



Vorwort

Sie werden es mitbekommen haben: Dieses Jahr wird es zum moers festival kein gedrucktes Programmagazin geben. Doch nicht der Spardruck allein, der zurzeit auf dem moers festival lastet, hat uns als Redaktion dazu veranlasst, das bisherige Printkonzept ins Internet zu verlegen – als Magazin-Blog innerhalb von moers-festival.de. Vielmehr sind es die vielfältigen und neuen Möglichkeiten von Web 2.0, die uns von der Richtigkeit dieses Schritts überzeugt haben – um das „alte“ Programmagazin an der Dynamik und Vitalität des Word Wide Web teilhaben zu lassen.

Sämtliche Rubriken im moers festival Magazin-Blog werden sukzessive in Blogfunktionen bis zum Festivalstart veröffentlicht. Mit einer Blog-typischen Kommentarfunktion können Sie direkt auf die Artikel reagieren – und am „Diskurs“ teilnehmen. Zudem lassen wir einige Musiker tatsächlich zu Wort kommen und machen die mit Worten beschriebene Musik für Sie hör- und sichtbar – mit unserem moers festival Podcast etwa, oder mit MySpace- und YouTube-Links. Und über jedes Update in unserem moers festival Magazin-Blog können Sie sich problemlos per „RSS Feed“ informieren lassen.

Die dreiteilige Struktur des „alten“ Magazins haben wir beibehalten. Im „Programm“-Teil schreiben Fachjournalisten Beiträge über die Musiker und Bands, die beim Festival auftreten werden. Im „Magazin“-Teil stellen Autoren neue Tendenzen und Strömungen innerhalb der Szene aktueller, improvisierter Musik vor. So hat uns zum Beispiel Hank Shteamer ein Update zu seinem letztjährigen Artikel über die „Young Guns From New York“ geschickt. Wolf Kampmann schaut auf die noch immer fragile Beziehung zwischen Europa und USA – und bringt uns zudem einen (unbeabsichtigten) Festivalschwerpunkt nahe: die neue Rolle der Gitarre in der zeitgenössischen, aktuellen Musik. Christian Broecking wiederum beschreibt das Trio Fieldwork mit Vijay Iyer, Steve Lehman (mit seinem Oktett 2010 in Moers) und Tyshawn Sorey (mit seinem Trio dieses Jahr beim Festival) als Keimzelle der frischen New Yorker Improvisationsmusik von Heute. Natürlich Afrika: 16 Staaten dieses Kontinents feiern 2010 zum 50. Mal ihren Jahrestag der Unabhängigkeit – und Stefan Franzen liefert uns seine Sicht in die Szene aktueller afrikanischer Musik. Im „Geschichts“-Teil werfen wir wieder einen Blick zurück auf den Festivaljahrgang 1980: Dort können Sie sich unter anderem durch das komplette Programmheft von vor 30 Jahren blättern.

Die Redaktion

moers
festival



Freitag, 21. Mai 2010

**"Crime Scene" Bergen Big Band feat.
Terje Rypdal, Palle Mikkelborg & Stale Storlokken**

18:00 Uhr - Festivalzelt



Terje Rypdal

Kein anderer Gitarrist hat den europäischen Jazz-Rock derart nachhaltig geprägt wie **Terje Rypdal**. Drei Jahrzehnte lang suchte er zuverlässig im Zwielficht musikalischer Subversion nach Sounds, aus denen er seine unverwechselbare Klangarchitektur errichten konnte. Nach der Jahrtausendwende wurde es stiller um ihn, doch Moers-Besucher wissen spätestens seit seinem spektakulären Auftritt mit Supersilent vor zwei Jahren, dass mit dem Norweger mehr denn je zu rechnen ist. Er hatte bereits mit einem Bein in der Hölle gestanden und trägt diese Erfahrung nun umso intensiver in seine Musik. Zwar gilt er als Meister des kleinen Formats, doch in „Crime Scene“ inszeniert er mit der **Bergen Big Band** ein narratives Klangtheater, das alle formalen Konventionen außer Kraft setzt. In der groß angelegten Komposition spielt er mit Handlungsfäden und Charakteren, ohne sie konkret zu benennen. Die Bläser geben Gas, aber von Hornkleister ist nichts zu spüren. Viel mehr erinnert das diabolische Gebräu an jene legendären Alben, die Miles Davis in



den frühen 1970ern auflegte. „Die ‚Bitche Brew‘-Periode von Miles ist ein ungemein wichtiger Einfluss für die Platte“, bekennt Rypdal. „Ich gestand dem Leiter der Big Band, dass ich noch nie für eine solche Formation geschrieben habe, weil ich einfach nicht weiß, wie das geht. Er sagte, Gott sei Dank, denn es gibt so viele andere, die meinen, sie könnten es.“ Doch von Understatement ist hier wenig zu spüren. Rypdal trägt dick auf. Sein spätes Meisterwerk ist eine fulminante Antwort des 21. Jahrhunderts auf die Programmmusik um 1900. Der geläuterte Gitarrist findet hier nicht nur eine neue Mitte, sondern entfesselt Kräfte, die er selbst nicht für möglich gehalten hätte. Und seine Hörer schon gar nicht.

Text: Wolf Kampmann

Bergen Big Band

Olav Dale, Jan Kåre Hystadm, Ole Jakob Hystad, Zoltan Vincze, Michael Barnes_reeds, Martin Winter, Sebastian Haukås, Are Ovesen, Reid Gilje_tp, Øyvind Hage, Rune Hannisdal, Pål Roseth, Kjell Erik Husom_tb, Thomas Dahl_g, Helge Lilletvedt_p, Magne Thormodsæter_b, Frank Jakobsen_dr

Terje Rypdal_g, Palle Mikkelborg_tp, Ståle Storløkken_keyb

Weiterführende Links:

[Terje Rypdal bei MySpace](#)



Freitag, 21. Mai 2010

Donkey Monkey

19:15 Uhr - Festivalzelt



Donkey Monkey by Chriss Desroziere

Wer an Piano/Drums-Paarungen denkt, mag zunächst an Rendezvous älterer Frei- und Freegeister denken: Cecil Taylor/Tony Oxley (Moers 2008!), Misha Mengelberg/Han Bennink, Irène Schweizer/Louis Moholo, Günter „Baby“ Sommer/Ulrich Gumpert... Mit **Donkey Monkey** reihen sich zwei Frauen in die Liste ein, die altersmäßig als deren Enkelinnen durchgehen könnten: **Eve Risser** und **Yuko Oshima**. Die in Paris lebende französische Pianistin und die japanische Schlagzeugin haben sich vor sieben Jahren während des Studiums getroffen - in Frankreichs konservativster Region, dem Elsass, dessen Hauptstadt Strassburg musikalisch auf ungleich progressivere Traditionen verweisen kann. 2007 erschien ihr Debüt „Ouature“, Ende dieses Jahres soll das zweite Album folgen.



Vor allem live sind Donkey Monkey ein Erlebnis. Sich gegenüber sitzend, mit direktem Augenkontakt, verarbeiten sie in erfrischender „devil may care“-Attitüde alles, was ihnen unter die Finger kommt: Jazz, Pop, Rock, Metal, Noise, Free. West- und Osteuropäisches, Indisches und Fernöstliches, Afro und Angloamerikanisches. Ein Wechselbad von Sound und Energie: Leiseste Passagen wechseln mit wahren Eruptionen, freier rhythmischer Fluss mit groovenden Ostinati – eine Art „Honky-Donk“, oder, wie sie es nennen: „Hi-Speed Boogie-Woogie Improv“. Humor ist da nicht weit: etwa, wenn die Beiden Carla Bleys „Wrong Key Donkey“ intonieren oder ihr (für den Pink-Floyd-Dummer Nick Mason geschriebenes) „Can’t Get My Motor To Start“ singen. Und beim vierhändigen Finale am Flügel mögen sich winzige Plastikfiguren zu ihnen gesellen, die wackelnd vom Klavier auf die Bühne stürzen... Ein kleiner Esel, ein kleiner Affe? Wer beim Konzert grübelnd über die Namensgebung sinniert, verpasst, wie sich Risser und Oshima die Bälle zuwerfen. Interaktiv wie Ping Pong: Donkey Monkey.

Text: Karsten Mützelfeldt

Eve Risser_p, Yuko Oshima_dr

Weiterführende Links

[Donkey Monkey bei MySpace](#)



Freitag, 21. Mai 2010

Matana Roberts, Colin Stetson & Shahzad Ismaily

20:15 Uhr - Festivalzelt



Colin Stetson

Januar 2010, New York, Stadtteil Williamsburg, Monkeytown Club: Ein vielköpfiges Musikerkollektiv entert die Bühne. Ohne Absprachen spielt man ad hoc eine mitreißende, emotionale und berausende Improvisationsmusik – in ständig wechselnden Besetzungsgrößen: mal solo oder im Duo, mal im Trio oder Quartett, mal mit allen Musikern auf der Bühne. Mittendrin: **Matana Roberts**, Altsaxofon, **Colin Stetson**, Basssaxofon, und **Shahzad Ismaily**, Schlagzeug. In dieser trubeligen Konzertszenerie finden sie immer wieder als Trio zusammen. Fasziniert stellen sie fest, wie eng die Verbindung untereinander ist, wie selbstsicher man aufeinander vertrauen kann, wie intensiv und eloquent man miteinander kommuniziert. Die Chemie stimmt, das musikalische Ergebnis ist prickelnd, das magische Erleben dieser oft kurzen Momente gemeinsam auf der Bühne bleibt in Kopf und Seele haften. Gleich nach dem Konzert sind Roberts, Stetson und Ismaily überzeugt: Sie haben gerade die Geburtsstunde ihres neuen Trios erlebt.



In Moers kennt man die Drei bestens. Saxofonistin Roberts, gebürtige Chicagoerin mit Wohnsitz New York, inszeniert ihre Improvisationsmusik oft und gerne als gattungsübergreifende Kunstperformances, wie sie es mit ihrem „CoinCoin“-Projekt beim moers festival 2006 demonstrierte. Auch ihr Instrumentalkollege Colin Stetson, mittlerweile

im kanadischen Montreal lebend, fühlt sich in vielen musikalischen Settings zu Hause. Ob mit Tom Waits oder Arcade Fire Americana oder Indie-Rock spielend, ob mit Jazzern oder alleine auf der Bühne sich ins Abenteuer einer Musik im Moment des Entstehens stürzend, sein so fleischiger, so bauchiger und kraftstrotzender Ton auf den verschiedenen Saxofonen und Klarinetten ist stets individuell und wiedererkennbar – wie er es mit seinem fulminanten Solo-Konzert beim moers festival im vergangenen Jahr zeigte, als er die Festivalgeschichte um ein weiteres Highlight bereicherte. Und Shahzad Ismaily ist gleichsam Prototyp für die neue und junge Musiker-Szene in New York. Die Verbindung der Musiken der Welt zu einer universellen Sprache ist für den New Yorker mit pakistanischen Eltern keine Vision, sondern Wirklichkeit und in seinem Spiel als Bassist und Gitarrist, als Keyboarder und Drummer stets präsent. Gleich drei Mal war er 2009 im Festivalzelt in Moers zu hören: kurz als Gast bei Stetsons Solo-Konzert, mit der Band von Valgeir Sigurdsson und mit Marc Ribot's Ceramic Doc.

Das Monkeytown in Williamsburg ist längst geschlossen, der Besitzer konnte sich die horrenden Miete nicht mehr leisten. Doch der magische Moment, den Musiker und Publikum dort im Januar 2010 erleben durften, setzt sich fort – wie zum Beispiel mit der „echten“ Konzert-Premiere des Trios Matana Roberts/Colin Stetson/Shahzad Ismaily an Pfingsten 2010 in Moers.

Text: Martin Laurentius

Matana Roberts_sax / Colin Stetson_bs, cl / Shahzad Ismaily_g, b, dr

Weiterführende Links:

[Colin Stetson Website](#)

[Colin Stetson bei MySpace](#)

[Matana Roberts Website](#)



Freitag, 21. Mai 2010

Miss Platnum

21:30 Uhr - Festivalzelt



Miss Platnum

„Ich habe mich früh in den Soul verliebt“, bekennt **Ruth Maria Renner**. „Doch mir wurde klar, dass ich in meiner eigenen Karriere keinen Original-Soul singen kann, das wäre nur ein Abklatsch geworden. Der Schlüssel zu etwas Eigenem lag in meiner Herkunft.“ In ihrem Falle in Rumänien, von wo die Eltern vor dem Ceausescu-Regime fliehen als sie acht Jahre alt ist. In Berlin erlebt sie Teenager-Jahre und den Mauerfall, vokales Training erhält sie dann von einem ihrer größten Fans, der Wahlberlinerin Jocelyn B. Smith. Und so erfindet Ruth Maria alias **Miss Platnum** den „Balkan R&B“, ein Genre, in dem sie bis heute alleine das Zepter schwingt. „Chefa“ nennt sich denn auch selbstbewusst das Debüt, auf dem sie diese unorthodoxe Mixtur vorstellt. Sie definiert sich als Vorbild für all jene jungen Frauen, die mit den Hungerhaken und glatten R&B-Püppchen nicht konform gehen wollten. „Give Me The Food“ fordert sie im Begleit-Soundtrack zu ihrer Genuss- und Anti-Diät-Attitüde, auf die es auch hin und wieder hämischen Spott regnet. Ist der Miss mit ihrem Debüt vor allem ein Erfolg in der Balkan-Beat- und Weltmusik-Szene gelungen, so



hat sich mit dem Nachfolger „The Sweetest Hangover“ ihr Verehrerkreis noch erweitert. „Das viele Gefeierte vom ersten Album weicht jetzt ab und zu einer melancholischen Katerstimmung“, erklärt sie. Reines Understatement: Auch das neue Platnum-Programm ist knallig, frech und plakativ, hochehitzter Soul mit vielen HipHop-Anleihen wird regelrecht auf den Balkan aufgedampft. Und das funktioniert in einem atemberaubenden Cover von Kate Bushs „Babooshka“ genauso wie im harten Bricolage-Sound, gewürzt mit pathetischen Blechbläsern.

Text: Stefan Franzen

Ruth Maria Renner_voc, Richard Koch_tp, Jerome Bugnon_tb, Stefan Pahlke_tu, Roy Knauf_dr, Beat Halberschmidt_b, Christian Marien_perc, Grace Risch_voc, Solange Miranda-Wieland_voc

Weiterführende Links

[Miss Platnum Website](#)

[Miss Platnum bei MySpace](#)

[Miss Platnum bei youtube](#)



Samstag, 22. Mai 2010

Super Seaweed Sex Scandal

15:00 Uhr - Festivalzelt



Super Seaweed Sex Scandal

New York, East Village: Wo die 2nd Street auf die Avenue C trifft, da hat John Zorn vor ein paar Jahren The Stone eröffnet, einen schmucklosen Raum ohne Bar. Man sitzt auf Klappstühlen, wer zum Klo muss, quetscht sich an der Band vorbei. Hier geht es nur um Musik – und um nichts sonst: um experimentelle und avantgardistische Klänge. Alle Einnahmen fließen den Musikern zu. Zu den neuesten und jüngsten Mitgliedern der Downtown-Szene zählt **Super Seaweed Sex Scandal**.



Mit zwei Saxofonen, Gitarre, Klavier/Akkordeon, Bass/Cello und Drums erzeugt das Sextett entfesselt kreischende Geräusche, spielt mit folkloristischen Harmonien und klassischen Figuren oder gibt sich trancigen Beats hin – die Wechsel dabei sind rasant und überrumpeln die Hörer. Zu den musikalischen Hintergründen der Musiker, die aus verschiedenen US-Bundesstaaten und Japan stammen, alle noch in den frühen 20ern

stecken und natürlich auch in anderen Ensembles unterwegs sind, zählen die entsprechenden Schubladen – Punk, Improv, Noise, Klassik, Rock. Gegründet hat sich die Band im Juni 2009, zueinander gefunden haben die sechs im Umfeld von Zorns The Stone.

Super Seaweed Sex Scandal kostet den Kontrast zwischen kollektiven Explosionen und lyrischen Melodien, krachendem Gitarrengewitter und zartem Cello-Klang, schreienden Saxofonen und walzerlastigen Akkordeon-Breakdowns ungestüm aus. Und schafft mit seinen freien Formen auf der einen Seite sowie bis ins Detail notierten, durchkomponierten Strukturen auf der anderen eine waghalsige Mischung, die in ihrer offenen Dynamik unverwechselbar ist.

Text: Uli Lemke

Nonoko Yoshida_sax, John Stanesco_sax, Paul Wheeler_g, Borey Shin_p, acc, Joe Merolla_b, vcl, Justin Veloso_dr

Weiterführende Links

[Super Seaweed Sex Scandal bei MySpace](#)

[Super Seaweed Sex Scandal bei youtube](#)



Samstag, 22. Mai 2010

Sanne van Hek "Network of Stoppages"

16:15 Uhr - Festivalzelt



Sanne van Hek

Benannt hat **Sanne van Hek** ihr aktuelles Projekt nach einer Arbeit von Marcel Duchamp, bevor sie im Lexikon nachgeschlagen hat, was „stoppage“ heißt: Eine Sperrung kann dieses Wort bedeuten, aber auch Unterbrechung oder das K.O.-Gehen im Boxen. Die junge Holländerin vertiefte sich in Schriften des Künstlers Duchamp über Dadaismus, dessen Ideen klingen in ihren musikalischen Interessen wider. Sie erkundet den Trompetenklang und nicht allein deren mögliche Spielweise, überlässt sich dem Zufall und experimentiert mit Stillstand. Wenn sie spielt, ruft sie sich das vibrierende Holz der Klarinette in Erinnerung oder die körperlich spürbare Schwingung beim Streichen des Kontrabasses. Neben diesen Instrumenten hat van Hek auch Gitarre und Schlagzeug gelernt, den E-Bass legte sie wiederum nach fünf Jahren Studium beiseite.



Als diesjährige „Improviser In Residence“ der Stadt Moers gibt sie seit Februar Workshops, spielt Solo-und Hauskonzerte, in einem Bläserquintett und einem Trio mit Flöte und Akkordeon, coacht Bands vor Ort und führt Kinder an die improvisierte Musik heran.

Junge Musiker aus der Gegend kontaktieren sie rege, mit dem Sinfonieorchester der Moerser Musikschule ist auch ein Projekt geplant. Mit Koenraad Ecker, der im Festivalkonzert am Laptop agiert, mäandert sie im neuen Duo Ecker/van Hek durch minimalistische Klangskulpturen aus Elektronik und Trompete. Ihre Klänge und Stücke befreit sie von scheinbaren Grenzen des Instruments, sie übt sich im Loslassen von Wissen, (Ab-)Neigungen und Erwartungshaltungen.

Text: Franziska Buhre

Sanne van Hek_tp, Benoît Delbecq_p, Koenraad Ecker_laptop, Gilbert Nouno_laptop, Jean-Luc Lehr_b, Onno Govaert_dr

Weiterführende Links:

[Sanne van Hek bei MySpace](#)

[Sanne van Hek bei youtube](#)



Samstag, 22. Mai 2010

Carlo Mombelli & The Prisoners Of Strange

17:30 Uhr - Festivalzelt



Carlo Mombelli

Seit mehr als 30 Jahren zählt der Komponist und Bassist **Carlo Mombelli** zu den Aktivisten der südafrikanischen Jazzszene. Er hat in zahlreichen Ensembles gespielt, ist mit seinem Instrument zu hören bei Aufnahmen von Egberto Gismonti, Jaco Pastorius oder Lee Konitz – und er hat mit Stars Südafrikas gearbeitet wie Miriam Makeba oder Simphiwe Dana. Mombelli hat Musiken für Ballett geschrieben und für zahllose Filme und Dokumentationen komponiert. Und er hat Auftragskompositionen ausgeführt und darüber hinaus Lehrwerke für die Bassgitarre veröffentlicht.

Mombelli unterrichtet heute an der Universität in Johannesburg und gilt mit seinem Ensemble **The Prisoners Of Strange** seit Jahren als eine der progressivsten Köpfe am Kap der Guten Hoffnung. Gegründet hat er seine Prisoners 1998 mit dem vor einigen Jahren gestorbenen Gitarristen Johnny Fourie. Die Musiker bezeichnen sich selbst als „kollektives, spontanes free style Kammerjazzensemble“. In der aktuellen Besetzung sind sie als Quartett unterwegs. Der Leiter der Prisoners schickt seinen Bass hin und wieder in abenteuerliche Loops und performt gerne aus der Situation heraus. Siya Makuzeni ist die Stimme des Ensembles: Sie singt, arbeitet auch mit verfremdeter Stimme, beherrscht die typisch südafrikanischen Gesangstechniken und spielt außerdem Posaune. Siya ist eine Meisterin der Improvisation. Die junge Frau aus dem südafrikanischen East London hat mit zahlreichen anderen Musikern gespielt, darunter Miriam Makeba, Themba Mkhize und Simphiwe Dana.



Marcus Wyatt ist an der Trompete zu hören, Justin Badenhorst ist seit 2009 am Schlagzeug der Band beschäftigt.

Text: Uli Lemke

Carlo Mombelli_b, Siya Makuzeni_voc, tb, Marcus Wyatt_tp, Justin Badenhorst_dr

Weiterführende Links

[Carlo Mombelli bei MySpace](#)

[Carlo Mombelli & The Prisoners of Strange bei youtube](#)

[moers festival Podcast zu Carlo Mombelli](#)



Samstag, 22. Mai 2010

Steve Lehman Octet

20:00 Uhr - Festivalzelt



Steve Lehman ist die Geheimwaffe der aktuellen New Yorker Jazz-Avantgarde. Der asketische Altsaxofonist beschreitet ganz individuelle Wege zwischen Improvisation und Komposition. Hierzulande ist der ehemalige Student von Jackie McLean und Anthony Braxton vor allem durch das Trio Fieldwork mit Pianist Vijay Iyer und Drummer Tyshawn Sorey bekannt. Er bricht Mauern zwischen zeitgenössischer E-Musik und Jazz ebenso auf wie zwischen den Prinzipien akustischer und synthetischer Klangerzeugung. Doch der durchgeistigte Tonphilosoph ist kein Mann der Brechstange. Lehman sucht stets nach organischen und vor allem intelligenten Wegen der Integration. Seine Klasse hat er unter anderem an der Seite von Musikern wie Meshell Ndegeocello oder Mark Dresser bewiesen.



Lehmans Octet ist nicht nur das ehrgeizigste Projekt des Saxofonisten, sondern hier fließen auch alle Aspekte seiner künstlerischen Persönlichkeit zusammen. Auf dem Album „Travail, Transformation, And Flow“ übersetzt er seine Erfahrungen mit elektronischer Musik mühelos in einen rein akustischen Jazzkontext zurück. Die verschachtelten Tracks bauen die unmittelbare Brücke vom modalen Postbop eines Jacky McLean zum Post-Rock à la Tortoise. Kollektive Farbgebung, individuelle Pointierungen und ein System komplexer rhythmischer Brechungen mit Nähe zum Drum&Bass ergeben eine ornamentale Klangsprache zwischen Abstraktion und Leidenschaft. Diese Musik will genossen und verinnerlicht werden wie die großen Panorama-Romane eines William Faulkner oder John Steinbeck.

Text: Wolf Kampmann

Steve Lehman_sax, Jeremy Viner_sax, Jonathan Finlayson_tp, Tim Albright_tb, Jose Davila_tu, Chris Dingman_vib, Drew Gress_b, Tyshawn Sorey_dr

Weiterführende Links:

[Steve Lehmann Website](#)

[Steve Lehman bei MySpace](#)

[moers festival Podcast zu Steve Lehman](#)



Samstag, 22. Mai 2010

Bill Frisell with Eyvind Kang and Rudy Royston

21:15 Uhr - Festivalzelt



Bill Frisell by Jimmy Katz

Ob ur-amerikanische Roots oder Experimente mit dissonanten Tönen, Musik zu Stummfilmen oder Ausflüge in zeitgenössische E-Musik, **Bill Frisell** wandert virtuos durch alle Genres und hat dafür immer wieder neue Ensembles parat. Mit dem außergewöhnlichen Viola-Spieler **Eyvind Kang** und dem Schlagzeuger **Rudy Royston** an seiner Seite durchforstet der Gitarrist ungewöhnliche Klangstrukturen mit abstraktem Charakter ebenso wie afrikanisch angehauchte Weisen oder verfolgt hin und wieder folkloristische Spuren. Souverän entfaltet das Trio sensible Figuren zu Klanggewittern, um gleich anschließend fast versunken in sich hinein zu horchen. Was gespielt wird, das entscheidet sich oft erst auf der Bühne.

Frisell hat mit beiden Musikern seit den 1990er-Jahren in verschiedenen Zusammenhängen gearbeitet. Seit einigen Jahren spielt er mit Royston und Kang regelmäßig im Quartett oder im intimeren Trio-Format wie jetzt in Moers. Kang hat mit Musikern wie John Zorn, Marc Ribot oder Laurie Anderson gespielt, die klassische Musik Indiens studiert und etliche eigene Werke veröffentlicht, die sowohl klassische Bezüge als auch jazzige Elemente aufweisen und zudem mit Aspekten der Popkultur angereichert sind. Royston spielte erstmals mit Frisell anlässlich der Aufnahmen zu einem Album von



Ron Miles. Der Schlagzeuger ist sowohl in Rock- als auch Jazzkreisen ein beliebter Session-Mann. Frisell über seine beiden Kollegen: „Kürzlich haben wir als Trio zu spielen begonnen und ich bin mit unseren Möglichkeiten sehr glücklich. Jedesmal, wenn wir zusammen spielen, fühlt sich die Musik neu an ... und alt. Rückwärts und vorwärts. Rauf und runter. Alles ist möglich. Ich bin gespannt zu hören, was als nächstes passiert. Ich habe Glück, dass ich mit diesen Jungs musizieren kann und ein Publikum habe, das unserem Abenteuer zu folgen gewillt ist.“

Text: Uli Lemke

Bill Frisell_g, Eyvind Kang_vl, Rudy Royston_dr

Weiterführende Links

[Bill Frisell Website](#)

[Bill Frisell bei MySpace](#)

[Rudy Royston bei MySpace](#)

[Eyvind Kang bei MySpace](#)



Samstag, 22. Mai 2010

Dobet Gnahoré

22:30 Uhr - Festivalzelt



Dobet Gnahoré

Sie singt ihre Lieder in sieben, acht afrikanischen Sprachen und Dialekten, fühlt sich ganz als Panafrikanerin, thematisiert starke Persönlichkeiten in harter Umgebung und ist von einer überwältigenden Bühnenpräsenz. Die von der Elfenbeinküste stammende, längst in Frankreich lebende Musikerin **Dobet Gnahoré** singt nicht einfach nur. Vielmehr lebt sie ihre Songs mit einer Stimme, die Feinheit und Eleganz mit Leidenschaft und großer Kraft paart. Sie verleiht den Worten mit ihrem Körper Nachdruck: Dobet Gnahoré zu hören ist beeindruckend; sie tanzend auf der Bühne zu erleben, reißt einen ganz in den Bann dieser jungen Frau.

Angelique Kidjo und Miriam Makeba zählen zu Dobets Vorbildern, mit India.Arie hat sie einen Grammy verliehen bekommen für einen gemeinsamen Song. Zu ihren Vorbildern zählt auch Michael Jackson, von dessen Tanzkünsten sie als kleines Mädel ganz hingerissen war. Doch die panafrikanische Kultur, welche die 28-Jährige personifiziert, ist ihr großes Anliegen – und sie hat diese bereits während ihrer Kindheit in vollen Zügen genossen, in einem Künstlerdorf in Abidjan. Im Village Ki-Yi setzte sie sich ihrem Vater gegenüber durch, verließ die Schule und lernte Tanz, Gesang, Komposition und Perkussion. Hier traf sie auch ihren Mann, den französischen Musiker Colin Laroche de Féline, mit dem sie ihre bisherigen Alben einspielte. Das neueste Werk, ihr drittes heißt „Djekpa La You*g (Contrejour/Broken Silence) – was sie nun ganz aktuell in Moers



vorstellt. Starke Musik, die ohne großes Ensemble auskommt und mit Gitarre, Bass, Schlagzeug ihre Botschaft transportiert.

Text: Uli Lemke

Dobet Gnahoré_voc, Colin Laroche de Feline_g, Clive Govinden_b, Boris Tchango_dr

Weiterführende Links

[Dobet Gnahoré bei MySpace](#)

[Dobet Gnahoré bei youtube](#)



Sonntag, 23. Mai 2010

Grubenklang "Reloaded"

15:00 Uhr - Festivalzelt



Georg Graewe

Im Jahr 1840 gab die Gewerkschaft der Zeche Wiesche bei Mülheim an der Ruhr einen Sammelband in zweiter Auflage heraus: „Grubenklänge. Eine Liedersammlung für Bergleute, bergmännische Sänger-Chöre und Freunde des bergmännischen Gesangs, gewidmet dem Königlichen geheimen Berg-Rath Dr. H. von Dechen. Blätter und Blüten, am freundlichen Ruhrufer gelesen und mit den poetischen Erzeugnissen anderer Bergreviere zu einem Kranze gewunden... Die Veranlassung war der langgehegte Wunsch, unsere bergmännischen Feste und Aufzüge durch den Klang des Berghautbois (Schalmei) und den Sang unserer Knappen vervollständigt zu sehen.“ Blas- und Schirmeikapellen, Zupforchester, Chöre – die plebejische Kultur des Ruhrgebiets hatte ein reiches Musikleben, das durch den politischen und ökonomischen Wandel im letzten Jahrhundert an den Rand des öffentlichen Bewusstseins zur musikalischen Heimatpflege gedrängt wurde.

Lieder und Instrumentalstücke aus dieser Kultur, unter andere aus der Mülheimer Sammlung, bearbeitete der Pianist und Komponist **Georg Graewe** am Anfang der 1980er-Jahre neben eigenen Kompositionen für sein Grubenklangorchester. Graewe galt damals als ungestümer Free-Jazz-Pianist, nicht als gemächlicher Verwalter des dreiklangorientierten Erbes seiner Region. Der Griff in die eigene Tradition prägte den sich gerade konstituierenden europäischen Jazz. Für Musiker in den Niederlanden, Italien und Skandinavien war das einfacher als für deutsche, denn in ihren Ländern gab es eine



lebendige Volksmusiktradition, die in Deutschland längst vom industriellen Schlager absorbiert war. Das Grubenklangorchester gehörte von Anfang an zur Internationale der Improvisation. Beispielsweise Radu Malfatti, Roberto Ottaviano, Willem van Manen und Phil Wachsmann wirkten in den 1980er und '90er Jahren mit Musikern aus Graewes Umfeld wie etwa Theo Jörgensmann, Achim Krämer, Eckard Koltermann oder Horst Grabosch. Die Sprache des Gesangs war Englisch – denn der Sänger hieß Phil Minton. Wenn Graewe ein populäres Operettenlied wie Robert Stolz' „Du sollst der Kaiser meiner Seele sein“ aus „Der Favorit“ von 1915 arrangierte, dann war das kein Kniefall vorm Establishment, sondern zeigte, dass er die populäre Musik ernst nahm und ihre Würde achtete.

grubenklang.reloaded heißt das Projekt des Dortmunder Clubs Domicil zum europäischen Kulturhauptstadt-Jahr RUHR.2010. Dieses Projekt hat Premiere in Moers – mit einigen Stücken aus der frühen Zeit, aber auch mit Auszügen aus aktuellen Werken Graewes, etwa aus seiner Oper „Barbara Strozzi oder die Avantgarde der Liebe“, einer Produktion für Luzern und Bonn.

Text: Ulrich Kurth

Georg Graewe_p, Theo Jörgensmann_cl, Frank Gratkowski_sax, cl, Tobias Delius_sax, Eckard Koltermann_bs, bcl, Thomas Berghammer_tp, Sebastiano Tramontana_tb, Melvyn Poore_tu, Martin Siewert_g, John Lindberg_b, Dieter Manderscheid_b, Michael Vatcher_dr, Achim Krämer_dr

Weiterführende Links

[grubenklang.reloaded Website](http://grubenklang.reloaded)



Sonntag, 23. Mai 2010

Schneeweiss & Rosenrot

16:15 Uhr - Festivalzelt



Schneeweiß und Rosenrot

Keine Gegensätze. Vielmehr ein komplementäres Miteinander. Oberflächlich betrachtet von Farben. Schneeweiß steht für glamouröses Weiß in allen Schattierungen, Rosenrot für jenen vollen Ton, mit der sich auch die Königin der Blumen schmückt. Oder von Fantasien. In Grimms Märchen „Schneeweißchen und Rosenrot“ gewähren zwei Töchter einem Bären Obdach, der sich später als verwunschener Königssohn entpuppt. Beide, obwohl unterschiedlich vom Wesen, ziehen damit ein echtes Glückslos. Das stillere Schneeweißchen bekommt den Prinzen, die temperamentvollere Rosenrot dessen Bruder. Über Rollenverteilungen darf bei dem jungen Quartett, dessen Mitglieder aus Deutschland, der Schweiz, Schweden und Luxemburg stammen, trefflich spekuliert werden. Wer treibt, wer drosselt, wer fliegt, wer sorgt für Bodenhaftung, wer bringt den Jazztouch in den Gruppensound ein, von wem stammen die avantgardistischen Spitzen, auf wessen Veranlassung hin duften alle Songs derart herrlich frisch nach Pop? Eines steht freilich fest: Eine Band wie **Schneeweiss & Rosenrot** findet augenblicklich eigentlich nur in Berlin den entsprechenden kreativen Humus. Die Vier meistern die allenthalben schwierige Aufgabe, Text und Musik vielschichtig und sensibel zusammenzuführen, ohne dabei ins Triviale, Oberflächliche abzugleiten. Noch dazu sprengen sie völlig gewaltlos das traditionelle Songformat. Die ausdrucksvolle und klare Stimme von Lucia Cadotsch tänzelt federnd über den erdigen Kontrabass-Teppich von Petter Eldh und schlängelt sich gelenkig durch Marc Lohrs verästeltes Schlagzeug-Dickicht. Pianistin Johanna Borchert pendelt auf ihrem elektronisch verfremdeten Klavier zwischen meditativer Grübelei und



donnernder Tastenattacke. Sobald man sich auf der stilistischen Spur des schillernden Quartetts wähnt, kann es sein, dass die Vier einen urplötzlich auf die nächste Fährte locken, allerdings ohne je das mulmige Gefühl dabei zu hinterlassen, sich in einem Irrgarten zu verlaufen oder an der Nase herumgeführt zu werden.

Alles passt. Bei Schneeweiss & Rosenrot betritt der Zuhörer einen verwunschenen Wald voller neuer und irgendwie doch vertrauter Klänge. Nicht alle Bienchen überwintern dort, die Frösche lassen die Muskeln spielen und für den Märchenprinzen gibt es immer einen roten Teppich. Ein facettenreiches Fantasia-land voller kleiner Überraschungen und großer Gefühle.

Text: Reinhard Köchl

Lucia Cadotsch_voc, Johanna Borchert_p, Petter Eldh_b, Marc Lohr_dr

Weiterführende Links:

[Schneeweiss und Rosenrot bei MySpace](#)



Sonntag, 23. Mai 2010

Peter Brötzmann Chicago Tentet

17:30 Uhr - Festivalzelt



Peter Brötzmann by Klaus Mümpfer

Chicago und Wuppertal haben nicht viel gemein. Eines der wenigen Bindeglieder zwischen den beiden ungleichen Städten ist die überaus kreative Improv-Szene. Der lebhafteste musikalische Austausch zwischen Wupper und Lake Michigan ist nicht zuletzt das Verdienst von Free-Jazz-Urgestein **Peter Brötzmann**. Zwar gilt der alte Berserker als notorischer Einzelkämpfer. Doch hat er im Lauf der Jahrzehnte eine Gemeinschaft internationaler Improvisatoren um sich geschart, die seine Radikalität teilen, ohne sich gegenseitig zu neutralisieren. Aus dem Wuppertaler Eremiten wurde ein „Global Player“, dessen Weltläufigkeit in seinem Chicago Tentet kulminiert. Die mittlerweile elfköpfige Band versammelt Weggefährten und Alumni des Saxofonisten. Anfangs als rein amerikanisches Vehikel des scheuen Extremisten gegründet, sind die Anteile von Chicago und Europa mittlerweile nahezu gleichmäßig verteilt. Neben Brötzmann stehen Johannes Bauer, Mats Gustafsson, Per-Ake Holmlander und Paal Nilssen-Love für verschiedene Strömungen



und Epochen des europäischen Free Jazz. Ken Vandermark, Joe McPhee, Jeb Bishop, Kent Kessler, Fred Lonberg Holm und Michael Zerrang hingegen bilden seit mehr als zehn Jahren den harten Kern des Chicagoer Improv-Pools, dessen Sozialisation sich zwischen AACM und Post-Rock erstreckt. Wer Brötzmann noch immer für einen Destruktivisten hält, der sich über all das definiert, was er ausschließt, wird mit dem Chicago Tentet eines besseren belehrt. In diesem erlesenen Zirkel erweist er sich als feinsinniger Klangchoreograf, der seine heterogene Allstar-Guerilla mit traumwandlerischer Sicherheit zum Tanzen bringt, aber wenn es sein muss auch trampeln, stampfen und marschieren lässt. Ein gleichermaßen sinnliches wie physisches Erlebnis.

Text: Wolf Kampmann

Peter Brötzmann_sax, cl, Mats Gustafsson_sax, cl, Ken Vandermark_sax, cl, Joe McPhee_tp, Johannes Bauer_tb, Jeb Bishop_tb, Per-Åke Holmlander_tu, Fred Lonberg-Holm_vcl, Kent Kessler_b, Paal Nilssen-Love_dr, Michael Zerang_dr

Weiterführende Links:

[Peter Brötzmann bei MySpace](#)

[moers festival Podcast zu Peter Brötzmann](#)



Sonntag, 23. Mai 2010

Sponde di Passione

20:00 Uhr - Festivalzelt



Paolo Angeli by Nanni Angeli

Auf dem Festland fanden **Elena Zanzu** und **Paolo Angeli** die künstlerischen Mittel, um auf die Veränderungen ihrer Heimatinsel Sardinien zu reagieren: In Bologna spielen sie zu Beginn der 1990er-Jahre im anarchistischen Musikerkollektiv Banda Roncati und lernen die Wirkungsmacht künstlerischer Interventionen auf Festen und Demonstrationen kennen. Angeli studiert Theater- und Musikwissenschaft und nimmt Gitarrenunterricht, Zanzu jongliert mit brennenden Keulen auf Techno-Raves, bevor sie in Brüssel, Paris und Kanada das Trapez für sich entdeckt. Über die Beschäftigung mit der Herkunft ihrer Instrumente aus dem Zirkus und der traditionellen Musik, finden beide nach Sardinien zurück. Angeli gründet in seinem Heimatort Palau 1996 das Festival Isole Que Parlano (auf Deutsch: "Inseln, die sprechen"), für Theater, Musik und visuelle Künste. Zanzu schöpft an den heimatlichen Ufern Kraft und Ruhe für ihre Arbeit in luftigen Höhen. Vertikal und horizontal verlaufen die Saiten der sardischen Gitarre, die Angeli einzigartig präpariert hat. Er spielt sie wie ein Cello und nutzt auch einen Bogen; ein kompliziertes System zusätzlich angebrachter Schrauben, Hämmer und Schnüre erlaubt ihm die Erzeugung perkussiver Klänge. Dieser lebendige Organismus spiegelt Angelis Wanderungen zwischen den Experimenten seines Mentors Fred Frith und den Spielweisen zu Gesang, die er vom Meister sardischer Gitarrenbegleitung, Giovanni Scanu, gelernt hat. Takumi Fukushima aus Japan und der Inder Ganesh Anandan stimmen ein in die Erweiterung der Sinne in Höhe und Weite an den "Ufern der Leidenschaft". Und das Festivalzelt im Moerser Schlosspark wird zum Zirkuszelt.
Text: Franziska Buhre



Elena Zanzu_trapeze, Paolo Angeli_g, voc, Takumi Fukushima_v, voc, Ganesh Anandan_perc, Nanni Angeli_projections, Francesco Carta_light

Weiterführende Links

[Paolo Angeli bei MySpace](#)

[Elena Zanzu Website](#)



Sonntag, 23. Mai 2010

Bill Frisell & Arve Henriksen

21:15 Uhr - Festivalzelt



Arve Henriksen by J.J. Diehl

Jan Garbarek, Nils Petter Molv er, Trygve Seims, Karl Seglem: Ihnen allen hat **Arve Henriksen** inzwischen den Rang abgelaufen. Denn im Gegensatz zu seinen arrivierten norwegischen Landsleuten an Trompete und Saxofon erfindet sich Henriksen quasi mit jedem Projekt, mit jedem Song, mit jeder Note neu. Und mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit tut er dies auch wieder in Moers im Duo mit **Bill Frisell**, jenem Musiker, der ihn nach eigenen Angaben am stärksten beeinflusste. Es ist eine dieser unkalkulierbaren Herausforderungen mit völlig offenem Ausgang, wie sie nur instrumentale Abenteurer reinsten Wassers suchen und unbeschadet überstehen können. Trompete und Gitarre, Europa und Nordamerika, Yin und Yang: zwei, die aus ihrer eigenen Volksmusik kommen und in der Improvisation eine gemeinsame Sprache gefunden haben.



Schon 2006 bezauberte Arve Henriksen als „Artist In Residence“ in Moers mit seinem einzigartig liedhaften, flüssigen und wohl tönenden Trompetensound, der sich wie ein

Chamäleon jeder Umgebung anzupassen weiß und dennoch so unverwechselbar bleibt wie ein Muttermal. Ob nun Jazz, Ambient, Elektronik, Remix oder Folklore, ob in den Bands von Christian Wallumrød, Jon Balke, Sinikka Langeland, Frode Haltli oder Arild Andersen: Henriksen kennt überall die richtige Antwort. Ein intuitives atmosphärisches Bewusstsein, eine Art inneres Pendel, das ihn auf direktem Weg mit Bill Frisell verlinkt. Als der in den 1980er-Jahren in New York auftauchte, wortkarg, scheu, da blickte er in ein gähnendes, schwarzes Loch, das Gitarristen in den Jahren zuvor gerissen hatten. Damals drehte sich alles um Zirkusgags, Tempo und Haltungsnoten, Substanz und Gestaltungswille blieben eher Nebensache. Frisell ließ sich nicht beirren und suchte seinen eigenen Weg. Zuerst als Kompagnon von John Zorn oder als Konversationspartner von Joe Lovano, Paul Motian, Dave Douglas, Don Byron, Elvis Costello oder Burt Bacharach – später dann zunehmend leiser. Als er Mitte der 1990er-Jahre nach Washington umzog, entdeckte der Gitarrist den Mut zur tonalen Askese. Manchmal zupfte er nur mehr das Allernötigste und legte am liebsten die Seele alter Folksongs frei. Frisell versuchte sogar wieder, mit den Saiten zu erzählen. Von einem Amerika, das Künstler wie Charles Ives, Hank Williams, Buster Keaton oder Kunstfiguren wie Bob Dylan bewohnten. Wenn er und Henriksen nun in Moers ihre lyrischen Wurzeln ineinander verknoten, dann erwartet die Zuhörer ein fesselnder Abend voller kleiner Anekdoten und großer Gefühle. Zwei Welten, ein Gedanke: Perfekter kann die Globalisierung des modernen Jazz nicht vonstatten gehen.

Text: Reinhard Köchl

Bill Frisell_g / Arve Henriksen_tp

Weiterführende Links:

[Arve Henriksen Website](#)

[Arve Henriksen bei MySpace](#)

[Bill Frisell Website](#)

[Bill Frisell bei Youtube](#)

[moers festival Podcast zu Arve Henriksen](#)



Sonntag, 23. Mai 2010

Toshi Reagon & BIGLovely

22:30 Uhr - Festivalzelt



Toshi Reagon

Der New Yorker schrieb über sie eine schier unglaubliche Lobeshymne: „In ihren Live-Shows regnet es Retro-Funk, urbanen Blues und Folk auf die Zuhörer mit evangelikalem Fieber hernieder. Sie zu hören bedeutet zu glauben.“ Sendungsbewusstsein bekam **Toshi** mit der Muttermilch verabreicht. Denn sie ist die Tochter von Bernice Johnson Reagon, die seit den 1970ern im Civil Rights Movement musikalisch aktiv war und 30 Jahre lang der A-Cappella-Frauenband Sweet Honey In The Rock vorstand. Bei den Sweet Honeys arbeitete Toshi eng mit ihrer Mutter zusammen. Doch die tiefe Verwurzelung in Gospel und Soul wurde nicht zu ihrem ausschließlichen Nährboden. Von Beginn ihrer Karriere an nahm sie Tuchfühlung zur Rock- und Pop-Szene auf, schließlich war es niemand geringerer als Lenny Kravitz, der die stimmungsgewaltige junge Frau quasi von der Schule weg für seine erste Welttournee verpflichtete. Seitdem fühlt sich Reagon im traditionellen Lobgesang des Herrn genauso wohl wie in einem stürmischen Rock-Kontext, kann mit ihrem muskulösen Stimmorgan einen kleinen Club genauso packen wie die Carnegie Hall. Man trifft sie in jedem erdenklichen Ambiente auf der Bühne an, sei es bei einem Geburtstagskonzert für Bob Dylan, einer Tributshow an Prince oder im renommierten Folkfestival des Smithsonian Institute. Mit ihrer hochdynamischen Band **BIGLovely** steht



diese kraftgeladene Dame, die alle Klischees von Diven und Queens mit purer Erdigkeit hinwegfegt, als Ausnahmeerscheinung am energetischen Kreuzungspunkt von R&B, Folk und Rock.

Text: Stefan Franzen

Toshi Reagon_voc, g, Adam Widoff_g, Fred Cash_b, Robert Burke_dr

Weiterführende Links

[Toshi Reagon Website](#)

[Toshi Reagon and BIGLovely bei myspace](#)



Montag, 24. Mai 2010

Matthias Schriefl Shreefpunk plus Big Band

14:00 Uhr - Festivalzelt



Matthias Schriefl

Ja mei, der Schriefl! Wo immer auch der Trompetenfex aus Bayern in den vergangenen Jahren auftauchte, geschah dies eigentlich nur mit Shreefpunk sowie dem aufschlussreichen Zusatz „plus“. Am Anfang stand mal der Zusatz „Strings“ dahinter, nun darf es gar eine monströse Big Band sein. Und wieder einmal stellt sich die Frage: Was soll das überhaupt? **Matthias Schriefl** kennt so etwas längst und putzt die angeblichen Gegensätze zwischen Punk, Klassik und Jazz flugs mit einer blitzgescheiten philosophischen Parabel von der Platte. „Denken Sie an Platon. Er hatte Angst vor musikalischen Neuerungen, weil Musik wie nichts sonst die Seelen der Menschen und die Gesetze der Staaten erschüttern kann. Wenn ich mich so umsehe, hat unsere Welt genau das nötig.“

Das sagt ausgerechnet einer, der in einem gottesfürchtigen Bauerndorf namens Maria Rain irgendwo zwischen Nesselwang und Oy-Mittelberg im Allgäu aufgewachsen ist, gerne auf Langlaufskiern skatet („wie d’ Sau!“), in den Bergen kraxelt oder dort mit dem Mountain-Bike herumprescht und Freibier trinkt. Ein Bilderbuchbayer. Irgendwann ging der „Hias“ (so die landesübliche Kurzform seines Vornamens) zu den „Preißn“ nach Köln, um besser und vor allem mehr Musik spielen zu können. Die richtige Entscheidung. Hier bekam der 28-Jährige zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem den Förderpreis des Landes NRW 2008 und den WDR Jazzpreis. Nicht für sein lupenreines Hochdeutsch, sondern für seine Projekte und sein solistisches Spiel. Und er baute sich **Shreefpunk** zusammen, nach den Alpen seine zweite Heimat. Keine Telefonband, sondern eine echte musikalische Seelengemeinschaft. Schriefl und seine Freunde Johannes Behr (Gitarre), Robert Landfermann (Bass) und Jens Düppe (Schlagzeug) entwickelten ein Zusammenspiel, das sogar von der englischen Presse als „telepathic interplay“



gerühmt wird und Einladungen zu den wichtigsten Festivals sowie Touren durch Australien, West-Afrika und quer durch Europa nach sich zog. „Nur in einer konstanten Besetzung wie der unsrigen hat man die Möglichkeit, sich so stark zu entwickeln“, sinniert Schriefl.

Shreefpunk ist wie eine Wundertüte: Man weiß nie, was man bekommt. Anarchisch, ohne Respekt vor Hörerwartungen, aber trotzdem mit der größten Liebe zu mitreißenden Melodien und packendem Groove geht der Mastermind auch an sein aktuelles Projekt. Nicht nur aus einer launigen Trotzhaltung heraus will der Trompeter mit seiner zur Big Band erweiterten Combo konsequent gegen alle Traditionen anspielen. Das geht soweit, dass Matthias Schriefl der Rhythmusgruppe keine Noten gibt, „damit sie die Akzente nicht mitspielt.“ Die dürfen in Moers dafür andere setzen: die Sängerin Anette von Eichel etwa, die Saxofonisten Roger Hanschel, Niels Klein und Denis Gäbel, die Trompeter Christoph Moschberger und Matthias Knoop oder die Posaunisten Felix Fromm und Matthias Muche. Insgesamt 18 Männlein und eine Frau. Ungezähmt und allzeit bereit zum Tabubruch.

Text: Reinhard Köchl

Matthias Schriefl_tp, comp ,Anette von Eichel_voc, Malte Dürrschnabel, Roger Hanschel, Niels Klein, Denis Gäbel, Benjamin Steil_sax, Benny Brown, Volker Deglmann, Christoph Moschberger, Matthias Knoop_tp, Felix Fromm, Tobias Wember, Matthias Muche, Achim Hartmann_tb, Johannes Behr_g, Robert Landfermann_b, Jens Düppe_dr, Jonas Burgwinkel_dr

Weiterführende Links:

[Matthias Schriefl bei MySpace](#)

[Shreefpunk bei MySpace](#)



Montag, 24. Mai 2010

Mari Kvien Brunvoll

15:15 Uhr - Festivalzelt



Mari Kvien Brunvoll

Vor vier Jahren ging **Mari Kvien Brunvoll** eine folgenreiche Partnerschaft ein: mit ihrer eigenen Stimme. Für die Musik zu einer Tanzperformance experimentierte sie damals mit Gesang und Elektronik – und fand sich unvermittelt am Ende einer langen Suche nach dem verständigen musikalischen „Gegenüber“. Nach wie vor schwärmt die Norwegerin für das Singen „zur Musik im eigenen Kopf“. Ihre Solo-Performances vermitteln die Wonne, mit der sich ihre Stimme jubilierend Bahn bricht. Auf der Bühne sitzend kreierte Brunvoll eigenwillige Background-Vocals aus dem Spektrum ihres Timbres durch Loops, Samples und Verfremdungseffekte. Sie fabuliert in hohen Tönen und Texten über schweren Basslinien und repetitiver Percussion, weicht Zither, Carillon (ein großes Glockenspiel) und Kazoo zu ihren akustischen Mitspielern.



Ein viermonatiger Aufenthalt in Indien brachte sie mit indischer Gesangstradition in Berührung, Folk-Musik aus allen Teilen der Welt faszinierte sie stets. Brunvolls Heimatstadt Bergen ermöglichte ihr im Frühling 2009 eine Künstlerresidenz im stadt-eigenen Apartment in Berlin. Seitdem widmet sie sich noch intensiver dem Komponieren und der Live-Situation ihrer Konzerte. Bevor ihre klingende Zwiesprache mit sich selbst auf mehr Bühnen Europas zu erleben sein wird, schließt sie in 2010 ihre Ausbildung in Jazzgesang am Konservatorium in Bergen ab. Ihre Auftritte lassen die

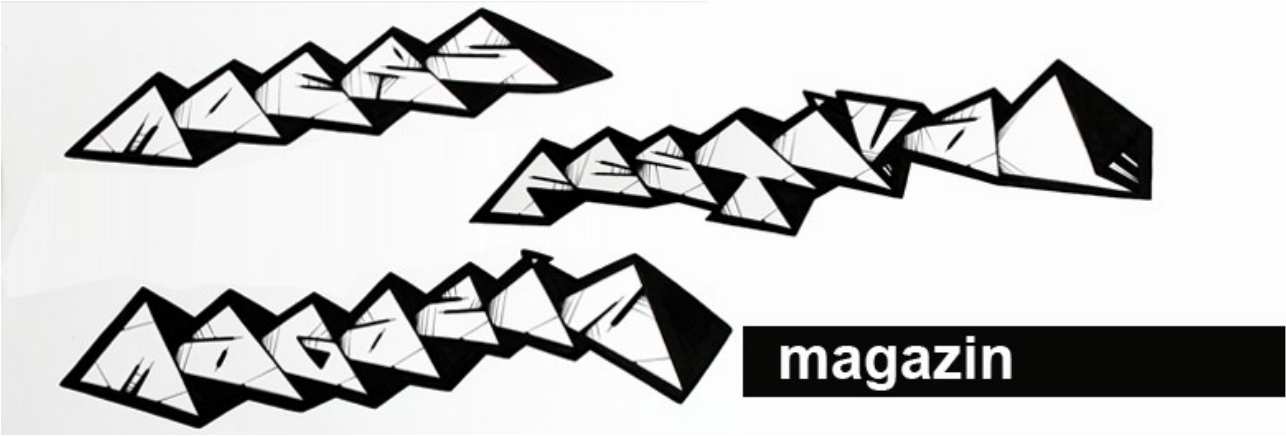
gefühlte Zeit nach und nach vergehen, sie entschleunigen und tragen die Ohren zu neuen Ufern. Die „Ur“-mutter des freien Gesangs, Meredith Monk, wäre sicherlich angetan von der Vokalkunst ihrer norwegischen Enkelin.

Text: Franziska Buhre

Mari Kvien Brunvoll_voc

Weiterführende Links:

[Mari Kvien Brunvoll bei MySpace](#)





Montag, 24. Mai 2010

Tyshawn Sorey with Ingrid Laubrock & Kris Davis

16:15 Uhr - Festivalzelt



Tyshawn Sorey

Es gibt diese Konstellationen, die man sich erst vorstellen kann, wenn man sie selbst gehört hat. Das Trio des New Yorker Drummers **Tyshawn Sorey** mit der mittlerweile von London nach New York umgezogenen, deutschen Saxophonistin **Ingrid Laubrock** und der kanadischen Pianistin **Kris Davis** gehört unbedingt in diese Kategorie. Hier bilden drei gegensätzliche Charaktere ein gleichseitiges Dreieck, dessen äußere Koordinaten zwar bekannt sind, deren gemeinsame Schnittmenge jedoch Rätsel aufgibt. Sorey ist in doppelter Hinsicht ein Schergewicht auf dem Schlagzeug. Er ist genauso in der Jazztradition zu Hause wie in allen Formen urbaner Rhythmisierung des Alltags, von HipHop bis Drum&Bass. Kein Computer könnte winzigste Nuancen präziser eintakten als der massige New Yorker. Laubrock stammt aus dem Münsterland, ging aber mit 19 Jahren nach London. Dort zählt sie längst zu den Aktivposten der innovativen Jazzszene um Django Bates. Sie wird dafür gelobt, „völlig freien Improvisationen formal strukturierte Abläufe zu verleihen, in denen sich zugleich inhaltliche Komponenten spiegeln“, wie es in der „Neuen Musikzeitung“ heißt. Davis gehört zum weiteren Umfeld von Mostly Other People Do The Killing. Gemeinsam mit Jon Irabagon betreibt sie das experimentelle Quartett RIDD. Mit besonderem Sinn für filigrane Architekturen kämpfte sie sich von der



Tradition zur Abstraktion durch. In diesem speziellen Trio verzahnen sich drei individuell verschränkte Konstruktivismen zu einem kollektiven Labyrinth, das besondere Bewegungsimpulse auslöst. Ein echtes Abenteuer mit offenem Ausgang.
Text: Wolf Kampmann

Tyshawn Sorey_dr, Ingrid Laubrock_sax, Kris Davis_p

Weiterführende Links

[Tyshawn Sorey bei MySpace](#)

[Ingrid Laubrock bei MySpace](#)

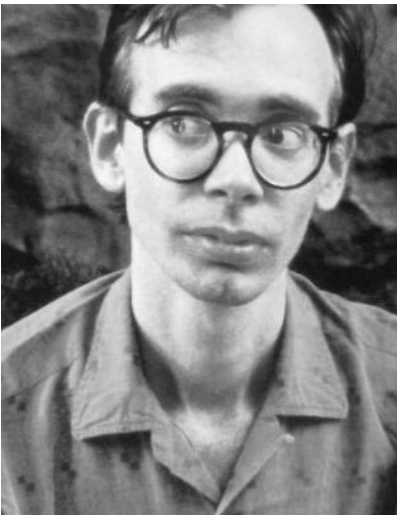
[Kris Davis Website](#)



Montag, 24. Mai 2010

Arto Lindsay with Guests

17:30 Uhr - Festivalzelt



Arto Lindsay

Arto Lindsay weiß, dass das Eine nicht ohne das Andere möglich ist: Tag und Nacht, Sonne und Schatten, Realität und Romantik, Lärm und Stille, Wohlklang und Dissonanz, Schönheit und Hässlichkeit. Deshalb schätzt er beides und belässt es keineswegs beim Theoretisieren. Die mittlerweile 57-jährige Kultfigur an der Gitarre lebt solche Gegensätze mit jeder Faser des Körpers. Wobei es freilich der individuellen Perspektive überlassen bleibt, auf welche Seite man nun New York stellen mag und auf welche Rio, die Orte, an denen der in Brasilien aufgewachsene Sohn US-amerikanischer Missionare im steten Wechsel residiert. Das Gleiche gilt für Lindsays diametrale Affinität zu Samba und Jazz. Die sonnendurchfluteten Rhythmen der Copacabana, die experimentierfreudige Tropicália-Bewegung mit Caetano Veloso, Gal Costa, Carlinhos Brown, Marisa Monte, Os Mutantes und Gilberto Gil stehen in seiner Vita völlig gleichberechtigt neben der kantigen Downtown-Punk-Avantgarde, den Bands DNA und den Ambitious Lovers oder der Arbeit mit John Lurie, Bill Frisell, Fred Frith, John Zorn, Bill Laswell, Laurie Anderson und David Byrne. Ist Arto Lindsay also eine gespaltene Persönlichkeit? Womöglich gar ein musizierender Dr. Jekyll, der sich zu bestimmten Zeiten immer wieder in Mr. Hyde verwandelt? Viel zu kurz gedacht! Hinter dem doppelten Gesicht steckt weit mehr, als nur die Lust am Ausreizen extremer Pole.



Zeit seines Lebens überquerte Lindsay nahezu jede Grenze – nicht nur in geografischer, sondern vor allem in musikalischer Hinsicht. Von seinen aggressiven No-Wave-Aufnahmen aus den späten 1970er-Jahren bis zu einer hoch gelobten Serie von Solo-Alben ab den späten 1990ern verband er Melodien verschiedener Kulturen und Genres auf höchst intelligente Weise. Überall, wo sein Name auftaucht, empfängt den Hörer eine trügerische Mischung aus Verführung und Provokation. Des Weltenwanderers unnachahmliche Klanglandschaften reichen von fragilem Popvergnügen bis hin zur wüsten Attacke. Ob Popmusiker, Audio-Provokateur oder heiß begehrter Produzent: Arto Lindsay stellt sein Schaffen stets in den Dienst einer alles umgreifenden Kunst. Mit unverwechselbar sanfter Stimme und dem typischen körperlich-direkten, mitunter lärmenden Gitarrenspiel, das Kritiker als „ausgefeilt naiv, wie vom unehelichen Sohn Derek Baileys“ beschrieben, reifen seine brasilianisch angehauchten Songs zu knallbunten Glückspillen.

Seit einem Vierteljahrhundert war er nicht mehr in Moers, nicht zuletzt ein Resultat seiner immensen Rastlosigkeit. Nun kehrt Lindsay endlich wieder zurück: mit vielen Gästen und unbändiger Lust auf barrierefreie Musik. Ein Konzert, das ein siedend heißes, lyrisches Dampfbad, ein knisterndes, erotisches Klangabenteuer zu werden verspricht.

Text: Reinhard Köchl

Arto Lindsay_voc, g / James Hurt_keyb / Melvin Gibbs_b / Guillermo E. Brown_dr, laptop / Marivaldo Paim_perc

Weiterführende Links:

[Arto Lindsay Website](#)

[Arto Lindsay bei MySpace](#)

[Arto Lindsay bei Youtube](#)



Montag, 24. Mai 2010

Cosa Brava - Fred Frith

18:45 Uhr - Festivalzelt



Fred Frith

Fred Frith gehört zu den umtriebigsten Musikern der vergangenen 40 Jahre. Es gibt kaum ein musikalisches Genre, in dem er sich nicht ausgetobt hätte: Prog-Rock mit Henry Cow, Hardcore mit Massacre, Post-Folk mit French Frith Kaiser Thompson, Chanson mit Ferdinand Richard, Avantgarde-Pop mit der Skeleton Crew, Klanginstallationen mit Ikue Mori, freie Improvisation in unzähligen Formationen, begnadete Duos unter anderem mit René Lussier, Henry Kaiser, Evelyn Glennie, Chris Cutler, John Zorn und Tom Cora, Soundtracks jeder nur denkbaren Couleur, technoide Beats auf „The Technology Of Tears“, Kammermusik fürs Arditti Quartett und Ensemble Modern, das Big-Band-Opus „Helter Skelter“ und vieles mehr. Frith ist eine lebende Enzyklopädie der Klangorganisation.



In seiner neuen Band **Cosa Brava** fließen nun all diese Stränge zusammen. In dieser einzigartigen Rockband postuliert er nicht weniger als den Renaissance-Menschen für die gegenwärtige Musik. „Mein idealer Musiker des 21. Jahrhunderts hat einen Klang, der eine

klassische Ausbildung verrät, die vom Jazz rührende Fähigkeit zur Improvisation und die Power des Rock. Ich habe Musiker ausgewählt, auf die diese Kriterien zutreffen.“ Mit den beteiligten Gefährten verbinden ihn unterschiedliche Wege. Mit Zeena Parkins spielte er schon in der sagenumwobenen Skeleton Crew. Seither haben sich ihre Pfade immer wieder gekreuzt. Bei Cosa Brava wechselt sie von der Harfe an die Keyboards. Die kalifornische Geigerin Carla Kihlstedt, bekannt von Tin Hat, arbeitet vor allem seit rund zehn Jahren regelmäßig mit Frith zusammen. Von ihrer Rockband Sleepytime Gorilla Museum brachte sie Drummer Matthias Bossi mit. Fünfter im Bunde der Live-Besetzung ist Bassist Shahzad Ismaily, der 2009 schon mit Marc Ribot's Ceramic Dog Moers umkämpfte.

Text: Wolf Kampmann

Fred Frith_g, b, voc, Carla Kihlstedt_vio, voc, Zeena Parkins_acc, synt, voc, Matthias Bossi_dr, voc, Shahzad Ismaily_g, perc, The Norman Conquest_sound manipulation

Weiterführende Links

[Fred Frith Website](#)



moers revisited

9. Internationales New Jazz Festival Moers 1980

Liest man das Vorwort von Burkhard Hennen im Programmheft zum 9. Internationalen New Jazz Festival Moers 1980, so fällt vor allem eines auf: Gelassenheit. Gelassen zählt der künstlerische Leiter die musikalischen Schwerpunkte dieses Festivaljahrgangs auf. Dass nach 1979 erneut Groß-Formationen im Programm sind, wie zum Beispiel das Mike Westbrook Orchestra. Dass klassische Avantgarde und Free Jazz weiterhin wichtige Bestandteile des Festivals sind, wie zum Beispiel das John Carter Quintet. Dass ethnische Musik einen breiten Raum vor allem bei US-Bands einnimmt, wie zum Beispiel beim Art Ensemble Of Chicago. Und dass Moers auch zum Ort für Ensembles geworden ist, die „eine Art neuen Traditionalismus“ pflegen, wie zum Beispiel das Quartett Old And New Dreams oder das Bennie Wallace Trio. Doch noch ein weiterer Aspekt wird durch seine

<p>Freitag, 23. Mai 18 Uhr Michael Jüllich Solo MICHAEL JÜLLICH DRUMS, PERCUSSION</p> <p>Michael Jüllich, 1952 in Essen geboren, ist klassisch ausgebildeter Perkussionist, dessen Hauptgebiet die neue Musik ist, sowohl im notierten als auch improvisierten Bereich. Für seine Aufführungen, insbesondere im klassischen Bereich, erhielt er eine Reihe auch internationaler Auszeichnungen. In den siebziger Jahren war er vor allem mit dem Contact Trio zu hören, verließ diese Gruppe aber, um sich mehr auf seine Soloprojekte sowie die Zusammenarbeit mit dem herausragenden Perkussionisten des deutschen Jazz Detlev Schoenberg, zu konzentrieren. Insbesondere seine Stadtprojekte, wo er aus Fußgängerzonen Klangstraßen macht oder Klanggalerie errichtet, erregten überregionales Aufsehen. Sinn dieser Unternehmungen ist es, den konsumentorientierten Passanten aktiv an perkussiven Klängen teilnehmen zu lassen.</p> <p>Neben diesem Solokonzert wird Michael Jüllich mit Musikern, die als Festivalbesucher nach Moers kommen, ein Orchester bilden, das an Ende des Festivals zu hören ist.</p> <p>MONU 01050 SCHÖNENBERG/JÜLLICH "FIRST OF APRIL" MONU 01068 JÜLLICH SOLO "DAS BEFREITE SCHLAGZEUG" CAUG 30614 CONTACT TRIO "DOUBLE FACE"</p>	<p>Michael Jüllich, born in Essen in 1952, is a classically trained percussionist whose main field is new music, both notated and improvised. He has received a number of awards here in Germany and also in Holland for his performances, in the mid 70's. Jüllich was a member of the Contact Trio. In the last several years, Jüllich has been investigating the possibilities of bringing non-musicians into the music. One of his methods has been to bring an assortment of percussion instruments right out into the street, demonstrate them, and encourage people in the audience to join in. The idea is that everyone has music inside but that many people only listen, rather than participate.</p> <p>Besides this solo concert, Jüllich will also be leading an audience orchestra at the end of the festival.</p>	
--	---	--



Aufzählung deutlich: Wie breit das stilistische Spektrum des Festivals geworden ist, im neunten Jahr seines Bestehens.

Natürlich setzt Hennen auch 1980 die Stadt Moers unter Druck. „Überhaupt haben die

technischen Kosten den Gagenetat längst überschritten, früher war dieses Verhältnis anders“, schreibt er. „Problemlos dürfte das sicherlich sein, wenn genügend zahlende Besucher den Zuschussbeitrag für die Stadt Moers (im letzten Jahr ca. DM 80.000) in erträglichem Rahmen hält.“ Wie schon 1979 bringt er die Sprache auf professionelle Strukturen, um das Festival weiterhin erfolgreich organisieren zu können: Man solle „für das 10. Festival 1981 auch die gesamte Organisationsform neu überdenken bzw. ein neues Konzept entwickeln. Insbesondere im Bereich der Werbung sollten wir unser Engagement verstärken.“

Drei Dinge zum Schluss. Nonchalant unterschlägt Burkhard Hennen in seinem Vorwort die Tatsache, dass unter anderem mit dem Hans Rempel Orchester nach 1979 zum zweiten Mal Musiker aus der ehemaligen DDR zum Festival kommen. Auch bleibt das Moers Music Publikumsorchester unerwähnt, in dem Moerser Bürger unter der Leitung des Schlagzeugers Michael Jüllich spielen und mit einem Konzert diesen Festivaljahrgang beschließen. Stolz hingegen verweist er auf den Erfolg der Morgen-Projekte, die 1979 ihren Anfang nahmen und 1980 fortgeführt werden. Ach, by the way: Vor 30 Jahren war das Programmheft zum 9. Internationalen New Jazz Festival Moers 80 Seiten stark. Gute alte Zeit?



Neugierige Grooves im globalen Setting

Wir hier in Europa mögen überrascht sein über die vielen jungen und gutausgebildeten Musiker aus New York, die spätestens seit dem vergangenen Jahr hierzulande für Furore sorgen. Doch dieser Kreativschub aus den USA kommt nicht von ungefähr. Das Trio Fieldwork, 2002 gegründet und seit 2005 mit Vijay Iyer, Piano, Steve Lehman, Saxofon, und Tyshawn Sorey, Drums, besetzt, ist die Keimzelle für diese neue und frische Musikerbewegung – so Christian Broeckings Überzeugung.

Als seine Frau noch um die Ecke in der Columbia University als Computerwissenschaftlerin arbeitete, wohnte der Pianist Vijay Iyer in einer kleinen Wohnung in Manhattans Neighborhood Morningside Heights. Das Musikzimmer war mit einem kleinen Konzertflügel, mit Computer und elektronischem Equipment zugestellt. Wenn man ihn daheim besuchte, deutete nichts daraufhin, dass dort gerade etwas Großes, Richtungsweisendes entstanden war. In wochenlangen Proben hatte Iyer hier mit den damals noch anfang-, mitte-20-jährigen Kollegen Steve Lehman und Tyshawn Sorey kollektive Improvisationsstrukturen entwickelt, die unter dem Bandnamen Fieldwork zu einem neuen Klangparadigma der jungen amerikanischen Szene werden sollte. Auch wenn die verkauften Stückzahlen ihrer CDs nicht der Rede wert sind, ihre Wirkung ist gar nicht hoch genug einzuschätzen.

Iyer wurde 1971 in New York State geboren, studierte in Yale Physik und Philosophie, seine Dissertation kann man online lesen (www.vijay-iyer.com). Er hat die Wechselwirkung von Körperhaltung und musikalischer Sprache untersucht, ihn interessiert das körperliche Vokabular des Künstlers genauso wie die Ideen, die ihn inspirieren und motivieren. Auf der ersten Fieldwork-CD "Your Life Flashes", die 2002 bei dem heute führenden New Yorker Indie-Label Pi Recordings veröffentlicht wurde, damals noch im Trio mit Elliot Humberto Kavee und Aaron Stewart, hatte Iyer sein wissenschaftliches Interesse in dem Stück „Accumulated Gestures“ auch musikalisch thematisiert. Zu der Reflexion über körperliche Veranlagungen kommen bei Iyer die Experimente mit rhythmischen Strukturen hinzu.



Asian-Improv-Netzwerk

Mit Anfang 20 war Vijay Iyer zum ersten Mal professionell auf Tour, der Saxofonist Steve Coleman hat ihn entdeckt, gefördert und engagiert. So kam er mit dem M-Base-Netzwerk in Kontakt, später lernte er den Posaunisten George Lewis kennen, der ihm die Türen zur

AACM öffnete. Lewis, heute Professor an der Columbia University in New York, gehörte auch zum akademischen Beirat für seine Dissertation. Und schließlich fand Iyer noch Zugang zum Asian-Improv-Netzwerk, das an der amerikanischen Westküste Arbeitsbedingungen für kreative Improvisatoren mit asiatischem Background organisiert. Iyer bezeichnet sich selbst als südasiatischen Amerikaner und als „Person Of Color“, mit den Afroamerikanern habe er die Erfahrung gemein, anders zu sein. Zwar haben seine Vorfahren keine Sklavengeschichte und man gehöre auch nicht zu den ärmsten Schichten. Sobald es jedoch um die Frage des Amerikanerseins geht, seien Ressentiments im Spiel, die Iyer als „Color Line“ bezeichnet. Wenn er seinen Anspruch, Amerikaner zu sein, geltend mache, spüre er, dass die südasiatischen nicht dieselben Chancen hätten wie die europäischen Amerikaner.

Seit über 10 Jahren spielt Iyer bereits mit dem Saxofonisten Rudresh Mahanthappa zusammen, der, ebenfalls südasiatischer Amerikaner, in seinen Soli mit von ihm in Musik übersetzte Muster verschiedener indischer Sprachen experimentiert. Für Iyer taugt Jazz nur etwas, wenn man den Puls des Widerstands spüre. Für ihn ist die Geschichte dieser Musik von Individuen geprägt, die Risiken auf sich nahmen. Diese Community der Improvisatoren bezeichnet Iyer als sein „Zuhause“ – Leute, die unter behüteten Bedingungen Jazz spielen, interessieren ihn nicht.

Der 1978 in New York geborene Altsaxofonist Steve Lehman äußert sich anerkennend darüber, dass Anthony Braxton und George Lewis heute junge Musiker ermutigen, Strategien und ein Bewusstsein für die Forderung nach staatlicher Förderung ihrer Arbeit zu entwickeln. „Ich spüre den Ansatz einer neuen Offenheit und Neugier, auch wenn ich noch nicht von einer grundlegenden Wende sprechen möchte. Ich habe natürlich auch beobachtet, dass amerikanische Musiker sich nicht mehr von Auftritten bei europäischen Festivals abhängig machen können. Die Musik für meine Oktett-CD ‚Travail, Transformation, And Flow‘ konnte ich dank einer finanziellen Unterstützung von Chamber Music America komponieren. Ich habe in jüngster Zeit Wege ausfindig gemacht, die mir eine gewisse finanzielle Grundsicherung für die nächsten Jahre ermöglichen.“



„Travail, Transformation, And Flow“-Oktett

Den Kern seines Oktetts bildet Lehmans Quintett mit Tyshawn Sorey, Schlagzeug, und dem Trompeter Jonathan Finlayson (beide wurden mit der Band von Steve Coleman einem größeren Publikum bekannt) dem Vibrafonisten Chris Dingman, der am Thelonious Monk Institute in Kalifornien mit großem Erfolg abschloss, und dem Bassisten Drew Gress. Mit dieser Band arbeitet Lehman schon seit sieben Jahren zusammen. Der jüngste Neuzugang auf der Bühne ist der Saxofonist Jeremy Viner, der gerade ein Stipendium für das eher konservativ ausgelegte Master-Studium an der renommierten Juilliard School absolviert, vorher hatte er bei Vijay Iyer und Rudresh Mahanthappa studiert. Im Oktett

kommen neben Viner noch der Posaunist Tim Albright und der Tuba-Spieler Jose Davila hinzu, den man wiederum aus dem Henry-Threadgill-Netzwerk kennt.

Lehman setzt auch auf die Überwindung der Gegensätze zwischen improvisierter und zeitgenössischer klassischer Musik. In seiner Arbeit will er die Körperlichkeit der Live-Performance mit der inneren Kraft und Richtung urbaner Rhythmen verbinden. „Ich bemühe mich, spektrale Harmonien in eine akribisch gestaltete rhythmische Umwelt zu stellen. Es geht darum, große Mengen an musikalischer Information schnellstens zu erfassen.“

Von den Musikern erwartet Lehman zwei Mindestvoraussetzungen: Sie sollten ihr Instrument beherrschen und Zeit haben, um in Ruhe proben zu können. Seinen eher kurzen Stücken fehlt die Wiederholung als orientierende Grundlage, abrupte Wechsel der rhythmischen Einheiten sollen dem Fließverhalten der Klänge dienen. Seit vier Jahren forscht Lehman zudem bei George Lewis an der Columbia University zu interaktiven Kompositionskonzepten in der elektro-akustischen Musik.

Politische Musik?

Lehman begreift seine Musik durchaus auch als politisches Statement, auch wenn sich das nicht in den Titeln seiner Kompositionen niederschlägt. Es werde durch die Spielhaltung deutlich und dadurch, dass man in einer Stadt wie New York bereit sei, solche Musik zu machen. „Diese Haltung verbindet mich auch mit dem New Yorker Saxofonisten Rudresh Mahanthappa, dem ich eine Komposition gewidmet habe. Die Lebenshaltungskosten sind hier immens, doch es für unsere Musik gibt nur ein kleines Publikum, und wenn man CDs veröffentlicht, verdient man kein Geld damit. Mit meiner Musik kann man vielleicht 1000, bestenfalls 2000 Stück verkaufen. Doch mir geht es vor allem darum, meine Musik verfügbar zu machen. So dass ich auch Communities erreiche, die den klassischen Zugang zur Musik über CDs gar nicht mehr kennen.“



Lehman spricht von der Einbettung komplexer Ensemble-Strukturen und Improvisations-Freiräume in großstädtische Groove-Sensibilitäten: „Ich meine ‚frische Sounds‘ in dem Sinne wie die Anthropologin Georgina Born in ihrem Buch ‚Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, And The Institutionalization Of The Musical Avant-Garde‘. Bei der Lektüre ist mir klar geworden, dass ich an den technologischen und kompositorischen Fortschritt glaube, an neue Technologien, die dem Künstler zu neuen und frischen Entwicklungen verhelfen. Henry Threadgills Musik hat mich sehr beeinflusst. Sie ist Groove-orientiert und abstrakt zugleich und repräsentiert für mich den zeitgenössischen Experimentalismus. Threadgill hat mir Möglichkeiten aufgezeigt, die ich auch im Werk von Greg Osby und Steve Coleman höre. Wenn ich also ‚neu‘ sage, meine ich Musik, die sich mir und meinen Zeitgenossen als Lebensaufgabe vorstellt, Klangstrukturen, die man vorher noch nicht kannte, die sehr persönlich und einzigartig sind.“

„Tausendsassa“ Tyshawn Sorey

Der 1980 in New Jersey geborene Schlagzeuger, Pianist, Posaunist und Komponist Tyshawn Sorey, der aus dem Steve-Coleman- und Vijay-Iyer-Umfeld kommt und den einstigen Fieldwork-Saxofonisten Aaron Stewart als seinen Mentor bezeichnet, hatte längere Zeit einen regulären Tagesjob, um dem Druck zu entgehen. Da sich die ökonomische Situation für kreative Musiker im Lauf der Jahre auffallend verschlechterte, er aber mit seiner Kunst unabhängig sein wollte, habe er es vorgezogen, sein Geld anderswo zu verdienen. „Für mich ist es wichtig, mich als Künstler und Mensch weiter zu entwickeln. Ich lasse mich auch nicht von der traditionalistischen Kritik einschüchtern, ich bekämpfe mit meiner Musik und den Projekten, an denen ich teilnehme, eine Haltung, die einen in die Grenzen zwingt. Ich respektiere sehr, was Louis Armstrong und Charlie Parker machten, aber ich glaube nicht, dass es heute damit getan ist, sein Leben lang ‚Donna Lee‘ zu spielen.“ Momentan studiert der gefragte Improvisator bei Anthony Braxton an der Wesleyan University.



Kollektivsound Fieldwork

Bei dem gemeinsamen Fieldwork-Kollektiv von Sorey, Steve Lehman und Vijay Iyer ist die gängige Soloabfolge des modernen Jazz zugunsten eines polyrhythmischen Kollektivsounds zurückgenommen – in Wellen und Schleifen bewegt sich die Musik, Titel wie „Cycle 1“ und „Pivot Point“ deuten die philosophische Ausrichtung an. Iyer nennt als Ausgangspunkt die jeweilige Komposition eines Bandmitglieds, „doch wir übernehmen sofort zusammen“. Der ständige Energiefluss innerhalb der Band ist das Markenzeichen von Fieldwork, das Geheimnis liege in den ständigen gemeinsamen Proben. Iyer spricht von versteckten Orientierungspunkten in dieser neuen Musik: „Man mag sich inmitten einer Situation befinden, die sehr chaotisch klingt, und auf einmal entdeckt man eine unbekannte Ordnung, die den Fluss der Musik strukturiert.“

Text: Christian Broecking

[moers festival-Podcast über Steve Lehman](#)

Youtube-Links

[Vilja Iyer Trio](#)

[Fieldwork](#)

[Rudresh Mahanthappa](#)

[Steve Lehman](#)

[Tyshawn Sorey mit Angelika Niescier in Moers, Januar 2009](#)

[Fieldwork](#)

MySpace-Links

[Fieldwork](#)

[Vijay Iyer](#)

[Steve Lehman](#)

[Tyshawn Sorey](#)

Musiker-Websites

[Steve Lehman](#)



Szene Afrika

50 Jahre Zukunftsmusik?

Teil 1 von „50 Jahre Zukunftsmusik?“

Als im Jahre 1960 16 zentralafrikanische Staaten ihre Unabhängigkeit feierten, bedeutete dies auch einen musikalischen Aufbruch für den Kontinent. Boubacar Traoré kreierte mit seinem Mali-Twist eine Akustikhymne der Indépendance. Kongolesische Musiker, allen voran Franco und Pepe Kalle, re-afrikanisierten karibische Rhythmen. Auf Geheiß von Staatschef Sekou Touré begannen sich in Guinea die Orchestres Fédéraux und Nationaux zu formieren, um das vielfältige kulturelle Erbe zu bewahren und zugleich in die Moderne zu übersetzen. Ein Vierteljahrhundert später wurde die Musik von Youssou N'Dour, Mory Kanté, Salif Keïta und anderen für Europa Pop-tauglich. Das „afrikanische Jahr“ wird 50, die „World Music“ bald 25. Lässt sich kulturelle Aufbruchstimmung zwischen Dakar und Kapstadt auch 2010 finden? Was ist vom Weltmusik-Boom der 1990er geblieben? Oder birgt Afrika heute gar Potenzial für eine Zukunftsmusik? Stefan Franzen hat sich auf die Suche gemacht und in seinem ersten Teil von "50 Jahre Zukunftsmusik?" die Stars des Afropop unter die Lupe genommen.

Stagnation der Stars

Ein paar Stichproben ins aktuelle Werk jener Afrikaner, die mit ihren Platten dazu beigetragen haben, den Markt für die sogenannte Weltmusik außerhalb ihrer Heimat anzuzünden. Von seinem bewährten Rezept schweift Youssou N'Dour seit einiger Zeit ab. Bisher produzierte er Mbalax, jene erste genuin senegalesische Popmusik für den heimischen Markt, dem Westen lieferte er catchy Afro-Pop-Platten mit vielen internationalen Gästen. Aufsehen erregte er noch mit "egypt". Sein Glaubensbekenntnis zum Muridismus, eine sufistisch geprägte, westafrikanische Strömung des Islam, eingespielt mit typtischen Streichern, war tatsächlich pionierhaft. Für das Projekt "Retour à Gorée" begeisterte er US-Jazzler, mit denen er auf der ehemaligen Sklaveninsel afroamerikanische Geschichte aufarbeitete. Sein aktuelles Opus "Dakar-Kingston" feiert ebenfalls den Black Atlantic, kommt aber als eine sehr fragwürdige Bob-Marley-Reverenz daher: Wailers-Keyboards Tyron Downie und seine Kollegen agieren erschreckend müde zu den simplen "Africa United" Botschaften. Ein ideenloser Roots-Reggae, der wenig



Innovatives offenbart.

Auch bei anderen Stars ehemaliger Tage ist eher Rückschau denn Zukunftsgewandtheit angesagt: Salif Keïta, Held der frühen Tage der Rail Band, die in den 1970ern der Stolz Bamakos war, zitiert auf dem aktuellen Opus „La Différence“ gerne seine alten Kompositionen, wenn auch im perfekt produzierten Mande-Pop-Gewand. Mit akustischen Finessen und einer bislang unerreichten Eleganz wendet sich Lokua Kanza nach Ausflügen in französische Chanson und Literatur mit „Nkolo“ wieder einem Sound zu, den er schon vor rund 20 Jahren pflegte. Am konservativsten Angélique Kidjo: Sie verlässt sich auf ihrem aktuellen Album „Oyo“ einmal mehr auf internationale Gäste wie John Legend und Dianne Reeves, um die Roots aus Benin mit US-Soul aufzupeppen. Auf der Black-Atlantic-Idee ruht sie sich seit über einer Dekade aus. Man muss kein Pessimist sein: Angesichts der Entwicklung ihrer Veröffentlichungen ist von den Afro-Giganten der 1970er bis '90er kein Zukunftsimpuls für die afrikanische Musik zu erwarten: All ihre aktuellen Alben, geprägt von afroamerikanischer Rückkopplung, hätten genauso vor 15 Jahren erscheinen können.

Nostalgie versus Kopie

Ob es am Mangel herausragender Produktionen unserer Tage liegt, dass eine wahre Flut von Afro-Vintage-Scheiben auf den Hörer niederregnet? Labels wie Analog Africa, Strut, Soundway und Stern's füllen die Lücke mit opulent bebilderten und betexteten CD- und LP-Kollektionen. In ihnen wird Popgeschichte aus Ghana, Nigeria, Guinea, Benin und anderer zumeist westafrikanischer Länder akribisch aufgearbeitet. Keine noch so rare Single scheint vor den – selbstredend europäischen oder amerikanischen – Sammlern sicher, verschimmelter Vinyl wird aus staubigen Flohmarktkisten zu Tage gefördert und ausführlich kommentiert. Begleiterscheinung: Die goldene Ära des Highlife, Afro-Funk und Afrobeat gewinnt immer mehr Tiefenschärfe, offenbart Masse, oft auch Klasse. Diese Kompilationen spiegeln nicht nur den musikalisch verordneten Optimismus der frühen Unabhängigkeits-Tage wider: In Ghana beispielweise florierte Stilvielfalt und Quantität der Plattenproduktionen vor allem in den 70ern des vergangenen Jahrhunderts, als politisch mit einer Abfolge von Militärjuntas das Land längst im Niedergang begriffen war. Die Black Consciousness Movement der Soul- und Funk-Epoche wie zuvor schon die Adaption karibischer Rhythmen sorgte auf dem Schwarzen Kontinent für ganz neue Ausprägungen in der Popmusik von Lagos, Accra und Kinshasa, von Rumba Congolaise bis hin zum Afrobeat.



Von Re-Afrikanisierung und wirklich neuen Stilcreationen kann heute nur eingeschränkt die Rede sein. Beispielhaft die mittlerweile unüberschaubare Hiplife-Szene Ghanas: Wie in vielen afrikanischen Metropolen ist in Accra der HipHop in den letzten Jahren auf

fruchtbaren Boden gefallen, doch unter den unzähligen Titeln finden sich viele, die gerade auch in den Begleit-Clips wie ein Abklatsch des modernen Bling-Bling-Zirkus made in USA anmuten. Ähnlich am Kap: War im Kwaito noch das Eigene als verlangsamte House-Variante mit lokalen Idiomen deutlich erkennbar, so stellt sich die gegenwärtige House-Mode, zu verfolgen etwa auf dem Sampler "Ayobaness!", als eher unreflektierte Kopie von Electro bis Deep House dar.

Es lässt sich freilich nicht leugnen: Das urbane Afrika bietet immer wieder individuelle Musiktönungen, etwa wenn Bass Drum und Kora-Harfe verknüpft werden, oder traditionelle Perkussion und Rap. Doch es sind eben nur Tönungen, die sich über die dominierenden Muster US-amerikanischer Club- und Street Culture legen. Tatsächlich fehlt die nachhaltige, zündende Koppelung, die sich aus Afrika selbst gebiert und ihm im Idealfall als wegweisender Ideengeber zur Verfügung stünde. Wo also wäre eine afrikanische Zukunftsmusik des 21. Jahrhunderts zu finden?

Akustisches Panafrika

Auf der Suche nach Impulsen für jenen riesigen kulturellen und ethnisch diversifizierten Raum zwischen Sahara und Tafelberg landet man zwangsläufig bei der panafrikanischen Idee. Zur zeitgenössischen Patina dieses vielbeschworenen utopischen Konzepts hat sich die Ivorerin Dobet Gnahoré erkoren. Visionär war ihr Vater bei der Gründung des Künstlerdorfes Ki-Yi Mbock, visionär ist auch die Tochter: Auf drei Alben hat sie ein fließend-elegantes Mosaik entworfen, das voller akustischer Finessen und melodischer Schönheit ist. Gnahoré singt nicht nur in den westafrikanischen Sprachen Bété, Dida, Dioula, Bambara und Mina, sondern auch in Swahili, Tswana und dem moçambikanischen Idiom Maronga. Sie schöpft aus den Traditionen der Mande-Völker, lehnt sich aber auch an Pygmäen-Gesang und an die Rumba Congolaise an. Auf dem Cover ihrer neuesten CD posiert sie mit eindrucksvoller Erdbemalung, inspiriert durch eine Tradition der äthiopischen Omo, als Gast empfängt sie den südafrikanischen Kollegen Vusi Mahlasela.



Zwar klingt Gnahorés Afropop unterm Strich eher konventionell - doch wird die Panafrika-Utopie hier für ein breites Publikum recht überzeugend vermittelt. „Alle afrikanischen Stile in einen Kessel zu stecken unter einem verallgemeinernden Prädikat wie ‚Worldmusic‘, das ist erbärmlich. Nenne die Dinge beim Namen, erkläre den Leuten, dass Bikutsi ein Rhythmus aus Kamerun ist und diese besonderen Vokaltechniken von den Pygmäen kommen. Ich kämpfe dafür, dass unsere Musik in Europa so diversifiziert wie möglich wahrgenommen wird. Auch das gehört dazu, afrikanische Werte umzusetzen“, sagt sei selbstbewusst. Ihre Vision krankt einzig daran, dass sie sie aufgrund der instabilen politischen Situation in der Elfenbeinküste fernab der Heimat umsetzen muss, mit einer fast rein europäischen Band. Auch wenn sich Equipment und Studios westlichem Niveau angeglichen haben: Die Politik ist es, die dazu zwingt, an der Zukunft der afrikanischen

Musik „out of Africa“ zu schmieden.

Des Griots Wagemut

Zukunftsmusik lässt sich auch aus archaischem Rohmaterial formen. Das zeigt der malische Griot Bassekou Kouyaté: Sein unscheinbares Instrument ist über tausend Jahre alt. Doch hat er damit eine Rock’n-Roll-Revolution angezettelt. Die Rolle der Spießlaute namens Ngoni hat er gehörig auf den Kopf gestellt und das ehemalige Begleitinstrument zum Solo-Akteur gemacht. Noch mehr: Bis heute hat er die Ngoni mit sieben, manchmal sogar neun Saiten versehen, aus ihr ein ganzes Ensemble geformt. „Seit dem 8. Jahrhundert spielen wir dieses Instrument - aber warum immer nur als Begleitung? Mit meinen Brüdern und meinen Schülern habe ich also verschiedene Varianten der Ngoni kreiert, von der Basslage bis zur kleinen Solo-Ngoni, die nun alle herkömmlichen Instrumente wie Bass und Gitarre ersetzen können“, erläutert der Mann, der am Niger anfänglich eine Debatte zwischen Erneuerern und Traditionalisten ausgelöst hat. Inzwischen ist man stolz auf ihn, denn er genießt globale Verehrung. Seine Band Ngoni Ba spielt die pentatonischen, blueshaft anmutenden Skalen mit einer regelrechten Rock-Energie, thematisch spannen die Lieder Kouyatés einen großen Bogen, der von traditionellen Griot-Themen bis zum Lob Obamas und der Überwindung des Rassismus reicht. Selbst Geschlechterrollen weicht er auf, denn dass die Ngoni bislang nur von Männern gespielt werden durfte, gehört nun vergangenen Tagen an. „Meine Tochter hat schon angefangen, denn die Kinder sind die Zukunft der Ngoni.“



Mit „Congotronics“, „Post Colonial Electronica“ oder „Pre-Historic Acid House“ – mit diesen Worten wird oft beschrieben, was es aktuell an moderner (Pop-)Musik in Zentralafrika gibt, aus den Außenbezirken Kinshasas am Beispiel von Konono No.1. Doch die Zukunft aktueller Musik aus Afrika liegt in Südafrika, wie unser Autor Stefan Franzen überzeugt ist – und im dritten und letzten Teil „50 Jahre Zukunftsmusik?“ die Szene in diesem Land am südlichen Zipfel des afrikanischen Kontinents beleuchtet.

„Post Colonial Electronica“

Eine weitere genuin afrikanische Musik des 21. Jahrhunderts findet sich in den Außenbezirken Kinshasas. Im Jahre 2005 tauchte eine CD namens „Congotronics“ auf dem Markt auf, die das afrikanische Instrument par excellence in einen urbanen Kontext stellte. Mingiedi und seine Formation Konono No.1 stammen aus einer Buschregion zwischen Kongo und Angola und pflegten dort schon vor 40 Jahren die trancehaft kreisenden Tunes auf dem Daumenklavier Likembé – in ihrer Heimat ist dieser Stil namens Bazombo im Zusammenhang mit Geisterbeschwörung wohl seit

Menschengedenken verwurzelt. Nach ihrer Landflucht sahen sich die Musiker mit dem Großstadtlärm Kinshasas konfrontiert. Um ihn zu übertönen, schlossen sie ihre Instrumente kurzerhand an zusammengebastelte Amplifier an, verstärkten den Rhythmus durch Schrottteile und Küchengeräte, ihre Vocals mit Megafonen aus der Kolonialzeit. Resultat ist ein radikaler, ruppiger Sound, der zwar traditionelle Strukturen hat. Durch die elektronische Aufpeppung klingen Konono No.1 jedoch wie eine avantgardistische Garagenband. Das Prinzip dieses anarchischen Soundsystems wird inzwischen von einer ganzen Reihe von Bands praktiziert und im Westen von Presse und Publikum begeistert als „Post Colonial Electronica“ oder „Pre-historic Acid House“ beschrieben. Inzwischen ist das Kollektiv international so gefragt, dass eine Björk oder ein Herbie Hancock es mit Gastauftritten auf ihren Alben bedacht haben. Aus den widrigen akustischen Gegebenheiten geboren, transferiert die Congotronics-Szene archaisches Material in den Betondschungel. Und gebiert somit eher unfreiwillig ein neues urbanes Selbstverständnis, das sich nicht im geringsten aus amerikanischen R&B-Riten speisen muss.



Die Rolle Südafrikas

Auf den Ausrichter der Fußball-Weltmeisterschaft richtet sich derzeit nicht nur Augen sondern auch Ohrenmerk. Wenn überhaupt, wird vom sportlichen Großereignis jedoch nur die eher kommerziell ausgerichtete Musik profitieren. Mit Watershed und MacStanley touren derzeit zwei weiße Rockbands aus Johannesburg und Kapstadt, die sich nicht über einen konservativen Rocksound zwischen R.E.M. und Reamonn hinauswagen.

Spannender sind da schon die BLK JKS, die in ihre psychedelischen Hymnen, produziert in den legendären New Yorker Electric Ladyland-Studios, versteckte Referenzen an die Zulu-Kultur einbauen und damit vielleicht einem kleinen Trend folgen: Seelenverwandte haben sie beispielsweise in Kenia mit Extra Golden, die verspielte Rockkonstrukte mit traditionellem Benga koppeln.

Doch die wahre Zukunft südafrikanischer Musik scheint sich im Jazz abzuspielen: Seit langem schon verfügt das Land über die zweitgrößte Jazzszene der Welt und tut sich heutzutage gerade auf experimentellem Sektor mit immer neuen Kollaborationen hervor. Bassist und Komponist Carlo Mombelli verkörpert diesen neuen Typus des südafrikanischen Jazzmusikers seit den 1980ern. Er integriert mit seiner aktuellen Band The Prisoners Of Strange amerikanisches Jazzvokabular ebenso wie traditionelle afrikanische Patterns in seine Werke. Er schafft improvisatorische Strukturen, die zwischen Free und Ethno-Jazz, zwischen lyrischen Balladen und muskulösem Rockgestus pendeln. Mit Kollegen wie Themba Mkhize und Zim Ngqawana bildet er die Speerspitze einer Szene, die sich 15 Jahre nach dem Ende der Apartheid tatsächlich auf gutem Wege für eine afrikanische Zukunftsmusik befindet.

Text: Stefan Franzen

Youtube-Links

[Youssou N'Dour](#)

[Salif Keïta](#)

[Lokua Kanza](#)

[Angélique Kidjo](#)

[Konono No. 1 in Tracks auf Arte](#)

[BLK JKS](#)

[Carlo Mombelli & The Prisoners Of Strange](#)



Musiker Websites

[Lokua Kanza](#)

[Angélique Kidjo](#)

[Konono No. 1](#)

[BLK JKS](#)

[Carlo Mombelli](#)

[moers festival Podcast mit Carlo Mombelli](#)

Diskografie:

BLK JKS „After Robots“ (Secretly Canadian/Universal)

Extra Golden „Thank You Very Quickly“ (Thrill Jockey Records/Rough Trade)

Dobet Gnahoré „Djekpa La You“ (Contre-Jour/Broken Silence)

Lokua Kanza „Nkolo“ (World Village/Harmonia Mundi)

Salif Keita „La Différence“ (Emarcy/Universal)

Angélique Kidjo „Oyo“ (Naive/Indigo)

Konono No.1 „Assume Crash Position“ (Crammed/Indigo)

Bassekou Kouyaté „I Speak Fula“ (Outhere/Indigo)

MacStanley „Between 2wo Worlds“ (iMusic Records/Intergroove)

Carlo Mombelli „I Stared Into My Head“ (Instinct Africaine)

Youssou N’Dour „Dakar – Kingston“ (Emarcy/Universal)

Watershed „A Million Faces“ (EMI)

Various „Ayobaness!“ (Outhere/Indigo)

Various „Black Stars – Ghanas Hiplife Generation“ (Outhere/Indigo)



Hank Shteamer: New York

Hank Shteamer is a writer and musician living in Brooklyn. He writes for publications including Time Out New York, The Wire and is the author of a blog called Dark Forces Swing Blind Punches. Hank Shteamer is probably more involved in the New York scene than any other journalist. Who better to ask, then, to describe the current state of avant garde music in the city than him? In order to do so, Shteamers selected a number of bands and musicians whom he felt to be representative of the New York scene. His interviews with and essays about Little Women, Steve Lehman, Krallice, Kayo Dot and Jeremiah Cymerman will appear online bit by bit over the next few days.

Last year I profiled five artists whom the Moers Festival chose to represent the musical vanguard of New York City: the forbidding art-rock band Extra Life, the postnoise minimalists of Zs, the abstract yet highly funky saxophonist Colin Stetson, the supple modern-fusion guitarist Timucin Sahin and the deconstructionist bop outfit Mostly Other People Do the Killing. Though I didn't compile the roster myself, I agreed with Moers's overall criteria: a commitment to technical mastery coupled with a willingness to forge an original sound.

So when Moers asked me to put together an update on the NYC avant-garde in 2010, the selection process was fairly straightforward—all I had to do was seek out that same combination of virtuosity and freshness. Even as I type this, I'm thinking of other artists who could have made this year's list, such as Dirty Projectors, a markedly eccentric progressive-pop band that also happens to be extremely popular; Marnie Stern, a singer-songwriter who draws inspiration from angular math rock; or Rudresh Mahanthappa, a saxophonist whose work combines cutting-edge jazz with South Indian music. At the same time, I'm confident in my selections: I believe that most open-minded listeners could find something to appreciate, or even marvel at, within the work of these artists. Say hello to some of the boldest and brightest NYC currently has to offer.



Kayo Dot

If Krallice pushes metal into new realms of vastness and extremity, Kayo Dot distills the genre's dark essence into something almost completely unrecognizable. Formed in 2003, the band is a vehicle for the phantasmagorical musical vision of composer Toby Driver, who got his start in the progressive-metal outfit Maudlin of the Well. Much like Lehman, Driver displays true fearlessness when it comes to his magpie-like imagination, incorporating elements from chamber music and art pop as well as prog and noise-rock. Yet Kayo Dot's music leaves little in the way of a trail of reference: It's self-contained and truly enveloping. Driver has often cited the influence of the unconscious when describing his work, and listening to it truly feels like stepping into another man's (bad?) dream.

Kayo Dot's latest musical nightmare is *Coyote* (Hydra Head Records), a triumph of imaginative moodcraft. The instrumentation of the album, a single suite in five parts, gives a clue as to its unclassifiable nature: trumpet, saxophones, violin, synth, electric bass and drums. The compositions verge at times on metal and prog rock, but the absence of guitar frustrates those comparisons. The only fair way to categorize Driver is as a maverick songwriter in the lineage of Scott Walker, a composer who animates his private visions with such vividness that they sound like no music other than his own. The results are better described in terms of emotion than genre, and *Coyote* evokes whimsy and wonder alongside delirium and fear.

Interview with Jeremiah Cymerman (Kayo Dot)

Briefly describe your musical training. How does your work capitalize on or subvert your technical knowledge of the art form?

For all intents and purposes I am a self-taught musician working within the tradition of experimental music-making.

All the bands/musicians I've chosen this year are innovative artists who don't really fit into a particular genre and yet, to a degree, each is pigeonholed as being part of a style (jazz, metal, experimental, etc.). How do you cope with this issue? Do you



think it hinders your career? Circa 2010 in NYC, what is the best way for a challenging artist to reach listeners outside their "demographic"? Do you even think it's important to do that?

It's very frustrating but there's always going to be misunderstanding when it comes to describing an artist's work. Ultimately most of the labels that are commonly used don't do anything to help understand the music but, as a matter of fact, work to do the opposite, keeping things as unclear and as vague as possible. I think that it's important to understand and remember where a lot of the labels that we've been tricked into thinking have any meaning at all come from which is marketing and advertising. Dividing the record store (and ultimately people's thought process) into sections was originally done with the purpose of putting things in boxes so that radio stations could sell ad time to their clients, e.g. if you want to reach the 21-34 yr old crowd, you need to advertise on a pop/rock station. These labels have been with us for so long that even a lot of musicians begin have accepted them as having meaning! If there's any silver lining in the collapse of the music business it can be found in the gradual disappearance of this kind of thinking.

Another problem I see is that by virtue of the fact that we are all trying to get our music heard we are attempting to speak to a broad range of people. The more people that you are trying to address, the more general your vocabulary must be. It's a sad proposition and it seems to me that it's something that you have to be able to come to terms with as an individual. Is it easier for me to deal with being called a jazz musician or an experimental composer? Neither of these is accurate but at some point I have to let go of how I want to be viewed and focus on my own craft.

Calling Kayo Dot a metal band makes as much sense as calling me a jazz musician and on more than one occasion has resulted in upset for each of us as well as for the listeners who weren't sure of what they were getting in to. In my case I've often been called a jazz musician. Jazz is a tradition and out of respect for the tradition I have to reject that label as it does not really apply to me. It is a tradition that in some ways I am indebted to but it is not a tradition to which I belong. I would be very embarrassed if someone like Paquito D'Rivera were to come to one of my shows expecting to hear some good jazz and instead hears what I have to offer.

I think that the best way to reach listeners outside your "demographic" is to not think in terms of style and genre but instead to keep your horizons incredibly broad and to foster a wide musical community for yourself. Initiate and nurture relationships, musical and personal, with as many varied musicians as possible.



Share bills together and do everything in your power to engage your listeners. Ultimately if your true goal is to make serious, thought-provoking, well-informed music then doesn't make sense to have as many influences as possible?

What artists currently working in NYC do you draw inspiration from? Do you feel like you operate as a part of a community of musicians or artists? If you were making your own list of five artists who really represent the vanguard of NYC music, who would they be?

I do feel part of a community and fortunately & non-coincidentally it is not one that is defined by stylistic choices but rather one that celebrates and thrives on individuality. Like any vital community there are strong undercurrents of love, support, and healthy competition. If I were to list five musicians whose work resonates with me on a very deep level, people whom I view as peers and whose works consistently interests me it would have to include Nate Wooley, Matthew Welch, Toby Driver, Mario Diaz de Leon and Matt Bauder. Each of these artists comes from a different place where they are working with several seemingly disparate ideas but they have the ability to synthesize them into a singular voice. They each have a very clear trajectory that guides their work and there is a sweetness to the music that each of these individuals make, a tenderness that can't be faked. When you listen to their music you know that is an effort to engage with the listener through a very personal and very articulate musical language.

Is this is a good time to be an experimental-minded musician working in NYC? What local factors are currently helping or hindering your work?

I think it's a great time to be a musician not just in New York but everywhere in the world. It appears that the old models of how we send, receive and understand information are crumbling, birthing new and exciting ways to engage with people on an artistic level. If you can come to terms with that than I think you'll be just fine. In New York there are more clubs than ever and they all operate at different levels of visibility and prestige. You can have a really big and important gig at a place like Roulette and the next night you can play at Death By Audio for a completely different kind of crowd. It does seem to me that more than ever there are walls being broken down. How those walls were constructed in the first place is a different conversation but I do see more and more people listening and responding without stylistic prejudice. I think more and more we are seeing the disappearance of meaningless and superficial distinctions. People are thinking less and less in terms of improv vs. composition, straight vs. free, uptown vs. downtown, ad nauseam, and focusing more on the music. The dinosaurs are beginning to expose themselves and I think it's a really beautiful and evolved thing.



Krallice

In much the same way that Steve Lehman is remixing jazz, a band called Krallice is busy forging a groundbreaking brand of metal. The band features Mick Barr and Colin Marston, two of the most innovative and uncompromising guitarists working in the style today. Since the mid-'90s Barr has been exploding conventional forms of punk and metal and recombining the resulting shards into dauntingly intricate, otherworldly sonic architecture. His bandmate Marston rose to underground fame working in Behold... the Arctopus, an instrumental trio that set new standards for speed, technicality and bizarre passion.

Working together in Krallice, along with bassist Nick McMaster and drummer Lev Weinstein, Barr and Marston weave vast webs of trilling guitar that sound like battle hymns wrought by an advanced alien civilization. Rarely has a band infused the sinister onslaught of extreme metal with such transcendent beauty and epic scale as Krallice does on its two full-lengths, a 2008 self-titled debut and 2009's appropriately titled follow-up, *Dimensional Bleedthrough* (Profound Lore Records). The group is often aligned with the notorious subgenre of black metal, but there's little precedent for Krallice's work in the grim, primitive work of black-metal progenitors such as Burzum. In fact, despite its conventional instrumentation, Krallice doesn't really sound like a rock band at all—it sounds more like an orchestra, committed to evoking a mixture of terror, rapture and sheer awe. That description may sound overwrought but there's really no hyperbole that would do justice to Krallice's monumental fields of sound.

Interview with Colin Marston (Krallice)

Briefly describe your musical training. How does your work capitalize on or subvert your technical knowledge of the art form?

I have some basic music theory training and took about a year of guitar lessons when I started, but most of my training is in the recording world. I wouldn't say that my recording knowledge directly influences the music the I write, but it definitely gets me thinking about how everything should sound on record from the beginning.



All the bands/musicians I've chosen this year are innovative artists who don't really fit into a particular genre and yet, to a degree, each is pigeonholed as being part of a style (jazz, metal, experimental, etc.). How do you cope with this issue? Do you think it hinders your career? Circa 2010 in NYC, what is the best way for a challenging artist to reach listeners outside their "demographic"? Do you even think it's important to do that?

I think krallice fits into the genre of metal-- to me that's way too broad a style to pretend that krallice is unfairly limited by its definition. I have noticed that people feel strongly about krallice's classification as "black metal." That bothers me only in that pretty much every review I've read discusses whether or not we are a black metal band. To me, this is a waste of thought--I would much rather read a music review that focuses on the writer's opinion of the riffs, structures, production and performance, not some tertiary discussion of genre.

I don't care that much about reaching a particular audience. The primary reasons i make music are 1st: for the sake of the music itself and 2nd: for myself. Reaching an audience is a distant 3rd. In addition, it's impossible to fully control who will listen to your music, so I just don't worry about it.

What artists currently working in NYC do you draw inspiration from? Do you feel like you operate as a part of a community of musicians or artists? If you were making your own list of five artists who really represent the vanguard of NYC music, who would they be?

I draw significant inspiration from all the people i play music with. And I do feel part of a community since I play with a lot of musicians who all have multiple bands/projects. There's a pretty overwhelming amount of amazing music being made by these people.

Is this is a good time to be an experimental-minded musician working in NYC? What local factors are currently helping or hindering your work?

Like I said, I think a lot of awesome experimental music is coming out of this city, so sure-- it's a good time. Nut it's also the only time I'm experiencing so I don't have any real direct comparisons. The large number of composers with uniquely creative brains who live here is inspiring; the expensive rent makes it financially disastrous to go on tour.



Steve Lehman

Saxophonist Steve Lehman—appearing with his outstanding octet at the moers festival this year—is another artist who finds freedom in compositional rigor. Since Lehman is a former student of Anthony Braxton, it's not such a surprise that his music revels in formidable complexity. But unlike Braxton, Lehman makes frequent use of propulsive and even danceable groove: His work dazzles with its heady detail while at the same time speaking directly to the body. A listener can tell in seconds that Lehman's soundworld is a place where jazz and contemporary composition share space with futuristic forms of hip-hop and electronica.

Plenty of artists have attempted such fusions before Lehman—Matthew Shipp being a prominent example—but rarely were they so successful at obliterating stylistic boundaries. Lehman's 2005 release, *Demian as Posthuman* (Pi Recordings), may someday be regarded as a truly revolutionary statement, the record on which jazz finally came to terms with DJ culture in a wholly organic way that doesn't shortchange the sophistication of either style. If *Demian* bore the strong influence of noted rap and dub producer Scotty Hard, Lehman's latest album, *Travail, Transformation and Flow* (Pi) draws inspiration from his academic studies with both spectral composer Tristain Murail and master postbop saxophonist Jackie McLean. *Travail* also features a Wu Tang Clan cover, though it's not a connect-the-dots sort of record. The session offers something lush yet hectic, passionate yet mechanistic, the sound of jazz being remixed in real time by some of the world's most skillful improvisers. If one musician can be said to be leading the charge of 21st-century jazz in NYC, it would have to be Steve Lehman.

Interview with Steve Lehman

Briefly describe your musical training. How does your work capitalize on or subvert your technical knowledge of the art form?

Institutional Training:

B.A. (2000) and M.A. (2002) in Music Composition from Wesleyan University. Studied with Anthony Braxton, Alvin Lucier, and Pheeroan akLaff. And concurrently with Jackie McLean at The Hartt School of Music.



D.M.A. (2011) in Music Composition from Columbia University. Studied with Tristan Murail, George Lewis, and Fabien Levy.

Professional:

Performed in ensembles with Anthony Braxton, Eddie Henderson, Dave Burrell, Michele Rosewoman, Ralph Alessi, Mark Dresser, Jay Hoggard, Oliver Lake, Frank Lacy. And, of course, all of the ensembles I'm currently involved with as a leader and led/co-led by my peers (Liberty Ellman Sextet, Fieldwork, Dual Identity, Jonathan Finlayson Quintet, etc.)

All the bands/musicians I've chosen this year are innovative artists who don't really fit into a particular genre and yet, to a degree, each is pigeonholed as being part of a style (jazz, metal, experimental, etc.). How do you cope with this issue? Do you think it hinders your career? Circa 2010 in NYC, what is the best way for a challenging artist to reach listeners outside their "demographic"? Do you even think it's important to do that?

This is a good period for me in that regard. Over the last couple of years I have been able to move with relative ease between a wide array of musical communities. My work as a composer/performer continues to gain visibility and recognition in jazz-related circles; I am regularly able to have my work for contemporary chamber ensembles performed at a very high level by ensembles like So Percussion, JACK Quartet, Kammerensemble Neue Musik Berlin, and ICE (they recently commissioned me to compose an evening-length cycle for chamber orchestra for Spring 2011); I am able to present my work with electro-acoustic and computer-driven formats on a regular basis at major festival and universities throughout the U.S. and Europe and in collaboration with seminal figures in the field like David Wessel, Craig Taborn, and High Priest of Anti-Pop Consortium.

What artists currently working in NYC do you draw inspiration from? Do you feel like you operate as a part of a community of musicians or artists? If you were making your own list of five artists who really represent the vanguard of NYC music, who would they be?

There are too many artists to give a comprehensive list. But as a start...: Peter Evans, Tyshawn Sorey, Vijay Iyer, Craig Taborn, Anti-Pop Consortium, Tristan Murail, George Lewis, Aceyalone, Mark Turner, Rudresh Mahanthappa, Mario Diaz De Leon, Val-Inc, Mark Shim, Chris Dave, Cedar Walton, Eric Wubbels, Claire Chase, etc.



Is this is a good time to be an experimental-minded musician working in NYC? What local factors are currently helping or hindering your work?

It's a good period for me. Being at Columbia University for the past 4 years has provided me with a lot of resources, time, space, inspiration and money, to help develop and expand my work.

Little Women

After you've heard the music of Little Women, you can't help but smile when you hear its name. Think of a fire-breathing dragon called Fluffy and you'll get some idea of the friction between this quartet's humble moniker and its hyperaggressive output. In terms of instrumentation—two saxophones, electric guitar and drums—Little Women retains ties to jazz, and the band's roiling blare definitely shares characteristics with post-Coltrane "energy music." But Little Women is emphatically not a free-jazz ensemble. Whereas that genre hinges on the abandonment of structural rigor, this band makes a virtue out of carefully plotted compositional forms.

Nevertheless, Little Women's brand of structure isn't the familiar, reassuring kind. The musicians use tightness as a weapon rather than a crutch. The band's latest release, *Throat* (Aum Fidelity), begins with all four players locked into a spastic, stabbing rhythm that approximates the cold fury of a jackhammer. Saxists Darius Jones and Travis Laplante play in a steely unison with guitarist Andrew Smiley, as drummer Jason Nazary colors just outside the lines. Even in the wildest free jazz, the foreground/background hierarchy of soloist and rhythm section tends to prevail; here each member plays an equal role in executing the band's assaultive frameworks. For all its intensity, maybe the most surprising thing about Little Women is how pretty it can sound during its calmer moments. This joint commitment to catharsis and reflection is what gives the quartet lasting depth.



[Little Women | NYC @ Death by Audio | 21 Aug 2009 from \(\(\(unartig\)\)\) on Vimeo.](#)

Interview with Travis Laplante (Little Women)

Briefly describe your musical training. How does your work capitalize on or subvert your technical knowledge of the art form?

Going to college for jazz really opened up my eyes to the fact that nowadays one has an equal if not a better chance making a living playing music that's considered "experimental" (i.e. something new and exciting) compared to playing traditional jazz. This hit me one day when a teacher was drilling me on how I needed to know 500 standards in order to get called for gigs in NYC, and then after class I heard him complaining to another teacher how broke he is and how all his gigs are disappearing. This made me realize that things are getting very difficult all around in the music business, so I might as well only play the music that I truly believe in and not waste my time thinking that I'll be able to become successful playing in specific musical styles that are dated.

All the bands/musicians I've chosen this year are innovative artists who don't really fit into a particular genre and yet, to a degree, each is pigeonholed as being part of a style (jazz, metal, experimental, etc.). How do you cope with this issue? Do you think it hinders your career? Circa 2010 in NYC, what is the best way for a challenging artist to reach listeners outside their "demographic"? Do you even think it's important to do that?

People sometimes attempt and pigeon hole Little Women, but even if they try to size us up on the most general level, often the shortest genre description is something like Jazz/noise/metal/punk which is still 4 genres! I feel we often have the opposite problem of being pigeon holed, which is that people have no idea how to describe what we're doing, and sometimes we have a hard time too since it encompasses so much. We try to describe what we do on a more visceral human being level, explaining that we are 4 guys trying to create a new world for the listener, a world that encompasses every human emotion via sound, rather than saying we're this band X meets band Y, especially since most people won't know who those bands are anyway.

We cope with this issue by basically saying we're "everything" and playing in front of as many different drastically different audiences as possible. I think this helps our career because it opens up many more options compared to if we tried to define our sound and what scene we want fit into specifically. Our tour itinerary will often look something like this:



Day 1 “New Music” venue. Day 2 rowdy house party. Day 3 swanky Jazz club. Day 4 concrete basement with no heat. Day 5 gay biker bar. Day 6 respectable rock club.

What artists currently working in NYC do you draw inspiration from? Do you feel like you operate as a part of a community of musicians or artists? If you

were making your own list of five artists who really represent the vanguard of NYC music, who would they be?

We don't feel a part of a specific scene at all actually, and it's not because we're on a high and mighty trip of thinking we're starting our own scene, we just like bouncing around as much as possible to reach as many people as possible, and so far it's working.

1. Buke and Gass (Arone Dyer and Aron Sanchez)
2. Mick Barr
3. Mat Maneri
4. Charlie Looker
5. Dirty Projectors

Is this is a good time to be an experimental-minded musician working in NYC? What local factors are currently helping or hindering your work?

It's hard as hell right now being an experimental-minded musician in NYC. It's extremely hard to make money playing locally, and it's equally hard to find a job that is flexible with one's touring schedule. I feel bad for young musicians moving here from elsewhere where one can just get a job at a coffee shop and pay their rent. 8 bucks an hour doesn't cut it in NYC...At the same time things being so weird right now definitely helps weed out the people who's hearts aren't truly in the music. I'd like to believe that if one loves music enough and wants to make it the center of life badly enough, there's always a way to make it happen.



Die Rückkehr der Gitarre

Oft waren es Gitarristen, die ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre Rock und Jazz zusammenbrachten und diese Fusion in den 1970ern zum weltweiten Erfolg führten. Nachdem Rolle und Funktion der Gitarre innerhalb der aktuellen, improvisierten Musik bis Ende der 90er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts immer wieder neu definiert worden waren und viele Gitarristen bis vor zehn, 15 Jahren mit teils waghalsigen musikalischen Mixturen experimentiert hatten, waren die „00“-Jahre des neuen Jahrhunderts geprägt durch Stagnation und Rückschritt. Doch seit kurzem kann man eine Renaissance in der Gattung „Gitarrenjazz“ beobachten – ist Wolf Kampmann überzeugt.

Die elektrische Jazzgitarre wurde im Rock erfunden. Genau genommen war es Eric Clapton, der Mitte der 1960er-Jahre Töne anschluss, die den Jazz nachhaltig verändern sollten. Nein, er war kein Jazzgitarrist und seine Musik war kein Jazz. Doch er lehnte sich aus dem kleinformatischen Bluesrock seiner Zeit soweit heraus, dass sein Spiel geradezu nach neuen Formen schrie. Jimi Hendrix hörte ihn. Auch Hendrix war kein Jazzgitarrist und doch übersetzte er John Coltranes Tenor-Sound auf den Sechssaiter. Nach Tranes Tod brauchte die Musik einen naiven Charismatiker wie Hendrix, der meinte, dem Teufel ein Schnippchen schlagen zu können.

Damals saß ein junger Mann in den Startlöchern, der es sich zur Lebensaufgabe machte, die Errungenschaften von Clapton und Hendrix mit dem Spirit von Coltrane zu verbinden. Hätte John McLaughlin in seinem Leben nichts anderes aufgenommen als das Intro zu „Right Off“ auf dem Miles Davis-Album „A Tribute To Jack Johnson“ (http://de.wikipedia.org/wiki/A_Tribute_to_Jack_Johnson), wäre ihm immer noch unsterblicher Ruhm sicher. Auf McLaughlin folgten Legionen anderer Gitarristen, die den Radius der elektrisch verstärkten Jazzgitarre beharrlich erweiterten. Erwähnt seien an dieser Stelle nur Larry Coryell, John Abercrombie, Terje Rypdal, Pat Metheny, John Scofield und James Blood Ulmer.



Mekka der Gitarrenpioniere

Diese Entwicklung ging weiter bis zur Jahrtausendwende. Mitte der 1980er war eine neue Riege von Gitarristen angetreten, welche die Leistungen von McLaughlin und Co. bereitwillig aufnahm und in einem andren Kontext weiterformulierte. New York wurde zum

Mekka der Gitarrenpioniere. Arto Lindsay vollzog mit seinen Brachial-Improvisationen die radikale Abkehr von allen Konventionen, mochten sie in der Vergangenheit auch noch so avantgardistisch gewesen sein. Bill Frisell installierte ein völlig neues Klangbewusstsein. Obwohl sein Spiel flüchtig war und sich der einzelne Ton komplett auflöste, dachte er eher in der Struktur klassischer Songs als in landläufigen Jazz-Schemata. Von der Ästhetik seiner Urgroßväter ausgehend, fand er auf der Elektrischen zu einer akustischen Denkweise zurück. Elliott Sharp übersetzte auf seiner Gitarre Strukturen aus Naturwissenschaft und Gesellschaft und schlug mit seiner Klangideologie die Brücke von der freien Improvisation zum Hardcore. Für Fred Frith war die Gitarre nur noch magnetischer Mittelpunkt eines Spielplatzes von Klangerzeugern, die er beliebig zueinander in Beziehung setzen konnte. Auch Eugene Chadbourne, Jean-Paul Bourelly, David Torn, Vernon Reid, Gary Lucas und bis zu einem gewissen Grad Wolfgang Muthspiel zählten zu diesen Innovatoren der 1990er-Jahre.

Hinter all dieser 35-jährigen Folge von Neuerungen setzten Marc Ribot und David Tronzo ein dickes Ausrufezeichen. Ribot manifestierte bei den Lounge Lizards und später bei den Jazz Passengers einen Holzfällersound, den er mit späteren Bands wie den Rootless Cosmopolitans und Shrek anreicherte und verfeinerte. Die Radikalität seines Spiels erinnerte an Jimi Hendrix, dessen „When The Wind Cries Mary“ er in einer Adaption auf die Spitze trieb, und doch war John McLaughlins erwähntes Intro zu „Right Off“ der Ausgangspunkt für Ribots asymmetrischen Powersound. Er trug die Jazzavantgarde endgültig in den Rock zurück. David Tronzo – auch er ging durch die Schules der Lounge Lizards – war in seiner offensiven Beschränkung auf die Slide Guitar ebenso extremistisch durchgreifend wie Ribot, wenn auch mit ganz anderen Resultaten.

Die Gitarre um 2000

Doch wie alle Extremisten konfrontierten sie ihre Umgebung nachhaltig mit einem Problem. Von Clapton und Hendrix bis Ribot und Tronzo hatte die elektrische Gitarre sich unablässig weiter entwickelt. Die beiden ehemaligen Lounge Lizards hatten am Ende dieser Straße alles gesagt, was bis dahin noch nicht formuliert worden war. Welche Postulate blieben also noch? Die Gitarre hatte um 2000 dasselbe Problem wie das Tenorsax rund 30 Jahre zuvor. Sie hatte sich absolut verausgabt und ihre kreativen und technischen Ressourcen bis zum letzten ausgebeutet. Charlie Hunter, Kurt Rosenwinkel



oder Ben Monder mögen noch so überzeugende Alben gemacht haben, dem Vokabular hatten sie nichts hinzuzufügen. Alles, was nach 2000 auf der Gitarre passierte, musste sich zunächst an Namen wie Frisell oder Ribot messen lassen.

Einen Anknüpfungspunkt an diese Situation zu finden, war aussichtslos. Innovatives brauchte neue Maßstäbe, die sich nicht mehr an den einmal erbrachten Leistungen orientierten. Die Gitarre, elektrisch wie akustisch, bedurfte völlig neuer Koordinaten,

innerhalb derer sie sich erneut entfalten konnte. Alle Systeme mussten auf Null zurückgesetzt werden.

Die Zeit der Saitengötter?

Seit der Millenniumswende sind zehn Jahre vergangen, die wie ein halbes Jahrhundert erscheinen. Hat noch irgendjemand eine Ahnung, wie sich die Clinton-Ära anfühlte? Die Gitarre ist ein erstaunlich flexibles Instrument. Sie gönnte sich eine Pause, um in einem kreativen Kokon Neues auszubrühen. Und siehe da, ein knappes Jahrzehnt später ertönt sie wieder, die Gitarre. Die Neuerungen auf dem Strippenbrett sind multistilistisch und dezentral. Ihre Protagonisten sind keineswegs nur Youngster, die noch nicht die Bürde der Erinnerung tragen. Von einer Schule, gemeinsamen spirituellen Haltung oder informellen Ausrichtung kann keine Rede mehr sein. Dem Instrument tut das gut, denn es gilt nicht mehr, die Fanale der Vergangenheit zu toppen. Die Zeit der Saitengötter ist vorbei, die Gitarre hat zu einer gesunden Selbstverständlichkeit gefunden.

Symptomatisch für eine neue Haltung zur Gitarre ist das Bostoner Improv-Urgestein Joe Morris. Er war nie an der vordersten Front progressiver Gitarrenkunst. Im Gegenteil, sein altbackener Sound stand seinen tollkühnen Improvisationen oft im Weg. Doch im vollen Bewusstsein seiner persönlichen Grenzen und der generellen Unmöglichkeit, überhaupt neues Land zu gewinnen, tauschte er sein Instrument gegen den Bass. Auch auf dem Bass bewegte er nicht die Welt. Morris nahm sich aber die Zeit, sich der Gitarre wieder unbedarft zu nähern. Das Ergebnis ist eine erstaunliche Apotheose. Nie zuvor in seiner langen Laufbahn klang der Maneri-Schüler so fokussiert und klangbewusst wie auf seinen neuen CDs „Colorfield“ und „Today On Earth“.

Auch Nels Cline ist nicht gerade ein Neuankömmling im Saitenland. Im Gegenteil, mit seinem Zwillingsbruder, dem Drummer Alex Cline, gehört er bereits seit 1980 zu den Vorreitern der Westcoast-Avantgarde. Er hatte von jeher ein feines Gefühl für Klangzusammenhänge. Mit seinen Improvisationen mit Thurston Moore verwischte er die Linien auf dem innovativen Schnittmusterbogen von Jazz und Rock. Doch seit seiner Mitgliedschaft in der Postrock-Band Wilco scheint sich sein Horizont noch einmal um ein Vielfaches zu erweitern. Seine aktuelle Doppel-CD trägt nicht umsonst den Titel „Initiate“. Die Soundgewitter zwischen kraftvoller Rock-Improvisation und präzise kalkulierte



elektronischem Experiment erzählen die Geschichte einer künstlerischen Ankunft, die zugleich ein Aufbruch ist. Im produktiven Westcoast-Sog hat sich auch Charlie Hunter berappelt. Er reduziert sich nicht mehr auf einen mittelmäßigen Orgel-Imitator, der unbedingt gefallen will. Egal ob auf seinen Solo-CDs oder im Verein mit Bobby Previte, Skerik oder Ben Goldberg spielt er mit einer Schärfe und befreiten Prägnanz, die man so noch nicht von ihm kannte.

Gitarristen in New York

Aus New York kommt gleich eine ganze Reihe neuer, aufregender Gitarristen. In aller Munde ist bereits Mary Halvorson. Sie scheint überhaupt keine Scheu zu kennen, sich mit konstanter Waghalsigkeit in Eskapaden zwischen freier Improvisation, Powerrock und Folk-Kitsch zu stürzen. Egal, wo sie mitmischt, ihr Sound ist so einmalig, dass es zu seiner Beschreibung noch an verbalen Mitteln fehlt. Ein nahezu unbeschriebenes Blatt ist Brandon Seabrook. Sein imaginärer Folk auf Banjo und Gitarre ist so finntenreich wie einst das Spiel von Ribot. Mit entwaffnender Leichtigkeit switcht er zwischen Country, Klezmer, Free Jazz und allen möglichen anderen Idiomen. Moers-Besuchern dürfte er noch aus dem Jahr 2008 in Erinnerung sein, als er mit dem Peter Evans Quartet Begeisterungstürme auslöste. Mit einer gesunden Mischung zwischen Schüchternheit und Kopf-durch-die-Wand-Ethos empfiehlt er sich immer mehr Musikern wie Paul Brody, Jessica Lurie oder Anais Mitchell als kongenialer Begleiter, und selbst Pat Metheny wird nicht müde, ihn zu preisen. Nicht zu vergessen Steve Cardenas, den Meister des sechssaitigen Understatements. Er hat seit einer halben Ewigkeit nichts mehr unter eigener Regie gemacht, aber was er zuletzt in Paul Motian's Electric Bebop Band, Joey Barons Quartett Killer Joey oder der Ben Allison Group ablieferte, ist von einer betörend geradlinigen Sinnlichkeit. Seine unprätentiöse Gelassenheit trägt eher den Spirit von Jim Hall in die Zukunft, als am Extrem-Jazz der Neunziger anzuknüpfen.

Gitarristen in Europa

In Europa zeigen uns einmal mehr die Norweger, was auf der Gitarre geht. Eivind Aarset ist eine Art humanoider Vulkan, dessen Reservoir an glühender Materie unerschöpflich scheint. Er hat sich einmal in Trance gespielt und taumelt in dieser zu immer neuen Levels. Seine elektronischen Spielereien hat er längst zurückgefahren. Statt auf die Altvorderen der Jazz-Avantgarde bezieht er sich offen auf Hendrix und Pink Floyds David Gilmour. Seinen Platz in Nils Petter Molværs Band hat inzwischen ein wesentlich aggressiverer Spieler übernommen. Stian Westerhus ist stilistisch in der Grauzone zwischen technoidem Metal und Industrial zuhause. Seine Sounds lösen physischen Schmerz aus. Es geht ihm nicht um Linien, Melodien oder Harmoniefolgen, nicht einmal



um Klangflächen, sondern um Effekte, Ablenkungen und durchlöcherete Bewusstseinsströme. Seine Gitarre funktioniert eher wie ein Flipper als wie ein herkömmliches Instrument.

Auch in Deutschland gibt es im Spannungsfeld so unterschiedlicher Musiker wie Olaf Rupp, Andreas Wahl, Arne Jansen, Ronnie Graupe und Tobias Hoffmann Anzeichen für eine Renaissance der Gitarre. Für Lobtiraden ist es sicher noch zu früh, doch die Zukunft des Jazz wird auch in hierzulande auf sechs Saiten geschrieben.

Text: Wolf Kampmann

YouTube-Links

[Eric Clapton & Ice Cream 1968](#)

[Marc Ribot in der Martin-Scorsese-Doku "Soul Of A Man"](#)

[David Tronzo & The Savage Wanderers](#)

[Joe Morris](#)

[Nels Cline](#)

[Mary Halvorson mit Peter Evans & Weasel Walter](#)

[Eivind Aarset Sonic Codex Orchestra beim Jazzfestival Saalfelden](#)

MySpace-Links

[Arto Lindsay](#)

[Bill Frisell](#)

[Marc Ribot](#)

[David Tronzo](#)

[Nels Cline](#)

[Mary Halvorson](#)

[Brandon Seabrook](#)

[Eivind Aarset](#)

Musiker-Websites

[Fred Frith](#)

[Elliott Sharp](#)

[Marc Ribot](#)

[Joe Morris](#)

[Nels Cline](#)

[Mary Halvorson](#)

[Steve Cardenas](#)

[Eivind Aarset](#)



Moerser Krisengeschichten

Moerser Krisengeschichten

Das Jahr 2010 ist ein Krisenjahr für das moers festival. Doch schon von Beginn an ist die Geschichte dieses international anerkannten Festivals für improvisierte, aktuelle Musik von einem steten „Auf und Ab“ geprägt. Ulrich Kurth, seit langem dem moers festival verbunden (unter anderem als Jazzredakteur beim Westdeutschen Rundfunk), erinnert an „Moerser Krisengeschichten“. Und ist auch der Frage nachgegangen, wieviel der Gesellschaft die (freie) Kunst überhaupt wert ist: kulturelles Lebensmittel oder verzichtbarer Luxus?

Zum ersten Mal seit seinem Bestehen hat das moers festival kein gedrucktes Programm Magazin. Für die 39. Ausgabe ist das Magazin ins Internet verlegt worden, nur ein dünnes Programmheft erscheint in einer Druckfassung zum Festival. Ausgerechnet im Jahr 2010, dem Jahr der europäischen Kulturhauptstadt Ruhr, kann die Moers Kultur GmbH solche Ausgaben nicht finanzieren.

Dabei begleiten Krisen die wechselvolle Geschichte des Festivals von Anfang an. Mal waren es Anwohner des Freizeitparks, die gegen nächtliche Lärmbelästigung klagten. Oder die Polizei vermutete Haschischgeschäfte und andere kriminelle Umgangsformen im offenen Zeltlager. Mal versuchten Ratsfraktionen oder einzelne Politiker in Abstimmungen des Stadtrats, dem Festival den Geldhahn zuzudrehen, weil sie die „merkwürdigen“ Besucher aus der ganzen Bundesrepublik und anderen westeuropäischen Staaten fernhalten wollten. Mal regelte die Feuerwehr den Eintritt zu den Vormittagsprojekten nach ihren Vorschriften, sodass nur wenige Musikfans Zugang in die Turnhalle oder Aula fanden. Und es gab viele andere Stolpersteine mehr, auch im Tagesbetrieb. Die städtischen Servicebetriebe und das regionale Energieunternehmen zum Beispiel sorgen seit jeher für Strom, Wasser, Müllabfuhr und die Pflege der Grünflächen. Sie waren bis an die Grenzen ihrer Kapazitäten mit dem immer größer werdenden Ereignis von bis zu 100.000 Besuchern im Park gefordert – oft auch darüber hinaus. Hin und wieder kriselte es auch in der künstlerischen Leitung. Oder journalistische Beobachter erhoben Vorwürfe gegen die Infrastruktur oder das Programm, darunter den (unhaltbaren) Vorwurf, in Moers dürften nur persönliche Freunde des früheren künstlerischen Leiters auftreten. Sogar die Vertragskündigung des WDR-Hörfunks im Jahr 2001 überstand das Festival. Über dessen Vitalität angesichts der vielen Hindernisse kann man nur staunen. Politisch und kulturell aktive Bürger haben es geschafft, immer wieder die notwendigen Mehrheiten gegen teils erbitterte Widerstände zu finden.



Gemeinsam war allen Krisen ein Interessenskonflikt zwischen Fans und Aktivisten des Festivals sowie der Kommune. Auf der einen Seite stand der Anspruch der Utopien der 68er, sowohl inhaltlich mit freier Musik als auch konsequent im sozialen und organisatorischen Rahmen. Das wiederum empfanden auf der anderen Seite manche Bürger und Bürokraten als Angriff auf ihre Werte und Normen. Jenseits solcher ideologischen Auseinandersetzungen gibt es dazu noch Verwaltungsvorschriften, die die Sicherheit der Besucher gewährleisten sollen. Der Aufbruch zu neuen Ufern konnte auch von einem Kurzschluss oder Wasserrohrbruch gebremst werden.

Das liebe Geld

Bislang konnten Krisen nicht zuletzt dadurch überwunden werden, dass trotz häufig angespannter Haushaltslage ein Konkurs der Stadt nicht vorstellbar war. Das Festival war längst ein Kulturfaktor in NRW, vernetzt mit Sponsoren, dem Land, dem WDR, zuletzt auch mit der Kulturstiftung des Bundes. Doch jetzt geht es ans Eingemachte. Verfügten die Städte und Gemeinden in Deutschland 2008 noch über ein positives Finanzergebnis von ca. 7 Mrd. Euro, so kommt das statistische Bundesamt für 2009 auf ein negatives Ergebnis etwa in der gleichen Höhe. Die Rettung von angeschlagenen, teils verzockten Banken verschlingt Unsummen – und das in einer Situation, in der die Einnahmen der Städte ohnehin sinken, weil es immer weniger versicherungs- und steuerpflichtige Arbeitsplätze gibt. Bei der Verteilung der Lasten auf Bund, Länder und Kommunen sind sie die Verlierer, deren Sparzwänge die Bürger als erstes spüren – und zwar bei den freiwilligen Leistungen, zu denen auch die Kultur gehört. Das Staatsdefizit steht auf ungeahnter Höhe. Das Minus der Stadt Moers beträgt inzwischen 45 Millionen Euro und der Druck der Finanzaufsicht durch die Bezirksregierung und die Kreisverwaltung nimmt zu. Der „Spiegel“ nannte den Düsseldorfer Regierungspräsidenten Jürgen Büssow einen „Theaterfresser“, da er öffentlich für die Schließung von Kulturinstitutionen eintrat, die in der Krise ohnehin am Rand ihrer künstlerischen Möglichkeiten zu arbeiten hatten.

Der Wert von (freier) Kunst?

Da stellt sich viel schärfer als früher die Frage: Was ist uns die (freie) Kunst wert? Ist sie ein kulturelles Lebensmittel oder verzichtbarer Luxus? Der frühere Bildungs- und Justizminister Jürgen Schmude warnte vor einem Jahr vor den sich abzeichnenden finanziellen Engpässen. Für Moers sei allein der Gedanke an ein Abschaffen des Festivals fatal: „Wer seine Stadt in ihrer Heimatqualität und ihrer Identität schwächt, nur um zu sparen, der stößt sie auf den Rang jener Städte zurück, die mit respektabler Größe im Schatten von Großstädten als ‚nichtangegliederte‘ Vororte ihr Dasein fristen. Das dürfen wir Moers nicht antun.“



Folgt man dem politischen Theoretiker Erhard Eppler, so ist die Antwort eindeutig. Teilhaben an den aktuellen Künsten, also der Zukunftswerkstatt, ist wie Bildung auch ein Menschenrecht; und der demokratische Staat hat auch hier gegenüber seinen Bürgern eine Bringschuld. Der allgegenwärtige Markt räumt dieses Recht nicht ein. Denn auch Kultur, die man dem Markt überlässt, wird zur Ware und steht nur denen zur Verfügung, die sie bezahlen können. Eppler warnt vor der Ökonomisierung des Bewusstseins, der Reduktion auf den möglichst billigen Konsum, der auch immaterielle demokratische Werte aufsaugen kann. Kunst ist eine Äußerung des Menschen, die seine Würde ausmacht. So paradox es anmutet: Angesichts der veränderten wirtschaftlichen und sozialen Lage wird die verändernde, früher „links“ genannte Position äußerlich eine bewahrende – weil sie die Frage stellt, was man dem Markt überlassen darf oder sollte und was nicht. Darum geht es in der Krise in Moers. Hier entwickelt sich seit 1972 ein tönendes Biotop, ein Bezirk der Klang- und Kommunikationssucher, der nicht nur ein Image- und Wirtschaftsfaktor für die Stadt ist, sondern auch einer der wenigen und notwendigen Orte der großen Fantasien improvisierter Musik, die ihre Vielfalt und Vitalität, in transzendenter Versenkung, in tänzerischer Gelöstheit und auch in ekstatischer Transformation beweist.

Jazzhaus Europa

Die Beziehung zwischen den Jazz-Communities in Europa und den USA ist noch immer fragil. Zwar ist es unbestritten, das in den vergangenen zehn Jahren eine Menge Innovatives von europäischen Musikern entwickelt und auf den Weg gebracht wurde. Doch vielerorts machte man es sich daraufhin bequem und hielt an der vermeintlichen Europa-Hegemonie im Jazz fest. Und übersah, dass sich nicht nur in New York sondern auch an der amerikanischen Westküste Szenen gebildet haben, die neugierig an kühnen Improvisationskonzepten experimentiert haben. Im ersten Teil seines Essays über das „Jazzhaus Europa“ blickt Wolf Kampmann noch einmal auf die Zeit zurück, als sich in den 1960ern der europäische Jazz von den US-Vorbildern zu emanzipieren begann.

Wir haben uns schön eingerichtet in unserer netten europäischen Jazzwelt. Es gehört nicht viel Scharfblick zu der Erkenntnis, dass der amerikanische Jazz nach der Jahrtausendwende an Leuchtkraft eingebüßt hat. Sofort waren Strategen zur Stelle, die die Zukunft der improvisierten Musik schon immer in Europa gesehen haben wollen. Die Entwicklungen nach 2000 sollten ihnen eine späte Rechtfertigung für diese zuvor unhaltbare These geben. Auch Medien, Labels und Veranstalter kaprizierten sich wie nie zuvor auf Europa. Für die Szene zwischen Algarve und Ural war das natürlich großartig.



Endlich konnten europäische Musiker aus dem Schatten der amerikanischen Konkurrenz heraustreten und sich zeigen. Das hatten sie wahrlich verdient, denn über die Jahrzehnte hatte sich viel kreatives Potential angestaut, dem die entsprechende Wertschätzung versagt geblieben war.

Eine europäische Affäre

Bereits Ende der 1960er hatte sich eine europäische Jazzhaltung zu entwickeln begonnen, die sich von Amerika grundlegend unterschied. Ein Problem bestand jedoch darin, dass die kreativen Köpfe des europäischen Jazz ihre Zukunft in den USA suchten. Pioniere wie Joe Zawinul, Dave Holland, John McLaughlin, Miroslav Vitouš, Zbigniew Seifert oder Jan Hammer wirkten wie eine Frischzellenkur auf eine amerikanische Szene, die nach dem Tode John Coltranes nach einem neuen Gravitationszentrum suchte. Die Hippie-Szene war nicht sehr jazzaffin und selbst eine Jazz-Autorität wie Michael Cuscuna räumt heute gern ein, dass sie damals mit Grateful Dead oder Jimi Hendrix liebäugelte. Es war Miles Davis, der das Potential der jungen Europäer erkannte. "In A Silent Way" war eine europäische Affäre und Europa rettete den Amerikanern ihren Jazz.

Nationale Jazz-Biotope

In Europa selbst konnte man zu dieser Zeit zwei entgegengesetzte Phänomene beobachten. In Ländern wie Polen, Norwegen und den beiden deutschen Staaten bildeten sich nationale Jazz-Biotope heraus, die sich über die kulturellen Traditionen des jeweiligen Landes definierten. Was Tomasz Stanko, Terje Rypdal, Albert Mangelsdorff oder Ulrich Gumpert damals machten, ist bis heute spannend und brisant. Dem stand ein länderübergreifender Euro-Jazz gegenüber, der sich aus den Eliten der verschiedenen nationalen Szenen rekrutierte. Gruppen wie das United Jazz & Rock Ensemble oder Pork Pie stehen bis heute als abschreckende Beispiele für jene Episode. Regionale Besonderheiten wurden durch paneuropäische Mittelmäßigkeit entschärft. Die Idee, der amerikanischen Dominanz im Jazz mit geballter europäischer Power etwas Adäquates entgegenzusetzen, war gut gemeint, in ihrer aufgesetzten Programmatik jedoch zum Scheitern verurteilt.

Der europäische Jazz brauchte lange, zu lange, um sich aufzurappeln. Seit Django Reinhard gab es immer europäische Musiker, deren individuelle Stimmen aus dem großen Einerlei herausragten, aber sie blieben Einzellerscheinungen. Es war ein wenig wie das Rennen zwischen Hase und Igel. Die Europäer mochten noch so revolutionäre oder kühne Konzepte haben, es waren schon immer mindestens zwei Amis da, die es ungleich treffender ausdrücken konnten.



Die europäische Szene im Blick

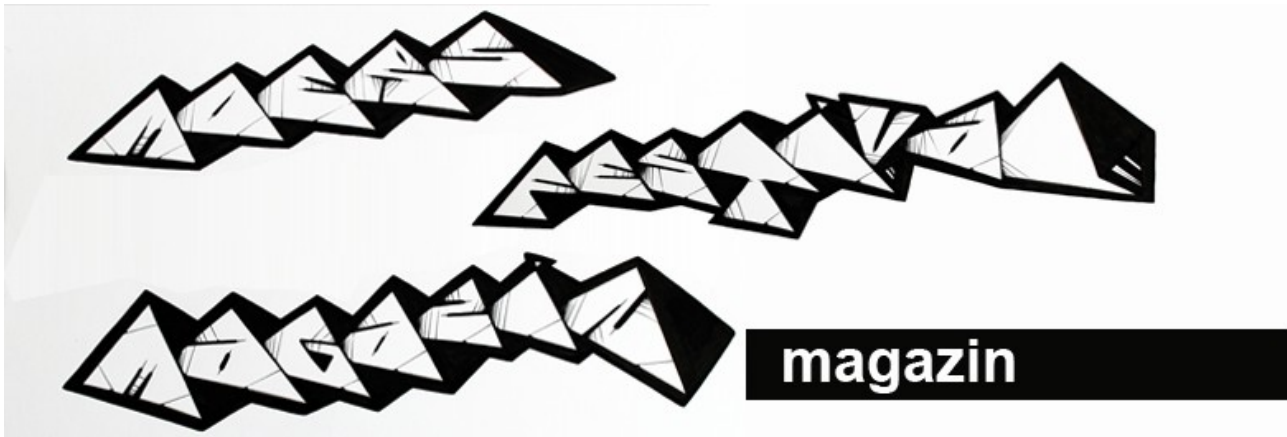
Mitte der 1990er erfolgte dann der lange überfällige Schnitt. Die Ironie der Geschichte wollte es, dass einmal mehr amerikanische Musiker die Aufmerksamkeit auf Europa lenkten. Federführend waren junge Musiker aus Brooklyn, die sich um Tim Berne und Dave Douglas scharten und einen Kontrapunkt zur Downtown Szene von Manhattan setzen wollten. Kosmopoliten wie Jim Black, Chris Speed oder Brad Shepik hatten die Musik Osteuropas und des Mittelmeeres im Visier. Berne holte Marc Ducret und Django Bates ins Boot, Douglas improvisierte mit Martial Solal und Han Bennink. Das Tiny Bell Trio war vielleicht die europäischste Jazzgruppe, die sich jemals aus Amerikanern gebildet hatte.

Eine zweite Connection lief über Chicago. Die Improv-Szene am Lake Michigan um Ken Vandermark und Mars Williams pflegte enge Kontakte zu europäischen Free-Musikern in England, Schweden, Norwegen und Deutschland. Es ist kein Zufall, dass Peter Brötzmanns Gruppen wie das Chicago Tentet und Die Like A Dog gerade zu dieser Zeit populär wurden.

Kulminationspunkte neuer Communities

Doch das war nur die äußere Wahrnehmung, die wie immer sehr hilfreich war. Die entscheidenden inneren Impulse kamen aus der alten Welt. Überall in Europa hatten sich neue Jazzzentren gebildet. In London arbeiteten Labels wie Babel und Dune beharrlich an Szene-Strukturen, die sich auf Clubs wie das Vortex und das Jazz Cafe konzentrierten. Gary Crosbys Tomorrow's Warriors Sessions machten aus dem Jazz in ganz England ein Stück erfolgreicher Sozialarbeit. Kopenhagen, Paris, Oslo, Wien und Stockholm wurden Kulminationspunkte neuer Communities, deren Aktivitäten weit über den Tellerrand des Jazz hinausgingen. Endlich musste man nicht mehr nach Amerika greifen, um in Europa authentischen Jazz zu hören. Als Nine/Elven die amerikanische Szene dann in eine vorübergehende Schockstarre versetzte, führte nichts mehr an der europäischen Alternative vorbei.

Die Euphorie hält bis heute an. Nie zuvor spielten so viele europäische Musiker auf den großen Jazzfestivals wie zur Zeit. Viele von ihnen haben das auch verdient. Nur wird dabei willentlich der Eindruck lanciert, europäischer Jazz sei gegenwärtig per se besser aufgestellt als sein amerikanisches Pendant. Bestimmte ökonomische und merkantile Komponenten werden bei dieser These jedoch bewusst ausgeklammert.



Ist in der letzten Dekade tatsächlich der europäische Jazz erstarkt oder ist es viel mehr die Labellandschaft, die besser dasteht als zum Beispiel vor zehn Jahren? Zwar hört man allenthalben Klagen über schwindenden Publikums- und Käuferzuspruch, doch scheint es jede Woche mehr Labels zu geben, die den unaufhaltsamen Tsunami an

Jazzveröffentlichungen unter die Leute bringen. Erfolgreiche Lobbyarbeit und ein europaweites Netz an Subventionen sorgen dafür, dass sich so gut wie jeder Jazzmusiker auf dem Markt präsentieren kann. Spreu und Weizen geraten unter diesen Voraussetzungen oft durcheinander. Auf unzähligen Hochschulen und Konservatorien werden Jahr für Jahr Legionen motivierter und hochbegabter Jazzmusiker ausgebildet. Mit diesem Problem ist Europa freilich nicht allein. Doch an vielen europäischen Hochschulen ist die Bereitschaft zu vermissen, die eigene nationale Tradition der reinen Jazzlehre zumindest gleichzustellen. Gerade hier, wo die Chance zur Prägung eines europäischen Jazz-Bewusstseins gegeben wäre, ist der amerikanische Kanon nach wie vor das Maß aller Dinge.

Verschämte Schönfärberei

Entsprechend ist die Ausbeute. Von europäischer Aufbruchstimmung kann in Wirklichkeit keine Rede mehr sein. Eher von verschämter Schönfärberei. Das soll nicht heißen, dass aus Europa weniger Qualität käme als etwa vor zehn Jahren. Doch die wirklich aufregende und originäre Musik wird von einer immer unübersichtlicheren Flut zweitklassiger Einspielungen überdeckt. Allein was allwöchentlich an Piano Trios, die stilistisch orientierungslos zwischen Bill Evans, Brad Mehldau und e.s.t. kreuzen, auf den Markt gespült wird, verstopft alle Kanäle und Kapazitäten. Im Gegensatz zu seinem spielerischen Niveau ist der künstlerische Anspruch des europäischen Jazz bis auf wenige Ausnahmen weit unter die Ambitionen des Euro-Jazz der Seventies gesunken. Sicher ist es bequem, an der Europa-Hegemonie der Jazz-Kreativität festzuhalten, weil es uns den Blick über den Teich erspart. Nicht nur in New York, sondern vor allem auch an der amerikanischen Westküste tut sich mehr, als wir hierzulande wahrhaben wollen. Der Wandel der Vertriebswege des amerikanischen Jazz ist hinreichend debattiert worden, verändert hat sich an der Situation indes wenig. Mit Billigfliegern ist dem Problem nicht beizukommen, da halten wir eben lieber weiterhin die Europa-Flagge hoch.



Beispiel Berlin

Das Beispiel Berlin zeigt jedoch, dass zu Trübsal keinerlei Anlass besteht. Was niemand mehr für möglich gehalten hätte, hat sich beinahe über Nacht von selbst eingestellt. Der zuvor so provinziell vor sich hin miefende Berliner Jazz hat ein internationales Gesicht erhalten. Der musikalische Underground der nahezu bankrotten Hauptstadt wird kaum noch subventioniert, doch Lebens- und Arbeitsraum ist in Berlin billiger als in irgendeiner anderen Metropole der Welt. Klangpioniere des ganzen Planeten geben sich an der Spree die Klinke in die Hand, schnuppern ein paar Monate Berliner Luft und tragen dieses Lebensgefühl wieder hinaus in die Welt. Vor ein paar Jahren wäre es noch ein großes Ding gewesen, wenn eine Legende wie Greg Cohen am Jazzinstitut Berlin andockt. Heute

nimmt davon kaum noch jemand Notiz. Es ist halt so in Berlin. Wie vor zwanzig Jahren in New York ist es heute nahezu unmöglich festzuhalten, wer ein Berliner Musiker ist und wer nicht. Berlin ist längst vielmehr eine Haltung als ein konkreter Ort. Der Jazz braucht keine strategischen Planungen und kommerziellen Konzepte, er braucht einfach eine Reihe von Musikern, die auf einer gemeinsamen Drehscheibe den Mut haben, hörbar zu machen, was sie bewegt.

In Berlin hat sich der Jazz auf seine wahre Stärke besonnen. Er verlässt den ästhetischen Elfenbeinturm und greift bewusst oder unbewusst Stimmungen auf, die den Menschen – nicht vordergründig den vermeintlichen Jazzkonsumenten – umtreiben. Das Zauberwort ist Authentizität. So gewinnt er an Boden zurück. Das Beispiel Berlin wird Schule machen. Jazz war immer ein Ausdruck von Individuen, die sich temporär zu Zweckgemeinschaften in Bands, Projekten, Workshops und Szenen zusammenschließen. Das wird auch immer so bleiben. Es macht überhaupt keinen Sinn, den europäischen Jazz gegen den amerikanischen aufzurechnen oder umgekehrt. In einer globalisierten und virtualisierten Welt schon gar nicht. Wie sagte die Chicagier AACM-Ikone Fred Anderson doch so schön? „Jazz is contribution“. Was gibt es dem noch hinzuzufügen?

Text: Wolf Kampmann



YouTube-Links

[Terje Rypdal 1978](#)

[Albert Mangelsdorff 1976 bei den Jazztagen Berlin Jaco Pastorius & Alphonse Mouzon](#)

[Dave Douglas 1999, Deutsches Jazzfestival Frankfurt](#)

[Tim Berne mit Marc Ducret](#)

[Ken Vandermark & Peter Kowald](#)

MySpace-Links

[Gary Crosby Tomorrow's Warriors](#)

Wikipedia-Links

[Joe Zawinul](#)

[Dave Holland](#)

[John McLaughlin](#)

[Miroslav Vitouš](#)

[Zbigniew Seifert](#)

[Jan Hammer](#)

[Tomasz Stańko](#)

[Terje Rypdal](#)

[Albert Mangelsdorff](#)

[Ulrich Gumpert](#)

[Tim Berne](#)

[Dave Douglas](#)

[Jim Black](#)

[Chris Speed](#)

[Marc Ducret](#)

[Django Bates](#)



Radiophone Begleitung

Zeitzeugen: Ulrich Kurth

Zum ersten Mal als Musik-Fan auf dem Festival in Moers war Ulrich Kurth 1973, als zum Beispiel das Globe Unity Orchestra um Alexander von Schlippenbach im Moerser Schlosshoff zu hören war, als Terje Rypdal, Gunter Hampel, Jan Garbarek oder das Trio Peter Brötzmann/Fred van Hoove/Han Bennink dort auftraten. Bis 1990 besuchte er unregelmäßig die verschiedenen Jahrgänge des Internationalen New Jazz Festival Moers, konnte währenddessen die Professionalisierung der Organisationsstrukturen ebenso beobachten wie die Veränderungen innerhalb des Programmkonzepts vom künstlerischen Leiter Burkhard Hennen. Ab 1990 war Kurth dann viele Jahre unter anderem als Jazzredakteur des Westdeutschen Rundfunks eng mit dem Festival verbunden – sei es als Co-Programmmanager mit Hennen, oder sei es als Teil der über das Festival berichtenden Medien.

Dr. Ulrich Kurth über...

...die erste Zeit seiner Zusammenarbeit mit Burkhard Hennen:

1989 ging's für mich richtig los. Da hat mich Manfred Niehaus dem Burkhard Hennen als seinen Nachfolger präsentiert. Ein Jahr war ich direkt mit dem Festival befasst – und musste erst einmal Burkhard's intuitive Arbeitsweise verstehen. Ich habe mich die erste Zeit immer sehr erregt über die Art, wie das Programm zustande kam – und wie auch das Heft gestaltet wurde. Das hat Hennen damals alles selbst gemacht. Und es war voll mit

Druckfehlern – rein handwerklich nicht gut gemacht. Ich hab' mich darüber geärgert, weil der WDR Mitveranstalter war. Die Seiten wurden immer sehr spät fertig, weil Burkhard das Programm bis zum Schluss für aktuelle Entdeckungen offen halten wollte. Ich erinnere mich, wie ich ein paar Tage vor Festivalbeginn mit Markus Heuger in Köln gesessen habe, um unter großem Zeitdruck Korrektur zu lesen. Ich habe dann angefangen, Burkhard Hennen zu sagen: Hör mal zu, du kriegst viel Geld aus dem Jahresetat, den ich zu verwalten hatte, etwa ein Zehntel. Der Betrag ließ sich im Laufe der Jahre noch steigern, denn ich habe sehr viel Energie im WDR aufgewendet, um immer noch was los zu eisen.



Unter den alten Zuständen hat das ganz gut geklappt. Doch zurück. Ich habe ihm gesagt: Die Bands auf dem Festival müssen ein gewisses Niveau haben. Und es gibt Musik, da ist es zwar toll, wenn man's live erlebt, im Konzert dabei ist – aber das akustische Erlebnis war ohne die Bühne und das Publikum oft nicht zum Aushalten. Damals haben wir uns erst fürchterlich gestritten, weil Festival- und Medieninteresse kollidierten. Doch dann haben wir begonnen, Programme zusammen zu entwickeln.

...den Moerser „Jugendwahn“:

Es sind verschiedene Gedanken darin, die einfach falsch sind, muss man nachträglich sagen. Da ist zum Beispiel das unbedingte Verknüpfen – kommt auch von den 68ern –, dass dieses neue, richtungsweisende Element immer nur von ganz Jungen, vom Nachwuchs vertreten wird. Dem Nachwuchs, dem man alle schockierenden Ergüsse nachsieht. Nach dem Motto: Das wächst sich aus, das wird schon gut werden, aber lass sie erst mal machen. Das jedoch hat die Jazzgeschichte spätestens seit 1980 bewiesen, dass dieser Gedanke überhaupt nicht aufrecht zu halten ist. Vielmehr hat es auch aus der jungen Bewegung – das Beispiel Wynton Marsalis ist vielleicht das bekannteste – sehr kulturkonservative, ja, geradezu reaktionäre Entwicklungen gegeben. Auch was den Jazz und die improvisierte Musik betrifft: das Bestreben, nach europäischem Vorbild eine Kunstmusik zu schaffen. Und dann wird plötzlich Jazzgeschichte als eine Form von Kunst begriffen, die nicht mehr eine gesellschaftlich gebundene Kunst ist, sondern ein „Artefakt“. Dann ist Louis Armstrong kein rebellischer Musiker mehr, sondern einfach ein Stillist, ein großer Köhner, dessen Form unbedingt zu bewahren ist, an der man anschließen kann. Dem gegenüber ist in dieser Ideologie ein Trompeter wie Miles Davis eine zu vernachlässigende Erscheinung. Was andere – wie auch ich – für völligen Quatsch halten. Aber, das ist Realität gewesen und hat im Streit um Moers immer eine Rolle gespielt.

...den Medienauftrieb beim Moers Festival:

Burkhard Hennen hat dieses Festival hochgepäppelt, am Anfang mit unglaublich wenig Geld. Er konnte den amerikanischen Musikern kaum die Reisekosten und nur eine kleine Gage bezahlen. Doch er hat die Leute dazu motiviert, auch für sehr wenig Geld

aufzutreten, weil er ihnen sagen konnte: Da sitzen 500 Journalisten, die über euch schreiben werden. Das stimmte, was er gesagt hat: Die Akkreditierungslisten in Moers waren unwahrscheinlich lang. Da waren sie alle vertreten, von der Frankfurter Allgemeinen, der Frankfurter Rundschau und der Welt – bis hin zu Schülerzeitungen vom Niederrhein.

Es gab natürlich auch Berichterstattung in Funk und Fernsehen. Nicht nur im WDR, auch in anderen Radiostationen. Ich hab' mich sehr dafür eingesetzt, dass Burkhard mit den



Bands Verträge geschlossen hat, um immer ein Stück von den Konzerten der „Europäischen Rundfunk Union“ zur Verfügung stellen zu können. Da gab's Kollegen vom belgischen, vom holländischen, vom italienischen, vom französischen Radio, ja sogar aus Finnland und England kam man nach Moers. Und sie wollten ja berichten. Um aber berichten zu können, brauchten sie Musik – und die sollte gut klingen. Also dann am Besten direkt vom Ü-Wagen. Nur das musste man mit den Musikern vorher vertraglich regeln. Nachdem Burkhard diese Regelung auf den Weg gebracht hatte, konnten wir es systematisch ausweiten. Und ich habe es auch geschafft, eine Aufnahme vom moers festival in der Festspielwelle der ARD zu platzieren, einmal im Jahr. All das, dieses Riesenecho (Es ist immer die Frage, was ist es wirklich – oder war es ein großes Bohei, der dann versackt ist.), das war immer ein Grund für Musiker, in Moers aufzutreten.

...das Programm-Kollektiv der ersten Festivaljahre:

In den Anfangsjahren war es Idealismus. Da hatte Burkhard auch Musiker an sich gebunden, die mit ihm zusammen in einer Art von Kollektiv Ideen fürs Programm vorschlugen – man könnte es mit dem ersten Kollektiv der Free Music Production (FMP) vergleichen. Jedenfalls waren Musiker wie Ali Haurand oder Peter Brötzmann auch als Programmierer in den ersten Jahren dabei. Die Kollektividee prägte die ersten Jahrgänge. Das Festival verstand sich als Teil der alternativen Bewegung. Nur: Da gab's genau wie bei der FMP in Berlin auch heftige Auseinandersetzungen. Wenn ein Musiker in einem Veranstalterkollektiv sitzt, dann ist das für ihn überaus problematisch. Denn er muss Entscheidungen über seine Kollegen treffen – und im Grunde auch über sich selbst.

...Burkhard Hennens Label Moers Music:

Der Erfolg des Moerser Festivals lag auch in der Professionalisierung begründet. Burkhard hat ja auch das Plattenlabel Moers Music gegründet – und deren Erzeugnisse haben über viele Jahre neben der FMP in Berlin den Stand der Dinge in der improvisierten Musik präsentiert. Und er hat für viele Musiker, vor allem für Amerikaner wie zum Beispiel Anthony Braxton, Tourneen in Europa organisiert. Tourneen, wo er meistens selbst mitgefahren ist und den Bandbus gesteuert hat. Kleine Plattenfirmen wie Moers Music hatten oft Probleme, überhaupt in die großen Läden zu kommen. Den Vertrieb der Moers

Music regelte Burkhard Jahre lang so, dass er seinen Kombi mit Platten vollpackte und in die großen Städte der damaligen Bundesrepublik fuhr, um da Platten zum Verkaufen in den Läden abzugeben – und alte Bestände durchaus wieder mitzunehmen, die nicht verkauft worden waren.

...das „Unperfekte“ der Anfangsjahre:



Dieses Moers Festival war eben auch in vielerlei Hinsicht eine „handgemachte“ Angelegenheit von Burkhard Hennen – was auch ein Gutteil des Charmes des Festivals ausmachte. Dass die ganz große Perfektion eben einfach nicht da war. Dass es auch vom Publikum eine Menge Einsatz erforderte, um beim Festival irgendwie auf seine Kosten zu kommen.

Interview: Martin Laurentius



Nebenreihen

night sessions@Röhre



Occidental Brothers Dance Band by Jim Newberry

Eine wilde Mischung bieten wir in der Röhre zu den night sessions. Es beginnt am Freitag mit der überaus tanzbaren Occidental Brothers Dance Band aus Chicago und dem Sänger Samba Mapangala aus der Demokratischen Republik Kongo (dessen Ausreise zur Zeit der Drucklegung allerdings noch nicht genehmigt ist). Am Samstag folgt mit dem Düsseldorfer Quartett ParisRoubaix, die ihre Musik treffend als "EthnoJazzPunk" bezeichnen, ein Programmbeitrag der Röhre. Der Reigen endet am Sonntag mit einem Auftritt der inzwischen zehn Jahre alten Lieblingsband von Jim Black, dem amerikanisch-isländischen Quartett AlasNoAxis. An allen drei Abenden gilt: Wer zu spät kommt..., muss draußen bleiben.

Freitag, 21. Mai 2010, 23.00h

Occidental Brothers Dance Band Int'l feat. Samba Mapangala (USA, RCB)
Samba Mapangala_voc, Kofi Cromwell_tp, voc, Greg Ward_as, Nathaniel Braddock_g,
Joshua Ramos_b, Asamoah Rambo_dr

Samstag, 22. Mai 2010, 24.00h

ParisRoubaix (D)
Michael G. Esch_sax, Ralf Wissdorf_b, Ulf Stricker_dr, Max Klaas_perc



Sonntag, 23. Mai 2010, 24.00h

AlasNoAxis (USA, IS)

Chris Speed_sax, Hilmar Jensson_g, Skuli Sverrisson_b, Jim Black_dr, laptop

Ort: Die Röhre , Weygoldstraße 10 , 47441 Moers

Für die Konzerte in der Röhre ist der Eintritt frei!



Nebenreihen

night sessions@Bollwerk

Explore Electronics

Das Gebäude der elektronischen Kunst hat unendlich viele Türen – hinter manchen liegt ein Ballsaal, hinten anderen ein endloser Flur, hinter den meisten aber eine eigene Welt. Mit dem Beginn der Techno-Bewegung vor rund 20 Jahren loteten im Niemandsland Berliner Grenzstreifen oder auf Parkdecks in Hannover vorwiegend junge Menschen die Tanzbarkeit elektronischer Klangwelten aus. „Elektro“ trat spätestens seit diesem Zeitpunkt die Nachfolge der Punkbewegung an. Folgerichtig blühen elektronische Landschaften: Sphärischer Ambient, komplizierter, bisweilen anstrengender Electroclash, „Listening Electro“, Drum&Bass, hippieske Goa-Sounds, stampfender Ballermann-Beat. Elektro ist faszinierend und aufregend, bei den night session@Bollwerk wollen wir dieser Bandbreite ihre Bühne geben, denn: Es macht unendlich viel Spaß.

Freitag, 21. Mai 2010, 18.30h

Explore Sight and Sound

Moloch (D), Melancholics (IS, D), The Man (D), Saal5 (D)

Visual Arts: Jan Ehlen/Pixtole, Werner Nekes, Jerry Jerome, Maia Bambul

Raumzeitpiraten and more...

Samstag, 22. Mai 2010, 14:00h

Beatplantation

Marcus Sur (highgrade/trapez), Detuned (kabelkinder/berlin), Pixelkraut

(visuals/beatplantation), Ambush! (bassfalter/bochum), Senor 45

(popshoppers/oberhausen) and many more...

Sonntag, 23. Mai 2010, 18:00h

Elektrokombüse, Live flako (London), toetensen, mettphonic, elektra ursula

ben bonitempi totti valotti marecco marocco, (KöMBÜSE-klAn,I HEART RUHR YORK,

RoBoT IN A bOWL) / Duisburg

Tickets night sessions @ Bollwerk 107: Freitag 6,- €, Samstag 10,- € Sonntag 6,- €.

Alle Gäste mit einem moers festival-Ticket haben freien Eintritt ins Bollwerk



Nebenreihen

123 @ Stadtkirche



Ariel Shibolet

Auch in diesem Jahr ist die Stadtkirche in Moers wieder Ort der besonderen Begegnung. Drei akustische Konzerte mit jeweils einem Solisten, einem Duo und einem Trio in einem hervorragend klingenden Kirchenraum. Die Konzertreihe 123 beginnt am Samstag mit einem in unseren Breiten sehr seltenen Konzert des in Tel Aviv lebenden und arbeitenden Sopran-Saxofonisten **Ariel Shibolet**. Es folgt ein Duo der ganz besonderen Art mit dem australischen Violinisten **Jon Rose** und dem sardischen Gitarristen **Paolo Angeli**. Die Reihe endet am Montag mit einem Konzert dreier Saxofon-Legenden, die sich zum Trio Sonore zusammengetan haben: **Peter Brötzmann** aus Wuppertal, **Mats Gustafsson** aus Süd-Schweden und **Ken Vandermark** aus Chicago.

Samstag, 22. Mai 2010, 14.00h

Ariel Shibolet (IL) Ariel Shibolet_sax

Sonntag 23. Mai 2010, 14.00h

Jon Rose & Paolo Angeli (AUS, I) Jon Rose_v, Paolo Angeli_g

Montag 24. Mai 2010, 13.00h

Sonore (D, S, USA) Peter Brötzmann_sax, Mats Gustafsson_sax, Ken Vandermark_sax

Für die Konzerte der Reihe 123 ist der Eintritt frei!

Ort: Evangelische Stadtkirche, Klosterstraße 47441 Moers



Nebenreihen



Angelika Niescier by Helmut Berns

Die Moerser Improviser in Residence 2008 und morning-Kuratorin **Angelika Niescier** wird die Tradition der morning sessions dieses Jahr fortsetzen. Durch die intime Atmosphäre der kleinen Spielstätten werden die Zuschauer hautnah Zeuge der großen und kleinen Überraschungen nach dem Motto: "a quest for new experiences". Musiker aus den verschiedensten Richtungen treffen hier aufeinander und finden musikalisch zusammen. Besonders hinzuweisen ist in diesem Jahr auf die Teilnahme des israelischen Saxofonisten Ariel Shibolet und des libanesischen Trompeters Mazen Kerbaj. Ebenfalls bemerkenswert ist die Mitwirkung niederländischer Musiker – wie zum Beispiel Esra Dalfidan oder Bram Stadthouders, die mit Sanne van Hek, der diesjährigen "Improviser In Residence", und mit Unterstützung des Muziek Centrum Nederland (MCN), Amsterdam, an allen drei Tagen die Sessions bereichern werden.

Teilnehmen an den morning sessions werden: Carlo Mombelli, Schneeweiss & Rosenrot, Super Seaweed Sex Scandal, Donkey Monkey, Jim Black, Shahzad Ismaily, Colin Stetson, Esra Dalfidan, Tobias Klein, Eirikur Orri Olafsson, Bram Stadthouders, Bostijan Simon, Viljam Nybacka

Ort: Tribera*, Samstag bis Montag, jeweils 11.00h bis 13.00h

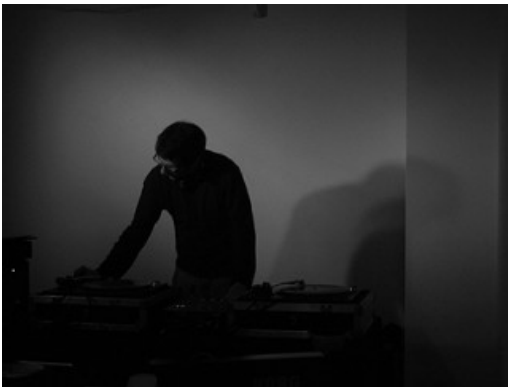
*Tribera bezeichnet alle drei Spielorte beim Rathaus, vom amerikanischen TriBeCa („Triangle Below Canal Street“) zum „Triangle Below Rathaus in Moers.

Für die Konzerte morning sessions ist der Eintritt frei!



Nebenreihen

Konzerte im Dunkeln



Till Kniola

„Stepping Into The Dark“, benannt nach einem Album des britischen Field-Recordist Chris Watson, ist der Titel der diesjährigen Konzerte im Dunkeln. Kurator Till Kniola stellt Sound in den Mittelpunkt, der vermeintlich ein Abbild einer außermusikalischen Realität darstellt. In quadrophonischer Surround-Beschallung erlebt das Publikum direkt am Ohr schmelzendes Eis, rauschende Wälder, sprudelnde Geysire, arktische Eisstürme und brummende Fahrstuhlschächte. In der klanglichen Realitätsnähe liegt im Dunkeln die verführerische Kraft: Die Reise an all jener Orte muss jeder für sich mit seinem eigenen Gehör antreten.

Samstag, 22. Mai 2010, 15.00 - 16.30h und 18.30 - 20h

Thomas Köner (D), Helena Gough (GB), Evapori (D)

Sonntag, 23. Mai 2010, 15.00 - 16.30h und 18.30 - 20h

Jonathan Coleclough (D), Manu Holterbach (F), John Wall (GB)

Montag, 24. Mai 2010, 15.00 - 16.30h und 18.30 - 20h

Francisco Lopez (E), Toy Bizarre (F), Small Cruel Party (USA)

Ort: Schlosstheater Kastell 6 47441 Moers

Für die Konzerte im Dunkeln ist der Eintritt frei!

In Zusammenarbeit mit Der Paritätische, Kreis Wesel.



Nebenreihen

Improvisation, Offenheit, Experiment

nimm! trägt die kreative Energie des moers festival in die Stadt

Was das moers festival mit seiner großen Bühne für die Blütenpracht der musikalischen Nischen leistet, möchte das **Netzwerk Improvisierte Musik Moers***, nimm!, für alle Moerser, vor allem für Kinder und Jugendliche, zugänglich machen: die Offenheit, den Erfindungsreichtum und die kreative Energie improvisierter und aktueller Musik. In der diesjährigen Projektwoche vor dem Festival hat nimm! alle über 1000 Moerser Erstklässler zum Besuch der preisgekrönten interaktiven Kindermusiktheaterproduktion „Feedback“ (Muziektheater Transparant Antwerpen) eingeladen. Neben dieser Theateraufführung schwärmt in der Vorwoche des Festivals ein ganzes Team profilierter Improvisationsmusiker, u.a. mit dem Kölner Bassisten Achim Tang, dem Leipziger Komponisten Erwin Stache und der Wuppertaler Geigerin Gunda Gottschalk, in die Moerser Schulen aus, um gemeinsam mit den Schülern Klänge zu erforschen und Musik zu gestalten.

Mit insgesamt 55 Klassen und ca. 1500 Schülern nehmen auch in diesem Jahr nahezu alle Moerser Schulen an dem Großprojekt teil. Beim festlichen Abschlusskonzert am 21. Mai um 16.30 Uhr im Kammermusiksaal der Moerser Musikschule sind einige von ihnen als Klangorchester zu hören - zusammen mit dem nimm!-Dozenten-Ensemble MetaSketch und dem Jugendensemble für zeitgenössische Musik des Landesmusikrats Studio musikFabrik .

Darüberhinaus beteiligt sich nimm! mit dem musikalisch begleiteten „1. Slow Biking Race Moers“ (16. Mai) und der Konzertreihe „Nachtstimmen“ (16.-20. Mai) an der Moerser Local Heroes-Woche im der Ruhr2010.



Klangorchester by Helmut Berns



**Das Netzwerk Improvisierte Musik Moers (nimm!) wird gefördert durch das Netzwerk Neue Musik, ein Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes, durch die Kunststiftung NRW und durch den Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen.*