

ART BLAKEY

„Ladies and gentlemen, we have something special here at Birdland this evening...”

Treffender hätte die Ansage des Club-Faktotums PeeWee Marquette am Abend des 21. Februar 1954 nicht sein können: Die Fans wurden Zeugen eines der Höhepunkte in der noch jungen Hard-Bop-Bewegung, denn Art Blakeys Jazz Messengers zeigten sich in Hochform. Tom Fuchs erinnert an den legendären Drummer, der am 10. Oktober 80 Jahre alt geworden wäre.

Der junge Mann war in Tränen aufgelöst. Soeben hatte Billy Eckstine, populärer Sänger und Bandleader auf der Schwelle vom Swing zum Bebop, das Handwerkszeug seines neuen Drummers abgepackt. Dabei hätte Art Blakey eigentlich wissen müssen, in welcher kauzigen Runde er im Sommer 1944 hineingeraten war. Der musikalische Leiter der Eckstine-Band, Dizzie Gillespie, hatte drei Jahre zuvor Cab Calloway mit derbem Ulk auf der Bühne derart in Rage versetzt, daß dieser ihn kurzerhand feuern wollte. Gillespie reagierte mit jener berühmten Messerattacke auf seinen Chef. Auch Eckstine war dafür bekannt, daß er Spaß meist auf Kosten anderer betrieb. Als er die trostlose Schießbude sah, mit der Blakey sein Debüt in der Band gab, kaufte er ihm ein neues Drum Set – Eckstine zeigte es ihm allerdings erst, nachdem das alte in Flammen aufgegangen war...

Rund 40 Jahre danach ist Art Blakey selbst längst anerkannter und von allen geschätzter Bandleader, doch wenn man ihn, den alten, in Würden ergrauten Schlagzeuger der 80er Jahre vor Augen hat, der mit seiner letzten Formation der Jazz Messengers auf allen großen Festivals in Europa zu erleben war, dann vergißt man leicht, daß Art Blakeys Karriere alles andere als geradlinig verlaufen ist.

Vielleicht sind in den schwierigen Familienverhältnissen die Gründe dafür zu suchen, daß sich Blakey bereits sehr früh, als Ersatz für elterliche Geborgenheit, ganz der Musik widmet. Über Blakeys Anfänge ist wenig bekannt, er selbst betonte stets, daß er keine Kindheit gehabt habe: „Auf alles, was ein Junge sonst hat, mußte ich verzich-

Botschafter des Jazz

ten. Mit 15 war ich erwachsen.“ Auf die Frage nach seiner Geburtsstadt hat Blakey im Gespräch mit seinem Kollegen Arthur Taylor nur Verachtung übrig: „Ain't that a bitch? Pittsburgh ain't shit, man!“ Nur die Musik bietet ihm die Möglichkeit, aus der Arbeit in den Stahlwerken der Stadt zu entkommen. Es mag überraschen, daß Blakey zunächst als Pianist in Erscheinung tritt, doch erst die Mobster, die den „Democratic Club“ in Pittsburgh betreiben, nötigen ihn, auf den Schlagzeughocker zu wechseln, nachdem Erroll Garner eine eindrucksvolle Vorstellung seines Könnens gegeben hat.

Die Jahre zwischen Pittsburgh und dem schließlich dreijährigen Eckstine-Engagement in New York liegen weitgehend im Dunklen, Blakey spielte im Fletcher-Henderson-Orchester und dann in kleinerer Besetzung mit der Pianistin Mary Lou Williams. Seine anfängliche Vorliebe für dramatische Effekte, etwa das Jonglieren und Hochwerfen der Drumsticks, wird ihm von einem der ganz Großen seines Fachs, von Big-Band-Drummer Chick Webb, bald verleidet: „Der Rhythmus liegt auf der Trommel, nicht in der Luft“, so die Mahnung des Altmeisters Webb an den jungen Blakey.

Diesen kollegialen Ratschlag sollte Blakey beherzigen, denn das spektakuläre Moment in seinem Spiel wird sich fortan ganz auf das Drum Set verlagern. Ab 1954 steht er jener Formation vor, die wie keine andere die Botschaft des Hard Bop überzeugend präsentiert. Als die Jazz Messengers sich formieren, beherrschen die Vertreter des Cool Jazz, einer vergleichsweise glatten und gefälligen Musik, die Szene. Demgegenüber können sich die schwarzen Musiker auf ein gemeinsames Erbe berufen, das weißen Musikern verwehrt bleibt: die Tradition des Gospel und des Blues. Diese Musik, der Hard Bop, wird auch als Funk und Soul bezeichnet. Art Blakey ist der Prototyp des Drummers in der Hard-Bop-Ära. Aber es scheint wohl kein Zufall zu sein, daß in den 50ern der Sound und Wiedererkennungswert einer typischen Jazzcombo zu großen Teilen von dem jeweiligen Drummer ausgingen.

Im Miles-Davis-Quintett sorgte Philly Joe Jones für den richtigen Drive, Max Roach ging mit dem Trompeter Clifford Brown eine erfolgreiche Liaison ein, und

auch Roy Haynes, Art Taylor und Louis Hayes waren gefragte Sidemen für Sonny Rollins, Thelonious Monk und John Coltrane. Blakey jedoch war darüber hinaus auch Bandleader, stets bemüht, Musikern ein geeignetes Forum zu schaffen. Er besaß eine Eigenschaft, die sonst nur noch die ganz Großen wie Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie und Miles Davis auszeichnete: den Willen, andere Musiker in seinem Sinne zu beeinflussen, zu formen und durch sein Spiel zu zwingen, die Grenzen ihrer Leistungen und Talente zu erreichen und doch immer wieder hinaus-zuschieben.

Selbst eine nur unvollständige Liste der Solisten, die Blakey bei seinen Messengers herausgestellt hat, dürfte doch auf solche Namen nicht verzichten: Lee Morgan, Jackie McLean, Johnny Griffin, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Freddie Hubbard, Woody Shaw, Slide Hampton, Cedar Walton, Keith Jarrett, Branford und Wynton Marsalis und Terence Blanchard.

Auch wenn bei Plattenaufnahmen der visuelle Eindruck fehlt, kann man sich heute noch lebhaft vorstellen, mit welcher packenden Energie Blakey seine Messengers nach vorne peitschte und sie zu ständigen Höchstleistungen antrieb. Seine „press rolls“ waren berühmt. Dies war sein Erkennungszeichen, ein Wirbel, der sich vom Pianissimo über ein furioses Crescendo zu steigern vermochte und meist mit donnerndem Schlag auf dem Ride cymbal pünktlich zur ersten Zählzeit des nächsten Taktes einen spektakulären Abschluß fand.

Fürwahr eine wirksame Methode, um aus den Bläsern – meist ein Tenorsaxophonist, ein Trompeter und ein Posaunist – das Beste herauszuholen, eine Taktik, die jedoch bei zartbesaiteten Kollegen mitunter für Verwirrung sorgte. Der Saxophonist Benny Golson etwa, der mit brillanten Kompositionen und geschliffenen Arrangements entscheidend dazu beigetragen hat, daß die Messengers Ende der 50er nicht in reine



Fotos: Jazz Institut Darmstadt

CD-Hinweise (Auswahl)

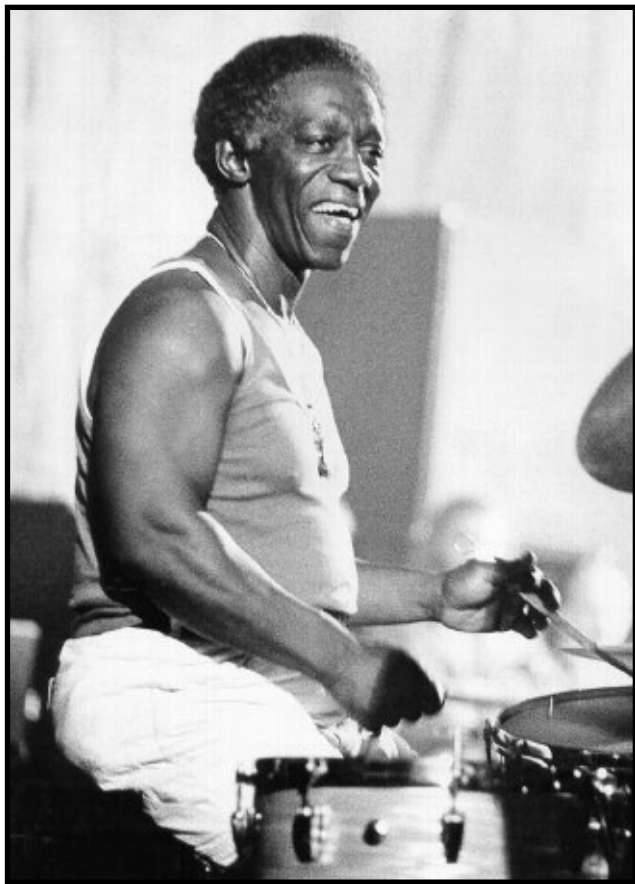
Als Leader:

A Night At Birdland, Vol. I, II & III, 1954
Blue Note/EMI 300-102, -103, -192
At The Cafe Bohemia Vols. I & II, 1956
Blue Note/EMI 3000-87, -88
Art Blakey's Jazz Messengers With Thelonious Monk, 1958
Atlantic/eastwest 7567 81332 20
At The Jazz Corner Of The World, 1958
Blue Note/EMI 8288 8882
Moanin, 1958
Blue Note/EMI 7465 16-2
A Night In Tunesia, 1960
in-akustik 011601
The Freedom Rider, 1961
Blue Note/EMI 4156
Caravan, 1962
Riverside/ZYX RM 438
Indestructible, 1964
Blue Note/EMI 7464 29-2
Album Of The Year, 1981
Timeless SJP 155
Straight Ahead, 1981
Concord CJ-168
Oh - By The Way, 1982
Timeless SJP 165
Feel The Wind, 1988
Timeless SJP 307

Als Sideman:

Billy Eckstine and His Orchestra, 1945-1947
Laserlight 17070
Johnny Griffin, A Blowin' Session, 1957
Blue Note/EMI 7243 4 99009 29
Sonny Rollins, Moving Out, 1954
Original Jazz Classics OJC 058
Sonny Rollins With The Modern Jazz Quartet, 1951
Original Jazz Classics OJC 011
Thelonious Monk, Genius of Modern Music Vols. I & II, 1947-1952
Blue Note 3000 -89, -194
Thelonious Monk, The London Collection, Vol III, 1971
Black Lion 760 142

Prototyp der Hard-Bop-Ära



Laut, vital und mitreißend: Art Blakeys Schlagzeugstil war nichts für Zartbesaitete. Und er blieb sich dabei über vier Jahrzehnte treu.

Spielroutine abdrifteten, schildert seine ersten Eindrücke so: „Als ich bei Blakey einstieg, spielte ich glatt und behutsam. Ich glaube, er nahm das eine Zeitlang so hin. Bis er mich eines Abends mit einem dieser ‚press rolls‘ eindeckte, für die er berühmt war. Er steigerte ihn zu einer gewaltigen Lautstärke, und als er das machte, stand ich da wie angewurzelt, und dann setzte er einen Akzent – bam! –, und um das zu unterstreichen, schlug er noch einmal auf das Cymbal – bam!! –, und um dem Ganzen zusätzlich Gewicht zu geben, brüllte er auch noch zu mir herüber: ‚Komm endlich aus deinem Mauselloch ‘raus!’“

Art Blakey spielte laut, vital und mitreißend, gewiß, aber er gehörte nicht unbedingt zu den Neuerern seines Fachs. Die rhythmischen Herausforderungen des Free Jazz in den 60ern, denen sich etwa Max Roach und Elvin Jones stellten, sie gehen an ihm spurlos vorüber. Über vier Jahrzehnte ist Blakeys Stil immer derselbe geblieben, wie er ihn aufgrund der offenkundigen Einflüsse durch die großen Swing-Drummer Chick Webb und Sid Catlett entwickelt hat. Auch bei Blakey ist die kleine Trommel, die Snare drum, Ausgangspunkt seines Spiels, jedoch zieht er bei seinen Erkundungen auf polyrhythmischen Gebiet nun verstärkt das restliche Trommelinventar hinzu. Auf jeder Platteneinspielung seiner Jazz Messengers präsen-

tiert sich Blakey mit einem längeren Solo, das vor allem durch seinen voluminösen Sound beeindruckt – nicht zuletzt das Verdienst des Blue-Note-Tontechnikers Rudy Van Gelder, der Blakeys Plattenkarriere begleitet hat.

Blakeys Schlagzeug mag zwar vergleichsweise spartanisch ausgestattet gewesen sein (es umfaßte nur vier, später sechs Trommeln und zwei Becken), aber das bedrohliche Schlagwetter, das er mit minimalem Gerät heraufbeschwören konnte, kam manchmal einem ganzen Perkussionsensemble gleich. Man hat in Blakeys Spiel oft eine stilistische Nähe zu afrikanischen Rhythmen herstellen wollen, doch Blakey selbst hat dies stets zurückgewiesen: „Africa doesn't have anything to do with American jazz.“ Der Grund, warum er sich 1947 zu einem mehrmonatigen Aufenthalt nach Nigeria einschiffte, ist denkbar banal: In der New Yorker

Jazzclubszene gibt es keine Arbeit für Blakey. Statt dessen widmet er sich in Afrika

Schutzpatron junger Talente

religiösen Studien, wendet sich wie viele andere Musiker auch dem Islam zu und

nimmt bei seiner Rückkehr einen arabischen Namen an: Abdullah Ibn Buhaina. „Bu“, wie ihn die Musiker nennen, entwickelt sich mit missionarischem Eifer zum Schutzpatron für meist sehr junge Talente, die ihre Lehr- und Herrenjahre in der Obhut der Jazz Messengers verbringen. Daß dabei nicht immer der musikalische Standard gehalten werden kann, wird klar, betrachtet man die Platteneinspielungen der verschiedenen Bandabschnitte. Da gibt es die Höhepunkte mit Wayne Shorter, Curtis Fuller und Freddie Hubbard, aber auch viel Leerlauf, vor allem in den zehn Jahren zwischen 1965 und 1975, in denen Blakey nur wenige Platten mit stets wechselnden Besetzungen auf-

nimmt, Formationen, die weder die stilistische Geschlossenheit oder die ungeheure Dynamik früherer Tage aufweisen noch von dominierenden Musikerpersönlichkeiten geprägt sind. Erst in den 80ern hat Blakey mit den Trompetern Wynton Marsalis und Terence Blanchard innovative Musiker zur Seite, die bereits in jungen Jahren wie selbstverständlich die gesamte Tradition ihres Instruments überblicken und sie mit verblüffendem handwerklichen Geschick zu präsentieren wissen.

Zu Blakeys 70. Geburtstag kommt es noch einmal zu einem Wiedersehen mit ehemaligen Weggefährten: Das Konzert der Jazz Messenger All Stars ist eindrucksvolles Zeugnis der Wertschätzung, die man dem fast tauben Bandleader noch immer entgegenbringt. Aktiv war Blakey noch bis zuletzt – sein Tod am 16.10.1990 kam für alle überraschend. Noch ein Jahrzehnt später befällt Wynton Marsalis, obwohl mittlerweile selbst erfolgreicher Bandleader, ein Gefühl tiefer Dankbarkeit, wenn er an die Zeit bei seinem Lehrmeister zurückdenkt: „Bu konnte mit 40 Grad Fieber in einem veräucherten Club spielen – und er machte uns Jungen immer noch etwas vor. Bei ihm habe ich gelernt, wo der Beat wirklich liegt – in der Seele. Man hat den Swing zwar in sich, aber Bu hat ihn aus mir herausgelockt. God bless him.“





AUF DIE ZUTATEN KOMMT ES AN

Fünf Jahre ist es her, daß Jacky Terrasson mit seinem Trio auf der Jazzszene auftauchte. Binnen kurzem etablierte er sich als einer der aufregendsten neuen Pianisten und sein Trio als eine der interessantesten Newcomer-Bands der 90er Jahre. Beim Klavierfestival Ruhr stellte Terrasson sein neues Quintett vor. Berthold Klostermann hörte zu und sprach mit dem Pianisten.

Auf der CD „What It Is“ war es noch im Experimentierstadium (vgl. FF 8/99, S. 86), inzwischen hat das Quintett-Konzept deutlichere Konturen angenommen. Nicht, daß Terrasson das Potential des Klavier-Baß-Schlagzeug-Formats für erschöpft hielte. Er ist überzeugt von den Entwicklungsmöglichkeiten des Pianotrios, und er will darauf zurückkommen – irgendwann. Zur Zeit steht ihm der Sinn nach einem anderen Sound. Und der ist in der Tat ungewöhnlich: Fender-Rhodes-Piano, Mundharmonika und ein Arsenal von Flöten bestimmen das Klangbild.

AUF DIE GEWÜRZE KOMMT ES AN

Daß der Flötist Jay Collins mal zum Saxophon greift, ist die Ausnahme; eher zieht er orientalische Holz- und fernöstliche Bambusflöten aus der Ledertasche. Nicht um Weltmusik zu spielen, doch er sorgt für exotisches Kolorit. Gregoire Maret, der Junge mit der Mundharmonika, schafft ein gewisses französisches Flair. Beide sind gute Solisten, Jazzgiganten sind sie nicht. Farbgeber, die zum Höhenflug abheben können, wenn das Resttrio sie hinwegträgt.

Denn das Herz der Band ist immer noch das Trio. Mit Ugonna Okegwo, Terrassons langjährigem Bassisten, und Gerald Cleaver, dem neuen Drummer, stellt es eine so dichte Einheit dar, daß ein Bläser dazu spielen kann, was er will. Das Triokonzept, das eher auf ostinate Grooves setzte als auf Akkordprogressionen, kommt den Neuen zugute. Terrasson selbst läßt am Fender Rhodes an Chick Coreas erste „Return to Forever“ denken – und fühlt sich damit keineswegs mißverstanden: „Ich mochte Chick Coreas In-

strumentierung mit Flöte, Gesang, Fender Rhodes und Percussion. Und sein leichter Anschlag auf dem Rhodes hat es mir schon immer angetan.“

Die Einflüsse des Eklektikers Terrasson sind vielfältig. Was bei dem multikulturellen Hintergrund der Band kaum verwundert. Schon im Trio tat sich der in Berlin geborene frankoafroamerikanische Pianist mit dem aus London gebürtigen nigerianisch-deutschen Bassisten Okegwo und dem jüdisch-amerikanischen Drummer Leon Parker zusammen. Von den neuen Mitgliedern ist Maret schweizerisch-martiniquischer Herkunft, Collins und Cleaver stammen aus Oregon bzw. Detroit. Sie alle bringen ihre persönlichen Vorlieben, Hör- und Spielerfahrungen mit ein: Okegwo hört Weltmusik, Funk und überträgt James-Brownes Baßfiguren auf den Kontrabaß. Maret ist Fan von Stevie Wonder (Mundharmonika!) und arbeitete mit der HipHop-Poetin Me'Shell Ndegé Ocello. Collins eignete sich orientalisch-asiatische Flötentechniken an, Cleaver hält sich an eine solide, schwarze Rhythmusauffassung.

„Es ist gut,“ meint Terrasson, „verschiedene Zutaten zu haben. Das ist wie beim Kochen. Wenn man immer dieselben Gewürze nimmt, schmeckt's immer gleich. Ich spiele auch keinen hundertprozentigen Jazz. Selbst bei Standards versuche ich, einen neuen Dreh zu finden, denn besser als Charlie Parker oder Sonny Stitt kann ich sie eh nicht spielen. Es kommt darauf an, verschiedene Quellen anzuzapfen und daraus etwas Eigenes zu machen.“

Was das heißt, konnte man bereits beim Trio hören, wenn Terrasson Standards neu wendete, „Nature Boy“ mit einem groovigen Ostinato oder „Love for Sale“ mit der Baßlinie von Herbie Hancocks Funk-Klassiker „Chameleon“ unterlegte. Jetzt bedient er sich neben zumeist eigenem Material auch bei Rock (Pink Floyds „Money“) und Klassik (Ravels „Bolero“). Gerade letztere hat es ihm derzeit angetan: „Vor ein paar Wochen habe ich Schostakowitsch entdeckt. Sein Klavierwerk ist fast wie ein moderner Bach. Faszinierend! Jetzt verstehe ich, wo Keith Jarrett vieles her hat.“

Neue Erfahrungen sammelte Terrasson auch mit Einspielungen für die Soundtracks zu „Lulu on the Bridge“, „Primary Colors“ und „The End of Violence“. Ry Cooder verschaffte ihm diesen Kontakt. „Es ist schön, mal aus meiner kleinen Nische herauszukommen. Man gerät in völlig neue Situationen. Bei „Primary Colors“ war ich nur darauf vorbereitet, eine einfache Melodie zu spielen. Als ich ins Studio kam, saß da ein 100köpfiges Orchester – überwältigend. Vielleicht gibt mir das Ideen für künftige Projekte.“



CD-Hinweise

Jacky Terrasson (1994)
 Reach (1995)
 Rendezvous (mit Cassandra Wilson, 1997)
 Alive (1998)
 What It Is (1999)
 (alle: Blue Note / EMI)

Jon Hassell, Fascinoma (1999, Water Lily Acoustics / in-akustik)