

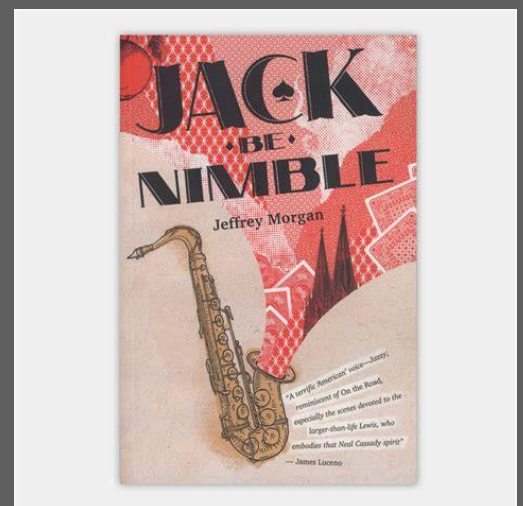
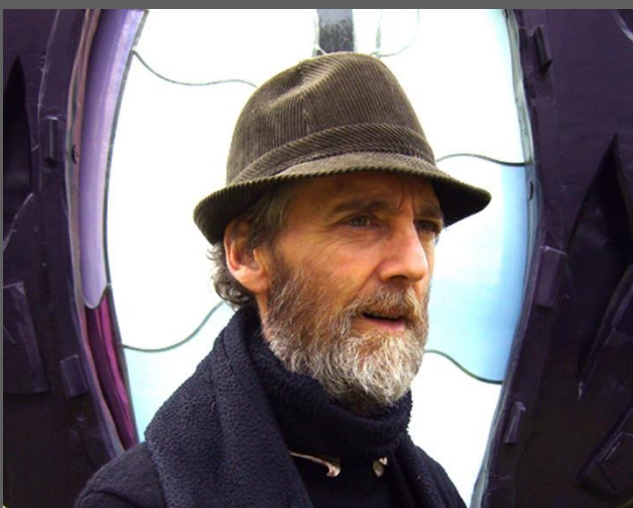
JEFFREY MORGAN IM INTERVIEW

Von Jörg König

Ende 2023 besuchte ich den aus Spokane (USA) stammenden, in Köln lebenden Multi-Instrumentalisten, Improvisatoren, Komponisten und Autoren JEFFREY MORGAN, um mich mit ihm über seinen teils autobiographischen Roman JACK BE NIMBLE und die zugehörige CD mit dem Titel JEFFREY MORGAN SOUND PORTRAIT zu unterhalten. Das ausführliche Interview, das ich mit ihm führte und aufzeichnete, ging wegen eines technischen Fehlers verloren. Eine frustrierende, aber irgendwie auch lustige Tatsache. Es war das erste Mal, daß ich einen Künstler interviewt hatte. Ich werde es als „The Great Lost Jeffrey Morgan Interview“ in Erinnerung behalten!

Nach einigen Überlegungen vereinbarten wir einen zweiten Termin im Januar 2024. Ich habe Jeffrey meine Fragen auf Deutsch gestellt; er hat sie, obwohl er auch Deutsch spricht, auf Englisch beantwortet – einfach, weil es ihm leichter fiel. Dieses Interview gebe ich hier im Wortlaut wieder; ich habe seine Antworten, so gut es ging, ins Deutsche übersetzt.

Darüber hinaus habe ich mich entschieden, einen eigenen Text zu verfassen, in dem ich das Buch und die CD sowie die gerade erschienene „Best of -CD“ des „Laws of William Bonney Saxophone Quartet“ und zwei seiner älteren CDs vorstelle. Diesen Text habe ich bereits separat veröffentlicht. Er kann auf <http://www.jeffreymorgan.net> nachgelesen werden.



Autor Jeffrey Morgan und sein Roman „Jack be Nimble“

J.K.: Jeffrey, kannst du deinen künstlerischen Hintergrund bitte ein wenig beschreiben? Und wie fing es bei dir mit dem Musizieren an?

J.F.: I think my first artistic endeavours were mostly about theatre. I was writing some scripts and I wasn't really thinking so much about music at the time; it was more or less in the background that I always wanted to play an instrument but never really found the instrument that I would prefer. And then; when I went to the university I met some musicians. I asked one friend if I could try his

saxophone and when I tried it I thought: " Oh, I like this idea; I want to have my own saxophone!" But at that time I`d already bought my first piano and I started playing a lot late at night and in the dark.

Meine ersten künstlerischen Versuche hatten hauptsächlich mit Theater zu tun. Ich habe ein paar Manuskripte geschrieben und habe zur der Zeit gar nicht so sehr über Musik nachgedacht; es war mehr oder weniger im Hintergrund, daß ich immer ein Instrument spielen wollte, aber ich fand nie wirklich das Instrument, das mir lag. Und dann, als ich zur Universität ging, traf ich einige Musiker. Ich fragte einen Freund, ob ich sein Saxophon ausprobieren könne und als ich es probierte, dachte ich: „Oh, ich mag diese Idee. Ich will mein eigenes Saxophon haben!“ Aber ich hatte zu der Zeit schon mein erstes Piano gekauft und hatte begonnen, viel zu spielen; vor allem spät nachts und in der Dunkelheit.

J.K.: Am Beginn deines Romans „JACK BE NIMBLE“ begegnen sich die beiden Protagonisten Slim und Lewis. Und da sind noch ihre Lebensgefährtinnen, Freunde, Freundinnen: Donna, Rhonda, Troy und Glenn Hubbard. Eine Gruppe junger Menschen, die in einer Zeit leben, die du „die Zeit der psychedelischen Revolution“ nennst. Kannst du diesen Begriff etwas näher erläutern? Was ist da eigentlich passiert und was war deiner Meinung nach revolutionär daran?

J.M.: I think it was the matter of the generation which I grew up in. We were more or less in the middle of the psychedelic music era, like JIMI HENDRIX and PINK FLOYD; and we were all affected from the media and what was taking place, but I think the psychedelic revolution started maybe as early as the late fifties or in the fifties after people got known to LSD and what kind of experiences people were having, that`s when the interest and even enthusiasm to having these kind of experiences and the drug culture at the time. And that really escalated throughout the sixties and, well, myself I was still pretty young at that time; it was only films like "EASY RIDER" and "WOODSTOCK" that we became aware of the psychedelic revolution, and then, of course, out of curiosity, we wanted to try it ourselves and so, eventually there were opportunities to have a psychedelic experience.

Ich denke, das war eine Sache der Generation, in der ich aufwuchs. Wir waren mehr oder weniger genau mittendrin in der Ära der psychedelischen Musik, etwa von JIMIHENDRIX oder PINK FLOYD; und wir waren alle durch die Medien beeinflusst und von dem, was stattfand; aber ich glaube, die psychedelische Revolution begann vielleicht schon früher in den späten Fünfzigern – oder in den Fünfzigern -, nachdem Leute von LSD erfahren haben und von den Erlebnissen, die Leute damit gemacht hatten; dadurch kam das Interesse und auch der Enthusiasmus, diese Art von Erfahrungen zu machen und der Drogenkult zu dieser Zeit. Und das weitete sich während der Sechziger wirklich aus, und, na klar, ich selbst war noch sehr jung zu der Zeit; wir erlangten nur durch Filme wie „EASY RIDER“ und „WOODSTOCK“ ein Bewusstsein von dieser psychedelischen Revolution; und dann, natürlich aus Neugier, wollten wir es selbst ausprobieren und schließlich ergab sich dadurch die Möglichkeit, selbst psychedelische Erfahrungen zu machen.

J.K.: Es gibt diese Episode, in der Slim ein Konzert des österreichischen klassischen Pianisten ALFRED BRENDEL erlebt. Angenommen, diese hat einen Bezug zu deiner eigenen Biographie: Hat die europäische klassische Musik einen Einfluss auf dein Verständnis und dein Empfinden von Musik?

J.M.: I was mostly curious about ALFRED BRENDEL because I was aware of his status in the classical music world; and some people considered my piano music was more accessible to them than my saxophone music, for example; and some people actually considered me being a pianist first before a

saxophonist. I would say that, in general, classical music on the symphony level I was not really so curious about... MOZART and BACH for example; although I did attend some classical music concerts occasionally; sometimes I went to the opera, but, my interest in piano music was probably originally more along the lines of CECIL TAYLOR; but then I came across the RACHMANINOFF Piano Sonatas – the “PAGANINI VARIATIONS” - , and this became my favorite piano record. It was performed by VLADIMIR ASHKENAZY. I listened to it many, many times, and my piano style is more or less absorbed synthesis of this kind of classical music, that of RACHMANINOFF. He was my hero probably in the late seventies.



Sergei Rachmaninoff: Variation 18, Rhapsody on a Theme of Paganini; Paul Barton: Piano solo

Ich war auf ALFRED BRENDEL in erster Linie neugierig, weil ich mir der Stellung bewusst war, die er in der Welt der klassischen Musik hatte; und manche Leute empfanden meine Piano-Musik als zugänglicher als zum Beispiel meine Saxophon-Musik; manche sahen in mir eher einen Pianisten als einen Saxophonisten. Ich würde sagen, daß ich, ganz allgemein, an sinfonischer klassischer Musik - nehmen wir zum Beispiel MOZART oder BACH - nicht wirklich besonders interessiert war..., dennoch habe ich schon einige Konzerte mit klassischer Musik mitbekommen; und ich ging auch manches Mal in die Oper, aber, mein Interesse an Piano-Musik wurde wahrscheinlich ursprünglich von CECIL TAYLOR geweckt; dann jedoch stieß ich auf die Piano-Sonaten von SERGEI RACHMANINOFF, die „PAGANINI VARIATIONEN“, und das wurde meine Lieblings-Platte mit Klaviermusik. Sie wurde von VLADIMIR ASHKENAZY eingespielt. Ich habe sie viele, viele Male gehört, und mein Klavier-Stil ist mehr oder weniger dadurch entstanden, daß ich diese Art von klassischer Musik aufgesogen und verarbeitet habe – die von RACHMANINOFF. Er war wahrscheinlich mein Held in den späten Siebzigern. (Anm.: Das letzte Stück der CD „JEFFREY MORGAN SOUND PORTRAIT“ ist eine Solo-Piano-Improvisation von 1990 mit dem Titel „AFTERNOON NOCTURNE“)

J.K.: Spielt die Jazz-Tradition eine Rolle für dich? – Im Roman kauft Slim sein erstes Saxophon unter dem Eindruck des Tenor-Sounds von LESTER YOUNG.

J.M.: Well, I think, I didn` t start playing the saxophone before I really listened to some saxophone players. LESTER YOUNG became more of interest later in life, mostly for his smooth and melodic style; but I was more influenced by PHAROAH SANDERS and JOHN COLTRANE and ROSCOE MITCHELL. And so... but the classical Jazz-tradition I didn` t really follow so intermittently until later; I was mostly interested in Free Jazz, because that` s where I felt was my territory. It was actually many years later that I really took interest into listening to people like CHARLIE PARKER and CHET BAKER. But I was

always listening to the MILES DAVIS electric period early on, prior to his older Cool Jazz ... it was really the electric period of MILES DAVIS I was listening to a lot and influenced by as well.

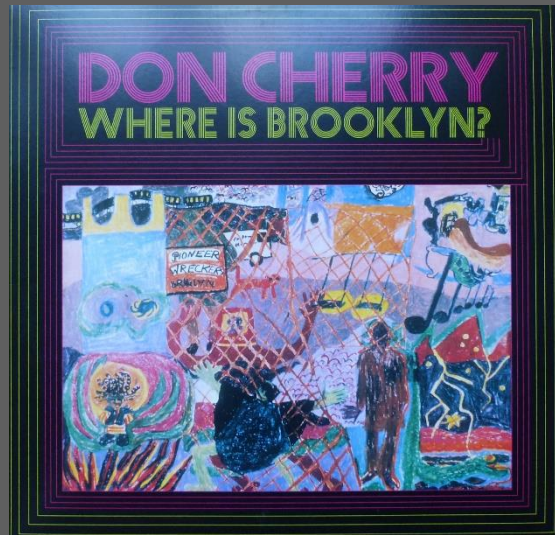


Miles Davis electric; Los Angeles, 1973

Nun ja, ich denke, ich habe nicht mit dem Saxophonspielen angefangen, bevor ich mir ein paar Saxophon-Spieler angehört hatte. LESTER YOUNG wurde für mich später im Leben interessant, vor allem wegen seines weichen und melodischen Stils.; aber ich war mehr von PHAROAH SANDERS, JOHN COLTRANE und ROSCOE MITCHELL beeinflusst. Also... die klassische Jazz-Tradition habe ich zwischenzeitlich nicht so mitverfolgt; das kam erst später; ich war am ehesten an Free Jazz interessiert, da fühlte ich eher, daß es mein Territorium war. Es war eigentlich erst viele Jahre später, daß ich wirklich ein Interesse daran bekam, Leute wie CHARLIE PARKER und CHET BAKER zu hören. Aber ich habe schon sehr früh die elektrische Periode von MILES DAVIS gehört – noch vor seinen älteren Cool Jazz-Sachen. Es war in der Tat die elektrische Phase von MILES DAVIS, die ich sehr mitverfolgt habe und von der ich auch beeinflusst wurde.

J.K.: Bei dem Workshop in Chicago kommt Slim zum ersten Mal mit den Neuerungen des Avantgarde-Jazz in Berührung. Kann man sagen, daß er dort lernt, seine eigene Stimme zu finden und gleichzeitig auf Musiker stößt, die daran interessiert sind, weiterzugehen, zu forschen, aus starren, überholten Formen des Jazz auszubrechen?

J.M.: Well, the Chicago workshop was more or less to put things in order for the development of the book – the smaller adventures and activities. I actually went to the “CREATIVE MUSIC STUDIO” in Woodstock; New York, which was led by KARL BERGER. And DON CHERRY was there. And there were some other concerts; for example ANTHONY BRAXTONs recording with RICHARD TEITELBAUM was recorded there, I saw that live (Anm.: Ein Teil dieses Konzertes befindet sich auf der LP “RICHARD TEITELBAUM WITH ANTHONY BRAXTON: TIME ZONES; Freedom, 1977) and... so it was from my experience of being at the Woodstock (studio) where I was actually already involved in Free music at the time – that was 1976. But as far as the book is concerned, I made it more or less fiction to develop the things that were to follow in the book. It was for the book, not for the autobiographic type of information.



Don Cherry "Where is Brooklyn ? " mit Pharoah Sanders,
Henry Grimes und Ed Blackwell von 1966. Der Trompeter, Free Jazz- und Global Music-Pionier
Don Cherry war eng mit dem Vibraphonisten und Gründer des „Creative Music Studio“, Karl Berger
befeundet und lehrte in den 70er Jahren ebenfalls dort.

Foto: J. König



„Crossing“ mit Richard Teitelbaum (Moog- Synthesizer) und Anthony Braxton
(Sopransaxophon und Bassklarinette); aufgenommen beim „Creative Music
Festival“, New York im Juni 1976

Also, der Chicago-Workshop diente mehr oder weniger dazu, die Dinge in eine Richtung zu lenken für die Entwicklung des Romans – all die kleineren Abenteuer und Aktivitäten. Ich selbst besuchte im Übrigen das „CREATIVE MUSIC STUDIO“ in Woodstock, New York, das von KARL BERGER geleitet wurde. Und DON CHERRY war ebenfalls dort. Und es gab ein paar andere Konzerte; zum Beispiel wurde ANTHONY BRAXTONs Platte mit RICHARD TEITELBAUM (Anm.: s.oben) dort aufgenommen, ich habe das live mitbekommen und..., als ich meine Erfahrungen im Woodstock (-Studio) gemacht habe,

war ich tatsächlich bereits in die Freie Musik involviert – das war 1976. Aber so weit es das Buch betrifft, habe ich mehr oder weniger Fiktion daraus gemacht, um die Dinge, die dann später passieren, zu entwickeln. Es ging um das Buch, nicht um eine Art von autobiographischer Information.

J.K.: Du beschreibst die harte Arbeit und das soziale Umfeld auf den großen Apfel-Plantagen, auf denen Slim und Lewis zeitweilig arbeiten, sehr lebendig und detailliert. Hast du da auch eigene Erfahrungen eingearbeitet?

J.M.: Yes, I grew up in a very large agricultural area; and in one part of the valley were fruit trees; mostly apples, but also cherries and pears. And at the other end of the valley was corn and hops... and all kinds of vegetables; and cantaloupes, watermelons... everything from that part of the world. So, there were days... there were times when I needed money and I learned how to pick apples and, at one point in time I got into a cycle of working in the apple trees from the beginning of June to the end of October; and in this period I would save money and also had a good time; we went swimming at a lake after work; and so it was kind of “work and play”, and then, when the season was over, I went back to the Seattle area to work with the musicians and other artists; depending on what kind of projects - from theatre to performance art, poetry -, whatever was happening at the time. So, I did this for several years in a row; my creative time was from November to May; and then, from June to October was my work time to pull the money together again and save for the next cycle.



Apple orchard, California, 1926

Quelle: sf.curbed.com

Ja, ich wuchs in einer großen landwirtschaftlichen Region auf; und in einem Teil des Tales waren Obstbäume; hauptsächlich Apfel, aber auch Kirsche und Birne. Und am anderen Ende des Tales waren Getreide und Hopfen... und alle Arten von Gemüse; auch Zuckermelonen, Wassermelonen..., alles, was in diesem Teil der Welt wächst und angebaut wird. Es gab Tage... es gab Zeiten, da brauchte ich halt Geld und ich lernte, wie man Äpfel pflückt und, ab einem bestimmten Zeitpunkt geriet ich in einen Zyklus; ich arbeitete in den Apfelbäumen von Anfang Juni bis Ende Oktober; in dieser Periode konnte ich Geld verdienen und hatte auch eine gute Zeit – nach der Arbeit gingen wir zu einem See, um zu schwimmen; es war so eine Art „Arbeit und Spiel“, und dann, als die Saison zu Ende war, ging ich zurück in die Umgebung von Seattle, um mit Musikern und anderen Künstlern zu arbeiten – abhängig von der Art der Projekte; von Theater über Performance zu Poetry; was halt gerade so passierte. Das habe ich dann mehrere Jahre hintereinander gemacht; meine kreative Zeit war von November bis Mai, und dann, von Juni bis Oktober war meine Zeit fürs Arbeiten, um wieder Geld zusammenzubekommen, das ich dann für den nächsten Zyklus angespart habe.

J.K.: Die zweite Hauptfigur, Slims Freund JACK LEWIS, ein Freigeist, der keine Restriktionen akzeptiert; ein Hedonist, ein Glücksspieler, der auf der anderen Seite eine Faszination fürs

Militär hat, für den seine kurze Karriere bei der Marine nur eines von vielen Dingen ist, die er ausprobiert. Einer, der nichts bereut, der sich in Abenteuer stürzt, die häufig im Desaster enden; aber auch ein großartiger und einfühlsamer Freund für Slim. Wer ist dieser Lewis? Eine fiktive oder eine reale Person – oder eine Mischung aus beidem?

J.M.: It was a mix of reality and fiction. The character Lewis was in the military, but the main influence of the military type stories was GLENN HUBBARD, who was actually in Vietnam; and he, on occasion, would tell us some stories about what he experienced being over there in Nam. But JACK LEWIS is mostly a fictitious character. This particular section is mostly just trying to work out the creative picture of making Lewis somebody who is extraordinary.

Es war eine Mischung aus Realität und Fiktion. Der Roman-Charakter Lewis war im Militär, aber der Haupt-Einfluss, was die Geschichten, die mit dem Militär zu tun haben, betrifft, kam von GLENN HUBBARD, der tatsächlich in Vietnam war; und gelegentlich erzählte er uns ein paar Geschichten von dem, was er dort drüben in „Nam“ erlebt hatte. Aber JACK LEWIS ist größtenteils ein erfundener Charakter. Dieser spezielle Abschnitt ist hauptsächlich der Versuch, ein kreatives Bild von Lewis als jemandem, der sehr außergewöhnlich ist, herauszuarbeiten.

J.K.: Könnte man Lewis als einen Anti-Helden bezeichnen oder als einen Looser?

J.M.: NEEIIN! No, crazy! He was crazy! When I first met this person, he was exciting. But after he was in the military, he was disturbed and crazy and no longer trustable. But that`s the reality, not the story! The story is that naturally you trusted his craziness to continue the story; it was part of “the hook”! The hook to keep you interested to see what happens next with Lewis and Slim.

NEEIIN! Nein, verrückt! Er war verrückt. Als ich diesen Menschen zum ersten Mal traf, fand ich ihn aufregend. Aber nachdem er beim Militär war, war er gestört und verrückt und nicht mehr vertrauenswürdig. Das ist aber die Realität und nicht die Geschichte! Die Geschichte geht so, daß man seiner Verrücktheit natürlich traut, um sie weiterzuverfolgen; das ist gewissermaßen der „Angelpunkt“, der bewirken soll, daß man als Leser daran interessiert bleibt zu verfolgen, was mit Lewis und Slim als Nächstes passiert.

J.K. Nach der Arbeit auf der Plantage übt Slim Sopransaxophon auf einem kleinen Plateau; inmitten der Natur. Er kommuniziert mit Vögeln und Kojoten. Musikalische „Unterhaltungen“ mit Tieren; das Hören auf ihre Stimmen und das Antworten mit dem Instrument, worauf diese wieder antworten. Hast du das selbst praktiziert? Sind Stimmen anderer Wesen ein Einfluss?

J.M.: Yes, actually, on occasion, I would do what you might refer to as “call and response” with dogs and birds and – also on occasion – coyotees. When I worked out there in the apple orchards, there was of course nature; the wilderness was just outside of the orchards, and so there was more wildlife there. But I also did it with some other animals ,too. A few friends of mine that had a dog; sometimes the dog would begin to howl when I played, so I played off that. And I remember one time when I was playing the flute in the kitchen window and a humming bird came and flew at the other side of the window to see where the sound is coming from – looking directly at me.

Ja, wenn sich die Gelegenheit bot, tat ich das, was man “Fragen und Antworten“ nennen könnte - mit Hunden und Vögeln, gelegentlich auch mit Kojoten. Als ich draußen auf der Apfel-Plantage arbeitete, war Natur sehr gegenwärtig. Die Wildnis begann unmittelbar außerhalb der Plantage und somit gab es da auch mehr wilde Tiere. Ich habe das aber auch mit anderen Tieren getan... Ein paar Freunde von

mir hatten einen Hund, und manchmal begann der Hund bei meinem Spiel zu heulen und darauf habe ich dann wieder mit meinem Spiel geantwortet. Und ich erinnere mich, daß, als ich einmal Flöte spielend am Küchenfenster saß, auf der anderen Seite des Fensters ein Kolibri angeflogen kam, der neugierig war und sehen wollte, wo der Klang herkam – und mich dabei direkt anschaute.

J.K.: Slims frühe Erfahrungen in Europa; sein Interesse an der Geschichte und der Kultur der Städte, die er besucht; die musikalischen und die erotischen Begegnungen: Es passiert eine ganze Menge für Slim, aber er wird nirgendwo sesshaft. Inwiefern hat das alles mit deinen eigenen frühen Erfahrungen in Europa zu tun? Oder ist es nur Fiktion, eine spannende Geschichte?

J.M.: Once again, as far as writing the book I used a lot of imagination ... I picked scenes from my own experience to create the story, but in a lot of cases I expanded beyond the norm to make something bigger than what really happened. But there are parts, for example, from the European cities that I actually knew from my own experiences; however, I tried to develop that beyond just the normal tourist type of information.

Auch hier wieder: So weit es das Schreiben des Buches betrifft, benutzte ich eine Menge Phantasie... Ich nahm Begebenheiten aus meinen eigenen Erfahrungen, um die Geschichte zu kreieren, aber in sehr vielen Fällen habe ich das weitergesponnen und ging über die Norm hinaus, um etwas größer zu machen als es in Wirklichkeit war. Aber es gibt Teile, beispielsweise der europäischen Städte, die ich sehr wohl aus eigener Erfahrung kannte, ich habe jedoch versucht, das über die normale Art von touristischer Information hinaus zu entwickeln.

J.K.: Die Begegnung mit Pierre in Paris, der Slim mit den Möglichkeiten der Elektronik vertraut macht und ihm dadurch völlig neue klangliche Dimensionen eröffnet... Ich möchte in diesem Zusammenhang auf deine eigene Biographie Bezug nehmen: Hast du selbst mit elektronischen Erweiterungen deines Instrumentalspiels gearbeitet oder hat die Beschäftigung mit elektronischer Musik einen Einfluss auf dich? Wenn ich z.B. deine Solo-CD höre, auf der du Altsaxophon pur spielst, glaube ich, Sounds zu hören, die auch mittels Elektronik erzeugt werden könnten.

J.M.: I was working with electronic music students at the university. The EVERGREEN STATE COLLEGE in Olympia, Washington even `til today it has a large electronic music department. And back in the Seventies there were a few synthesizers: the EMS, the ARP 2600, the BUCHLA EASEL, but also the large BUCHLA, that was pretty much stationary, so large you can't move it around. So I was working with the students and, as far as my own interest in electronic music, that was mostly to work acoustically with the electric instruments to find another field of sound. I did do little bit of experimenting with processing and tape loops – taking pre-recorded loopings as part of the improvisation ... and found some ways to manipulate sound over the years, but pretty much I preferred to stay acoustic and tried to develop and integrate into my own style of playing to create whatever sound; to imitate or to create sound to duplicate other sounds, even outside of the "normal" saxophone- or piano- or what you considered standard procedures.

Ich habe mit Studenten der Elektronischen Musik an der Universität gearbeitet. Das EVERGREEN STATE COLLEGE in Olympia, Washington hat auch heute noch eine umfangreiche Abteilung für elektronische Musik. Und damals in den Siebzigern gab es da ein paar Synthesizer: den EMS, den ARP 2600, den BUCHLA EASEL, und den großen BUCHLA, der feststehend war und so riesig, daß du ihn

nicht durch die Gegend tragen konntest. Ich habe also mit den Studenten gearbeitet und, was mein eigenes Interesse an elektronischer Musik betraf, war das hauptsächlich, akustische Klänge mit elektrischen zu kombinieren, um andere klangliche Bereiche zu erschließen. Ich habe ein bisschen mit elektronischen Manipulationen - Processing, Tape-Loops, d.h. im Vorfeld aufgenommene Tonband-Schleifen als integraler Bestandteil von Improvisationen -experimentiert und habe über die Jahre ein paar Möglichkeiten gefunden, Sound elektronisch zu verändern, aber ich habe es weitgehend vorgezogen, akustisch zu bleiben und diese Möglichkeiten in meine eigene Spielweise zu integrieren und diese dahingehend zu entwickeln, jegliche Art von Sound kreieren zu können bzw. Spieltechniken zu finden, mittels derer ich andere Sounds imitieren oder duplizieren kann; auch jenseits dessen, was man vielleicht als „normale“ Saxophon- oder Klavier- oder ganz allgemein als „standardisierte“ Instrumental- Techniken bezeichnen würde.

J.K.: Im dritten Kapitel des Buches gibt es die Episode, in der Hillie, die in Paris lebende deutsche Studentin, mit der Slim eine Affäre begonnen hatte, ihn in Belize besucht. Auf der Yucatan-Halbinsel und später in Jamaica verbringen sie eine kurze romantische Zeit miteinander. Sie besuchen Stätten der Maya-Kultur, erfahren einiges über untergegangene Zivilisationen und Religionen; auch über schamanistische und religiöse Praktiken, bei denen Drogen eine Rolle spielten. Diese Praktiken konnten trotz der langen, leidvollen Geschichte der Unterdrückung durch die Kolonialmächte nicht zum Verschwinden gebracht werden. Hier scheint sich ein Kreis zu schließen. Am Beginn des Buches machte der Leser Bekanntschaft mit Rhonda, die zu Slims Clique gehörte und die sich intensiv mit Mythologie und Okkultismus beschäftigte. Kannst du diesen Zusammenhang etwas näher erklären?

J.M.: Within the circle of my friends that I`ve had over the years, there were people who were interested in all kinds of esoteric things – from shamanism to hypnosis to rituals in which plants like Peyote or mushrooms were used- , and the beginning of the book had a little bit to do with -at that time- some people living in relation with the psychedelic generation, psychedelic experience; and then, when it came to the Yucatan and the Mayan culture, where there were points in time of history that the Native Americans did use medicinal plants in their rituals, like Peyote. So, it was pretty much to tie the beginning of the book to bring it back into focus in the latter part of the book, because my goal was to bring the book full circle; to kinda like where it ends is not so far from the beginning. The beginning and the end are not so far apart, but there´s a lot that happens in between.

Innerhalb des Zirkels meiner Freunde, die ich im Laufe der Jahre hatte, gab es Leute, die an allen möglichen Arten von esoterischen Dingen interessiert waren – von Schamanismus über Hypnose bis hin zu Ritualen, in denen Pflanzen wie Peyote oder auch Pilze eingenommen wurden -, und der Beginn des Buches hatte ein wenig damit zu tun, daß - zu dieser Zeit- einige Leute in einer Verbindung zur psychedelischen Generation, zur psychedelischen Erfahrung standen; und, da wo es dann um Yukatan und die Maya-Kultur geht, da gab es ja Zeitpunkte in der Geschichte, in denen die amerikanischen Ur-Einwohner in der Tat medizinische Pflanzen wie Peyote in ihren Ritualen benutzten. Also, es ging sehr stark darum, den Beginn des Buches im hinteren Abschnitt des Buches nochmal in den Fokus zu nehmen; ihn zu verknüpfen, denn es war mein Ziel, das Buch zu einem geschlossenen Kreis zu führen, sowas in der Art wie: da, wo es endet, ist es gar nicht so weit weg vom Beginn. Der Anfang und das Ende sind nicht so weit voneinander entfernt, aber dazwischen passiert eine ganze Menge.

J.K.: Hattest du für den Roman literarische Vorbilder?

J.M.: I would say, my biggest influence would be JOHN STEINBECK. He even wrote the book "TRAVELS WITH CHARLEY IN SEARCH OF AMERICA". This book is an autobiography of his travels with his dog. And there is a bit of that style, or formula, in it. I would say, other writers that influenced me would be JACK KEROUAC and CARLOS CASTANEDA.

Ich würde sagen, mein größter Einfluss wird JOHN STEINBECK gewesen sein. Er schrieb das Buch „TRAVELS WITH CHARLEY IN SEARCH OF AMERICA“ („DIE REISE MIT CHARLEY: AUF DER SUCHE NACH AMERIKA“). Dieses Buch ist autobiographisch, es handelt von seinen Reisen, die er nur mit seinem Pudel gemacht hat. Und ich habe ein wenig von diesem Stil oder von dieser Form übernommen. Ich würde sagen, andere Autoren, die mich beeinflusst haben, sind JACK KEROUAC und CARLOS CASTANEDA.

J.K.: Welche Idee stand hinter der zum Buch gehörenden CD „JEFFREY MORGAN SOUND PORTRAIT“? Hattest du eine bestimmte Vorstellung bei der Auswahl der Tracks?

J.M.: I applied for a Corona-Stipendium. At first I was just going to propose a "music only"- project. But then, because I`ve been working on a book off and on over some years, I decided to make the proposal for the stipendium, that it would be a book with a CD that represented the music from the author, because the music was a continual background theme throughout the book. Then, once I started going through my archives,- because I didn` t really want to use any of the music that was on particular labels, where it might cause problems with the producers -, I looked through the archives for projects that were never released or - in a couple of instances- out of print. So, there were pieces that I chose for the reader, in a way, that they are not necessarily my most extreme examples of my musical background or history. The CD was something that I tried to put together that was to represent my music to, perhaps, a non-music-enthusiast, so they would get a very good idea of the different flavours of my musical style, my musical background and my musical concepts and aesthetics.

Ich hatte mich für ein Corona-Stipendium beworben. Und zunächst wollte ich nur ein reines Musik-Projekt vorschlagen. Dann aber, weil ich über mehrere Jahre hinweg immer mal wieder an einem Buch gearbeitet hatte, entschied ich mich für das Stipendium für den Vorschlag eines Buches mit einer CD, die die Musik des Autors repräsentiert, weil Musik ein wiederkehrendes Hintergrund-Motiv während des gesamten Buches bildet. Nachdem ich einmal begonnen hatte, durch meine Archive zu gehen - aus dem Grund, weil ich keinerlei Musik verwenden wollte, die auf bestimmten Labels veröffentlicht wurde, -da hätte es möglicherweise Probleme mit den Produzenten geben können -, suchte ich nach Projekten, die noch unveröffentlicht oder - in manchen Fällen- auch vergriffen waren. Und dann waren es Stücke, die ich im Hinblick auf den Leser ausgesucht habe, die nicht unbedingt die extremsten Beispiele meines Hintergrundes und meiner Geschichte sind. Ich versuchte, für die CD etwas zusammenzustellen, das auch jemandem, der nicht so sehr Musik-Enthusiast ist, meine Musik näherbringt, so daß er eine sehr gute Vorstellung von den verschiedenen Zutaten bekommt, die meinen musikalischen Stil, meinen musikalischen Background, meine musikalischen Konzepte und meine Ästhetik ausmachen.

J.K.: Das zweite Stück der CD, „AMBIENT METAL“, kannst du dazu etwas erklären?

J.M.: It was actually a soundtrack for my theatre project I did in 1981; I recorded it in 1980. It was part of a theatre project I was directing and acting; I made sculptures and costumes and the soundtrack. "AMBIENT METAL" was a 16-track-recording for one of the three sections of the theatre piece called "MICROCOSM".

„AMBIENT METAL“ war ein Soundtrack für mein Theater-Projekt, das ich in 1981 realisiert habe. Ich habe es 1980 aufgenommen. Es war Teil eines Theater-Projektes, das ich geleitet und aufgeführt habe. Ich habe dafür Skulpturen angefertigt und Kostüme entworfen und den Soundtrack geschrieben. „AMBIENT METAL“ ist eine 16-Spur-Aufnahme für einen der drei Teile dieses Theaterstückes namens „MICROCOSM“.

J.K.: Das Violine-Solo-Stück „PLASMA“.

J.M.: Okay. Violin is actually my first instrument that I started playing when I was 10 years old. And at the beginning of this cycle of three years I was very exciting about the violin - for one or one-and-a-half years or so- and then my interest dropped off for a number of reasons; but I think one was that I never had a good teacher. And the other was that I was more interested in sports; I played all kinds of sports, and I was more active outside of school for all the sports of basketball, baseball, football, et cetera..., bowling..., and I wasn't spending any time practicing. It wasn't 'til I was involved in Free music that I came across a recording by ORNETTE COLEMAN, "Live in Stockholm", and his violin playing was very unorthodox style and I thought: "Well, if that is sort of like an aesthetic in free music, then I will take an interest to my violin again" and I started practicing after maybe eight years of not touching it; and off and on over the years I developed a different style that I think it is pretty much original; and it was more about touching the strings very lightly as opposed to playing notes to develop different types of natural harmonics and microtonal sounds to work which verged on the electronic music type of sound.

Okay. Violine war tatsächlich mein erstes Instrument; mit 10 Jahren fing ich an, sie zu spielen. Und am Beginn dieser Periode von drei Jahren war die Violine sehr spannend für mich – ungefähr für ein- oder eineinhalb Jahre lang; dann nahm mein Interesse aus einer Reihe von Gründen ab. Einer davon war, denke ich, daß ich nie einen guten Lehrer gehabt habe. Und der andere war der, daß ich mehr an Sport interessiert war; ich machte alle möglichen Arten von Sport, und ich war aktiver außerhalb der Schule mit diesen ganzen Sportarten wie Basketball, Baseball, Fußball, et cetera..., Bowling..., und habe keine Zeit mehr damit verbracht, zu üben. Erst, als ich in die Freie Musik involviert war, stieß ich auf eine Platte von ORNETTE COLEMAN, „Live in Stockholm“ (Anm.: Gemeint ist die Platte: „THE ORNETTE COLEMAN TRIO AT THE GOLDEN CIRCLE, STOCKHOLM, VOLUME TWO“ mit DAVID IZENZON (Bass) und CHARLES MOFFETT (Drums). Auf diesen Aufnahmen von 1965 präsentierte Coleman neben seinem Alt-Saxophon- zum ersten Mal auch sein Violine-Spiel) und sein Violine-Spiel hatte einen sehr unorthodoxen Stil und ich dachte: „ Gut, wenn das eine Ästhetik innerhalb der Freien Musik ist, dann wird die Violine wieder interessant für mich“, und ich begann, nachdem ich sie vielleicht acht Jahre lang nicht berührt hatte, wieder zu üben und über die Jahre, -mit Unterbrechungen- entwickelte ich einen völlig anderen Stil, der, wie ich denke, doch sehr originell ist und der im Wesentlichen darauf beruht, die Saiten sehr leicht zu berühren, im Gegensatz zum Spielen von Noten. Und damit konnte ich unterschiedliche Arten von natürlichen Harmonien und mikrotonalen Sounds erzielen, mit denen ich arbeitete. Es tendierte zu einer Art von klanglicher Qualität, die derjenigen, die man aus elektronischer Musik kennt, nahekam.



Ornette Coleman Trio at "The Golden Circle" Stockholm Vol. 2

Auf dieser Blue Note- Platte von 1965 präsentierte der Altsaxophonist
erstmalig auch sein sehr „freies“ Violine-Spiel

Foto : J. König

J.K. : Das nächste Stück, zu dem ich dich bitte, etwas zu erklären, ist einer meiner Lieblings-Tracks der CD: das ziemlich Free Jazz-artige Duo mit dem italienischen Drummer MAURO ORSELLI und dir selbst am Sopran-Saxophon.

J.M.: Yeah, I was invited by LUCIANA MANCA, a singer/ songwriter; I was in Pisa and I met MAURO ORSELLI, and we started playing together around 2009; and he organized some different kinds of concerts: Sometimes we played to silent films, and sometimes we played some concerts; sometimes for performance art, openings in galleries; and Mauro was one of the best drummers for Free Music I had the pleasure to play with. He had a lot of experience and it was very easy for me to work with him. So, we toured a couple of times in Italy.

Ja, ich wurde eingeladen von LUCIANA MANCA, einer Sängerin/ Songschreiberin; ich war in Pisa und ich traf MAURO ORSELLI, und wir begannen, um 2009 miteinander zu spielen; er organisierte unterschiedliche Arten von Konzerten: Manchmal spielten wir zu Stummfilmen und manchmal gaben wir Konzerte; teils in Zusammenhang mit Performance-Kunst oder zu Vernissagen in Galerien. Mauro war einer der besten Drummer in der Freien Musik, mit denen ich das Vergnügen hatte, zu spielen. Er hatte eine Menge Erfahrung und es war leicht für mich, mit ihm zu arbeiten. Wir haben dann ein paarmal in Italien getourt.

J.K.: Die CD „THE LAWS OF WILLIAM BONNEY SAXOPHONE QUARTET 1993 – 2007“... Dieses Saxophon-Quartett hat ja relativ lange existiert. Wie habt ihr zusammengearbeitet? Gab es Proben oder nur Konzerte? Habt ihr über die Musik gesprochen? Gab es musikalische Absprachen oder habt ihr nur gespielt?

J.M.: Naturally we had some sessions together and we had some conceptional compositions, directions... So, it wasn't completely free like the English might have an aesthetic for "We don't practice. We only play!" But at the beginning, we, pretty much, threw out our ideas; everyone had different types of ideas, and so, it was mostly free improvised, but, like I said, there were some structures discussed and implemented on occasion.

Es kam, daß wir ein paar Sessions zusammen gemacht haben und wir hatten ein paar konzeptionelle Kompositionen und Spiel-Anweisungen... Also, es war nicht komplett frei wie bei den Engländern, die vielleicht eher so einer Art „Nichts proben, ausschließlich spielen!“ - Ästhetik haben. Aber am Anfang haben wir ausgiebig unsere Ideen „herausgeworfen“; jeder hatte unterschiedliche Arten von Ideen, und, nun ja, es war hauptsächlich frei improvisiert, aber, wie gesagt, es gab gelegentlich ein paar Strukturen, die diskutiert und ausgeführt wurden.

J.K.: Ich habe bisher angenommen, daß alles pure Improvisation war!

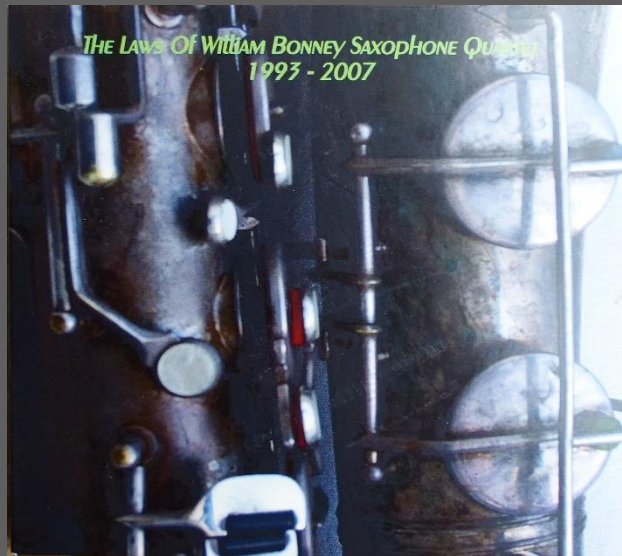
J.M.: Not in all cases.... There were different types of structures, but I would say, for the most part it was free improvised, but, for example, there was a couple of different pieces that had not necessarily a structure, but a concept. And one of the concepts was that we all would play or try to match very high notes, matching each others high notes, which would develop these resonating tones like strange frequencies tangling with each other; very weird acoustical magical shifts that sounded really annoying, but it was also very special and experimental.

Nicht in allen Fällen. Es gab unterschiedliche Arten von Strukturen; ich würde jedoch sagen, daß es zum größten Teil zwar frei improvisiert war, aber es gab zum Beispiel eine Reihe unterschiedlicher Stücke, die nicht unbedingt eine Struktur, aber ein Konzept hatten. Und eines dieser Konzepte war, daß wir alle versuchten, sehr hohe Töne zu spielen – oder sehr hohe Töne zu erreichen; die hohen Töne der anderen Spieler zu treffen, wodurch diese Resonanztöne erzeugt wurden; wie seltsame Frequenzen, die sich ineinander verwickeln; sehr abgefahrene magische akustische Verschiebungen, die wirklich sehr misstönend klingen, aber gleichzeitig auch sehr speziell und experimentell sind.

J.K.: Habt ihr von Anfang an mit Konzepten gearbeitet oder war es am Anfang pure Improvisation und in einem späteren Stadium dann konzipierte Improvisation?

J.M.: Well, for example the high note-piece; we just said: "We play high notes." There was nothing more said. It was just that one person plays a high note, the other person tries to match that high note, and then all four people coming close to this one high note. Then it developes to -I don't know how you would call it – resonate tones, that are really quite magical.... I mean, two people can achieve this effect, but if you have three or four people, then it even gets more intense.

Nehmen wir zum Beispiel das Stück mit den hohen Tönen; wir haben nur gesagt: „Wir spielen hohe Töne“. Mehr wurde nicht verabredet. Es war so, daß ein Spieler einen hohen Ton spielt, der andere versucht, diesen hohen Ton zu treffen, und dann nähern sich alle vier Spieler diesem einen hohen Ton an. Dann entstehen diese – wie könnte man es bezeichnen- Resonanztöne (Anm.: Interferenzen wäre eine andere mögliche Bezeichnung für den beschriebenen Effekt), die wirklich sehr magisch sind... Ich meine, zwei Spieler können diesen Effekt erzielen, aber wenn man drei oder vier Spieler hat, dann wird es noch viel intensiver.



CD „The Laws of William Bonney Saxophone Quartet 1993 – 2007”

erschienen 2023 auf dem Label Auchelian handaxe

Foto: J. König

JEFFREY MORGAN: JACK BE NIMBLE , R. Alexander Akademie Verlag, 2023, englisch, Buch mit CD

www.raa-verlag.de

THE LAWS OF WILLIAM BONNEY SAXOPHONE QUARTETT 1993 - 2007, CD, Auchelian handaxe

STEFAN KEUNE (sopranino, tenor)

JEFFREY MORGAN (alto)

MARTIN SPEICHER (sopranino, alto)

JOACHIM ZOEPF (soprano, baritone)

www.handaxe.org

Kontakt und Info:

<http://www.jeffreymorgan.net/>

joergkoenig1@gmx.net

