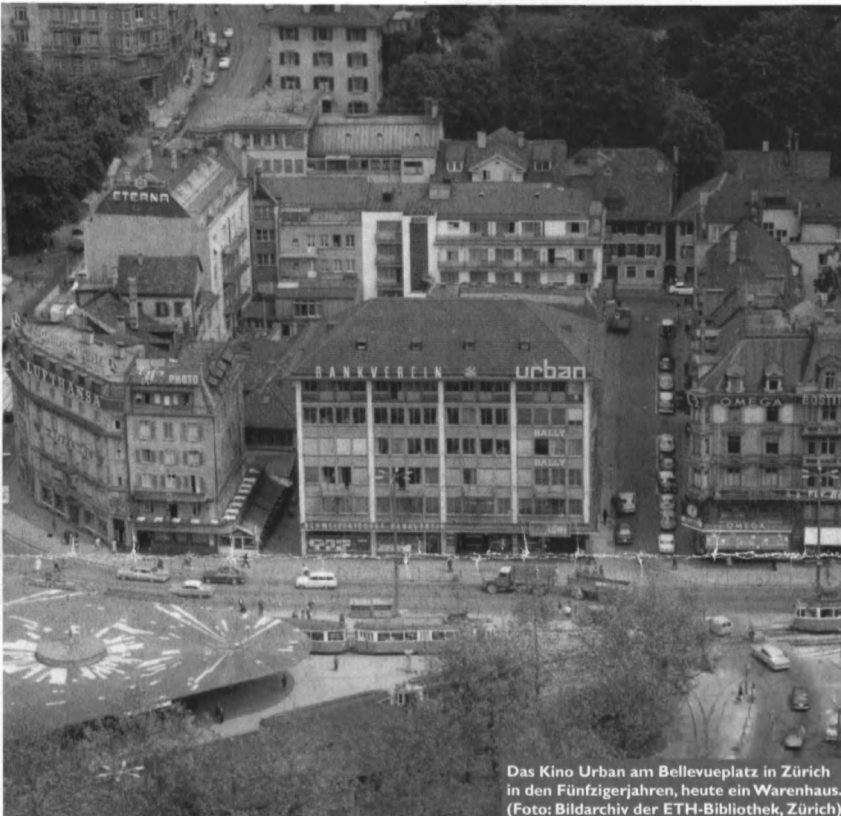




# swissjazzorama jazzletter

Das Schweizer Jazzmuseum



Das Kino Urban am Bellevueplatz in Zürich in den Fünfzigerjahren, heute ein Warenhaus. (Foto: Bildarchiv der ETH-Bibliothek, Zürich)

## Im Kino Urban spielten sie erstmals 1951 um die Wette

André Berner rief sie nach Zürich. Und sie kamen. Während einer Woche spielten Pianisten und Bands aus der ganzen Schweiz. Vor einem begeisterten Publikum und einer fachkundigen Jury. Wie im Interview auf Seite 2 erwähnt, herrschte anfangs der fünfziger Jahre im Schweizer Jazz tatsächlich eine Art „Hoch-Zeit“. Vielerorts entstanden Bands verschiedener Stilrichtungen, die mit Elan an einem echten Jazz-Repertoire arbeiteten. Gross war der Ehrgeiz, auf den vordersten Plätzen der Rangliste zu landen.

Auch etwa während der Zeit des Zweiten Weltkrieges gab es bei uns nicht

nur Berufsmusiker, sondern auch einige Amateure, die guten Jazz spielten. Doch die Vielfalt der Stile fehlte; das waren alles Swingbands, die sich an den grossen amerikanischen Vorbildern orientierten. Die Dixieland-Spielart mit kollektiv improvisierenden Musikern war so gut wie unbekannt. Im Urban traten nun einerseits Bands auf, die im modernen Stil spielten (auch der Swing gehörte dazu), und andererseits Bands, die dem traditionellen Dixieland-Stil den Vorzug gaben.

Es war weitgehend André Berners Verdienst, dem Publikum erstmals bei uns Jazz in allen Ausprägungen vorzuführen.

## Liebe Leserinnen liebe Leser

Seit der Jazz nur noch selten als Tanzmusik gespielt wird, ist er eher eine Musik der Minoritäten. Daran ändert auch die gegenwärtige Konjunktur der Festivals nichts und auch nicht die erfreuliche Tatsache, dass unsere Musik nicht nur in Jazzclubs und Hotels, sondern auch in ehrwürdigen Konzertsälen gespielt wird.

Immerhin, der kulturelle Stellenwert des Jazz hat sich deutlich verändert. Die Zeiten, als man bei uns Kritikern von Jazzkonzerten im Lokalteil der Zeitungen suchen musste, sind vorbei. Der Jazz konnte sich neben der Klassik als eine Art Kunstmusik etablieren. Zu dieser Entwicklung hat auch André Berners Zürcher Jazz-Festival beigetragen, das wir in dieser Ausgabe als jazzgeschichtlich wichtiges Ereignis würdigen wollen.

Der ganz grosse Publikumserfolg wird aber weiter auf sich warten lassen. Weder der Jazz noch die Klassik hat zurzeit eine Chance, dem Musikantenstadl im TV-Programm vom Samstagabend seinen Platz streitig zu machen. Das liegt in der Natur der Sache.

Herzlich

Er wirkte mit seiner Initiative vielen Vorurteilen entgegen und zeigte, dass sich Jazz und ernsthaftes Musizieren keineswegs ausschliessen. J.T.S.

Das SwissJazzOrama  
wird unterstützt durch

**CREDIT  
SUISSE**

EDITORIAL

**Inhalt:** 1 1951: Amateur-Jazz-Festival in Zürich 2 Interview mit André Berner 4 Irène Schweizer 60 – ein Interview  
5 Instrumente: Das Pianola 6 John Lee Hooker & Miles Davis 7 Notre page en français 8 Internet: Neue Navigation/Dies & Das

# Ein Gespräch mit André Berner

Dem Zürcher Werbemann André Berner verdankt die nationale Jazzszene einen bedeutsamen und später nie mehr erlebten Motivationsschub. Vor fünfzig Jahren ging im Cinéma Urban sein Amateur Jazz Festival, das bis 1973 durchgeführt werden sollte, erstmals über die Bühne. Berner hat übrigens am Donnerstag, 25. Oktober, im SwissJazzOrama im Gespräch mit Felix Rogner Erinnerungen und Tonbeispiele zum Besten geben. Vorgängig trafen wir ihn zu einem Gespräch.

**jazzletter: Was hat Dir damals die Kraft verliehen, ein derartiges Wagnis einzugehen?**

**André Berner:** In erster Linie war es mein Vater Ernest R. Berner, der als Schweizer Jazzpionier schon vor meiner Zeit viel erreicht hat. So erhielt ich mit acht Jahren von Louis Armstrong, den mein Vater 1934 für das erste Jazzkonzert in die Tonhalle Zürich engagiert hatte, Pralinés, später sass oft Coleman Hawkins in unserer Küche. Für meine Festivalpläne erwies sich mein Vater als echter Förderer und stellte mir auch die von ihm geleitete «Schweizer Filmzeitung» für die erste Ausschreibung zur Verfügung.

**Daneben muss aber auch die Zeit ganz besonders günstig für ein derartiges Unterfangen gewesen sein?**

Generell bestand für den Jazz in den frühen Fünfzigerjahren eine echte Hochzeit bei uns. Die Entbehrungen der Kriegszeit hatten bei den Leuten einen Nachholbedarf hinterlassen, und zudem waren viele Jazzfans USA-gläubig. Kon-



**André Berner bei der Ansage einer Band. Man spielte zwei Nummern: Die eine bestimmte die Band im Voraus, eine zweite wurde unter drei Vorschlägen ausgelost.**

kret aber wünschten die Zürcher Kinobesitzer für die flauere Woche zwischen Knabenschiessen und Bettag, nach dem traditionsgemäss die neuen Premieren lanciert wurden, eine Belebung des Geschäfts, und das war meine Chance! Heute hat der Jazz längst nicht mehr jenen Stellenwert wie damals.

**Wie hat die Jazzöffentlichkeit auf dein Festival reagiert?**

Auf die erste Ausschreibung in der «Filmzeitung» hin meldeten sich 25 Bands und 20 Einzelpianisten! Das Interesse war riesengross, vor allem auch deshalb, weil das Festival dank einer Jury zur Leistungsschau und damit zur Konkurrenz wurde, die durch die Gegenüberstellung Deutschschweiz/Romandie eine zusätzliche Brisanz erhielt!

**Erinnerst Du Dich noch an jenen 10. September 1951, als der Startschuss fiel?**

Gewiss! Als ich zum Bellevueplatz kam, erblickte ich vor dem Kino eine Schlange, die bis aufs Tramgleis hinaus reichte, und dachte sofort an einen Unfall. Zum Glück waren es die Leute, die vor der Kinokasse für Tickets anstanden!

**Hielt die Euphorie des Publikums und der Amateurmusiker an, oder war es nur ein Strohfeuer?**

Von Strohfeuer keine Rede! Bis 1973 waren sämtliche Abende ausverkauft, und was die Musiker betrifft, kamen jedes Jahr rund zehn neue Bands hinzu, sodass wir



**In action: Die damalige Pepe Lienhard Big Band – alles noch Amateure.**

bald regionale Vorentscheidungen organisieren mussten. Ich spreche immer von einem harmonischen Wachstum!

**Wir wissen, dass Dein Festival 1973, das zwei Jahre zuvor ins Kino Corso gezügelt war, zum letzten Mal über die Bühne ging. Manigfaltig sind die Gründe dafür. Welches waren für Dich die wichtigsten?**

Nach dem weltweiten musikalischen Szenenwechsel Mitte der Sechzigerjahre begann ich, der Zeitströmung folgend, das Programm mit Stars aus Jazz und Pop aufzuwerten. Wer Stars bringt, muss auch steigern können, und das hatte bei meiner Veranstaltung, im Gegensatz zu Montreux, deutliche Grenzen, zumal Sponsoring damals noch unbekannt war. Zudem verhielten sich vor allem die englischen Stars wie Primadonnen, was untragbar wurde! Heute müsste ich, um in Zürich Ähnliches zu bewegen, die Street Parade organisieren!

**Hat sich der Erfolg Deines Festivals auch beruflich bemerkbar gemacht?**

Aber sicher! Das Festival hat mich, der früher ein kleiner Reklamechef bei Paramount war, förmlich in die Werbewelt katapultiert! Ohne Festival hätte ich niemals die musikalische Leitung des Dancings «Mascotte» bekommen – damals tanzte man nach Jazzmusik – und hätte niemals jahrelang den Modeball im Dolder Grand Hotel organisieren können, und sogar Ueli Prager, der Mövenpick-Gründer, hat sich für mich interessiert!

**Wie steht es heute um Deine Beziehung zum Jazz?**

Ich bin ein engagierter Jazzfan geblieben und besuche dann und wann immer noch Festivals. Besonders beeindruckt hat mich das Big-Band-Festival in Meilen. Geblieben sind auch enge Kontakte zu Festivalmusikern wie George Gruntz, Francis Bonjour, Robi Suter und Pepe Lienhard.

**Ganz im Vertrauen: warst Du eigentlich auch Amateurmusiker?**

Ich war Schlagzeuger, aber so schlecht, dass ich, da ich spielen wollte, eine eigene Band gründen musste! Sie hiess «The City Stompers». Aber immerhin hat Claude Aubert mitgemacht. 1948 sind wir in der Tonhalle Zürich aufgetreten und haben den kleinen Saal restlos gefüllt!

Interview: Ueli Staub



## Rangliste des I. Amateur-Jazz-Festivals 1951

### Solopianisten-Konkurrenz:

1. Hans Tschudi, St. Gallen
2. Robert Suter, Basel
3. Guido Zwicky, Frauenfeld

### Spezialpreis:

René Nyffeler, Zürich  
für aussergewöhnliche Musikalität

### Beste weibliche Pianistin:

Elsie Brunner, Zürich

### Beste Solist aller Kategorien und aller Instrumente:

Francis Bonjour, Trumpet  
(New Orleans Wild Cats, Neuenburg)

### Alter Stil (New Orleans, Dixieland, Chicago)

#### Orchester:

1. New Orleans Wild Cats, Neuenburg
2. Dark Town Strutters, Basel
3. Royal Dixieland Band, La Chaux-de-Fonds

#### Solisten:

##### Trumpet:

1. Francis Bonjour, New Orleans Wild Cats, Neuenburg
2. Werner Beck, The Harlems, Bern
3. Sivio Zanesco, Royal Dixieland Jazz Band, La Chaux-de-Fonds

##### Trombone:

1. Raymond Droz, Dixieland Jazz Band, La Chaux-de-Fonds
2. Willy Kuhn, The Syncopaters, Olten
3. P. Mingot, New Orleans Wild Cats, Neuenburg

##### Clarinet:

1. J.P. Augsburg, New Orleans Wild Cats, Neuenburg
2. Peter Wyss, Dark Town Strutters, Basel
3. Aldo Zanesco, Royal Dixieland Jazz Band, La Chaux-de-Fonds

##### Piano:

1. Robert Suter, Dark Town Strutters, Basel
2. J. Bionda, New Orleans Wild Cats, Neuenburg
3. Ueli Herren, The Harlems, Bern

##### Drums:

1. Georges Wenger, New Orleans Wild Cats, Neuenburg
2. Willy Bosshardt, Dark Town Strutters, Basel
3. Red Kammer, The Syncopaters, Olten

### Moderner Stil (Swing, Be-Bop, Modern Style)

#### Orchester:

1. Academic Swing Band, Basel
2. Marcel Magnin, Basel
3. New Sounds, Erlenbach

#### Solisten:

##### Trumpet:

1. Umberto Arlati, The Rythm Kings, Olten
2. W. Horath, Broadway Stars, Basel
3. J.P. Girardier, Modern Jazz Group, La Chaux-de-Fonds

##### Trombone:

1. Nicht genügend Punkte
2. Nicht genügend Punkte
3. Freddie Meyer, Zürich

##### Clarinet:

1. Body Buser, Academic Swing Band, Basel
2. Gody Reimann, The Mix Pickels, Zürich
3. Louis Marchetti, Marcel Magnin, Basel

##### Vibraphone:

1. Body Buser, Academic Swing Band, Basel
2. Georg Gruntz, Marcel Magnin, Basel
3. Hans Bickel, The Bickels, Zürich

##### Piano:

1. Theddy Moll, Academic Swing Band, Basel
2. Guido Zwicky, The Jackies, Frauenfeld
3. Erich Büsser, New Sounds, Erlenbach

##### Guitar:

1. Gody Schaa, Academic Swing Band, Basel
2. Marc Roth, The Modern Jazz Group, La Chaux-de-Fonds
3. Emil Heer, Orchester Elsie Brunner, Zürich

##### Drums:

1. Red Kamer, Rhythm Kings, Olten
2. René Nyffeler, All Star Band, Zürich
3. Dölf Schnyder, Broadway Stars, Basel

### Für beide Stile (Bass und Saxophone):

#### Bass:

1. Gus Meyer, New Sounds, Erlenbach
2. H. Sutter, Academic Swing Band, Basel
3. Marcel Magnin, Dark Town Strutters, Basel

#### Saxophone:

1. Flavio Ambrosetti, All Star Band, Lugano
2. Francis Notz, Modern Jazz Group, La Chaux-de-Fonds
3. Walter Kuenzle, The Harlems, Bern

### Wer die Wahl hat, hat die Qual

Über Leistungen zu urteilen, die nicht in Zahlen ausgedrückt sind, ist immer ein undankbares Geschäft. Welche ist also die beste Lösung, um bei einem Jazzfestival Preise verteilen zu können? Eine Publikumsabstimmung? Wohl kaum, denn es müßte natürlich Gewähr dafür bestehen, daß jeder Abstimmende auch wirklich sämtliche mitwirkende Orchester und Solisten gehört hat, d. h. man müßte kontrollieren, wie oft er nun an den sechs Abenden im Zuschauerraum gegessen ist. Bisfien schwierig, nicht wahr? Bleibt also die Jury. Dabei folgen wir einem alten Gesetz der statistischen Wissenschaft: Je größer die Zahl der Beteiligten, desto geringer die Gefahr des Irrtums und der Einfluß des persönlichen Geschmacks. Auch die personelle Zusammensetzung der Jury sollte natürlich in weitem Bogen die ganze Jazzwelt umfassen. So finden wir unter den Preisrichtern neben Fachjournalisten, die sich beruflich mit Jazzkritik befassen, die bekannten Jazzkommentatoren von Radio Beromünster und Sortens, namhafte Berufsmusiker dieser Sparte und eine Anzahl schweizerischer Pioniere der neuen Musik, die schon vor zehn, fünfzehn oder zwanzig Jahren führende Solisten in der Amateur-Jazzwelt waren und zum Teil vor dem Kriege an internationalen Jazzwettbewerben teilgenommen haben. Die Jurymitglieder sind (in alphabetischer Reihenfolge):

HH. Walter Baumgartner, Ernest R. Berner, Eddie Brunner, Francis Burger, Loys Choquant, Arthur Göpfert, Henry Landolt, Charles La Roche, Walter Linder, Boris Mersson, Dr. Heinrich Müller, H. Pfister, Dr. Jan Slave und Dr. Ernst Wunderli.

10. bis 15. SEPTEMBER IN ZÜRICH 20.00 UHR

**NATIONALES AMATEUR JAZZFESTIVAL**

JAZZ-ORCHESTER-KONKURRENZEN PIANISTENWETTBEWERB

Teilnehmer:

**25 Orchester, 20 Einzelpianisten**

Die Besten der Schweiz! New Orleans / Dixieland / Swing / Be-Bop-Stil

Jeden Abend 4 verschiedene Orchester und 3 bis 4 Einzelpianisten auf der Bühne

Anschließend täglich neues FILM-Programm:

Montag: **New Orleans**  
mit Louis Armstrong, Woody Herman

Dienstag: **Reveille mit Beverly**  
mit Ann Miller und den Bands: Duke Ellington, Bob Crosby, Count Basie, Frank Sinatra

Mittwoch: **Rendez-vous de Juillet**  
mit Rex Stewart, Claude Luter

Donnerstag: **Paducah**  
mit Goodman, TECHNICOLOR

Freitag: **What's Buzin Cousin**  
mit Ann Miller, Freddy Martin

Sonntag: **New Orleans** (wie Montag)

---

**Programm vom 10. September**

Bühne: Basin Street Stompers, Bern: Marcel Magnin, Basel The Festival Stompers, Riehen: The Syncopaters, Olten

Solopianisten:  
Francis Wanger, Bern: George Gruntz, Basel  
René Nyffeler und Francis Burger, Zürich

Film: **New Orleans** mit Louis Armstrong

---

Beginn jeden Abend 20.00 im **URBAN**

Eintritt: Fr. 2.20 bis Fr. 5.50 - Vergünstigungen ungelte - Programm obligatorisch  
Zwei Flügel aus dem Pianohaus Jacklin Telephone 34 51 34

Inserat des Kinos Urban, Zürich, mit dem Festival-Programm und Faksimile aus dem Programmheft über die Modalitäten der Jurierung mit Liste der Jury-Mitglieder.

# Improvisieren ist immer ein Risiko

**Auch Irène Schweizer hatte vor Jahrzehnten Auftritte am Zürcher Amateur-Jazz-Festival. Sie gewann in den Jahren 1959 und 1960 erste Preise. Meinrad Buholzer führte ein Gespräch mit ihr.**

**Irène Schweizer, zurzeit wird noch ein anderer 60. Geburtstag gefeiert, jener Bob Dylans. Haben Sie eine Beziehung zu ihm?**

Irène Schweizer: Ja, sehr. Ich habe in den Sechzigerjahren alle seine Platten gekauft. Seine Texte haben mich fasziniert, aber auch seine Musik. Ich fand einfach gut. Wie auch Frank Zappa. Die Beatles und die Rolling Stones habe ich weniger gehört. Aber Dylan war für mich auch musikalisch wichtig.

**Gibt es da auch einen Bezug zum Jazz?**

Ja, vor allem durch den Blues. Gerade auch seine Band «The Band» war eine fantastische Gruppe. Die spielte sehr jazzig, sehr schwarz.

**Auch der Free Jazz kam ja zur gleichen Zeit auf?**

Klar, mit Archie Shepp, Ornette Coleman, mit dieser Oktoberrevolution in New York, bei der Paul Bley dabei war, John Tchicai, Cecil Taylor. Das war eine sehr wichtige Zeit. Ich glaube sowieso, dass es seit den Sechzigerjahren nie mehr gleichzeitig so viel gute und verschiedene Musik gab. Die sind einfach unschlagbar. Auch in der Popmusik, die damals von England kam, dann Janis Joplin, Aretha Franklin, die Soul-Music mit Otis Redding, Wilson Pickett, Stevie Wonder und so weiter. Das war eine richtige Flut und alles sehr gut. Heute muss man ja lange warten, bis wieder etwas kommt, das einen überhaupt interessiert.

**Was bedeutet Ihnen Free Jazz im Rückblick?**

Ich habe den Free Jazz in seiner Hochblüte erlebt, in den Sechziger- und Siebzigerjahren. Ich möchte ihn nicht missen. Ich habe sehr viel gelernt und sehr viel Kraft geschöpft in dieser Zeit. Die war sehr wichtig für mich. Heute finden viele den klassischen Free Jazz antiquiert. Fragt sich nur, ob Gruppen, die postmodernes Zeug spielen oder Standards aus den Fünfzigerjahren, nicht auch antiquiert tönen. Etwas eigentlich Neues gibt es ja seit zehn Jahren nicht mehr. Ich war auch nie eine radikale Free-Musikerin. Reines Powerplay, nur energetisch, das habe ich nie gemacht. Ich habe meinen Background

mit den jazzigen Elementen, mit denen ich aufgewachsen bin. Das hört man heute immer noch.

**Aber man spielt ja heute, dank dem Free Jazz, auch die traditionellen Elemente ganz anders?**

Klar – ganz genau. Es war sehr wichtig, dass es eine Periode gab, in der man alles über Bord warf, die ganze Harmonik, die Rhythmik. Man machte sauberen Tisch. Jetzt kann man es wieder hervorholen und anders umgehen damit.

**Was ist für Sie das Wesentliche des Jazz?**

Es gibt Verschiedenes, aber für mich ist es das Rhythmische. Und der Swing; das tönt vielleicht blöd, man wird dann immer den Jazzpuristen zugeordnet. Aber diese bestimmte Art von Swing und Puls, die gibt es in keiner anderen Musik.

**Improvisieren, das ist immer auch Risiko?**

Ja, das reine Improvisieren ist immer ein Risiko. Mit Han Bennink zum Beispiel. Wir vertrauen einander, machen nichts ab, gehen zusammen auf die Bühne, einer fängt an, aber wir wissen weiter nichts. Da müssen beide natürlich in der richtigen Stimmung sein, dann läuft es gut. Es kann aber auch sein, dass einer mal nicht so auf dem Damm ist, nicht so viel Ideen und Punch hat. Dass es ganz daneben gehen würde, glaube ich zwar nicht, dafür haben wir beide zu viel Erfahrung.

**Ist dieses Risiko eine Belastung für Sie?**

Nein, aber eine Art Anspannung. Keine Belastung, im Gegenteil, es törnt mich an. Wenn da eine Gruppe einfach ein Programm einübt und das dann spielt im Konzert – sie wissen genau, wie sie anfangen und so weiter –, das langweilt mich tödlich. Ich brauche das Risiko als Kick; obwohl ich zwischendurch auch wieder feste Stücke spiele. Mit Pierre Favre zum Beispiel, wir gehören zur gleichen Generation, haben den gleichen Background, kennen die Geschichte des Jazz. Da kann ich irgendetwas antönen und er weiss Bescheid. So macht es Spass, Musik zu spielen. Dann wird das wirklich ein Dialog auf gleicher Ebene.



**Üben Sie viel?**

Es kommt drauf an, mit wem. Es gibt Leute, mit denen ich sehr viel übe, mit andern wenig. Aber allein am Klavier übe ich eher wenig. Mir ist auch die Technik immer weniger wichtig. Mir ist anderes, das man nicht üben kann, wichtiger geworden. Man kann nicht Ideen üben oder das Geschichtenerzählen.

**Und zu viel Technik verhindert das Geschichtenerzählen?**

Ja, das stimmt.

**Was macht das Schlagzeug?**

Das wird etwas vernachlässigt – leider. Ich habe zu wenig Möglichkeiten, es zu spielen.

**Ist das Schlagzeug für Sie eher eine Ausweitung des Klaviers, oder schafft es eher Distanz zum Klavier?**

Eher Distanz als Ausweitung. Ich habe ja praktisch gleichzeitig begonnen mit dem Klavier und dem Schlagzeug, habe eigentlich immer parallel gespielt. Man sagt mir ja auch, dass ich das Klavier sehr perkussiv spiele. Das stimmt schon, das ist mir auch wichtig. Man hört die Verwandtschaft mit dem Schlagzeug.

**Ende der Achtzigerjahre haben Sie einmal den Wunsch geäußert, sechs Duo-CDs zu machen. Dieses Ziel haben Sie fast erreicht.**

Ja, eine ist noch offen. Ich habe letztes Jahr mit Paul Lovens gespielt. Das könnte die sechste Duo-CD sein. Aber entschieden ist noch nichts.

**Ihre neuste Solo-CD ist eine Aufnahme aus einem Klub in Chicago. Sie waren offenbar zuerst nicht begeistert von der Idee dieser CD?**

Das war ein Konzert in einem Klub. Ich habe nicht für eine CD gespielt, wurde

# DAS PIANOLA – Phönix aus der Asche für achtzig- bis hundertjährige Klavieraufnahmen

Spätestens seit Marlene Dietrich 1930 das Pianola in einem ihrer Lieder im UFA-Tonfilm «Der Blaue Engel» besungen hat, ist dieser Ausdruck ins Volksvokabular aufgenommen worden:

*Ich bin die fesche Lola,  
der Liebling der Saison,  
ich hab' ein Pianola  
zu Haus in mein'm Salong –  
Ich bin die fesche Lola,  
mich liebt ein jeder Mann,  
doch an mein Pianola,  
da lass' ich keinen ran...!*

Müsste sie auch nicht, wenn ihre Anspielung nicht eventuell doch zweideutig gemeint war, denn das Pianola arbeitet (fast) selbsttätig. Das automatische Klavier oder das elektrische Klavier, wie es im Volksmund oft fälschlicherweise genannt wird, war eine sensationelle Erfindung: Ein Instrument, das mittels Lochstreifen, wie sie auch in Chilbi- und Zirkusorgeln Verwendung finden, schon um 1900 fast jede Art von Klaviermusik lupenrein und authentisch reproduzieren konnte. Und dies zu einer Zeit, als die auf Schallplatten konservierte Musik nur mühsam aus den Nebengeräuschen herausgehört werden konnte. Zugegeben, die ersten Lochstreifen-Rollen, die so zwischen 1890 und 1910 auf den Markt kamen, und die übrigens nur 65 von den 88 Noten des Klaviers verwendeten, waren ursprünglich nicht von einem Pianisten gespielt worden, sondern wurden von Hand mit Spezialwerkzeugen gelocht, nach handgeschriebenen oder gedruckten Noten. Es liegt auf der Hand, dass solche «Interpretationen» im-

aber aufgenommen, und ich kam mit der Aufnahme zurück in die Schweiz. Ich gab es Intakt zum Hören, wollte aber keine CD machen. Dort fand man es toll. Ich war zuerst gar nicht begeistert. Aber sie wollten auch etwas zu meinem 60. Geburtstag machen, meinten, es sei eigentlich wieder Zeit für eine Solo-CD, die letzte liegt ja auch schon wieder fünf Jahre zurück. Und da fragten wir uns, wie treibt man so schnell eine Solo-CD auf. Wir haben es dann ein bisschen gekürzt und umgestellt. Jetzt finde ich es okay.

*(Das Interview wurde am 2. Mai 2001  
in der Neuen Luzerner Zeitung veröffentlicht.)*

mer etwas mechanisch klangen. Das änderte so um 1910 bis 1911, nach der Erfindung einer Möglichkeit, das Spiel echter Pianisten auf eine Mutterrolle aufzuzeichnen, was eine genauere Übertragung der Feinheiten jedes einzelnen Pianisten ermöglichte. Allerdings mussten auch diese Mutterrollen weiterhin von Hand gelocht werden. Das Geheimnis der Übertragung auf die Mutterrollen wurde immer streng gehütet.

Die wohl wichtigste Fabrik zur Herstellung von Lochstreifen für Pianolas oder «Player Piano Rolls», wie sie in Amerika heissen, war die «QRS Piano Roll Factory» in Buffalo, NY, Herstellerin der QRS- und Imperial-Rollen. 1900 gegründet, existiert sie noch heute und fabriziert auch immer noch Lochrollen mit den neuesten Schlagern für die vielen in Amerika noch in Betrieb stehenden Player-Pianos. Auch in Europa gab es einen bekannten Hersteller von Pianolas und den dazu gehörenden Rollen: den Industriellen Edwin Welte in Freiburg i.B., der am 21. Mai 1904 das Patent für sein Welte-Mignon-Klavier registrieren liess, das zuvor im Studio des Fabrikanten auf Lochstreifen fixierte Interpretationen wiedergeben fähig war. Welte-Mignons standen in Europa an vielen Orten, in den Villen der Reichen, vor allem aber in Hotels und Gasthäusern. Auch in der Schweiz. Im Waldhaus in Sils-Maria, im Engadin, steht heute noch ein perfekt restauriertes Welte-Mignon-Klavier, mit dem in den Sommermonaten gelegentlich Soireen veranstaltet werden mit Klavieraufnahmen berühmter Interpreten. In Zürich betreute die Firma Hug die Vertretung und den Service. Ich habe vor Jahren persönlich mit dem damals zuständigen Herrn gesprochen, der mir eröffnete, dass die Ära für solche Automaten bei uns um 1929 zu Ende war, und dass sich die Angestellten damals einen Spass daraus gemacht hätten, die noch verbleibenden Rollen an der Anfangsflasche zu packen und mit einem gezielten Wurf auf dem langen Gang abzurollen.

Nun, wie funktioniert ein Pianola? Der Lochstreifen wird luftdicht über einen breiten Ansaugstutzen gespannt, der mit 88 Löchern versehen ist, die durch ein ausgeklügeltes System mit den entsprechenden Klavierhämmerchen verbunden sind. Im Innern wird, mittels zweier Saug-



**Oben: Das Pianola in unserem Museum in Uster. Unten: Etiketle einer Playerol Player Piano Roll, die wahrscheinlich nach Noten gelocht worden war. Sammlung Theo Zwicky**

bälge, ein Unterdruck erzeugt, der beim Abspielen dafür sorgt, dass die durch die einzelnen Löcher oder Lochreihen angesogene Luft die entsprechenden Saiten anschlägt. Ursprünglich mussten die Saugbälge, wie bei einem Harmonium, abwechselnd mit den Füessen gepumpt werden. Später besorgte das ein Elektromotor. Daher der falsche Ausdruck «elektrisches» Klavier. Viele der Rollen hatten am rechten Rand, von unten nach oben zu lesen, den Liedtext aufgedruckt, sodass mitgesungen werden konnte. Links auf dem Lochstreifen waren unterbrochene Lochreihen eingestanz, die über die Bedienung der Pedale Auskunft gaben. Auch diese musste der Besitzer ursprünglich selber bedienen. Bei spätern Modellen wurde diese Funktion auch vom Klavier selbsttätig übernommen. Die Dynamik der verschiedenen Klavierspieler konnte in der Frühzeit ebenfalls nicht aufgenommen werden, daher wurde links noch eine Schlangenlinie für die Dynamik aufgedruckt. Für die Pianissimo-Stellen musste langsam, für die Fortissimo-Passagen hingegen schnell gepumpt werden. Auch das wurde später mechanisiert.

Seien wir den findigen Köpfen doch dankbar, die es ermöglicht haben, dass wir heute noch klassische Klavieraufnahmen von solchen Jazzgrössen wie Fats Waller, James P. Johnson und vielen andern in lupenreiner Qualität geniessen können, die sonst unwiederbringlich verloren gegangen wären.

*Theo Zwicky*

# Hook 'n' Miles

Am 22. Juni dieses Jahres starb im Alter von wahrscheinlich 83 Jahren der grosse Bluesänger und -gitarrist John Lee Hooker, einer der allerletzten historischen Gründerväter des modernen Nachkriegsblues. (Wie dies bei vielen älteren BluesmusikerInnen der Fall ist, kann auch das Geburtsdatum von Hooker nicht mehr genau ausgemacht werden.) Und am 25. Mai wäre der vor zehn Jahren verstorbene Jazztrompeter Miles Davis, einer der innovativsten und einflussreichsten Jazzmusiker überhaupt, 75 Jahre alt geworden. Nur ganz wenige MusikerInnen haben im Verlauf ihrer Laufbahn an so vielen wichtigen Strömungen der Jazzentwicklung derart entscheidend teilgenommen wie Miles Davis. Seine musikalische Karriere deckt sich fast mit der gesamten Entwicklung des modernen Jazz (vom Bebop bis hin zum Rock- und Popjazz).



Trotz des sehr unterschiedlichen persönlichen wie musikalischen Werdegangs von John Lee Hooker und Miles Davis lassen sich einige wichtige Gemeinsamkeiten aufzeigen. Auch in der Musik von Davis nimmt der Blues einen hohen Stellenwert ein. (So lässt sich die u.a. von Miles Davis und John Coltrane entwickelte modale Spielweise teilweise ebenfalls auf die Bluestechnik zurückführen; zudem schickte Davis seine Mitmusiker manchmal in Bluesklubs, damit sie sich mit Blues «vollsaugen» konnten.) Der Blues war für Davis nicht nur ein rein musikalisches Vehikel, sondern ebenfalls ein weltanschauliches Konzept: Wie etwa ein Ellington, Mingus oder Shepp sah auch er im Blues (und Gospel) eine wesentliche afroamerikanische Kulturleistung und eine wichtige Ausdrucksform der afroamerikanischen Identität im weissen Amerika. Im Jahre 1990 kam es sogar zu einem direkten musikalischen Zusammentreffen zwischen Hooker und Davis (Musik zu Dennis Hoppers Film *Hot Spot*). Noch etwas Grundsätzliches verbindet Hooker und Davis: Beiden wurden schon ihre vermeintlich «beschränkten technischen Fähigkeiten» auf ihrem Instrument vorgeworfen. Diese Kritik verkennt dabei einen Wesenszug der Blues- und Jazzmusik, den Hooker und Davis geradezu idealtypisch verkörpern: Beide verfügen genau über die Instrumentaltechnik, welche die Umsetzung ihrer musikalischen Vorstellungen in die Praxis erfordert; ihre Technik verkommt nie zum Selbstzweck. Von

entscheidender Bedeutung ist zudem, dass beide einen sofort erkennbaren Personalstil, einen ureigenen Sound, entwickelten, der die Musik der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts entscheidend mitprägte. Am Ende ihrer Karriere erreichten Hooker wie Davis den Status von Stars, der weit über die üblichen Blues- bzw. Jazzkreise hinausreichte. Dieses Spätwerk von Hooker (v.a. seine mit vorwiegend weissen Rock- und Popstars produzierten Super-Sessions) wie auch jenes von Davis (der «elektrische» Miles Davis) erfreut sich unter Blues- und Jazzfreunden nicht nur einhelliger Beliebtheit – im Gegensatz zu ihrem Schaffen aus früheren Perioden.

Da den allermeisten Leserinnen und Lesern des «Jazzletters» Miles Davis vermutlich viel bekannter ist als John Lee Hooker, wird aus Platzgründen lediglich auf den Werdegang von Hooker kurz eingegangen.

John Lee Hooker wuchs bei Clarksdale, einem wichtigen Blueszentrum im Mississippi-Delta, auf. 1936 verliess er Clarksdale und folgte wie viele andere Bluesmusikerinnen und -musiker den (entsprechend der wirtschaftlichen Entwicklung Amerikas) sich zyklisch vollziehenden Abwanderungsbewegungen afroamerikanischer Arbeitskräfte aus dem damals noch weitgehend agrarischen Süden in die Industriemetropolen des Nordens und Westens der USA. Nach Zwischenhalten in Memphis und Cincinnati erreichte Hooker 1943 Detroit. Dort

arbeitete er tagsüber in der Automobilindustrie und spielte nachts im Schwarzenghetto als halbprofessioneller Musiker. Mit *Boogie Chillen* landete er 1948 einen grossen Hit (fast eine Million verkaufte Singles), der ihn an die erste Stelle der schwarzen Charts katapultierte und es ihm ermöglichte, bis an sein Lebensende von seiner Musik zu leben. Von Hooker stammen weitere Blues-Klassiker wie *Hobo Blues* (49), *Crawlin' Kingsnake* (49), *I'm in the Mood* (51), *Dimpies* (56), *Boom Boom* (63) usw.

Bis Ende der Fünfzigerjahre produzierte sich Hooker fast ausschliesslich für den afroamerikanischen Markt. Erst anschliessend erfolgte der Durchbruch auch bei einem grösseren weissen Publikum. Die (weisse) Folk- und die spätere englische und amerikanische Rockbewegung (Rolling Stones usw.) lösten das erste grosse Blues Revival aus, welches eine internationale Anerkennung und Verbreitung des Blues mit sich brachte. Hooker fügte sich problemlos in diese Entwicklung ein, ohne dass er dabei seinen Stil ändern musste (vgl. weiter unten). Genau zu jener Zeit jedoch verlor der Blues einen Teil seines afroamerikanischen Publikums vor allem an die Soulmusik und später an den Funk oder den Rap. In den Augen vieler (vor allem jüngerer) Afroamerikanerinnen und -amerikaner vermittel(t)en diese neueren, musikalisch auch stark vom Blues (und Gospel) beeinflussten afroamerikanischen Musikformen die schwarze Identität adäquater als der «alte» Blues.

1970 zog Hooker nach Kalifornien, wo er im selben Jahr mit der amerikanischen Blues-Rock-Gruppe Canned Heat das Album *Hooker'n'Heat* aufnahm, das monatelang in den Charts blieb. Dieses Album ist wohl das bekannteste Dokument des Einflusses von Hooker auf die englische und amerikanische Rockszene und von der Bewunderung, die er in dieser genoss. Hooker meinte dazu lakonisch und nicht ganz ohne Stolz: «Ich bin nicht zu ihnen (den Rockern, A.S.) gegangen, sie sind zu mir gekommen. Es liegt also an ihnen, sich mir anzupassen.» Nach einer längeren Flaute wurde Hooker 1989 mit dem Album *The Healer* endgültig zum Star. Dieses Album, auf dem u.a. Carlos Santana, Bonnie Raitt und Los Lobos mitwirkten, verkaufte sich 1,5 Millionen mal und erhielt einen Grammy Award.

Im Gegensatz zu den urbaneren Erneuerern des (Gitarren-)Blues wie T. Bone Walker oder B. B. King (der letzten noch lebenden Legende aus der Gründerzeit des modernen Nachkriegsblues) ist Hooker kein *guitar hero*, kein Gitarren-

# Jazz en Romandie

Sous ce titre nous publions une série d'articles concernant différents musiciens/musiciennes et institutions de jazz romands. L'ordre dans lequel paraîtront ces articles n'exprime en aucun de préférences.

## L'AMR à la carte

### L'histoire

Au début des années 70, la situation du jazz à Genève était incomparable avec ce qui se passe actuellement.

Les musiciens étaient peu nombreux: Ils représentaient tous les styles mais se trouvaient disséminés dans la ville sans contact les uns avec les autres.

Il y avait des lieux de concert, rares et éphémères, qui se résument à quelques caves très axées sur le vieux jazz, et pour ce qui était de répéter, il fallait courir le centre de paroisse ou les toutes premières maisons de quartier. Les pouvoirs publics ne considéraient pas cette musique comme partie intégrante de la culture d'une ville.

C'est donc en 1973, après qu'une fois de plus la culture institutionnalisée ait fait appel au bénévolat de quelques musiciens

virtuose. Sein archaisches Gitarrenspiel ist wie das von Muddy Waters (trotz all ihrer zum Teil erheblichen stilistischen Unterschiede) noch stark im traditionellen Delta-Blues verankert: relativ freier Umgang mit der Metrik und den Harmonien, immer wiederkehrende wuchtige Riffs, perkussive Gitarrentechnik usw. Gleichzeitig «modernisierte» Hooker sein Spiel, indem er mit den Möglichkeiten experimentierte, welche ihm die elektrische Verstärkung seines Instruments bot, und diese in sein Spiel integrierte (z.B. die Verwendung von Verzerrungseffekten). Hookers Repertoire besteht vorwiegend aus Boogies und langsamen, oft dramatischen Blues. Durch das Zusammenwirken seines Gitarrenspiels, seines expressiven Gesangs, seines rhythmischen Stampfens mit dem Fuss und seiner Bühnenpräsenz erreicht Hookers Blues eine grosse emotionale Dichte. Sein Blues ist im besten Sinne des Wortes Basismusik, die nie kopiert werden konnte, obwohl sie viele schwarze und weisse Blues- und Rockmusikerinnen und -musiker beeinflusst(e). Viele Aufnahmen von Hooker weisen, wie auch jene von Miles Davis, heute noch keinerlei Anzeichen von Altersschwäche auf. *Albert Stolz*

de jazz pour animer une exposition d'art plastique (Exposition «La Blessure» en février 1973 au musée Rath), qu'autour de Francois Jacquet, quelques personnes se réunirent pour faire avancer ce peu réjouissant état des lieux.

Il y avait de jeunes musiciens de free-jazz tout juste sortis des secousses de mai 68, des musiciens de rock, des enseignants... dire les noms serait trop long.

L'AMR – association pour la musique de recherche – était née. Elle devint rapidement, sous le même sigle, l'association pour l'encouragement de la musique improvisée.

Très vite notre politique se dessina sous deux axes principaux:

- Une négociation politique quant à la création d'un centre musical, lieu de production, de réunions et de répétitions.
- La mise sur pied d'ateliers musicaux, à l'origine objets de rassemblement, et qui devinrent vite des outils pédagogiques pour les plus jeunes générations.

Ce deuxième objectif fut atteint en 1975. Les ateliers de l'AMR se développèrent très rapidement autour d'un big-band qui eut l'honneur du vinyle et des meilleures scènes européennes.

Le premier était par nature le plus difficile d'accès. Après quelques années de combat, de manifestations et de nomadisme pas toujours facile à vivre, l'AMR s'installe enfin au 10 de la rue des Alpes et en septembre 1981 le centre musical tant attendu est inauguré.

Entre temps elle avait été le moteur principal des débuts du festival du Bois de la Bâtie qui était à l'époque un gigantesque rassemblement populaire et gratuit qui devint par la suite le festival urbain et international que l'on sait.

### L'actualité et les perspectives

*La maison:* Six niveaux. Deux lieux de production, plus de 10 locaux d'ateliers et de répétitions. Administration, réunions, deux bars.

*Le fonctionnement:* Système associatif directement hérité des années 70: Une assemblée générale annuelle; elle élit un comité qui est l'organe décisionnaire et qui s'appuie sur le travail de nombreuses commissions ad hoc.



*La production:* Trois axes principaux. D'abord les orchestres locaux qui jouent une fois par année au Sud des Alpes. Puis les orchestres «découverte», jeunes musiciens d'ailleurs, romands, alémaniques ou étrangers qui ne rempliront pas la salle mais seront souvent de réjouissantes révélations. Enfin, les stars, musiciens reconnus et d'exception: Depuis ses débuts l'AMR peut s'enorgueillir d'avoir accueilli une fois ou l'autre presque tous les musiciens d'importance mondiale (il manque peut-être Miles Davis...).

*La pédagogie:* Les ateliers sont une fierté légitime de la maison et dont on nous envie au loin l'originalité et l'efficacité pédagogique. En perpétuel mouvement, ils sont devenus une grosse machine qui possède sa section professionnelle (en collaboration avec le Conservatoire Populaire de Musique).

*Les événements ponctuels:*

- Le festival international de jazz au printemps.
- Le festival populaire et récapitulatif de Cropettes (fin juin).
- Beaucoup d'événements en co-production avec d'autres associations mais qui ne se reconduisent pas obligatoirement chaque année. Exemple: Le festival «Overground» en août 2000 sur le bateau «Le Genève».

*Les subventions:* tout cela implique bien entendu des subventionnements adéquats. Le plus important vient de la Ville de Genève. L'autre, plus directement destiné aux ateliers, du Département de l'Instruction Publique.

Entre les deux nous arrivons à un peu plus de 60% de notre budget (1 200 000 frs). Le reste est constitué de recettes propres.

*Les objectifs à court et moyen terme:* Rendre le Sud des Alpes plus pratique et plus convivial.

Profiter d'un renouvellement assez complet de notre personnel imposé par les circonstances pour repenser la gestion administrative de notre association. Former une relève efficace.

Trouver une solution pour améliorer le rendement des bars, et réinjecter cet argent dans la production. Travailler à un festival de jazz moins itinérant.

*Olivier Magnenat, président de l'AMR*

# Neue Navigation unserer Internet-Site

Wer regelmässig unsere Internet Site besucht, hat es schon bemerkt: Unsere Website hat eine neue Hauptnavigation erhalten. Blaue und orange Buttons auf weissem Grund führen die Besucher durch die Welt des Jazz.

Auch das SwissJazzOrama kann sich dem schnellen Tempo im Internet nicht entziehen: Zwar hat das SwissJazzOrama erst vor einem Jahr einen neuen Internetauftritt erhalten, doch schon sind tiefgreifende Änderungen notwendig. «Schuld» daran ist vor allem der neue Browser von Netscape. Dieser konnte nämlich unsere Hauptnavigation nicht mehr interpretieren. So blieb die Site für viele Besucher tot: weitersurfen unmöglich.

Die neue Navigation ist anspruchsvoll und sehr leistungsfähig. Sie glänzt mit einer geradezu luxuriösen Orientierungshilfe für die Besucher, die den gegenwärtigen Aufenthaltsort auf der Site an den orangefarbenen Buttons erkennen können. Wenn man mit der Maus über aktive Links fährt, verändert sich die Farbe der Buttons von blau nach orange oder weiss («Roll-over»). So weiss man immer, wo man ist und wohin man will.

Für Ausbaumöglichkeiten in Zukunft ist ebenfalls gesorgt: Dank der Haupt-Navigation im Kopf ist Platz für weitere Navigationsmöglichkeiten auf der Seite. Die vielen Frames garantieren grösstmögliche Flexibilität für neue Inhalte und ihre leichte Integrierbarkeit. Nachteilig ist die grössere Komplexität der Site sowie die etwas schwierigere Bedienbarkeit für Benutzer.

## Louis Armstrong bläst Alphorn

Neu ist ebenfalls die Homepage: Louis Armstrong posiert mit Alphorn, das Symbol für Jazz in der Schweiz. Die Aufnahme entstand 1959 auf dem Flughafen Kloten, die Trompete wurde wegetuschiert.



Ebenfalls auf der Homepage finden sich die Links zu den Sprachen Englisch, Französisch und Italienisch mit je einer prospektartigen Einführung und den Statuten des Vereins.

Seit Juli betreut Emanuel Bühler die Homepage, zu ihm gestossen ist im Oktober Bin Küenzi. Beide sind neu ausgebildete Webpublisher. E.B.

## Sammlung Felix Debrit, Bern

Durch die freundliche Vermittlung des Klarinettenisten Wiener Keller gelangten wir in den Besitz einer besonderen Sammlung: seltene Musikerfotos, Tonbänder mit JamSession-Aufnahmen. Eine Rarität: Korrespondenzen aus den Dreissigerjahren mit Musikern, z.B. mit dem unvergesslichen Klarinettenisten und Altsaxophonisten Glyn Paque, der einige Jahre in der Schweiz bei Fred Böhler gespielt hatte, Souvenir-Alben mit Widmungen u.a.m. Sollten auch Sie Schellack-Platten, LPs, CDs oder Tonbänder besitzen, die Sie uns überlassen möchten, zögern Sie nicht, mit uns in Kontakt zu treten. Auch an Büchern und Konzert-Programmen oder -Plakaten sind wir interessiert.

## Heineken – für uns mehr als ein gutes Bier

Zwei Musikinstitutionen erhielten kürzlich von Heineken Switzerland einen Förderpreis: Fernand Schlumpf vom SwissJazzOrama und Claude Schwarz vom Verein zur Förderung von Studien für moderne Musik (VFSMM) konnten am 12. Oktober aus den Händen von Leonore Schudel, PR- und Kommuni-

kationsbeauftragte von Heineken Switzerland, je einen Check von 5000 Franken entgegennehmen. Die Übergabe fand im Rahmen einer Abendparty mit kulinarischen Köstlichkeiten und viel gutem Jazz statt. Eine ad-hoc-Formation spielte swingenden Jazz der mittleren Stillage in Sextett-Besetzung: Heinz Bühler (tp), Hans Meier (tb), Jürg Morgenthaler (cl, as), Jean Bionda (p), Isla Eckinger (b) und Fernand Schlumpf (dm). Viel Power und Drive produzierte in gekonnter Weise ein Rock-Jazz-Quartett der Academy of Contemporary Music. Wir möchten es nicht versäumen, auch an dieser Stelle Heineken herzlich für die grosszügigen Kulturbeiträge zu danken.

## Lachen ist gesund...

**Bobby Hackett begann seine Laufbahn als Gitarrist und spielte als solcher auch bei Glenn Miller. Ab und zu durfte er dort auch ein Trompetensolo blasen, was einen Hotelmanager, in dessen Hotel die Miller-Band auftrat, veranlasste, Miller zurechtzuweisen: «Der Gitarrist soll gefälligst aufhören, an der Trompete herumzufummeln.»**

**Kommt ein Bassist aufgeregt ins Musikgeschäft: «Also, den Kontrabass, den Sie mir gestern verkauft haben, können Sie gleich wieder haben. Da ist ja bei jeder Saite ein anderer Ton drauf!»**

(Aus «777 Jazzwitze und -anekdoten», gesammelt von John Evers)

## IMPRESSUM

SwissJazzOrama-Jazzletter ist eine Publikation des SwissJazzOrama für die Mitglieder von Pro Jazz Schweiz

Erscheint: 3 x jährlich

Redaktion: Jimmy T. Schmid (Walter Abry)

Mitarbeiter dieser Ausgabe: Ueli Staub,

Meinrad Buholzer, Theo Zwicky,

Albert Stolz, Emanuel Bühler

Layout: Walter Abry

Copyright: SwissJazzOrama

Schweizer Jazzmuseum und -archiv

Im Werk 8, 8610 Uster, Telefon 01 940 19 82

e-Mail: swiss@jazzorama.ch, www.jazzorama.ch

Contact pour la Suisse romande:

Téléphone/Fax 022 736 31 38