



# Er brachte Computer in den Jazz

**Jubiläumsinterview** | Bruno Spoerri, ein Schweizer Pionier der elektronischen Musik, wurde kürzlich 90. Durch seine Arbeit lernte er die berühmtesten Synthesizer-Entwickler persönlich kennen. Im Gespräch verrät er, wie er dazu kam, Elektronik und Computer in seiner Musik einzusetzen - und wie er es geschafft hat, dieses Abenteuer zu finanzieren.

## INTERVIEW: RADOMÍR NOVOTNÝ

**S**eit es Elektronik gibt, wird versucht, ihr Potenzial auch akustisch zu nutzen. Gewisse musikalische Stilrichtungen würde es ohne die elektronische Klangerzeugung nicht geben. In anderen konnte sie sich weniger gut etablieren. Jemand, der diese Entwicklungen nicht nur von Anfang an mitverfolgt, sondern auch mitgestaltet hat, ist der in Zürich lebende Bruno Spoerri. Er studierte in Basel und schloss 1958 mit einem Diplom in ange-

wandter Psychologie ab. Bereits während der Studienzeit spielte er Saxofon in diversen Jazzgruppen. In den 1960er-Jahren stieg er dann beruflich in die Musik ein und fing schon früh an, sich intensiv mit der elektronischen Klangerzeugung zu beschäftigen. Zwischen 1971 und 1973 und von 1975 bis 1977 war er zudem musikalischer Leiter des Zürcher Jazz-Festivals. Auch als Herausgeber des Buchs «Musik aus dem Nichts. Geschichte der elektroakusti-

schen Musik in der Schweiz» machte er sich einen Namen. Das Buch ist im Bereich der elektroakustischen Musik heute ein Standardwerk. Schliesslich erhielt er für sein Lebenswerk 2017 den Swiss Jazz Award. Im Interview gibt er Einblicke in seine lange und vielseitige musikalische Karriere sowie in seine Begegnungen mit Synthesizer-Erfindern und Komponisten. Die Elektronik entwickelte sich schnell zu einer zentralen Komponente in seiner Musik.

### **Bulletin: Wie sind Sie dazugekommen, Elektronik in Ihrer Musik einzusetzen?**

**Bruno Spoerri:** 1955 gab es einen Kongress für elektronische Musik in Basel. Ich hatte keine Ahnung, was das war, also ging ich in ein Konzert im Stadtcasino Basel. Dort spielte Oskar Sala das Mixturtrautonium und Ginette Martenot die (von Maurice Martenot erfundenen) Ondes Martenot. Ein französisches Konzert mit Orchester. Das hat mich umgehauen. Es war eigentlich ein Skandal, weil die Leute die Türen hinter sich zuschlagend den Saal verlassen haben. Meine Mutter war Geigerin im Orchester und hat auch mitgelitten. Sala hat dort ein improvisiertes Stück gespielt, was es damals bei der Elektronik nicht gegeben hat.

Es gab auch ein Studio für elektronische Musik in Köln für Zwölftonkomponisten, aber da hatte ich keinen Zutritt. Da wurde man als Jazzmusiker nicht ernst genommen. Alle Geräte waren Einzelanfertigungen, und alles war extrem teuer. Stattdessen lernte ich den Tonmeister Walter Wettler kennen, der sich mit diesen Techniken auskannte. Er hat mir beigebracht, wie man Tonbänder schneidet und mit einem Zweispurgerät Overdub macht, also mehrere Spuren übereinander aufnehmen kann. Ich konnte dort ein Stück aufnehmen, bei dem ich fünf Saxofone gespielt habe. Mit dieser einfachen Maschine hat er es geschafft, dass es wunderbar getönt hat, ohne Remix.

### **Waren Sie da schon Profimusiker?**

Nein. Damals war ich Psychologe bei der Berufsberatung und habe mir geschworen, nie Musiker zu werden. Meine Mutter, die Geigerin war, hat mir davon abgeraten. Das sei der schlimmste Beruf, den es gibt. Man sei nie sicher, ausser, wenn man in einem Sinfonieorchester angestellt ist. Dann bin ich trotzdem hineingeraten. Der Pianist unseres Orchesters war Sekretär in einer Werbeagentur in Gockhausen. Eines Tages hiess es, sie müssten einen kleinen Werbefilm für eine Bank drehen und bräuchten Musik dazu. Er hat einfach gesagt «Das macht der Spoerri». Ich fand das lustig. Mehrere Aufträge für Werbefilme folgten. Plötzlich rief mich der Chef der Werbeagentur an und teilte mir mit, dass sie eine eigene Filmproduktionsfirma gründen würden, die der Werbeagentur angehängt



Bruno Spoerri in seinem Studio in Oetwil am See im Jahr 1985.

wird, um von anderen Firmen unabhängig sein zu können. Im Januar 1965 wurden nämlich die ersten Werbespots im Schweizer Fernsehen gezeigt – vorher waren sie verboten. Für die neue Firma hat der Chef einen Tongestalter gesucht, einen Beruf, den es so eigentlich noch nicht gab. Als ich angefragt wurde, habe ich zunächst leer geschluckt, weil ich so etwas noch nie gemacht hatte. Ich hatte zwei Kinder und konnte mich nicht auf ein Risiko einlassen. Da bot er mir das gleiche Gehalt wie die Berufsberatung an, bei der ich angestellt war, und ich stieg ein. Wir erlebten einen grossen Aufschwung, denn wir haben alle Aufträge der Werbeagentur erhalten. Mit dem ersten Spot, für den Kugelschreiber Bic, haben wir dann einen Preis in Cannes gewonnen. Weder als Tontechniker noch als Filmkomponist hatte ich damals eine Ahnung. Aber die anderen hatten auch keine Ahnung, wie man Werbefilme macht. Man hat einfach probiert, Fehler gemacht, aber auch einen riesigen Erfolg gehabt.

### **Was war Ihr erstes elektronisches Instrument?**

Zu dieser Zeit habe ich herumgeschaut, ob es etwas gibt, um künstliche Musik zu machen. Da stiess ich auf eine Firma in Frankreich, die Ondes Martenot herstellte. Ich habe mir die 6000 Franken dafür ausgeliehen und sie gekauft. Das war ein wunderbares Instrument. Für mich von der Handhabung immer noch eines der besten elektronischen Instru-

mente, die es je gegeben hat. Mit ihnen habe ich Werbespots gemacht und war so einer der ersten, der dafür ein elektronisches Instrument eingesetzt hat.

### **Wann kamen die Synthesizer hinzu?**

Damals habe ich mich auch für die ersten Synthesizer aus den USA interessiert. Aber das war preislich ausserhalb meiner Möglichkeiten. Wir hatten Pläne für ein elektronisches Studio, die aber nicht realisierbar waren. 1970 bin ich auf die Firma EMS gestossen, deren Synthesizer VCS-3 rund 6000 Franken gekostet hat, und habe ihn bestellt. Dann nahm die Arbeit kontinuierlich zu und wurde sehr intensiv.

Zeitgleich hat die Firma Selmer ein Saxofon mit einem Effektgerät verkauft, das eine Oktave höher und tiefer plus Hall ermöglichte. Das war sensationell. Es gab auch billigere, ohne Saxofon, mit einem Mikrofon, das man ins Mundstück einlöten musste. Das habe ich auch gekauft. 1969 war unsere Band, ein Sextett mit dem Trompeter Hans Kennel, ans Jazzfestival Montreux eingeladen. Während des Festivals bin ins Konzert von Les McCann und Eddie Harris reingelaufen und habe es dort gehört – eine Sensation! Anschliessend habe ich mit dem elektronischen Saxofon überall gespielt, in der Jazz-Rock Experience. Dort haben wir Eddie Harris und James Brown gespielt – und gleichzeitig Free Jazz. Mit Hans Kennel hatten wir dann die verrückte Idee, ein Tonstudio zu gründen, weil die Studios,



Konzert 2014 im Hof des Restaurants Reithalle in Zürich.

die wir für die Werbespots genutzt hatten, immer besetzt waren. Und nur das kleinste davon konnte Filme projizieren. Bei den anderen konnte man sich nur an der Stoppuhr orientieren. Wir haben dann in Dietikon ein Tonstudio gemietet.

Dann hatten wir kurz zu dritt eine Firma, mit der Idee, einen Synthesizer zu kaufen, den grössten, den es gab, den EMS Synthi 100. Davon gab es weltweit nur dreissig. Wir haben einen bestellt, für 50 000 Franken. Zwei Wochen, nachdem wir ihn bestellt haben, riefen mich meine Kollegen an und teilten mir mit, dass es ihnen zwar leid tue, aber dass sie aussteigen möchten. Weil es auf meinen Namen bestellt war, konnte ich keinen Rückzieher machen. Da ich in dieser Zeit mit Werbespots viel Geld verdiente, war das Problem nicht so gross. Wir haben etwa 40 Werbespots pro Jahr gemacht und jeder hat rund 4000 Franken eingebracht. Ich konnte mir darum diese Ausgabe leisten – und war dann plötzlich der Einzige mit einem grossen Synthesizer in der Deutschschweiz. Ich hatte Aufträge vom Fernsehen und konnte TV-Signete machen. Ich habe die gesamte Musik der Quizsendung «Wer gewinnt» gemacht. Ich konnte Filmmusik für eine ganze Reihe von Filmen machen, denn elektronische Musik war plötzlich begehrt. Dann kam die erste Platte dazu, «Switched-on Switzerland», mit Ländlermusik auf Synthesizer.

Der Synthi-100 war der erste Synthesizer mit einem digitalen Sequenzer

[mit dem man Noten und ihre Eigenschaften aufnehmen und abspielen kann]. Ganze 256 Töne konnten programmiert werden, nicht nur 8 oder 16 wie bisher. Mit dem konnte man natürlich verrückte Sachen machen.

#### **Aber es braucht dann auch viel Zeit, um es zu programmieren, oder?**

Ja, ungeheuer viel Zeit. Ich sass jeden Tag bis Mitternacht dran. Heute ist es so einfach geworden. Früher musste bei den Synthesizern fast jeder Ton oder jede Phrase einzeln aufgenommen, präpariert und zusammengeschnitten werden. Für eine Platte war man jahrelang dran.

1971, 1972 reiste ich nach New York und habe an einer Versammlung der Audio-Engineering-Society einige Leute kennengelernt. Das war eine kleine Gemeinschaft. Später konnte ich doch noch nach Köln gehen und einen Kurs besuchen. Nicht bei Karlheinz Stockhausen selbst, sondern bei seinem Assistenten Jaap Spek, einem Tonmeister. Da habe ich wahnsinnig viel gelernt. Der Kurs für elektronische Musik in Köln fand einmal im Monat statt. Ich fuhr also mit dem Nachtzug nach Köln, habe den Kurs besucht und bin abends wieder nach Hause. Erst später habe ich festgestellt, dass ich da am Kurs mit den berühmten zeitgenössischen Komponisten zusammen war – ich hatte keine Ahnung, wer sie waren. Beispielsweise war da auch Irmin Schmidt von der deutschen Band Can.

#### **Sie hatten also auch Berührungspunkte zur ernsten Musik gehabt?**

Ja. Die frühen Sachen von Stockhausen habe ich gehasst. Die sind mir so abstrakt vorgekommen. Irgendwie hat mich das nicht berührt. Dann ist er aber wieder nach Basel gekommen, Ende der 1950er-Jahre, mit neueren Stücken mit Orchester und Chor. Mit Klangverfremdung der Sänger oder Instrumente zum Beispiel. Seine Musik wurde zugänglicher, nicht mehr an die strenge Zwölftontechnik gebunden.

#### **Gewisse Musiker lehnen Elektronik ab. Beispielsweise der Pianist Keith Jarrett. Er hat ja früher bei Miles Davis elektronisch gespielt, aber nachher hat er sich davon distanziert. Können Sie das nachvollziehen?**

Das kann ich zu einem gewissen Teil begreifen. Ich habe mit den Ondes Martenot angefangen. Das war ein tolles Instrument. Es hatte eine bewegliche Tastatur. Man konnte ein Vibrato machen, indem man den Finger seitlich bewegte. Man musste nichts einstellen. Es hatte auch ein Band, Ruban, mit dem man schleifend Töne spielen konnte. Man konnte also ein Glissando machen, aber auch individuelle Töne spielen. Für die Lautstärke hatte man einen Hebel, den man mit den Fingern runtergedrückt hat. Das war sehr fein. Aber das Instrument hatte nicht viele Klangfarben. In dieser Hinsicht waren die Synthesizer besser. Aber dafür hatten sie nur eine starre Tastatur, und das war für mich ein grosser Rückschritt. Für ein Vibrato oder eine kleine Änderung der Tonhöhe musste man einen Hebel bedienen, was völlig unnatürlich war. Ich war dann glücklich, als ich das elektronische Saxofon hatte, mit dem ich elektronische Klänge mit Gefühl erzeugen konnte. Damit konnte man improvisieren, frei spielen. Der Synthi 100 war zwar in dieser Hinsicht fast ein Rückschritt. Aber für die kommerziellen Sachen war es absolut ideal. Da konnte man Sachen einprogrammieren, ausprobieren usw. Das war ein tolles Ding. Aber mir hat gefehlt, dass man nicht auf einer Bühne stehen und mit anderen Musikern improvisieren konnte.

1974 bin ich wieder auf etwas gestossen: ein elektronisches Blasinstrument, das Lyricon. Das war wie eine Klarinette. Es war eigentlich ein Synthesizer mit tollen Klangfarben. Man konnte mit dem Blasdruck und mit dem Lip-

pendruck alles spielen, wie bei einem Saxofon. Eine ganz grosse Entdeckung.

1979 hat mir der Chef der EMS gesagt, dass es in Linz ein Elektronikfestival gibt, mit einem Wettbewerb für das beste neue Instrument. Dort habe ich ein kleines Stück gespielt mit dem Lyricon und einem Tonband-Loopgerät und habe damit den ersten Preis gewonnen. Ich habe dort viele Leute kennengelernt. Beispielsweise stand ich 1982 auf der Bühne mit Bob Moog, dem Erfinder der Moog-Synthesizer. Und konnte die anderen Top-Leute wie Wendy Carlos und Joel Chadabe kennenlernen.

#### **Sind dann auch da die ersten Computer gekommen?**

Genau. Ich habe einmal einen Vortrag gehört über Computermusik. Das war mindestens so schrecklich wie der Stockhausen am Anfang. Und dann habe ich gehört, dass sie nächtelang programmieren, um zwei, drei Töne zu schaffen. Trotzdem habe ich mir einen Commodore gekauft und damit Umrechnungen für Filmmusik gemacht. Auf diese Weise konnte ich verschiedene Tempovarianten schnell ausprobieren. Das war praktisch. Aber Klänge herzustellen war immer noch mühsam. Das hat mich nicht überzeugt.

Dann kam 1984 Midi. Ich habe zunächst geschimpft über Midi, weil man nur Töne programmieren konnte, ohne Ausdrucksmöglichkeiten. Der Pianist Hans Deyssenroth, der als Programmierer in der chemischen Industrie arbeitete, hat mir ein Midi-Programm für den C-64 geschrieben, mit dem ich Loops und Echos machen konnte. Kurz darauf bekam ich eine Einladung von Joel Chadabe für ein Konzert in New York. Mit dem C-64, dem Saxofon und dem Lyricon habe ich in New York ein Konzert gespielt. Am Schluss des Konzerts hat er mich auf die Seite genommen und gesagt, er hätte eine Idee für mich: Es gibt eine Kiste, die Macintosh heisst. Er hätte einen Schüler, der ein Programm geschrieben hat, das improvisieren kann. Auf dem Mac konnte man eine Melodie einspielen, und mit ein paar Handgriffen konnte der Compi über die Melodie improvisieren. Er spielte die Melodie rückwärts, im doppelten Tempo, dreimal übereinander. Alles, was man heute mit Loops macht,

konnte er mit Midi. Das Programm hiess «M». M for Music. Das hat mich absolut fasziniert. Da bin ich sofort nach Hause gerannt und habe versucht, einen Macintosh aufzutreiben. Ich habe das Programm eingesetzt. Das war ein absolutes Wunder. Da konnten wir die tollsten Sachen machen. Gleichzeitig habe ich eine Frau in New York kennengelernt, Laurie Spiegel, die die Music Mouse erfunden hat, ein Programm, bei dem man mit der Maus in einer Matrix herumfahren konnte, um Melodien live zu spielen. Das hat mich umgehauen. Damit habe ich angefangen zu spielen. Dadurch habe ich immer mehr Leute kennengelernt, beispielsweise Don Buchla, ein kalifornisches Sonnenkind mit einer eigenen Marihuana-Plantage. Er hat viel verrücktere Synthesizer gebaut als die anderen, war aber kein Geschäftsmann.

Ich wohnte damals in einem Bauernhaus in Oetwil am See. Der Mann der Architektin, die das Haus umgebaut hat, war ein Informatiker, Tonino Greco. Er kam eines Tages zu mir und sagte, er wisse, dass man mit Computern Musik machen kann. Das müsse man doch richtig ausprobieren. Ich sagte, vielleicht gibt es ein paar Leute, die sich dafür interessieren. Wir schalteten ein kleines Inserat in einer Zeitschrift. Plötzlich standen zehn Leute vor uns, die sich dafür interessierten. Wir gründeten daraufhin einen Verein, die Gesellschaft für Computermusik. Schliesslich waren es 30, 40 Leute, die sich dafür interessierten. Dann konnten wir alle Musiker, die wir wollten, nach Oetwil einladen. Ein verrückter Holländer, Michel Waisvisz, erfand unter anderem einen Handschuh mit Sensoren, mit dem er Synthesizer und Computer spielen konnte.

#### **Wie ist es mit der Gesellschaft weitergegangen?**

Wenn wir diese Gesellschaft für Computermusik betreiben wollten, brauchen wir auch einen Computer und ein Studio. Ein PDP 11 von DEC hat damals 100 000 Franken gekostet. Um Musik machen zu können, brauchte man ein Zusatzgerät, das auch etwa 70 000 gekostet hat. Die Harddisk alleine kostete 20 000. Das Geld hatten wir aber nicht. Als 1985 der Tag der Musik kam, stellten wir beim Bundesamt für Kultur einen Antrag für eine Million Franken. Und haben dann 400 000 bekommen,

mit denen wir eine Stiftung gegründet haben, das Zentrum für Computermusik. Die Scheune in Oetwil wurde also mit Computern ausgerüstet. So wurden wir zum ersten Ort in der Schweiz für Computermusik. Wir konnten mit vielen Konservatorien zusammenarbeiten und Vorträge halten.

#### **Bei den elektronischen Instrumenten und Effektgeräten sind viele gekommen und wieder verschwunden. Was hat sich bewährt?**

Was alle brauchen, sind irgendwelche Loopgeräte. Von einfach bis kompliziert. Dann alle Formen von Hallgeräten und Frequency Shiftern, zum Beispiel um zweite Stimmen zu machen. Der Ringmodulator wird hingegen selten gebraucht, weil er keine schönen Töne macht. Vocoder, wie ihn Kraftwerk eingesetzt hat, hört man auch nicht oft.

#### **Setzen Sie diese Geräte auch ein?**

Ich habe Vocoder gern. Mit dem Pianisten Roger Girod verwende ich auch Loopgeräte und Frequency Shift, zum Teil mit ganz kleinen Veränderungen, damit es Überlagerungen gibt. Das gibt faszinierende Klanglandschaften. Pitch-to-Voltage-Converter schätze ich auch. Da kann man mit dem Saxofon ins Mikrofon spielen. Die Tonhöhe wird gut erkannt und in eine Steuerungsspannung oder Midi konvertiert, um einen Synthesizer zu steuern. Ich habe damit dreistimmige Sax-Stücke gespielt.

#### **Das ist so etwas, was Pat Metheny auf der Gitarre einsetzt, oder?**

Ja, genau. Das wurde eigentlich für die Gitarre entwickelt, denn die Gitarristen sind da am schnellsten eingestiegen. Sie hatten sich schon früh mit Elektronik auseinandergesetzt. Praktisch alle elektronischen Saxofone sind wieder verschwunden, denn Saxofonisten haben sich geweigert, damit zu spielen. Es hat dort einen Widerstand gegen Elektronik gegeben wie bei Keith Jarrett. Beim Klavier verstehe ich Jarrett. Die Synthesizer waren im Vergleich mit einem guten Klavier sehr starr, mindestens in der Zeit, als er damit gespielt hat. Man konnte zwar die Lautstärke eines Tons durch den Anschlag beeinflussen, aber das war meistens sehr grob und unbefriedigend. Das ist heute besser.