

JAZZ PODIUM

11/2020

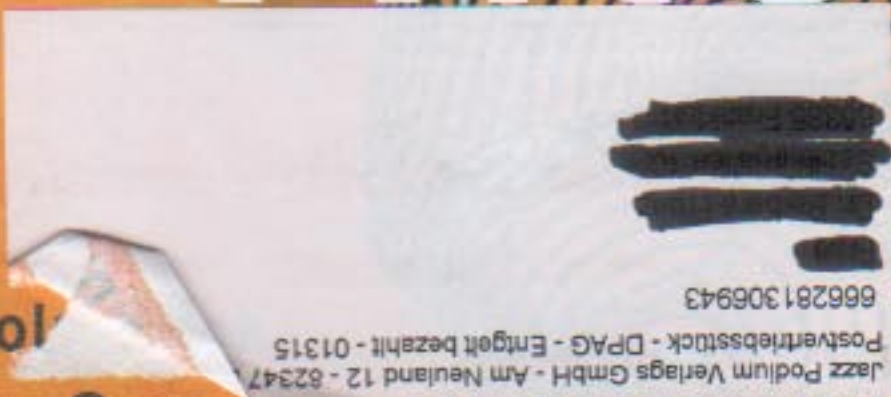
seit 1952

Fritz Rudolf Fries
Wadada Leo Smith
Ella Fitzgerald
Christof Thewes
Francesca Naibo
Sun Ra in Egypt

Nicole Mitchell



69. Jahrgang · ISSN 0021-5696
€ 6,50 / A 7,60 / CHF 8,20



666281306943

Jazz Podium Verlags GmbH - Am Neuland 12 - 62347
Postvertriebsstück - DPAg - Entgelt bezahlt - 01315

Anadol
Burton Greene
Morton Feldman
LJCO



Er mache derzeit Regenbogenmusik, sagt der ziemlich legendäre Chicagoer Pianist **Burton Greene** (83). Er sagt ebenfalls, er sei ein Instrument. Das sind schon mal zwei prägnante Aussagen.

OM & Atom

VON BARBARA FRENZ

Fangen wir vorne an: Kannst du einige deiner frühen musikalischen Erfahrungen in Chicago beschreiben?

Als Fünfjähriger hörte ich all die großartigen Boogie-Woogie-Stücke im Radio. Ich versuchte, die Läufe mit meiner linken Hand auf dem Klavier meiner Mutter zu spielen. Das war meine erste Begeisterung für Musik. Meine Mutter, die selbst eine studierte Klavierlehrerin war, brachte mich *downtown* zu Isadore Buchhalter, einem Lehrer für Klassische Musik. Bei ihm lernte ich Sachen wie das Regentropfen-Prélude von Chopin. Ich wollte darüber improvisieren, war aber zugleich ein langsamer Notenleser. Also holte er manchmal einen Zollstock hervor und schlug mir damit auf die Fingerknöchel. Das passierte auch anderen Pianisten meiner Generation [lacht]. Wir waren eine andere Spezies, wir wollten persönliche Musik machen. Im ersten Highschool-Jahr beendete ich meine Klassik-Studien und begann mich mit Jazz zu identifizieren. Ich mochte Lee Konitz. Bird war eine andere Geschichte. Ich konnte meine eigenen kulturellen Grenzen überwinden, indem ich verstand, was Charlie Parker machte. Ich musste mit etwas Langsamem beginnen, um mich zu etwas Schnellerem vorzuarbeiten. Als ich – noch vor meinem Highschool-Abschluss – zu Jamsessions ging, waren es fünfzehnjährige schwarze Kids, von denen ich lernte. Sie wussten all diese grundlegenden Sachen über Moll-Intervalle, Akkordwechsel, über das Zwei-fünf-eins-Ding, das bei allen Arten von Standards sehr prominent ist. Uns hatte das niemand beigebracht. Wir mussten es Stück für Stück selbst herausfinden. Einfluss auf mich hatte um diese Zeit Dick Marx, ein großartiger Pianist, bei dem ich *downtown* ein paar Unterrichtsstunden nahm. Er brachte mir alle möglichen Akkordwechsel bei. Als ich dann 19 war, um 1957, hatte ich ein paar Bebop-Stücke geschrieben. Damals war Bud Powell ein wichtiges Vorbild für mich.

Wann hast du beschlossen, professioneller Musiker zu werden?

Ich hatte immer mit Musik zu tun. 1960 zog ich nach San Francisco. Nach anderthalb Jahren ging ich für ein paar Monate zurück nach Chicago. Dann zog ich 1962 nach New York. Mit 25 beschloss ich: Was auch immer mit mir passiert, ich bin ein professioneller Musiker. Es ist mir egal, nicht einen Penny zu haben. Ich liebe Musik.

San Francisco war für dich nicht interessant, was Musik und Kunst anbetraf?

San Francisco war immer noch eine Bebop-Szene, was nicht heißt, dass ich dort nichts gelernt habe. Ich hörte zum Beispiel viel Charles Mingus. Er hatte immer einen freien Ansatz, konnte den Bass wie ein Streichholz oder so groß wie ein Haus klingen lassen. Chicago war für mich wegen der Gigs und Jamsessions interessant. Ich hörte Ira Sullivan, Rahsaan Roland Kirk, Horace Silver, Billy Green, ich hörte Ahmad Jamal, Max Roach und Clifford Brown auf der South Side. Um diese Zeit versuchte ich, mit der Form zu spielen, also dasselbe wie zu meinen Klassik-Zeiten. Wenn ich dann von der Bühne kam, sind vor allem weiße Musiker auf mich losgegangen und haben gesagt: »Du hast die Form vermässelt.« Die schwarzen Musiker waren lässiger: »Wir kennen alle das Stück. Wir werden ihn schon erwischen, wenn er zur *bridge* gelangt.« Sie kümmerten sich nicht um die Form, ihr Ding war das Persönliche, Individuelle, niemanden zu kopieren. Ich hörte Cecil Taylor, Ornette, Jaki Byard und natürlich Eric Dolphy in Radiosendungen von Martin Williams, die aus New York übertragen wurden.

1962 bist du nach New York gezogen und hast das Tree System of Tonality entwickelt.

Ich komponierte dieses Stück »Tree Theme«, dessen Wurzeln und Stamm in a-Moll gehalten sind. Dann kommst du zu den Ästen, die bereits bitonal sind. Wenn du also in a-Moll startest,

moduliert du vielleicht, gehst auf as, dann B mit as ganz unten, anschließend weiter, freier, intuitiver. Du gehst also in die Bitonalität, die ich so zahlreich in der Musik eines Bartók, Strawinski und Charles Ives hörte. Ich war sehr beeinflusst von dieser Musik. Du entwickelst das und mit der Zeit kommst du zu den kleinen Zweigen und den Blättern, du erreichst ein hohes Maß an Abstraktion, Pantonalität. Danach rekapitulierte ich das Thema in a-Moll, brachte es wieder zurück nach Hause. Eigentlich ist es eine Komposition, aus der ich eine Theorie entwickelt habe. Du kannst sie für jede Musik verwenden, für jeden Song.

Hinzu kamen das New York Free Form Improvisation Ensemble und Alan Silva ...

Das war vermutlich die erste Band der Welt, die völlig freie Musik gespielt hat, ohne jegliche Komposition. Wir alle lernten von Ornette, Cecil und Eric Dolphy. Aber sie alle verwendeten Kompositionselemente, über die sie und zwischen denen sie improvisierten. Alan und ich lernten uns 1962 in einem Kirchenkeller in Brooklyn kennen. Es gab dort einen Flügel. Alan spielte frei – zusammen mit drei Bassisten und zwei Schlagzeugern. Ich schloss mich ihnen an. Es gab kein vorangehendes Konzept. Wir hörten uns einfach zu und hatten einige schöne musikalische Gespräche. Eine völlig intuitive Erfahrung. Das ist wahrscheinlich das, was ganz früher auch die Höhlenmenschen gemacht haben. So müssen auch sie Musik miteinander gespielt haben. Sehr einfach. Du wächst. Doch wenn du nicht zuhörst, machst du es kaputt. Echter Sozialismus, demokratischer Sozialismus. Durch Musik kann ich alles miteinander verbinden, bis hin zu Yoga, Meditation, bis zum Universalen.

Als Alan Silva zu Cecil Taylor wechselte, gründetest du ein Quartett, dem auch Marion Brown und Henry Grimes angehörten.

Genau. Die Free Form-Gruppe löste sich nach zweieinhalb Jahren auf. Wir hatten insgesamt vielleicht zwölf Konzerte und nie mehr als sechs Zuschauer pro Gig. Leighton Kerner, der *Village Voice*-Kritiker für Klassische Musik, kam zu einem Konzert, das wir in einem Kaffeehaus in Harlem gaben. Er nahm uns ernst und schrieb eine schöne Rezension. Cecil und Bill Dixon sahen diese und luden uns ein bei Jazz Composers Guild mitzumachen. Gary Friedman, unser Saxophonist, gab uns ein einfaches Stück, das er komponiert hatte, und wir begannen damit zu arbeiten. Wir realisierten, dass der Ansatz des Free Improvisational Ensembles für uns nicht mehr relevant war, wir arbeiteten jetzt mit präparierter Musik. Alan ging zu Cecil, ich gründete mein erstes Quartett und nahm mein erstes ESP-Album auf – mit Marion Brown, Henry Grimes, Dave Grant und Tom Price, zudem Frank Smith auf dem langen letzten Stück.

Was sind deine Erinnerungen an die Zeit in der Jazz Composers Guild, deren Mitglied du 1965 wurdest?

Die Jazz Composers Guild war letztlich der Grund, weshalb ich erstmals ernsthafte Anerkennung erhielt. Sie war aber auch einer der Gründe, weshalb ich Amerika verlassen wollte. Amerika war nicht vorbereitet auf das kommunale Prinzip

– ich aber wuchs damit auf. Meine Großeltern kämpften seit fünfzig Jahren dafür, dass die jüdischen Arbeiter statt der zwölf bis 16 künftig acht bis zehn Stunden täglich arbeiteten. In meiner Familie väterlicherseits, die aus Russland kam, gab es überzeugte Sozialdemokraten.

Gibt es eine Verbindung zwischen dem Community-Konzept der Jazz Composers Guild und dem Solidaritätsprinzip der Gilden in den mittelalterlichen Städten Europas?

Ja. Das war die Idee, die die Gründer Bill Dixon und Cecil Taylor versuchten umzusetzen. Sie wollten eine soziale Organisation, in der wir unsere eigenen Gebäude, unsere eigenen Aufnahmen, unsere eigenen Gigs und Übungsräume hatten. Und die Gilde sollte entscheiden, welche Musik gespielt wird – anstatt die Promoter und die Businessstypen. Alles in unserer eigenen Hand. Das war ihre Idee. Aber es hielt nur sechs Monate. Die Solidarität war durch Aktionen verschiedener Gilde-Mitglieder bedroht. Bill und Cecil waren hochgebildet und sehr ernsthaft. Sie hatten keinen Straßen-Jargon, der vermutlich in der Gilde besser verstanden worden wäre. Statt die Gewinne solidarisch zu teilen, zerstörte sich die Gilde selbst.

Deine Konsequenz war, die Szene 1969 zu verlassen.

Aber vorher machte ich noch diese Aufnahme für Columbia Records [»Presenting Burton Greene«, 1968]. Es war eine Band mit Byard Lancaster, Steve Tintweiss und Shelly Rusten. Columbia war damals das größte Plattenlabel der Welt. Ich dachte, ich wäre ganz oben angekommen. Der Columbia-Produzent John Hammond erkannte unser Talent und sah, dass wir etwas Eigenständiges machten. Hammond arrangierte eine Probe. Wir befeuerten ihn mit Musik und er mochte es. Allerdings nahmen die Finanzleute von Columbia das Album nach nur vier Monaten wieder vom Markt beziehungsweise überließen es den Wühltischen in den Plattenläden. Es wurde ein Sammlerstück und ich hatte von Amerika genug.

Was denkst du heute über Kategorien wie »Free Jazz«, »Avantgarde« oder »Free Thing«?

Ich bin ein Instrument, einer der Musik erschafft. Mir sind diese Namen egal. Echte Musik ist zeitlos. Mir ist es egal, welches Etikett du ihr gibst. Ich habe mit dem Sitar-Spieler Jamaluddin Bhartiya in unserem East West Trio tausend Jahre alte Ragas gespielt. Sie waren fantastisch, sie waren zeitlos. Ich habe syrische Musik aus dem fünften Jahrhundert gehört, das hat mich umgehauen.

Erinnerst du dich an die Anfänge der freien Musik Ende der Fünfziger-, Anfang der Sechzigerjahre?

Es war eine Explosion des Bewusstseins. Auch in der Musik war das spürbar. Wir kennen alle die ersten Kanäle – Ornette, Cecil, Eric Dolphy, Jaki Byard. Sie waren die Pioniere, jeder auf seine Weise. Und dann war da noch Albert Ayler mit seinem unglaublichen, originellen, gewaltigen Sound. In New York sprach sich alles schnell herum, uns allen ging es um freie Musik, freien Ausdruck, freie Kunst. Die Maler, die Avantgarde-Leute – wir alle waren miteinander verbunden in dieser Zeit. Die Dinge wurden nicht so streng voneinander getrennt – du spielst Rock und ich spiele Jazz: Nein, die Atmosphäre war



Von Bombe zu Balsam.

gemeinschaftsorientierter. Und die Mieten waren billig. In der Lower East Side konntest du ein ganzes Stockwerk für fünfzig Dollar im Monat mieten. Ich lebte dort. Allerdings war es damals die Hölle – überall Junkies und häufig Schießereien auf der Straße. Wenn ich von meinem Loft auf die Straße trat, lief ich in den Irrsinn. Das ging mir an die Psyche.

Du hast dann beschlossen nach Europa zu ziehen.

Ich kam mit vierzig Dollar in Paris an. Das war großartig. Ich traf dort zahlreiche Musiker, die ebenfalls aus den Staaten kamen. Einige von ihnen kannte ich gar nicht – zum Beispiel die Association for the Advancement of Creative Musicians, deren Mitglieder wie ich aus Chicago stammten. Es gab eine Menge Gigs, es war viel los. Zwischenzeitlich ging ich nach Dänemark, um mit John Tchicai zusammenzuarbeiten. Ich liebte Kopenhagen und musste eine Entscheidung treffen. Ich sagte mir, ich werde nicht zurück nach Paris gehen, es ist dort zu nervös und zu teuer. Ich schrieb einige Stücke für das dänische Radioorchester, das war großartig. J.C. Moses war beim Gig dabei, John Tchicai, Niels-Henning Ørsted Pedersen und andere großartige Musiker. Nach diesem Projekt wechselte ich nach Amsterdam. Willem Breuker wurde mein Förderer in dieser Zeit, ein wunderbarer Typ. Bei dem Gig für das Radio spielten er, Han Bennink und der junge Arjen Gorter mit. Ich mietete zunächst für wenig Geld ein Gartenhaus, in dem ich leben konnte. Und kaufte mir ein altes Klavier und störte niemanden mit meiner Musik. Aber all das verrückte Zeug, das um mich herum passiert war, erfasste mich und ich hatte einen Nervenzusammenbruch. Ich brauchte zwei oder drei Monate, um mich davon zu erholen.

Um diese Zeit bist du nach Indien...

Das war 1970/71. Mit einer Yoga-Gruppe, die von dem Lehrer Swami Satchidananda begleitet wurde, unternahm ich eine viermonatige Reise nach Indien und Sri Lanka. Es war für mich eine tiefgreifende meditative Erfahrung. Durchs Yoga begann ich mich zu sammeln. Schrittweise verwandelte ich mich von einer Atombombe in Atombalsam!

Ein paar Jahre später arbeitetest du mit Bhartiya zusammen. Ich traf ihn 1973 und wurde sein Schüler. Wir machten das East West Trio auf. Mir wurde klar, dass man die indische Tradition mit ihrem ursprünglichen Flair spielen sollte, statt sie zu imitieren. Die Idee war, den Jazz in den Raga zu bringen.

Ende der Achtzigerjahre hast du begonnen, dich mit Klezmer-Musik auseinanderzusetzen, das heißt auch mit deinen Familienwurzeln.

Du musst irgendwo verwurzelt sein, sonst kannst du keine Äste und Blätter entwickeln. Es ist auch der Weg ins Universale. Wie auch immer – als Kind langweilte mich die traditionelle Klezmer-Musik. Wenn ich aber eine modernere Interpretation davon hörte, wie etwa Frank Londons Klezmatiks, Klezmorim und ein paar weitere Bands dieser Art, dachte ich mir: Okay, diese Jungs sind *folksy*, und Frank hat zudem einen Jazz-Hintergrund, den ich hören kann. Das ist endlich ein Weg, den ich gehen kann. Klez-Edge ist die kleine Band, ein Ableger meiner Band Klezmokum, die eine Synthese aus Jazz, Klezmer, sephardischer und chassidischer Musik spielte, was damals so weder bekannt noch anerkannt war. In den Neunzigern bekamen wir aber ein paar Gigs, weil Klezmer damals hip war. Für meine jüngste Aufnahme mit Klez-Edge spielten wir zwei alte Klezmer-Stücke ein – eines davon haben wir veröffentlicht. Das eine trägt den Titel »Zikhes or Ancestry« und datiert von 1911 oder sogar früher. Es wurde vom Joseph Frankel's Orchestra eingespielt – eine der frühesten modernen Aufnahmen der Klezmer-Musik. Für mich enthält dieses Stück Jazz-Elemente, es war für mich einfach eine Jazz-Interpretation daraus zu machen. Das andere Stück, »Yiddish Blues«, ist aus derselben Zeit. Es gab also schon immer jüdische Musiker, die mit Jazz-Elementen arbeiteten.

Wie würdest du deinen aktuellen musikalischen Ansatz beschreiben?

Was ich heute mache, ist Regenbogen-Musik, ein Kaleidoskop. Es enthält alle möglichen Elemente – Jazz, Klezmer und klassische Einflüsse wie Béla Bartók, Charles Ives und Karlheinz Stockhausen. Wenn ich in der Musik etwas unternommen habe, dann war es der Versuch, zum universalen Bewusstsein beizutragen. Das ist es, woran ich arbeite. Lass mich mit etwas abschließen, das mein Lehrer Satchidananda gesagt hat – eine moderne Interpretation von Platons Höhlengleichnis: Eine Finsternis kann zweitausend Jahre lang herrschen, wird jedoch einmal der Vorhang auch nur ein bisschen beiseite geschoben, dringt Licht hinein und bleibt für immer dort. Und die Menschen gelangen langsam ans Licht – sie haben keine andere Wahl. Es braucht Jahrhunderte dafür. Glücklicherweise machen mehr und mehr Menschen diese Erfahrung und werden nie mehr zurückgehen. – Om Shanti, Shanti, Shanti. |