



Berliner Festspiele



JAZZ FEST BERLIN

31. OKTOBER - 5. NOVEMBER 2017

Inhalt

- S. 2 In a Spirit of Openness and Inclusion
Richard Williams
- S. 5 Tyshawn Sorey: A Portrait
John Murph
- S. 8 What's New?
Wolfram Knauer
- S. 12 Improvising Across Worlds
Amirtha Kidambi
- S. 17 Die weibliche Stimme im Jazz –
zwischen Tradition und Moderne
Matthias Kirsch
- S. 22 Programmübersicht
- S. 24 Jazzfest Berlin 2015 – 2016
Impressionen
- S. 31 Kollaboration statt Cricket
Franziska Buhre
- S. 34 Lift to the Scaffold
Richard Williams
- S. 38 A Firebrand Thinker: Amiri Baraka –
artist and cultural activist
Kevin Le Gendre

In a Spirit of Openness and Inclusion

In a world where walls are being erected and borders strengthened every day, where leaders are encouraging cultural isolationism and minorities are being marginalised, jazz exists to remind us of a simple lesson: that people and societies are at their best when they work together in a spirit of openness and inclusion.

Over the past century jazz has provided an example of evolution through collaboration, not just between individual musicians but between apparently disparate cultures. In 2017 Jazzfest Berlin will demonstrate that this music welcomes all those who respond to a spirit that celebrates the right to be different, to challenge orthodoxies and to find ways of working with others. For that reason this year's festival begins not at its traditional base in Wilmersdorf but in Kreuzberg, a place where many cultures meet.

Kreuzberg's Lido is the ideal venue for the four bands that start the festival. Steve Lehman & Sélébéyone and Amirtha

Kidambi & Elder Ones represent jazz's ability to reach out to other forms and other languages. Shabaka and the Ancestors sees a much-praised young British saxophonist meeting a group of musicians from South Africa. Heroes Are Gang Leaders blend the sung and the spoken word with fierce rhythms, powerful improvisations and an uncompromising political message.

A second venue new to Jazzfest Berlin is the Church at Hohenzollernplatz, where the Iraqi-American trumpeter Amir El-Saffar presents a work commissioned to exploit the church's special acoustical properties. The Kaiser Wilhelm Memorial Church welcomes Trondheim Voices, an all-women group of improvising singers from Norway, joined by the English organist Kit Downes.

Another piece commissioned by the festival comes from the American trumpeter Ambrose Akinmusire, whose composition is inspired by recordings made in

1939 of a woman inmate in a Mississippi prison farm. Akinmusire will share the evening with the pianist Michael Wollny, who gives a rare solo performance.

For the first time in its history, the festival welcomes an artist-in-residence. Recently described by Alex Ross in "The New Yorker" as "an extraordinary talent who can see across the entire musical landscape", the drummer and composer Tyshawn Sorey will bring his own trio to the festival as well as playing solo, in a duo with the saxophonist Gebhard Ullmann, and in a "conduction" project with 20 Berlin-based musicians. Other visitors from the US include John Beasley's award-winning MONK'estra, celebrating the centenary of the birth of Thelonious Monk; Nels Cline's "Lovers" project, surrounding the guitarist's quartet with a chamber orchestra; and the soulful Hammond organist Dr. Lonnie Smith. Another anniversary is that of the soundtrack contributed 60 years ago by Miles

Davis to Louis Malle's first film "Ascenseur pour l'échafaud". The pianist René Urtreger, the only surviving member of Davis's 1957 European quintet, will be present to play and discuss after a screening of the film at the Maison de France.

Finally, while politicians argue over changes to Britain's relationship with Europe, A-Trane presents a three-night series titled "Berlin-London Conversations", in which the musicians of the two cities meet in new configurations to demonstrate that the exchange of musical ideas will continue to flow. It is through conversations like these that jazz can look forward with optimism to its second century as a music of continuing dynamism and relevance.

Richard Williams
Artistic Director
Jazzfest Berlin

Thomas Oberender
Director
Berliner Festspiele



Tyshawn Sorey: A Portrait

By John Murph

Eine deutsche Übersetzung dieses Essays
finden Sie auf: blog.berlinerfestspiele.de

Expect the unexpected. Or expect nothing. That's the best suggestion 37-year-old Tyshawn Sorey can give you if you're attending any of his multiple concerts as he acts as the artist-in-residence at this year's Jazzfest Berlin. In addition to fronting his trio with bassist Chris Tordini and pianist and keyboardist Cory Smythe in support of his latest intriguing disc "Verisimilitude" (Pi Recordings), the Newark, New Jersey-born Sorey will perform in numerous ensemble configurations and sonic persuasions that include another trio with Tordini and saxophonist Angelika Niescier, a duo performance with the German saxophonist Gebhard Ullmann, and a 21-piece acoustic-electric orchestra exploring a special version of his "Autoschediasm" musical language, which is a hybrid conduction system that combines cues and signals from Lawrence D. "Butch" Morris and Anthony Braxton, while still incorporating improvisational cues, uniquely crafted by Sorey.

"Don't arrive at my concerts with expectations," Sorey reiterates. "The point for me is not about how much the music will be improvised and how much will be through-composed, or even what my drums will sound like. The point is how good the band sounds; the point is how the music makes you feel; the point is how does the music make the musicians feel. These are bigger pictures that I like to address in every single performance. I hope the audience will take home with them those bigger pictures in my music."

Sorey has garnered worldwide acclaim for his seemingly ceaseless virtuosity and wondrous compositions, which push the envelope so deep into uncharted sonic terrain that calling him a jazz drummer seems to undermine his expansive artistry. "The New York Times" claimed that "he plays not only with gale force physicality, but also a sense of scale and equipoise," while "The Wall Street Journal" praised him as "a composer of radical and seemingly boundless ideas."

When it comes to how he views his musicianship that incorporates writing elaborate compositions and playing piano and trombone, he prefers to call himself a "free musician," permitted to explore any music his heart and mind desire. "When it comes to me being a black guy behind the drum set, for some people, that alone can pigeonhole me in a particular area of music and try to keep me away from exploring other types of music," explains Sorey of slashing categorical stereotypes when it comes to being a black musician. "That becomes a serious problem for me. I'm not a jazz musician; nor am I a 20th century avantgarde musician; nor am I a funk musician. I'm really a student of music and a person who loves all kinds of music from many different backgrounds and cultures. My interest is to explore all those as much as possible. So never come to my concerts expecting me to just swing straight-ahead jazz."

Still, it's equally important to not expect him to not coming out swinging straight-ahead jazz, because that idiom is indeed part of his capacious musical vocabulary. "I could do a super straight-ahead jazz set one night then the next night I could be doing something that's totally improvised. Then the following night, I could be playing a noise gig or a metal gig. I try to really apply myself 100 percent in every situation. My philosophy is to have no discrimination of styles in my practice. If there is some discrimination in my artistry, then that's a problem that I would have to resolve. I can't blame the musical genre for me

“I say, play your own way. Don’t play what the public wants. You play what you want and let the public pick up on what you’re doing – even if it does take them fifteen, twenty years.”

Thelonious Monk

not liking it. That would be a problem that I would have to face. And I can choose to confront that issue or not,” he says.

A lot of Sorey’s inquisitive nature and courageous fearlessness traces back to his involvement with the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), which has birthed such pioneers as pianist Muhal Richard Abrams, trombonist George Lewis, trumpeter Wadada Leo Smith, and saxophonists Roscoe Mitchell and Anthony Braxton – all of whom Sorey has studied under. “That organization still has a great impact on my artistry. In fact, the AACM is probably my biggest influence in terms of the music that I’ve been producing for the past 20 years,” Sorey enthuses. “The AACM musicians really helped me out, particularly when I’ve felt discouraged about my work. They were always encouraging me to follow through my artistic pursuits and not get too fixated on this idea of being a sideman. Being a sideman is one thing but when it comes to your own work, that’s something that you really have to take seriously. That’s what I’ve learned from being around all of those guys.”

The AACM also equipped Sorey with the mental and emotional fortitude to eradicate any limitations projected onto him. “The idea of being a black composer – that concept was something that had been really unknown to me before I discovered their work,” Sorey recalls. “Part of discovering their work led to encouragement. It gave me the permission to pursue doing my own elaborate compositions to the highest possible level. Getting to know these people over the past 15 years or so has been a really great experience for me and it continues to affect my musical output.”



Tyshawn Sorey © John Rogers

Sorey's other musical associations with such renegades as saxophonists Steve Coleman, Steve Lehman, pianists Vijay Iyer, Marilyn Crispell, Myra Melford and flutist Claire Chase have also been integral in shaping his vision. He also collaborates regularly with the International Contemporary Ensemble as a percussionist and resident composer. And like the AACM and the aforementioned musicians, Sorey anchors his artistry with considerable pedagogical heft. He recently received his doctorate degree in musical arts from Columbia University. Six years ago, he earned his masters degree in composition from Wesleyan University. Interestingly, when he enrolled at William Paterson University as an undergraduate, it was as a classical trombone major. This fall, Sorey returned to Wesleyan University as an assistant professor of composition and creative musics.

That high caliber of education paired with his musical brilliance has afforded Sorey with a number of noteworthy performances and commissioned projects that include receiving support from the Jerome Foundation, the Shifting Foundation, the Van Lier Fellowship, the Spektral Quartet – and the Ojai Music Festival, where he performed "Josephine Baker: A Portrait", a song cycle on which he collaborated with the writer Claudia Rankine, in 2016. He has an upcoming commissioned project in partnership with Opera Philadelphia, supporting a new work for tenor Lawrence Brownlee addressing themes associated with Black Lives Matter.

This year marks the second time Sorey performs at Jazzfest Berlin. Last year, he played in Melford's Snowy Egret ensemble. Sorey says he's delighted to be returning to the festival as an artist-in-residence because it'll allow him to present a lot of his own work but also gives him a chance to forge stronger relationships with some of the German musicians. "I have a very special relationship with Germany," he says. "German people have always treated me well and they have always supported my work in really great ways. So it's a nice opportunity to be able to reconnect with a lot of musicians from the scene in Berlin that I've gotten to know over the past 15 years. And it's just really exciting to see what new possibilities are available." ●

John Murph is a Washington, D.C.-based music journalist, who has written for "Down Beat", "JazzTimes", "Jazzwise", "National Public Radio", "The Atlantic", and "The Washington Post". In 2015, Murph wrote the article "Soundtrack of a Movement" for the Jazzfest Berlin magazine.

What's New?

Von Wolfram Knauer



Wie es dem Jazz immer wieder gelingt, neue Perspektiven auf die Gegenwart zu entwickeln.

For the English translation of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de

Als der Pianist Robert Glasper im März über den Unterschied zwischen Hip-Hop und Jazz befragt wurde, beklagte er unter anderem, dass man im Jazz grundsätzlich in einen Wettstreit mit allen Held*innen der Vergangenheit zu treten scheine. Wann immer er vor einem Jazzpublikum spiele, konkurriere er automatisch mit Miles Davis und John Coltrane; den Hip-Hop-Künstler Chris Brown habe man dagegen noch nie mit Marvin Gaye verglichen.

Der Jazz erfindet sich laufend neu, lautet eines der Klischees, mit denen die unerhörtesten musikalischen Experimente genauso gerechtfertigt werden wie der Rückgriff auf Jazzgeschichte. Der Bezug auf historische Aufnahmen, auf klangliche Vorbilder aus der Vergangenheit, auf Themen, Sounds, Voicings, Modelle des Zusammenspiels etc. wird dabei erstaunlich unterschiedlich wahrgenommen und akzeptiert. Wynton Marsalis' Rückgriff auf Vorbilder wie Louis Armstrong und Duke Ellington beispielsweise rief schnell die Kritik hervor, er wolle Normen aus der Vergangenheit für die Gegenwart festschreiben. Lester Bowies Verneigung vor der Tradition im Art Ensemble of Chicago hingegen wurde meist als eine respektvolle Geste akzeptiert.

Warum also suchen wir einerseits im Jazz so sehnsuchtsvoll nach einer komplett neuen Stimme? Und wie gelingt es Musiker*innen andererseits, sich von der Konkurrenz ihrer Vorbilder zu befreien, ohne sich von ihnen lossagen zu müssen?

Zur Beantwortung dieser Fragen müssen wir zuallererst mit einem der größten Mythen der Jazzgeschichte aufräumen, dass nämlich die großen Aufnahmen, die unser Bild des Jazz prägen, die reale Geschichte dieser Musik seien. Tatsächlich sind diese Aufnahmen ja höchstens Ausschnitte aus dem kreativen Schaffen der in ihnen dokumentierten Musiker*innen, eine Momentaufnahme quasi am Tag des Studiotermins und unter dessen räumlichen und akustischen Bedingungen. Die wahre Kunst besteht in Wirklichkeit in der Bereitschaft der Musiker*innen, sich bei jedem Auftritt auf das Risiko der Improvisation einzulassen in der Hoffnung, nicht nur das Publikum, sondern idealerweise auch sich selbst überraschen zu können.

Es ist diese Haltung, aus der heraus es dem Jazz immer wieder gelingt, auch im Verweis auf Vergangenes die Gegenwart abzubilden, auch in der Tradition aktuelle Diskurse zu erkennen. Bis heute ist der Jazz dabei geprägt von einer Art fließender Traditionsvermittlung. Wenn, um aktuelle Beispiele zu bemühen, Vijay Iyer mit Wadada Leo Smith spielt, Tyshawn Sorey mit Roscoe Mitchell, Mary Halvorson und Ingrid Laubrock mit Anthony Braxton oder Michael Wollny mit Heinz Sauer, so sind dies ja Respektbezeugungen von beiden Seiten: den jungen Kolleg*innen gegenüber, denen die Konsequenz der älteren ein Beispiel dafür gibt, wie man seinen eigenen Weg geht, und gegenüber den arrivierten Künstler*innen, die der Herausforderung durch neue Ansätze immer noch den Vorzug vor der Sicherheit des Tausendmal-Gespielten geben. Was dann auf der Bühne stattfindet, ist ein Austausch über improvisatorische Praktiken, die, so unterschiedlich sie auch sein mögen, ein Miteinander ermöglichen. Und wenn Musiker*innen Vokabeln der Jazzgeschichte anreißen, sei es für ein ganzes Stück oder nur einen kurzen Hauch, so ist dies oft genug eine Art Selbstvergewisserung, denn nur wenn man weiß, woher man kommt, kann man den Mut entwickeln, noch einen Schritt weiter zu gehen.

Es gibt da ein erstaunliches Duo von Cecil Taylor und Mary Lou Williams, die 1977 gemeinsam in der Carnegie Hall auftraten und größtenteils – für viele im Publikum zumindest – aneinander vorbei spielten. Mittendrin hämmert Williams, die sich seit den 1930er Jahren einen Namen als antreibende Pianistin und großartige Komponistin gemacht hatte, einen Boogie-Woogie-Rhythmus, so kraftvoll und eindringlich, dass Taylor, das Free-Jazz-Urgestein, irgendwann darauf einsteigt, wie wenn er sagen wollte: Ich weiß, Mary Lou, wir haben dieselben Wurzeln ... Zwölf Jahre später findet sich in „Ell Moving Track“, einer Aufnahme Taylors auf dem Album „In Florescence“, eine Passage, die nur den Bruchteil einer Sekunde dauert, aber die rhythmische Energie des Swing andeutet, wie ihn Taylor als Hörer durchaus goutierte, in seiner eigenen Musik aber schon lange durch andere Techniken ersetzt hatte. Die größte Verneigung, meint man hier zu spüren, besteht nicht im Zitat, sondern im Bewusstsein um die Haltung.

Das Repertoire

In ihrem Repertoire sind vielen Musiker*innen schon seit den 1970er Jahren Eigenkompositionen wichtiger, weil sie in ihnen ideale Ausgangspositionen für ihre ganz persönlichen improvisatorischen Ansätze schaffen können. Andere wenden sich Stücken aus fremden Genres zu, weil diese ihnen

unverbraucher als die bekannten Jazzstandards erscheinen. Diesen haftet ja gerade die Gefahr an, dass sie zum Vergleich herausfordern. Und tatsächlich ist der Rückgriff auf Standards, sofern er nicht großangelegten Tributprojekten geschuldet ist, oft eine Art Ortsbestimmung in Bezug auf die eigene Herkunft – wie etwa in Ambrose Akinmusires und Gerald Claytons Duo über „What’s New“ von 2011 –, oder aber immer noch ein willkommener common ground, auf den man sich beziehen und von dem man sich zugleich entfernen kann – man höre als Beispiel Mary Halvorson und Noël Akchoté in „Just Friends“, im vergangenen Jahr live aufgenommen in Straßburg. Ein reines Standard-Trio scheint sich da eigentlich nur Keith Jarrett leisten zu können, bei allen anderen fragt man unweigerlich: Warum? Außer, sie gehen diese Stücke aus der Sicht der Gegenwart heraus an, wie Jason Moran es mit seinem Fats-Waller-Projekt vormacht, das sich ganz bewusst auf die Klischees der fröhlichen Partymusik bezieht, für die der Stride-Pianist bekannt war, um sie gleich darauf in die Gegenwart des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts zu transferieren und dabei mit aktuellen musikalischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Diskursen zu konfrontieren.

Die Vorbilder

Ansonsten sind es ja oft Insiderkenntnisse, die uns wissen lassen, wie wichtig etwa Eric Dolphy für die musikalische Entwicklung Rudi Mahalls war, was Nils Wogram von Albert Mangelsdorff oder Hayden Chisholm von Paul Desmond gelernt hat, oder dass Alexander von Schlippenbachs bis heute vorhandene Faszination für die Musik Thelonious Monks ihn automatisch zugleich mit James P. Johnson und anderen Pianisten der 1920er Jahre verbindet, von denen Monk viel über den Einsatz von Sound auf seinem Instrument gelernt hat.

Musiker*innen also bedienen sich weniger der Geschichte als Geschichte, sondern reflektieren auf diese vor allem als Einfluss auf ihren eigenen Stil. Und Einflüsse, erklärt der Pianist Kenny Barron, sucht man nicht, man findet sie. Man benutzt sie genauso, wie sie einen benutzen, auf dem Weg zur eigenen Stimme. Überhaupt, wusste bereits Duke Ellington, sind die mit der Geschichte von Musik verbundenen Wertungen doch bloß oberflächliche Eingrenzungen. Als Charles Mingus ihm Anfang der 1970er Jahre vorschlug, mit einigen anderen Musiker*innen eine Avantgarde-Platte einzuspielen, entgegnete der Duke: „Warum sollen wir so weit zurückgehen? Lass uns die Musik nicht so weit zurückdrehen, Mingus. Warum machen wir nicht einfach eine moderne Platte?“ Und das Art Ensemble of Chicago bediente sich der Rückgriffe auf afro-



Heinz Sauer, Michael Wolny © ACT/Anna Meuer

amerikanische Musizierpraktiken immer im Bewusstsein, dass auch ihre eigene Musik einmal Geschichte sein würde, ein Vorläufer der Zukunft „ancient to the future“.

... und was gibt's Neues?

Warum also suchen wir nach wie vor so sehnsuchtsvoll nach neuen Stimmen? Weil wir um das Kontinuum von Geschichte wissen, das eben keine Zeitschleife ist, sondern ein fortwährendes Neu-Entdecken. In der Auseinandersetzung mit Jazzgeschichte, wie konkret oder unkonkret diese auch sein mag, geht es dabei allerdings keinesfalls um ein Neu-Erfinden der Musik, sondern um neue, um eigene, um unerwartete, uns alle überraschende Perspektiven – auch im scheinbar Bekannten. Die einzige Art und Weise also, wie Musiker*innen sich von der Konkurrenz der Vergangenheit befreien können, über die sich Robert Glasper beschwert, ist und bleibt, dass jede*r Musiker*in sich die Frage stellt: Egal, was ich spiele, wie ist mein Blickwinkel auf die Musik? – oder einfach nur: „What’s New?“ ●

Wolfram Knauer ist seit 1990 Direktor des Jazzinstitut Darmstadt. Er lehrte im Frühjahr 2008 als erster nicht-amerikanischer Louis Armstrong Professor of Jazz Studies an der Columbia University in New York. Sein jüngstes Buch ist eine Monographie über Duke Ellington (Reclam, 2017).

**“ There’s a time
when you are
beyond yourself,
better than
your technique,
better than your
usual ideas.”**

Dave Brubeck

Improvis Across W

By Amirtha Kidambi

Amirtha Kidambi about her relationship to Carnatic music and how it influenced her music-making.

Music at Home and in the Community

Eine deutsche Übersetzung dieses Essays finden Sie auf blog.berlinerfestspiele.de

My relationship to Carnatic music is one that is so embedded in my life experience, that it is hard to pinpoint the direct ways in which it has influenced my music-making and improvising. Its melodies have seeped into my pores and rhythms were literally embodied through my training in the classical dance form Bharatanatyam. Carnatic music is the classical improvising music tradition of South India, quite different from North Indian Hindustani music which is perhaps more familiar to audiences in the Western world. I remember listening to Carnatic music in the car on the way to school or dance lessons and it was a constant fixture on the home stereo. We attended countless arangetrams (graduation concerts) of young artists and heard concerts of masters from India to perform in the Bay Area. Every weekend my family and I participated in devotional bhajan singing and chanting as a part of our reli-

gious practice. My father's side of the family practised a form of Universalism following the Indian guru Sai Baba (also the guru of the late Alice Coltrane), who preached that all religions were different paths to the same God. Bhajans are derived from Northern and Southern Indian ragas, mixed with folk forms and influenced by classical forms. The singing is often accompanied by harmonium, the reed organ which I pump in Elder Ones. The sound of the droning harmonium and the ragas of those bhajans are the foundational sounds of my childhood. Listening and singing along with many amazing singers in our community, I mimicked and absorbed their way of improvising, in the ornamentation of the melodies, cadences and typical rhythmic and melodic phrasing.

Connecting Traditions in Practice

Though I did not grow up learning Carnatic music, I finally had an opportunity this summer to engage in intensive study with a guru in India. On the surface, there are many similarities with regards to learning improvisation in jazz and Carnatic music. In Carnatic music, there are "standards" handed down to us by the great composers of Carnatic music. Within these tunes, there are several pre-composed improvisations, passed down orally from the composers to their students and disseminated over time. Through learning the structure of these composed

ing /orlds

COMPOSITION A Love Supreme A

Rhythm Section
Tenor Saxophone
One Other Horn

Piano
Two Drums
& Bass
2 Conga
1 Tymbol

PAGE I

Horn opens

Horns

TO DRUMS

Primary Rhythmic motif

BASS + Piano in (Ebm) etc

SOLO 4/4

quartet accompaniment

INTO the drums multiple meters and

motif played in all keys together

voices changes motif in 4/4 "A Love Supreme" theme

to pause

locus concert key

quartet (Bbm) blues form moving harmonies

Piano solo lead

Horn solo

melody

Ending Bass move

Pause into

BASS

BASS Solo I

BASS Accompaniment only

Musical Recitation of Prayer by Horn in

(Analysis indicates) attempt to reach transcendent level with

final motif by Bass viol

Horn Ends on - Thank you God -

Amens these final notes by Bass say Amen symbolically

DAVIS BRANDS NUMBER 9
18 LINE BLANK SCORE

All notes lead to God.
BEST CHORD TO SOUND LIKE FINE END OF ACABAMA -

* Prayer entitled "A Love Supreme"
RIPING harmonies to A Love Supreme
OF BUSSPEL stability of end.

improvisations, you continue to build the tools and vocabulary to do it yourself. This is perhaps a similar process to transcribing solos to learn patterns and understand a great musician's thinking. There are also several areas built into the compositions for improvising. You can improvise on the actual melodic line, or improvise more freely within the language of the raga. The raga is a unique aspect of Carnatic music, which is much more formal and regulated than a melodic or harmonic improvisation in jazz. The raga itself has certain microtonal ornamentation or gamaka that are an inherent part of its character. Each note has an oscillation or a slide that connects one note to the other in prescribed ways. In learning to improvise, you absolutely cannot abandon these pitch oscillations and variations or you've lost the very character of the raga you are improvising in. One major aspect of learning improvisation in Carnatic music is imitating your guru (teacher). You first learn what your guru has done and then when you are a guru yourself, you can build upon that knowledge, expand it and pass it on to your student and so on. Carnatic music, being an oral tradition, places immense importance on the teacher-student relationship. Much of this happens by rote, repeating something maybe 100 times without any explanation from your teacher. I had an illuminating moment this summer observing students at the renowned Kalakshetra music school in Chennai, India. I saw a violin lesson with a guru and her two students. Without ever speaking a word, she demonstrated one microtonal gamaka by playing it over and over again. The students repeated this gesture ad infinitum. It was almost maddening to watch. The idea is that through repeated listening and imitation, they will eventually absorb the idea and it will be so hard wired that they will no longer need to think about it. Eventually when it comes time to play and improvise, it will be part of the very fiber of their being.

Another similarity to jazz is the ensemble setting. Communication and interaction between the musicians are exciting parts of the music. There are so many known and common formulas for improvising between musicians (mridangam percussionist, violinist and vocalist or other soloist), that musicians can almost anticipate what the leader is going to do to play off them or join in unison. One elaborate version of these formulas is the korvai, a concept I'm still wrapping my head around. It's a long elaborate rhythmic and melodic passage filled with additive or subtractive patterns that all musicians learn several versions of and create their own. In closing a big improvised section, the leader may go into a korvai which the percussionist will immediately grab, and the other melodic accompanist will

eventually join in. It's an exciting spontaneous moment, coming from hardwired practice of patterns. I've both consciously and unconsciously applied many ideas both rhythmic and melodic in my own compositions. I never try to replicate an idea exactly from Carnatic music, but there are certain sounds in my ears that I like and they enter my composing and playing in messy reinterpretations. When I write a composition, my goal is to keep it as open as possible so each player can stretch out and improvise. For this reason, I try not to build in an excess of formulas or patterns or material I've heard in other compositions, and have a more organic approach to combining styles and idioms.

A Spiritual and Artistic Framework for Creativity

In general, my approach to improvising in my own music has been an intuitive one. My approach is a bit idiosyncratic, through listening to great performers and trying to find my own way out of the rich traditions of jazz and my own cultural heritage. John Coltrane is largely responsible for my gravitation towards jazz and improvisation. There was an immediate connection made upon my first hearing of "A Love Supreme" to aspects of Indian music, in its droning quality with the D-minor pedal, the modality, the ego-obliterating improvisations and of course the spiritual quality.

Carnatic music was originally conceived to express devotion and spirituality through art, with the lyrics or sahyam referencing one Hindu god or another. The three major composers of Carnatic music, or Trinity, are Swami Thyagaraja, Swami Shyama Shastri and Swami Dikshitar. We use the word swami before their names to give them holy status and elevate them to the level of sainthood. In a long conversation about the necessary function of improvisation in Carnatic music, my guru described improvising as a form of worship. He said that through our disciplined and rigorous study of the ragas and compositions handed down to us by our ancestors, we embellish and improvise in a myriad of different ways, making each raga even more beautiful and a uniquely individual expression of our devotion to those gods. He described improvisation as an adornment and offering to the deity, as we would decorate a deity with flower garlands or offer fruits and sweets. In this way, the parallel to Coltrane's musical purpose later in his life is uncanny. There is no way to listen to "Psalm" or "Offering" without acknowledging his spiritual quest. Not every Carnatic musician still feels this way about the music and some musicians such as T. M. Krishna see the



Amirtha Kidambi & Elder Ones "Holy Science", Cover von Justin Hopkins

music as having developed more into an art music, while still acknowledging its spiritual origins.

My own goals with improvisation are not necessarily religious in nature, but spiritual in the sense that I view the activity of music making as a search for truth. This world is complex and ugly, and music is a way to cut through the noise and get at the heart of things. In Hindu philosophy, we have a concept that the ego or self needs to be destroyed to realise universal truths. One of those truths is to see the connection and universality of all things. Through an inward search we can begin to separate from the ego and become more one with the universe. Music is one of the ways to achieve this ego destruction. When you are onstage, there is a strange separation that occurs between your conscious mind and your self. I'm not saying I've reached enlightenment through music, but I catch rare glimpses of something unearthly when I sing and improvise. ●

Amirtha Kidambi is a performer, composer and scholar invested in creative music, improvisation and experimental music. She contributes vocals to Mary Halvorson's Code Girl, Darius Jones's Elizabeth-Caroline Unit and composes and performs in her own group Elder Ones. She has worked with Tyshawn Sorey, Matana Roberts, Muhal Richard Abrams, Trevor Dunn, Peter Evans, Oliver Lake, William Parker and improvisers in the New York community. She is currently pursuing a PhD in Ethnomusicology at Columbia University.



Die weibliche Stimme im Jazz – zwischen Tradition und Moderne

Von Matthias Kirsch

For the English translation of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de

Die weibliche Stimme im Jazz hat sich über die Jahre wesentlich verändert, ist wandlungsfähiger geworden, abwechslungsreicher und mit einer gehörigen Portion Individualität versehen. Das gilt selbstverständlich auch für die Texte. Es wird wohl im Jahr 2017 kaum noch eine Sängerin geben, die aus Überzeugung mit voller Inbrunst die Werte und Inhalte von Songs wie „Tea For Two“ interpretiert. Und dennoch werden die mehr oder weniger bekannten Stücke des „Great American Songbook“ nach wie vor in unzähligen Versionen aufgenommen und veröffentlicht.

Frage an Lucia Cadotsch, die Schweizer Sängerin, die den ECHO Jazz 2017 gewonnen hat, wie sie an die alten Stücke herangeht: „Nur Billie Holiday kann ihre Songs so stark singen in ihrer Zeit. Wenn ich das heute tue, dann ist das ein ganz anderer Kontext. Ich glaube mir das einfach nicht. Wenn man versucht, etwas nachzuspielen, stellt man sich direkt dem Vergleich mit Billie Holiday oder Sarah Vaughan oder Ella Fitzgerald. Die Aufnahmen sind einfach so stark, da gibt es eigentlich nichts mehr hinzuzufügen. Nina Simone ist es gelungen, dass diese Songs wirklich eine neue Sprache gefunden haben und nach Nina Simone klingen, egal ob sie einen Beatles-Song singt oder „Strange Fruit“ oder eine Eigenkomposition. Sie war sehr wichtig als Vorbild, weil sie diesen Schritt geschafft hat. Dann dachte ich, es muss doch möglich sein, dass ich 30 oder 40 Jahre später auch etwas finde, das wirklich mit mir zu tun hat.“

Und genau diese Suche nach der eigenen Identität, nach der individuellen Ausdruckskraft ist es, was heute die starken Sängerinnen und ihre Stimmen von den weniger starken unterscheidet. Ich erinnere an die noch sehr junge Sängerin Cécile McLorin Salvant, die vor zwei Jahren beim Jazzfest Berlin auftrat und auf ihrem neuen Live-Album, aufgenommen im New Yorker Village Vanguard, sehr gekonnt ihre eigenen Texte mit Standards wie „I Didn't Know What Time It Was“ oder „Let's Face The Music And Dance“ vermischt. Natürlich ist hier eine junge Sängerin auf der Suche, aber als würdige Nachfolgerin der großen Ladies of Jazz – Billie Holiday, Sarah Vaughan und Ella Fitzgerald – gilt sie schon jetzt bei sehr vielen Kritiker*innen und bei einem immer größer werdenden Fanpublikum. Diese Wahrnehmung wäre sicher anders, wenn McLorin Salvant eben nicht auch ihre eigenen Texte zu ihrem Repertoire beisteuern würde.

„Was sich auch verändert hat, ist die Rolle der Frau in der Gesellschaft. Die Geschlechterrollen und die Stereotypen. Ich suche schon nach Songs, mit denen ich meine Geschichte erzählen kann. Und es gibt eben auch Themen, die die Menschen über Jahrhunderte begleiten“, so Lucia Cadotsch. Besagte Veränderung bringt es auch mit sich, dass zum Beispiel eine offen lesbische Jazzmusikerin wie die Schlagzeugerin, Komponistin und Produzentin Terri Lyne Carrington heute in der Lage ist, Alben ausschließlich mit Frauen aufzunehmen, was ihr etwa im Jahr 2015 mit ihrem „The Mosaic Project: Love And Soul“ außerordentlich gut gelungen ist, indem sie ein knappes Dutzend Sängerinnen ins Studio lud und jede ihrer Kolleginnen einen perfekt sitzenden Sound verpasst bekam: von Natalie Cole bis Nancy Wilson, von Valerie Simpson bis Lizz Wright.

Die weibliche Stimme im Jazz ist auch deswegen viel variabler und stärker geworden, weil es heutzutage wesentlich mehr Frauen gibt als etwa vor fünfzig oder sechzig

Jahren, die nicht nur singen, sondern zusätzlich auch noch ein Instrument oder gleich mehrere spielen. Dadurch konnten sich Künstlerinnen wie etwa Esperanza Spalding oder Becca Stevens etablieren.

Eine ähnliche Herangehensweise an die großen Standards, wie sie Lucia Cadotsch auf ihrem gefeierten Album „Speak Low“ praktizierte, beherrscht auch die norwegische Sängerin Solveig Slettahjell, die in diesem Jahr mit der NDR Bigband unter der Leitung von Geir Lysne beim Jazzfest Berlin auftreten wird. Mit ihrem Slow Motion Orchestra (später Slow Motion Quintet) gelingt es ihr, durch extrem zurückgefahrenere, intime und fast schon spärliche Arrangements die ausgetretenen Pfade des „Great American Songbook“ zu umgehen und durch die Wahl von sehr stark reduzierten Tempi eine durchweg eigene Identität zu erschaffen.

Nicht zu unterschätzen ist natürlich auch die sozialkritische Komponente. Während Bessie Smith in den 1920er Jahren Themen wie die Rassentrennung bei ihren Aufnahmen und Auftritten dokumentierte und dafür nicht nur Unterstützung bekam, ist es heute bereits auffällig normal geworden, soziale Gerechtigkeit in den Fokus der Musik zu rücken. Beim Winter Jazzfest 2017 Anfang des Jahres in New York wurde auf einem Panel die Frage gestellt, welche Rolle kreative Musiker*innen heutzutage spielen, wenn es darum geht, aktuelle politische Ereignisse zu kommentieren und gegebenenfalls dagegen

zu protestieren. Eingeladen war hier zum Beispiel die bereits erwähnte Terri Lyne Carrington. Noch nie zuvor wurden Themen wie soziale Gerechtigkeit, Frauenrechte und Gender, Flüchtlingspolitik, Masseninhaftierungen oder Umweltthemen in der aktuellen Musik, vor allem auch im Jazz, so stark reflektiert. Hier sind mehr denn je die Sängerinnen gefragt, Stellung zu beziehen und auszudrücken, wo wir heute politisch, sozial, historisch und spirituell stehen. Um noch weiter bei Lyne Carrington zu bleiben: Ihr Projekt Social Science beschäftigt sich nach eigenen Angaben mit der musikalischen und sozialen Stimmung von heute, und die Bandmitglieder kreieren und interpretieren Musik, die sich mit Freiheit, Rassismus und Multikulturalismus auseinandersetzt.



Heroes Are Gang Leaders © Diane Allford

In gewisser Weise spiegelt sich diese Herangehensweise auch in Projekten wie Jane Monheits letztem Album „The Songbook Sessions: Ella Fitzgerald“ wider. Produzent Nicholas Payton und Monheit versuchen hier, die Essenz von Fitzgeralds Gesangsstil – den luftig-leichten, unbekümmerten, fast schon fröhlichen Swing – mit einigen Aspekten zu paaren, die außerhalb des Genres liegen. So gaben die beiden dem Cole-Porter-Klassiker „I’ve Got You Under My Skin“ einen Touch von Michael Jacksons „Don’t Stop ‘Til You Get Enough“ hinzu und George Gershwins „I Was Doing All Right“ wurde ergänzt durch „Now You Know“ von Amy Winehouse. Durch diesen Zusatz wird die Geschichte des Stückes noch einmal dramatisch ergänzt und bekommt eine unerwartete Wendung nach über 70 Jahren. Und Monheit gibt einen weiteren Denkanstoß: „I think it is just as beautiful to hear a young person sing a love song as it is if you hear someone who has been through countless love affairs sing it. Both outlooks are perfectly valid because no matter how old you are, it’s the oldest you’ve ever been – and you think you know everything.“



Billie Holiday © Wikimedia Commons/William P. Gottlieb

“Jazz is a good barometer of freedom. In its beginnings, the United States of America spawned certain ideals of freedom and independence through which, eventually, jazz was evolved, and the music is so free that many people say it is the only unhampered, unhindered expression of complete freedom yet produced in this country.”

Duke Ellington

Die aus São Paulo kommende Sängerin Mônica Vasconcelos veröffentlichte im letzten Jahr ihr Album „The São Paulo Tapes“ mit Songs aus der Feder von Brasiliens wichtigsten Songpoeten. Darin verarbeitet sie die Militärdiktatur von 1964 bis 1985. Und mit Heroes

Are Gang Leaders zeigt das Programm des diesjährigen Jazzfest Berlin einen weiteren Zugang zu genreübergreifendem Jazz: Basierend auf dem freien Stil des Loft Jazz aus den 1970er Jahren werden von diesem Kollektiv Poetry Jazz und Hip-Hop-Klänge, Avantgarde und Rap zu einem Spoken-Word-Gewitter zusammengebraut, zu dem Crystal Good, Janice Lowe und Margaret Morris einen entscheidenden Teil beitragen und beweisen, warum sowohl Ella Fitzgerald als auch Shirley Horn, Abbey Lincoln oder Amirtha Kidambi, die mit der Tradition des Bhajan-Singens aufgewachsen ist und ebenfalls beim Jazzfest Berlin auftreten wird, auch und gerade im Jahr 2017 von großer Bedeutung sind. ●

Matthias Kirsch ist Musikjournalist. Er kam 1995 zum Radio und war in den Folgejahren bis 2014 Musikleiter bei einem Berliner Jazzsender. Darüber hinaus war er Mitarbeiter bei „Reclams Jazzlexikon“ und ist als freier Autor für diverse Magazine und Zeitungen sowie für das Radio tätig („Jazz thing“, „taz“, „Deutschlandradio“). Seit 2014 betreibt er den Blog „ginalovesjazz.com“ und berät diverse amerikanische Jazzkünstlerinnen für Auftritte in Europa, darunter die aus Detroit stammende Sängerin Kathy Kosins.



Jazzfest Berlin 2017

Dienstag, 31. Oktober

Lido

20:00 Uhr Heroes Are Gang Leaders
Shabaka and the Ancestors

Mittwoch, 1. November

Lido

20:00 Uhr Amirtha Kidambi & Elder Ones
Steve Lehman & Sélébéyone

Donnerstag, 2. November

Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne

20:00 Uhr Tyshawn Sorey Trio
NDR Bigband + Geir Lysne

A-Trane

21:00 Uhr Berlin-London Conversations 1

Haus der Berliner Festspiele/Seitenbühne

23:00 Uhr Mônica Vasconcelos

Freitag, 3. November

Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne

17:30 Uhr Albert-Mangelsdorff Preisverleihung
(Deutscher Jazzpreis)

Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne

20:00 Uhr Michael Wollny
Ambrose Akinmusire

A-Trane

21:00 Uhr Berlin-London Conversations 2

Haus der Berliner Festspiele/Seitenbühne

23:00 Uhr Tyshawn Sorey & Gebhard Ullmann

Samstag, 4. November

	Maison de France/Cinema Paris
12:00 Uhr	Ascenseur pour l'échafaud (Film)
	Maison de France/Salle Boris Vian
14:15 Uhr	René Urtreger (Talk & Concert)
	Kirche Am Hohenzollernplatz
16:30 Uhr	Amir ElSaffar + Zinc & Copper
	Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne
18:30 Uhr	Empirical Nels Cline Lovers Dr. Lonnie Smith Trio
	A-Trane
21:00 Uhr	Berlin-London Conversations 3
	Haus der Berliner Festspiele/Seitenbühne
23:00 Uhr	Punkt.Vrt.Plastik

Sonntag, 5. November

	Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche
15:00 Uhr	Trondheim Voices & Kit Downes
	Haus der Berliner Festspiele/Oberes Foyer
17:30 Uhr	Lawrence D. "Butch" Morris: The Art of Conduction (Buchpräsentation)
	Haus der Berliner Festspiele/Große Bühne
19:00 Uhr	Tyshawn Sorey Ingrid & Christine Jensen with Ben Monder John Beasley's MONK'estra

Im Radio

Donnerstag, 2. November

20:00 – 22:30 Uhr Deutschlandfunk Kultur

Freitag, 3. November

20:00 – 22:30 Uhr Deutschlandfunk Kultur

Samstag, 4. und Sonntag, 5. November

19:00 – 20:00 Uhr hr2-kultur

20:00 – 06:00 Uhr kulturradio vom rbb,
SR 2 KulturRadio, SWR2,
WDR 3, Bremen Zwei,
NDR Info (ab 20:15 Uhr),
BR-KLASSIK/Bayern 2
(bis 5:00 Uhr)

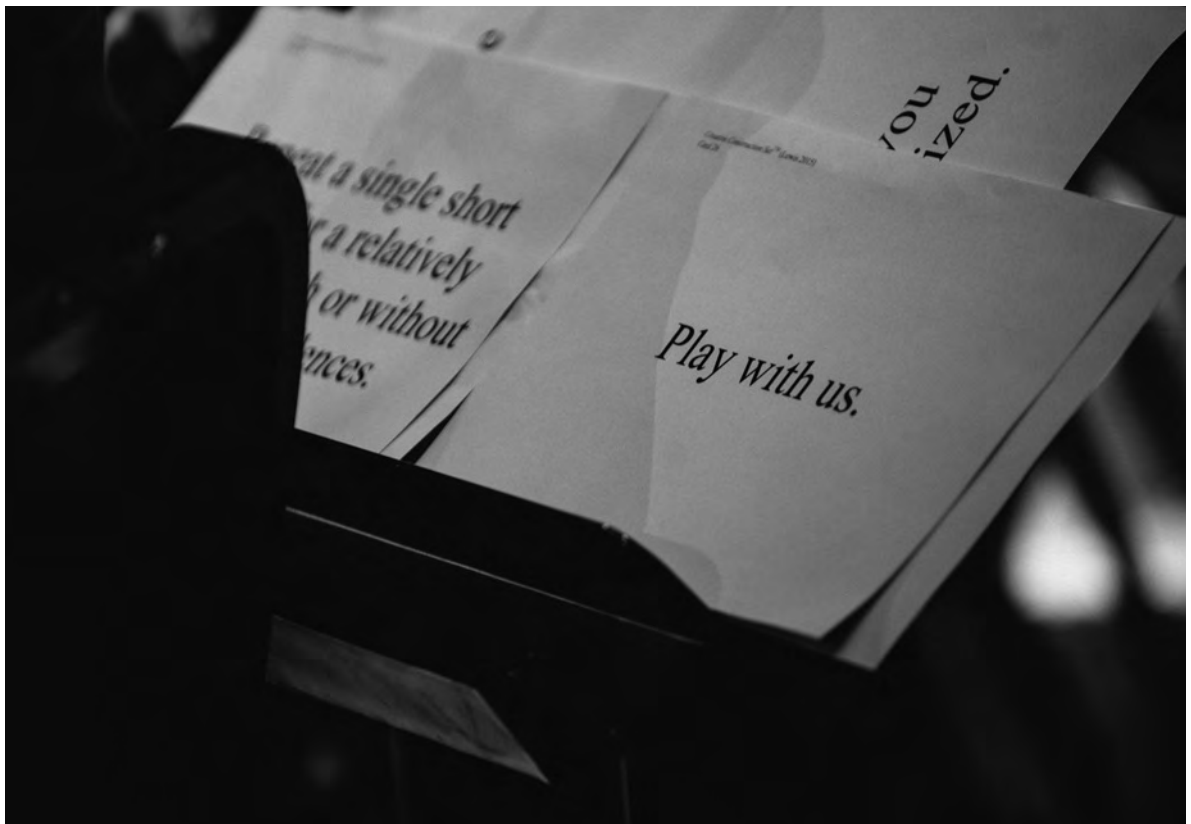
00:00 – 06:00 Uhr MDR KULTUR, hr2-kultur

Sonntag, 5. November

19:00 – 24:00 Uhr kulturradio vom rbb

Jazzfest Berlin 2015 – 2016 Impressionen

24





FIBERSKYN
Vantard
HEAD HEAD-HEAD
MADE IN SWEDEN







George Lewis & Splitter Orchester 2016 © Berliner Festspiele / Camille Blake



Splitter Orchester 2016 © Berliner Festspiele / Camille Blake





Richard Williams & Cécile McLorin Salvant 2015 © Berliner Festspiele/Camille Blake



Haus der Berliner Festspiele, Jazzfest Berlin 2016 © Berliner Festspiele/Camille Blake



Kollaboration statt Cricket

Von Franziska Buhre

Trotz schwieriger Rahmenbedingungen hält der Austausch zwischen Musiker*innen aus London und Berlin an, und das schon seit Jahrzehnten.

For the English translation of this essay see: blog.berlinerfestspiele.de

So international sich die Musikszenen in europäischen Metropolen darstellen, so naheliegend ist es anzunehmen, die großen Hauptstädte stünden regelmäßig in den Tourkalendern von Bands, die sich in Kreisen von Kolleg*innen, Musikenthusiast*innen und Rezensent*innen einen Ruf und Bekanntheit erspielt haben. Doch Vernetzung, neue künstlerische Kollaborationen und wagemutige Veranstaltungsformate finden häufig abseits der einschlägigen Jazzclubs statt und sind wesentlich der Bereitschaft der Musiker*innen selbst zu verdanken, Risiken in Kauf zu nehmen und für die Ausübung ihrer Kunst viel zu reisen. Die Rahmenbedingungen für Auftritte von Jazzmusiker*innen aus Deutschland in London sind besonders schwierig, da die Gagen in keinem vertretbaren Verhältnis zu den Kosten des Aufenthalts stehen. Umso erfreulicher ist die Initiative von Richard Williams, künstlerischer Leiter des Jazzfest Berlin, an drei Abenden Begegnungen zwischen Musiker*innen aus London und Berlin zu stiften. Alle drei Quartette finden erstmals in diesen Konstellationen zusammen und geben Einblicke in musikalische Verfahren, wie sie in London und Berlin für dieses spezifische Bandformat entwickelt werden. Diese Ensembleformationen machen vielfache Querverbindungen zwischen den Szenen beider Städte sichtbar. Anlass genug, das Wirken englischer Musiker*innen in Berlin genauer zu beleuchten.

Berlin-London Conversations 1

Die erste Begegnung am 2. November im A-Trane repräsentiert grundlegende Spielweisen der freien Improvisation, die dies- und jenseits des Ärmelkanals seit den späten 1980er Jahren zu hören sind. Der Londoner Vibraphonist Orphy Robinson, sein Landsmann, der Pianist Pat Thomas, und der US-amerikanische Wahlberliner und Gitarrist Jean-Paul Bourelly sind alle Jahrgang 1960, der Saxophonist Frank Gratkowski ist 1963 geboren. Er gab Konzerte mit dem britischen Saxophonisten Iain Ballamy oder dem Avantgarde-Vokalistin Phil Minton und spielte auch im London Improvisers Orchestra (LIO). Thomas und Robinson gehören zu den Musikern der ersten Stunde des LIO, das 1998 gegründet wurde und sich der freien Improvisation und „Conduction“ des US-amerikanischen Komponisten und Musikers Lawrence D. „Butch“ Morris verschrieben hat. Nach dem Vorbild des LIO gründeten die Geigerin Alison Blunt und der Saxophonist Ricardo Tejero gemeinsam mit der Berliner Saxophonistin Anna Kaluza 2010 das Berlin Improvisers Orchestra (BerIO), in dem auch Gratkowski Mitglied ist. Im LIO spielten auch der Tubist Robin Hayward, der seit 1998 in Berlin lebt, und die Hornistin Abigail Sanders, seit 2013 in Berlin zuhause und ebenfalls Mitglied im BerIO. Kaluza und Blunt spielen gemeinsam im Hanam Quintet mit den Berliner Musikern Manuel Miethe (Sopransaxophon), Horst Nonnenmacher (Bass), und Niko Meinhold (Klavier); die Auftritte des Ensembles sind leider rar gesät, da die Londonerin Blunt nur selten in Berlin zu Gast sein kann.

Während Pat Thomas zuletzt 2016 in Berlin ein Konzert gab, stand Orphy Robinson hier zuletzt 2011 auf der Bühne, und zwar beim Festival „Just Not Cricket!“. Im ehemaligen ungarischen Kulturzentrum am Alexanderplatz war damals auf Initiative von Tony Bevan, Helma Schleif und Antoine Prum an drei Tagen eine geballte Ladung improvisierter Musik aus Großbritannien zu erleben – in 22 Begegnungen von Musiker*innen wie Lol Coxhill

(1932–2012), Steve Beresford (*1950), Gail Brand (*1971) bis zu Shabaka Hutchings (*1984), der nun wieder beim Jazzfest Berlin auftritt. Der einzige Berliner Musiker bei „Just Not Cricket!“ war der britische Trompeter Tom Arthurs, er lebt seit 2008 in der deutschen Hauptstadt. Ausgezeichnet mit dem Preis für New Generation Artists der BBC, konnte er zwischen London und Berlin pendeln; er komponierte für Orchester und Streichquartett und hatte die Möglichkeit, Berliner Musiker*innen in London zu präsentieren.

Für seine Doktorarbeit an der Universität von Edinburgh untersuchte Tom Arthurs 2012/13 die Szene der improvisierten Musik in Berlin, um die gängigen, widersinnigen Auffassungen dieser Musik zu benennen und aufzuzeigen, welche verschiedenen Stilikonventionen, Strukturen und Erwartungshaltungen in diesem Feld existieren und wie diese das Verhältnis zwischen persönlicher Freiheit, zwischen kollektivem und gelingendem Musizieren, zwischen Musiker*innen und ihrem Publikum bestimmen. Arthurs übrigens beziffert den Frauenanteil in der Szene der improvisierten Musik mit 23 Prozent höher als die 20 Prozent, die in der „Studie zu Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern in Deutschland“ der Union Deutscher Jazzmusiker von 2016 ermittelt worden sind. 2017 erschien das Buch „The Lived Experience of Improvisation: In music, learning and life“ des Londoner Wahlberliners und Baritonsaxophonisten Simon Rose, der ebenfalls über Improvisation promovierte. Vergleichbare Studien deutschsprachiger Musiker*innen sucht mensch bislang vergeblich.

Berlin-London Conversations 2

Musiker*innen der Echtzeitmusikszene Berlins tauschen sich seit Ende der 1990er Jahre mit der Free-Improvisation-Szene in London aus. Die Gitarristen John Bisset (London) und Michael Renkel (Berlin) sowie der Perkussionist Burkhard Beins (Berlin) veranstalteten gemeinsame Konzertabende und veröffentlichten Aufnahmen. Beins spielt bis heute in seinem Trio Sowari mit dem englischen Elektronikmusiker Phil Durrant, die nächsten Konzerte sind Ende November in London. In der Echtzeitmusikszene beider Städte ist seit Ende der 1990er Jahre auch die Komponistin und Klangkünstlerin Kaffe Matthews aktiv. Sie hatte 2016 die Edgard-Varèse-Gastprofessur an der Technischen Universität Berlin inne und entschied sich 2017 nach Berlin zu ziehen. Die Cellistin Lucy Railton, die am zweiten Abend der Berlin-London Conversations beim Jazzfest Berlin auf der Bühne steht, wohnt mittlerweile auch in Berlin. Ihr Duo Tricko mit dem Pianisten Kit Downes



„This wonderful corner“ © Jens Oellermann

besteht seit 2013, die Band Philm des Saxophonisten Philipp Gropper seit 2011. Railton, Downes und Gropper begegneten sich erstmals 2014 in London, danach lud Gropper die beiden zu Konzertabenden des Berliner Jazzkollektivs ein, dessen Mitglied er ist. Groppers Weggefährtin in der Band Philm wiederum, der Schlagzeuger Oliver Steidle, arbeitet mit Downes in seiner Band Killing Popes und mit dem englischen Bassisten Dan Nicholls, der mal hier, mal dort zuhause ist. Der junge englische Bassist Hayden Prosser, der seit 2015 in Berlin lebt, lud Gropper ein, in seinem Quartett Tether mitzuwirken, das Album erschien im Mai 2017. Prossers Altersgenosse, Landsmann und Instrumentalkollege James Banner kam im gleichen Jahr nach Berlin und ist inzwischen aus der Szene nicht mehr wegzudenken.

Berlin-London Conversations 3

Während Downes und Railton sich bereits über England hinaus ein Publikum erspielt haben, ist die Pianistin Sarah Tandy zum ersten Mal in Berlin zu hören. An ihrer Seite spielt der Bassist Daniel Casimir, der 2017 sein Debütalbum als Bandleader veröffentlicht hat. Die beiden jungen Engländer*innen treffen auf zwei Musiker*innen, die schon doppelt so lange wie sie gemeinsam spielen – die Saxophonistin Silke Eberhard und der Schlagzeuger Kay Lübke. Vor zehn Jahren veröffentlichte Eberhard das erste Album ihres Trios mit Lübke und dem Bassisten Jan Roder, 2017 ist ein neues Album erschienen. London hat Eberhard schon länger nicht besucht, allerdings bereitet sie im Trio I Am Three mit dem Trompeter Nikolaus Neuser und dem Schlagzeuger Christian Marien ein neues Projekt zur Musik und Wortmächtigkeit von Charles Mingus vor. Dessen Texte



A-Trane Berlin © Berliner Festspiele/Camille Blake

intonieren wird die schottische Jazzsängerin Maggie Nicols, die 1948 geboren wurde und zur ersten Generation freiheitlich gesinnter Improvisator*innen in England zählt. Es bleibt abzuwarten, ob sich jüngere englische Wahlberliner wie Mark Pringle, Phil Donkin oder Stephen A.K. Moulton von diesem Geist in Zukunft weiter anstecken lassen, oder von der Unermüdlichkeit des Saxophonisten Evan Parker (*1944), der Ende November und im Dezember wieder im Alexander von Schlippenbach Trio in Deutschland auftritt.

Die Anziehungskraft von Berlin für auswärtige Musiker*innen scheint ungebrochen. Sollte der Brexit Wirklichkeit werden, ist Berlin für Brit*innen eine der besten Möglichkeiten, auf dem europäischen Kontinent zu leben. ●

Franziska Buhre ist freie Journalistin in Berlin. Sie berichtet u.a. für die „taz“ und den SWR und betreibt den Musikblog „mellowtown.de“. Von 2010 bis 2015 leitete sie das Projekt „Berliner Jazztreff“, ein Konzertwochenende für den musikalischen Nachwuchs in Berlin. Seit 2016 unterstützt sie Gastspiele von Bands aus New Orleans, 2017 organisierte sie für die Cellistin Helen Gillet aus New Orleans Konzerte in Berlin, gegenwärtig erhält sie Förderung durch den Musikfonds für ein Projekt unter der künstlerischen Leitung von Mazen Kerbaj. Sie ist Teilnehmerin des Kurses DigiMediaL_musik OnStage des UdK Berlin Career College und unterstützt darin Musiker*innen aus den Bereichen Oriental, Dub und Singer-Songwriter mit journalistischem Know-How.



Louis Malle "Ascenseur pour l'échafaud" © Gaumont

34

Lift to the Scaffold

By Richard Williams

“Music should not have any mandates. Jazz is not something that is required to sound like jazz.”

Wayne Shorter

A turning point in the musical history of Miles Davis.

Eine deutsche Übersetzung dieses Essays finden Sie auf: blog.berlinerfestspiele.de

Sixty years ago Hollywood had woken up to the potential of jazz musicians

to provide atmospheric soundtracks for movies about drug addicts and crooked press agents. Chico Hamilton's quintet was heard and seen in Alexander Mackendrick's "Sweet Smell of Success", while Johnny Mandel and Gerry Mulligan collaborated on the music for "I Want to Live!", directed by Robert Wise. But it took a 24-year-old French director making his first film to recognise the potent reaction that could occur through a more organic relationship between film noir and the sound of modern jazz. With "Lift to the Scaffold" ("Ascenseur pour l'échafaud"), Louis Malle blended the ingredients together in perfect proportions.

One of a handful of films that foreshadowed the New Wave, and a striking debut for its young director, "Lift to the Scaffold" possesses a third layer of significance: it proved to be a turning point in the musical history of Miles Davis, the great trumpeter who supplied Malle with his soundtrack while on tour with his group in France. Not until many years later was it fully realised how the music Davis made for the film served to alter his entire approach to music, liberating him from the conventional structures of modern jazz and leading directly to "Kind of Blue", the classic recording which would become the best-selling album in the history of jazz.

Malle had finished shooting by the time Davis arrived in France, where he played a series of concerts and club dates with a quintet specially assembled for the tour. The group included one other American musician, the experienced drummer Kenny Clarke, with whom Davis had played at the 1949 Paris Jazz Festival, and who had returned in 1956 to make the city his home. The other members of the touring quintet were young Frenchmen:

the pianist René Urtreger and the bassist Pierre Michelot, both of whom had played with Davis during a visit to Europe a year earlier, and Barney Wilen, a 20-year-old prodigy of the tenor saxophone.

Davis adored Paris. In 1949, aged 23, he had fallen in love not just with the freedom of Left Bank society but with its beautiful symbol, the singer and actress Juliette Gréco. At the urging of Jean-Paul Sartre, he seriously considered staying and marrying Gréco and living in a country that seemed to be exhilaratingly free of the sort of prejudice he experienced at home. Such a move, however, would have taken him too far out of the mainstream of jazz at a time when his career was developing, and he decided to return to New York. When he arrived in Paris in the last week of November 1957, he had escaped the grip of heroin addiction and signed a contract with Columbia Records, a major label willing to give him the promotion that would eventually make him the best-known jazz musician of his generation. And he was looking beyond the orthodox routines of jazz, searching for a way to bypass the formal limitations of the Broadway popular song and the 12-bar blues and adopt a less restrictive form of improvisation based on scales and modes. Providentially, "Lift to the Scaffold" gave him the opportunity to experiment with a new approach.

Marcel Romano, Davis's European promoter, had been planning to make a short film about the group, using an apprentice director, Jean-Paul Rappeneau, who was enthusiastic about jazz. Rappeneau was already working as an assistant on "Lift to the Scaffold" and suggested that Davis might be the ideal choice to provide music for the soundtrack. Romano and Malle got together. The invitation was issued and accepted.

On the first night of their tour, the quintet played to a sold-out house at the Olympia music hall. Backstage, Davis and Gréco met once again. Four days later he and the musicians were in a darkened Poste-Parisien studio, watching the scenes for which Malle required music.

In its concert and club performances, the quintet had played such familiar tunes as “Woody’n You”, “A Night in Tunisia”, “What’s New” and “But Not for Me”. The soundtrack assignment, however, offered the opportunity to take a different approach, and Davis seized it. He wanted to know about the film’s plot and characters, and the director provided a few ideas about the kind of music he had in mind. Jeanne Moreau, in her first leading role, was present in the studio to lend encouragement. The footage was screened and the musicians improvised to the looped scenes, using the sketches of melody, harmony and rhythm that Davis had provided. Within four hours the job had been completed and the moody elegance of Miles Davis’s trumpet would become as distinctive a feature of the film as Moreau’s cool gaze or the scenes of night-time Paris so perfectly captured by Malle’s cinematographer, Henri Decaë.

Just over an hour’s worth of music had been recorded. Edited down, it was released in France as a 10-inch LP to accompany the film’s appearance. But it had made a deeper mark on its creator. In René Urtreger’s words, the music had “an abstract quality, like in a painting ... dreamlike.” That mood was maintained and further explored when Davis returned home to reassemble his regular musicians, among them the saxophonist John Coltrane, for the sequence of small-group albums that included “Milestones” and “Kind of Blue”, whose immense influence would by no means be confined to the world of jazz. If Louis Malle’s exemplary thriller had played a part in the evolution of cinema, its role in changing the direction of music turned out to be even more profound. ●

Richard Williams writes for “The Guardian”, to which he contributes a weekly column, and several UK-based magazines. After editing “Melody Maker” and “Time Out” in the 1970s, he became an editor at “The Times” where he also wrote jazz and pop reviews for 20 years. His writing on music has been published in many other newspapers and music magazines, including “DownBeat”, “Jazz Journal”, “Mojo”, “Uncut”, “Granta” and the “TLS” (“The Times Literary Supplement”). As a broadcaster, he appeared regularly on BBC Radio’s “Jazz Club” and “Jazz in Britain”, and was the first presenter of the BBC TV’s celebrated rock show “The Old Grey Whistle Test”. From 1973–1976 he was head of artists and repertoire at “Island Records” in London. His books include biographies of Miles Davis, Bob Dylan and Phil Spector, and a collection of images titled “Jazz: A Photographic Portrait”.

“I never thought jazz was meant to be a museum piece like other dead things once considered artistic.”

Miles Davis

A Firebrand Thinker: Amiri Baraka – artist and cultural activist

By Kevin Le Genre

Eine deutsche Übersetzung dieses Essays finden Sie auf: blog.berlinerfestspiele.de

Funeral rites in the jazz world are usually interesting affairs. Musicians send off dear departed colleagues by singing and playing, an apt way to honour the life of those who devote themselves to adventures in sound. However, an improvised memorial of a more arresting nature took place when a casket bearing the body of Amiri Baraka was conveyed to a packed Newark Symphony Hall in January 2014. Asked to deliver a eulogy, the poet Saul Williams issued a summons to the deceased that succeeded in turning a few heads in the congregation. "Get out of that coffin! This is a stick up! You can't check out, we need you right now!" It is entirely feasible that Baraka would have let his soul be sanctified by this coup de théâtre, given that drama and performance in the general sense were integral to his creative impulse.

When he read verse in public he often broke into song, energetically humming the themes of Bud Powell, Thelonious Monk or Charles Mingus, the modern jazz giants who soundtracked his youth, and more importantly, fuelled his thinking on the place of people of colour, as well as their many artistic achievements, in white America. Fortright engagement with the sharp end of reality in a post-civil rights society coloured Baraka's whole life. A few years prior to his death he was asked about the phenomenon of Barack Obama and the chances of fully realised rather than partially implemented progress for African-Americans with a black man in the White House. "One Negro can't suddenly reverse several hundred years of oppression." The saltiness of the assertion was meaningful for two reasons. Firstly, it was totally in character for a man who was a firebrand thinker as well as a poet, playwright and essayist. Secondly, it underlined Baraka's coming of age in the tumult of the 1950s when people of colour were officially designated not by the word black but by Negro, a term shackled to a syndrome of comprehensive second-class citizenship.

* Jim Crow laws were state and local laws that enforced racial segregation in the Southern United States. Enacted by white Democratic-dominated state legislatures in the late 19th century after the Reconstruction period, these laws continued to be enforced until 1965.

Baraka's first-hand experience of Jim Crow laws * and his lucid reading of their farreaching ramifications, both psychological and political, strengthened his resolve to combat their agents and envoys.



Monk's World

'Round Midnight

That street where midnight
is round, the moon flat
& blue, where fire engines solo
& cats stand around & look
is Monk's world

When I last saw him, turning around
high from 78 RPM, growling
a landscape of spaced funk

When I last spoke to him, coming out
the Vanguard, he hipped me to
my own secrets, like Nat
he dug the numbers & letters
blowing through the grass
initials & invocations of the past

All the questions I asked Monk He
answered first
in a beret. Why was
a high priest staring
Why were the black keys
Signifying. And who was
wrapped in common magic
like a street empty of everything
except weird birds

The last time Monk smiled I read
the piano's diary. His fingers
where he collected yr feelings
The Bar he circled to underscore
the anonymous laughter of smoke
& posters.

Monk carried equations he danced at you.
"What's happening?" We said, as he dipped &
spun. "What's happening?"

"Everything. All the time.
Every googplex
of a second."

Like a door, he opened, not disappearing
but remaining a distant profile
of intimate revelation.

Oh man! Monk was digging Trane now
w/o a chaser he drank himself
in. & Trane reported from
the 6th or 7th planet deep in
the Thelonuscape.

Where fire engines screamed the blues
& night had a shiny mouth
& scatted flying things.

“When people believe in boundaries, they become part of them.”

Don Cherry

42

He did so through art. Of all the images that define Baraka as a dynamic cultural activist it is the sight of him on a truck in Harlem, taking spoken word and theatre to passersby on street corners, that is the most powerful. Inspired by Malcolm X and Marxism, Baraka founded the Black Arts Repertory Theatre and the related Black Arts Movement in 1965, alongside the likes of novelist Ishmael Reed and saxophonist, playwright and actor Archie Shepp among others, in order to provide a platform for a wide range of Negro creativity, from poetry to music.

Born Everett LeRoi Jones in Newark, New Jersey in 1934, his decision to adopt the name Imamu Amiri Baraka—Swahili and Arabic words for spiritual leader, prince and blessing—on his conversion to Islam in the mid 1960s reflected an embrace of non-Western religion, and, unlike several of his peers, he kept the Muslim title all his life. Polyglot and prolific in his output, Baraka won acclaim for plays such as “Dutchman”, but he exerted a major influence by way of his criticism, in particular his writings on music. “Apple Cores”, the regular column he wrote for “DownBeat”, saw him champion the frontrunners of the avant-garde or new music who trod a path away from bebop, such as Albert Ayler, John Coltrane, Pharoah Sanders, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Bobby Bradford, Dennis Charles and Sunny Murray.

Yet as much as he shed light on both the great musical and political value of the aforementioned, Baraka was also able to provide much-needed insights into the deep historical roots of the forward thinkers in black music. “Blues People” still stands as a seminal text for any contemporary scholar interested in contextualizing jazz within the complexity of the Negro experience in America, right down to ancestral folklore, ‘African retentions’, urban-rural divides and class conflicts. Nowhere is Baraka’s ecumenical vision of black music more thought-provoking than in the essay “The Changing Same” in which he establishes a vital continuum between blues, R&B and avant-garde jazz, placing James Brown and Sun Ra in a mercurial, holistic stream of expression. This was a courageously perceptive if not prophetic stance in 1966.



Amiri Baraka © Fotograf unbekannt

Baraka's interest in the populist side of black music continually broadened, and when I first met him at the Calabash International Literary Festival in Jamaica in 2006, he held forth on the musical and political primacy of reggae. At a post-readings party in the evening, he was the first to bend his body down low to the sound of Bob Marley and Jimmy Cliff. Baraka was a recording artist himself. While his 1964 collaboration with the New York Art Quartet, for whom he recited the surreal blues verse "Black Dada Nihilismus", confirmed him as a spoken word artist who had outgrown his previous beat poet leanings, his 1972 project, "It's Nation Time", recorded for the Motown subsidiary Black Forum, was a brilliant synthesis of Afrocentric lyrics, soul and free jazz. In the years that followed, there were more sessions with David Murray and William Parker, whose "I Plan to Stay a Believer" gave Baraka the chance to testify on one of his favourite exponents of message music, the soul legend Curtis Mayfield.

By 2010 when that CD was cut, Baraka had already been hailed as a pioneer by several generations of rappers and writers. His impact on the forerunners of hip-hop in the mid 1970s, notably The Last Poets, was substantial, and Baraka's anger and urgency, his desire to pose the essential question 'Who will survive America?', was heard in the bomb-blast rhymes of Public Enemy in the 1980s. Saul Williams, Ursula Rucker, Greg Tate and Jessica Care Moore all drew liberally on Baraka in the 1990s. Appropriate as it is to say that the crackling contempt Baraka had for a capitalist power base that still disadvantages ethnic minorities was a major part of his persona, it was an all-seeing eye on art, where borders between disciplines collapse, that is also his great legacy. Heroes Are Gang Leaders, comprising poets Thomas Sayers Ellis and Randall Norton and the James Brandon Lewis Trio, a bold, maverick unit in contemporary improvised music, could not be a more exciting manifestation of Baraka's indomitable spirit. And as African drummers and a New Orleans brass band made clear at his own eventful funeral, the spirit will not descend without song. ●

Kevin Le Gendre is an award-winning journalist with an interest in black music and literature. Since the late 1990s he has written about soul, jazz and hip-hop and African-American, Caribbean and black British authors for a wide variety of publications that include "Jazzwise", "The Independent", "The Guardian" and "Echoes". He is also the author of the critically acclaimed book "Soul Unsung: Reflections On The Band In Black Popular Music" (Equinox).

Impressum

Jazzfest Berlin

Künstlerischer Leiter: Richard Williams
Organisation: Hélène Philippot (Ltg.), Christopher Hupe,
Leonie Kirchgeorg (Mitarbeit)
Ton: Audio Design (Ingo Haasch), Manfred Tiesler
Licht: Carsten Meyer, Thomas Schmidt
Stage Manager: Thomas Schröder
Blackline Coordination: Ingo Wendorff
Spielstättenleitung & Künstler*innenbetreuung: Albrecht Grüß,
Anne Hege, Mata Krishna, Karsten Neßler, Franz-Michael Rohm

Magazin

Herausgeber: Berliner Festspiele
Redaktion: Dr. Barbara Barthelmes, Andrea Berger, Lisa Schmidt
Presse: Patricia Hofmann, Jennifer Wilkens
Grafik: Anna Busdiecker
Übersetzung: Elena Krüskemper
Herstellung: Motiv Offsetdruck NSK GmbH

Textnachweis S. 40: Amiri Baraka: „SOS: Poems 1963 – 2013“,
Grove Press 2016, S. 377f

Stand: 16. Oktober 2017
Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten.
Copyright: 2017 Berliner Festspiele, Autor*innen und Fotograf*innen
Trotz sorgfältiger Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber
ermittelt werden. Unberücksichtigte Rechteinhaber wenden sich
bitte an die Redaktion.

Veranstalter

Berliner Festspiele
Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen
des Bundes in Berlin GmbH
Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Intendant: Dr. Thomas Oberender
Kaufmännische Geschäftsführung: Charlotte Sieben
Kommunikation: Claudia Nola (Ltg.)
Presse: Sara Franke, Patricia Hofmann, Jennifer Wilkens
Redaktion: Dr. Barbara Barthelmes, Andrea Berger,
Lisa Schmidt, Jochen Werner
Internetredaktion: Frank Giesker, Jan Köhler
Marketing: Gerlind Fichte, Jan Heberlein, Michaela Mainberger
Grafik: Christine Berkenhoff, Felix Ewers, Nafi Mirzaei
Vertrieb: Uwe Krey, Josip Jolic
Ticket Office: Ingo Franke (Ltg.), Simone Erlein, Frano Ivic,
Gabriele Mielke, Sybille Steffen, Torsten Sommer, Alexa Stümpke
Hotelbüro: Heinz Bernd Kleinpaß (Ltg.), Frauke Nissen
Protokoll: Gerhild Heyder
Technische Leitung: Andreas Weidmann, Lotte Grenz

Berliner Festspiele
Schaperstraße 24, 10719 Berlin, T +49 30 254 89 0
www.berlinerfestspiele.de

Abonnieren Sie den Newsletter der Berliner Festspiele.

44



Berliner Festspiele
Jazzfest Berlin



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Kulturveranstaltungen
des Bundes
in Berlin GmbH

Unter Beteiligung von ARD und Deutschlandradio

Gremium: Matthias Brückner, MDR / Ulf Drechsel, rbb / Stefan Gerdes, NDR / Bernd Hoffmann, WDR /
Guenter Hottmann, hr / Günther Huesmann, SWR / Julia Neupert, SWR / Johannes Kloth, SR / Harald Rehmann, DLF /
Arne Schumacher, RB (Sprecher) / Roland Spiegel, BR / Matthias Wegner, DLF Kultur



92,4



Wir danken unseren Partnern und Sponsoren:

Dussmann
das KulturKaufhaus

Berlin ist England über alles
EXBERLINER

MONOPOL
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN



YORCK
KINOGRUPPE

Wall





STEINWAY & SONS
BERLIN




Das Jazzfest Berlin ist Mitglied des Europe Jazz Networks

EUROPE JAZZ NETWORK

 blog.berlinerfestspiele.de

 [berlinerfestspiele](https://www.instagram.com/berlinerfestspiele)

 [blnfestspiele](https://twitter.com/blnfestspiele)

 [jazzfestberlin](https://www.facebook.com/jazzfestberlin)

[#jazzfestbln](https://twitter.com/hashtag/jazzfestbln)



Ambrose Akinmusire
John Beasley's MONK'estra
Nels Cline Lovers
Amir ElSaffar + Zinc & Copper
Empirical
Heroes Are Gang Leaders
Ingrid & Christine Jensen mit Ben Monder
Amirtha Kidambi & Elder Ones
Steve Lehman & Sélébéyone
NDR Bigband + Geir Lysne
Punkt.Vrt.Plastik
Shabaka and the Ancestors
Dr. Lonnie Smith Trio
Tyshawn Sorey
Trondheim Voices & Kit Downes
René Urtreger
Mônica Vasconcelos
Michael Wollny