

BLUES 'N' ROOTS

JAZZ 'N' MORE

- DAVE DOUGLAS
- HUGH LAURIE
- YOUN SUN NAH
- YVES THEILER
- JOHN ABERCROMBIE
- EDEN BRENT
- SHAWN SAHM
- RUBÉN BLADES
- MASABUMI KIKUCHI
- LE REX
- DANIEL SCHLÄPPI/
MARC COPLAND
- LISLOT FREI
- MICHAEL PAISTE
- DUO HATTI

GERRY HEMINGWAY

ENORM NEUGIERIG



MEHR ALS 80 CD-BESPRECHUNGEN

GERRY HEMINGWAY



ENORM NEUGIERIG

Der Schlagzeuger, Komponist und Bandleader Gerry Hemingway wurde bei uns spätestens mit dem "Anthony Braxton Quartet" ein Begriff. Sein neues Quintett hat beim Jazzfestival Willisau Europa-Premiere. 2009 zog er aus der Region New York nach Luzern um und wurde Professor an der HSLU: "Von Luzern aus kann ich mit viel weniger Stress aktiv sein und ich arbeite zu Hause. Luzern ist eine schöne Stadt, der Flughafen nicht weit und ich brauche kein Auto mehr. Ich fühle mich besser und gesund." Jürg Solothurnmann sprach mit ihm über Braxton, seine Projekte, das Verhältnis von Improvisation und Komposition, Rhythmus und seine Leidenschaft, "musikalische Erfahrungen zu teilen und andere zu begeistern".

JNM: Im Gegensatz zu vielen Amerikanern interessiert dich das Musikgeschehen Europas überdurchschnittlich. Wie kam das?

GH: Schon als Teen in Neuengland wusste ich ein wenig, was in Europa passiert. Ich habe viel gelernt, weil ich enorm neugierig bin und darum immer Platten sammelte. Ich fand z.B. 1974 eine Solo-LP Pierre Favres, ohne eine Ahnung zu haben, wer er ist. Als 1983 die Chance kam, mit Braxton zu arbeiten, traf ich Musiker mit guten Europa-Kontakten. Ned Rothenberg half mir sehr. Dann passierte etwas Wundervolles. Derek Bailey organisierte 1983 eine Woche seines Labels u.a. mit Joëlle Léandre, Peter Brötzmann, Ernst Reijseger, Ned Rothenberg und mir. Wir spielten vier bis fünf Abende lang in einer Art Meditationslokal in London. Die wirklich bedeutende Bekanntschaft war Ernst. Wir verstanden uns sogleich und wurden Freunde. Er vermittelte mich solo und ich lernte schlagartig fast alle wichtigen Leute der holländischen Szene kennen. Verdauen konnte ich das alles nur, weil ich immer wieder nach Holland kam. Kein Wunder, dass 1985 mein allererstes Quintett zu 3/5 holländisch war!

JNM: Wie wurdest du ein Jazzdrummer?

GH: Bis 16 spielte ich Rock. Den Jazz entdeckte ich in der Musikbibliothek meiner Highschool. In Down Beat las ich vom AEOC

Zur Person

Gerry Hemingway (*1955) – Grossmutter Konzertpianistin, Vater Komponist und Chorleiter. Brüder weihen ihn früh in Rock, R&B, Country, Blues und modernste Klassik ein. Rocks Schlagzeuger, entdeckt mit 16 den neuen Jazz. Mit 17 entscheidender Kontakt mit der Szene von New Haven (Anthony Davis, Leo Smith, George Lewis, Anthony Braxton etc). Trio BassDrumBone mit Ray Anderson und Mark Helias. 1983–94 im Anthony Braxton Quartet. Mitglied von Projekten Leo Smiths, Reggie Workman Ensemble und Anthony Davis' Episteme Ensemble. Von 1983 an Kontakte mit europäischem New Jazz/Free Music. Gründet und komponiert für eigene europäische und amerikanische Formationen. Soloperkussionist (erste Platte 1979). Viele Duoproduktionen. Aktuelles Quintett mit Ellery Eskelin, Oscar Noriega, Terry McManus und Kermit Driscoll. Komponist für klassische Orchester. Projekte mit Elektronik und Video. 2009 Jazz-Professur der Hochschule Luzern HSLU.

www.gerryhemingway.com

und dergleichen und wollte wissen, wie das klingt. Mir, dem Teenager, reichten Artikel, dass ich Platten (in den USA versiegelt) kaufte von Sun Ra, Braxton und Ähnlichen. Immer faszinierter entdeckte ich Coltrane, Ornette Coleman und die ganze Jazzgeschichte. Aber vorher hatte ich keine Ahnung von Hard Bop, Bebop oder Swing. Dann begann ich am Radio Jazzstationen zu suchen. Ich hörte viele Blue-Note-Musiker und entdeckte Schlagzeuger wie Philly Joe Jones und Roy Haynes. Von diesen Radiosendungen lernte ich Jazz zu spielen – alles nach Gehör.

In den professionellen Jazz kam ich sehr schnell. 17-jährig inserierte ich 1972 im Rolling Stone: "Suche Pianist und Bassist, um Triomusik von Jarrett und Corea zu spielen." Über einen Bassisten traf ich im Nachbarort New Haven seinen Kollegen, den Pianisten Anthony Davis! Als er hörte, dass ich bereits LPs von Leo Smith, Anthony Braxton und vom späten Coltrane hatte, war er erstaunt. Und nur zwei Tage später traf ich Leo Smith in Person, denn der lebte ja auch in New Haven! Mir blieb die Luft weg! Wir wurden schnell gute Freunde. Ich war damals ein vegetarischer bleistiftdünner Hippie mit hüftlangem Haar, aber alle nahmen mich wirklich ernst und halfen mir!

"Von diesen Radiosendungen lernte ich Jazz zu spielen – alles nach Gehör."

Meine Neugier beeindruckte Anthony wohl mehr als mein damaliges Können. Tag für Tag stand ich mit Kopfhörern in seinem Appartement und hörte seine Platten. Ich studierte Hancock, Shorter, den späten Miles, Mingus und sog alles wie ein Schwamm auf. Am Klavier spielte Anthony alle die Stücke und ich hörte und fragte. Ein Lernprozess im Zeitrastertempo, in den letzten Wochen der Highschool. Auch George Lewis war in Yale, und ich gab mit ihm sogar ein Konzert. Nur kurz war ich dann am Berklee College, realisierte aber schnell, dass ich von all diesen fantastischen Typen in New Haven viel mehr profitierte. Meine unersättliche Neugier war mein Lehrer. Und diesen grossen Hunger suche ich auch bei meinen Studenten! In Boston profitierte ich am meisten vom Besuch der Workshops und Klubs. Mehrere Abende lang hörte ich Ornette, Tony Williams, Cannonball Adderley etc. Alles war neu und fantastisch.

JNM: Dann bist du auch als Drummer ein Autodidakt?

GH: Ziemlich. Ich verehrte Tony Williams, aber alle jene Fertigkeiten, die man in Highschool-Big-Bands lernt, fehlten mir. Doch ich konnte improvisieren und spürte, was musikalisch möglich war. – Drei Jahre lang nahm ich dann Privatstunden bei Alan Dawson und lernte enorm viel! Er gab mir ein riesiges technisches und pädagogisches Fundament, von dem ich auch heute noch profitiere.

JNM: Die Jahre von 1983–94 in Braxtons Gruppen waren sicher eine ganz wichtige Erfahrung?

GH: Und wie! Bis 1979 war ich in New Haven und ging auch später zurück für Projekte wie jene Anthony Braxtons. Ich war enorm scharf darauf, mit ihm zu spielen. Die Vielfalt von Braxtons Musik faszinierte mich schon lange bevor wir uns trafen. Die Chance kam, als Thurman Barker für eine Tournee von Anthony absagte.

Zu dieser Zeit hatte Braxton ein paar spezielle Projekte, die sein Image als jazziger "kommerzieller" Komponist unterminierten.

Da war z.B. ein grosses Stück mit Ray Anderson, Hugh Reagan, ihm und Marilyn Crispell – ganz ausgeschrieben –, das er bei Klubauftritten jeweils zweimal präsentierte. Ein totaler Kontrast zu den anderen Dingen. Das mag ich so an Anthony. Er folgt seinen Ideen mit dem Gestus "This is what I mean. Check it!" (lacht) Wir fanden uns langsam; seine Arbeitsmethoden waren irgendwie vage. Unsere Tourneen waren kürzer und schlechter bezahlt als die vorherigen, aber wir überstanden sie. Dann kam diese Tour in England, von der das Buch "Forces In Motion" berichtet. Sie war in jeder Beziehung erfolgreich. Nun hatten wir uns gefunden. Braxton trennte sich von Lindberg und vertraute meinem Rat, Dresser zu holen. Wir hatten alle das gleiche Engagement und funktionierten zusammen wie eine Familie.

JNM: Es ist nicht leicht, herauszufinden, was festgelegt und was frei war. Auf den CDs wird jeweils eine ganze Zahl von "Compositions" genannt. Wie habt Ihr das erarbeitet?

GH: Ehrlich, es kam selten zu Proben. Wir hatten eine Art von Guerillataktik. Es gab Ausnahmen wie 1991 in Willisau, weil wir da auch Studioaufnahmen machten und mehr Zeit hatten. Alle Bandmitglieder waren gute Notenleser und inzwischen gewohnt, ständig die neueste Notenbeige Anthonys zu verdauen – mit Tonnen von Fehlern, die zuerst entdeckt und korrigiert werden mussten. Proben dienten vor allem zum Korrigieren von Notationsfehlern. Danach war's schon Zeit für Konzerte. In den letzten Jahren bis 1994 spielten wir sehr viele Konzerte und schwammen geradezu in Noten. Erstaunlich, dass Marilyn die grossen Pianokompositionen alle spielen konnte! Und dabei ging's nicht nur ums Einstudieren. Die Stücke waren eher Module der Aktivität, und sie benutzte Material daraus, aber ständig anders, wäh-

"Ich war damals ein vegetarischer bleistiftdünner Hippie mit hüftlangem Haar."

rend Anthony improvisierte und Mark und ich wiederum anderes modulares Material verwendeten. Wir funktionierten sehr facetten- und variantenreich miteinander. Anthony lieferte das Material, doch seine Verwendung und Entwicklung waren sehr kollektiv. Mark und ich versuchten seine rhythmischen Ideen anders anzuwenden. Wir erweiterten das Material mit zusätzlichen Eigenschaften und Interaktionsweisen. Anthony hörte das und reagierte wiederum mit neuen Initiativen und Ideen. Unser Einsatz und konstruktives Engagement waren ausserordentlich und belebten den Prozess enorm, Anthony respektierte alles! Die Sets organisierte er immer so, dass alle von uns zur Geltung kamen – als Solisten und im Kollektiv.

JNM: Gab's nie Einwände und Korrekturen?

GH: Auf unseren langen Bahnfahrten hatten wir Zeit, darüber zu sprechen, wie die Dinge

laufen. Ich hörte, dass er frühere Bandmitglieder manchmal sehr hart kritisiert hatte. Wichtig war ihm, dass man verstand, worum es grundsätzlich ging. In Anthonys Konzept gibt es keine starren Vorschriften. Jeder muss entscheiden können, wie er mit den Vorgaben umgeht. Er erwartet Flexibilität. Und er vertraute unseren Intuitionen, Entscheidungen und Ideen.

Es war ebenso okay, in Bebop-Manier zu swingen oder eine 50-seitige Komposition zu spielen – irgendetwas. Wir verstanden und fanden den Dreh, damit umzugehen. Er war ebenso eingespannt und Teil des Geschehens wie wir, und es war wirklich magisch, was da manchmal passierte. Es funktionierte, und wenn ich jetzt die Aufnahmen anhöre, dann wundere ich mich auch, wie und wie gut es funktionierte.

JNM: Warum kann man bei Braxton oft kaum erkennen, was komponiert und was improvisiert ist?

GH: Ein Beispiel: Für einen Set standen uns mindestens vier bis fünf Stücke zu Verfügung – aus allen Perioden seines Schaffens. Es konnte auch sehr frühes Material sein, z.B. wie auf den ARISTA-Aufnahmen. Oder spätere Stücke mit viel mehr Details, z.B. einem komplexen Kontrapunkt zwischen allen Instrumenten und Unterschieden zwischen dem Kopftitel und dem Schluss. Und in der Mitte benutzten Mark und ich Pulse Tracks, rhythmische Ideen Anthonys, die wir auf eigene Weise abwandeln. Dabei gaben wir einander mit einem selbst entwickelten System Einsatzzeichen – relativ intuitiv oder mit festgelegten Regeln. Das Spiel ist also im Gange, wir improvisieren alle und das thematische Material wird kurz angetönt und, bum, schon sind wir im Thema. Dann folgen Pulse Tracks, Anthony spielt darüber ein Solo, währenddem Marilyn ein spontan gewähltes Klavierstück spielt, aber jedesmal ein anderes, und fragmentiert. Denn sie verfolgt, was sonst noch läuft und passt es an, lässt weg, verändert usw.

Mark und ich dirigieren uns also durch verschiedene rhythmische Teile, dann ein improvisiertes Duo, dann beginnt Marilyn mit einem Solo und Anthony entscheidet, dahinter Fragmente des Flötenparts aus einem grösseren Stück zu spielen, aber auf einem Saxofon in anderer Transposition. Er spielt sehr ruhig, macht Unterbrüche, und trotzdem ist er hörbar. Es hat nicht den Charakter eines Themas, stiftet aber eine bestimmte strukturelle und atmosphärische Eigenart. Gleichzeitig ist Marilyn voll in ihrem Solo. Mark und ich beginnen dazu mit einem neuen Pulse Track usw. Zwar ist vieles bezogen auf Anthonys Inputs, aber der Rest ist unsere Wahl.

Ja, es ist wirklich schwierig auszumachen, was komponiert und was improvisiert war, weil wir sehr organisch arbeiteten, immer mit dem Augenmerk darauf, was der Musik im Moment nützt.

JNM: Das Interessante ist, dass das Quartett zwar die Sprache des Free Jazz und der

Free Music benutzte, aber immer mit diesem starken Strukturbewusstsein. Viele freie Spieler gehen ja in eine Art Trance und schliessen gar die Augen, doch die Methoden des Quartetts verlangten, dass die Spieler jederzeit wach zwischen freier Erfindung und komplexem Material wechseln konnten.

GH: Mit unserem Erfahrungs- und Bildungshintergrund fühlte es sich natürlich an. Dresser hatte ja vorher gerade intensiv Xenakis studiert. Klassisch geschult, war Marilyn es gewohnt, nuancierte Interpretationen von Solisten zu begleiten und ihren physischen Zeichen zu folgen. Das funktionierte auch in unserem Quartett. Marilyn war ja auch

„Alles hat damit zu tun, wie man interagiert.“

längere Zeit im Creative Music Studio Karl Bergers in Woodstock. Wir alle hatten unsere verschiedenen Sensibilitäten. Und ich hatte bei Leo Smith viel über den Umgang mit Strukturen gelernt – Improvisation ohne Thema, andere enge vielfältige Beziehungen zwischen Form und Struktur. Dass zwischen improvisierten Aktionen wieder feste Ideen stehen können. Alles hat damit zu tun, wie man interagiert.

Der schnelle Wechsel zwischen verschiedenen Mentalitäten des Musikmachens ist schon eine Herausforderung. Vorher hatte ich beim Spielen oft die Augen geschlossen und vertraute meinem Gehör und Formempfinden. Aber nun musste ich auch visuelle Informationen beachten – weniger die Noten als die Zeichen, die wir Musiker austauschten. In heutiger Musik muss man auch beobachten, was passiert! Multidimensionalität ist ein entscheidender Punkt, der Braxtons Musik und Ideen so anders macht.

Noch eine Bemerkung zum heiklen Begriff "free". Damit meint man Improvisation. Aber improvisierte Musik ist nicht frei! Sie ist eine andere Art der Interaktion mit einem anderen Set von Spielregeln. Zudem existieren die verschiedenen Spielweisen/Stile mit ihren Regelsätzen nicht total separat. Sie stehen vielmehr in ständigem Austausch. Das Wort "free" wird oft falsch interpretiert. Ich ziehe "offen" oder "organisch" vor.

Gerrys CD Selection

- Gerry Hemingway Quintet: *Double Blues Crossing, Between the Lines* (2002)
- Gerry Hemingway Quintet: *Riptide* (O. Noriega, E. Eskelin, T. McManus, K. Driscoll, GH), *Clean Feed* (2009)
- John Butcher/Gerry Hemingway: *Buffalo Pearl*, *Auricle* (2008)
- Thomas Lehn/Gerry Hemingway: *Kinetics – Tom & Gerry*, *Auricle* (2008)
- Ellery Eskelin/Gerry Hemingway: *Inbetween Spaces*, *Auricle* (2010)
- Terence McManus/Gerry Hemingway: *Below the Surface of*, *Auricle* (2010)
- Marilyn Crispell/Gerry Hemingway: *Affinities*, *Intakt* (2011)

JNM: Zu deinen Projekten: Etwa zur selben Zeit entstand dein eigenes Quintett.

GH: Bei Braxton begann ich 1983, mein Quintett entstand 1985, am Anfang nur für Studioaufnahmen für die Platte "Outerbridge Crossing". Erst nach Veröffentlichung der CD 1988 trat ich damit auf. Immer war jemand nicht verfügbar und es gab Wechsel. Auf der ersten Europa-Tournee spielten Don Byron, Ernst Reijseger, Wolter Wierbos und Ed Schuller und mit ihnen entstand die zweite Platte "Special Detail" (1991). Mit der folgenden Tournee erreichte die Band für mehrere Jahre eine fixe Besetzung mit Michael Moore, Wolter Wierbos, Ernst Reijseger und Mark Dresser.

JNM: Warum diese Besetzung, und was hiess es, ihr Leader zu sein?

GH: Es brauchte eine Weile, bis die Dinge Form gewannen. Ich schreibe anders als Anthony, aber die neu gewonnenen Erfahrungen beeinflussten mich natürlich schon. Mich interessierte vor allem das kollektive Spiel. Das Stück "Second Line Ratoon", das ich am BIMhuis October Meeting 1991 aufnahm, wurde ein Modell. Ein grosses Stück mit Louis Sclavis, John Carter, Braxton, George Lewis, Johannes Bauer, Michael Moore, Bruno Marini, Han Bennink und mir. Eine Art modernes Renaissance-Doppelquartett. Es klang wie abstrahierter Dixieland, eine ungewöhnliche Art kollektiv zu spielen. Keine Soli, alle spielten ständig, aber je mit einer anders ausgetüftelten Struktur. Gleichzeitig zwei Tempi, mathematisch nicht direkt ver-

„Das Wort 'free' wird oft falsch interpretiert. Ich ziehe 'offen' oder 'organisch' vor.“

wandelt, aber trotzdem mit einer Wechselbeziehung. Diese Idee hatte ich geträumt. Das Stück wurde dann mehrmals aufgeführt und aufgenommen und entwickelte sich in verschiedene Varianten. Aber ich schrieb auch unprogrammatisch eine Reihe von Stücken, intuitiv geleitet von dem, was ich hörte und was mich gerade interessierte. Zum Quintett: Durch Ernst lernte ich das Cello kennen und verliebte mich in dieses Instrument. Mich faszinierte, wie er das Cello ganz verschieden spielte, wie einen Zupfbass, wie eine Gitarre, gestrichen, geschlagen und all diese Sounds! Viele Stücke sind nicht sehr kollektiv und einige swingen sehr. Aber der Charakter der Band näherte sich einem Kammerensemble – ähnlich wie ein Streichquartett. Im Gegensatz zu Braxton probten wir viel und besprachen Details, bevor wir auftraten. Trotz viel Improvisation blieb die Musik irgendwie formalistisch und klang manchmal wie durchkomponiert. Vor allem Ernst und Michael hatten die Neigung, ähnlich wie Ellingtons Solisten, jede Nacht quasi das gleiche Solo zu spielen. Am Anfang der Tournee probierten sie aus und legten sich dann fest auf etwas, das "funktionierte". Die ersten Konzerte waren wahrscheinlich nicht so gut, aber dann ging die Musik wirk-

lich los, denn alle lieferten eigene Beiträge zur Idee. Das war auch ein Braxton-Einfluss. Es gelang mir auch, diesen Familiengeist zu fördern mit der vollen Identifikation aller. Das war eine ausserordentlich gute Band. 1996 spielten wir 27 Konzerte in 28 Tagen! Die Frucht dieser Tournee war "Waltzes, Two-Steps & Other Matters of the Heart", die letzte CD dieser Formation. Der Titel besagt's: Als Ergänzung schrieb ich auch nur Themen für Soli über traditionelle Formen.

JNM: Was führte zum Ende dieser Band?

GH: Die kanadischen Festivals luden uns ein, aber die US-Veranstalter konnten die Flüge der Europäer nicht bezahlen. Nach mehreren erfolglosen Versuchen die Band herüberzubringen, begann ich parallel ein rein amerikanisches Quartett zu bilden. Denn ich realisierte, dass man in den USA meine Arbeit in Europa kaum wahrnahm. Das Trio mit Ellery Eskelin und Mark Dresser erweiterte ich mit Robin Eubanks, später Ray Anderson. Mit einem neuen Repertoire tourte ich in den ganzen USA: 40 Konzerte innert drei Monaten! Ich war weniger formalistisch und liess die Musiker grooven.

"... eine Kaffeemaschine, eine knackende Heizung, fliessendes Wasser, Geräusche im Hinterhof – irgendetwas ..."

Ich war froh, eine jazzige Band mit guten Solisten zu haben, die einem breiteren Publikum zugänglich war und rechnete damit, dass die selbst produzierte Aufnahme von "Devil's Paradise" einem grösseren Label wie "Blue Note" in den Kram passte. Das hätte uns sehr geholfen. Schlussendlich erschien sie 2003 beim damals neuen portugiesischen Label Clean Feed...

JNM: 2008 entstand aber auch dein aktuelles US-Quintett. Warum nennst du es eine "hybrid formation", eine Mischgruppe?

GH: Ich erhielt Einladungen nach Lissabon und Schweden, aber ein Comeback des ersten Quintetts war unmöglich. Für Lissabon holte ich 2002 Frank Gratkowski, Wolter Wierbos, Amit Sen (cel) und Kermit Driscoll. Kermit ist seither mein regulärer Bassist – im aktuellen Quintett mit Ellery Eskelin, Oscar Noriega und Terry McManus (el-g).

Ich greife gerne ältere Sachen auf eine andere Weise wieder auf. Hybrid ist die Reinterpretation meines Quintett-Modells. Ellery muss die Rolle des Posaunisten übernehmen. Den Multireed-Part behielt ich mit Oscar (as, cl, b-cl) bei. Er ist wirklich eine Entdeckung! Terry lernte ich in einem Trio mit Kermit kennen. Äusserst flexibel ersetzt er quasi Rejisegers Cello, liest sehr gut und kommt mit jeder Situation zurecht. Dazu ist er ein Soundkünstler mit eigenen Ideen.

Ich adaptierte auch Quartettstücke fürs Quintett und schrieb dann 2009 ein vollständig neues Repertoire. Nach verschiedenen Konzerten in NYC machten wir Aufnahmen für die CD "Riptide". Seine Europa-Premiere hat

das Quintett nun beim JF Willisau und geht in der zweiten Hälfte von 2012 auf Tournee. Ich spüre, ein neuer Quantensprung ist im Kommen.

JNM: Kannst Du etwas sagen über deine Auffassung von Zeit und Rhythmus als Schlagzeuger und Solist?

GH: Ich nenne ein Kursprogramm, das ich eigentlich von Mark Dresser übernommen habe, "Sound in Time". Im Unterricht mache ich z.B. Folgendes: Die Studenten müssen mit einem Gerät Geräusche in ihrem Umfeld aufnehmen. Dann analysieren wir die Sounds – eine Kaffeemaschine, eine knackende Heizung, fliessendes Wasser, Geräusche im Hinterhof, irgendetwas. Da war z.B. eine Art von pulsierendem Geräusch – tacktack-tacktack – mit allerlei Resonanzgeräuschen. Zuerst analysierten wir die akustischen Elemente des Geräuschs, dann limitierten wir sie, indem wir sie orchestriert in der Klasse aufteilten. Jeder spielte in etwa einen Aspekt des Sounds. Dann mussten sie in komplettem Unisono spielen und nachher den Sound nur ganz minim variieren. Das sensibilisierte sie für die feinsten Tonschwankungen und Obertöne. Dann spielte ich den Puls und auf ein Handzeichen mussten sie ihn ganz minim schneller spielen. Und schon hatten wir eine interessante multidimensionale Struktur, in der alle Sounds um einen Puls fliessen.

Ich arbeite seit Langem an möglichst vielfältigen Sounds, aber mit einem relativ einfachen Schlagzeug-Set. Doch in meinem Kopf ist diese Soundbibliothek sehr geordnet und ich kann die Dinge schnell abrufen – verschiedene Arten, eine bestimmte Situation zu orchestrieren.

Damit eng verbunden ist die Wahrnehmung von Puls und Rhythmus. Mich interessiert, wie sich die Dinge im alltäglichen Umfeld bewegen, welche Geräusche sie machen und wie sie – gemäss John Cage – zusammen funktionieren und von meinem Geist in eine Relation gebracht werden. Das ist das Fundament von meiner spielerischen Haltung. Als ich das Beat-basierte Spiel mehr erforschte, entdeckte ich, dass ich auch in den offensten, abstraktesten Situationen noch einen Puls spüre. Puls ist die antreibende Energie hinter allem, mit Ausnahme der ausgehaltenen statischen Geräusche. Ich spiele irgendwie "in time", selbst wenn es die meisten nicht merken. Daran habe ich intensiv gearbeitet – intellektuell und praktisch – und viel experimentiert.

Ich verwende die Rhythmen auch seriell. In verschiedenen Stücken instruierte ich die Spieler, wie man die punktuelle Technik Stockhausens – z.B. in "Klavierstücke 4" – auf die Improvisationstechnik übertragen kann: mit möglichst grossen konstanten Gradstufen von Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Abstand zwischen den Tönen usw. Man macht es üblicherweise auf einem Instrument; ich versuche es auch mit Ensembles. Mein Freund Mark Dresser und ich haben mit Rhythmus viel herumexperimentiert und auch in unserem Trio BassDrum-Bone entdeckt, dass man verschiedene

Tempoebenen übereinanderlegen kann. Als Drummer kann ich z.B. einen afrikanischen Rhythmus mit etwas ganz anderem überlagern oder drei unabhängige Ideen miteinander benutzen. Zuerst scheinen sie beziehungslos zu sein, aber unser Geist stellt immer Verbindungen her!

Ich unterrichte meine Studenten, an dieser Unabhängigkeit zu arbeiten – eine Idee mit der linken, eine andere mit der rechten Hand und vielleicht noch eine mit den Füssen. Doch allen intellektuellen Strategien, raffinierten Techniken und Methoden zum Trotz geht es um Puls und Emotion. Bei afrikanischen Trommlern ist der Puls total verbunden mit dem expressiven Sound und Rhythmus der Sprache. Das hohe Intensitätsniveau entsteht, weil es um direkte Kommunikation geht: "Hallo, ich rede mit dir!" Es geht also nicht nur um die Erfindung von verrückten Figuren. Ich komme in eine Art Trance, wo ich parallel die verschiedenen Stränge verfolgen und gestalten kann. Die Verhältnisse der Rhythmen überraschen mich und inspirieren meine Improvisation.

JNM: Es gibt von dir auffällig viele Duo-CDs.

GH: Ja, das Duo ist für mich sehr wichtig. Schon mein erstes Auftragswerk war eine Serie von Duos mit Leo Smith. In der Improvisation ist das Duo sehr interessant – ein spontanes intimes Zwiegespräch mit vielen Möglichkeiten. Duos wie das mit Marilyn Crispell bestehen schon seit sehr langer Zeit. Im Lauf der Jahre hat sich um mich eine grosse musikalische Familie gebildet, und ich liebe es, mit ganz verschiedenen Partnern/Orientierungen zu spielen. Auf meinem Label "Auricle" gibt es fünf neue Duo-CDs, aber daneben existiert eine Reihe anderer. Diese Produktionen sind zwar improvisiert, aber immer das Ergebnis einer menschlichen Beziehung mit viel Hintergrund, nicht nur eine Interaktion.

Da stösst man wieder auf die falschen Vorstellungen von improvisierter Musik. Viele denken, sie sei zufällig und leicht zu machen. Stimmt nicht im Geringsten! In mancher Beziehung ist das die denkbar ernsthafteste Musikerzeugung. Ich habe vielerlei Musik gespielt, aber improvisierte Musik verlangt von Musikern und Publikum die höchste Bereitschaft zuzuhören, eine Intensität des Engagements wie in keiner anderen Musik. Das macht sie für mich so speziell und faszinierend. Aktiv oder zuhörend erlebt man, wie Leute eng verbunden im Jetzt eine Musik kreieren, die ohne die Zeugen nicht entstehen würde, weil die Energie aller eine Rolle spielt. ■

IN CONCERT

- Gerry Hemingway Quintet:
- 24.08. – Jazzfestival Willisau
- 26.08. – Jazzfestival Saalfelden/A
- 28.10. – Kulturspeicher, Leer/D
- 29.10. – Linz/A
- 30.10. – Stockwerk, Graz/A
- 31.10. – Innenhof, Klagenfurt/A
- 01.11. – Porgy & Bess, Wien/A
- 04.11. – BeeFlat, Bern
- www.gerryhemingway.com/tours.html