

„Spiel nicht die Buttertöne“

Die neue **Autobiografie** des Jazzpianisten **Herbie Hancock** ist eine Liebeserklärung an seinen großen Mentor Miles Davis. Selbstkritisch und mit Humor gibt Hancock tiefe Einblicke in den Schaffensprozess des bedeutendsten Quintetts der Jazzmusik.

Im Frühjahr 1963 hörte ich zum ersten Mal, dass Miles Davis nach mir Ausschau halte.

Miles hatte sein jüngstes Quintett aufgelöst, und ein Gerücht machte die Runde, dass er ein neues formieren wolle. Schon seit Mitte der Vierziger hatte er Platten gemacht und dabei mit einigen der besten Musiker gespielt oder als Leader agiert – Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, eine Liste, die sich lange fortsetzen lässt. Mitte der Fünfziger stellte er dann die Formation zusammen, die man als das „große Quintett“ kennt, das mit Musikern wie John Coltrane, dem Pianisten Red Garland, dem Bassisten Paul Chambers und Drummer Philly Joe Jones die Messlatte für den Post-Bebop sehr hoch legte. 1959 veröffentlichte er *Kind Of Blue*, eines der großartigsten Jazz-Alben aller Zeiten. Für seine musikalische Kunstfertigkeit und die rasiernesscharfe Coolness, die ihn legendär gemacht hatten, kannte man ihn auch außerhalb der Welt des Jazz.

...

Miles zu treffen, bedeutete für mich einen Nervenkitzel. Doch ihn interessierte anderes als der Austausch irgendwelcher Nettigkeiten. Ungefähr

fünf Minuten nach meiner Ankunft schaute er mich an und sagte: „Spiel was.“ Und so setzte ich mich an das kleine im Wohnzimmer stehende Spinet-Piano und spielte den sichersten Song, der mir gerade einfiel, eine Ballade mit dem Titel „Stella By Starlight“. Ich war nervös, doch es muss ganz gut geklungen haben, denn als ich aufhörte, meinte Miles: „Netter Anschlag.“

...

Am Dienstag, dem 14. Mai, machte ich mich also mit den anderen auf den Weg ins 30th Street Studio der CBS. Wir hatten die Songs für das Album noch niemals richtig ausgespielt, doch Miles interessierten Proben nicht.

Miles interessierten Proben nicht. Er wollte, dass wir mit laufender Bandmaschine einfach drauflosspielten

Er wollte, dass wir mit laufender Bandmaschine einfach drauflosspielten und das einfingen, was gerade passierte. Später fand ich heraus, dass Miles immer so produzierte. Er beabsichtigte die erste, ehrlichste und unverfälschteste Version eines Songs einzufangen, auch wenn sie fehlerhaft war. Miles glaubte, dass man die Kreativität durch zu häufiges Proben

erstickte. Für ihn drückte Musik Spontaneität aus, den Versuch, etwas zu entdecken, und exakt das wollte er auf seinen Alben einfangen. Wenn die Bläser die komplette Melodie erstmalig durchspielten, war es für ihn der Take, den man für die Platte nutzte.

Miles verschwendete weder Worte noch Zeit. 1956 nahm er mit seinem ersten Quintett vier Alben an einem einzigen Tag auf – *Cookin'*, *Relaxin'*, *Workin'* und *Steamin'* –, zu denen er nur noch wenige Tracks einer früheren Session beisteuerte. Er ging einfach ins Studio und spielte. Nimmt man mit so einer Methode auf, ist es zuerst beängstigend, doch danach schärft es die

Sinne. Ein Musiker wird zu Selbstvertrauen gezwungen, da er weiß, dass sich ihm kein anderer Weg bietet.

Und genau so arbeiteten wir auch an dem Tag. Die Band spielte alle Tracks für

Seven Steps To Heaven ein. Es wurde eine phänomenale Session. Jeder brachte es, besonders der siebzehnjährige Tony Williams, ein richtiger Killer. Ich hatte so viel Spaß mit diesen großartigen Musikern, wollte, dass es ewig so weiterginge.

...

Am Anfang bestand das Quintett aus Miles, Tony, Ron, George und mir.

Als George im folgenden Jahr ausstieg, holte Miles Sam Rivers als Ersatz, doch erst, als Wayne Shorter Sam Ende 1964 ersetzte, war das Quintett komplett. Wayne brachte nicht nur seine musikalischen Fähigkeiten als fantastischer Saxofonist ein, sondern auch als Komponist, der Stücke schrieb, die sich als ideal für unsere Zielsetzung erwiesen. Der Einstieg von Wayne verwandelte die Gruppe schließlich in das „Second Great Quintet“.

Miles ermöglichte seinen Musikern viel Freiheit, was ich wunderschön und inspirierend fand. Er schrieb uns niemals vor, was oder wie wir etwas spielen sollten – er gab uns eine Plattform, von der aus wir auf eine Entdeckungsreise gehen konnten. Wir begannen zum Beispiel mit einer Nummer und spielten uns ein. Je tiefer wir in den Song vordrangen, desto abenteuerlicher wurden die neuen improvisatorischen Verästelungen. Ein Song klang niemals gleich. Oft erkannte man die Stücke erst kurz nach Ende. Sogar die bekanntesten Jazz-Standards verwandelten sich in kreisförmige, unvorhersehbare klangliche Erkundungen. Wir nannten das „kontrollierte Freiheit“.

Jeder Musiker hatte seine Freiräume für Soli. Bei diesen Passagen „flogen“ wir förmlich in unbekannte Dimensionen. Miles legte uns keine Beschränkungen auf, sondern ermutigte uns, so abenteuerlich und mutig wie möglich zu agieren. Manchmal gingen unsere Erkundungen so weit, dass wir beinahe den ursprünglichen Song verloren. Doch in exakt solchen Momenten zeigte sich Miles' Vermögen, einzuspringen und ein Solo zu spielen, das alles wieder zusammenbrachte.

...

Wir probten nie im traditionellen Sinn, versammelten uns aber manchmal zu einer „Brainstorming-Session“. Miles sagte zum Beispiel: „Wir werden nächste Woche aufnehmen. Bringt eure Stücke mit.“ Dann flogen die Ideen durch den Raum, und wir diskutierten, wie man die Stücke von dem Punkt aus entwickeln konnte.



Herbie Hancock gilt als einer der bedeutendsten Pianisten des Jazz.

Fotos: Sven Thielmann

Miles hielt sich mit Kommentaren zu unserem Spiel zurück. Er war nicht der Leader, der uns Noten vorlegte oder Vorschläge unterbreitete. Das geschah nur, wenn wir ihn fragten. Aber sogar dann antwortete er mit eher kryptischen Kommentaren, die kleinen Rätseln ähnelten, die wir lösen mussten. Miles redete niemals über die Strukturen von Musik, über Noten, Tonarten oder Akkorde. Es war wahrscheinlicher, dass er von einer Farbe sprach oder einer Gestalt oder Form, die er kreieren wollte. Einmal sah er eine Frau, die die Straße hinunterging und stolperte. Er deutete auf sie und meinte: „Spielt das.“

Während Miles es vorzog, in Metaphern oder Bildern über Musik zu

sprechen, verbrachten Tony, Ron und ich lange Nächte damit, nach jedem Gig die performte Musik theoretisch auseinanderzunehmen. Wir redeten über das „Was wäre gewesen, wenn ...“ und darüber, was wir am nächsten Abend möglicherweise spielen wollten. Ich liebte Diskussionen über die Musik mit den Kollegen und lernte während der nächtlichen Gespräche unglaublich viel. Ich sog die Informationen förmlich auf, ganz versessen darauf zu lernen, denn Musiker in Miles' Quintett zu sein, bedeutete ein Erbe zu wahren, eine Blutlinie fortzusetzen, die zurück zu den besten Jazzmusikern der Geschichte reichte. Möglicherweise empfand ich einen tiefen, eher unbewussten Drang, sie nicht zu enttäuschen.



Herbie Hancock glänzt nicht nur als Klavierspieler, sondern auch als Keyboarder.

Zuerst spielte ich zu bemüht. Im Bestreben, Miles alles zu zeigen, was ich draufhatte, überreizte ich meinen Stil. Miles spielte zum Beispiel ein Intro, das ich praktisch konzertierte und dabei die Leerstellen mit Verzierungen und schweren Akkorden füllte. Einige Male kam er zum Klavier und deutete mit Gesten an, mir die Hände abzuhacken, damit ich endlich ruhig war. Ich empfand das als eine von Miles humorvollen Marotten, fand später aber heraus, dass eine ernsthafte Intention dahintersteckte.

Natürlich spielte ich weiterhin Fills, darüber nachdenkend, wie ich das Stück erweitern oder meine eigenen Limits überschreiten konnte. Doch es gab immer wieder Momente, in denen ich nicht wusste, was ich machen sollte oder was man von mir erwartete. So entschied ich mich nach einer Show, Miles direkt darauf anzusprechen.

„Miles, manchmal weiß ich nicht, was ich spielen soll.“

„Dann spiel nichts“, antwortete er, mich nicht mal eines Blickes würdigend. So einfach war das.

Ich hatte niemals daran gedacht, bei einem Song nichts zu spielen. Doch sobald Miles die Worte ausgesprochen hatte, ergaben sie Sinn – perfekt! Ich realisierte endlich, warum er den Witz machte, mir die Hände abzutrennen: Das Fehlen eines Instruments veränderte den Sound eines Songs wohl grundlegender als der Wechsel von

Akkorden oder Einzeltönen. Das war Miles pur – er lehrte mich mit nur wenigen Worten etwas Profundes über Musik.

...

Einmal befand er sich in einem Club, um sich eine Gruppe junger Musiker anzuhören. Sie wussten, dass er im Publikum saß, und wollten ihn verständlicherweise beeindrucken. Nach Ende des Auftritts ging ein junger Mann zu Miles rüber und fragte: „Mr. Davis, was halten Sie von meinem Spiel?“ Miles schaute ihn einfach an und antwortete: „Tanzt du so mit deiner Freundin? Küsst du sie so?“ Der Junge ließ jede Art von Leidenschaft vermissen, doch Miles hätte ihm das niemals direkt gesagt. Stattdessen wollte er, dass er sich Gedanken über die Leidenschaft machte und das Gefühl auf den Ausdruck des Musikmachens übertrug.

Auch Miles versuchte, sich permanent zu übertreffen. Einmal traten wir in einem Club in Detroit auf. Er drehte sich zu Tony und mir um und fragte: „Warum spielt ihr nicht ein Backing so wie bei George?“ Er hatte gemerkt, dass wir bei Soli von George Coleman die Rhythmen „aufmischten“, was in ein freieres Spiel mündete. Wir „zerbrachen das Metrum“ und spielten stark versetzte Rhythmen. Das brachte den Solisten in der Regel zu einer freieren Interpretation des Songs.

Wir taten das, weil George damals von John Coltrane beeinflusst war und

„Tranes“ Band hinsichtlich der Rhythmen und des Metrums in abgefahrene Dimensionen vordrang. George liebte es, wenn Tony und ich eher unkonventionell spielten, da es auch ihn „öffnete“. Im Gegensatz dazu folgten wir bei Miles einem eher bekannten Pfad, wenn er zum Solo ansetzte, egal, um welche Nummer es sich handelte. Ich hatte schon so viele Jahre Miles' Scheiben gehört, dass ich davon ausging, er wolle uns so spielen hören, wie die anderen Musiker auf den jeweiligen Alben es machten. Doch so lief das nicht. Miles stand darauf, wenn Tony und ich ihn spielerisch zu musikalischen Herausforderungen führten.

Als Miles uns besagte Frage stellte, schauten wir uns überrascht an und versprachen ihm, den Background gehörig „aufzumischen“. Das machten wir an dem Abend in Detroit. Ich begann damit, verschiedene Ansätze einzubringen und unterschiedliche Atmosphären, um somit Miles' Gewohnheiten zu unterminieren. Zuerst kam er ins Straucheln. Er spielte eine Art abgehackter Phrase – begann und hörte wieder auf –, da Tony, Ron und ich das rhythmische Fundament unter ihm auseinandernahmen. Die ihm gewohnte rhythmische Palette war plötzlich verschwunden, was ihn aus der Bahn warf. Ich las das an der Art ab, wie er die Schultern bewegte, seinen Körper krümmte, um den Rhythmus zu beherrschen.

Miles beschwerte sich nicht, und so legten wir ihm die ganze Nacht einen komplexen rhythmischen Teppich aus. Seine Soli muteten erratisch an, doch am folgenden Abend wollte er noch weitergehen. Wir performten noch weniger vorhersehbar, doch Miles stellte sich besser darauf ein und zeigte sich in der Lage, längere Phrasen zu spielen. Er begann, sich einzupegeln. Und am dritten Abend „zerriss“ er alles, und nun war ich derjenige, der musikalisch sprang und zuckte, dabei

versuchend, mit ihm mitzuhalten. An dem Abend spürte ich, dass ich ein ganz anderes Level erreicht hatte. Meine Aufgabe als Instrumentalist sollte sich von nun an radikal vom Bisherigen unterscheiden.

Es bedeutete einen großen Schritt vorwärts, doch erst mal in Form gekommen, wollte Miles uns noch weiterdrängen. Verschiedene Rhythmen zu vermischen, brachte mich zum Spiel offener Harmonien – aber warum konnte ich sie nicht ohne ungewohnte Metren anklingen lassen? Miles mochte es, wenn ich unkonventionelle Akkorde und Harmonien anschluss und damit die Möglichkeiten für einen Solisten erweiterte, auch ohne rhythmische Raffinessen.

Das Spiel in einem Quintett bedeutete tägliches Lernen und Forschen, doch manchmal geriet man auch auf einen ausgetretenen Pfad. Die Lösung, um dem zu entinnen, bestand darin, einfach weiterzuspielen, doch an einem Abend – wir traten im Club Lennie's-on-the-Turnpike in Peabody, Massachusetts, auf – musste ich regelrecht kämpfen und hatte das Gefühl, dass alles gleich klang. Meine Frustration spürend, trat Miles hinter der Bühne an mich heran und flüsterte vier Worte in mein Ohr: „Spiel nicht die Buttertöne.“

Ich hatte keine Vorstellung, was er damit ausdrücken wollte, doch ich wusste, dass es wichtig war, denn sonst hätte er geschwiegen. Ich ließ mir die Worte durch den Kopf gehen. Was ist Butter? Butter ist Fett. Fett bedeutet Exzess. Spielte ich exzessiv? Butter konnte sich aber auch auf etwas Leichtes oder Offensichtliches beziehen. Wie Butter. Gab es etwas Offensichtliches in meiner Stilistik? Und wenn ja, wie konnte ich das ändern?

Harmonisch gesehen sind Terzen und Septimen die eindeutigsten Töne eines Akkords. Sie verraten dem Hörer, ob es sich um einen Moll- oder Dur-Akkord handelt oder einen Dominantseptakkord oder Majorseptak-

kord. Ich überlegte. Wenn ich nun auf die Terz oder Septime verzichtete? Sie nicht spielte? Das würde sicherlich neue Möglichkeiten eröffnen. Da ich nicht an so eine Spielweise gewohnt war, konnte es mich jedoch auch auf ein vollkommen anderes Terrain bringen.

Ich entschied mich, es zu versuchen. Nicht nur bei Akkorden – was an sich schon schwierig genug ist –, sondern auch bei den improvisierten Melo-

Da das Quintett niemals probte, begann ich mein Experiment eines Abends direkt auf der Bühne

dielinien der rechten Hand. Das war verdammt tückisch, denn das ging mir gegen den Strich, war gegen alles bisher Gelernte und Gespielte. Ich war jedoch fest entschlossen, es umzusetzen. Da Miles uns Raum zur freien Entfaltung gab, wusste ich, dass er nichts dagegen hätte. Er würde sich meiner Meinung nach sogar freuen, wenn wir an etwas Neuem arbeiten würden.

Da das Quintett niemals probte, begann ich mein Experiment eines Abends direkt auf der Bühne. Ich musste mich so sehr konzentrieren, dass es eher einer Übung glich, ähnlich dem Spielen von Tonleitern, und nicht reiner Musik. Die Läufe klangen unregelmäßig, und ich musste ständig aufhören, da meine Finger automatisch zu den Terzen und Septimen wanderten. Ich empfand mein Spiel als unbeholfen, bekam an dem Abend aber mehr Applaus als in der ganzen Woche. Das Publikum spürte, dass ich meine Grenzen überschritt, etwas Neues versuchte, und die Leute mochten es.

Normalerweise besteht ein Akkord aus drei Grundnoten. Da ich nun die „Buttertöne“ vermied, reduzierte sich der volle Akkord auf ein oder zwei Noten. Manchmal spielte ich zwei nebeneinanderliegende Noten, also Sekunden. Doch ich schlug nie die Terzen und Septimen an, wodurch die Akkorde offen klangen. Das ermög-

lichte dem Solisten mehr Raum, gab ihm verschiedenste Wahlmöglichkeiten der Richtung, die er einschlagen wollte. Das klang minimalistisch und ungewöhnlich, doch am wichtigsten war mir eine neue Perspektive, um die Musik zu betrachten und das der Improvisation zugrundeliegende kompositorische Element.

Nachdem ich mich erst mal an ein Spiel ohne „Buttertöne“ gewöhnt hatte, begab ich mich auf den umgekehrten Weg und setzte sie wieder ein. Nun waren es allerdings keine „Buttertöne“ mehr: Ich spielte sie nicht, weil ich es musste, so wie früher.

Ich spielte sie, weil ich es wollte. Und das änderte alles für mich – und das nur, weil Miles die vier Worte gesagt hatte. Eine kleine Anekdote. Jahre später kam mir das Gerücht zu Ohren, Miles habe mir tatsächlich geraten, auf die tiefen Töne zu verzichten [„bottom notes“], was ich angeblich missverstanden hätte [„butter notes“]. Wie auch immer: Diese vier Worte, die ich hörte – oder die ich zu hören glaubte – veränderten mein Leben. ■

Buchtipps

Auszug aus:
Herbie Hancock
Möglichkeiten –
Die Autobiografie
(Koch International), 332
Seiten, Preis: 28
Euro (gebundene
Ausgabe)

