



European Journal of Musicology

E-ISSN: 2504-1916

ejm-submissions@musik.unibe.ch

Universität Bern

Suiza

Steulet, Christian

Der Wandel der schweizerischen Jazzszene im Spiegel von JazzNyon

European Journal of Musicology, vol. 16, núm. 1, 2017, pp. 124-135

Universität Bern

Bern, Suiza

Erhältlich in: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664172712002>

- Wie zitieren
- Komplette Ausgabe
- Mehr Informationen zum Artikel
- Zeitschrift Homepage in redalyc.org

redalyc.org

Wissenschaftliche Informationssystem

Netzwerk von wissenschaftlichen Zeitschriften aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und

Portugal

Wissenschaftliche Non-Profit-Projekt, unter der Open-Access-Initiative

Der Wandel der schweizerischen Jazzszene im Spiegel von JazzNyon

Christian Steulet

Die Gemeinde Nyon gehört zwar zum Kanton Waadt, liegt aber an der Grenze zum Kanton Genf. Heute wird sie als „Randstadt“ der Agglomeration Genf wahrgenommen, doch vor vierzig Jahren wurden die kulturellen Grenzen anders gezogen. Damals existierte im Bereich Jazz und populäre Musik eine eigenständige, sehr aktive Kulturszene in der kleinen Stadt Nyon, welche mit neuen Veranstaltungsorten und kulturellen Formaten experimentierte. Zu den damaligen Organisationen gehört das Paléo Festival, 1976 als „First Folk Festival“ gegründet und heute als globaler Event bestens bekannt. Eine andere Organisation hingegen, JazzNyon, hat sich nicht dauerhaft etablieren können, obwohl sie zehn Jahre lang Konzerte und Festivals organisiert hat.

Die Erfolgsgeschichte von JazzNyon während den 1970er-Jahren und das Scheitern des Vereins anfangs der 80er-Jahre sind ein gutes Beispiel für den damaligen turbulenten Aufbau und Ausbau neuer kultureller Infrastrukturen.¹

Was waren die Beweggründe der Mitglieder von JazzNyon? Wie konnte sich der Verein etablieren und wie sah die Programmpolitik aus? Spielte JazzNyon eine besondere Rolle für die Emanzipation der Jazzszene in der Schweiz? Meine Ergebnisse stützen sich auf den Nachlass von William Patry (1946–2009),² dem Gründer und Leiter des Vereins, und auf verschiedene Interviews, die im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes „Growing Up. Die Emanzipation des Jazz in der Schweiz 1965–1980“ durchgeführt wurden.³ Diese sind auch als Brücke zu den anderen Beiträgen dieser Ausgabe zu verstehen.

¹ „Infrastruktur“ bezeichnet hier sowohl physische Einrichtungen als auch kulturelle Wertvorstellungen.

² Dieser Nachlass enthält unter anderem Tonaufnahmen, Pressedossiers und seine Korrespondenz; diese Dokumente erlauben eine kleine Einsicht in die Konzerte und deren Rezeption. Er ist 2013 durch Hélène Baudat den Archives musicales de la bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne übergeben worden: www.bcu-lausanne.ch/patrimoine/archives-musicales/fonds-partages-avec-la-phonotheque-nationale/fonds-william-patry, eingesehen am 30.9.2015.

³ Siehe www.hkb-interpretation.ch/projekte/growing-up bzw. <http://p3.snf.ch/project-143861>, jeweils eingesehen am 7.12.2017.

JazzNyon in Kürze

William Patry und seine Freunde waren regelmäßig zu Gast in Willisau, wo Niklaus Troxler ab Ende der 1960er-Jahre seine eigene Konzertreihe organisierte. Daraus entstand eine Freundschaft, die zu der Idee einer neuen Bühne in der Westschweiz führte. Beide Organisatoren arbeiteten zusammen an der Entwicklung eines neuen künstlerischen Netzwerks im Bereich Jazz und improvisierter Musik. Von 1974 bis 1985 hat JazzNyon etwa 250 Konzertabende organisiert und mehr als 300 Gruppen engagiert. Nach zwei Konzertsaisons in den Jahren 1974 und 1975 wurde im März 1976 ein Verein gegründet und im Juni ein erstes internationales Festival in der Aula des Gymnasiums Nyon durchgeführt. Bis 1980 folgten jährliche Festivals und Konzertsaisons in verschiedenen Räumlichkeiten der Gemeinde (Schulen, Theatern, Gemeindesaal usw.). Ab 1981 reichten die finanziellen Mittel nicht mehr aus, um ein Festival auf die Beine zu stellen. Eine letzte Ausgabe fand 1984 statt. Der Verein war nicht nur in der Konzertorganisation aktiv, sondern auch in der Vermittlung und in der Lobbyarbeit für die neuen Kulturakteure der Region. Auf dieser Ebene hat man gemeinsam erfolgreich gekämpft: Die meisten der damaligen Konzertorte stehen heute weiteren öffentlich subventionierten Veranstaltern zur Verfügung. Ein Teil der Konzerte ist vom Westschweizer Radio oder von Freunden von William Patry aufgenommen worden.⁴

Neuer Zugang durch neue Bühnen

Anfangs der 1970er-Jahre sahen sich fast alle neuen Kulturakteure der Westschweiz mit denselben Problemen konfrontiert: Zum einen fehlten Veranstaltungsorte, vor allem in den großen Städten; zum anderen war die öffentliche Hand selten daran interessiert, neue populäre Musikströmungen als dauerhaft und somit unterstützungswert wahrzunehmen. Die lokalen Szenen der populären Musik waren zersplittert und Kontakte mit anderen musikalisch verwandten Szenen in der Schweiz und im Ausland fehlten.

Die damalige Verwandlung der Mikroszene von JazzNyon zu einem Festival ist deshalb bemerkenswert. Hier kann man einen ersten Paradigmenwechsel beobachten, von einer kleinen, eher informellen Mikrokultur zu einer Organisation, die sich immer größerer Aufmerksamkeit erfreute. Gemäß dem französischen Forscher Yves Citton, dessen Arbeit sich auf Wirtschaft und Politik fokussiert, ist dieser Wandel prägend für postmoderne Zeiten: „Au sein de nos sociétés de consommation et de nos démocraties représentatives, la captation du temps d'attention des individus constitue l'enjeu nodal de toute la vie économique et politique.“⁵ Meiner Ansicht nach widerspiegelt auch das kulturelle Leben in jenen Jahren diesen Wechsel zu neuen Zugängen. Es sind nicht nur die Zugänge zu Wahrnehmbarkeit und Anerkennung populärer Musikströmungen, sondern auch die Zugänge zur Jazztradition, die sich dementsprechend gewandelt haben.

⁴ Diese Aufnahmen werden heute in der Schweizerischen Nationalphonothek in Lugano aufbewahrt und sind durch ein geschütztes Netz von audiovisuellen Arbeitsplätzen hörbar. Vgl. www.fonoteca.ch/ourOffer/AVWorkstations_de.htm, eingesehen am 27.11.2017.

⁵ Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris: Edition Amsterdam 2010, S. 27.



Abbildung 1: Plakat JazzNyon Festival 1978⁶

⁶ Copyright Niklaus Troxler.

Die Mikrokultur des Jazzlokals oder des Musikkellers, die seit Ende des Zweiten Weltkriegs die Szene der populären Musik dominiert hatte, schien für eine neue Generation von Musikliebhabern veraltet. In Nyon bestand der erste Schritt in der Schaffung eines Vereins mit mehr oder weniger formellen Strukturen.⁷ Obwohl William Patry und sein Umfeld insbesondere vom zeitgenössischen Jazz fasziniert waren, wurden in den Statuten keine Stilrichtungen oder Kunstarten vorgegeben. Der Zugang zur Kunst bildete den einzigen Vereinszweck. Der Verein fand in der Aula des Gymnasiums sowie in der Salle Communale de Nyon neue Konzertorte mit einer Kapazität von 500 Plätzen. Hiermit wurde die Jazzszene mit einem konzertanten Kontext für eine größere Zuhörerschaft neu definiert.

Dieses breitere Publikum kam tatsächlich aus der ganzen Westschweiz nach Nyon. Das Medienecho der vier ersten Ausgaben des Festivals war in den 1970er-Jahren so groß, dass man die Entwicklung einer eigenständigen Jazzkritik in der Tagespresse beobachten kann. Als Pressesprecher des Vereins führte William Patry eine reiche Korrespondenz mit den Journalisten, in der zum Teil heftige ästhetische Dispute über Sinn und Rezeption des zeitgenössischen Jazz ausgetragen wurden.

Das musikalische Programm

Die Programmpolitik war dreigleisig konzipiert: zunächst afro-amerikanische Musiker, die seit den 1960er-Jahren die Jazztradition erneuert hatten (Charles Mingus, Art Blakey, Archie Shepp, Sun Ra, Don Cherry, Art Ensemble of Chicago, Cecil Taylor, usw.), dann lokale und regionale Gruppen des Jazz und der populäreren Musikszene, wobei Rock, Pop und Chanson ebenfalls von Anfang an in JazzNyon präsent waren. Projekte aus anderen europäischen Ländern bildeten schließlich ebenfalls einen wichtigen Teil des Programms: Viele der neuen Protagonisten der improvisierten Musik waren zu Gast, wie zum Beispiel Peter Brötzmann, Alan Skidmore, Mike Osborne, John Surman, Jan Garbarek, Henri Texier und Michel Portal. Aus der Schweizer Szene wurden Pierre Favre, Irène Schweizer, Daniel Bourquin und Urs Blöchlinger mehrmals eingeladen. Der Bassist und Komponist Léon Francioli spielte eine besondere Rolle als Performer, Leiter von Workshops und Teil des Quartetts BBFC (Bovard, Bourquin, Francioli, Clerc). Einige internationale Gruppen begannen ihre Sommer-Tournee im Rahmen von JazzNyon und beendeten sie in Willisau.

Alles selber machen?

Nach dem Zweiten Weltkrieg dominierten die Vereinigten Staaten den Markt der populären Musik. Die Tourneen von Norman Granz' Jazz at the Philharmonics präsentierte in klassischen Theatern die amerikanischen Jazz-Stars und gastierten jedes Jahr in verschiedenen Schweizer

⁷ Der Verein wird am 16. März 1976 gegründet. Im Artikel 2 der Statuten werden als Ziele festgelegt: „L'organisation, la production et la réalisation de spectacles et de toute autre manifestation artistique“.



Abbildung 2: Irène Schweizer im Gespräch mit John Tchicai. Konzert des Pierre Favre Ensembles, Salle Communale de Nyon, 30. Mai 1980⁸

Städten. Lokale Musiker waren auf Auftrittsmöglichkeiten im Hotel- und Restaurantgewerbe angewiesen. Mit Ausnahme des Amateur-Jazzfestival Zürich⁹ spielte man in kleinen, informellen Kreisen. Die Möglichkeiten, als Berufsmusiker zu arbeiten, waren begrenzt. In Frage kamen Engagements in einem der Unterhaltungsorchester der drei nationalen Rundfunksender oder fixe Jobs in privaten Tanzorchestern, doch ab Ende der 1950er-Jahre wurde dies immer seltener. Somit sahen die meisten Musiker, die sich beruflich etablieren wollten, einen möglichen Ausweg in der Emigration.¹⁰ Ab Anfang der 60er-Jahre findet man in jeder Stadt kleine Bühnen, die mit zwei verschiedenen Partnertypen verbunden waren: auf der öffentlichen Ebene die Jugendzentren¹¹ und auf privater Ebene interessierte Café-Betreiber.¹²

⁸ Foto: Yves Humbert, digitalisiert durch die BCU Lausanne.

⁹ 1951 in Zürich gegründet, war dieses Festival das einzige jährliche Treffen der verschiedenen lokalen Schweizer Jazzszenen. Als nationales Finale regionaler Ausscheidungen konzipiert, fand es bis Ende der 60er-Jahre jeweils während eines Wochenendes statt. Vgl. Bruno Spoerri, *Jazz in der Schweiz: Geschichte und Geschichten*, Zürich: Chronos Verlag 2005, S. 116 ff.

¹⁰ Daniel Humair etablierte sich als Freelancer in Paris, Pierre Favre unter anderem als Schlagzeuger des Orchesters von Max Greger in Deutschland.

¹¹ In Genf kristallisiert sich die Amateur Jazzszene ab 1962 im Jugendzentrum Saint-Gervais heraus.

¹² Ein Beispiel ist das Café Africana in Zürich, dessen Gerant ab Ende der 50er-Jahre einem Netzwerk von Musikern die Gestaltung des lokalen Programms anvertraut, unter der Leitung von Remo Rau. Im Africana spielten regelmäßig nicht nur (fast) alle jungen Musiker der Region, sondern auch eingewanderte Musiker aus Südafrika: Dollar Brand und die „Blue Notes“ von Chris McGregor. Vgl. auch Thomas Gartmann, „Remo Rau (1927–1987): Katalysator für die Emanzipation des Jazz in der Schweiz“, in: Antonio Baldassarre, Marc-Antoine Camp (Hrsg.), *Communicating Music. Festschrift für Ernst Lichtenbahn zum 80. Geburtstag*, Bern: Peter Lang 2015, S. 189–204.

Gemäss Niklaus Troxler, dem Gründer des Jazzfestivals Willisau, waren die Idee und die Motivation, neue Festivals zu gründen, aus diesen heterogenen Bedingungen der Konzertorganisation erwachsen.¹³ Von nun an wurde nicht nur an einem Event gearbeitet, sondern auch an der Organisation und der Durchführung von Schweizer und Europa- Tourneen für ein Netzwerk neuer Bands aus ganz Europa. Diese Entwicklung besteht somit in der Suche nach einer viel größeren Autonomie in der Organisation von kulturellen Anlässen. Für William Patry bedeutete dies, dass er über alles selbst bestimmte, von den ersten Kontakten mit den Künstlern bis zur Bühnengestaltung und der finanziellen sowie medialen Bilanz der Events.¹⁴ Diese Autonomie setzt eine wichtige Netzwerkarbeit voraus, die gemäß einiger turbulenter Protokolle aus den 1980er-Jahre den Verein offensichtlich überfordert hat. Der Grund des Scheiterns von JazzNyon dürfte daher eher in diesen organisatorischen Mängeln als in den schwankenden Publikumszahlen oder finanziellen Defiziten zu suchen sein.¹⁵

Neue künstlerische Prozesse anstatt alter Grenzen

Der Verein JazzNyon hat sich als Bindeglied zwischen lokalen Netzwerken und internationalen Szenen verstanden, dies ohne eine endgültige Definition von Jazz und populärer Musik zu geben, was ganz im Sinne von Mark Slobins Beobachtungen ist: „The only way the cultures [sic] exist at all is through interaction. That is a statement of faith or, at the least, of current thinking, which tends to deny essentialism, avoid reductionism, affirm the situational.“¹⁶ In diesem Kontext leistete JazzNyon durch das Zusammentreffen verschiedener europäischer Heimstätten des Free Jazz einen wichtigen Beitrag zur Emanzipation der Jazzszene in der Schweiz. Das Zusammenführen einer schweizerischen oder europäischen Musikgruppe mit einem internationalen Act aus den USA – auf der gleichen Bühne und während eines Konzertabends – war auch in diesem Sinne eine Pionierleistung.

Somit trafen sich Musiker, die bereits zehn Jahre früher in komplexer Art Improvisationskonzepte der afro-amerikanischen Musiktradition aktualisiert hatten, und solche,

¹³ Zur Vorgeschichte des Jazzfestivals Willisau sagt Niklaus Troxler Folgendes im Interview des Autors vom 22. November 2013: „Die Vorjahre, die waren auch wichtig [...], dass es eben schon eine kleine Geschichte hatte. Viele denken Ja, das Festival ist so aus dem Boden gewachsen [...]. Das stimmt eben nicht. Es gab ein interessiertes Publikum und Willisau war schon ein Begriff, dass dort etwas passiert.“ Siehe auch Niklaus Troxler und Oliver Senn, *Willisau and All That Jazz*, Bern: Till Schaap Edition 2013.

¹⁴ Das Wort „Management“ gehört noch nicht zum damaligen Wortschatz der Kulturarbeit.

¹⁵ Zeitzeugen bestätigen, dass William Patry als gut etablierter Physiotherapeut die Defizite des Vereins jeweils selbst bezahlte. Im Protokoll der Vereinssitzung vom 1.9.1983 ist unter anderem zu lesen: „Le comité doit se réunir très rapidement pour décider ce qui peut se faire au nom de JazzNyon et ce qui sera pris en charge par William personnellement.“ Obwohl das Defizit des Vereins zu diesem Zeitpunkt nur CHF 3'770.- betrug, sind 1984 die meisten Vorstandsmitglieder von ihrem Amt zurückgetreten, weil sie keine Zukunftsperspektiven sahen.

¹⁶ Vgl. Mark Slobin, *Subcultural sounds. Micromusic of the west*, Hannover, London: Wesleyan University Press 1993, S. 69.

die in Europa in zwei Traditionen – „Jazz“ und „Klassik“ – angesiedelt waren.¹⁷ Aus verschiedenen Quellen des Nachlasses von William Patry ist ersichtlich, dass die Grenzen zwischen klassischer und populärer Musik als fließend wahrgenommen wurden:

„Jazz‘ n'est pas une étiquette musicale, mais se situe dans un mode de vie, et peut-être un mode de vies éclectiques et créatrices de sens profonds, de sensations profondes que la musique dite ‚Classique‘ nous apporte avec une aussi forte liberté d'expression et de sensations auditives et poétiques confondues.“¹⁸

Andere Organisationen, die zur gleichen Zeit aktiv waren, teilten ähnliche ästhetische Überzeugungen, so zum Beispiel die Musiker Kooperative Schweiz (MKS, gegründet 1975), oder der Verein OGGIMusica (Lugano, gegründet 1977).¹⁹ Beide hatten sich zum Ziel gesetzt, Musiker zusammenzubringen, die aus verschiedenen Traditionen und Institutionen hervorgegangen waren.

Die Emanzipation der europäischen Jazzszene von den üblichen Modellen hatte schon zehn Jahre zuvor begonnen. Gemäß einem Aufsatz von Ekkehard Jost beruhte dieser Prozess unter anderem auf innermusikalischen Gründen, nämlich dem Wandel des US-amerikanischen Jazz und seiner Aufteilung in verschiedene Stilrichtungen ab 1960:

„Eine Reihe von Jazzmusikern in Europa, die in den früher 60er Jahren noch überwiegend ‚Modern Jazz‘ in seinen verschiedenen Varianten gespielt hatten, begannen um 1965, also mit rund fünfjähriger Phasenverschiebung, die von amerikanischen Free Jazz-Musikern eingeleitete Entwicklung aufzugreifen. Wie ihre amerikanischen Vorläufer brachen sie mit der Routine harmonisch-metrischer Bezugsrahmen, lösten den beat in unregelmäßige Ketten von Akzentuierungen auf und konzentrierten sich auf die klangfarblichen Aspekte ihrer Musik anstelle einer überwiegend melodisch-linear orientierten Improvisation.“²⁰

Ein Teil der Schweizer Jazzmusiker befand sich auch dementsprechend an einem „Scheideweg“, wie es der Schlagzeuger und Komponist Pierre Favre ausgedrückt hat.²¹ Dieser

¹⁷ Die Quellen und die Rezeption von JazzNyon lassen zum Teil einen klaren Unterschied zwischen diesen beiden Generationen beobachten. Die amerikanischen Musiker der 1950er- und 1960er-Jahre spielen in den 1970er-Jahren eine Musik, die formell von historischen Arrangements inspiriert ist. Die Europäischen Musiker vertiefen die persönlichen Dialekte im Sinne des „Instant Composing“.

¹⁸ Handgeschriebene Notiz auf dem Protokoll der Vorstandssitzung vom 1. November 1977 (Nachlass William Patry).

¹⁹ OGGIMusica ist bis heute aktiv im Kanton Tessin. Die MKS hat sich mit anderen Organisationen zusammengeschlossen, um 1998 das Schweizer Musik Syndikat (SMS) zu gründen.

²⁰ Ekkehard Jost, „Europäische Jazz-Avantgarde – Emanzipation wohin?“, in: *JazzForschung* 11 (1979), S. 165–195, hier S. 168.

²¹ «On a ouvert le portail de l'enclos et j'ai pu me mettre à courir dans tous les sens et ça c'était excellent, vraiment ! Et autre chose, c'est que le public était à peu près dans le même état que nous, c'est-à-dire qu'ils étaient attentifs à tout ce fumier qu'on laissait sortir et ils se réjouissaient quand une fleur en sortait. Ça c'est assez intéressant : ils avaient une énorme patience, parce qu'ils sentaient qu'on était dans le même truc. Ce n'était pas un style, c'était un choc psychologique : vas-y, joue, fais ce que

zweite Paradigmenwechsel betrifft die ästhetischen Entscheidungen der Musiker. Es handelt sich um einen Individualisierungsprozess, der sich auch am Beispiel von JazzNyon beobachten lässt. Im Gegensatz zur italienischen Jazzszene²² war er aber weniger politisch motiviert: Für die damaligen Protagonisten in der Schweiz schien ein radikaler sozialer Wechsel weit weniger wünschenswert als eine neu gewonnene Autonomie im alltäglichen Engagement.²³

Ein anderes Merkmal der Aktivitäten in Nyon war die Organisation von musikalischen Workshops, die eine Woche dauerten und für alle offen waren – seien es professionelle Musiker, Amateurmusiker oder Laien (siehe „JazzNyon Workshops“ weiter unten). Diese Initiative war im damaligen Kontext einmalig für einen solchen Konzertverein; die zwei bestehenden Jazzschulen waren nämlich in der Schweiz die einzigen Organisationen, die ab und zu öffentliche Workshops anboten.²⁴ Die Präsenz von Léon Francioli und Bernard Lubat als Leiter dieser Workshops zeugt von ihrem klaren Bezug zur französischen Free-Jazz-Bewegung.

Einige Schweizer Musiker nahmen Bezug auf diese alternativen künstlerischen Prozesse, indem sie grafische Partituren gestalteten. Solche Gebrauchsanweisungen musikalischer Performances sind nicht neu:²⁵ Im Kontext der Jazzemanzipation sind sie allerdings anders zu bewerten, da sie sich nicht direkt auf die klassische Avantgarde stützen. Das Beispiel einer solchen grafischen Partitur von Daniel Bourquin (siehe Abbildung 3) zeigt, dass der Komponist sich selber mit der ironischen Bemerkung „Dominante Idee: kein Stück“ in Frage stellt.

Diese distanzierte Haltung gegenüber dem eigenen Kunstwerk findet ihre Parallele in den Performances von Musikern, die aus Südafrika emigriert waren, eine wichtige Rolle in der Schweizer Szene gespielt hatten und in verschiedenen Formationen respektive in zwei Solokonzerten auch in Nyon aufgetreten waren: einerseits die „Blue Notes“ von Chris McGregor, andererseits der Pianist und Komponist Dollar Brand.²⁶ Beide manifestierten ihre doppelten

tu veux et puis c'est juste ! Ensuite il y avait eu une chose très importante : c'est que tout à coup les Américains, eh bien merci bonjour : j'ai reçu beaucoup de l'Amérique mais maintenant ça commence à bien faire ! Cette suprématie de l'Amérique, je m'en tape et je fais mon machin, puis ça c'est juste. » Interview des Autors mit Pierre Favre, Uster, 11. Juli 2013.

²² Siehe den Beitrag von Francesco Martinelli in dieser Ausgabe.

²³ Der Dokumentalist William Klein realisierte 1968 eine audiovisuelle Chronik der Rebellion in Paris, *Grands soirs et petits matins* (1968, Films Paris New York. Neue Auflage von arte VIDEO EDV 236). Zehn Jahre später scheinen die „petits matins“ wichtiger als die „grands soirs“ geworden zu sein.

²⁴ Die Swiss Jazz School (Bern, 1967) und die Jazzschule Luzern (1972) sind die ersten öffentlichen Jazzschulen der Schweiz. Ihre Diplome wurden 1977 resp. 1979 öffentlich anerkannt (vgl. Beitrag von Thomas Gartmann). In der Westschweiz sind die ersten Jazzschulen erst ab 1981 entstanden (AMR in Genf und EJMA in Lausanne).

²⁵ Vgl. Matthieu Saladin, „La Partition graphique et ses usages dans la scène improvisée“, in: *Volume! La revue des musiques populaires* 3/1 (2004), S. 31–57, hier S. 33: „Le graphisme est ici convoqué dans son ambiguïté en tant qu’unité sémantique, il est l’énoncé même. Les codes et symboles universaux de l’écriture musicale côtoient ou cèdent alors leur place à un vocabulaire inédit non-normatif. C’est en ce sens que la partition graphique apparaît, dans les années cinquante, comme rupture dans la transcription d’une musique à faire.“

²⁶ Der Pianist Adolph Johannes Brand emigrierte Anfang 1962 von Capetown in die Schweiz, wo er regelmäßig im Zürcher Café Africana anzutreffen war. Das Sextett „The Blue Notes“ um den

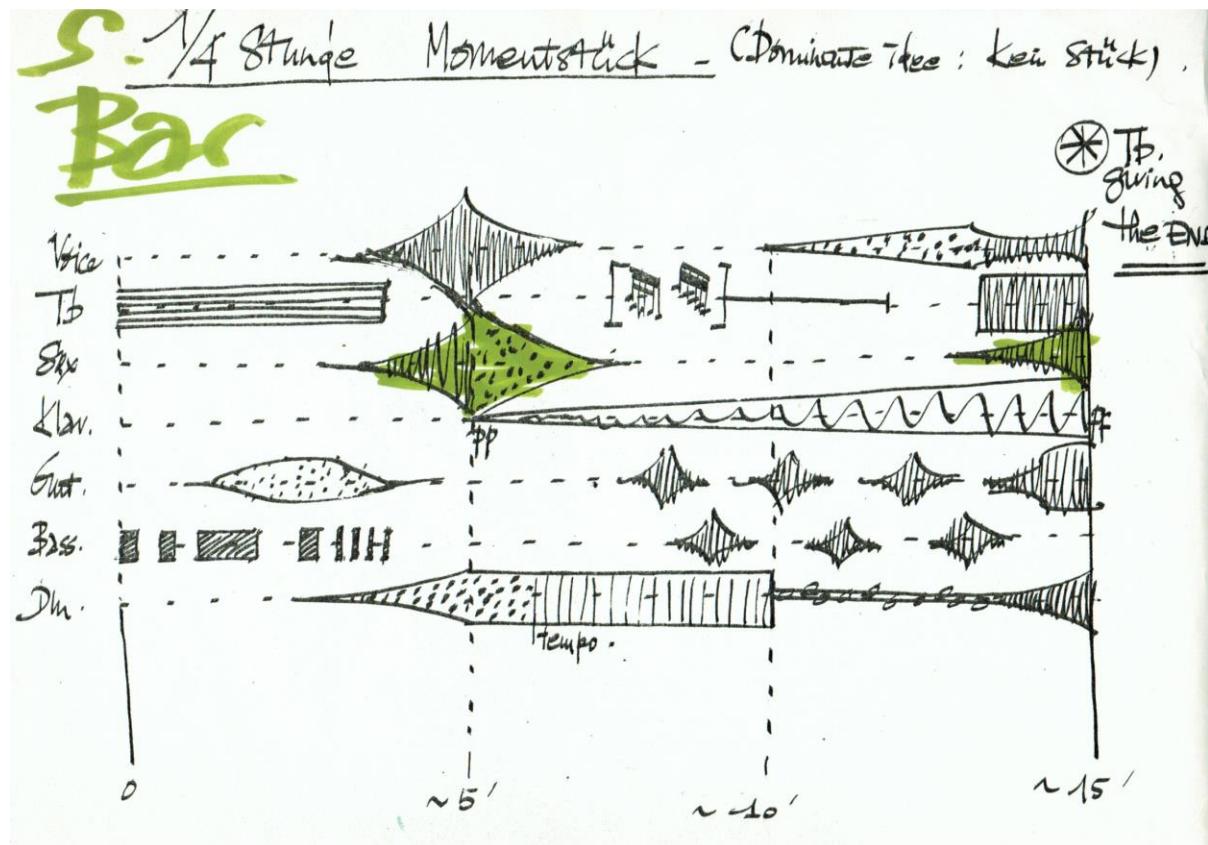


Abbildung 3: Grafische Partitur von Daniel Bourquin. „1/4 Stunde Momentstück“, undatiert.²⁷

Identitäten²⁸, indem sie mit ihren eigenen afrikanischen Wurzeln und der Jazztradition spielten. Diese komplexen Interaktionen sind in den entsprechenden Konzertaufnahmen zu hören: Sie zeugen so von einer Art der Performance, in der mit dem eigenen Repertoire sehr frei gespielt, ja mit fast ironischer Distanz umgegangen wird.

JazzNyon Workshops

Die bereits erwähnten Workshops boten die Möglichkeit, sich während mehrerer Tage weiterzubilden und auszutauschen. Die Grundidee war, ohne Hierarchie der Kompetenzen und ohne vorgegebene Rollen die Musik zu ganz anderer Entfaltung und Dynamik zu bringen. Unter der

Pianisten Chris McGregor verließ Südafrika im Sommer 1964. Der lange Weg ihrer Emigration führte über Antibes, Frankreich, in die Schweiz (ebenfalls ins Café Africana) und weiter nach Kopenhagen und London. Vgl. auch Maxine McGregor, *Chris McGregor and the Brotherhood of Breath*, Flint, Michigan: Bamberger Books 1995.

²⁷ Privatarchiv Beat Kennel, Zürich.

²⁸ Vgl. Christine Lucia, „Abdullah Ibrahim and the uses of Memory“, in: *British Journal of Ethnomusicology* 11/2 (2002) S. 125–143, hier S. 129: „This double identity was useful. The cutting-edge, forward-looking musician who ‚came from somewhere‘ enriched the language of international jazz – through Ibrahim’s role as a musician rather than as symbol of resistance.“

Leitung von Léon Francioli fanden die Workshops jedes Jahr von 1977 bis 1982 statt, abgeschlossen wurden sie jeweils mit einem öffentlichen Konzert. Der „spiritus rector“ erinnert sich:

„On passait des journées entières avec quelques musiciens – une dizaine car c’était un petit endroit. Ce que j’essayais de leur apprendre, c’était l’écoute. Je partais du principe que quel que soit le niveau musical de la personne, celui qui a déjà fait toutes ses gammes et celui qui n’en a jamais fait, il faut que les deux sachent s’écouter. Et c’est compliqué... Celui qui a déjà fait, il pense que l’autre ne sait rien faire. Il ne sait rien faire comme toi, mais il sait faire autre chose! Et puis celui qui n’a pas appris à faire, il aurait tendance à dire: ,T’arrête de me faire chier avec tes conneries que t’as déjà apprises par cœur!‘ Donc il faut faire en sorte qu’ils s’écoutent. Je me rappelle que c’était un peu mon fonds de commerce, de faire en sorte qu’ils s’écoutent et arrivent à un résultat qui leur plaît. Alors j’avais des petits schémas, des petits dessins, des petites lignes – un truc que j’appelais le ‚Tour de France‘: il y avait des montées, des descentes, des à-plats, des étapes... Que ceux qui ne savent pas lire la musique puissent suivre! Parce que tu peux suivre le dessin, qui donne une latitude et une longitude... Mais sans solfège métrique. Alors c’est à toi de penser que cette distance-là fait deux secondes. Ou cette distance-là, une autre fois tu dis: ,Elle fait vingt secondes.‘ Bien, il faut que tu estimes tes vingt secondes sur cette distance et puis tu as un pic, un creux, un petit plat et puis une grande montée! Et puis après tu fais ça et puis après tu marques à côté ‚pianissimo‘, ‚doux‘, ‚moyen‘, ‚fort‘, ‚très fort‘, pour prendre des termes qui ne sont pas musicaux.“²⁹

Schlusswort

Im Spiegel von JazzNyon kann man schon die Folgen der ersten Tabubrüche³⁰ in der schweizerischen Jazzszene feststellen. Es gab zwei Paradigmenwechsel: Einen ersten auf kultureller und sozialpolitischer Ebene mit einem gescheiterten Versuch autonomer Organisation und struktureller Selbstbestimmung; und einen zweiten auf musikalischer Ebene mit einem neuen Zugang zur Jazz-Tradition und -Praxis, der für eine neue Generation Schweizer Musiker gelungen ist. Die Frage des kausalen Zusammenhangs zwischen diesen beiden Wechseln bleibt offen ...

Bemerkenswerterweise spielten die in die Schweiz emigrierten südafrikanischen Musiker hier eine wesentliche Rolle, indem sie ein verbindendes Element zwischen den Mikrokulturen der 1960er-Jahre und der neuen Festivalkultur der 70er-Jahre darstellten. Dabei hat sich ihre Musik und ihre Spielhaltung wesentlich geändert, wie Naïma von Ostrowski im Fall der „Blue Notes“ von Chris McGregor erläutert.³¹ Dollar Brand seinerseits ist ab 1976 regelmäßig mit

²⁹ Auszug aus dem Interview des Autors mit Léon Francioli, Lausanne, 9. Dezember 2013.

³⁰ Siehe den Beitrag von Bruno Spoerri in dieser Ausgabe.

³¹ „Interessierten sie sich in Südafrika hauptsächlich für zeitgenössische US-amerikanische Musik, fand im Exil erneut eine starke Auseinandersetzung mit den musikalischen Traditionen Afrikas statt.“ Naïma von Ostrowski, „The Word ‚Free‘ Makes Sense To Me.“ Eine Studie zur Biographie und Musik der Blue Notes in Südafrika und im europäischen Exil, Magisterarbeit, Universität Hamburg, 2009, p. 149. Nach ihrer Integration in verschiedenen europäischen Jazzszenen haben die „Blue Notes“-Mitglieder weniger zusammengespielt, waren aber in Willisau und JazzNyon in verschiedenen Formationen oft zu hören. Vgl. auch McGregor, *Chris McGregor and the Brotherhood of Breath*.

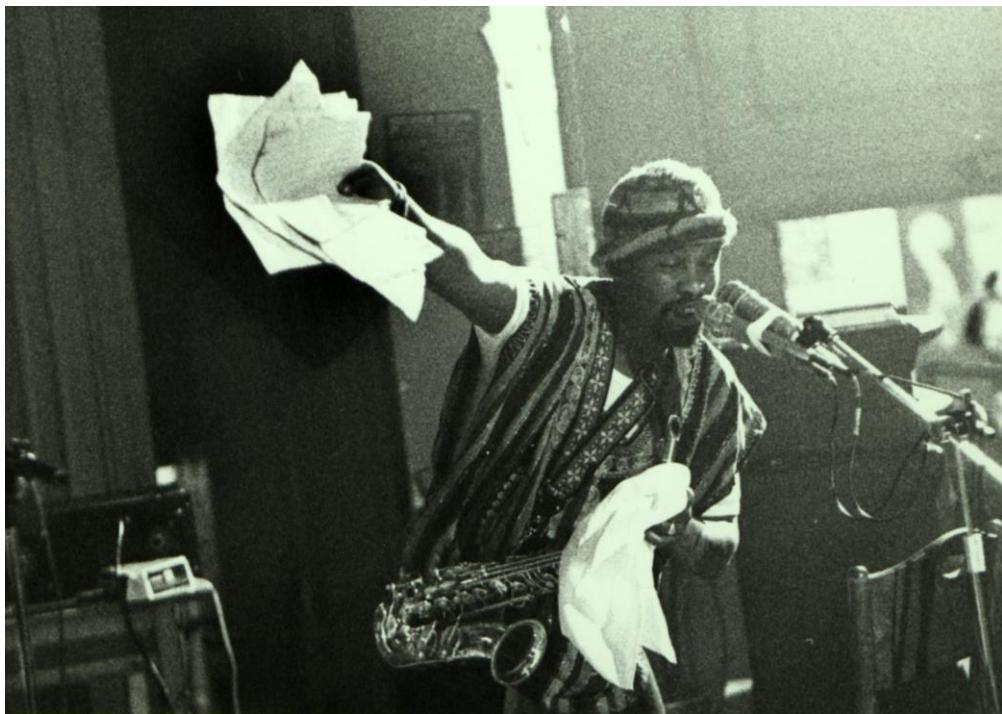


Abbildung 4: Dudu Pukwana (as) im Konzert von Chris McGregors Brotherhood of Breath, Salle Communale de Nyon, 5. Mai 1977³²

Solokonzerten in der Schweiz anzutreffen, die seine doppelte Identität als Jazzmusiker und südafrikanischer Barde offenbaren.³³

Das eigentliche Schlusswort überlasse ich Herman Pool Blount aka Sun Ra, einer der letzten Jazzlegenden, die im Rahmen von JazzNyon gespielt hat. Wie kein anderer afro-amerikanischer Musiker hat der studierte Philosoph Musik und Mythologie eng miteinander verbunden. In einer seiner feierlichen Ansprachen ans Publikum hat er 1979 am Soundscape Festival in New York einen Ratschlag gegeben, dem William Patry, obwohl er die Rede sicherlich kannte, leider nicht gefolgt ist:

„I’m telling people that they’ve tried everything and now they have to try mythocracy. They’ve got democracy, a theocracy – but they should try mythocracy. The mythocracy is what you never came to be that you should be.“³⁴

Während in Willisau nachhaltig an einer eigenen Legende gearbeitet wurde, ist es in Nyon nicht gelungen, eine eigenständige Geschichte fortzuschreiben.

³² Foto von Yves Humbert, digitalisiert durch die BCU Lausanne.

³³ Dollar Brand war auch im Café Africana von 1962 bis 1964 mit seinem Trio engagiert. Sein JazzNyon-Solokonzert vom 18. Juni 1978 wurde aufgenommen und als Langspielplatte veröffentlicht.

³⁴ Rede Sun Ras ans Publikum des Soundscape Festivals, New York, 23. November 1979. Zitiert nach Graham Lock, *Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton*, Durham: Duke University Press 1999, S. 61.

Musikalische Quellen

- IDRESS SULIEMAN QUINTET live at JazzNyon Festival 7. Mai 1977.
Idress Suliman (tp); Andy Scherrer (ts); Horace Parlan (p); Peter Frei (b); Peter Schmidlin (dr).
Auszug des Konzertes auf Magnetband.
Digital Copy bei der Schweizerischen Nationalphonothek: FN 26BD 1390.

- TRIO BOURQUIN – HELLMAN – GUERIN live at JazzNyon Festival, 16. Juni 1978.
Daniel „Nunusse“ Bourquin (as); Beb Guérin (b); Marc Hellman (dr).
Auszug des Konzertes auf Magnetband.
Digital Copy bei der Schweizerischen Nationalphonothek: FN 26BD 1391.

- THE BLUE NOTES live at JazzNyon Festival, 17. Juni 1978.
Dudu Pukwana (as); Chris McGregor (p); Johnny Dyani (b); Louis Moholo (dr).
Auszug des Konzertes auf Magnetband.
Digital Copy bei der Schweizerischen Nationalphonothek: FN 26BD 1393.

- LEON FRANCIOLI SOLO live at JazzNyon Festival, 17. Juni 1978.
Léon Francioli (b, p).
Auszug des Konzertes auf Magnetband.
Digital Copy bei der Schweizerischen Nationalphonothek: FN 26BD 1392.

- DUO FRANCIOLI – FAVRE live at JazzNyon Festival, 19. Mai 1979.
Léon Francioli (b); Pierre Favre (dr, perc.).
Auszug des Konzertes auf Magnetband.
Digital Copy bei der Schweizerischen Nationalphonothek: FN 26BD 1395.

- DOLLAR BRAND: *Autobiography*
Vich, Plainisphere, erste Ausgabe 1980 (double LP).
Dokumentiert das erste Solo-Konzert vom Abdullah Ibrahim im Rahmen des JazzNyon Festival, 18. Juni 1978.

Abbildungsnachweise

- Mit freundlicher Genehmigung von Niklaus Troxler (Abb. 1), Daniel Bourquin/Beat Kennel (Abb. 3) sowie Yves Humbert/BCU Lausanne (Abb. 2 & 4).