

Weltmusik vom Ende der Welt



Foto: Warner

Im westlichsten Zipfel Frankreichs, dem bretonischen Departement Finistère, kennt ihn jedes Kind. Mit einer ungewöhnlichen Verbindung aus der traditionellen Musik seiner Heimat sowie Klassik und Jazz wurde **Didier Squiban** zu einem der erfolgreichsten Musiker der Region. Berthold Klostermann traf den Pianisten am „Ende der Welt“ (Finistère = finis terrae).

Sein Element ist die Bretagne: die Landschaft mit ihrer zerklüfteten Atlantikküste, dem mild-feucht ozeanischen Klima und der distelreich-stacheligen Vegetation; die (Musik-) Kultur mit ihren bis heute lebendigen keltischen Traditionen; die Leute mit ihrem sprichwörtlichen Eigensinn, von denen viele noch die Sprache der Vorfahren sprechen. Von hier schöpft er seine Inspiration, und die Bretonen danken es ihm: 40.000 mal ging seine CD „Porz Gwenn“ in der Bretagne über den Ladentisch, 1.000 mal im restlichen Frankreich – gerade so, als habe die Region auf Didier Squiban gewartet.

Denn wenn man so will, ist Squiban traditionell und innovativ zugleich. Er interpretiert überlieferte bretonische Musik auf dem Klavier. Tänze und Lieder, die jeder kennt, greift er auf; solche, die dem

Vergessen anheim zu fallen drohen, lässt er sich vom alten Fischersmann pfeifen und entwickelt daraus Kompositionen, Variationen, Improvisationen. Seine Musik ist voll von kurzen, wiederholten Phrasen, wie sie traditionellerweise von Schalmey und Dudelsack im Frage-Antwort-Spiel ausgetauscht werden, darunter der charakteristische Bordun-Ton, den Squiban auf die linke Hand überträgt. Nach dem Ausgangsmaterial befragt, legt er Wert auf die Unterscheidung: „Ich beziehe mich nicht auf Folklore, sondern auf traditionelle Musik. Folklore ist die standardisierte Musik der Trachtenshows für Touristen, die sich nicht weiterentwickelt. Dagegen bleibt die traditionelle Musik lebendig und entwickelt sich ständig.“

Sein Beitrag dazu ist eine ansprechende Melange aus den Elementen, die seinen musikalischen Werdegang prägten: 1959 im Küstenort Ploudalmézeau geboren, begann er mit acht Jahren Kirchenorgel zu spielen und stieg später aufs Klavier um. 1977 hörte er zum ersten Mal den Jazzpianisten Bill Evans, bald machte er die Bekanntschaft namhafter bretonischer Sänger. Neben Komponisten von Bach bis zu den französischen Impressionisten und Strawinsky wurden sie zu sei-

nen wichtigsten Einflüssen. Ein Studium in Musikwissenschaft schloss er 1988 mit dem Diplom ab. Da leitete er bereits ein Trio à la Bill Evans, eine Big Band und spielte mit traditionellen Musikern, später mit dem Sänger Yann-Fañh Kemener. Bis heute legte er rund 15 Alben vor; spektakulärstes Werk ist die Auftragskomposition „Symphonie Bretagne“ für Orchester, Chor und Solisten, die im Sommer 2000 uraufgeführt wurde.

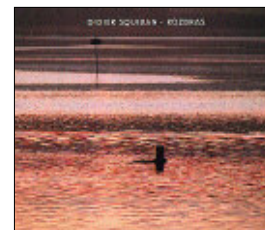
Bei uns erscheint in diesen Tagen Squibans zweites Klavier-solo-Album, „Rozbras“. Nach „Molène“ und „Porz Gwenn“ bildet es den Abschluss einer Trilogie über drei für den Pianisten bedeutsame Orte am Meer: „Meine Musik hängt von der Küste ab; meine Themen kommen aus dem Umkreis der Meereslandschaft, etwa eine Ballade über die Algen.“ Die in weiten Teilen improvisierte Musik bietet sehr persönliche Impressionen einer markanten Region an der Grenze zwischen Land und Wasser. Squiban möchte sie am liebsten als Weltmusik verstanden wissen. Dies sei ein Begriff, „der alles offen lässt, weil er eigentlich nichts besagt.“ Voilà, Weltmusik vom Ende der Welt! □

Tourdaten

- 2.3. München, Gasteig
- 3.3. Lörrach, Burghof
- 4.3. Stuttgart, Liederhalle
- 6.3. Darmstadt, Centralstation
- 7.3. Wuppertal, Rex-Theater
- 8.3. Krefeld, Kulturfabrik
- 10.3. Hamburg, St. Johanniskirche
- 11.3. Berlin, Passionskirche

CD-Tipps

- Molène**
(1997, L'Oz, nur Import)
- Porz Gwenn**
(2000, L'Oz / Warner)
- Rozbras**
(2001, L'Oz / Warner)



Soul vom dritten Mann



Foto: Hyon Vielz

„Da scheint was dran zu sein, an diesen Evans“, meinte Miles Davis. Nach Gil und dem anderen Bill war unser **Bill Evans** der dritte Namensvetter, mit dem Miles eng zusammenarbeitete. Im März stellt der Saxophonist sein aktuelles Soul-Jazz-Projekt live vor. Berthold Klostermann sprach mit ihm.

Berthold Klostermann Ihr neues Album hat einen programmatischen Titel. Sind Sie ein „Soul Insider“?

Bill Evans Zuerst sollte „Soul“ gar nicht im Titel stehen. Alle Bandmitglieder kommen vom Jazz; das ist unser „inside“. Doch wir sind auch von Soul, Bebop, Mainstream und Pop beeinflusst. Jetzt wollten wir den Soul-Einfluss betonen, auf einem Soul-Jazz-Album. Da passte „Soul Insider“ einfach gut. Ich selbst bin kein Experte in Sachen Soul-Jazz. Er gehört zu meinen Einflüssen, aber ich habe ihn nicht studiert, wie ich Jazz studiert habe. Zum Glück, denn so behält die Musik ihre Frische.

klm Nach dem HipHop-Jazz mit Ihrer Gruppe Push nehmen Sie sich jetzt einen früheren Stil Schwarzer Musik vor.

BE Diese Musik war mal „Schwarze Musik“, aber das ist vorbei. Heute spielt sie jeder. Man kategorisiert ein Flugzeug auch nicht danach, wer das Flugzeug erfunden hat. Die Musik ist da, egal, wer damit angefangen hat. In der Musik gibt es keine Grenzen. Wir versuchen auch nicht, die Musik von damals zu spielen – das könnte ich gar nicht, denn dazu kenne ich sie nicht gut genug. Meine Melodien, Dean Browns Gitarrensounds oder Steve Jordans Schlagzeug-Grooves hätte damals kein Mensch gespielt.

klm „Damals“ heißt: in den späten 60ern. Gehörte der Soul-Jazz zur Musik Ihrer Jugend?

BE Ganz und gar nicht. Das Live-Album „Swiss Movement“ von Les McCann und Eddie Harris (1969), das mich sehr beeinflusste, hörte ich erst in den frühen 80ern. Ich habe diese Art Musik zunächst nicht weiter verfolgt; als Jazzmusiker kam ich woanders her. Doch wenn mir etwas gefällt, kann es mich beeinflussen, egal, wie alt es ist. Ein Stück auf meinem Album ist direkt von Eddie Harris und Les McCann inspiriert. Insgesamt lehnen wir uns eher

brachte ja vor ein paar Jahren selbst ein Platte mit Eddie Harris heraus, dem anderen großen Bezugspunkt des Albums.

BE Für John habe ich eigens zwei Stücke geschrieben, bei denen ich seinen Stil im Kopf hatte. Er spielt mit so viel Soul – ein phänomenaler Gitarrist. Dies war seit 17 Jahren das erste Mal, dass wir wieder zusammengespielt haben.

klm War er im Studio?

BE Nein, er spielte Playback. Während einer dreimonatigen Tour war er einen Tag in New York – und kam zu mir, um seine Spur aufzunehmen. Mir war das fast unangenehm gegenüber seiner Familie. Eigentlich hätte er gern mit der Band gespielt. Abgesehen von den Playbacks mit Les und John spielten wir alles live im Studio, in drei Tagen – ganz nach guter, alter Jazztradition.

klm Sie sagen, dies war die erste Arbeit mit John Scofield seit 17 Jahren. Heißt das, seit der Zeit bei Miles Davis hätten Sie nie zusammengespielt?

BE Ja, seit 1982/83. Wir wollten immer mal, aber irgendwie kam es nie dazu.

klm Sie waren es, der Miles Davis auf Scofield aufmerksam machte?

BE Ich hatte ihn mit seinem Trio und mit Dave Liebman oft gehört. Dave war mein Saxophonlehrer und hatte mich Miles empfohlen. Eines Tages,

als ich mit der Miles Davis Group in Ohio spielte, sagte Miles: „Ich brauche einen zweiten Gitarristen. Besorg mir einen!“ Also rief ich John an. Genauso war’s mit Mike Stern. Auch er kam auf meine Empfehlung.

klm Wie war’s für Sie, in der Miles Davis Group zu spielen?

BE Meine erste Spielerfahrung nach dem College. Ich kannte Miles schon, bevor ich bei ihm spielte. Deshalb war es nicht so einschüchternd – oder besser: Es war einschüchternd genug, aber längst nicht so, wie es hätte sein können. Hätte ich ihn nicht gekannt, wäre ich neben ihm auf der Bühne vor Angst gestorben. So konnte ich mein Horn nehmen, auf die Bühne marschieren und mich in die Band einfügen. Ich lernte sofort, vor großem Publikum zu spielen.

klm Zurück zu „Soul Insider“! Geradezu obligatorisch für Soul-Jazz und Boogaloo ist die Hammond-B3. Bei Ihnen wird sie von Ricky Peterson gespielt.

BE Dabei habe ich mir zuerst keine Orgel,

Termine

Ricky Peterson (Hammond B3),
Dean Brown (g), Dean Brown (b),
Sonny Emory (dr)

19.3. Göttingen, Blue Note

20.3. Krefeld, Kulturfabrik

21.3. Darmstadt, Centralstation

22.3. München, Muffathalle-Café

23.3. Ludwigsburg, Scala

24.3. Minden, Jazzclub

25.3. Hamburg, Fabrik

26.3. Karlsruhe, Tollhaus

sondern ein Piano vorgestellt. Aber je weiter die Musik Form annahm, umso mehr sprach Gitarrist Dean Brown von Ricky Peterson und seiner B3. Ich kannte Rickys Arbeit mit Dave Sanborn, sein Spiel auf der B3 hatte mir immer gefallen, und so freundete ich mich mit dem Gedanken an. Ich hatte nie viel Orgeljazz gehört. Noch als Michael Brecker seine Platte „Time Is of the Essence“ mit B3 herausbrachte und damit auf Tour ging, dachte ich: „Klingt ja gut, aber wer soll das Möbel transportieren?“ Jetzt bin ich selber mit Orgel unterwegs. So kann’s gehen...

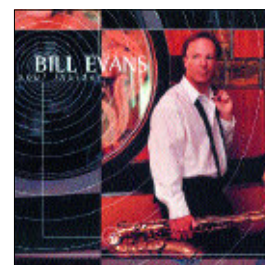
klm Zum ersten Mal spielen Sie außer Tenor- und Sopran- auch Bariton- und Altsaxophon. Wollen Sie denn mit der ganzen Saxophonfamilie reisen?

BE Das Alt ist wie ein neues Spielzeug für mich – leichter und schneller zu spielen als das Tenor. Für den Hörer ist es ein zusätzlicher Sound, und es passt zum Soul, weil es durch die Musik hindurchschneidet. Ich höre jetzt auch mehr Altisten, etwa Cannonball Adderley, aber im Moment spiele ich es noch als Tenorist. In jedem Fall will ich mehr Alt spielen, auch live. Das Bariton ist nicht nur schwerer, auch schwieriger zu spielen. Ich setze es nur als Farbe ein und nehme es bestimmt nicht mit auf Tour. Ich habe mir aber schon überlegt, ob ich nicht in den Vertrag setzen soll, dass die Veranstalter eines besorgen – nur so, als Gag.



CD-Tipp

Bill Evans,
Soul Insider
(ESC / EFA 03668-2)



„Es geht nichts über Humor in der Musik“

an das Soul-Feeling des so genannten Boogaloo an. Das ist kein Jazz- oder Funk-Groove, sondern irgendwo dazwischen. Junge Leute, die nie in ein Jazzkonzert gehen, tanzen dazu. Ist doch cool, oder?

klm Ein Stück ist Eddie Harris gewidmet, bei zweien ist Les McCann beteiligt. Wie kam es dazu?

BE Er schrieb den Text zu beiden Songs. Er lebt in Los Angeles, ich in New York. Wir schickten also Demo-Kassetten hin und her. Er bekam die Musik, schrieb die Texte und sang sie drauf. „Lose My Number“, über eine Frau, die er nicht mehr los wird, war so witzig, dass ich mich kaum halten konnte vor Lachen. Es geht nichts über Humor in der Musik. Über „You Sure Look Good to Me“ sagten mir Frauen, dass der Text sie anspricht. Vaneese Thomas, die den Backgroundpart sang, meinte: „Mein Gott, wie wahr der Text ist!“ Gut, wenn ein Song Menschen erreicht.

klm Auf der CD ist außer Les McCann auch John Scofield als Gast vertreten. Der



Der Solist als Gruppe

Mit eigenen Projekten hat er sich einen ebenso guten Ruf erworben wie als Mitglied der Gruppe Oregon. Zur Veröffentlichung des Soloalbums „Anthem“ sprach Berthold Klostermann mit dem klassisch geschulten Gitarristen und Komponisten **Ralph Towner**.

Er klingt nicht nur anders als andere, sondern oft gerade so, als spiele er ein völlig anderes Instrument. Seine ungewöhnliche Verbindung aus „pianistischer“ Technik und klassischer Gitarrenschule machte Ralph Towner zu einem der eigenwilligsten Gitarristen der Jazzszene. Seine Diskographie unter eigenem Namen ist fast so umfangreich wie die mit Oregon, der Weltmusik-Institution Nr. 1. Doch lupenreine Gitarren-Soloscheiben finden sich vergleichsweise selten. Denn „Towner solo“, das kann auch

heißen: Towner als Pianist, Synthesizerspieler, Blechbläser, Perkussionist. Oftmals legt er per Playback mehrere Instrumente übereinander. Seine sechs- und zwölfsaitigen akustischen Gitarren sind freilich immer dabei.

Nach „Solo Concert“ (1979) und „Ana“ (1996) ist „Anthem“ erst das dritte pure Gitarrenalbum des vielseitigen Künstlers. Ein Soloalbum ist es nur im streng numerischen Sinne, nicht im Sinne Towner-scher Spielauffassung: „Wenn ich Gitarre solo spiele, sehe ich mich als Gruppe – wie

ein Jazztrio oder ein Kammerensemble. Zum Beispiel übernehme ich auch die Rolle des Basses. Nicht um ihn zu imitieren, sondern um verschiedene Stimmen einzubeziehen. Ich deute Charaktere an wie ein Geschichtenerzähler oder Dramatiker, der Haupt- und Nebenfiguren einführt und sie entwickelt. Man hat einen Handlungsstrang, es passiert etwas, ein Konflikt tritt ein, es entspinnt sich ein Dialog, die Handlung nimmt eine andere Wendung. Genauso führe ich neue Motive ein. Doch es muss für jedes einen musi-

kalischen Grund geben, sonst ist es bloß eine Aneinanderreihung von Klängen.“

Und die könnte den Komponisten Towner mitnichten zufrieden stellen. Immerhin studierte er bereits Komposition an der University of Oregon, noch bevor er mit 22 Jahren ernsthaft zur Gitarre griff. Doch dann wollte er es ganz genau wissen. Praktisch als Anfänger ging er 1963 nach Wien, um bei dem renommierten klassischen Gitarrenlehrer und Musikpädagogen Karl Scheit zu studieren: „Seine Gitarrenschulen und Transkriptionen von Renaissance- und Barockmusik waren Klassiker. Und für ihn war ich der ideale Schüler, denn ich kam nicht als Gitarrist und hatte keinerlei Erwartung im Voraus. Ein Jahr lang übte ich zehn Stunden am Tag. Geld hatte ich keins, und so gab es in Wien keine Ablenkung für mich. Ich war ein studierter Musiker, der gerade sein Instrument entdeckt hatte, sich ihm ganz widmen konnte – unter geradezu mönchischen Bedingungen in irgendeinem Wiener Außenbezirk, ziemlich abgeschieden. In vertrauter Umgebung, mit Freunden und all der üblichen Ablenkung, hätte ich 20 Jahre gebraucht, um zu lernen, was ich in diesem einen Jahr gelernt habe.“

Zurück in Oregon, beendete Towner das Kompositionsstudium mit dem Diplom, spielte derweil in Clubs Jazzpiano im Stile Bill Evans', eignete sich auf der Gitarre Bossa-Nova-Techniken an – und ging 1965/66 für ein weiteres Jahr zu Scheit. Fester Bestandteil so gut wie jeder Towner-Biographie ist der Hinweis auf seine Kenntnis der Zweiten Wiener Schule. Bezeichnenderweise hat diese aber auch gar nichts mit seinen Wien-Aufenthalten zu tun: „Schönberg, Webern und Berg hatte ich im Kompositionsstudium in Oregon kennen gelernt. Damals war es ein Trend, serielle Musik zu studieren. Ich kann nicht sagen, dass ich vom Zwölftonsystem ange-tan war, aber später lernte ich Webern als die kristalline Verkörperung dieses Systems schätzen, und bei Alban Berg gefiel mir, dass er es harmonisch flexibler anwendete als Webern. Schönberg kam mir immer seltsam vor – so, als gehe er mit der Haltung des 19. Jahrhunderts an die Zwölftonreihe heran. Für mich hatte die Tonalität sich mit Webern erledigt.“

Aussagen wie diese sind für einen Jazzgitarristen so ungewöhnlich wie Towners Spiel selbst. Beides versteht sich allein vor

dem Hintergrund eines Werdeganges, in dem „Wien“ und „Komponist mit Diplom“ nur zwei Etappen darstellen. Wäre er anderswo aufgewachsen als im provinziellen Bundesstaat Washington, so meint er heute, wäre er wohl ein ganz „normaler“ Pianist geworden. Barmusiker, zum Beispiel. Als Kind erhielt der 1940 Geborene Unterricht in Trompete und Wald-

„Mit Webern hatte sich die Tonalität erledigt“

horn, spielte im Highschool-Alter in Tanz- und Jazzbands, brachte sich aber später, obwohl die Mutter Pianistin war, selbst Klavier bei. Improvisieren konnte er auf dem Blech wie auf den schwarz-weißen Tasten. Es folgten Kompositions- und Gitarrenstudium, und als Towner 1967 aus Wien nach New York kam, spielte er bald Klavier bei Jazzgrößen wie Stan Getz und Freddie Hubbard. „Diese Kombination aus formaler und autodidaktischer Ausbildung, Improvisation und Komposition findet man nicht so oft. Sie war der Grund, weshalb ich bestimmte Stadien erst spät erreichte – bei der Gründung von Oregon war ich immerhin 30 Jahre alt. Ich brauchte lange, um mein Können in all diesen Disziplinen zu entwickeln, denn anstatt von einer zur anderen zu springen, widmete ich jeder einen großen Teil meines Lebens. Das bedeutet aber, dass alles, was ich heute mache, Ergebnis eines langen Prozesses ist.“

So auch beim aktuellen „Anthem“, das er just um den 60. Geburtstag herum aufnahm. Es verbindet „pianistisch“-delikate, dabei klare Strukturen mit einem markanten Anschlag, eingängig-sangbare Themen mit komplexen Formen und kontrapunktischer Linienführung, in der wohl Karl Scheits Schule nachklingt. Das Titelstück bringt Towner aus dem Oregon-Repertoire mit: Auf „Oregon in Moscow“ gehört es zu den wenigen, in denen das Orchester Pause hat. Seinen hymnischen Charakter gewinnt es durch eine getragene, ohrwurmartige Melodie: „„Anthem“ klingt fast wie ein Stück aus Mittelalter oder Renaissance. In der Bridge hat es 'was von einem Arbeitersolidaritätslied oder einer Widerstandshymne mit russischem Einschlag. Das gibt ihm eine ganz ungewöhnliche Atmosphäre.“

Wie das passend betitelte „The Lute-maker“ würde es sich auch auf der Laute gut machen. Towner spielt beide Stücke auf der nylonbespannten Sechssaitigen. Mit zwei Gruppen frei improvisierter Miniaturen, die wortspielerisch als „Four Comets“ und „Three Comments“ zusammengefasst sind, schlägt er die Brücke von der Sechs- zur Zwölfsaitigen, die, im Open Tuning, unter seinen Händen eher wie ein Cembalo klingt. Den dramaturgischen Rahmen bilden zwei Stücke für Zwölfsaitige zu Anfang und Ende des Albums: „Solitary Woman“, das

die Atmosphäre der Einsamkeit melancholisch einfängt, und Charles Mingus' Ballade für Lester Young, „Goodbye, Pork Pie Hat“, die Towner 1975 schon im Duo mit Gary Burton aufnahm („Matchbook“): „Gary trat mal auf demselben Festival auf wie die Mingus-Band. Der Bassist war schon an den Rollstuhl gefesselt und konnte nicht mehr spielen. Aber bei dieser Gelegenheit sagte er Gary, seine Lieblingsfassung von ‚Goodbye Pork Pie Hat‘ sei unsere Duoversion. Es gibt ja auch eine wunderbare Soloaufnahme von John McLaughlin, aber uns machte Mingus dieses Kompliment. War doch nett von ihm, oder?“

CD-Tipps

Neu

Anthem
(2001, ECM/Universal 543 814-2)

Noch aktuell

Oregon with the Moscow Tchaikovsky
Symphony Orchestra, In Moscow
(2000, Intuition/SMD 3303 2)
DeVito / Taylor / Towner, Verso
(2000, Provocateur / EFA 10266-2)

Sonstige

Trios / Solos (mit Glen Moore und den
Mitgliedern von Oregon, ECM 1025)
Diary (solo, ECM 1032)
Matchbook (mit Gary Burton, ECM 1056)
Solstice (mit Jan Garbarek
u. a.,
ECM 1060)
Old Friends, New Friends
(mit Kenny Wheeler u. a.,
ECM 1153)
Solo Concert (ECM 1173)
A Closer View (mit Gary
Peacock,
ECM 1602)
Ana (solo, ECM 1611)

