

Ulrich Kurth

The 4th Quarter of the Triad

Tony Oxley

Fünf Jahrzehnte improvisierter Musik

wolke

Erstausgabe 2011
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2011
© Uli Kurth/Tony Oxley
© der Abbildungen bei Tony Oxley
Gesetzt in der Simoncini Garamond
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-48-1

Inhalt

Intro	7
1 Eine Kindheit in Sheffield	11
2 Erste Schritte: <i>Traveller's Rest</i> und <i>Black Watch Regiment</i>	21
3 Transition: We got to play Silence	31
4 <i>Their Music</i> and my own Reasoning	51
5 Graphics and Electronics	75
6 <i>Celebration Orchestra</i> – Cecil Taylor	135
7 European-American Reunions	183
8 Ensemble-Kommunikation und Diskurs	237
Discographie	245
Bibliographie	248
Register	251

Freiheit ist nicht Zügellosigkeit,
sondern das Resultat strenger künstlerischer Zucht.

Kurt Schwitters (1920)

Für Inge

Intro

Die frei improvisierte Musik, mit der Tony Oxley bekannt wurde, erhielt von manchen Kollegen wenig schmeichelhafte Etikette wie „englische Krankheit“, „insect music“ oder „Waschmaschinenmusik.“ Unter anderem aufgrund ihres pejorativen Charakters haben sie sich nicht durchgesetzt und ihre Verwendung blieb eine private Affaire. Denn die in der Szene verbreiteten Jazzlexika und -handbücher stimmen darin überein, den Schlagzeuger Tony Oxley als einen der wichtigsten stilbildenden Perkussionisten der europäischen Improvisationsmusik einzustufen, der als Instrumentalist, Komponist und Bandleader der improvisierten Musik seinen Stempel aufgedrückt hat. Seine für ihn selbst bedeutendsten Partner waren der Gitarrist Derek Bailey, der Multiinstrumentalist und Maler Alan Davie, der Posaunist Paul Rutherford, der Bassist Barry Guy, der Geiger Phil Wachsmann, die Pianisten Howard Riley und Cecil Taylor, sechs britische und ein amerikanischer Musiker mit denen ihn eine lebenslange kollegiale und persönliche Freundschaft verbindet. In der Improvisation geht es ihm um ein neues Konzept der musikalischen Zeit, das er „vertical music“ nennt.¹ Seine Ensembles vom Duo mit Derek Bailey oder Cecil Taylor bis zum *Celebration Orchestra* mit bis zu 38 Mitgliedern waren und sind sein Laboratorium für freie und nach graphischen Partituren gelenkte Improvisationen.

In den Gesprächen, die wir über zweieinhalb Jahre lang für die Entstehung dieser biographischen Studie geführt haben, wies Oxley immer wieder darauf hin, dass seine Musik nur entstehen konnte, weil seine Erfahrungen in der Lebenswelt die Strukturen seiner musikalischen Phantasien prägten. Diese vielgestaltigen Phantasien bewahren das, was er der Wirklichkeit nicht zutraut, und darin liegt ihre künstlerische Bedeutung. Er spricht von sozialen Erfahrungen im plebejischen Milieu einer Industriegesellschaft, deren Segmente durch Klassengegensätze gekennzeichnet sind. Seine improvisierte Musik ist keine Programmmusik, weder für einen sozialistischen Realismus noch für eine romantische Utopie. Sie erzählt aus der Perspektive einer Musikwerkstatt vom ästhetischen Reichtum einer faszinierenden Industrielwelt. Diese Verbindung zwischen den Phantasien und der realen Welt stellt die Frage nach dem

1 Vgl. Kp. 5, 92ff.

ästhetischen Anspruch, dem auch Hörer nachspüren. Die Kritik benutzt gern plakative Formulierungen, die zwischen sozialem Realismus und dem Label „industrial“ schwanken. Diese Welterfahrung in der improvisierten Musik ist bei Tony Oxley mehr als eine plakative Unterstellung.

Die Rezensenten seiner Konzerte suchen immer (noch) nach passenden Worten, um Oxleys eigenständiges perkussives Spiel analytisch oder hermeneutisch zu erfassen. Das instrumentalpädagogische „System Oxley“ gibt es nicht, zumal der Unterricht für ihn kein zentraler Bestandteil seines künstlerischen Egos ist. Ein Semester lang war er *composer in residence* am Konservatorium in Sidney, zwölf Jahre lang leitete er einen zweiwöchigen Sommerkurs in Barry (Wales). In Zeiten wirtschaftlicher Engpässe hat er hin und wieder Privatschüler angenommen. Er selbst hat in einem Beitrag für die Musikzeitschrift *Jazz UK* detailliert beschrieben wie er die Binnenstruktur eines Taktes so veränderte, dass ihm alle Freiheiten der Gestaltung offen standen ohne jedoch stringente musikalische Texturen aufzugeben. Man täusche sich nicht, denn seine Improvisation ist kein subjektiv emotionaler Gefühlsausbruch. Sie ist auch kein Schielen nach der Arbeit der (klassischen) Komposition, denn in der Improvisation kann bedeutende Musik entstehen, die allein auf Grund ihrer Ereignisdichte und vieler Seitenpfade nicht komponiert werden kann. Sie ist ein eigenes Genre, hat eine eigene Ethik und Spiel-Haltung. Sie ist kein singuläres Ereignis, das mit einer Aufführung vergessen ist, sondern eine Form musikalischer Arbeit über Jahre und Jahrzehnte hinweg. Improvisatoren entwickeln eigene Instrumentaltechniken und modifizieren ihre Instrumente um *ihren* Ton zu finden. Und ihre musikalische Sprache, die natürlich auch besondere Momente entwickelt, die Erkennungszeichen sind und an uninspirierten Tagen auch wie ein Klischee erscheinen, aber immer wieder im Spielprozess ihren plakativen Charakter überwinden.

Die Arbeitsmöglichkeiten in Jazzclubs und auf großen Bühnen waren immer sehr beschränkt, denn die improvisierte Musik zog (und zieht) nur ein kleines Publikum. Auch auf Festivals gab es meistens nur geringe Gagen, die gerade die aktuellen Kosten deckten, aber nicht die Zeit der Konzeption und Ensembleproben. Projektbezogene Subventionen erhielt Oxley vom britischen „Arts Council“ und von öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten von denen der WDR Köln über einen Zeitraum von 17 Jahren (1984–2001) der wichtigste war. Ich selbst habe als Jazzredakteur im WDR neun Jahre lang Oxleys Weg begleitet und in dieser Zeit einige Projekte mit seinem Quartett, dem Duo mit Cecil Taylor und dem *Celebration Orchestra* für den Hörfunk realisiert.

Wir hatten uns aus den Augen verloren und trafen uns wieder, als ich im Februar 2008 für meinen Sohn Matthias Kurth einen Interviewtermin mit ihm vereinbarte. Matthias, der im niederländischen Arnheim Gitarre studierte, schrieb seine Examensarbeit über den Gitarristen Derek Bailey, der im Dezember 2005 verstorben war. Er hatte bereits einige von Baileys CDs analysiert, Sekundärliteratur verarbeitet und Baileys Schrift *Improvisation. Kunst ohne Werk* gelesen.² Doch wer konnte ihm noch authentisch von der künstlerischen Arbeit mit Bailey berichten? Natürlich Tony Oxley, der seit über 20 Jahren in Viersen am Niederrhein lebt. Es war ein sehr bewegender Nachmittag, in dessen Verlauf Tony Matthias ein sehr informatives und engagiertes Interview gab, das auch in dieses Buch eingegangen ist. Tony und ich haben uns sehr auf das Wiedersehen gefreut und uns nach dem Interview gegenseitig von unseren Entwicklungen in den vergangenen Jahren erzählt. Beim Abschied fragte er mich: „Uli, why don't you write my biography?“ Eine völlig unerwartete Frage, mit der ich nicht gerechnet habe. „You don't get a spontaneous answer while I'm leaving your apartment. Give me a day to think about it!“ Nach einem Tag des Brütens über alten Sendemanuskripten, Aufsätzen und CDs habe ich den Buchhändler Raimund Dillmann und den Verleger Peter Mischung angerufen, die von der Idee spontan begeistert waren und ihre Unterstützung für Produktion und Vertrieb des Buches zusicherten. Danach rief ich Tony an und sagte ihm, es könne losgehen, aber nur wenn er selbst intensiv mitarbeite. In den folgenden Monaten haben wir uns zu langen Gesprächen in Viersen getroffen, deren Aufnahmen und Transkriptionen die Basis dieses Buches bilden.

CREDITS

Ich danke für ihre kreative Unterstützung in ihren Interviews Manfred Niehaus, Ali Haurand, Philipp Wachsmann, Alan Skidmore, Barry Guy, Lee Konitz, Jost Gebers, Steffano Battaglia, George Gruntz, Gerd Dudek, Peter Brötzmann, Johannes Bauer, Ernst-Luwig Petrowsky, Dieter Glawischnig, Hermann Keller, Alexander von Schlippenbach, und Friedhelm Schönfeld.

Für die Hilfe bei der Literaturrecherche danke ich dem Jazzinstitut Darmstadt (Doris Schröder), der Bibliothek des WDR Köln (Maria Becker), Bert Noglik und Ekkehard Jost. Die Musikrecherche unterstützten das WDR Schallarchiv (Manfred Henning, Rosemarie Breuer, Detlef Kleinert), Jost Ge-

2 Hofheim: Wolke 1987

bers (*free music production*). Bärbel Kolodzik (NDR Schallarchiv), Stefan Gerdes (NDR Jazzredaktion), Reinhard Kager und Ulrike Müller (SWR Redaktion Jazz und Neue Musik), Werner X. Uehlinger (*Hat Hut Records*), Demian Kapenstein, Matthias Kurth, Sebastian Quadflieg, Joachim Kühn und Matthias Winckelmann (enja records). Georg Niehusmann hat alte Tonbänder aus Tony Oxleys Archiv digitalisiert. Klaus König begleitete die Schrift von Anfang an mit kontroversen Diskussionsnoten. Er digitalisierte die Notenbeispiele und gab wichtige Anregungen. Benjamin Young danke ich für die Zitate Cecil Taylors.

Tutta Oxley hat den Interviewsitzungen in Viersen mit vielen Kannen Kaffee, *brown cookies*, Melonen und Erdbeeren einen Rahmen gegeben. Sie ist eine geduldige ZuhörerIn und hat mit ihren Terminkalendern die Rekonstruktion vieler Daten ermöglicht. Weiterhin hat sie die Arbeit durch die Fahrten zwischen dem Bahnhof Viersen und ihrer und Tonys Wohnung in der Dülkener Straße gefördert.

Meiner Frau Inge Kempf-Kurth danke ich für ihre vorbehaltlose Unterstützung des Projekts. Ihre Geduld und ihr Optimismus sind ein täglicher Ansporn. Mit ihren Fragen und wertvollen Anmerkungen half sie, manchen toten Punkt im Verlauf der Arbeit zu überwinden. Ihre interessierten und teils unbequemen Fragen und Einwände zum Text haben die Argumentationen nachhaltig beeinflusst.

Peter Mischung war ein engagierte Verleger und kritischer Begleiter/Lektor vom ersten Gespräch bis zur Drucklegung.

Ulrich Kurth
Köln, Juni 2010