



Ja. Aber es war kein Krankenhaus. Wir sind im Mississippi des Jahres 1933, draußen auf dem Land! Es gab dort weder Elektrizität, Telefon, Radio, noch fließendes Wasser. Der nächste Arzt war 20 Meilen entfernt von uns – 20 Meilen mit Maultier und Karren.

Ihre Familie zog nach Buffalo, als Sie zwölf Jahre alt waren.

Ja. Mein Onkel war im Krieg. 1945, nachdem er jahrelang der Unwillige war, der von den Unqualifizierten kommandiert wurde, das Unnötige für die Undankbaren zu tun, ging er nach Buffalo, fand dort ein Haus, kaufte es und holte die Familie nach. Das war zur Zeit der Massenmigration von Afro-Amerikanern aus dem Süden in den Norden oder nach Kanada. Mir bot das Bildungs- und noch viele andere Möglichkeiten, die ich in Mississippi nicht hatte. So gab es dort, wo wir lebten, keine Schulen für Schwarze und daher auch keine Schulbusse. Das Beste, was mein Bruder und ich tun konnten, war, drei Meilen durch Wälder und Schlamm zu laufen, wo todgiftige Schlangen und andere Gefahren lauerten, um in einer Einraumschule bei jemandem aus unserer Gemeinde Lesen, Schreiben und Rechnen zu lernen.

Ihre erste musikalische Erfahrung in Mississippi war Kirchenmusik.

Ja, und da gab es – in Cary, diesem Dorf, in welches meine Tante mich ab 1941 in den Schulunterricht schickte – auch Straßenmusiker, die Gitarre, Waschbrett, Löffel oder Bones spielten. Ich hörte also auch eine Menge Blues und wollte das Gitarrenspiel erlernen, doch hatte niemand

Straight ahead ins Freie Clarence Becton

Clarence Becton ist ein Musicians' Musician – einer, der vor allem in Musikkreisen einen Namen hat. Er gehört zu jener Generation noch lebender afro-amerikanischer Jazz Heroes, die oftmals unter härtesten Bedingungen aufgewachsen sind und es vielleicht gerade deshalb geschafft haben, sich eine umfassende Bildung anzueignen und gesellschaftlich zu emanzipieren und die zugleich die gesamte Jazzgeschichte verkörpern, indem sie bei stilbildenden Musikern jeder Epoche persönlich gelernt haben – vom Ragtime an. 1933 in Mississippi geboren, hatte Becton schon als Kind den Drang selbst Musik zu machen und trat ab 1953 in und um Buffalo (NY) als Schlagzeuger auf – einer Stadt, in die seine Familie Mitte der 1940er-Jahre gezogen war. Frankie Dunlop, selbst aus Buffalo, war einer seiner Mentoren am Drumset. Seit 1981 lebt Becton in Amsterdam. Neben seinen Touraktivitäten lehrte er für etwa zehn Jahre am Konservatorium in Den Haag und auch heute noch ist er musikalisch aktiv. Zu der langen Liste von Persönlichkeiten, mit denen er im Lauf seiner Karriere ge-

arbeitet hat, gehören u.a. Joe Albany, Pepper Adams, Benny Bailey, Hamiet Bluiett, Marilyn Crispell, Miles Davis, Roy Eldridge, Don Ellis, Burton Greene, Slide Hampton, „Captain“ John Handy, Coleman Hawkins, Julius Hemphill, Joe Henderson, Jon Hendricks, Earl „Fatha“ Hines, Bobby Hutcherson, Milt Jackson, Oliver Lake, Prince Lasha, Thelonious Monk, Mark Murphy, Albert Nicholas, Pony Poindexter, Julian Priester, Woody Shaw, Clark Terry, Lucky Thompson und Mal Waldron.

Sie wurden in Mississippi geboren – wo genau?

Es war ein Ort namens Fidler. Eigentlich ein riesiger Laden, sie verkauften dort alles: Essen, Möbel – vor allem war es eine Plantage für Getreide, Sojabohnen und Baumwolle.

Arbeiteten Ihre Eltern dort?

Nein. Ich weiß nicht, wo wir lebten, als ich geboren wurde.

Das heißt, Sie kennen den Ort oder das Krankenhaus nicht, in dem Sie geboren wurden?

das Geld, das Instrument zu kaufen. So nahm ich etwas Holz, ein paar Nägel und ein bisschen Draht, um mir selbst eine Gitarre zu bauen. Allerdings konnte ich nie die richtige Spannung auf dem Draht erzeugen und gab mein Vorhaben wieder auf.

Wie alt waren Sie damals?

Etwa zehn Jahre alt.

1953, als Neunzehnjähriger, begannen Sie öffentlich aufzutreten.

Ja. Zu der Zeit, als ich mich auf das Schlagzeugspiel einließ, arbeitete ich nachts Vollzeit als Radio- und Fernseh-Reparateur bei Sylvania, einer Fabrik in Buffalo, die Autoradios und Fernseher herstellte. Zugleich absolvierte ich mein letztes Jahr an der technischen High School, wo ich eine Ausbildung als Elektriker machte. Ich kaufte mir ein Radio und fand einen Jazz-Sender. Sofort zog mich das Schlagzeug in den Bann. Ich kaufte mir ein Paar Schlagzeugstöcke, begann auf einem simulierten Drumset zu improvisieren und spielte schon bald zu Radioaufnahmen. Etwas später nahm ich Unterricht bei einem Schlagzeuglehrer, der ein klassischer Perkussio-

nist war, das heißt kein Drumset-Spiel unterrichtete, mir vielmehr die Grundlagen des Schlagzeugs und das Notenlesen beibrachte. Ich musste mir das eigentliche Drumset-Spielen selbst beibringen. Dazu zog ich los und sah mir die großen Musiker an, die in der Gegend auftraten. Kurze Zeit später wollte ein Bekannter, der auch bei Sylvania arbeitete und Klavier spielte, eine Band zusammenstellen und fragte mich, ob ich bei ihm Schlagzeug spielen wolle. Also investierte ich in eine Basstrommel, eine Snare, ein Ride-Becken und ein Hi-Hat – eine rudimentäre Ausrüstung. Ich hatte einen Monat Zeit, mich mit dem Drumset vertraut zu machen, bevor wir im November 1953 unsere erste Probe hatten. Kurze Zeit später begannen wir für Hauspartys zu spielen, auf denen die Leute tanzten. Ich übte und übte und wurde immer besser. Der Bassist und ich wurden gute Freunde und er nahm mich überall hin mit zu den Jazzmusikern in der Stadt. Nach etwa einem Jahr in seiner Rhythm & Blues-Band wurden wir gefragt, ob wir uns einem Jazz-Quartett anschließen wollten. Das war der Zeitpunkt, an dem meine Karriere in Gang kam.

Ein paar Jahre später spielten Sie dann regelmäßig im Royal Arms Club in Buffalo – unter anderem mit Pete Johnson, Don Menza, Don Ellis und Wade Legge, auch spielten Sie dort mit Coleman Hawkins.

Ja, bei Coleman machte ich einen Job für einen anderen Schlagzeuger. Es fühlte sich natürlich und gut an mit ihm zu spielen. Er hatte keine

Probleme mit meiner Art zu spielen, es war eine gute Erfahrung.

Wie kam es zu Ihrem Zusammentreffen mit dem Scat-Sänger und Lyriker Jon Hendricks, mit dem Sie später intensiv tourten?

Ich spielte damals in einem Trio in Buffalo – Klavier, Bass und Schlagzeug. Von Zeit zu Zeit riefen uns die zwei Besitzer des Royal Arms Jazz Club an, um uns als Rhythmus-Sektion für dort auftretende Solisten zu engagieren. Jon Hendricks kam für ein einwöchiges Club-Engagement in die Stadt, zusammen mit dem Pianisten Joseph „Flip“ Nuñez. Sie fragten mich und den Bassisten des Trios, John Heard, ob wir dazukommen könnten. Noch während dieser Woche fragten Jon und Flip mich und John Heard, ob wir Interesse hätten mit ihnen auf Tour zu gehen, und wir sagten zu.

War dies Ihr erster großer Schritt in die professionelle Laufbahn als Musiker?

Es gab meiner Karriere auf jeden Fall einen großen Schub und brachte mich raus aus Buffalo. Ich hatte ohnehin beschlossen, die Stadt zu verlassen, obwohl sich die Dinge um 1965 eigentlich ganz gut entwickelt hatten. Mit Jon auf Tour zu gehen war dann schließlich die beste Option – musikalisch und persönlich. Jon ist ein großartiger Musiker und Performer. Er gab uns sehr viel musikalische Freiheit. Ich arbeitete mit ihm insgesamt 12 Jahre lang, von Mai 1965 bis 1968 und von 1972 bis 1981.

1967 tourten Sie mit Jon Hendricks, Flip Nuñez und Henry Grimes von New York via Kanada nach San Francisco, wo Sie für eine Weile lebten. 1969 zogen Sie nach München, wo Sie für neun Monate im Domicile Jazz Club als Haus-Drummer engagiert waren. Während dieser Zeit arbeiteten Sie auch intensiv mit dem Pianisten Mal Waldron. Auf seinem bemerkenswerten Album „Free At Last“ sind Sie am Schlagzeug – es war die erfolgreiche Debüt-Produktion des mittlerweile weltbekannten ECM-Labels.

Mal und ich spielten mehrere Male zusammen im Domicile und nahmen „Free At Last“ im Herbst 1969 auf. Mal Waldrons Stil empfand ich immer als äußerst originell – einzigartig. Er war ein großartiger Musiker und Mensch. Er hatte einen besonderen Ansatz zu spielen. Er ging immer in dieses hypnotische Ding, eine sehr persönliche Sache von ihm. Es zeigte mir etwas über diesen hypnotischen Effekt, den du mit dem Mittel der Wiederholung erreichen kannst.

1970 sind Sie in die USA zurückgekehrt, wo Sie unter anderem auch mit Thelonious Monk gearbeitet haben – in Robin D.G. Kelleys Monk-Biographie sind Sie als talentierter Schlagzeuger erwähnt. Wo spielten Sie mit Monk?

Wir spielten 1970 in dem [heute nicht mehr existierenden] Both/And Club in San Francisco. Um diese Zeit war ich gerade von meinem langen Club-Engagement in München in die Staaten zurückgekehrt und hatte mir vorgenommen, Musikunterricht am College zu nehmen, um

Anzeige

Musikgeschäfte mit gutem Jazzsortiment

- Berlin** **Dussmann das KulturKaufhaus**, Friedrichstraße 90, 10117 Berlin, Telefon 0 30/20 25 11 11, www.KulturKaufhaus.de
- SATURN Electro-Handels GmbH**, Alexanderplatz 3, 10178 Berlin, Tel. 0 30/26 39 97 224, Fax 0 30/24 75 18 08, MarekA@media-saturn.com, MaierTho@media-saturn.com
- Dresden** **SWEETWATER**, Friedrich-Wieck-Str. 4, 01326 Dresden, Tel. 03 51/2 64 12 70, Fax: 03 51/2 64 10 25
- Erlangen** **BONGARTZ – MUSIK IN ALLEN FORMATEN**, Hauptstr. 56, 91054 Erlangen, Tel. 0 91 31/90 80 520, info@bongartz-musik.de, Newsletterbestellung unter: www.bongartz-musik.de
- Köln** **Black Diamond Records**, Inh. Thomas Mechlen, Ritterstr. 48, 50668 Köln, Tel. 02 21/139 04 42, Fax 02 21/139 04 41, E-Mail: blackdiamondviny@web.de
- SATURN Electro-Handelsgesellschaft mbH Köln**, Hansaring 97, 50670 Köln, Telefon 02 21/16 16-248, Fax 0221-16 16-307, koeln-hansaring@saturn.de

- München** **LUDWIG BECK, Kaufhaus der Sinne**, Marienplatz 11, 80331 München, Musikabteilung 5. Etage, E-Mail: musik@ludwigbeck.de
- Münster** **Jörgs CD-Forum** – CDs, Tickets & Vinyl, Alter Steinweg 4–5, 48143 Münster, www.cd-forum.com, Tel. 02 51/5 88 89, cd-forum@t-online.de
- Stuttgart** **einkLANG – Klassik, Jazz & More** – Charlottenstr. 1 (ehem. Musikbibliothek), 70182 Stuttgart, Tel. 07 11/2 34 87 71, Fax 07 11/2 34 87 72, www.einklang.de

VERSAND International

- BOCK'S MUSIC SHOP** **Spezialitäten & Raritäten** (nicht nur Jazz!) Glasauergasse 14/3, A-1130 Wien, Tel. & Fax: +43/1/8 77 89 58, E-Mail: office@bocksmusicshop.at, www.bocksmusicshop.at
- SPIRIT OF JAZZ** **Spezial CD/DVD/LP Versand**, Kühlenbergstr. 31, 97078 Würzburg, Tel. 09 31/2 99 45 91, Fax 09 31/2 99 45 92, E-Mail: spirit.of.jazz@t-online.de, www.spirit-of-jazz.de
- TT-Versand** **Achim H. Dicken**, Ubierrstr. 4, 41462 Neuss, Tel. + Fax 0 21 31/53 07 83

mehr über Melodie und Harmonie zu lernen. Thelonious und sein musikalischer Leiter, Paul Jeffrey, fragten mich, ob ich nicht San Francisco verlassen wolle, um mit ihnen auf Tour zu gehen. Paul Jeffrey am Saxophon und am Bass der großartige Musiker Rafael Garrett. Sie fanden etwas in meinem Spiel, das ihnen gefiel. Ich wäre liebend gerne mit ihnen gegangen, aber ich konnte damals einfach meine Studien nicht aufgeben. Ich war vor eine schwierige Wahl gestellt und entschied mich für die Schule.

1973 trafen Sie Woody Shaw und arbeiteten mit ihm. Können Sie ein paar Gedanken über ihn teilen?

Ich kann ohne zu zögern sagen, dass das Spiel mit Woody Shaw immer eine magische Reise auf höchster Ebene für mich war. Ich hatte das große Glück mit Woody Shaw zu zwei verschiedenen Zeitpunkten zu arbeiten – 1973 und 1975. Es war ein erhebendes Gefühl mit Woody zu spielen. Ich konnte einfach ich selbst sein und es passte. Ich liebte seinen melodischen und harmonischen Ansatz. Sein Spiel erinnerte mich stark an das von John Coltrane, aber auf seine eigene Weise, und sein Rhythmus-Konzept war großartig – er spielte Schlagzeug und klang grandios. Wenn wir zusammen spielten, spielte er so, dass alles, was ich spielte, gut klang. Wir alle vermissen Woody Shaw sehr!!

Zu Beginn des Jahres 1979 gingen Sie für neun Monate mit Earl „Fatha“ Hines auf Tour durch die USA, Kanada und Teile von Europa. Haben Sie von ihm gelernt?

Absolut! Ich lernte viel bei der Zusammenarbeit mit Earl, und wir hatten sehr gute Arbeitsmöglichkeiten, spielten auf einer Menge Festivals und manchmal auch über drei oder vier Wochen in Hotel-Lounges. Musikalisch war es für mich eine neue Art der Erfahrung, denn er kommt aus der weit zurück liegenden Ragtime- und Swing-Ära, und ich begann in der Bebop-Ära musikalisch aktiv zu werden und bin auch geprägt von der Musik jenseits des Bebop. Zu der Zeit, als ich in Earls Band kam, beschäftigte ich mich gerade mit Polyrhythmen. Auf dieser Tour machte ich erneut und verstärkt eine Erfahrung, die ich bereits zuvor in meiner Münchener Zeit bei einer Konzert-Tour durch Italien mit dem großen Klarinettenisten Albert Nicholas gemacht hatte. Ich lernte, dass Modern Swing, der aus dem tiefsten Inneren gespielt wird, kompatibel ist mit Old Style Swing, der aus dem tiefsten Inneren gespielt wird. Wobei ich, wo ich das jetzt sage, zugeben muss, dass ich manchmal auch einige Anpassungen meines musikalischen Vokabulars vornehmen musste. Zum Beispiel tendierte Earl mehr zur Synkopierung, was sich gut anfühlte, und ich tendierte mehr zu Polyrhythmen, was Earl sehr begrüßte, wenn er ausgeruht war, womit er sich jedoch nicht so wohlfühlte, wenn er durch das Touren müde war. Also gab ich ihm etwas Old Style Feeling und Synkopierung. Wenn ich mich dort hineinspielte, begann ich mir vor meinem inneren Auge sein Leben in den Zwanziger- und Dreißigerjahren vorzustellen und ich konnte das in dem spüren, was er spielte. Und ich nehme an, dass er in meinem Spiel etwas von meinem Hintergrund und meinen Erfahrungen spürte, wenn er mit mir zusammen in die Polyrhythmen hineinging und sie erforschte. Wenn er seine Solo-Piano-Stücke spielte, war



Clarence Becton: „Mit Jon Hendricks auf Tour zu gehen war dann schließlich die beste Option – musikalisch und persönlich. Jon ist ein großartiger Musiker und Performer. Er gab uns sehr viel musikalische Freiheit... Mal Waldrons Stil empfand ich immer als äußerst originell – einzigartig. Er ging immer in dieses hypnotische Ding, eine sehr persönliche Sache von ihm... Das Spiel mit Woody Shaw war immer eine magische Reise auf höchster Ebene. Ich liebte seinen melodischen und harmonischen Ansatz. Sein Spiel erinnerte mich stark an das von John Coltrane, aber auf seine eigene Weise... Ich lernte bei Earl Hines, dass Modern Swing, der aus dem tiefsten Inneren gespielt wird, kompatibel ist mit Old Style Swing, der aus dem tiefsten Inneren gespielt wird, wobei ich auch manchmal einige Anpassungen meines musikalischen Vokabulars vornehmen musste...“

ich immer unten direkt neben der Bühne und lauschte allem, was er spielte. Dabei hörte ich oft fantastische Dinge – er bewegte sich definitiv in eine moderne Richtung. Manchmal wagte sich Earl während seiner Solo-Sets in eine Art

orientalischen Sound hinein, was exotisch und schön war. Auch hörte ich ihn manchmal drei unabhängige Linien auf einmal spielen, drei Geschichten.

Sie leben als Musiker seit fast 35 Jahren in Amsterdam beziehungsweise Europa. Welchen Eindruck haben Sie von der Entwicklung des US-amerikanischen Jazz?

Ich höre gelegentlich Bands, die aus New York hierher kommen, außerdem auch Sachen im Radio. Das gibt mir einen gewissen Eindruck von dem, was dort läuft. Ich kann von dem ausgehend sagen, sie spielen eher in unüblichen Zeitmustern, eher komplexe harmonische Strukturen und Songformen. In manchen Fällen waren Elemente, die ich gefühlsmäßig gerne gehört hätte, nicht so präsent.

Wie würden Sie Ihren eigenen musikalischen Ansatz beschreiben?

Vor allem habe ich meine ganz persönliche musikalische Sichtweise, die aus meinem Innersten schöpft und nicht aus äußeren Konzepten wie Bebop einerseits und Avantgarde und Free Music andererseits. Meine Idee frei zu spielen besteht darin, zu jeder Zeit die Freiheit zu haben mit Mitteln aus jeder dieser Richtungen zu arbeiten oder auch mit keinem, um diese persönliche Vision zum Ausdruck zu bringen. Klar spiele ich manchmal Musik auf der Grundlage des Bebop, jedoch brauche ich, um in diesem Kontext meine eigene musikalische Sichtweise zum Ausdruck zu bringen, einen gewissen Freiraum, damit ich malen, Farbtöne setzen kann. In der auf Avantgarde basierenden Musik brauche ich den Raum, um mit Wiederholung arbeiten zu können. Ich verwende in meinem Spiel das hypnotische Ding zwar nicht allzu oft, aber ich brauche immer die Möglichkeit und den richtigen musikalischen Kontext, in dem ich das tun kann. Es hat sich einfach ergeben, dass es vor allem Straight-Ahead-Musiker waren, die mich in ihre Bands holten. Jedoch habe ich auch in der Avantgarde-Szene einiges gemacht, zum Beispiel spielte ich mit Prince Lasha hier in Amsterdam im Bimhuis. Er spielte in einer wirklich sehr freien Form, hatte einen wunderbaren Sound auf dem Altsaxophon, und er improvisierte einige sehr schöne Melodien. Und ich spielte für einige Jahre mit Burton Greenes Quartetts. Wir spielten meistens seine Kompositionen, mit Strukturen und Formen, von denen aus wir starten konnten, um hinauszugehen und frei zu spielen und wieder zurückzukehren zum Ausgangspunkt. Bei einigen dieser Stücke spielten wir durchweg frei.

Text: Barbara Frenz
Fotos: Thomas Rösch

Diskographie (Auswahl) – Clarence Becton (dr)
Mal Waldron „Free At Last“, ECM, 1969
Dusko Goykovich „As Simple As It Is – Live at the Domicile Munich“, MPS 1970
Hadley Caliman „Hadley Caliman“, Ace Records, 1971
Michael White „Father Music, Mother Dance“, Impulse! 1974
Joe Malinga & Southern African Force „Vuka“, Planisphere, 1989
Benny Bailey „I Thought About You“, Laika 1996