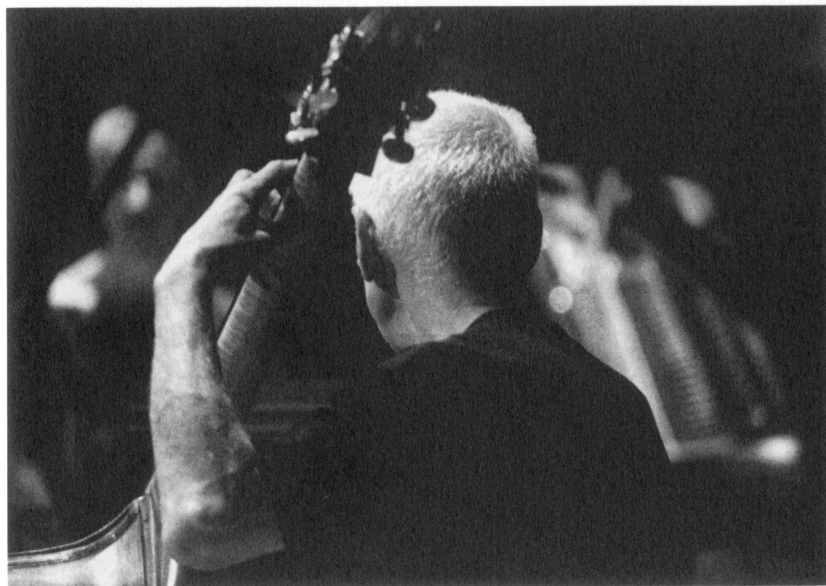
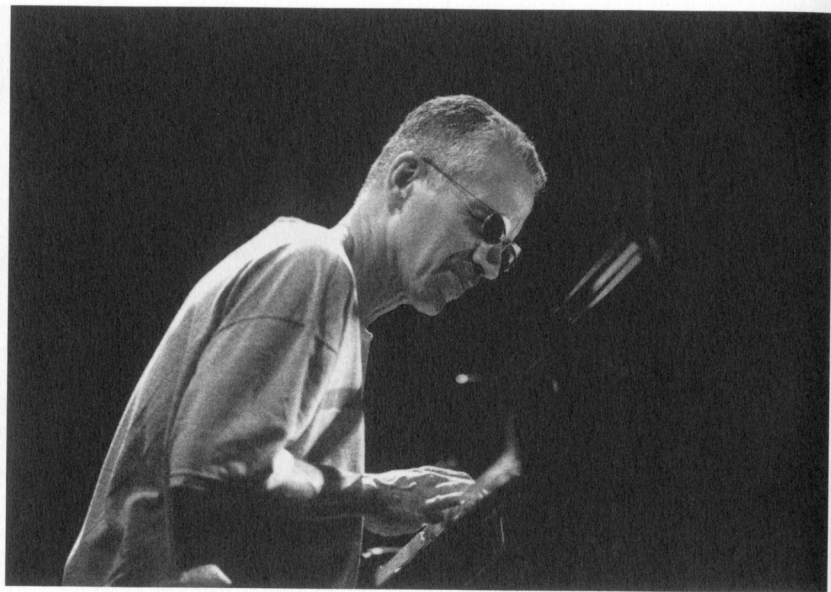


KEITH JARRETT
SETTING STANDARDS
GARY PEACOCK
NEW YORK SESSIONS
JACK DEJOHNETTE





Standards, Vol. 1

Meaning Of The Blues 9:23

Bobby Troup / Leah Worth

All The Things You Are 7:44

Jerome Kern / Oscar Hammerstein

It Never Entered My Mind 6:42

Richard Rodgers / Lorenz Hart

The Masquerade Is Over 5:57

Allie Wrubel / Herbert Magidson

God Bless The Child 15:32

Arthur Herzog / Billie Holiday

Standards, Vol. 2

So Tender 7:15

Keith Jarrett

Moon And Sand 8:54

Alec Wilder / William Engvick / Mortimer Palitz

In Love In Vain 7:06

Jerome Kern / Leo Robin

Never Let Me Go 7:49

Raymond Evans / Jay Livingston

If I Should Lose You 8:28

Ralph Rainger / Leo Robin

I Fall In Love Too Easily 5:12

Sammy Cahn / Jule Styne

Changes

Flying, Part 1 16:03

Keith Jarrett

Flying, Part 2 14:45

Keith Jarrett

Prism 6:31

Keith Jarrett

All music recorded January 1983 at Power Station, New York

The Art of Metamorphosis

A quarter of a century ago, in January 1983, three musicians met in a studio in New York's 53rd Street known as the Power Station. Though they'd known each other for years, they hadn't crossed paths in a long time. Since the mid-1970s Keith Jarrett's freely improvised solo concerts had earned him nothing less than worldwide renown. But they also put him under growing pressure – not just the concerts themselves, but the increasingly brazen expectations of his audiences. Listeners wanted to attend acts of pure sorcery – the creation of art *ex nihilo* – or to see a virtuoso genius immolate himself in the process. Jarrett found relief in the music he played with his two quartets: the "American" with Dewey Redman, Charlie Haden, and Paul Motian, and the "European" with Jan Garbarek, Palle Danielsson, and Jon Christensen. But their most recent recordings were already several years old (1976 and 1979, respectively).

Then there was the stress – the constant switches between controlling the improvisational process and letting it go; the avoidance of clichés, *déjà-entendus*, and pat solutions; the dry

spells attendant on all instantaneous processes of creation. He found an alternative in composing. A sense of increasing isolation – a "glass enclosure" amidst the closed system of his own imagination – did nothing to help.

Some critics accused Jarrett of flying off on a permanent ego trip after leaving his quartets (this applied in equal measure to his virtuoso solo concerts and his ambitious orchestral works). But in fact his real concern was just the opposite: to free himself from what he called a "possessive" relation to music. He explained his decision in retrospect in 1989: "Ever since my solo concerts I've been considered a sort of 'landed proprietor' of my own music, a guy who goes on stage and finds something new every time, as if on command. So I realized that people take it for granted that musicians play their own music. Now I wanted to show them that music arises from music, from ideas, from material that doesn't have to belong to anyone." He considered turning to "other people's music". This meant, first of all, reverting to seemingly familiar stances within jazz, to purportedly "out-

dated" styles such as bebop, and to models which, along with the blues, had long formed the *lingua franca* of jazz. For another, it meant turning to the art of interpretation – immersing himself in great works of composed music primarily culled from European history.

In this context Jarrett recalled two musicians with whom he had recorded an album for ECM in 1977: *Tales of Another*, issued under the name of bassist Gary Peacock, with Jack DeJohnette on drums. He had already played with DeJohnette in the Charles Lloyd Quartet during the 1960s, and after a brief stint with Miles Davis the two men made a beautiful early duo album for ECM in 1971 – *Ruta and Daitya*, Jarrett's final appearance on electric piano. Peacock, too, had been a presence at ECM from a very early date, appearing on the label's third album, a trio recording with Paul Bley. Jarrett knew that both players, Peacock as well as DeJohnette, had originally grown up as pianists in the depths of the 1950s. They had been surrounded by the very music that he himself had discovered in all its glory as a young cocktail pianist: the "standards", that gigantic treasure-trove of miniature works

of art (though not recognized as such) from the so-called "Great American Songbook", or what might be called the collective unconscious of America's popular music.

Swimming against every imaginable current, Jarrett's plan gradually assumed shape, and he asked his old confrères to take part. On the day before the meeting at the Power Station he joined them and Manfred Eicher for a working dinner: "It was like the way you have dinner before a conference, as if you were the people who had to deliver the information to a conference. I talked about our spiritual involvement in something that is not our own. Something beautiful that is not ours; and we will make it ours, but we will not try to do that." It meant more than assimilation: it meant metamorphosis.

The "standards" have had a long tradition in jazz, and nowhere more so than in the unassuming format of the piano trio. In the course of history only a handful of charismatic pianists had made more of this format than piano *cum* accompaniment – Ahmad Jamal, for instance, who tended to accompany the bass and drums rather than vice versa,

and especially Bill Evans, with whom both Peacock and DeJohnette had played in the past. Evans, a master of "transcending the standards", had died barely two and a half years earlier, in September 1980. Nothing seemed more remote from all trends, from Jarrett's own music, from the three musicians' recent forays into "free" jazz, than such an undertaking. At first glance it looked like part of what the group associated with Wynton Marsalis had begun to propagate as "neo-conservatism"—and indeed it took Peacock a couple of days to reach a decision. But Jarrett was not thinking in terms of historical retrenchment, whether toward Bill Evans or even toward the founding fathers of the Great American Songbook. He was searching for a "sentimental" approach to the past, both jazz's and his own. But he meant the term in Schiller's sense, not as mawkishness, but as something akin to a renewal or revitalization of the old from the distance of another time and community. To Jarrett, the standards formed a sort of common tribal language. If these three men couldn't remember them, he felt, the language itself would fall into oblivion, like the language of bebop, only a fraction of whose potential had

been exploited before it was buried beneath an avalanche of comparatively limited commonplace phrases. To live is to remain in memory.

From the very beginning Jarrett emphasized two imperatives: they must take the standards seriously as great if unrecognized art on a small scale, and they had to do so from an up-to-date and radically improvisational vantage point. Once the musicians entered the studio the effect was astonishing. The old tunes unleashed a rush of emotions, a delight in streams of collective communication, without preconditions, following not only the skeletal chord changes but the melodic lines of force in the originals. Within the space of two-and-a-half days, without prior consultation or arrangements, they had recorded enough material to fill three LPs: *Standards, Vols. 1 and 2*, as well as *Changes*, which offered a sort of foil and continuation of the other two. Its freer music tended to recall *Tales of Another*, and included "Prism" a 'standard' by Jarrett himself that had already figured in the repertoire of his European quartet (and was recorded on *Personal Mountains*). It was what might be called a *kairos*, an instant of bliss.

As the writer Jürg Laederach wrote in 1985: "These three albums have created another 140 minutes of jazz history. There is nothing better to be had at the present moment. Until now attempts to reach or maintain this level of achievement have been unknown in jazz pianism; and it is safe to assume that a man with all the necessary qualities (and several others) to excite and transport us so effortlessly, and yet so deeply and lastingly, is not going to crop up again anytime soon."

Jarrett explained the attraction of this material: "Standards are underestimated because I don't think people understand how hard it is to write melody. Not only that, but many musicians have no idea what we are talking about when we talk about melody... Most of the composers I've recorded are not considered 'serious', but yet they occupy a space that no one in serious composition could possibly occupy; the ability of the serious composers would stop as soon as they were confronted with that little melody form." Continuing this same line of thought: "I also feel that our society is about to lose melody. Melody says, I go where I want; harmony says, Look, I'm here too; and then I say, Melody has to win out.

Alec Wilder, for example, was a master in writing truly unbelievable chord changes. Looking at them by themselves, anyone would think they're the weirdest thing in the world. But when I hear the melody above them, I can suddenly improvise. They aren't miniature hits any more, they're already bigger inventions..."

Whenever jazz musicians turn to the standards they always – with few exceptions such as the great vocalists (Shirley Horn, Frank Sinatra, Nat Cole, you name them) and of course Miles Davis – used them as vehicles or launching pads for ego trips of every size and shape. The sensational thing about this new trio, even more so than the legendary Evans-LaFaro-Motian formation, was that there is no discernible breach between sensitive interpretation of the material and its improvised magnification – that the goal was not so much to be original or "interesting" as to be authentic. (Originality falls by the wayside anyway as a sort of collateral loss.) It is an approach of almost cultural-philosophical import. Quotations, rather than being simply inserted (even at second or third remove), might best be said to emerge. Jarrett doesn't quote,

he allows quotations to happen. It is a subtle but crucial distinction that applies to all three of these musicians. All three men know that they are dealing with "songs", with sung music. Gary Peacock sings; so does Jack DeJohnette on his "singing drums". But it is Keith Jarrett's piano that sings with greatest intensity. (His groans and vocal outbursts, considered by many to be a quirk, are in fact nothing but a form of suffering at the thought that the abyss between the piano and sung melody can ultimately never be bridged, not even by Jarrett himself.)

What makes these recordings so incomparable is the simultaneous confluence of maximum relaxation, almost insouciance, and maximum alertness and focus. That is why most of them are "first takes" born of the instant and imperishable, for the very reason that they lay no claim to immortality.

Today, a quarter of a century later, after no fewer than sixteen further albums from the same trio, it seems almost coquetry for Jarrett to claim, when asked by *Musician* magazine about his "plans for a working group" in November 1983, shortly after the appearance of *Standards, Vol. 1*: "No, I don't

think it would work. There's a funny point when something isn't potential anymore. Making a permanent thing out of it makes it too serious – like here we are going 'arty' again. Then it becomes 'interesting' again, which I don't want."

Perhaps he already sensed a paradox that he was to put into different words many years later: "I feel we are an underground band that has, just by accident, a large public." It wasn't entirely accidental. The intimate "unplugged" music that the three men originally had in mind with *Standards* was conceived for a natural, "live" habitat that has largely disappeared, especially for formations of this stature: no clubs, at best small stages. In the meantime *Standards* has become the most renowned formation in jazz altogether, transported into spheres that make a live experience a virtual affair. The dilemma admits of no solution. The music, as unique as ever, retains its freshness because Jarrett, Peacock, and DeJohnette so rarely see each other, at most only for a couple of weeks each year. This allows them to preserve their potential for surprise, without preconditions. But it also means that the three men are cultivating a market niche. The size of their venues has

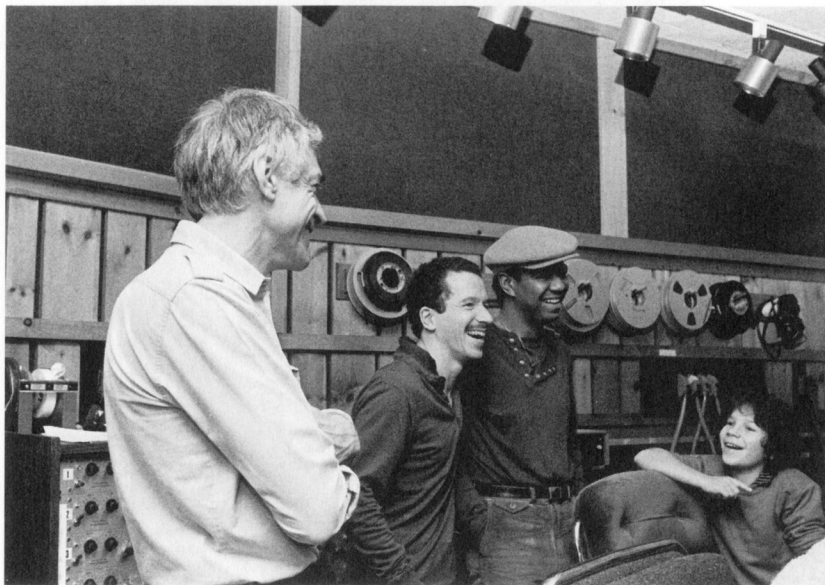
grown proportionately with the size of their fees. No matter how well-balanced the sound system, at some point this material music vanishes into virtual ether. To put it another way, with only a modicum of exaggeration: Standards is more alive on CD than live.

Peter Rüedi, June 2007

Translation: J. Bradford Robinson

Opposite side: Power Station, New York, January 1983





Gary Peacock, Keith Jarrett, Jack DeJohnette, Gabriel Jarrett



Gary Peacock, Keith Jarrett, Manfred Eicher, Jack DeJohnette, Jan Erik Kongshaug

Die Kunst der Anverwandlung

Vor einem Vierteljahrhundert, im Januar 1983, trafen sich in der „Power-Station“, einem Studio an New Yorks 53. Straße West, drei Musiker, die sich seit vielen Jahren kannten, aber länger nicht mehr gesehen hatten. Keith Jarrett hatten seine frei improvisierten Solokonzerte seit Mitte der siebziger Jahre nicht weniger als Weltruhm eingetragen. Allein, sie setzten ihn unter wachsenden Druck – die Konzerte selbst, noch mehr aber die immer unverschämteren Erwartungen des Publikums, das einem magischen Schöpfungsakt beiwohnen wollte, der Erschaffung von Kunst aus dem Nichts, oder aber der Selbstverbrennung eines virtuosen Genies. Regeneration hatte er in der Musik gefunden, die er mit seinen beiden Quartetten spielte, dem „amerikanischen“ (mit Dewey Redman, Charlie Haden und Paul Motian) und dem „europäischen“ (mit Jan Garbarek, Palle Danielsson und Jon Christensen), aber deren letzte Aufnahmen lagen nun schon Jahre zurück (1976 bzw. 1979).

Was den Stress betraf, den der unablässige Wechsel zwischen Kontrolle des spontanen Improvisationsvorgangs und Aufhebung derselben mit sich brachte, die Vermeidung

von Klischees, *déjà-entendus*, nächstliegenden Lösungen oder ganz einfach Durststrecken, die kein unmittelbarer kreativer Prozess ganz vermeiden kann, war das Komponieren eine Alternative. Das Gefühl zunehmender Vereinsamung, einer „Glass Enclosure“ gewissermaßen im geschlossenen System der eigenen Imagination, verringerte es nicht.

Während ein Teil der Kritik ihn nach dem Abschied von seinen Quartetten endgültig auf einem Ego-Trip wähnte (das galt für seine virtuose Solokunst ebenso wie für die ambitionierten Orchesterwerke), beschäftigte ihn eher das Gegenteil: die Lösung von dem, was er ein „possessives“ Verhältnis zur Musik nannte. „Ich galt ja“, sagte er rückblickend 1989, „seit meinen Solokonzerten als eine Art Großgrundbesitzer an eigener Musik, einer, der auf die Bühne steigt und jedes Mal wie auf Bestellung etwas Neues erfindet. Ich realisierte also, dass die Leute es für selbstverständlich erachteten, dass einer seine eigene Musik spielt. Nun wollte ich demonstrieren, dass Musik aus Musik entsteht, aus Ideen, aus Material, das man nicht besitzen muss.“ Darum überlegte er sich die Hinwendung

zur „Musik Anderer“. Das meinte zum einen den Rückgriff auf scheinbar vertraute Positionen innerhalb des Jazz, scheinbar „alte“ stilistische Positionen (wie den BeBop) und auf Vorlagen, die lange, wie andererseits der Blues, die *lingua franca* des Jazz ausmachten. Zum anderen bedeutete es die Hinwendung zur Kunst der Interpretation – die Hingabe an große komponierte Werke hauptsächlich der europäischen Musikgeschichte.

In diesem Zusammenhang erinnerte sich Jarrett zweier Musiker, mit denen er zuletzt 1977 bei ECM ein Album eingespielt hatte, *Tales Of Another*, unter dem Namen des Bassisten Gary Peacock, mit Jack DeJohnette am Schlagzeug. Mit DeJohnette hatte er schon im Quartett von Charles Lloyd gespielt, in den sechziger Jahren, und, nach einer gemeinsamen kurzen Zeit bei Miles Davis, schon 1971 eine schöne frühe Duo-Platte bei ECM aufgenommen (*Ruta And Daitya*: sein letzter Auftritt am E-Piano). Auch Peacock war sehr früh bei ECM präsent, bei der dritten Produktion des Labels, einer Trio-Aufnahme von Paul Bley. Von beiden, Peacock wie DeJohnette, wusste Jarrett, dass sie ursprünglich als Pianisten aufgewachsen waren, und, in den Tiefen der fünfziger Jahre,

mit dem, was er selbst einst als junger Barpianist in der ganzen Bandbreite kennengelernt hatte: mit Standards, dem riesigen Schatz von kaum je als solchen erkannten Klein- und Kleinstkunstwerken aus dem so genannten „Great American Songbook“ (man könnte es das kollektive Unbewusste der amerikanischen Populärmusik nennen).

Als sein jedem Trend zuwiderlaufender Plan aktuell wurde, bat er um die Teilnahme der alten Partner. Am Tag vor dem Termin in der „Power Station“ traf er sich mit ihnen und Manfred Eicher zu einem Arbeitsessen, „und es war wie bei einem Dinner vor einer Konferenz, als gehöre man zu den Leuten, die bei einer Konferenz ihre Forschungsergebnisse beisteuern sollen. Ich sprach über unsere geistige Auseinandersetzung mit etwas, das nicht von uns stammt. Etwas Schöнем, das nicht uns gehört; und wir werden es uns zueigen machen, aber nicht absichtsvoll, indem wir es angestrengt versuchen.“ Das meinte mehr als Aneignung: Anverwandlung.

Nun hatten „Standards“ eine lange Tradition im Jazz, namentlich im schlichten Format des Piano-Trios, aus dem nur eine Handvoll Charismatiker im Lauf der Geschichte mehr

gemacht hatten als ein Klavier mit Begleitung: Ahmad Jamal zum Beispiel (der begleitete eher Bass und Schlagzeug als diese ihn), vor allem aber Bill Evans, mit dem sowohl Peacock wie DeJohnette gespielt hatten: Evans, ein Meister der „Transzendierung des Standards“, war im Januar 1983 noch keine zweieinhalb Jahre tot. Nichts schien weiter abgelegt von allen Trends, von Jarretts eigener Musik, von den „Free“-Erfahrungen der drei Beteiligten in der jüngeren Vergangenheit als ein solches Unternehmen, das sich auf den ersten Blick ausnahm wie ein Teil dessen, was die Gruppe um Wynton Marsalis als „Neokonservatismus“ eben zu propagieren begann. Tatsächlich nahm sich Peacock ein paar Tage Bedenkzeit heraus. Doch Jarrett hatte keineswegs ein restauratives Projekt im Sinn, weder im Hinblick auf Bill Evans noch gar auf die Gründerväter des „Great American Songbook“. Er suchte nach einem „sentimentalischen“ Zugang zur Vergangenheit (seiner eigenen und der des Jazz) – um einen Begriff Schillers zu gebrauchen, der nicht mit „sentimental“ gleichzusetzen ist, sondern so etwas wie Wiederbelebung oder Beseelung von etwas Altem aus der Distanz einer anderen

Zeitgenossenschaft meint. Die „Standards“ waren für ihn eine Art gemeinsamer Stammessprache. Wenn die drei sich ihrer nicht erinnerten, so Jarrett, sei sie dem Vergessen ausgeliefert – wie die Sprache des BeBop, deren Potential gerade zu einem Bruchteil genutzt worden sei, bevor sie unter einer Lawine von relativ beschränkten stereotypen Phrasen verschüttet worden sei. Lebendig ist, woran sich noch einer erinnert.

Wichtig, betonte Jarrett von Anfang an, sei ihm beides: dass sie diese Standards ernst nähmen, als eine zwar verkannte, aber große Kunst des kleinen Formats; und dass sie das von einem aktuellen, radikal improvisatorischen Standpunkt aus täten. Einmal im Studio, war der Effekt erstaunlich. Die alten *tunes* entfesselten einen regelrechten Emotionssturm: das Vergnügen an voraussetzungslosen kollektiven Kommunikationsströmen entlang nicht nur der skelettierten Harmoniestrukturen, sondern der (melodiösen) Kraftlinien der Originale. Ohne vorherige Absprachen und Arrangements entstanden in zweieinhalb Tagen Aufnahmen, die für drei LPs reichten: *Standards, Vol. 1 und 2*, dazu (bzw. danach) Musik, die eher an *Tales Of Another* anknüpfte, mit Jarretts Stück

„Prism“, schon im Repertoire des europäischen Quartetts und enthalten auf *Personal Mountains*, allerdings einen „Standard“ aus eigener Feder enthielt (*Changes*, so hieß die dritte LP aus dieser einen Session, war eine Art Kontrastprogramm und Fortsetzung der beiden anderen). Es war, was man einen „Kairos“ nennt – ein Glücksmoment oder, wie der Schriftsteller Jürg Laederach 1985 anmerkte: „Die drei Alben schreiben die Jazzgeschichte um 140 Minuten weiter; etwas Besseres ist derzeit nicht zu haben. Anstrengungen um diese und in dieser Gewichtsklasse sind dem Jazzpiano bisher fremd gewesen, und es ist nicht anzunehmen, dass sich so bald wieder ein Mann mit sämtlichen Eigenschaften (und noch einigen mehr) findet, der uns ähnlich mühelos und doch nachhaltig-künftig begeistert, verzückt.“

Keith Jarrett: „Standards werden deshalb unterschätzt, weil die Leute gar nicht verstehen, wie schwer es ist, Melodien zu schreiben“, sagt Jarrett. „Nicht nur das – viele Musiker haben überhaupt keine Ahnung, was wir meinen, wenn wir von Melodie sprechen... Die meisten Komponisten, die ich aufgenommen habe, gelten nicht als seriöse Komponisten und

doch belegen sie einen Platz, den niemand unter den seriösen Komponisten einnehmen könnte; deren Fähigkeiten wären in dem Moment erschöpft, in dem sie mit dieser kleinen Melodieform konfrontiert wären.“ Und: „Auch glaube ich, dass unsere Gesellschaft im Begriff ist, so etwas wie Melodie zu verlieren. Die Melodie sagt, ich gehe, wohin ich gehe; die Harmonie sagt, nun, aber mich gibt's auch noch; dann sage ich: Die Melodie muss gewinnen. Alec Wilder zum Beispiel war ein Meister im Schreiben von ganz und gar unglaublichen Harmoniewechseln. Wer sie sich allein ansieht, hält sie für die unsinnigste Sache der Welt. Doch wenn ich darüber die Melodie höre, kann ich plötzlich improvisieren. Das sind schon nicht mehr Miniaturerfolge, das sind schon größere Erfindungen...“

Wann immer im Jazz auf „Standards“ zurückgegriffen wurde: sie wurden, mit wenigen Ausnahmen, darunter natürlich große Vokalistinnen wie Shirley Horn, Frank Sinatra, Nat Cole, you name them, oder Miles Davis, versteht sich –, sie wurden als Vehikel benutzt, als Abschussrampen für alle Arten von Ego-Trips. Die Sensation dieses neuen Trios war, mehr noch

als bei dem legendären von Bill Evans/Scott LaFaro/Paul Motian, dass zwischen einführender Interpretation des Materials und dessen improvisatorischer Potenzierung kein Bruch auszumachen ist; dass, und das ist schon fast ein kulturphilosophischer Ansatz, nicht Originalität das Ziel ist, oder „das Interessante“, sondern Authentizität (Originalität fällt, sozusagen als Kollateralnutzen, ohnehin ab). Auch in zweiter und dritter Potenz werden Zitate nie eingesetzt, sie ereignen sich allenfalls. Jarrett zitiert nicht, er lässt Zitate zu – das ist ein feiner, aber entscheidender Unterschied. Er gilt für alle drei Musiker. Alle drei wissen sie, dass sie sich mit *Songs* beschäftigen, mit gesungener Musik. Gary Peacock singt, sogar Jack DeJohnette auf seinen atmenden *singing drums*, und am intensivsten singt Keith Jarretts Flügel (sein Stöhnen, seine vokalen Ausbrüche, von manchen für eine Marotte gehalten, sind nichts anderes als dies: eine Art Leiden daran, dass die Differenz zwischen dem Piano und einer gesungenen Melodie letztlich nicht einmal von ihm aus der Welt zu schaffen ist).

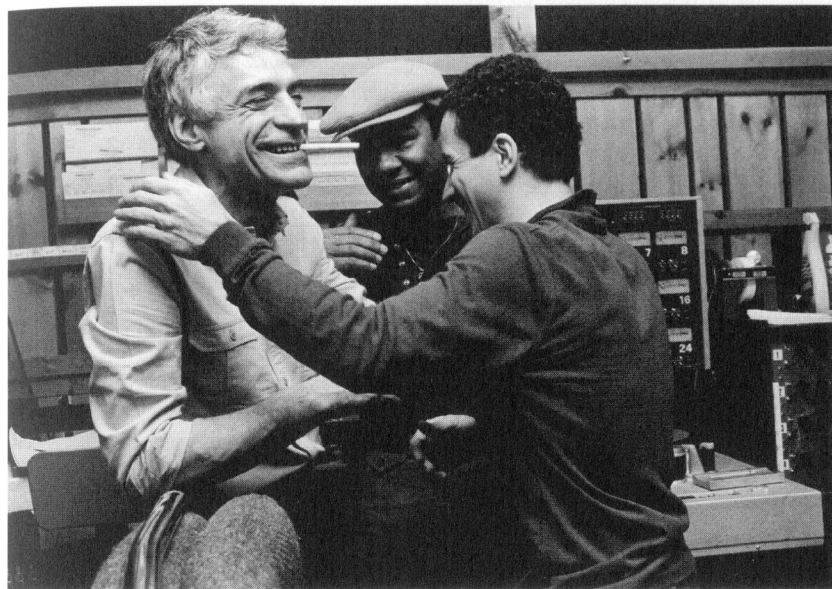
Was diese Aufnahmen so unvergleichlich macht, ist die Gleichzeitigkeit von größter Lockerheit, ja Beiläufigkeit,

und höchster Wachheit und Konzentration. Deshalb sind die meisten davon *first takes*, aus dem Moment geboren und gerade deshalb haltbar, weil sie Ewigkeit nicht beanspruchen. Es mutet, nach einem Vierteljahrhundert und 16 (!) weiteren Produktionen dieses Trios, wie Koketterie an, wenn Jarrett im November 1983, kurz nach Erscheinen von *Standards, Vol. 1*, dem Blatt „Musician“ auf die Frage nach „Plänen für eine Tour-Band“ sagt: „Nein, ich glaube nicht, dass es funktionieren würde. Es gibt diesen merkwürdigen Punkt, an dem etwas seinen potenziellen Charakter verliert. Wenn man es zur festen Einrichtung macht, wird es zu ernst – als ob wir wieder ‚künstlerisch‘ sein wollten. Dann wird es wieder ‚interessant‘, und das will ich nicht.“

Vielleicht auch ahnte Jarrett schon da ein Paradox, das er sehr viel später so ausdrückte: „Mir kommt es vor, als wären wir eine Underground-Band, die rein zufällig ein großes Publikum hat.“ Ganz zufällig war das nicht. Die intime, „akustische“ Musik, an welche die drei mit ihren „Standards“ zu Beginn dachten, war *live* für ein natürliches Habitat gedacht, das weitgehend, vor allem aber für eine Formation von diesem

Status verloren ist: kleine Clubs, allenfalls kleine Bühnen. Inzwischen ist „Standards“ die renommierteste Formation des Jazz überhaupt, in Sphären entrückt, die ein Live-Erlebnis zur virtuellen Angelegenheit machen. Das Dilemma ist nicht zu lösen. Frisch ist diese Musik, einmalig wie immer, weil Jarrett/Peacock/DeJohnette sich selten sehen, gerade mal für ein paar Wochen im Jahr. So können sie sich das voraussetzungslose Überraschungspotential bewahren. Das bedeutet aber gleichzeitig, dass die drei einen Mangel bewirtschaften. Mit den Gagen stieg die Größe der Veranstaltungsorte. Da mögen die Sound-Systeme noch so austariert sein: Irgendwo entschwindet diese so stoffliche, klangmaterielle Musik im Virtuellen. Anders und nur leicht überspitzt gesagt: auf CD ist „Standards“ mehr live als live.

Peter Rüedi, Juni 2007



Recorded January 1983
Power Station, New York
Engineer: Jan Erik Kongshaug
Photos: Roberto Masotti (pp.1–5),
Deborah Feingold
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

Old & New Masters Edition

© 1983, 1984, 1985 ECM Records GmbH

© 2008 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com