



hänssler
CLASSIC

TRANCE & RHYTHM

Anna Carewe & Oli Bott

TRANCE & RHYTHM

Anna Carewe & Oli Bott

Unsere Arrangements sind immer komplett

„Anna & Oli“

Interview mit Anna Carewe und Oli Bott

Herr Bott, Sie spielen Vibraphon, ein Instrument, das nicht so häufig auf Konzertbühnen zu finden ist. War dies das erste Instrument, das Sie als Kind gelernt haben?

Oli Bott (OB): Ich habe zunächst Schlagzeug gelernt und mich dann mit 14 Jahren dafür entschieden, nur noch Vibraphon zu spielen.

Sie sind im Jazz und in der Klassik als Instrumentalist aktiv. Reicht es in dieser Kombination, lediglich das Vibraphon zu spielen und nicht umfänglich das Schlagwerk?

OB: Die Jazz-Szene ist eine andere als die der Klassik. Wenn ich mich nur in der Klassik-Szene bewegte, dann wäre das Vibraphon tatsächlich nicht genug, da müsste ich als Schlagwerker agieren und dabei alles Mögliche spielen. Aber im Bereich Jazz und Weltmusik ist das Vibraphon einfach ein Soloinstrument, sozusagen wie ein Saxophon. Es ist hier sehr etabliert und da wird tatsächlich gar nicht erwartet, dass ich noch irgendetwas anderes spiele. In diesem Umfeld ist das Vibraphon die Solostimme. In der Zusammenarbeit mit Anna erfüllen sich dann wundervollerweise die Mischungen mit der klassischen Musik. Und doch: Auch wenn das Vibraphon

in der Jazz-Szene ein vollständiges Soloinstrument darstellt, ist für mich die Zusammenarbeit mit Anna mein Hauptprojekt.

Seit wann gibt es das Vibraphon in der uns bekannten Form?

OB: Das Vibraphon, so wie es augenblicklich ist, gibt es erst seit 130, 140 Jahren. Das hat auch damit zu tun, dass es einen kleinen Motor enthält und dass diese Elektrifizierung ein Teil des Instrumentes ist. Allerdings gehen wir für die Ursprünge des Instrumentes tatsächlich tausende Jahre zurück zu den Stabspielen aus Afrika, woraus sich dann das Balaphon entwickelt hat. Das Balaphon hat Holzplatten, die ab einer gewissen Zeit auch diatonisch gestimmt wurden, mit kleinen Kalebassen als Klangkörper untendrunter. Das Balaphon ist quasi das Ur-Instrument, aus dem sich dann das Marimbaphon entwickelt hat, das auch Holzplatten mit Röhren unten dran besitzt, teilweise mit bis zu sechs Oktaven. Die Metallophone mit den Metallplatten – mit der Eigenschaft, dass man die Metallplatten stimmen konnte – und das Glockenspiel haben sich dann später entwickelt. Irgendwann kam jemand auf die Idee, unter ein Metallophon ein Pedal zu bauen, womit man die Platten gut abdämpfen und wieder öffnen kann, sobald man das Pedal tritt. Dazu entwickelte sich die Idee, einen Motor daranzubauen, der kleine Plättchen in den Röhren dreht. Die Röhren machen den Ton lauter. Und in dem Moment, in dem die Plättchen schließen, ist der

Ton leiser. Und wenn sich das dann dauernd dreht, entsteht so ein „Wao-wao“-Effekt, ein dynamisches Vibrato sozusagen. Und genau deshalb heißt das Instrument Vibraphon.

Nutzen Sie immer die neuesten technischen Möglichkeiten Ihres Instruments?

OB: Nein, das hat mich tatsächlich nie interessiert. Mich hat immer nur das Vibraphon als Naturklang fasziniert. Den Motor gibt es nun schon 140 Jahre lang und seither hat sich das Instrument auch nicht weiterentwickelt. Nur dieses zusätzliche Modifizieren hat sich in den letzten 40 Jahren ziemlich entwickelt. Einige Spieler lieben das. Ich finde das an sich auch ganz toll und höre es auch gerne, aber ich selber bin nicht so ein Elektronik-Bastler (lacht).

Wie universell ist Ihr Instrument, etwa im Vergleich zum Klavier?

OB: Diesbezüglich gibt es tatsächlich Unterschiede: Ich habe nur drei Oktaven Stimmumfang: vom kleinen f zum dreigestrichlenen f. Das heißt, im Bassbereich fehlt so ziemlich alles, und das muss ich deshalb immer an Anna abgeben (lacht). Das andere ist: Ich habe vier Schlägel in der Hand. Das ist zwar eine ganze Menge, aber auch nicht ganz so viel wie die zehn Finger. Ich bin damit also auch sehr limitiert, was ich an Akkorden und Melodien gleichzeitig spielen kann. Da ist ein großer Unterschied.

Sie haben beim Anschlag doch auch Möglichkeiten mit den Schlägeln...

OB: Da kann man tatsächlich ganz viel dran basteln. Bei mir ist es trotzdem eher so, dass ich einen Klang gesucht habe, den ich als Grundsound nutze. Den Rest

verändere ich dann mit den Händen und der Art, wie ich damit spiele. Ich benutze wirklich nur diese eine Sorte Schlägel, die ich mal für mich gefunden habe. Allerdings sind diese Schlägel auch selbst von mir gewickelt, damit ich genau definieren kann, wie ich den Schlägel haben möchte. Der Schlägel hat einen Hartgummi-Kern, und den umwickle ich selbst mit einer Wolle, genau in der Härte beziehungsweise Weichheit wie ich es haben möchte. Dadurch bestimme ich meinen Basis-Klang.

Die klassischen Komponisten konnten ja noch nichts für das Vibraphon schreiben. Wie sind Sie zu Ihrem klassischen Repertoire gekommen?

OB: Ich komme ja, wie gesagt, aus der Klassik, habe mit klassischem Schlagwerk angefangen, mich dann mit 14, 15 Jahren ganz dem Jazz zugewandt und dieses Fach anschließend auch studiert. Mein Herz hat insofern schon immer dafür geschlagen. Anna habe ich 2008 über eine Agentur kennengelernt, über den Musikagenten Johannes Schönherr aus Berlin. Er kannte uns beide unabhängig voneinander und war von unserem tollen Zusammenspiel überzeugt. Wir selbst wussten erst gar nicht, wie gut Cello und Vibraphon harmonieren, wurden aber schnell ein festes Duo. Es gibt sehr wenig Literatur und sehr wenig Beispiele für diese Instrumentenkombination. Genau genommen kenne ich außer uns kein Duo, das ausschließlich mit diesem Klang arbeitet (lacht). Doch da wir es nicht einmal geschafft haben, miteinander einen Kaffee zu trinken, ist Johannes Schönherr dann der Geduldsfaden gerissen und er hat uns kurzerhand im Juni 2008 ein Konzert organisiert. Wir haben uns natürlich dann dafür getroffen und waren von Anfang an begeistert von diesem Klang – wie schön alles miteinander harmoniert, wie perfekt sich das ergänzt und wie wir beide die Funktionen miteinander teilen können. Die Melodie- oder Begleitstimme

geht auf beiden Instrumenten und der Klang ist immer wieder neu und anders. Über viele Jahre haben Anna und ich uns immer weiter in diesen ganz besonderen Sound hineingearbeitet.

Und wie kamen Sie dann zu Ihren Arrangements?

Anna Carewe (AC): Die machen wir alle selbst. Bezüglich unseres Repertoires suchen wir uns Stücke aus, die uns gefallen. Eigentlich gibt es dabei keine Begrenzung. Natürlich würden wir niemals den Eingangs-Chor aus Bachs „Matthäuspassion“ oder „La Mer“ von Debussye nehmen. Aber tatsächlich haben wir im Repertoire etwa auch George Crumb mit einer Passage aus „Black Angels“. Demnächst werden wir eine Passage aus Messiaens „Quatuor pour la fin du Temps“ ausprobieren. Wir probieren einfach die Sachen, von denen wir den Eindruck haben, dass sie funktionieren könnten. Und Bach ist ein super Beispiel für einen Komponisten, bei dem es eigentlich fast immer funktioniert. Schließlich hat er selbst viele seiner Kompositionen mehrmals verwendet. Ich habe viele Bach-Kompositionen in den verschiedensten Besetzungen gespielt und wenn man die richtigen Sachen aussucht, klappt das hervorragend. Auch gehen wir bei der Ausarbeitung unserer Sets sehr oft von Bach aus und überlegen uns, was dazu passen kann. Oft fällt einem schnell etwas dazu ein. Wir hatten zum Beispiel auf der letzten CD die Habanera-Arie aus Bizets Oper „Carmen“, und da kam mir die Idee, dies mit „Michelle“ von den Beatles zu kombinieren. Irgendwie hatte ich eine Intuition dafür, was passen könnte, und da ist es mir vielleicht auch gar nicht bewusst, dass die Melodie der Habanera identisch mit der Basslinie von „Michelle“ sein könnte. Am Anfang waren wir wahrscheinlich ein bisschen vorsichtiger bei dieser Suche, aber jetzt habe ich innerhalb dieses Prozesses gar keine

Hemmungen mehr, und wenn wir jetzt etwas gemeinsam auswählen, ist es immer sehr gezielt und mit gutem Geschmack gewählt.

Können Sie uns dafür ein Beispiel geben?

AC: Zum Beispiel das „Air“ aus der D-Dur-Orchestersuite von Bach, die jeder kennt. Ich hatte dieses Stück in einem Konzert mit Orchester gespielt und war so davon begeistert. Und so fragten wir uns, ob wir das machen könnten oder ob es kitschig wäre. Beim Ausprobieren haben wir dann aber festgestellt, dass es gar nicht kitschig herauskommt. Mein Sohn kann dieses Stück bei unseren Konzerten nicht hören, ohne dabei weinen zu müssen. Das ist ein Beispiel, wo wir erst skeptisch waren und dann aber festgestellt haben, dass es ganz wunderbar funktioniert. Fakt ist: Alle Bearbeitungen sind von uns und wir erschaffen diese einfach durch Experimentieren und Ausprobieren. Manchmal ist unser Arrangement ganz nah am Original, manchmal sehr frei, sodass wir improvisieren können.

Welches Konzept steht hinter Ihrem Album?

OB: Das Hauptthema der CD „Trance & Rhythm“ sind Rituale und Tänze aus allen möglichen Jahrhunderten, und das hat sich intuitiv in diese Richtung entwickelt. Wir spielen regelmäßig viele Konzerte und haben uns immer in solche Momente verliebt, die eben genau dieses haben und damit rituell wirken. Da, wo sich Rhythmen und Melodien quasi im Kreis drehen und eine Weile nachwirken, dort spürten wir unsere Leidenschaft. Und dabei hat sich nach und nach der Wunsch in uns entwickelt, dass dies auch ein schönes Programm sein könnte und es sich für uns lohnt, in diese Richtung weiter zu suchen. Dann haben wir daraufhin unser Repertoire

durchforstet und dabei hat Anna schöne Werke aus dem 14. Jahrhundert vorgeschlagen, Musik, die wir über Michele Pasotti, einen wunderbaren Kollegen von uns, kennengelernt haben.

Dann lassen Sie uns zu den einzelnen Stücken kommen. Im Set 1 sind ja Bachs „Invention XIV B-Dur BWV 785“ sowie „Freedom Jazz Dance“ von Eddie Harris verarbeitet...

OB: Zum einen haben wir dieses Bach-Stück bisher häufig gespielt und daraufhin haben wir zum anderen das Werk am Anfang einfach mal so eingebaut und wollten diese Kombination erst einmal für sich wirken lassen. Mit dem Gedanken des „Trance & Rhythm“ im Hintergrund ist uns aufgefallen, wie tänzerisch das Ganze doch ist und wie wundervoll rhythmisch der Bach hier groovt. Dann fiel mir eines Tages der „Freedom Jazz Dance“ von Eddie Harris ein und ich dachte: „Wow, eigentlich wird da ähnlich gegroovt und getanzt“. Deshalb haben wir einfach mit dieser Idee ein bisschen gespielt, Verschiedenes ausprobiert und uns im Lauf der Zeit sehr darin verliebt. Und so arbeiten wir solch ein Arrangement peu à peu fast immer aus. Wir probieren dann, wie man es exakt arrangiert oder wie man die Übergänge schafft. Das ist fast immer eine Probenarbeit, mehr als eine Schreibtischarbeit. Sicherlich bringt immer einer von uns eine Basis mit, aber dann wird einfach viel geprobt und probiert, bis wir merken: So klingt es jetzt richtig! Die Arrangements sind also immer komplett „Anna und Oli“ (lacht). Es gibt dazu allerdings keine richtigen Partituren. Manchmal machen wir zwar Notizen, aber wir halten die Konzepte in der Regel gedanklich fest.

Dann lassen Sie uns zu Set 2 kommen...

AC: „Le Ray au soleyl“ von Johannes Ciconia ist das nächste Stück auf der CD. Das ist gleichzeitig das erste Stück der Aufnahmen, das aus dem 14. Jahrhundert stammt. Dieses Werk ist sehr gesanglich und meditativ. Und was die Komponente der Trance betrifft, handelt es sich hierbei um eine Melodie, die gleichzeitig in drei verschiedenen Geschwindigkeiten gespielt wird. Dadurch entstehen unglaubliche rhythmische und harmonische Effekte. Es erscheint ziemlich konfus – was es natürlich nicht ist – und sehr melodisch. Oli spielt im Bass die Melodie am langsamsten, was den Hörer in Trance versetzen kann.

Was haben Sie dazu ergänzt?

AC: Das nächste Stück im zweiten Set ist Eric Saties erste „Gymnopédie“. Satie hat viel meditative Musik geschrieben und diese Melodie gehört unbedingt dazu. Dann hatte Oli die Idee, das Ganze ein bisschen jazziger zu machen und somit ist in unserer Interpretation das meditative Moment etwas herausgenommen. Aber dafür wurden die Übergänge von uns meditativ gestaltet.

OB: Die Wahl von Antonio Carlos Jobim als nächstes war eher eine ganz emotionale Entscheidung. Wir haben, wie gesagt, den Satie in dem jazzig-groovenden Arrangement gespielt, wo wir dachten, das passt toll zu dieser rhythmischen Struktur von Ciconias „Le Ray au Soley“. Und dabei hat sich in mir das Bedürfnis breit gemacht, in eine Bossa Nova einzutauchen, ja förmlich darin abzusinken. Wir haben es einfach dann zuerst ein paarmal gespielt – denn ob so eine Idee gut ist oder nicht, weiß man erst, wenn man sie ausführt. Und nachdem wir es ein paarmal ausprobiert hatten, stellten wir fest, wie

schön es ist, einfach nach Brasilien zu gehen und dort mal über dieses „Wave“ so richtig in eine Trance zu kommen. Und diese Tarantella, die sich daran anschließt, war als Initialzündung Annas Idee, nach dem Motto: „Jetzt sind wir in diesem Tanz und jetzt fehlt noch ein Stück, um das Set richtig kraftvoll abschließen zu können.“

AC: Sozusagen ein Rausschmeißer (beide lachen).

Dann gibt es wieder ein Stück von Bach, mit dem Set 3 beginnt...

OB: Wir haben an diesem „Duetto“ in e-Moll von Bach zuerst ganz lange gearbeitet, bis es so richtig gut auf Vibraphon und Cello klingt. Da es sich von vornweg um ein Duett handelt, ist dies ein Beispiel dafür, dass wir ein Stück so spielen, wie es in den Noten steht und dass wir für das Arrangement gar nicht viel verändert, sondern die beiden Stimmen lediglich auf unsere Instrumente übertragen haben: die Läufe, die Tonleiter, eben aber auch die Gesamtqualität des Stückes. Und während wir dies immer wieder gespielt haben, merkten wir, dass der Schlüssel hierfür doch auch der Groove ist, dass der Rhythmus gut ist und dass es swingt. Und als es dann richtig anfang zu swingen, habe ich mich ständig an ein Jazz-Stück erinnert gefühlt, das ich in meiner Jugend immer rauf und runter gespielt habe. Dabei war mir anfangs gar nicht bewusst, dass es so große tonale Ähnlichkeiten gibt, dass man die Strukturen fast ineinander spielen kann, ohne zu merken, welches das eine und welches das andere Stück ist. Auf diesem Weg kam das „Nothing Personal“ von Don Grolnick dazu und somit war dies ebenfalls eine sehr emotionale Entscheidung, aus einer Erinnerung heraus und dem geschuldet, dass wir beim Üben etwas gespürt haben. Deshalb ist dieses Set ein tolles Beispiel dafür, wie wir arbeiten.

Also ein echtes Konzeptalbum und nicht einfach irgendwelche Stücke hintereinander...

OB: Nein, nein (lacht), diese Sets sind jeweils ineinandergefügt und unserer Meinung nach gehören die Stücke dieses Sets immer zusammen (beide lachen). Nein, im Ernst, wir beide können uns es gar nicht mehr vorstellen, „nur“ Bachs Duetto für sich allein zu spielen, so fantastisch es ist. Für uns beide sind die Sets richtig zusammengewachsen.

Und beim nächsten Stück „Romanian Blues“ in Set 4 treten Sie, Herr Bott, nicht nur als Spieler, sondern auch als Komponist in Erscheinung. Sehe ich das richtig?

OB: Ich glaube, das sehen Sie richtig. (lacht)

AC: Beim Proben haben wir erst einmal mit Ligeti's „Musica ricercata VIII“ begonnen; Ligeti hat sehr viel mit Polyrhythmen und überhaupt mit Rhythmen gearbeitet und ich persönlich liebe Rhythmus, das ist absolut mein Ding (lacht). Und dann, als ich mir „Musica ricercata VIII“ genauer anschaute, dachte ich: Das könnten wir auch eins zu eins so spielen, was ganz erstaunlich ist. Aber selbstverständlich gestalten wir daraus unsere eigene Version und gegen Ende des Stückes gibt es zwei kurze Passagen, wo der Rhythmus links oder rechts weitergeht. Oder er ist immer in der linken Hand und es wird eine Melodie drüber gespielt. Ich hatte die Idee, dass wir dann über diese beiden Passagen eine Improvisation spielen. Das ist unser „Anna-und-Oli-Beitrag“ (lacht). Dies passt wunderbar zu uns, da darin sehr viel Rhythmus und Energie steckt. Als wir anfangen, gemeinsam zu musizieren, merkten wir, wie wir beide eher melancholisch, langsam und leise Musik gerne spielen. Wir

mussten uns deshalb für die Auswahl unserer Programme wirklich darum bemühen, dass wir nicht nur lauter langsame Stücke auswählen. Deswegen war ich sehr froh, dass ich an dieses Stück von Ligeti gekommen bin, das viel Energie enthält und ungemein fetzt. Aber platziert ist es zwischen zwei sehr melancholischen Stücken.

OB: Oh ja. Das werden wir nie sein lassen (lacht). Ich habe sehr viel in Rumänien gespielt, da ist diese osteuropäische Seele in mir wachgeworden und da habe ich dieses dritte Stück „Până când nu te iubeam“ kennengelernt, was übersetzt so viel heißt, wie „Seit ich dich liebe“. Das war schon damals für uns ein faszinierendes, unheimlich emotionales Stück. In Rumänien kennt dieses Stück fast jeder, und sobald man es spielt, wird es dort sehr gefühlsbetont: Die Zuschauer singen es mit, sie springen auf, sie tanzen, sie weinen. Es ist unglaublich, welche Gefühle mit diesem Stück durch das Land geistern. Und als wir den Ligeti gespielt haben, dachten wir, wir müssen doch einmal versuchen, dieses Stück im Zusammenhang damit zu zitieren. Und das hat wunderbar funktioniert. Als ich in Rumänien war, schrieb ich damals auch diesen „Romanian Blues“, was im Original für eine Sängerin und eine Band war, und da dachte ich: Das kann Anna auf ihrem Cello doch wundervoll singen.

AC: Ach, ich liebe dieses Stück.

OB: Die Sängerin wurde gefeuert (lacht) und seither gibt es dieses Stück nur noch mit Cello (beide lachen). Da haben wir versucht, ob es auch im Duo funktioniert: Das Ergebnis war wundervoll und hat das Stück von Ligeti ganz herrlich eingeschlossen in unsere persönliche Rumänien-Erfahrung. Howard Skempton war dann noch Annas Idee...

AC: Skempton ist ein englischer Gegenwartskomponist, der sehr viele Miniaturen komponiert hat; seine Musik ist mir durch das „Ensemble Modern“ ins Bewusstsein gekommen. Viele seiner Werke sind für das Klavier geschrieben und faszinieren mich sehr. Einige davon haben sich früher schon sehr als „Links“ dafür geeignet, um Stücke zu verbinden. Eines der Stücke hieß „Quavers 3“ und darin sind einfach immer acht Achtelnoten in einem Akkord und im nächsten Akkord wieder acht Achtelnoten. Und so geht es weiter und dadurch entsteht wirklich eine Art von Trance, da wir acht identische Akkorde haben, an die sich dann die nächsten anschließen. Es geht immer schneller und schneller, und dann kann man das langsamer werdend wieder beenden. Mit dieser Idee kam ich mal zu einer Probe, wir haben das ausprobiert – und es funktioniert fantastisch! Das ist natürlich ganz anders, als Howard Skempton es sich gedacht hat, aber ich weiß, dass er das sehr locker sieht. Unser Arrangement macht das Original ja nicht besser oder schlechter, sondern ist einfach unsere Version. Es funktioniert so toll und sobald wir das im Konzert spielen, sind die Leute nach diesem Set oft völlig fertig, denn es ist ein ganz besonderes Set: Es steckt voller Konzentration und Emotionen.

Lassen Sie uns nun noch über Set 5 und 6 sprechen...

OB: Hier gibt es Ähnlichkeiten und Unterschiede zugleich. In dem Bach-Set mit „Con Alma“ von Dizzy Gillespie, da ist es die Basslinie, die ins Zentrum rückt; wir haben den Bach und diese Mehrstimmigkeit trainiert, um zu sehen, wie man das alles gut aufs Vibraphon bekommt, und Anna spielt mit dem Cello die Bach-Basslinie, die „da unten“ fantastisch groovt. Und aus dem Jazz kommend muss ich ganz klar sagen, dass es eigentlich ein Walking Bass ist, den Bach hier kombiniert

hat. Man kann das fast nicht anders nennen. Und dies schließt sich eins zu eins an den Walking Bass von Gillespie an, was ich persönlich richtig stark finde. Und genau das kann man in unserer Kombination erleben. In diesem Set ist der Bass also regelrecht der Schlüssel zum Ganzen.

Wie sieht es dann bei Set 6 aus?

OB: Hier ist die Melodie der besondere Schlüsselmoment. Das fantastische Stück „La Harpe de mélodie“ von Jacob de Senleches ist ein wunderschönes Werk. An den Stellen, wo Senleches seine rhythmisch hoch komplexe Melodie erschaffen hat, sieht man in den Noten, was da an Triolen, Sechzehnteln, Drehungen und so weiter alles drin ist. Es ist deshalb wahnsinnig komplex, das wirklich sauber zu spielen. Das Stück ist fantastisch und wir haben es ein bisschen anders arrangiert. Diese Idee des Kanons, die es in sich trägt, kommt bei uns erst ein bisschen später, weil wir die Melodie erst noch herausarbeiten und sozusagen richtig „singen“ wollten. Das Set 6 ist also ein richtiges Melodie-Set.

Das klingt so, als seien Sie von Melodien regelrecht absorbiert worden...

OB: Ja, wir waren so in dieser singenden Melodie drin, dass wir uns dann auf Carla Bley fokussiert haben. Ich liebe Bley, sie war eine ganz wichtige Jazzkomponistin, die leider letztes Jahr verstorben ist; aber ihr Leben hat den Jazz geprägt und auch völlig revolutioniert. „Utviklingsang“ basiert auf einem ganz einfachen Thema, es wird ständig wiederholt und dabei mit anderen Harmonien unterlegt. Dadurch klingen die gleichen Töne immer komplett anders. Man merkt praktisch gar nicht, dass es viermal die gleiche Melodie ist, weil sie einfach jedes

Mal so eine andere Farbe besitzt. Und zum Abschluss dieses Sets spielen wir mit „Afro Blue“ von Mongo Santamaria noch eine weltberühmte Jazzhymne – deshalb haben wir hier so ein richtiges Melodie-Set. Man kann dieses letzte Set vielleicht als das gesanglichste von allen bezeichnen, wobei der Gesang natürlich in allen Sets eine Rolle spielt.

Wie würden Sie das Projekt also abschließend insgesamt bewerten?

AC: Diese CD-Aufnahmen haben uns sehr viel Spaß gemacht und wir freuen uns wahnsinnig, all das Gesagte dort musikalisch dann auch auf der Silberscheibe festhalten zu können. Und doch: Wir spielen beide gerne am liebsten live, um den Zuhörern persönlich etwas zu vermitteln. Wenn wir nur eine einzige Person im Publikum emotional mit unserer Musik erreichen, dann ist dies das A und O – quasi das „Anna und Oli“ (beide lachen). Wir haben aber tatsächlich – und das klingt vielleicht etwas komisch – ein oder zweimal das Leben von Menschen verändert, die uns gehört haben. Die haben gesagt: Wow, ich wollte immer dieses oder jenes machen, und jetzt habe ich euch gehört und nach diesem Erlebnis traue ich mich nun, genau das zu tun. Das waren junge Leute, die Angst hatten, weil es zu schwer ist, etwas Eigenes zu machen. Und nach einem kleinen Konzert in einer kleinen Kirche haben sie gesagt: Das hat mein Leben verändert! Was will man mehr? Wenn man mehr Leute erreichte, würde es in der Welt etwas anders aussehen.

Das Interview führte Dr. Burkhard Schäfer



ANNA CAREWE

Das Elternhaus der englischen Cellistin Anna Carewe war von Musik gefüllt. Sei es Monteverdi, Haydn, Jacques Loussier, The Swingle Singers oder die Beatles, oder sogar die Klänge neuer Kompositionen, als ihr Vater, der Dirigent John Carewe, gelegentlich mit seinem Neue-Musik-Ensemble zu Hause probte. Beide Annas Eltern – ihre Mutter war die Sängerin Rosemary Phillips – waren Vorreiter der britischen zeitgenössischen Musikszene und frühe Verfechter der Musik von Boulez oder von jungen britischen Komponisten, die später die britische Musikszene entscheidend geprägt haben. So ist es kaum verwunderlich, dass diese musikalische Vielfalt Anna sehr früh beeinflusst und den Grundstein für ihre künstlerische Laufbahn gelegt hat.

Nach ihrem Studium an der Royal Academy of Music in London, bei Florence Hooton und David Strange, zog Anna nach Berlin, wo ihr Lehrer Wolfgang Boettcher eine große Leitfigur war. Für viele Jahre ist sie in die Fußstapfen ihrer Eltern getreten und hat lange auch bei renommierten Ensembles für zeitgenössische Musik wie dem Ensemble Modern Frankfurt mitgewirkt oder Uraufführungen mit ihrem Duopartner Pianisten Philip Mayers zum Leben erweckt. Als langjährige Solocellistin des Ensemble Oriol (heute Kammerakademie Potsdam), das Werke verschiedenster Epochen mit entsprechenden Experten erarbeitete, wurde ihr Interesse an historischer Aufführungspraxis geweckt. Als Gründungsmitglied des Manon-Quartetts Berlin trat sie sowohl mit modernen als auch historischen Instrumenten auf und spielte auf bedeutenden Festivals sowohl in Europa als auch in den USA.

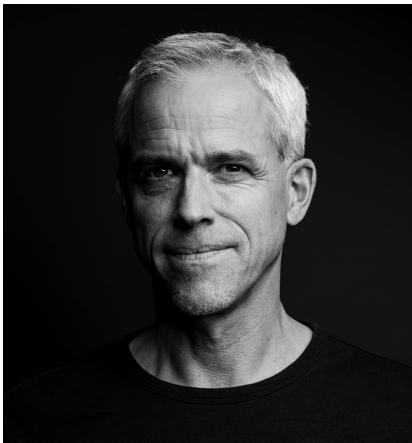
Annas Mantra ist, dass jedes erreichte musikalische Ziel gleichzeitig als Sprungbrett ins Unbekannte dient. Genau diese Überzeugung wird wahr in ihrem Duo mit Oli Bott und im von ihr gegründeten Sheridan Ensemble – beides Ensembles, die mit ihren bunten musikalischen Paletten das Publikum auf neue musikalische Reisen mitnehmen und dazu die Zuhörer einladen, ihre musikalische Horizonte zu erweitern – die Früchte des Keims, der in ihr so früh von ihrem Elternhaus gepflanzt wurde.

OLI BOTT

Oli Bott studierte Vibraphon und Komposition am Berklee College of Music in Boston bei Lehrern wie Gary Burton und Bob Brookmeyer und schloss mit ‚summa cum laude‘ ab. Seitdem freischaffender Musiker in Berlin, mehrere Stipendien des Berliner Senats, Kompositionsaufträge für sein eigenes Jazzorchester, Rundfunk- und Fernsehmitschnitte zahlreicher Konzerte im In- und Ausland, Sieger bei internationalen Wettbewerben wie NDR-Musikpreis für Jazzdirigenten, 1. Preis Leipziger Improvisationswettbewerb, Europ Jazz Contest und Wayne Shorter Award, USA.

Oli liebt es, gute Musik aller Stilistiken zu interpretieren und seine eigenen Geschichten über Werke der Klassik, des Jazz, des Rock und der Weltmusik zu improvisieren. So reicht sein Portfolio von der rumänischen Rockband ZMEI3 über die Arbeit mit der Cellistin Anna Carewe und dem Sheridan Ensemble (genreübergreifendes Ensemble von Barock und Klassik bis Jazz, Rock und Improvisation) bis zu seinem Jazz Trio mit den Phantasiegeschichten CHRONICLES OF JAZZ, in denen Kompositions-Giganten aus Klassik, Jazz und mehr aufeinander treffen und seinem Jazz Quartett mit seinen Miniaturen CONTENT, aus denen in großen Improvisationen Erzählungen gestrickt werden. Er spielte auf Festivals wie WOMAD Festival, Electric Castle Festival, Schwetzingen SWR Festspiele, Schleswig Holstein Musik Festival, Niedersächsische Musiktage, Beethovenfest Bonn, WDR Jazz Festival Köln, Händel Festspiele Halle, Musikfest Stuttgart und Kurt Weill Fest Dessau.

Seit 2001 unterrichtet Oli Improvisation für klassisch ausgebildete Musiker und Musikerinnen in Berlin und gibt Workshops für das Education-Programm der Berliner Philharmoniker, die Hochschule der populären Künste Berlin, die Brandenburgische Technische Universität Cottbus und die Landesmusikakademie Berlin.



2022 bekam er vom Deutschen Bundestag den Auftrag zum Anlass des 100-jährigen Jubiläums der Hymne Deutschlands eine 60-minütige Hommage an Haydn's Werk zu komponieren, die er mit Anna Carewe, Markus Stockhausen, Oliver Potratz und Eric Schaefer produziert hat und auf www.dasdeutschlandlied.de veröffentlicht ist.

TRANCE & RHYTHM

Anna Carewe & Oli Bott

Our arrangements are always totally 'Anna & Oli'

An interview with Anna Carewe and Oli Bott

Mr. Bott, you play the vibraphone, an instrument that is not commonly found on concert stages. Was this the first instrument you learned to play as a child?

Oli Bott (OB): I started off playing the percussion, and then, when I was 14, I decided to concentrate solely on the vibraphone.

As an instrumentalist, you're very involved in jazz and classical music. With this in mind, is it sufficient for you just to play the vibraphone and not other percussion instruments?

OB: The jazz scene is very different from the classical scene. If I were only involved in the classical music scene, then the vibraphone really wouldn't be enough, and I'd have to work as a percussionist and play all sorts of styles. But in jazz and world music, the vibraphone is recognised as a solo instrument, like a saxophone, so to speak. It's very well established in this genre, and people don't really expect me to play anything else. In this environment, the vibraphone is the solo voice. In the work I do together with Anna, the music I play really does cross over into the classical area, and I feel wonderfully fulfilled. But having said this, even though the vibraphone is a fully-fledged solo instrument in the jazz scene, the work I do with Anna is my main project.

Since when has the vibraphone existed in its present form?

OB: The vibraphone, in its present form, has only been around for 130 or 140 years. This also has to do with the fact that it contains a small motor and that this electrification is an essential part of the instrument. However, we can actually trace the origins of the instrument back thousands of years to the mallet instruments from Africa, from which the balaphone then developed. The balaphone has wooden bars that were tuned diatonically from a certain time onwards, with small calabash resonators underneath that function as a sound box. The balaphone is more or less the original instrument from which the marimba developed, an instrument that also has wooden bars with tubes underneath, sometimes with up to six octaves. Metallophones were then developed containing metal bars, with the added benefit that these bars could be tuned, and this and the glockenspiel were both developed a little later. At some point, someone came up with the idea of building a pedal under a metallophone so that the bars could be dampened and opened again as soon as the pedal was pressed. This led to the idea of building a motor that turns small discs in the tubes. The tubes make the sound louder. And the moment the little discs close, the sound becomes quieter. And when they keep turning, it creates a kind of wah-wah effect, a dynamic vibrato, so to speak. And that's exactly why the instrument is called a vibraphone.

Are you au fait with the latest technical options available for your instrument?

OB: No, that's an aspect I was never very interested in. I was only ever really fascinated by the vibraphone's natural sound. Its motor has been around for 140 years, and the instrument itself hasn't developed any further since then. These additional modifications have only been developed over the last 40 years. Some players love them. I think they're great, and I like listening to it, but I'm not that much of an electronics buff myself (laughs).

How versatile is your instrument compared to the piano, for example?

OB: There really are big differences in that respect. I only have a three-octave range, from the F below middle C up to F6. That means that pretty much everything is missing in the bass range, so I always have to hand that over to Anna (laughs). The other thing is that I have four mallets in my hands. That's quite a lot, but not as many as the ten fingers you can use on a piano. So I'm also very limited in terms of the chords and melodies I can play at the same time. So, yes, there's a big difference.

You also have sound options as far as the mallets go...

OB: You can actually tinker around with the mallets quite a lot. For me, though, it's still more a case of looking for a tone that I can use as a basic sound. I can then change the rest by using my hands and the way I play with them. I really only use this one type of mallet that I happened to come across. These mallets are hand-wound by me so that I can define exactly how I want the mallet to sound. Every mallet has a hard rubber core, and I wrap them with wool myself to the exact

hardness or softness I want, and this is how I determine my basic sound.

The classical composers were not around to be able to write music for the vibraphone. How did you come up with your classical repertoire?

OB: As I just explained to you, I come from a classical background. I started with classical percussion, then turned to jazz at the age of 14 or 15, and subsequently dedicated myself to the study of the vibraphone as it was a subject that had always been close to my heart. I met Anna in 2008 through an agency, via Johannes Schönherr, a music agent from Berlin, to be more precise. He knew us both independently and was convinced that we would be great together. At first, we didn't realise how well the cello and vibraphone would harmonise, but we quickly became a permanent duo. There is very little literature and are very few examples of this particular combination. In fact, I don't know of any other duo apart from us that works exclusively with this blend of sounds (laughs). Anyway, as Anna and I couldn't even manage to organise having a coffee together, Johannes Schönherr's patience ran out, and he organised a concert for us in June 2008, giving us very little time to prepare for it. We met up to start rehearsing, and to our surprise and delight, it sounded really great, right from the start. We were amazed at how beautifully things harmonised and how perfectly our instruments complemented one another, and how it was possible for us to share and swap functions. It turned out that the melody and the accompanying part can be played on both instruments and the sound is always new and different. Now, after many years, Anna and I have worked our way further and further into this very special sound.

And how did you come up with your arrangements?

Anna Carewe (AC): We do them all ourselves. As far as our repertoire is concerned, we choose pieces that we like. There are actually no limits. Of course, we would never take the opening chorus from Bach's 'St Matthew Passion' or 'La Mer' by Debussy, but we do have a passage from George Crumb's 'Black Angels' in our repertoire, and we're about to start rehearsing a section from Messiaen's 'Quatuor pour la fin du Temps'. We simply try things out that we think might work. And Bach is a great example of a composer for whom it almost always works. After all, he himself re-used many of his own compositions several times. I have played many Bach compositions in a wide variety of ensembles, and if you choose the right instruments, it works brilliantly. We also very often start with Bach when we're working on our sets and think about what might work together with certain pieces. More often than not, the ideas come quite quickly. For example, we had the Habanera aria from Bizet's opera 'Carmen' on the last CD, and I had the idea of combining it with 'Michelle' by The Beatles. Somehow I had an intuition about what might fit, and I don't even think I realised that the melody of the Habanera was identical to the bass line of 'Michelle'. In the beginning, we were probably a bit more cautious when we were looking for pieces to add, but now I have no inhibitions at all regarding this process. When we select pieces to perform, we always choose them together, and always very specifically, with good taste topping our list of criteria.

Could you give us an example of this?

AC: For example, the 'Air' from Bach's D major orchestral suite, which everyone knows. I once played this piece in

a concert with an orchestra, and I was really enthusiastic about it. So we asked ourselves whether we could do it too, or whether it would be a bit too kitschy. But when we tried it out, we realised that it didn't come across as kitschy at all. My son can't listen to this piece at our concerts without crying. This is an example of where we were sceptical at first but then realised that it works wonderfully. The fact is that all of the arrangements are our own, and we simply create them through experimentation and trial and error. Sometimes our arrangements are very close to the original, and sometimes they're very free, which gives us a chance to improvise.

What is the concept behind your album?

OB: The main theme of our 'Trance & Rhythm' CD is the rituals and dances taken from the many different eras of human history, and our ideas have intuitively developed with this concept in mind. We regularly play a lot of concerts and have always fallen in love with moments that have precisely this type of ritualistic quality in which rhythms and melodies go round and round in circles and linger for a while, and we felt that that is where our passion truly lies. I would say that, with these experiences in mind, a realisation gradually developed within us that this could actually be an interesting concept for us to develop, and that it would be worthwhile for us to continue exploring in this direction. We started to rummage through our repertoire, and Anna suggested some really beautiful works from the 14th century, music that we got to know through Michele Pasotti, a wonderful colleague of ours.

Then let's move on to the individual pieces. Set 1 includes Bach's 'Invention XIV in B flat major BWV 785' and 'Freedom Jazz Dance' by Eddie Harris...

OB: We've played this Bach piece a lot since we started playing together, and we had the idea of simply adding the piece at the beginning with the aim of letting this combination work its magic. With the concept of 'Trance & Rhythm' as a basis, we realised how dance-like the whole thing is and how wonderfully rhythmic the Bach grooves are. Then one day I remembered Eddie Harris' "Freedom Jazz Dance", and I thought, "Wow, it's actually grooving and dancing in a similar way". So we just played with this idea a bit, tried out some different things, and slowly fell in love with it. And this is how we almost always work out an arrangement, bit by bit. We try out different ways to arrange it, sometimes in quite precise ways, and we also work on perfecting the transitions. This almost always involves a lot of work in rehearsals, much more than actual desk work. Of course, one of us always comes up with a basic concept, but then we simply rehearse and try things out until we come to the conclusion that we've found the best way to present the piece. So the arrangements are always totally 'Anna and Oli' (laughs). However, there are no real scores. Sometimes we make notes, but we usually just keep the concepts and ideas alive in our heads.

I wonder if you'd like to guide me through the thinking behind Set 2 now...

AC: 'Le Ray au soleyl' by Johannes Ciconia is the next piece on the CD. This is also the first piece on the recording that dates back to the 14th century. This work is very chant-like and meditative. And as far as the trance component is concerned, the piece contains a melody that is played simultaneously at three different speeds. This creates incredible rhythmic and harmonic effects, even though the idea of it seems quite confused, which of course it isn't. It's actually very melodic indeed. Oli

plays the melody really slowly in the bass, which appears to the listener to be very trance-like.

And what have you added to this?

AC: The next piece in the second set is Eric Satie's first 'Gymnopédie'. Satie wrote a lot of meditative music, and this melody is definitely part of it. Then Oli had the idea of making the whole thing a bit jazzier, and so the meditative feeling was reduced somewhat in our interpretation, although we compensated by making the transitions more meditative instead.

OB: The choice of Antonio Carlos Jobim next was more of an emotional decision. As I said, we played Satie in a jazzy, groovy arrangement, which we thought was a great match for the rhythmic structure of Ciconia's 'Le Ray au soleyl'. It was at this point that I felt the need to immerse myself in a bossa nova – to literally sink into it. One only really knows if a piece like this is going to work when one plays it a few times, so this is what we did. And after trying it out a few times, we recognised how wonderful it is to get that Brazilian vibe and really get into a trance with this 'Wave'. And the tarantella that follows it was Anna's idea. She had the initial spark, along the lines of, 'Now we're in this dance, and this is the part that's been missing in order to bring the set to a really powerful close.'

AC: Like having fireworks to end with! (Both laugh.)

Then there is another piece by Bach, with which Set 3 begins...

OB: We worked on the 'Duetto' in E minor by Bach for a long time until it sounded really good on vibraphone

and cello. As it's a duet from the outset, this piece is an example of how we play a piece as it's written in the score. We didn't change much at all for the arrangement; we simply transferred the two parts to our instruments. This goes for the runs, the scales, and also the overall quality of the piece. And as we played it over and over again, we realised that the key to this piece is its groove, the fact that it has a great rhythm, and that it swings. And as it really started to swing, I was constantly reminded of a jazz piece that I was obsessed with when I was younger. I didn't realise at first that there were such great tonal similarities between the pieces, so that you can almost run one piece into the other without recognising which piece is which, and this is how Don Grolnick's 'Nothing Personal' came about. It turned out to be a very emotional decision, based on a memory and the fact that we felt something while we were rehearsing. That's why this set is a great example of how we work.

So it's a real concept album and not just a collection of tracks, one after another?

OB: No, no (laughs); these sets are interrelated, and in our opinion the pieces in this set always belong together (both laugh). No, seriously, we both can't imagine playing 'just' Bach's Duetto on its own any more, as fantastic as it is, even though that is of course possible. For both of us, the sets and the pieces have really grown together quite organically.

And in the next piece, 'Romanian Blues' in Set 4, you, Mr. Bott, appear not only as a player but also as a composer. Have I understood that correctly?

OB: Yes, I believe you've understood that correctly. (laughs)

AC: During rehearsals, we began with Ligeti's 'Musica ricerata VIII'. Ligeti worked a lot with polyrhythms and rhythms in general, and I personally love rhythm, it's totally my thing (laughs). And then, when I took a closer look at 'Musica ricerata VIII', I thought that we could indeed play it one-to-one, just like it's written, which is quite amazing. But of course, we've created our own version of the piece, and towards the end of it there are two short passages where the rhythm continues on the left or right. Or it's always in the left hand and a melody is played over it. I had the idea that we could play an improvisation over these two passages, which would be our 'Anna and Oli contribution' (laughs). This suits us wonderfully, as it contains a lot of rhythm and energy. When we started making music together, we realised how we both prefer to play rather slow, melancholy, and quiet music. And because of this, we had to make a real effort when choosing the pieces we perform in order to make sure that we didn't just choose lots of slow ones. That's why I was very happy when I came across this Ligeti, which contains a lot of energy and is incredibly upbeat. But, just for balance, the Ligeti piece is placed between two very melancholy pieces.

OB: Oh yes, we'll never let that one go (laughs). I played a lot in Romania, which awoke a kind of Eastern European soul in me, and that's where I got to know this third piece, 'Până când nu te iubeam', which translates roughly as 'Since I fell in love with you'. Even back then, it was a fascinating and very emotional piece for us to play. Almost everyone in Romania knows it, and as soon as it's played, the mood becomes very sentimental; the audience sings along, they jump up, they dance, they

cr. It's unbelievable how much emotion this piece can stir up in Romanians. And when we played the Ligeti, we thought we had to try quoting this piece in connection with the Romanian piece. And it worked wonderfully. When I was in Romania, I also wrote the piece 'Romanian Blues', which was originally for a singer and a band, and I thought; Anna can sing that beautifully on her cello.

AC: Ah, I really love that piece.

OB: The singer was sacked (laughs), and since then the piece has only been available with the cello performing the lead (both laugh). So we tried to see if it would also work as a duo, and the result was marvellous because it seemed to encapsulate the Ligeti piece quite wonderfully into our personal Romanian experience. Howard Skempton was actually Anna's idea...

AC: Skempton is a contemporary English composer who has written many miniatures. I became aware of his music through the 'Ensemble Modern'. Many of his works are written for the piano, and they fascinate me greatly, and some of them have been very suitable as 'links' for connecting other pieces. One of the pieces was called 'Quavers 3', and in it there are simply always eight quavers in one chord and eight quavers in the next chord. And it goes on like that, creating a kind of atmospheric trance because we have eight identical chords that are then followed by the next set of chords. The piece speeds up, getting faster and faster, and then you can end it by slowing it down again. I remember coming to a rehearsal with this idea; we tried it out, and it worked fantastically! Of course, it's very different from what Howard Skempton had in mind, but I know he's very relaxed about it. Our arrangement doesn't make the original better or worse; it's just our version. It works

really well, and we've noticed that when we play it in concert, people are often completely exhausted after this set because it's a very special set, full of concentration and emotion.

Let's talk about Sets 5 and 6 ...

OB: There are both similarities and differences here. In the Bach set with 'Con Alma' by Dizzy Gillespie, it's the bass line that takes centre stage. We rehearsed this three-voiced prelude to try to find the best way of making it work with the vibraphone, with Anna playing Bach's bassline on the cello, and this brings in a fantastic bass groove. Considering the Bach composition from a jazz perspective, I have to say quite clearly that Bach has written a walking bass here. You can't really call it anything else. And this leads directly into Gillespie's walking bass, which I personally find very strong indeed. And that's exactly what one encounters in our combination. So in this set, the bass is really the key to the whole thing.

What about set 6?

OB: The melody is the key element here. The fantastic 'La Harpe de mélodie' by Jacob de Senleches is a wonderful work. In the places where Senleches created the piece's highly complex rhythmic melody, you can see in the score where he's placed all the triplets and semiquavers, various flourishes, and so on. It's an incredibly complex piece to perform, and it's difficult to play it really precisely. But, as I say, it's fantastic, and we arranged it a little differently. We only introduced the melody in canon later than in the original composition because we wanted to feature the melody first and really 'sing' it, so to speak. So we feel that Set 6 is

the really melodic one.

It sounds as if you were literally absorbed by melodies...

OB: Yes, we were so into this lyrical melody, and that drew us into looking at the work of Carla Bley. I love Bley; she was a very important jazz composer who unfortunately died last year, but her life shaped jazz and completely revolutionised it. 'Utviklingssang' is based on a very simple theme; it is constantly repeated and underlaid with different harmonies. As a result, although the melody repeats itself, it always sounds completely different. You can hardly tell that it's the same melody four times because it simply has a different colour each time. And at the end of this set we play 'Afro Blue' by Mongo Santamaria; it's a world-famous jazz anthem. And I suppose that's the reason I say that this set is a real melody set. This last set can perhaps be described as the most melodic of all, although vocalisation naturally plays a role in all of the sets.

So how would you summarise the project overall?

AC: We really enjoyed recording this CD, we had a lot of fun, and it was something that we were really looking forward to doing; being able to recreate our music and capture everything and present it on a silver disc. But if the truth be told, we both prefer to play live because it gives us the opportunity to convey something more personal to the audience. If we can touch even just one person in the audience emotionally with our music, then that's the be-all and end-all of what we do – the Alpha and Omega, or perhaps, just simply, the 'Anna and Oli', so to speak (both laugh). But although this may sound a bit strange, on a couple of occasions we've

actually been able to directly affect the lives of people who've heard us play. Just recently, we performed a short concert in a small church when a few people from the audience came up to us and said, "Wow, you're doing something that I've always wanted to do. The experience of listening to you has energised me into finally realising that what you're doing is exactly what I want to do myself. Listening to you play has changed my life!" These were young people who had been too apprehensive about following their own desires, because sometimes it's really difficult to strike out on your own and follow your own beliefs. And, to be honest, what more could one ask for? If only one could reach more people in the world, the world would be a very different place indeed.

Interview by Dr. Burkhard Schäfer

ANNA CAREWE

The English cellist Anna Carewe grew up in a household where music was ever-present, whether it was Monteverdi, Haydn, Jacques Loussier, The Swingle Singers or The Beatles playing on the stereo or indeed the sounds of the latest contemporary music during the occasional rehearsal which her father, conductor John Carewe, held at home with his new music ensemble. Both Anna's parents – her mother was singer Rosemary Phillips – were at the forefront of the avantgarde music scene, being early champions in the UK of the works of Boulez, as well as of many young composers who subsequently greatly influenced the British and international music scene. It is hardly surprising that this early exposure to such a wide range of music planted the seed of her subsequent artistic career.

Anna Carewe studied at the Royal Academy of Music in London with Florence Hooton and David Strange before moving to Berlin, where her teacher Wolfgang Boettcher had a profound influence over her. For many years she followed in the footsteps of her parents and worked in some of Europe's leading new music formations, such as the Ensemble Modern in Frankfurt, and brought new works for cello and piano to life with her duo partner, Philip Mayers. Her many years as principal cellist of the Ensemble Oriol (now the Kammerakademie Potsdam), which worked regularly with experts in performance practice, led to her interest in early music and to being a founding member of the Manon Quartet Berlin, which performed on both modern and historical instruments and guested at festivals such as Tanglewood and the Innsbruck Festival of Early Music.

Anna's mantra is that each musical arrival point should also act as a springboard into the unknown, something which continues to be the driving force behind the work with her duo with Oli Bott and also the Sheridan Ensemble, which she founded and of which

she is musical director. Both groups present a multi-faceted musical world and hope to inspire audiences to widen their listening horizons without prejudice. Looking at the world today, Anna feels that her work is even more important than it would have been all those decades ago when the seed was sown.

OLI BOTT

Oli Bott studied vibraphone and composition at the Berklee College of Music in Boston with teachers such as Gary Burton and Bob Brookmeyer, graduating 'summa cum laude'. After completing his studies, he moved to Berlin where he now works as a freelance vibraphonist and composer. The Arts Council of Berlin has been a regular supporter, awarding him both scholarships as a vibraphonist and commissions as a composer for his own jazz orchestra, which he also conducts. Oli Bott has been awarded many prizes, including the 'NDR-Musikpreis' for bigband conductors, 1st prize at the Leipzig Improvisation Competition and the Wayne Shorter Award, USA.

His concerts have been broadcast on TV and radio throughout Europe.

Oli loves to interpret good music of all styles and feels comfortable improvising his own interpretations of works from classical, jazz, rock and world music. His portfolio thus ranges from the Romanian rock band ZMEI3, and his collaborations with cellist Anna Carewe and the Sheridan Ensemble (cross-genre ensemble from baroque and classical to jazz, rock and improvisation), to his jazz trio with CHRONICLES OF JAZZ (imagined stories in which compositional giants from classical music, jazz and more come together), and his jazz quartet with his miniatures CONTENT, from which narratives are knitted in large improvisations. He played at festivals like WOMAD Festival, Electric Castle Festival, Schwetzingen SWR Festspiele, Schleswig Holstein Musik Festival, Nieder-



sächsische Musiktage, Beethovenfest Bonn, WDR Jazz Festival Köln, Händel Festspiele Halle, Musikfest Stuttgart und Kurt Weill Fest Dessau.

Since 2001 Oli has been teaching improvisation to classically trained musicians in Berlin and gives workshops for the education programme of the Berliner Philharmoniker, the Berlin University of Popular Arts, the Brandenburg University of Technology Cottbus and the Landesmusikakademie Berlin.

In 2022, to mark the 100th anniversary of Germany's national anthem, he was commissioned to compose a 60-minute homage to Haydn's work, which he produced with Anna Carewe, Markus Stockhausen, Oliver Potratz and Eric Schaefer and which is published on www.dasdeutschlandlied.de.

Aufgenommen / Recorded: February 2023 at b-sharp, Berlin

Tonmeister / Recording Producer: Philipp Nedel

Schnitt / Editing: Anna Carewe

Mastering: Martin Kistner

Interview: Dr. Burkhard Schäfer

Übersetzung / Translation: Paul Bonin

Fotos / Photos: Klaus Mellenthin

Graphic Arts: SPIESZDESIGN

© 2023 by Anna Carewe & Oli Bott

© 2024 by hänsler CLASSIC / Profil Medien GmbH

D - 73765 Neuhausen

info@haensslerprofil.de / www.haensslerprofil.de

CD HC24033

