

Auf der Suche nach dem Sound



Arild Andersen ist eine zentrale Figur – nicht nur im europäischen Jazz. Seit Jahrzehnten hört man seinen Bass auf vielen wichtigen Aufnahmen, auf seiner aktuellen ECM-CD präsentiert er sich im Trio. Tilman Urbach hat mit ihm telefoniert. Und natürlich muss das Interview mit der Frage nach den Anfängen des frühen Jan-Garbarek-Quartetts beginnen.

Das Arild-Andersen-Trio besteht aus
Paolo Vinaccia (d), Arild Andersen (b) und
Tommy Smith (ts) (v. l. n. r.).

Garbarek rief mich eines Tages an und fragte mich, ob ich bei ihm mitspielen wollte. Es muss so um 1967 gewesen sein. Nach einiger Zeit stieß Terje Rypdal zu uns, und daraus wurde das berühmt gewordene Quartett mit Terje, Jon Christensen, Jan und mir. Zu dieser Zeit hörten wir hier in Norwegen freien Jazz, der vom Art Ensemble of Chicago kam, von Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler oder Paul Bley. Und wir spielten auch in diese Richtung. Dann kam Don Cherry, der uns öfter besuchte und uns zusätzlich in Richtung Weltmusik beeinflusste. So war es ein kreatives Chaos, das von 1967 bis 1972/73 andauerte, als ich nicht mehr bei Jan spielte. Ich ging dann nach New York, um mit Sheila Jordan, Stan Getz oder Roswell Rudd zu arbeiten. Im Winter 1974 kam ich zurück und gründete mein eigenes Quartett. Es ging uns damals um die Suche nach dem Sound, vor allem Terje Rypdal produzierte allerhand schräge Klänge. Es waren nicht die schnellen Läufe, die für uns zählten.

Damals entstand das legendäre Album „Afric Pepperbird“. Erinnern Sie sich noch an die Atmosphäre im Studio?

Ja, daran kann ich mich noch genau erinnern. Es war das erste Mal, dass Manfred Eicher im Bendiksen-Studio in Oslo mit Jan Erik Kongshaug aufnahm. Das war ein ganz neues Ding aus zwei



spät auf, um die ganze Nacht über Gigs zu spielen, und Jon Christensen auch. Das war schon sehr cool damals.

Wann haben Sie Jan Garbarek zum ersten Mal getroffen?

Ich frage mich gerade, wann wir uns eigentlich das erste Mal trafen: Ich glaube, es war auf einer Jamsession in Oslo, so um 1966. Jan und Jon Christensen spielten da, und dann traf ich Jan auf dem Molde-Festival wieder. Später lud er mich in sein Elternhaus ein, in dem er immer noch wohnte. Wir setzten uns zusammen, um Musik zu hören, und sprachen darüber. Es war direkt eine Freundschaft von Anfang an. Wir sahen uns damals sehr häufig, auch in den Ferien und an den Weihnachtstagen. Wir hingen zusammen rum, wir waren alle sehr gute Freunde in diesem Quartett, wir reisten zusammen herum und dachten im

Traum nicht daran, dass sich jemand für unsere Musik 40 Jahre später noch interessieren würde. Wir machten einfach unsere Musik, es war eine tolle Zeit.

Wenn man Sie spielen hört, so ist das für sich genommen ein eigener Kosmos auf dem Bass. Was ist Ihr Ansatz?

Mein Ansatz ist zunächst einmal der Klang. Ich bin an Transparenz interessiert und achte – egal ob im Studio oder auf der Bühne – darauf, einen Sound zu haben, der durchdringen kann, ganz egal, in welchem Kontext ich spiele. Und



Reingehört

Es ist diese weiche elektronisch erzeugte und doch organische Klangfläche, die den Raum öffnet. Dazu erste Pizzicati des Tieftöners. Wenig später setzt Tommy Smith' Saxophon ein. Natürlich kommt Arild Andersen von der Ästhetik der frühen Jan Garbarek Group. Die neue Trio-Einspielung mit Paolo Vinaccia an den Drums kommt vollmundig daher und bleibt doch leichtfüßig. Auch wenn sich Smith manchmal nahe an Garbarek herantäut, findet er im unteren und mittleren Bereich seines Tenors eigene Stimmführungen. Dann erreicht die Band große Intensität.

Musik ★★★★★
Klang ★★★★★

Arild Andersen, Mira; Arild Andersen (b), Tommy Smith (ts), Paolo Vinaccia (dr)
(2013); ECM/Universal CD 0602537287826 (60')

Gründen. Einmal, was den Klang anbetraf und dann vor allem die Musik. Wir konnten nur nachts aufnehmen, denn wir hatten zunächst beschlossen, in ein Kunstmuseum zu gehen. Aber der Raum war zu groß und zu hallig. Und so zogen wir ins Bendiksen-Studio um, das wir ebenfalls nur nachts nutzen konnten. In der ersten Nacht nahmen wir schon einiges auf, aber Terje Rypdal hatte die Angewohnheit, immer schon sehr früh morgens aufzustehen, um zu komponieren. Also schlief er ab zehn Uhr abends immer wieder ein. In der ersten Nacht kamen wir also nicht weit, aber in der zweiten spielten wir genauso, wie es sich Jan vorgestellt hatte. Wir hatten eine Achtspurmaschine. Es war eigentlich nicht so viel zu mischen nachher. Wir spielten mehr oder weniger gleich rein. Es war eine sehr gute Atmosphäre! Ich war es ohnehin gewohnt, nachts zu spielen. Ich stand immer

dann begann ich sehr früh, mich mit zusätzlicher Elektronik zu beschäftigen. Ich glaube, Paul Bley war in den frühen Siebzigern der Erste, der mich fragte: Wenn du ein Pick-up auf deinem Bass hast, warum schließt du dann nicht zusätzliche Effekte an? Er kannte sich mit der Elektronik schon sehr früh aus. Es gab damals nicht so viele Effektgeräte wie heute, aber in den Achtzigern benutzte ich schon **Loop Machines**. Allerdings setzte ich die Effekte sehr sparsam und selten ein, so wie ein kleines Extra, ohne sie überzustrapazieren. Es war der Versuch, den Bass in den Level des Hörbaren zu bringen und den Sound der vier Saiten auszuweiten – das waren meine Ansatzpunkte in diesen Jahren.

Sie sprachen darüber, dass Ihnen der Klang sehr wichtig war. Trafen sich da die Intentionen mit denen von ECM?

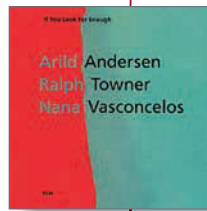
CD-Tipps

Green In Blue: The Early Quartets (1975-78); ECM/Universal 3 CD 0602527334486

Arild Andersen/Bill Frisell/John Taylor/Alphonse Mouzon, A Molde concert (1981); ECM/NRW CD 0601215949728

Masqualero, Masqualero (1983); Odin CD 0042283576728

Arild Andersen/Ralph Towner/Naná Vasconcelos, If You Look Far Enough (1993); ECM/Universal CD



Es wurde zu einem Markenzeichen von ECM, diesen wiedererkennbaren Sound zu entwickeln. In diesen Jahren sagte man: Wow, das muss eine Scheibe von ECM sein. Die Transparenz innerhalb der Aufnahmen war hier präsenter als irgendwo sonst. Das war ein Ziel: diese Art von Sound zu haben. Natürlich auch durch die Hilfe von Hallgeräten, die zu dieser Zeit vielleicht sogar ein wenig zu viel eingesetzt wurden. Aber es war ein fundamental anderer Klang, verglichen mit dem Sound der Sechziger.

Da ist sehr viel elegische Räumlichkeit in Ihrer Musik...

Ja, in gewisser Hinsicht. Aber ich habe auch Scheiben herausgebracht, die abgehen. Die Live-Aufnahme vom Molde Festival 1981 mit Alphonse Mouzon, Bill Frisell und John Taylor zum Beispiel. Eine wirklich feurige Musik. Das war eine Live-Aufnahme, und in einer solchen Situation spielt man für ein Publikum. Im Studio ist es hingegen so wunderbar, weil man Dinge hört, die man auf der Bühne nicht wahrnimmt. So kann man den Raum nutzen, wenn man aufnimmt, und wenn man in einer Kirche spielt, sollte man anders spielen als in einem kleinen Club. Paul Bley wollte immer, dass ich den Raum berücksichtige. Letztlich muss deine Musik in jedem Raum gut klingen. Aber im Studio mag ich es, wenn die Musik ein wenig spacier klingt.

Hat diese Räumlichkeit ihren Ursprung in der Weite der norwegischen Landschaft?

Ich glaube nicht!

Das ist beinahe schon ein Klischee...

Ja, genau deswegen: Nein!

Lassen Sie uns über die neue CD sprechen. Es ist eine Trio-Aufnahme, und sie klingt ein wenig wie eine Erinnerung an die ersten Jahre mit Garbarek.

Ja, ich weiß, was Sie meinen. Schon meine vorletzte Aufnahme, „Live At Belleville“, ist eine Trio-Aufnahme mit Saxophon,

Bass und Schlagzeug. Da liegt es nahe, eine Parallele zu dem frühen Trio zu ziehen, das Jan und ich mit Edward Vesala hatten. Aber diese freie Musik, die wir in den Siebzigern spielten, hat mich über die ganzen Jahre begleitet. Ich habe damals auch einige Trios mit Sam Rivers und Barry Altschul gespielt, auch sehr freie Musik. Das war also immer ein Teil von mir. Und jetzt, mit dieser letzten Aufnahme, wollten wir eine Balladenplatte aufnehmen. Stellen Sie sich vor: Man sitzt zu Hause und ist nicht in der Stimmung wie an einem Freitagabend im Jazzclub, wo man ein Bier vor sich hat, Freunde trifft und High Energy von der Live-Musik erwartet. Ich wollte ein Album schaffen, das man an einem Montagmorgen in den Player schieben kann, um es anzuhören, nett und leicht. Aber die Musik ist tatsächlich eine Art Erinnerung und spiegelt eine Menge meiner eigenen Musik.

Wie würden Sie das Phänomen Musik beschreiben?

Musik ist etwas, worauf jeder Mensch reagiert. Musik, das sind Frequenzen. Frequenzen umgeben uns überall, vom Herzschlag angefangen bis zum Licht, das wir sehen. Die ganze Energie unseres Planeten Erde kann in Frequenzen dargestellt werden, und Musik sind eben Frequenzen, die wir hören. Aber es ist viel mehr als das, was wir hören: Es berührt unser Sehen, unser Fühlen, unser Menschsein. Musik ist fundamental auf der ganzen Welt. Sie erfasst uns in allen möglichen Bereichen.

Sie haben so viele CDs eingespielt, die sich im Rückblick wie Sprossen einer Leiter ausnehmen. Welche sind ihnen besonders wichtig?

Jede Aufnahme hat eine andere Bedeutung für mich. Natürlich bedeutet mir die erste Aufnahme, die ich unter eigenem Namen machte („Clouds In My Head“), sehr viel. Da ist eine Menge Uptempo-Musik drauf. Das wird immer etwas Besonderes bleiben, diese erste Platte, als sie aus der Pressung kam und ich sie zu Hause anhören konnte. Damals machte man nicht so einfach eine Platte.

Es war nicht so wie heute, wo sich in jedem zweiten Keller ein Heimstudio befindet. Und dann das Molde Concert mit Bill Frisell. Es war sehr schön, dass ich es veröffentlichen konnte. Es ist nur eine Zweispur-Radioaufnahme, aber das Konzert lief so gut, und so wurde es eine glühende Aufnahme. Und die Masqualero-Aufnahme ist mir wichtig, eine neue Ära mit dem Quintett. Und dann gibt es da noch eine Platte, die eigentlich gar nicht so bekannt geworden ist: „If You Look Far Enough“ mit Naná Vasconcelos und Ralph Towner. Eigentlich sollte es ein Soloalbum werden, aber dann passierte es, dass Naná, Ralph und ich ein Konzert in Norwegen kurz vor dem Studiotermin gaben, und da sagten wir uns, lass uns im Studio als Trio aufnehmen. Jede einzelne dieser Aufnahmen hat ihre eigene Geschichte und ist mir wichtig. Aber nun bin ich erst einmal gespannt, wie die Reaktion auf mein jetziges neues Trioalbum ausfällt. ■

Stichwort

Loop Machine: Als Loop (zu Deutsch: Schleife) bezeichnet man eine Tonfolge, die immerzu wiederholt wird. Die ersten Loop Machines der fünfziger Jahre waren noch Tonbandgeräte, heutzutage werden Loops digital erzeugt. Mit einer Loop Machine kann ein einzelner Musiker im Konzert mit sich selbst spielen. Er spielt zuerst die Figur für den Loop ein, lässt diesen dann als Schleife ablaufen und improvisiert dazu.