

50 JAHRE LONDON JAZZ

DIE TRANSFORMATION VON STRUKTUR UND FREIHEIT



FOTO: PD/ZVG

Das London Jazz Composers Orchestra (LJCO) hat in den letzten 50 Jahren die Auffassungen von zeitgenössischem Jazz, Neuer Musik und freier Improvisation grundlegend erweitert. Der orchestrale Klangkörper ist auch ein Lebenskern von Barry Guy: Der Kontrabassist und Komponist hat für das Orchester beispielhafte Werke geschrieben. Barry Guy und das LJCO sind Marksteine für die zeitgenössische Jazz-Avantgarde. Von Pirmin Bossart

_____ Wer den Kontrabassisten Barry Guy live erlebt hat, weiss um die Virtuosität und die Energie, mit welcher dieser Musiker einen sofort in Bann zieht. Man spürt: Da ist einer, der mit allen Fasern seines Geistes und seines Körpers Musik macht. Diese Unbedingtheit steckt auch in seinem Engagement mit dem London Jazz Composers Orchestra (LJCO), das dieses Jahr sein 50-jähriges Bestehen feiert. 1970 gründete Barry Guy, der zuvor mit John Stevens, Trevor Watts und Paul Rutherford im Spontaneous Music Ensemble gespielt hatte, das London Jazz Composers Orchestra. Der Klangkörper wurde sein Werkzeug und seine Katharsis.

_____ Mit seinen Kompositionen hat er den modernen Orchestersound an den Klippen von Jazz, Neuer Musik und Improvisation in neue Dimensionen geführt. Vielleicht half ihm sein Studium der Architektur, aber da war auch ein tiefes Interesse an Komposition, ein Lebensgefühl, ein Aufbruch, eine Vision. Was ihn im London der frühen 1970er-Jahre motiviert habe, sei der Idealismus seiner Kollegen gewesen, sagt Guy. "Wir waren jung und auf der Suche nach Situationen, die manchmal verwirrend waren und das ganze Ethos dessen, was improvisierte Musik ausmacht, infrage stellten. Diese verwirrenden Momente boten jedoch immer eine Lösung, die von der Hartnäckigkeit und dem Weitblick der Spieler

zeugte." Wer war damals nicht alles dabei – die grossen Namen der englischen Free Szene: Evan Parker, Paul Rutherford, Harry Beckett, Derek Bailey, Tony Oxley, Paul Lytton, Trevor Watts, Simon Picard, Marc Charig, Barre Phillips usw.

INDIVIDUALITÄT UND KOLLEKTIV

_____ Jedes langfristige Projekt wie das LJCO durchläuft einen evolutionären Zyklus. "Als ich das Orchester gründete, spiegelte das erste Stück 'Ode' lediglich meine damalige Arbeitssituation wider", sagt Guy. "Ode war eine Feier der vielen Musiker, die meine Bemühungen unterstützten, frei improvisierte Musik als Lebensweise anzunehmen." Guy hat es mit seinen Werken immer verstanden, seine Musiker in unterschiedlichsten Konstellationen in den Brennpunkt zu rücken. Gleichzeitig strotzen sie vor Ideenreichtum und Vitalität. Vor allem aber hat Guy die Wechselspiele von Struktur und Freiheit, Komposition und Improvisation, Individualität und Kollektiv wie kein anderer ausgelotet und darin auch Freiräume geöffnet, vermeintliche Gegensätze überwunden. Zusammen mit der hymnischen Kraft, die seine Themen auszeichnen, entstanden Musikwerke von einer unerhörten Spannung, durchleuchtet von vielfältigsten Farben, Texturen und Stimmungen.

JNM: Barry Guy, Sie haben in Interviews die drei Phasen erwähnt, die das LJCO durchlaufen hat. Wie sehen Sie das heute?

Barry Guy: Die drei Phasen bezogen sich auf mein persönliches Verständnis davon, wo ich im gesamten Projekt stand und wo Anpassungen in Betracht gezogen werden mussten, um das Potenzial des Orchesters auszuschöpfen. Aktivitätsphasen haben vor allem mit ästhetischen Entscheidungen zu tun, die sich mit der Zeit langsam verändern. Um es klar zu sagen: In der Phase I brachte meine eigene Musik den Stein ins Rollen. Phase II lud die Band-Mitglieder ein, neben meiner eigenen Musik Stücke zu schreiben. Und die Phase III fand mich wirklich als Hauptkomponist/Regisseur.

JNM: Tritt das Orchester nach 50 Jahren in eine vierte Phase ein? Wie würden Sie diese beschreiben?

BG: Man könnte den Zeitraum von 1998 bis heute als Phase IV bezeichnen. Während dieser zwei Jahrzehnte war das LJCO eher eine "Projektband" mit sehr wenigen Einzelkonzerten. Zudem gründete ich im Jahr 2000 auch das Barry Guy New Orchestra (BGNO) und 2014 The Blue Shroud Band, die es mir erlaubten, mich auf etwas kleinere Ensembles und andere Klanglandschaften und Stile zu konzentrieren. In dieser Phase IV hat sich für das LJCO das Konzept entwickelt, nicht nur

COMPOSERS ORCHESTRA

meine grossen Kompositionen zu präsentieren, sondern auch die kleineren Gruppen innerhalb der Band.

JNM: Was hält das Interesse und die Leidenschaft für das LJCO über einen so langen Zeitraum zusammen?

BG: Ein Hauptgrund für meine ungebrochene Faszination und Begeisterung für das LJCO ist der unverwechselbare und äusserst spannende Big-Band-Sound, den man in dieser "klassischen" grossen Jazz-Besetzung bekommt. Im Laufe der Jahre sind die Auftritte technisch immer besser, aber auch lockerer und freier geworden. Das ist die ideale Kombination und etwas, nach dem ich mein ganzes Leben lang gestrebt habe. Und schliesslich: Die Solo-Improvisationen scheinen verschiedene und sich ständig weiterentwickelnde Dimensionen zu besitzen, die die Werke über meine kühnsten Träume hinausheben.

FÖRDERUNG IN ZÜRICH

Das LJCO hätte nie seine Ausstrahlung und überhaupt Existenzkraft erreicht, wenn es in den frühen 1980er-Jahren im Umfeld des Veranstalter-Teams Fabrikjazz nicht auf eine solche Resonanz gestossen wäre. Eine treibende Kraft war Patrik Landolt, der damals als Journalist, Musikfan und Veranstalter viel in London war und die Verbindung zur Schweiz initiierte. "In London kaufte ich das Doppelalbum 'Ode' und fand das Werk grandios." 1985 spielte das LJCO erstmals bei Fabrikjazz in der Roten Fabrik und führte Barry Guys wohl bekanntestes Werk "Harmos" auf.

Die Begeisterung über diesen Auftritt führte in der Folge zu einer engen Zusammenarbeit. Es entstand ein Projekt des LJCO mit Anthony Braxton, das am Taktlos in Zürich, Bern und Basel 1987 aufgeführt und ein Jahr später als fünfte Produktion von Intakt Records veröffentlicht wurde. Auf "Double Trouble Two" (1996) kamen Marylin Crispell, Pierre Favre und Irène Schweizer ins Spiel, auf "Three Pieces" (1996) auch Maggie Nichols. Irène Schweizer spielte mehrere CDs mit dem LJCO ein, unter anderem "Theoria" (1991) und das "Schaffhausen Concert" (2008).

Kurzum: Die Zürcher Connection schuf das Fundament für die produktivste Phase des Orchesters. Ermöglicht wurde dies durch ein geschicktes die vorhandenen Netzwerke nutzendes Zusammenspiel von Taktlos Zürich/Bern/Basel, Fabrikjazz, Kulturzentrum Rote Fabrik, Intakt und auch von Radio DRS, in dessen Zürcher Studio das LJCO mehrere CDs aufnehmen konnte. Was durch Goodwill und infrastrukturelle Leistungen während der schweizerischen Aufenthalte nicht gedeckt werden konnte, wurde weitgehend von Intakt finanziert. British Council übernahm manchmal die Reisekosten. Barry Guy selber verkaufte ein paar seiner historischen Kontrabässe, mit denen er die Musiker-Honorare und andere Ausgaben bezahlte.

Auch seine Partnerin Maya Homburger beteiligte sich an der Finanzierung.

Intakt sicherte sich die Rechte an einem Dutzend LJCO-Produktionen, die alle weiterhin lieferbar sind. Ein Katalog aus Anlass des 50. Geburtstages präsentiert alle bei Intakt erschienenen Veröffentlichungen des LJCO. "Die Musik des LJCO ist der Soundtrack der Zeit im Aufbruch der europäischen Avantgarde der 1970er- und 1980er-Jahre", sagt Landolt. "Musikalisch gelingt Barry Guy eine höchst eigene Verquickung von zeitgenössischem Jazz und Neuer Musik, von Improvisation und Komposition." Gefragt nach seinen liebsten LJCO-Werken nennt Landolt neben dem "Zürich Concert mit Anthony Braxton" die Komposition "Harmos". "Das ist ein grosser Wurf von Barry, der zusammen mit 'Double Trouble', 'Theoria' und 'Three Pieces' in die Geschichte eingehen wird."

"Harmos" wurde diesen Frühling auf Einladung und mit Unterstützung des polnischen Labes "NotTwo" (Marek Winiarski) in Krakau gespielt, wo das LJCO an drei Abenden sein 50. Jubiläum feierte. Mit dabei waren auch die Schweizer Musiker Jürg Wickihalder (s), Lucas Niggli (dr), Marc Unternährer (tba) und Andreas Tschopp (tb), die seit einiger Zeit mit anderen europäischen Musikern zum verjüngten Stamm des LJCO gehören.

JNM: Sie haben erst in Zürich begonnen, Ihr Werk mit dem LJCO umfassender zu dokumentieren.

BG: Ich hatte in der Anfangszeit weder die Verbindungen noch das Geld, um Aufnahmen zu machen. Ich bedauere dies. Vielleicht war ich zu sehr in andere musikalische Aktivitäten vertieft, um mich auf diesen Aspekt zu konzentrieren.

In dieser Zeit hatte ich mich mit vielen Tourneen und Aufnahmen auf die barocke und klassische historische Musikpraxis konzentriert und war auch an der kommerziellen Session-Szene in London beteiligt (Film, Fernsehen, Pop usw.) sowie an zeitgenössischen Solo-Bassrezitalen und Kompositionen. Es war eine verrückte Lebensphase, und es ist ein Wunder, dass ich überhaupt noch Zeit für freie Improvisationskonzerte fand.

Das Szenario änderte sich, als mir Patrik Landolt und Rosmarie A. Meier die Möglichkeit boten, das Orchester für Intakt Records aufzunehmen. Dies stellte eine höchst erstaunliche Gelegenheit dar, die Musik zu dokumentieren.

Die Zürcher Barockgeigerin Maya Homburger, die zu meiner lebenslangen Partnerin wurde, gesellte sich 1988 zum Team und wurde als Managerin und musikalische Produzentin des LJCO zur treibenden Kraft für viele unserer Konzerte, Tourneen und Aufnahmen.

So ergab sich durch das gegenseitige Interesse an unserer Musik eine perfekte Situation: Neue Kompositionen und Einladungen

von Intakt Records kamen zusammen mit einer aussergewöhnlichen musikalischen Begleiterin.

JNM: Gibt es Einsichten, die Ihnen bezüglich Ihrer Arbeit mit dem LJCO in diesen 50 musikalischen Jahren klarer geworden sind?

BG: Jedes LJCO-Projekt stellt die gleichen Fragen: Hat die Musik funktioniert? War die Struktur zufriedenstellend? Bin ich meiner Verpflichtung nachgekommen, ein musikalisches Umfeld zu schaffen, das den Musikern Meinungsfreiheit gewährt? Diese Art der Befragung fördert eine ständige Neubewertung der Methodik und eine Verfeinerung der Verfahren, die klärt und nicht verwirrt.



FOTO: PD/ZVG

JNM: Beeinflussen die jüngeren Musiker, die in den letzten Jahren zum Orchestra gestossen sind, auch Ihre Art des musikalischen Denkens und Komponierens?

BG: Mit jüngeren Musikern zu arbeiten, die in der Lage sind, mit einer musikalischen Palette umzugehen, die umfangreicher ist als je zuvor, ist sehr attraktiv und unerlässlich. Im Gegenzug inspirieren mich diese Musiker dazu, das zu verfolgen, was ich am besten kann – eine Partitur für ihre besonderen Talente zu gestalten. Beim Einfluss der jüngeren Musiker auf meine Kompositionen denke ich vor allem an die neuen Werke für die Blue Shroud Band.

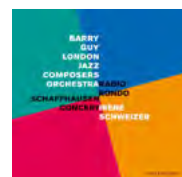
Ihre historische Perspektive und technischen Möglichkeiten erlauben es mir, einige neue Dimensionen, Dynamiken und Farben in die Orchestrierung einzubringen.

JNM: *Gibt es eine Art "tiefe Essenz", nach der Sie in Ihrer Arbeit mit dem LJCO suchen? Welche Vision haben Sie mit diesem Orchester?*

BG: Die "tiefe Essenz", von der Sie reden, ist eigentlich ganz einfach. Ich suche in meiner Musik nach einer Integration der musikalischen Seele und nach einem Vehikel, das uns alle an einen geheimnisvollen Ort bringt, wo wir etwas jenseits des Greifbaren erleben. Es ist die Intensität der Emotionen und des Geistes, die in jedem Einzelnen wohnt: Sie liefert die Chemie für eine solche Erfahrung. Meine Aufgabe besteht lediglich darin, mir das Potenzial vor Ohren zu führen und eine Gruppe von Musikern zusammenzustellen, die die Musik in ein Fest der Menschlichkeit und Freundschaft verwandeln können.

JNM: *Ihre Kompetenz und Virtuosität im Bereich der Barockmusik, der Neuen Musik und des zeitgenössischen orchestralen Jazz erscheinen wie ein grosser Balanceakt. Wie regt das eine das andere an? Oder ist es am Ende dasselbe?*

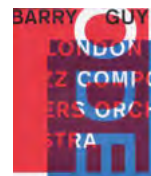
BG: Seit meinen frühen Tagen an der Guildhall School of Music and Drama und den improvisierten musikalischen Abenteuern im Little Theatre Club (London) habe ich ein buntes Leben geführt, in dessen Mittelpunkt mein Kontrabass steht. Jede Note guter Musik erneuert meinen Geist, ob komponiert oder im-



provisiert. Zufällige Gelegenheiten und grosszügige Musikerkollegen haben den Rahmen für eine aussergewöhnlich farbenfrohe musikalische Existenz geschaffen, für die ich ewig dankbar bin. Die Reise ist noch nicht zu Ende!

JNM: *Was sind Ihre Pläne mit dem LJCO für die nahe Zukunft? Schreiben Sie neues Material, ein weiteres grosses Werk?*

Wenn sich die Gelegenheit und die finanziellen Mittel bieten, möchte ich unter anderem ein LJCO-Stück aufführen und aufnehmen, das fertig ist. "Double Trouble III" – eine Verfeinerung/Neufassung des ursprünglichen "Double Trouble" (1989) mit Howard Riley als Klaviersolist (Intakt CD019), und "Double Trouble Two" (1995) mit Marilyn Crispell und Irène Schweizer als Klaviersolisten (Intakt CD053). "Double Trouble III" wurde so verfeinert, dass Agustí Fernández für die Klaviersoli mit Marilyn Crispell zusammenarbeitet. Für ein so grosses Projekt mit zwei Klavieren, das einige Tage Probenzeit und einen perfekten Raum erfordern wird, müssen wir einen grossen Sponsor finden. ■



Aktuelles Album:
London Jazz Composers Orchestra
That Time (CD – Not Two Records)
www.intaktrec.ch
www.mayarecordings.com

TROUVAILLES



Benny Goodman war der selbst stilisierte "King of Swing". Der Königsmacher aber war Fletcher Henderson.
Von Georg Modestin

Beim Wort "Swing" denkt die geneigte Hörerin bzw. der geneigte Hörer zuerst an Benny Goodman. Weitere Namen sind Glenn Miller, Artie Shaw, die Dorsey-Brüder oder Woody Herman. Von den schwarzen Bandleadern sind Duke Ellington und Count Basie die bekanntesten; Cab Calloway war ein grosser Showmann, Jimmie Lunceford darf als Geheimtipp gelten. Die Big-Band-Musik der Swing-Ära ist freilich undenkbar ohne Fletcher Henderson (1897–1952), dessen Bedeutung – misst man sie anhand seines Einflusses auf andere – sogar dieje-

Der Schattenmann

nige von Duke Ellington übertroffen haben mag, der zeit seines Lebens eigene Wege ging. Trotzdem ist Henderson heute ein Schattenmann der Jazzgeschichte.

Der einer schwarzen Mittelklassefamilie entstammende Henderson, der von seiner Mutter das Klavierspiel erlernt hatte, studierte an der Atlanta University, einer privaten "historisch schwarzen" Lehranstalt, die er 1920 mit einem Bachelor-Abschluss in Chemie und Mathematik verliess. Er zog darauf nach New York, um einen Master zu erlangen, wurde aber vom pulsierenden Musikleben aufgesogen. Seine ersten Schritte machte er als Studiobegleiter von Bluessängerinnen, wobei er zu diesem Zweck auch Ad-hoc-Bands zusammenstellte. Der nachhaltigste Kontakt, den er in jener Zeit knüpfte, war sicherlich derjenige mit dem Klarinettenisten und Altsaxophonisten Don Redman (1900–1964), der auch in Hendersons regulärer Band (ab Januar 1924) Einsitz nahm und bis 1927 in seiner Funktion als Arrangeur zum wichtigsten Mitarbeiter Hendersons werden sollte.

Die Kardinalsfrage war, wie sich der Grundsatz der Jazzimprovisation mit einer grösseren Besetzung vereinbaren liess – wobei die Henderson-Band der 1920er-Jahre, verglichen mit dem "klassischen" Big-Band-Format, eher knapp bestückt war: In der Regel bestand sie aus zwei Trompetern, einem Posaunisten, einem dreiköpfigen Saxophon-Satz sowie der Rhythmusgruppe. Redmans Lösung war ingenieus: Holz- und Blechbläser wurden zu Sections zusammengefasst, deren Einsätze dem "call and response"-Prinzip zufolge alternierten. Das Ganze wurde durch Soli und kurze Breaks belebt, in denen improvisatorische Fähigkeiten gefragt waren.

Das Label Frémeaux legt eine 3-CD-Box mit insgesamt 71 Stücken vor, welche die Entwicklung von Hendersons Musik von den eher rauen "head arrangements" der Anfangszeit bis zu den ausgefeilten Big-Band-Formeln der 1930er-Jahre dokumentieren und zahlreiche Entdeckungen ermöglichen. In die frühen Jahre fallen beispielsweise die Aufnahmen, auf denen Henderson zusammen mit einigen handverlesenen Bandmitgliedern die populären Bluessängerinnen jener Zeit begleitet, Ma Rainey, Maggie Jones, Trixie, Clara und insbesondere Bessie Smith. Auf einigen Einspielungen ist ein junger Louis Armstrong zu hören, der während seines einjährigen Gastspiels (1924–1925) bei Henderson zum Starsolisten wurde und dessen überragender melodischer Einfallsreichtum sich in den Gegenmelodien niederschlägt, in denen er die Phrasen der Sängerinnen kommentiert. Bis 1927 bestand der ausgezeichnete Saxophon-Satz aus Buster Bailey, der die Klarinettensooli blies, Don Redman und Coleman Hawkins, der bis 1934 bei Henderson blieb und dem Tenorsaxophon eine eigene Jazzstimme verlieh.

Fletcher Henderson, der sich nach Don Redmans Weggang selbst einen Namen als Arrangeur gemacht hatte, war kein guter Geschäftsmann: Ab 1934 sah er sich gezwungen, Arrangements an Benny Goodman zu verkaufen. Letzterer schätzte Hendersons Dienste und engagierte ihn als Chefarrangeur. Der Rest ist Geschichte. ■

FLETCHER HENDERSON & HIS ORCHESTRA
Les trompettes de Fletcher 1923-1941
 (3 CDs – Frémeaux & Associés FA 5754/PBR)