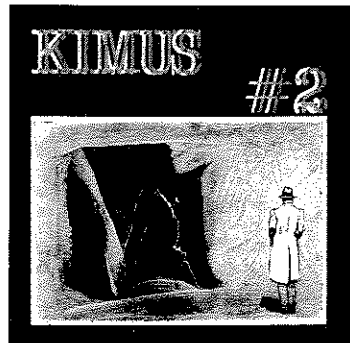
GEORGE GRUNTZ hat ART CD 6008
CONCERT JAZZ BAND '87
HAPPENING NOW!
Recorded live October 16-17, 1987
in Fort Worth/Texas at Caravan of Dreams



PAULINE OLIVEROS hat ART CD 6009
THE ROOTS OF THE MOMENT
Accordion solos in just intonation in an
interactive electronic environment created
by Peter Ward. Recorded Nov. 10, 1987



HABARIGANI hat ART CD 6007
with Roland Dahinden, Thomas Eckert,
Hans Hassler & Hans Kennel.
Recorded February & December 1987
in Zurich/Switzerland



KIMUS #2 hat ART CD 6012
Sampler presenting parts and unreleased titles
of the CDs 6006, 6007, 6009, 6010 and 6011
LIMITED EDITION of 999 CDs



URS LEIMGRUBER hat ART CD 6013
STATEMENT OF AN ANTRIDER
Solos (bass-, soprano- & tenor-sax, flute)
recorded live March 2 & 4, 1988
at Radio DRS, Zurich/Switzerland

Butch Morris & X-Communication

LAWRENCE BUTCH MORRIS trumpet, flugelhorn
MARTIN SCHÜTZ cello, bass
HANS KOCH saxophones, bassclarinet
SHELLEY HIRSCH voice
WAYNE HORVITZ keyboards
J.A. DEANE trombone, synthesizer
JASON HWANG violine
PAUL LOVENS drums

Samstag 3. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 4

Eigentlich hatte der Bieler Cellist und Bassist MARTIN SCHÜTZ die Carte blanche für dieses Festival. Da dieser aber kaum von seinem New Yorker Stipendiumaufenthalt (mit Hans Koch) zurück war, besprach dieser eine mögliche Festivalformation mit dem New Yorker Trompeter, Komponisten, Arrangeur und Bandleader BUTCH MORRIS. Dieser gilt ja als eine der wichtigsten Persönlichkeiten der aktuellen New Yorker Szene (siehe auch das Interview von Jürg Solothurnmann in diesem Heft). Was dabei herauskam, gehört zum Spannendsten, das dieses Festival anzubieten hat. Mit MORRIS' momentan häufigsten musikalischen Partnern, dem Pianisten WAYNE HORVITZ (selber einer der innovativsten neuen New Yorker Persönlichkeiten), dem Experimentalposaunisten J.A. DEANE (der auch eigenwillig Synthesi-

zers einsetzt) und den zwei New York erfahrenen Schweizer MARTIN SCHÜTZ (Cello und Bass) und HANS KOCH (Saxophone, Flöte und Bassklarinette) war erst einmal ein vielversprechender Kern geschaffen. BUTCH MORRIS und MARTIN SCHÜTZ wünschten sich jedoch eine grössere Formation mit grösseren Klangmöglichkeiten. So kommt das Stimmwunder SHELLEY HIRSCH endlich zu ihrem ersten Willisau Auftritt. Der Experimentalgeiger JASON HWANG gehört ebenfalls zu jener New Yorker Avantgarde, die keine stilistischen Schranken mehr kennt und der Wuppertaler Schlagwerker PAUL LOVENS, der heute in Italien lebt, ist nur eine logische Ergänzung dieses präntziösen Festivalprojektes, das wohl am ehesten zeigen wird, in welche Richtung die freie Musik (auch) weitergehen könnte.



featuring
Martin Schütz
Hans Koch
Shelley Hirsch
Wayne Horvitz
J.A. Deane
Jason Hwang
Paul Lovens



JAZZ IN WILLISAU: COMING DATES:

Samstag 3. Dezember 20.00 Uhr, Mohren:
AIRMAIL: Harry Pepl, Wolfgang Puschnig
Mike Richmond, Wolfgang Reisinger

DEPART: Harry Sokal, Heiri Känzig,
Jojo Meyer

Samstag 21. Januar 20.00 Uhr, Mohren:
BOBBY BURRI feat. Tim Berne, Hank
Roberts, Urs Leimgruber

Sonntag 5. März 17.00 Uhr, Mohren:
ANTHONY BRAXTON-DAVE HOLLAND-TONY OXLEY

Samstag 1. April 20.00 Uhr, Mohren: ?

Samstag 29. April 20.00 Uhr, Mohren: ?

Samstag 3. Juni 20.00 Uhr, Mohren: ?

31. August - 3. September, Festhalle:
JAZZ FESTIVAL WILLISAU 1989

Samstag 2. Dezember 20.00 Uhr, Mohren: ?

Loose Tubes

EDDIE PARKER flute
DAI PRITCHARD clarinet, bassclarinet
IAN BALLAMY or KEN STUBBS saxophones
STEVE BUCKLEY alto-, soprano saxophones
JULIAN ARGÜELLES soprano-, bass saxophones
MARK LOCKHEART tenor-, soprano saxophones
TIM WHITEHEAD saxophones
DAVE DEFRIES trumpet, flugelhorn, percussion
CHRIS BATCHELOR trumpet
LANCE KELLY trumpet, flugelhorn
JOHN EASCOFF trumpet, flugelhorn
RICHARD PYWELL trombone
JOHN HARBORNE trombone
STEVE DAY trombone
ASLEY SLATER bass trombone, tenor horn
DAVE POWELL tuba
DJANGO BATES keyboards, tenor horn
JOHN PARRICELLI guitar
STEVE BERRY bass
MARTIN FRANCE drums
BOSCO D'OLIVERA percussion

LOOSE TUBES entstand eigentlich aus einer Workshop Band von Graham Collier aus dem Jahre 1983. Der erfahrene Bassist und Band-leader hatte aber bald seine liebe Mühe mit dem temperamentvollen Haufen Musiker, der mehr und mehr eigene musikalische Ideen ins 'Spiel' bringen wollte. Nach einer Zeit von eigenen Proben und eigenem Komponieren trat dieses Konglomerat von jungen Londoner Vollblutmusikern im April 1984 als 21-köpfiges Orchester mit total eigenem Repertoire in London erstmals an die Öffentlichkeit. Das Echo blieb denn auch nicht aus. Die Presse sprach von der Geburt einer neuen Ära in der so ruhmreichen englischen Bigbandgeschichte. Eine erste Auftittswoche im renommierten Londoner Ronnie Scott's Club folgte im Mai 1985. Im November darauf erschien auch die selber finanzierte und produzierte erste Platte auf dem Loose Tubes-Label. (Loose Tubes/LTLP 001). Der Durchbruch dieser Bigband, die lauter eigene Kompositionen spielt und stilistisch zwischen Pop, Rock, Latin und Jazz so ziemlich alles verwendet, war - vorerst auf der britischen Insel - geschafft.

Samstag 3. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 4

1986 folgten weitere wichtige Engagements an den Festivals in Camden, Bracknell, Amiens, am Capital Music Festival und an den Berliner Jazztagen nebst grossen Konzerten in Newcastle, Bath und Brighton. 1986 erschien ebenfalls die zweite selber produzierte Platte (Delightful Precipice /LTLP 003).

Das hat es bis jetzt in England noch kaum gegeben: da etabliert sich eine so junge Band innert kürzester Zeit, produziert zwei Platten auf eigenem Label und hat ein halbes Dutzend hervorragender Komponisten in seinen Reihen! Die meisten Kompositionen der Band stammen vom hochtalentierten Pianisten DJANGO BATES, der schon 1983 mit Dudu Pukwana's 'Zila' erstmals in Willisau gastierte, danach mit seinem Trio 'Human Chain' (Festival 87) und mit Bill Bruford's Earthwork-Band (Dez.87) weitere Male bei uns zu Gast war. Zur wichtigsten Komponistengruppe von LOOSE TUBES gehören auch der Bassist STEVE BERRY und die Trompeter JOHN EACOTT und DAVE DEFRIES. Es ist höchste Zeit, dass diese frische Bigband zu ihren Schweizer Debütauftritt kommt!

Select
volksbank
willisau

MARTINI

Coca-Cola
Sprite
FANTA



Federico Schneider Band

FREDERICO SCHNEIDER guitar
ALBERTO BARATTINI keyboards
ANDREA MELIS bass
MARCO VOLPE drums

Sonntag 4. Sept. 12.00 Uhr

IM ZELT

FREDERICO SCHNEIDER studierte von 1982-86 am bekannten Berklee College of Music in Boston Gitarre und Arrangement bei Peter Gordon, Herb Pomeroy und Jim Kelly u.a. Ab 1987 tourte er mit der Fusiongruppe 'Jazz Funk Express' und dem Altsaxophonisten Bobby Watson, sowie mit dem amerika-

nischen Trompeter Charlie Green. In diesem Jahr hatte die FREDERICO SCHNEIDER BAND mehrere Auftritte in den Mailänder Jazzclubs 'Le Scimmie' und 'Tangram'. Die Gruppe spielt vorwiegend eigene Kompositionen, die allesamt aus der Feder von FREDERICO SCHNEIDER stammen.



**DER MITTELPUNKT
VON EINIGEN BERÜHMTEN LOVE-STORIES
WIE ZUM BEISPIEL**

Bloody Mary: Wodka Wyborowa mit Tomatoe-Juice.

Screwdriver: Wodka Wyborowa mit Orangensaft.

Wodka Tonic: Wodka Wyborowa mit Tonic Water.

Oder tiefgekühlt als Starter.

Wodka Wyborowa – der Mittelpunkt des guten Drinks.

NA ZDROWIE!

WÓDKA WYBOROWA

Unter Kennern der Echthe: pure grain und kristallrein.



Importeur da swajcarii:
DIWISA 6130 Willisau

Diese Aufnahme wurde mit freundlicher Genehmigung der Hummer- und Austerlitz des Hotels St. Gotthard, Zürich, realisiert. Na Zdrowie!

Select

volksbank
willisau

MARTINI



JAZZ MUSIC TODAY

CRAIG HARRIS & TAILGATER'S TALES BLACKOUT IN THE SQUARE ROOT OF SOUL



CRAIG HARRIS
EDDIE E. J. ALLEN
DON BYRON
ANTHONY COX
RALPH PETERSON JR.
JEAN-PAUL BOURELLY
CLYDE CRINER

CD 834415-2

CASSANDRA WILSON DAYS AWEIGH



CASSANDRA WILSON
OLU DARA
GRAHAM HAYNES
STEVE COLEMAN
JEAN-PAUL BOURELLY
ROD WILLIAMS
KENNY DAVIS
KEVIN BRUCE HARRIS
MARK JOHNSON

CD 834412-2

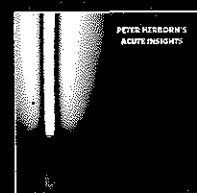
BOB STEWART FIRST LINE



BOB STEWART
STANTON DAVIS
STEVE TURRE
KELVYN BELL
IDRIS MUHAMMAD
ARTO TUNCBOYACI

CD 834414-2

PETER HERBORN'S ACUTE INSIGHTS



PETER HERBORN
KENNY WHEELER
HUGO READ
WOLLIE KAISER
TIM WELLS
PETER WALTER
JO THONES

CD 834417-2

HANK ROBERTS BLACK PASTELS



HANK ROBERTS
TIM BERNE
RAY ANDERSON
ROBIN EUBANKS
DAVE TAYLOR
BILL FRISSELL
MARK DRESSER
JOEY BARON

CD 834416-2

HERB ROBERTSON QUINTET "X"-CERTS - LIVE AT WILLISAU



HERB ROBERTSON
TIM BERNE
GUST WILLIAM TSILIS
LINDSEY HORNER
JOEY BARON

CD 834413-2

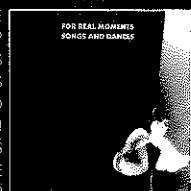
GRÉG OSBY & SOUND THEATRE



GREG OSBY
MICHELE ROSEWOMAN
KEVIN MCNEAL
LONNIE PLAXICO
PAUL SAMUELS
TERRI LYNE CARRINGTON
FUSAKO YOSHIDA
HARUKO NARA

CD 834418-2

FOR REAL MOMENTS SONGS AND DANCES



GREG OSBY & SOUND THEATRE
CASSANDRA WILSON GROUP
CRAIG HARRIS
& TAILGATER'S TALES
BOB STEWART & FIRST LINE BAND
STEVE COLEMAN
& FIVE ELEMENTS
HANK ROBERTS ENSEMBLE
JEAN-PAUL BOURELLY GROUP

CD 834418-2

cod records ag



**Wir heissen
die Gäste
des JAZZ FESTIVALS
herzlich willkommen**



Gute Küche

HOTEL KREUZ WILLISAU

Hank Roberts Black Pastels

HANK ROBERTS cello, voice
TIM BERNE alto saxophone
STEVE SWELL trombone
ART BARON trombone
DAVE TAYLOR basstrombone
BILL FRISSELL guitar
JOEY BARON drums

Sonntag 4. Sept. 14.30 Uhr

KONZERT 5

Noch bis vor kurzem stand HANK ROBERTS wöchentlich vierzig bis sechzig Stunden hinter einem Backblech in einer New Yorker Foodbude. Und wenn nicht, dann 'kochte' er musikalisch mit Freunden wie BILL FRISSELL und TIM BERNE.

Heute ist HANK ROBERTS Co-Leader des Trios 'Minature' mit dem Saxophonisten TIM BERNE und dem Schlagzeuger JOEY BARON. Daneben versucht er mit allen nur möglichen kreativen Leuten zu spielen - von John Zorn, Mike Gibbs bis Seigen Ono.

Kürzlich hat der Cellist HANK ROBERTS seine erste Platte unter eigenem Namen auf dem Münchner Label JMT herausgegeben: BLACK PASTELS. Dieses hervorragende Zeugnis der ungewöhnlichen Qualitäten HANK ROBERTS war Grund genug ihn mit seiner aktuellen Band nach Willisau einzuladen. Diese Band - fürs Festival etwas umbesetzt - besticht ebenso durch individuelle Soli wie durch einen verblüffenden Ensembleklang. Die Besetzung mit drei Posaunen (STEVE SWELL, ART BARON und DAVE TAYLOR), Altosax (TIM BERNE), Gitarre (BILL FRISSELL) und Schlagzeug (JOEY BARON) lässt schier unendliche Soundkombinationen zu. HANK ROBERTS gehört heute zur ersten Garde der improvisierenden Cellisten. Früher war er schon aktiv als Posaunist, Gitarrist, Schlagzeuger und Pianist. In seiner Jugend konnte er nicht verstehen, dass jemand etwas anderes als Musiker werden wollte. Später bekam er hie und da das Gefühl, dass es wohl smarter wäre Versicherungen zu verkaufen. Solche Gefühle kamen ihm, wenn er etwa im Fat Tuesdays Club in New York mit der Bill Frisell Band vor fünfzehn Leuten spielte, wobei sieben davon Kritiker waren!

HANK ROBERTS ist breit beeinflusst und kennt eigentlich keine stilistischen Schranken. Er interessiert sich für Rock wie für Jazz, Blues, R&B, Funk oder gar Minimal Music. Dass seine Kompositionen keine Fusions aus allen möglichen Sparten sind, sondern eigenständige Kreationen, spricht für die grosse Musikalität von HANK ROBERTS.



Select
volksbank
willisau

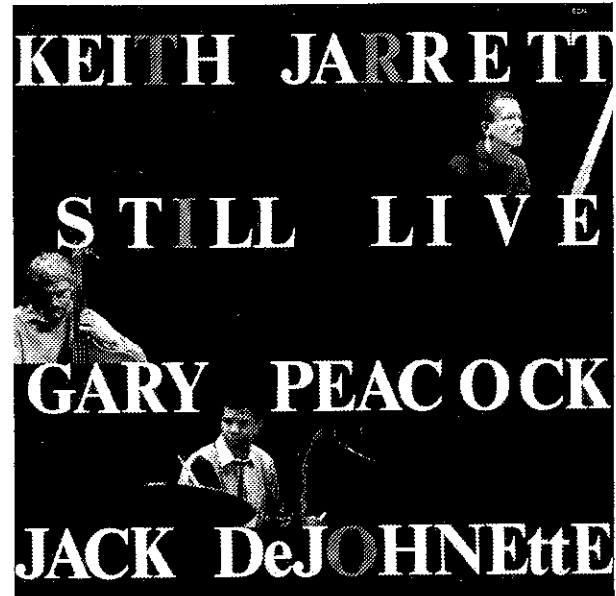
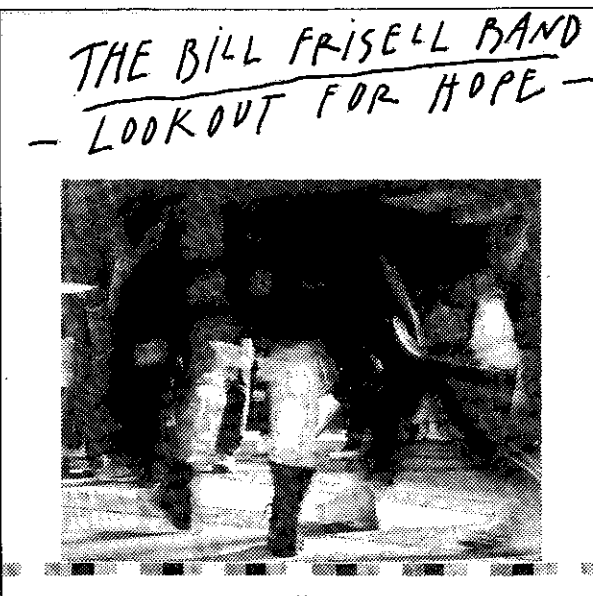
MARTINI



ECM-NEWS

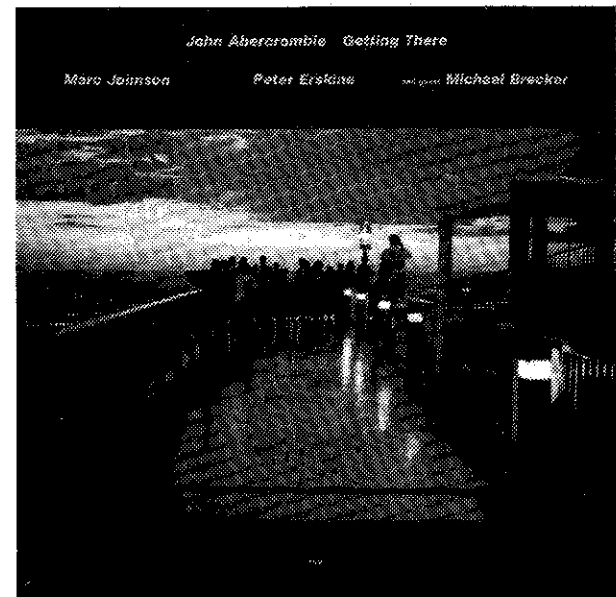
Power Tools

Bill Frisell
Lookout for Hope ECM 1350



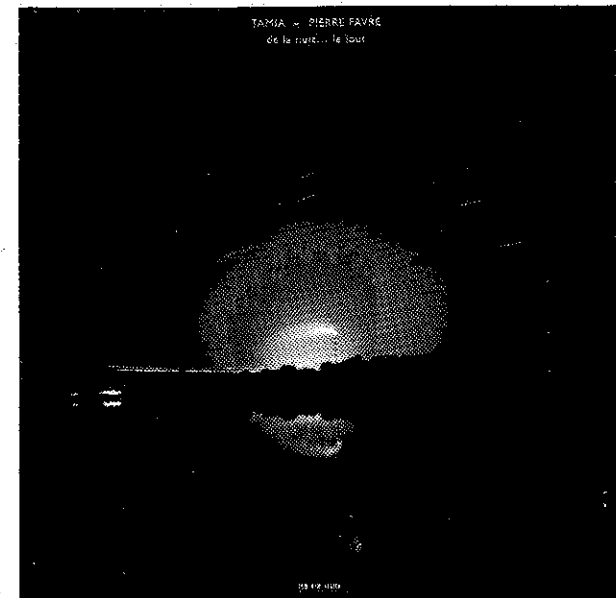
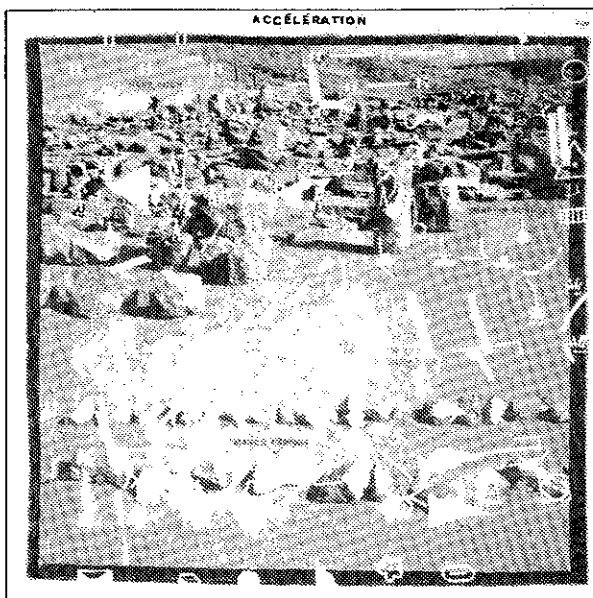
Keith Jarrett/Gary Peacock/Jack DeJohnette
Still Live ECM 1360/61

The Paul Bley Quartet
with John Surman/Bill Frisell/Paul Motian ECM 1365



John Abercrombie
Getting There ECM 1321

Koch/Schütz/Käppeli
Accélération ECM 1357



Tania - Pierre Favre
de la nuit... le jour ECM 1364

RONALD SHANNON JACKSON drums
BILL FRISELL guitar
MELVIN GIBBS bass

Drei starke musikalische Persönlichkeiten zogen kürzlich zusammen für fünf Tage ins Studio, um zusammen einige Kompositionen zu spielen und zwar mit möglichst wenigen gemeinsamen Absprachen und mit einem Optimum an improvisatorischen Freiheiten. Was aus diesem 'Strange Meeting' (so der Titel der daraus resultierten Platte) entstand, ist eine der packendsten Trioformationen.

RONALD SHANNON JACKSON wurde 1940 in Fort Worth/Texas geboren. Nach Klavierstunden in seiner frühesten Jugend lernte er bald das Schlagzeugspiel. Ab 1958 besuchte er die Lincoln University in Missouri, wo er in der Schulband mit John Hicks, Lester Bowie, Julius Hemphill unter Oliver Nelson spielte. In den späten 60er Jahren spielte Jackson mit Leuten wie Betty Carter, Stanley Turrentine, Joe Henderson, Kenny Dornham und Charles Mingus. 1974 traf er Ornette Coleman und begann seine harmolodischen Theorien zu studieren. Nachdem er Mitglied von Ornette's ersten Prime Time Band war und dazu sich mehr und mehr für die Musik von Cecil Taylor (in dessen Band er in den späten 70er Jahren mitspielte) und Albert Ayler interessierte, gründete er 1978 seine erste 'Decoding Society Band'. Bis heute hat er damit sechs Platten eingespielt und eine Reihe heute einflussreiche Solisten kamen aus seiner Band hervor, Billy Bang, Vernon Reid und Melvin Gibbs etwa.

BILL FRISELL wurde 1951 in Denver/Colorado geboren und spielte bis zu seiner Collegezeit Klarinette. Später, als er Gitarre

Sonntag 4. Sept. 14.30 Uhr

KONZERT 5

spielte, versuchte er die Klarinetten-sounds auf die Gitarre zu übertragen. 1971 studierte er bei Jim Hall, später am Berkeley College of Music, wo er die jungen Stars Pat Metheny und Mike Stern kennenlernte. Bei Michael Gibbs studierte er Komposition und Arrangement. Seine ersten Europatourneen folgten anfangs der 80er Jahre und damit die ersten Aufnahmen für das ECM-Label. Er wurde Mitglied in der Paul Motian Band, spielte ein Duo-Album mit dem Gitarristen Vernon Reid ein, machte Aufnahmen mit Mariëtte Faithfull und Arto Lindsay and the Ambitious Lovers. Heute ist er nebst eigenen Gruppen auch in der Band von Hank Roberts, der Gruppe 'Bass Desire' und im Trio mit John Zorn und George Lewis. (Willisau 87) n.v.a. tätig.

MELVIN GIBBS wurde 1958 in Brooklyn/New York geboren und spielte mit sechzehn Bass. Seine ersten Engagements hatte er in der Band von Alphonso Tims. 1976 traf er den Gitarristen Vernon Reid und gründete mit diesem die Fusionband 'Point of View'. Später spielte er mit dem Gitarristen Bern Nix, durch den er Ronald Shannon Jackson vorgestellt wurde und schliesslich Bassist in dessen Band wurde. Daneben spielte er auch in Cutting-edge-Bands wie 'The Contortions', 'James White & The Blacks' und 'Defunkt'. 1984 verliess er Jacksons 'Decoding Society' und begann mit John Zorn und Arto Lindsay zu arbeiten. Am letzten Willisau Festival gastierte er mit seiner Funkband MG, wo er einen eindrucksvollen Auftritt bot.



VOM PICCOLO
BIS ZUM
KONZERTFLÜGEL

Es gibt kaum ein Instrument,
das es bei uns nicht gibt. Zu
kaufen oder zu mieten. Und
es gibt kaum eine Schallplatte oder
Compact Disc, die wir nicht am
Lager haben oder beschaffen können.
Herzlich willkommen.

Musik Hug

Musik ist uns alles.
Zürich, Basel, Luzern, St. Gallen, Winterthur,
Solothurn, Lausanne, Neuchâtel, Sion

STOP
AIDS

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

The Herb Robertson Brass Ensemble

Shades of Bud Powell

HERB ROBERTSON trumpet, flugelhorn
BRYAN LYNCH trumpet
STEVE SWELL trombone
JOE DALEY tuba
JOEY BARON drums

Sonntag 4. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 6

CLARENCE 'HERB' ROBERTSON begann mit zehn Jahren Trompete zu spielen. Seine frühesten Trompetenidole waren 'Doc' Severenson und Al Hirt. Es war in seinem achten Schuljahr, als er sich für den Jazz zu interessieren begann. In der High School-Zeit waren seine Trompeteneinflüsse Freddie Hubbard, Miles Davis, Donald Byrd und Don Ellis. In jener Zeit begann er sich auch für die Big Bands von Duke Ellington, Count Basie, Maynard Ferguson und Buddy Rich zu interessieren.

Nach der High School besuchte HERB ROBERTSON das Berklee College of Music in Boston (69-72). Dort studierte er Improvisation bei Charlie Mariano und Orchestrierung bei Herb Pomeroy und Phil Wilson. In Berklee bekam er auch Interesse am zeitgenössischen Jazz. Nach Berklee verbrachte er mehrere Jahre 'on the road' mit verschiedenen Tanz- und Rockbands. Nach dieser Zeit konzentrierte er sich ganz auf den Jazz und die modernen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Diese breiten frühen Erfahrungen, gepaart mit seinem zehnjährigen Studium mit Brassband-

spezialist Dr. Donald S. Reinhardt von Philadelphia sind die Basis zu HERB ROBERTSONS Ausdruck und persönlichem Stil. Anfangs 1986 fragte der Münchner Plattenproduzent Stefan Winter ROBERTSON, ob er Lust hätte, das von ihm verfasste Märchen 'The little Trumpet' zu komponieren. Daraus resultierte HERB ROBERTSONS erste Platte für das JMT-Label. Im Januar 1987 gastierte er zum erstenmal und mit eigener Band in Willisau, wo dann aus dem Livemitschnitt die Platte 'X-Cerpts! Live At Willisau' entstand, die bei einer internationalen Presse durchwegs auf sehr positive Kritiken stiess.

Sein neuestes Projekt huldigt HERB ROBERTSON dem grossen verstorbenen Pianisten und Komponisten BUD POWELL. Mit seinem piano-losen BRASS ENSEMBLE erreicht er eine eigenwillige Umsetzung der Kompositionen des einflussreichen Bebop-Pianisten. Im BRASS ENSEMBLE spielen neben ROBERTSON als zweiter Trompeter BRYAN LYNCH, der Posunist STEVE SWELL, der Tubaspieler JOE DALEY sowie der Schlagzeuger JOEY BARON.



Select
volksbank
willisau

MARTINI





**Wer bei der
Kantonalbank
spart, kann etwas
erleben.**

**Luzerner
Kantonalbank** 

Archie Shepp Quintet

with Annette Lowman

ARCHIE SHEPP tenor saxophone, vocal
ANNETTE LOWMAN vocal
HORACE PARLAN piano
HERMAN WRIGHT bass
CLIFFORD JARVIS drums

Sonntag 4. Sept. 20.00 Uhr

KONZERT 6

ARCHIE SHEPP wurde 1937 in Fort Lauderdale/Florida geboren. Sein erstes wichtiges musikalisches Engagement hatte er 1960 bei Cecil Taylor. Danach gründete er zusammen mit Don Cherry und John Tchicai die New York Contemporary Five. Seit Mitte der 60er Jahre leitet er seine eigenen Gruppen. Seine Musik war in jener Zeit vorwiegend ein einziger anarchistischer und schreiender Protest. Daneben spielte er jedoch immer auch zarte, von Ben Webster beeinflusste Ellington-Balladen, Marchingband-Segmente oder Popsongs wie etwa 'Shadow of Your Smile'. 1969 begann seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Cal Massey, dessen Kompositionen er fortan spielte, und 1972 erarbeiteten sie zusammen 'Lady Day: A musical Tragedy', welches in der Brooklyn Academy of Music aufgeführt wurde. In den 70er Jahren begann SHEPP als Musikprofessor an den Universitäten von Buffalo und Massachusetts tätig zu werden. Parallel dazu besann er sich mehr und mehr auf die Tradition der grossen Saxophonisten und Sängerinnen, und auch die Musik von Duke Ellington blieb eines seiner zentralen Anliegen. ARCHIE SHEPP mach-

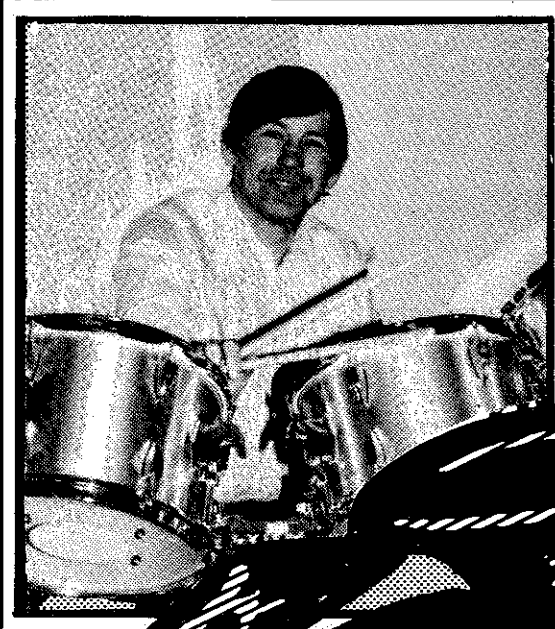
te nie einen Unterschied zwischen Kunst- und Populärmusik. "Ich mache den Unterschied nicht, weil ich nicht an den Begriff Kunst glaube. Ich denke essentiell in gleicher Weise wie die Musik von der Schwarzen Bevölkerung gespielt und gehört wird."

Neben einer Vielzahl von Europa- und Japantourneen besuchte SHEPP 1969 auch Afrika, wo er mit Beduinen am Pan afrikanischen Festival in Dakkar auftrat. ARCHIE SHEPP ist unbestritten eine der zentralen Persönlichkeiten der Afroamerikanischen Musikkultur. Seit längerer Zeit pflegt er eine Zusammenarbeit mit dem 1931 in Pittsburgh/Pennsylvania geborenen Pianisten HORACE PARLAN, der sich vor allem mit Aufnahmen mit Charles Mingus, Booker Ervin, Eddie Lockjaw Davis, Johnny Griffin und Dexter Gordon einen Namen gemacht hat.

Die Sängerin ANNETTE LOWMAN stammt aus Denver/Colorado, wo sie seit 14 Jahren öffentlich auftritt. In den letzten Jahren trat sie mit Henry Shed, Joe Lee Wilson, der Claude Bolling Big Band und dem französischen Sänger Serge Gainsbourg auf.

Select
volksbank
willisau

MARTINI



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



musik schlagzeug shop

sepp glanzmann 6246 altishofen telefon 062 86 22 66

BÖSCH

SIEBDRUCK AG

Murbacherstrasse 25 6003 Luzern

Oberstmühle 3 6370 Stans

DRUCKCENTER
NORD → ← SÜD
STANS

WORAUF MAN HEUTE ZÄHLT:

Luzerner Landbank

AKTIENGESellschaft

Trompetengold ist nicht unser Stil.

«Für uns ist das einzig entscheidende Anliegen die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von Musik.» Saul Marantz.



Auch bei einem Marantz-Gerät ist nicht alles aus reinem Gold, was glänzt. Aber dort, wo es zur wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe beitragen kann, findet es bei uns Verwendung. Darum sind bei Marantz die Cinch-Anschlüsse für Platten- und Compact-Disc-Spieler vergoldet. Ebenso die Relais-Kontakte für die Umschaltung der Lautsprecher-Anschlüsse und die Stecker an den beigelegten Verbindungskabeln bei Compact-Disc-Spielern. Denn Gold garantiert eine hervorragende Signalübertragung. Es sorgt für geringstmögliche Übergangswiderstände. Der Kontakt ist über Jahre hinweg optimal und selbst bei kleinen Signalen gehen die Details nicht verloren. Darum ist die Anschaffung eines Marantz-Gerätes nicht einfach ein Kauf, sondern vielmehr eine Investition. Marantz-Geräte gibt es nur beim ausgesuchten Fachhandel. Verlangen Sie den Händlernachweis bei: Marantz AG, Friedaustrasse 9, 8952 Schlieren, Telefon 01/730 80 16. **marantz®**

Das Echo der Gefühle
im Schweizer Film
1917-1987

Liebeserklärung

Der Schweizer Beitrag
zum Europäischen
Film- und Fernsehjahr
1988

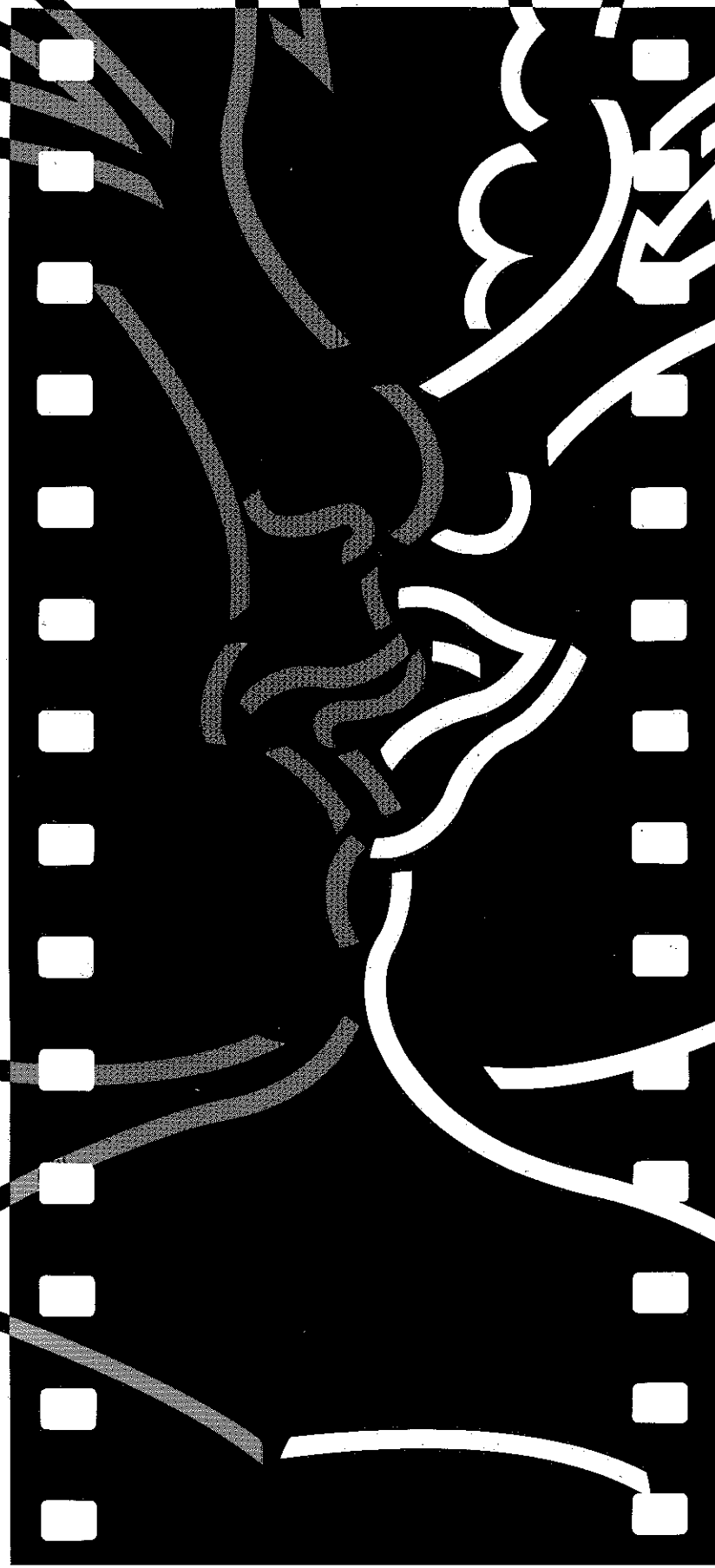
Konzipiert von
Georg Janett
Ursula Bischof
Edi Hubschmid

Kommentar von
Niklaus Meienberg
Gesprochen von
Hannes Schmidhauser

Originalmusik von
Louis Crelier

Produziert von der
Edi Hubschmid AG
Filmproduktion, Zürich

Co-Produktion mit:
Condor Features, Zürich
Praesens Film AG, Zürich
RTS, G



Kultur-Sponsoring:
Möbel Pfister

Verleih:
Rialto Film AG, Zürich

Mit Unterstützung der
Cinémathèque Suisse,
Lausanne

Konzipiert von:
Georg Janett
Ursula Bischof
Mirjam Krakenberger
Edi Hubschmid
Kommentar von:
Niklaus Meienberg
Gesprochen von:
Hannes Schmidhauser
Beratung:
Freddy Buache
Martin Schlappner
Originalmusik:
Louis Crelier
Musikmischung:
Hans Künzi
Grafik:
Niklaus Troxler
Trick und Titel:
Vittorio Speich
Optische Arbeiten:
Eva Rais
Lichtbestimmung:
Ruedi Tresch
Negativschnitt:
Sybille Koller
Überspielung Lichtton:
Jürg Kühni
Labor-Koordination:
Charles Huser
Stagiaire Produktion:
Mara Luniak
Monika Fäh
Sängerin der Habanera aus
«Carmen» von Georges Bizet:
Naoko Okada
Arrangement:
Louis Crelier

Optische Arbeiten:
Probst Film AG, Bern
Labor:
Schwarz-Filmtechnik AG, Bern
Tönstudio:
Sonor AG, Bern
Musikaufnahmen:
Studio Prisme, Lausanne
Produktion:
Edi Hubschmid AG, Zürich

Co-Produktion:
Condor Features, Zürich
Praesens Film AG, Zürich
SRG, Fernsehen DRS,
RTSR und RTSI
Redaktion:
M. Schmassmann (DRS)
Ph. Berthet (RTSR)
G. Pedrazzi (RTSI)

Kultur-Sponsoring:
Möbel Pfister
Vermittelt durch:
Uni Sponsoring AG,
Chr. Jaques
Verleih:
Rialto Film AG, Zürich
Herstellungs-Beiträge:
Nationales Komitee des Euro-
päischen Film- und Fernseh-
jahres 1988

Filmförderung der Stadt und
des Kantons Zürich
Stiftung Landis & Gyr, Zug
Musik erhältlich bei
Milan Disques
© Suissimage,
Edi Hubschmid AG, Zürich
1988.

Der Film ist ab 7. Oktober 1988 in folgenden Städten und Kinos zu sehen:

Aarau	Schloss 2	St. Gallen	Storchen
Baden	Orient-Studio	Schaffhausen	City
Basel	Küchlin 2	Solothurn	Palace
Bern	Camera	Thun	City
Biel	Lido	Winterthur	Kiwi 2
Chur	Studio	Zürich	Movie 2
Luzern	Ciné Studio		



INTERNATIONALES JAZZ FESTIVAL ZÜRICH

Im Volkshaus Zürich

3. Nov. LOUIS SCLAVIS QUINTET feat. Dominique Pifarély
CARLA BLEY - AMERICAN / EUROPEAN BIG BAND
with Lew Soloff, Gary Valente, Frank Lacy
Bob Stewart, Steve Swallow, a.o.

4. Nov. TENUE DE VILLE

 JOHN ZORN : Carte Blanche*

* NAKED CITY feat. Wayne Horvitz, Bill Frisell, Fred Frith, Joey Baron

* THE WAY IT FEELS feat. Big John Patton, James Blood Ulmer

 GUY KLUCEVSEK

5. Nov. DANIEL HUMAIR with Guest-Star David Friedman
DIETER ULRICH QUINTET fest Jan Gordon Lennox
MAX ROACH / ABBEY LINCOLN SEXTET feat. Cecil Bridgewater
HENRY THREADGILL SEPTET
MICHEL PORTAL / BERNARD LUBATQUARTET
EDDY LOUISS MULTICOLOR FEELING (14 Musicians)
JUERG GRAU GROUP

6. Nov. LEE KONITZ + CORDES ET LAMES
 HANS HASSLER
 * JOHN ZORN : SONNY CLARK MEMORIAL
 ARTURO SANDOVAL GROUP
 JERRY GONZALEZ 'FORT APACHE BAND' (11 Musicians)

PROGRAMM erhältlich ab Oktober an den üblichen Vorverkaufsstellen oder auch bei
INT. JAZZ FESTIVAL ZÜRICH, Stadthaus, Postfach, 8022 Zürich, Tel. 01/216 31 11

Meine Meinung zum Festival

Name	Vorname
------	---------

Beruf _____

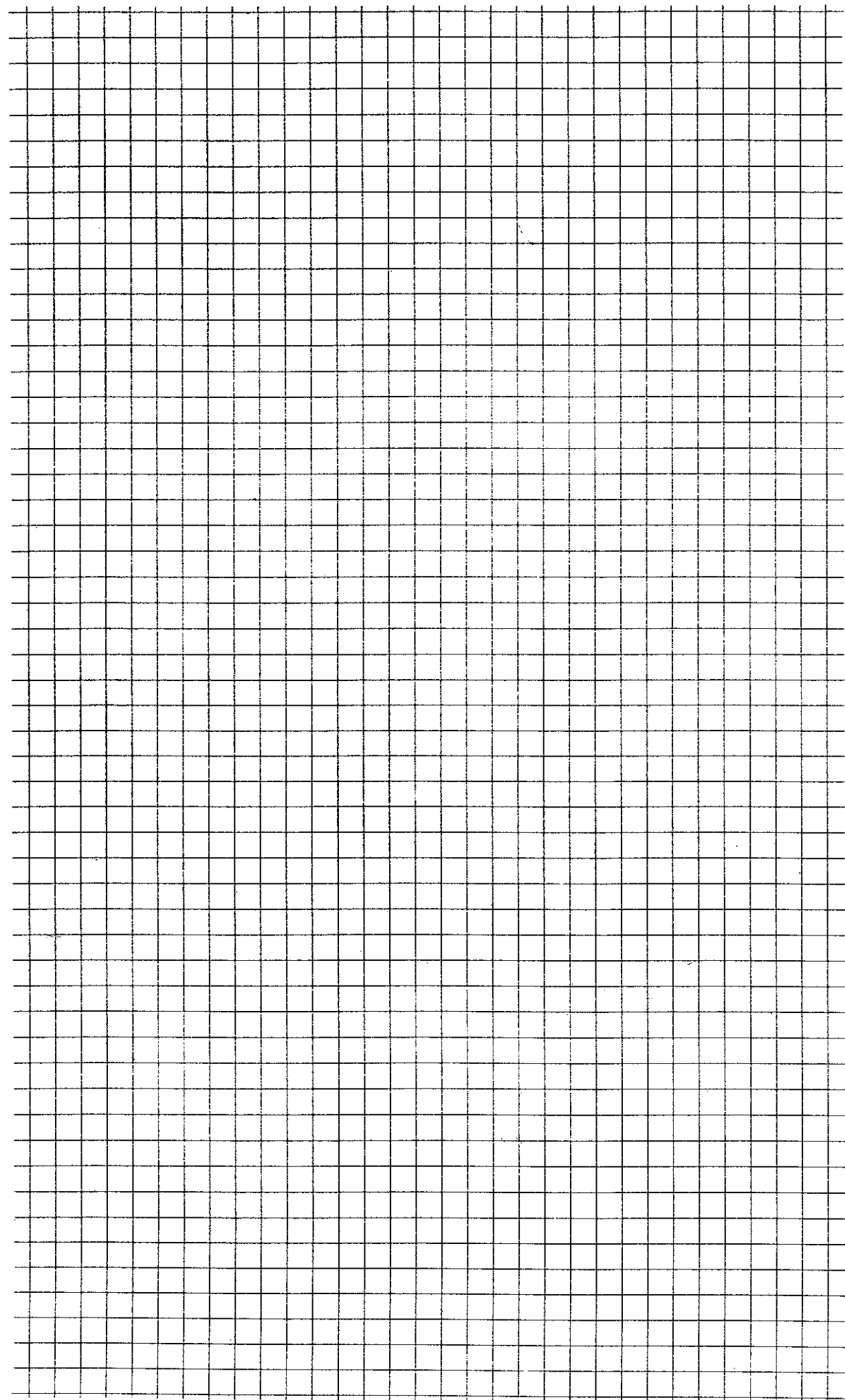
Adresse

PLZ/Ort

Bitte teilen Sie uns Ihr Urteil oder Ihre Anregungen zum Festival oder zu 'Jazz in Willisau' mit.
Wir möchten diese im nächsten Programmheft zum Festival 88 veröffentlichen.
Herzlichen Dank für Ihr Engagement.

[illegible]

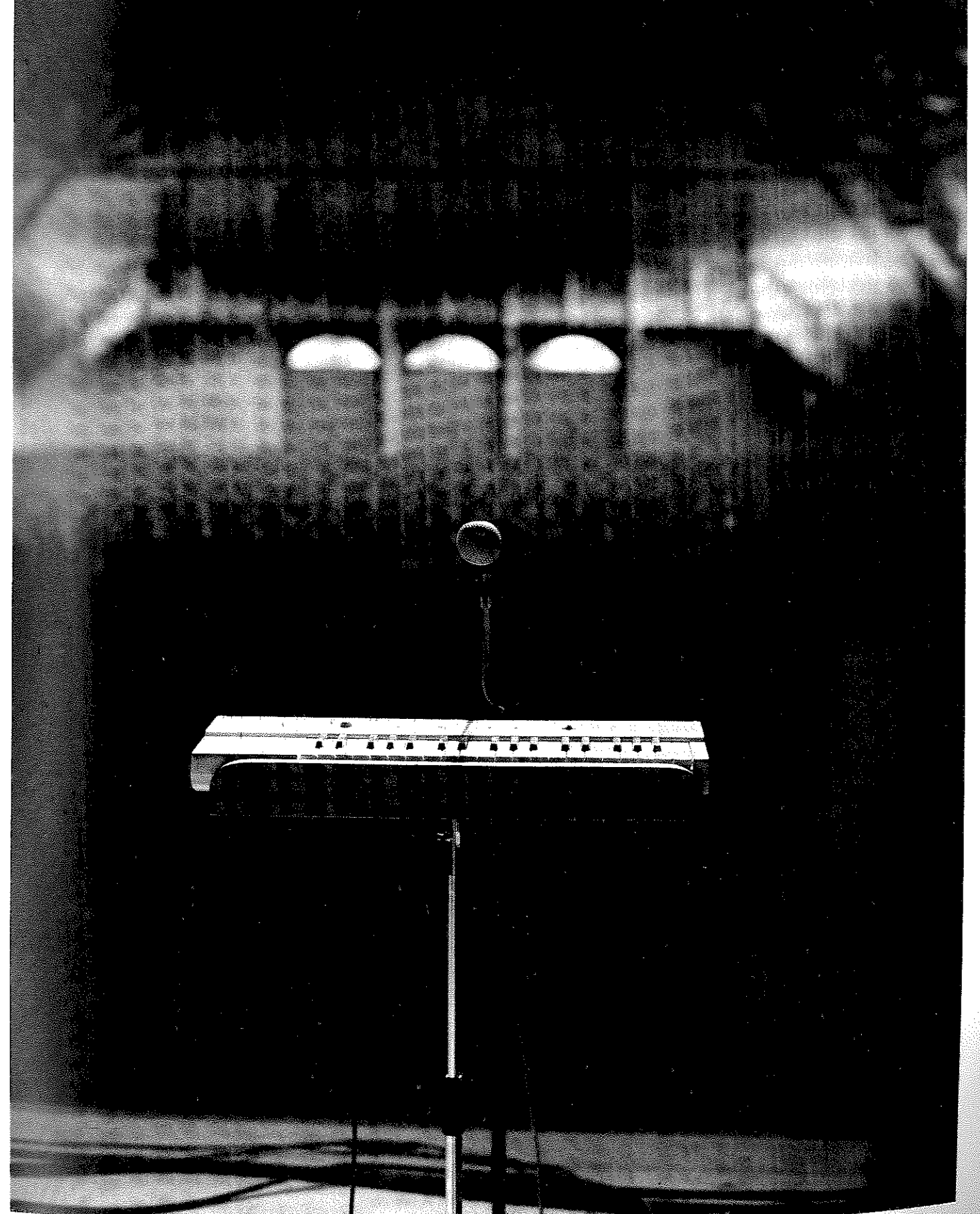
Bitte Blatt abtrennen und einsenden an: Jazz in Willisau, Postfach, 6130 Willisau



Das Jazz Festival Willisau in Bildern

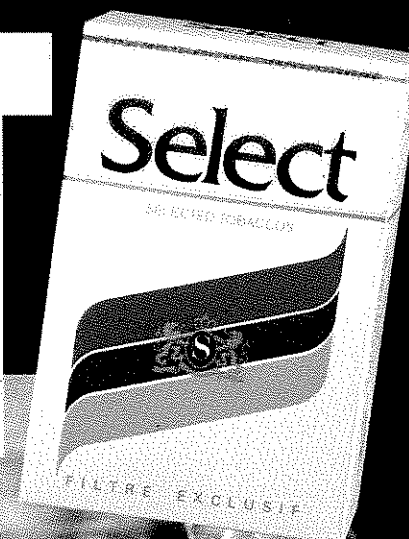
Christof Hirtler fotografierte am Festival 1987

52 Seiten Am Festivalverkaufsstand nur Fr. 5.—, danach Fr. 10.—



TAKES IT EASY

SELECT



7mg/0.6mg
Goudron
Nicotine

