

6 RHYTHMUS IM MODERNEN JAZZ

6.1 Rhythmus im modernen Jazz: Grundlagen, Gestaltungsfreiheiten, Mehrdeutigkeiten

Seit den 1940er Jahren hat der Jazz seine funktionelle Einbindung als Tanz- und Unterhaltungsmusik weitgehend hinter sich gelassen und ist zu einer Musik geworden, deren Ziel in erster Linie der künstlerische Ausdruck der Musiker und der ästhetische Genuss der Hörer ist. Anfang der 1940er Jahre nutzten junge Jazzmusiker wie Dizzy Gillespie, Thelonious Monk oder Charlie Parker – aber ebenso Swing-Stars wie Coleman Hawkins oder Don Byas – die neuen Auftrittsmöglichkeiten in den kleinen Clubs der 52ten Straße in Manhattan, die aufgrund der Nachfrage nach öffentlichen Jam Sessions und Combo-Jazz entstanden waren, sowie die zusätzlichen Verdienstmöglichkeiten durch Plattenaufnahmen, die ihnen kleine Plattenfirmen boten, und schufen sich dadurch eine berufliche Alternative zum ungeliebten Arbeitsalltag in den Swing-Bigbands. Bereits die Jam Sessions in Harlem (Minton's Playhouse, Monroe's Uptown House) hatten den Musikern die Möglichkeit geboten, abseits der Öffentlichkeit neue musikalische Ideen zu entwickeln. Dabei wurde der Komplexitätsgrad der Musik durch schnelle Tempi und eine neuartige Schlagzeugbegleitung, durch ungewöhnliche Tonarten und Modulationen sowie durch ungewöhnliche Harmonieverbindungen und Melodien immer höher geschraubt. Dem neuen Jazzstil, der dabei entstand, dem Bebop, fehlten einige jener Eigenheiten, die den Swing in weiten Hörerkreisen populär gemacht hatten. Das Tempo vieler Stücke war zu schnell zum Tanzen, ihr formaler Aufbau wurde durch Introduktionen und Zwischenspiele unübersichtlich, viele Melodien ließen sich, anders als etwa die Riff-Themen eines Count Basie oder Lionel Hampton, nicht auf Anhieb mitsingen. Doch das störte die neuen Jazzhörer kaum, denn sie wollten ja weder tanzen noch einfach gestrickte Ohrwürmer präsentiert bekommen. Mit dem Bebop wurde der Jazz vielmehr zur Musik einer exklusiven Minderheit. Bebop und moderner Jazz sind jedoch zugleich Beispiele

dafür, dass auch relativ komplexe Musik unter bestimmten sozialen und ökonomischen Bedingungen sowohl interessierte Hörer als auch engagierte Plattenproduzenten und Konzertveranstalter findet (vgl. DeVaux 1997).

Die grundlegenden musikalischen Neuerungen des Bebop im Vergleich zu älteren Jazzstilen berühren vor allem die Rhythmusgestaltung im Spiel der Rhythmusgruppe, also von Bass, Schlagzeug und Piano, seltener Gitarre (vgl. Owens 1995, S. 6ff). Aufgrund des durchgehend gespielten Grundschlags (Walking Bass, Ride Cymbal-Figur) und der regelmäßigen Harmoniewechsel ist ein metrischer Bezugsrahmen stets präsent. Innerhalb dieses metrischen Bezugsrahmens bestehen jedoch zahlreiche Freiräume der rhythmischen Gestaltung – sowohl innerhalb des Spiels der Rhythmusgruppe als auch in der Melodiegestaltung der Solisten. Im Folgenden soll zunächst der zeitliche Bezugsrahmen des Jazz anhand des Repertoires und des Spiels der Rhythmusgruppe dargestellt werden. An ausgewählten Beispielen, die vorwiegend dem Jazz der 1940er und 1950er Jahre entstammen, werden sodann einige weitere improvisatorische und kompositorische Gestaltungsmittel dargestellt, die für den Rhythmus im modernen Jazz typisch sind. Abschnitt 6.2 widmet sich sodann Fragen der mikrorhythmischen Gestaltung sowie deren Auswirkungen auf den Bewegungscharakter im Jazz, der mit Ausdrücken wie „Swing“, „Drive“ oder „Lay Back“ beschrieben wird. In Abschnitt 6.3 werden rhythmische Besonderheiten im Afro Cuban Jazz, in der Bossa Nova sowie im Hardbop und der sog. Fusion Music thematisiert, wo einerseits auf Riffs und Ostinatofiguren zurückgegriffen wird, und andererseits durch kreuzrhythmische Überlagerungen und unregelmäßige zyklische Muster verschiedene Grade von rhythmischer Komplexität erzeugt werden. In Abschnitt 6.4 werden schließlich frei rhythmische Gestaltungsweisen im Free Jazz dargestellt.

Formmodelle im Jazzrepertoire

Das Repertoire des Jazz bilden seit den 1930er Jahren Stücke aus zwei Traditionslinien: dem American Popular Song der Tin Pan Alley-Ära und dem Blues. Beide Traditionen prägen darüber hinaus zahlreiche Kompositionen von Jazzmusikern, zumindest in formaler und harmonischer, nicht selten auch in melodischer Hinsicht (vgl. Bickl 2000).

Populäre Tin Pan Alley-Songs bilden den formalen und harmonischen Rahmen vieler Jazzstücke, indem sie sowohl die Themenmelodie, die vom Ensemble zu Beginn und zum Schluss vorgetragen wird, als auch die zumeist 32taktige harmonische Struktur vorgeben, die unablässig wiederholt wird und den Solisten als harmonischer Rahmen ihrer Improvisationen dient. Mitunter komponierten Bebop-Musiker über die Harmoniegerüste bekannter Songs neue Melodien, deren melodische und rhythmische Ei-

genheiten stark durch den Improvisationsstil der Musiker geprägt sind (vgl. Tirro 1967).

Neben den Tin Pan Alley Songs dient der Blues als ein weiteres Formmodell des modernen Jazz. Allerdings sind hier weniger die Formen des Downhome Blues als vielmehr des Vaudeville Blues prägend. Im Vaudeville Blues der 1920er Jahre wurden zumeist Sängerinnen von kleinen Ensembles begleitet, in denen auch zahlreiche Jazzmusiker mitwirkten. Sowohl hier als auch im populären Boogie Woogie-Blues vollzog sich eine harmonische und metrische Standardisierung der zuvor oftmals improvisatorisch gestalteten Bluesformen auf eine regelmäßige 12taktige Form, die ich im Folgenden als „Jazzblues“ bezeichnen möchte. Anders als beim American Popular Song lässt sich die Harmonik des Jazzblues aufgrund der Tonika- und Subdominant-Akkorde mit kleiner Septime nur bedingt funktionsharmonisch deuten (Moore 1995); immerhin vollzieht sich in den letzten vier Takten des Schemas eine eindeutige funktionsharmonische Bewegung von der zweiten Stufe (Subdominantparallele) über die Dominante zurück zur Tonika (Abb. 75).

$$I \quad IV^7 \quad I \quad I^7 \quad IV^7 \quad IV^7 \quad I \quad I \quad II^m \quad V^7 \quad I \quad V^7$$

Abb. 75: Schematische Funktionsstufen-Darstellung eines 12taktigen Jazzblues; jedes Funktionsstufensymbol entspricht einem Takt; der letzte Dominantseptakkord wird am Schluss des Stückes nicht mehr gespielt.

Neben der harmonisch-metrischen Gliederung ist die formale und melodische Gliederung des Jazzblues-Chorusses wichtig für die melodische Gestaltung der Solisten. Mitunter gliedern die Jazzmusiker ihre Improvisationen in drei Phrasen, die voneinander durch Pausen getrennt sind.

Sowohl beim 32taktigen Tin Pan Alley-Song als auch beim 12taktigen Jazzblues wird somit die metrische Gliederung der Jazzstücke eindeutig durch die harmonische Vorlage bestimmt. Harmoniewechsel erfolgen zumeist regelmäßig im Abstand von vier oder zwei Grundsschlägen; eine Notation im 4/4-Takt ist daher weitgehend üblich und wird in den folgenden Notenbeispielen durch Taktstriche angedeutet. Stücke im 3/4-Takt, sog. Jazz Waltzes, die meist im mittleren Tempo stehen, sind im Jazz eher selten, nehmen jedoch seit den 1950er Jahren Einzug ins Jazz-Repertoire (z.B. bei Sonny Rollins oder Kenny Dorham).¹

¹ Vgl. dazu Kernfeld 1988, S. 85. Bereits bei Fats Waller und im Swing finden sich vereinzelt Jazz-Walzer.

Die Rhythmusgruppe: Bass, Schlagzeug, Piano

Im Laufe der 1930er Jahre nimmt das Spiel der Jazzrhythmusgruppe jene Gestalt an, die seither im modernen Jazz die Regel ist. Noch im Swing spielen die Pianisten vielfach mit Akkorden den Grundschat durch oder verwenden in der linken Hand eine auch im Marsch und Ragtime übliche Begleittechnik, bei der abwechselnd Harmoniegrundton und Akkord gespielt werden (sog. Stride Piano oder „Oom-pah“-Begleitung). Der Bassist folgt im Swing der Harmoniebewegung im halben Tempo des Grundschat (deshalb auch: Two Beat), wobei er in erster Linie Grundton und Quinte der jeweiligen Harmonie spielt. Der Schlagzeuger betont durchgehend Viertel oder Halbe auf der Bass Drum. Zusätzlich spielt er in einzelnen Formteilen feststehende Patterns auf den verschiedenen Schlagzeugkomponenten (Becken, Snare Drum, Woodblocks, Tom-toms); außerdem markiert er mit bestimmten Figuren das Ende von Formteilen, unterstützt die Akzentuierungen des Arrangements oder spielt Fills in dessen Leerstellen (sog. Breaks).

In den 1930er Jahren beginnen Swing-Bassisten wie Walter Page (bei Count Basie) oder Jimmy Blanton (bei Duke Ellington), Basslinien im Tempo des Grundschat zu spielen. Der sog. Walking Bass bildet seither das Rückgrat der Jazz-Rhythmusgruppe. Vor dem Hintergrund der Walking Bass-Linie spielen Pianisten nun zunehmend rhythmisch flexible Akkord-Interpunktionen, die oft zwischen die Grundschatläge fallen (Offbeat-Akzentuierungen). Die Anfänge dieses „comping“ (von: accompany) genannten Begleitstils liegen bereits bei Earl Hines, Duke Ellington und Count Basie, aber erst Bebop-Pianisten geben das Stride Piano-Spiel völlig auf. Darüber hinaus tendieren sie dazu, Akkorde ohne Grundton im höheren Register zu spielen, wobei sie den Grundton dem Bassisten überlassen.

Zentral für die rhythmische Konzeption des modernen Jazz ist jedoch die veränderte Spielweise des Schlagzeugs. Viele Schlagzeugkomponenten, wie sie von Schlagzeugern des älteren Jazz verwendet werden, z.B. Woodblocks und Kuhglocken, die in den Swing-Bigbands eingesetzt wurden, verschwinden aus dem modernen Schlagzeugset. Das Drumset besteht im Jazz nach 1940 nur noch aus den Grundkomponenten: Bass Drum mit Fußpedal, Hi-Hat mit Fußpedal, Snare Drum und großes Becken (Ride Cymbal); diese Grundausstattung kann durch weitere Komponenten ergänzt werden, z.B. durch Standtrommeln (Tom-toms) und weitere Becken (z.B. Crash Becken).

Im modernen Jazz wird der Grundschat vom Schlagzeuger nicht mehr auf den Trommeln, sondern auf den Becken gespielt. Der tiefe Klang der Walking Bass-Linie wird somit durch die hohen Frequenzen der Beckenklänge ergänzt; dies trägt zum charakteristischen „leichten“ Bewegungs-

charakter des Jazz bei. Der Grundschat wird dabei nur selten einfach auf einem Becken durchgeschlagen, vielmehr wird der Beat durch einen zusätzlichen Offbeat-Impuls auf dem großen Becken (Ride Cymbal) ergänzt.² Um welchen Teil des Grundschat dieser Impuls gegenüber dem folgenden Schlag vorgezogen ist, variiert dabei von Schlagzeuger zu Schlagzeuger und in Abhängigkeit des Tempos (vgl. 6.2). Im folgenden Notenbeispiel (Abb 76) ist der Impuls der Einfachheit halber als Achtelnote notiert. Die Hi-Hat betont den Backbeat, also die metrisch-harmonisch unbetonte Zählzeit.

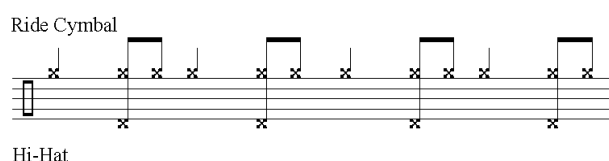


Abb. 76: Ride Cymbal-Figur im modernen Jazz.

Allerdings ist diese Ride Cymbal-Figur lange nicht so bindend wie etwa die Two Beat-Spielweise im älteren Jazz. Der improvisatorische Charakter der Schlagzeugbegleitung lässt eine Variation der Ride Cymbal-Figur oder eine Anreicherung durch Akzente der Snare Drum oder Bass Drum zu (Abb. 77). Dabei wird jedoch die Hi-Hat in der Regel auf dem Backbeat durchgeschlagen; erklingt die Hi-Hat in Ausnahmefällen auf jedem Schlag, so führt dies zu einer besonderen Intensivierung des Spielgeschehens.

Der Schlagzeuger Kenny Clarke gilt als der Innovator des Schlagzeugspiels im Bebop. Bei Clarke löst sich die Bass Drum vom Grundschat und spielt, ebenso wie die Snare Drum, gezielte Offbeat-Akzente, sog. Bombs, wodurch die Rhythmik der melodischen Linien unterstützt oder konterkariert wird. Grundlage dieser Spieltechnik ist eine koordinierte Unabhängigkeit der vier Gliedmaßen und der verschiedenen Schlagzeugkomponenten. Andere wichtige Bebop-Schlagzeuger, vor allem Max Roach und Art Blakey, haben diese Spieltechnik von Clarke übernommen. Clarke erinnert sich in einem Interview mit der französischen Zeitschrift *Jazz magazine*:

2 Der Schlagzeuger Jo Jones begann bereits in den 1930er Jahren in manchen Aufnahmen der Count Basie-Bigband, das standardisierte Hi-Hat-Pattern des Swing (vgl. Abb. 40) auf dem Ride Cymbal zu spielen. Jo Jones verzichtete zugleich in seinen Soli auf den Einsatz von Woodblocks, Kuhglocke und Tom-toms; er setzte die Bass Drum unabhängig ein, erzeugte mit Bass Drum und Snare Drum polyrhythmische Strukturen und brach so das typische 2- und 4taktige Phrasenmuster auf (vgl. Paczynski 1999, S. 229ff).



Abb. 77: Variationen der Ride Cymbal-Figur (vgl. Berliner 1994, S. 617f).

„J’ai longtemps joué avec Diz, de 1938-1942. Après, je suis parti pour l’armée et, pendant mon absence, Dizzy qui joue bien de la batterie, enseigna à tous les batteurs ma manière de jouer. Il leur disait: „Il faut faire comme Klook [Kenny Clarke]. Faites quelque chose avec votre main gauche, n’importe quoi, mais il faut faire quelque chose!““ (zit. nach Paczynski 2000, S. 50).³

Die folgende Transkription soll die Gestaltungsfreiheiten im Spiel der Rhythmusgruppe im modernen Jazz veranschaulichen (Abb. 78). Es handelt sich um den Ausschnitt aus einer Partiturtranskription der Aufnahme „Blues By Five“ (1956) des Miles Davis-Quartetts⁴ mit Miles Davis, Trompete, Red Garland, Piano, Paul Chambers, Bass, und „Philly“ Joe Jones, Schlagzeug (Berliner 1994, S. 732-757); das Stück basiert auf dem Harmoniemodell des 12taktigen Jazzblues.

Red Garlands Piano-Voicings stehen größtenteils im Offbeat; außerdem akzentuiert er an einigen Stellen den Backbeat (T. 3 und 8). In den Takten 11 und 12 markiert er mit einer kontinuierlicheren Akkordbewegung in Vierteln das Ende des Chorus, gemeinsam mit dem Schlagzeug-Fill von Philly Joe Jones. Jones spielt fast durchweg die Ride Cymbal-Figur; allerdings setzt er zusätzliche Akzente auf der Snare Drum und der Standtrommel (Tom-tom), die in den meisten Fällen Offbeats betonen. Diese Offbeat-Akzente fallen in vielen Fällen mit den Offbeat-Akzenten des Pia-

3 „Ich habe lange Zeit mit Diz gespielt, von 1938-42. Danach bin ich zur Armee gegangen. Während meiner Abwesenheit zeigte Dizzy, der gut Schlagzeug spielt, allen Schlagzeugern meine Art zu spielen. Er sagte Ihnen: „Man muss es wie Klook [Kenny Clarke] machen. Macht irgendetwas mit eurer linken Hand, egal was, aber macht irgendetwas!““

4 Aus der LP „Cookin’“ (Prestige 1512).

chorus 3:

The musical score for the 3rd chorus of 'Blues By Five' is presented in four systems. Each system includes a piano (p) part and a double bass (b) part. The piano part is written in treble and bass staves, and the double bass part is in a single bass staff. The score includes various chords and a triplet in the piano part.

Chords and notation for the 3rd chorus:

- System 1: $B\flat M9$, $B\flat 13$, $B\flat 13(\sharp 9)$, $B\flat 13$, $B\flat 13(\sharp 9)$, $B\flat 13$, $E\flat 13$
- System 2: $E\flat 7$, $B\flat 7$, $Dm7$, $D\flat m7$, $Cm7$, $G\flat 13$, $F13$
- System 3: $F7(\sharp 9)$, $B\flat M7$, $E\flat 6/B\flat$, $E\flat 7/B\flat$, $B\flat 7$, $E\flat 7/B\flat$, $E\flat 6/B\flat$, $\{E\flat 9\}$, $B\flat 13$, $E\flat 9$

Triplet notation: 3

Abb. 78: Miles Davis-Quartett „Blues By Five“ (1956), 3. Chorus; die durchweg triolische Phrasierung ist in binären Achteln notiert (aus Berliner 1994, S. 742-44).

nos zusammen; in den Takten 2, 4, 6, 8, 9 und 10 erfolgt zwischen Piano und Snare Drum vermutlich spontan eine weitgehende Synchronisierung der Offbeat-Akzente auf die 4und.

Die interaktive Ausgestaltung des metrischen Bezugsrahmens durch Piano und Schlagzeug lässt demnach eine synchronisierte rhythmische Gestaltung, z.B. durch gemeinsame Offbeat-Akzentuierungen, zu. Im folgenden Musikbeispiel kommt es zu einer besonders ausgeprägten Form der Synchronisierung (Abb. 79). Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der Aufnahme „Softly as in a Morning Sunrise“ (1961) des John Coltrane Quartetts⁵ mit Coltrane am Sopransaxophon, McCoy Tyner am Piano, Jimmy Garrison am Bass und Elvin Jones am Schlagzeug.

Abb. 79: John Coltrane Quartett „Softly as in a Morning Sunrise“ (1961), T. 25-28 des zweiten Chorusses des Sopransaxophon-Solos von John Coltrane (aus Berliner 1994, S. 707).

Gegen Ende des zwei Chorusses (zu je 32 Takte) dauernden Sopransaxophon-Solos von Coltrane synchronisieren Tyner (Piano-Akkorde) und Jones (Akzente auf der Snare-Drum) ihr Spiel zu einer regelmäßigen hemiolischen Überlagerung (Kreuzpulsation im Verhältnis 2 : 3 zum Grundschlag). Diese spontane Synchronisierung hält über insgesamt acht 4/4-Takte an; im Notenbeispiel (Abb. 79) sind vier davon zu sehen.

5 Aus der LP „Live‘ at the Village Vanguard“ (Impulse 39136).

Tempo im Jazz

Die Stücke des Jazzrepertoires werden in verschiedenen Tempi gespielt. Grob lassen sich sog. Balladen im langsamen Tempo (um 60 bpm) von Stücken im mittleren und im schnellen Tempo unterscheiden. Das mittlere Tempo (medium oder medium swing) bewegt sich in einem Bereich um 120 bpm; im schnellen Tempo (up tempo) erreichen Jazzstücke oft einen Tempobereich von 200 bpm, seltener über 300 bpm. Dabei wird allerdings fraglich, ob noch immer die Tonfolge der Walking Bass-Linie als Grundschlag wahrgenommen wird, oder ob nicht vielmehr längere Einheiten im halben Tempo die Referenzebene der zeitlichen Wahrnehmung darstellen.

Die Tempi haben Auswirkungen auf die Spielweise der Rhythmusgruppe und der Solisten. Im Vergleich zu schnelleren Stücken ist in den Jazz-Balladen das Spiel des Schlagzeugs stark zurückgenommen – oft spielt der Schlagzeuger kaum hörbar mit Besen – und der Bass betont in seinen Linien nicht den Grundschlag, sondern spielt im halben Tempo, wobei er die entstehenden Pausen mitunter durch kurze Linien ausschmückt. Bei Balladen ist zudem im Improvisationsteil ein Wechsel von Bass und Schlagzeug in die konventionelle Begleitung oder ein Wechsel in die sog. Double Time verbreitet.

Bei der Double Time handelt es sich um die Beschleunigung des Tempos (von Walking Bass, Schlagzeug-Pattern und dem vorherrschenden Spieltempo des Solisten) während eines bestimmten Abschnittes eines Stückes (während einzelner Formteile eines Chorusses oder mehrerer Chorusse), wobei das harmonische Schema der Akkordwechsel im ursprünglichen Tempo beibehalten wird. Obwohl eine Verdopplung des Grundtempos intendiert ist (deshalb „Double“ Time) weisen Messungen von Jazzaufnahmen durch Geoffrey L. und James Lincoln Collier (Collier/Collier 1994, S. 235f)⁶ darauf hin, dass das schnellere Tempo erstaunlicherweise noch über dem doppelten Tempo liegt. Bei den untersuchten 15 Aufnahmen betrug das Verhältnis zwischen „doppeltem“ und Ausgangstempo anstatt 2 : 1 zwischen 2,11 : 1 und 3,73 : 1 mit einem durchschnittlichen Wert von 2,68 : 1. Bei der anschließenden „Halbierung“ des Tempos wird das Ausgangstempo zumeist nicht exakt erreicht, sondern beträgt das bis zu 1,26fache des ursprünglichen Tempos.

Relativ selten sind im Jazz graduelle oder sprunghafte Tempowechsel, sie werden jedoch mitunter bei Musikern, die kontinuierlich miteinander zusammenarbeiten, wie z.B. Charles Mingus (Bass) und Dannie Richmond (Schlagzeug), in die Arrangements eingebaut. Nicht intendierte Tempo-

6 Die stilistische Breite der ausgewählten Jazzplatten reicht von James P. Johnson und Louis Armstrong über Benny Goodman und Charlie Parker bis zu Sun Ra und dem Art Ensemble of Chicago (vgl. Collier/Collier 1994, S. 222).

schwankungen sind allerdings im Jazz nicht ungewöhnlich. Friberg und Sundström (2002) ermittelten bei den von ihnen untersuchten Aufnahmen namhafter Jazzmusiker (Miles Davis, Keith Jarrett und Wynton Marsalis, vgl. 6.2) Beschleunigungen von bis zu 16 % innerhalb eines Stückes.

Rhythmische Gestaltung in den Soloimprovisationen

Im Vergleich zu den prägnanten rhythmischen Figuren in älteren Jazzstilen ist die rhythmische Gestaltung von Soloimprovisationen⁷ im modernen Jazz mitunter relativ einförmig. Vorherrschend sind ternär oder „swingend“ phrasierte Achtellinien, die durch Pausen sowie durch Töne und Phrasen mit anderen Dauern bzw. Interonsetintervallen aufgebrochen werden. Viele Jazzmusiker erweitern die vorherrschende Phrasengestaltung in Achtellinien allerdings mit zahlreichen Strategien der unregelmäßigen Akzentuierung. So gestaltet der Altsaxophonist Charlie Parker, einer der stilbildenden Musiker des Bebop, seine Achtellinien mit unregelmäßigen Akzentuierungen in der Lautstärke, der Artikulation sowie durch markante Spitzentöne und Intervallsprünge, wodurch dem Bezugsrhythmus der Begleitung (Walking Bass und Ride Cymbal-Figur) verschiedene, teilweise unregelmäßige Akzentstrukturen überlagert werden.

Auffällig an Parkers Improvisationsstil ist zunächst der sehr flexible Einsatz von Lautstärkebetonungen (vgl. DeVeaux 1997, S. 264). Dabei stehen den Passagen, in denen Parker die Achtelphrasen durch Lautstärkeakzente in regelmäßige Vierergruppen gemäß des Metrums der Harmoniewechsel gliedert, jene Linien gegenüber, in denen er den Offbeat vor dem metrischen Hauptakzent oder alle Offbeats betont. Die Offbeat-Akzentuierung wird durch die unterschiedliche Artikulation von Offbeats und Tönen auf dem Beat weiter verstärkt: Die Offbeat-Achteln werden angestoßen, die folgenden Achteln dagegen angebunden.

Durch Tonsprünge innerhalb einer Linie erzeugt Parker bisweilen eine künstliche Mehrstimmigkeit. Scott DeVeaux gibt folgendes Beispiel einer frühen Aufnahme, in der Parker Intervallsprünge gemeinsam mit Lautstärke- und Artikulationsunterschieden einsetzt (Abb. 80); im vorliegenden Fall wird dabei die metrische Struktur unterstützt.

7 Mit „Soloimprovisation“, kurz: „Solo“, sind im Jazz - wie auch in anderen populären Musikstilen - nicht unbegleitete Passagen eines einzelnen Musikers gemeint, sondern Improvisationen, die von der Rhythmusgruppe begleitet werden.



Abb. 80: Charlie Parker „Sweet Georgia Brown“ (1943), dritter Chorus, T. 11f (nach: DeVeaux 1997, S. 265).

Bei einer weiteren Form der unregelmäßigen Akzentuierung setzt Parker gezielt Tonsprünge und Spitzentöne ein. Innerhalb einer Achtellinie entstehen dabei kreuzrhythmische Überlagerungen der Rhythmuskomponente der Spitzentöne mit dem Grundschat (vgl. Owens 1995, S. 30). Durch Akzentuierung jedes dritten Achteltones aufgrund von Tonsprüngen oder Spitzentönen der melodischen Kontur entsteht im folgenden Beispiel (Abb. 81) eine Kreuzpulsation im Sinne einer 3 : 2- (bzw. 3 : 4-)Überlagerung zur Grundmetrik. Es handelt sich hier übrigens um eine in den Improvisationen Charlie Parkers weit verbreitete Spielformel (vgl. Meadows 2003, S. 197):



Abb. 81: Kreuzrhythmisches Akzentmuster im Spiel Charlie Parkers.

Neben durchgängigen Achtellinien, in denen aufgrund der Akzentuierung durch Lautstärke, Klangfarbe oder Tonhöhe divergente Rhythmuskomponenten einander bzw. den metrischen Bezugsrahmen der Rhythmusgruppe überlagern, finden sich im reichen Formula-Schatz von Parkers Personalstil (vgl. Owens 1995, S. 30ff) auch eine Reihe von prägnanten Rhythmusmustern. Eine weit verbreitete rhythmische Zelle, die Parker in vielen Kompositionen verwendet (z.B. in „Moose the Mooche“, 1946), gleicht der Charleston-Figur (s. Abschnitt 5.2): $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$; eine Variante dieser rhythmischen Zelle lautet $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (vgl. Koch 1999, S. 326ff).

Parker setzt die Phrasen in seinen Improvisationen vielfach durch längere Pausen voneinander ab. Dabei folgt der Phrasenbau nicht immer den metrischen Vorgaben der Harmonievorlage. Vielmehr phrasiert er oftmals gegen diese Formvorgaben, indem er Phrasen an metrisch nicht betonten Stellen beginnen lässt, über formale Abschnitte hinweg spielt und die Längen der Phrasen nicht mit der Länge der formalen Einschnitte (4, 8, 12 oder 16 Takte) synchronisiert. Scott Sandvik (1992) macht die Divergenz zwi-

schen metrischem Rahmen und Parkers Phrasenbau durch eine „polymetrische“ Notation deutlich; die unregelmäßigen Akzentuierungen in Parkers Solo über „Klact-Oveeseds-Tene“ (1947, Take 1) werden auf diese Weise dem grundlegenden 4er-Metrum als eine Folge von 8/8-, 7/8-, 5/8-, 3/8-Takten (usw.) kontrastierend gegenüber gestellt (Sandvik 1992, S. 92).⁸ Sandvik weist außerdem darauf hin, dass Parker auch die Akzentuierungen in der Rhythmuskomponente der Harmoniewechsel bisweilen verschiebt, indem er zentrale Harmonietöne um einen oder mehrere Schläge vorzieht.

Petri Toiviainen und Topi Järvinen (2000) haben untersucht, ob in Improvisationssoli des modernen Jazz die harmonisch zentralen Tonhöhen auf metrische Schwerpunkte fallen oder aber systematisch auf anderen metrischen Zeitpunkten platziert werden. Solche Verschiebungen wären als Indizien für Synkopierungen und polymetrische Strukturen zu werten, welche die harmonische Rhythmuskomponente mit einschließen. Eine statistische Auswertung von 8taktigen Ausschnitten aus 42 Chorussen (A-Teile der sog. Rhythm Changes) einflussreicher Bebop-Musiker führte jedoch zu dem Ergebnis, dass es aufgrund der Wahl der Tonhöhen zu keinen regelmäßigen Verschiebungen kommt. „If syncopations occur“, so das Fazit von Toiviainen und Järvinen, „they do not form any re-occurring periodicities. Rather they serve as surface level events that add interest to the music“ (Toiviainen/Järvinen 2000, S. 69).

Variation kurzer rhythmischer Zellen

Neben der rhythmischen Kontrastbildung durch Offbeat-Akzentuierungen und lokale Kreuzpulsationen setzen manche Musiker des modernen Jazz eine Spielstrategie ein, die durch Variation kurzer Motivzellen zu einer Reduktion des musikalischen Materials führt. Ein Hauptmerkmal des Personalstils des Bebop-Pianisten Thelonious Monk ist die Wiederholung kurzer rhythmisch-melodischer Zellen an unterschiedlichen Stellen des metrischen Bezugsrasters. Dies zeigt sich sowohl in Monks Kompositionen als auch in seinen Improvisationen (vgl. Koch 1983, Wilson 1987, Straka 1999). Im Verlauf der Themenmelodie von „Straight No Chaser“, einer Komposition über die 12taktige Jazzblues-Form, lässt Monk die aufsteigende Achtelinie (*c, f, g, as, a*) auf allen vier möglichen Offbeat-Zählzeiten des 4/4-Taktes beginnen (Abb. 82).

8 Eine vergleichbare Notationweise verwendet auch William Bauer zur Beschreibung der Gesangsweise Billie Holidays (Bauer 1993). Diese Notation erinnert an die Notationsweise westafrikanischer Rhythmen durch Arthur M. Jones (1959) oder Rose Brandel (1961); ihr ist entgegenzuhalten, dass es sich hier um zeitweilige, unregelmäßige Akzentstrukturen handelt, aus denen keine metrischen Erwartungen entstehen.



Abb. 82: Thelonious Monk „Straight No Chaser“ (1951), Themenmelodie.

Der Saxophonist Sonny Rollins hat Mitte der 1950er Jahre eng mit Thelonious Monk zusammengearbeitet und von Monk eine Reihe von Gestaltungsmitteln übernommen. In seiner Komposition „Decision“ (1956)⁹ werden nicht wie bei „Straight No Chaser“ ein einziges Motiv, sondern drei kurze rhythmische Zellen in ihren metrischen Bezugspunkten verschoben: ein Intervallsprung (Oktave oder Quinte) nach unten, eine Zelle von zwei Sechzehntel-Tönen sowie der Aufgang *f, as, b* (Abb. 83).



Abb. 83: Sonny Rollins „Decision“ (1956), Themenmelodie; die Achtelnoten werden triolisch phrasiert.

Alle drei Zellen werden an unterschiedlichen Stellen des Taktmetrums platziert. Dieses Verwirrspiel macht vergessen, dass sich die Themenmelodie ungewöhnlicher Weise über 14 Takte erstreckt; wertet man den ersten

9 Auf „Sonny Rollins“, Blue Note 1542.

Takt als einen längeren Auftakt – die Wiederholung des Themas beginnt in Takt 2 – so handelt es sich gar um eine 13taktige Form.

Ein Ausschnitt aus Rollins' Solo über den 12taktigen Jazzblues „Sonnymoon for Two“ (1957), in einer Live-Aufnahme mit Elvin Jones und Wilbur Ware, soll den rhythmischen Erfindungsreichtum des Saxophonisten bei der Variation kurzer rhythmischer Zellen weiter illustrieren (Abb. 84).



Abb. 84: Sonny Rollins „Sonnymoon for Two“ (1957), Beginn des Saxophon-Solos; die Achtelnoten werden triolisch phrasiert (nach Wilson 1991, S. 90).

Rollins bildet in „Sonnymoon for Two“ aus den Intervallen einer großen Terz und einer Quinte, die er aus dem melodischen Kontext herauslöst, verschiedene prägnante rhythmische Zellen, die er im Verlauf seiner Improvisation immer weiter variiert.

Eine völlig andere Strategie der zeitlichen Gestaltung verfolgt der Saxophonist John Coltrane in Aufnahmen aus den späten 1950er Jahren. Coltrane verdichtet die Linienführung durch sehr schnelle, teilweise unregelmäßig gruppierte Tongruppen, die von der zeitgenössischen Jazzkritik als „sheets of sound“ bezeichnet wurden (vgl. Porter 1999, S. 132ff). Da aufgrund ihrer hohen Geschwindigkeit keine innere rhythmische Struktur der Tonfolgen wahrnehmbar ist, sind für die Rhythmuswahrnehmung nur der akzentuierte Beginn, das akzentuierte Ende sowie eventuell Spitzentöne

und Umkehrpunkte der zu Klanglinien verschmelzenden Tongruppen relevant.¹⁰

Metrische Mehrdeutigkeiten bei Miles Davis und Wynton Marsalis

Der moderne Jazz bietet zahlreiche Möglichkeiten, mit Hilfe von hemiolischen Kreuzpulsationen metrische Mehrdeutigkeiten zu erzeugen. In der Aufnahme „Footprints“ des Miles Davis-Quintetts (1966)¹¹ wird eine solche metrisch divergente Überlagerung zunächst vom Schlagzeuger Tony Williams gezielt initiiert und schließlich von der gesamten Rhythmusgruppe vorgenommen. Dem Stück, einem 12taktigen Jazzblues (in c-moll) im 3er-Metrum, das hier als 6/4-Takt notiert wird, liegt eine Bassfigur zugrunde, die Ron Carter vor dem Einsatz der von den Bläsern (Miles Davis und Wayne Shorter) gespielten Themenmelodie acht Mal wiederholt. Tony Williams interpretiert den 6/4-Takt von Beginn seines Einsatzes im dritten Takt an als ein 4/4-Metrum, wobei eine punktierte Viertel des 6/4-Taktes zum neuen Grundschlag wird. Williams spielt zu Beginn ausschließlich auf dem Ride Cymbal; bereits ab der fünften Wiederholung der Basslinie ist die triolische Ride Cymbal-Figur (♩ ♩♩ ♩) des langsameren Tempos durchgängig zu hören (vgl. Abb. 85).

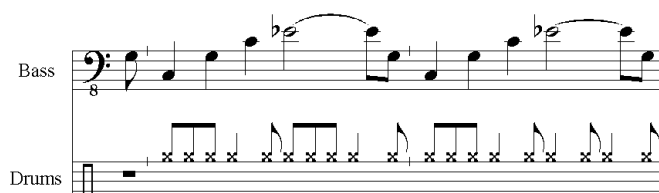


Abb. 85: Miles Davis Quintet „Footprints“ (1966), T. 4 u. 5 der Einleitung, Bass- und Schlagzeugstimme; ♩ = 173 bpm, ♩♩ = 115 bpm.

Ron Carter spielt in den Takten 9 und 10 des Blueschemas während des Themas und im ersten Chorus des Trompetensolos von Miles Davis eine Walking Bass-Linie in Double Time (12 Töne pro Takt); ab dem zweiten

¹⁰ Coltrane selbst beschreibt seine Spielweise folgendermaßen: „I found there were a certain number of chord progressions to play in a given time, and sometimes what I played didn't work out in eighth notes, sixteenth notes, or triplets. I had to put the notes in uneven groups like fives and sevens in order to get them all in. I thought in groups of notes, not of one note at a time. I tried to place these groups on the accents and emphasize the strong beats - maybe 2 here and on 4 over at the end“ (zit. nach Porter 1999, S. 133).

¹¹ Auf der LP „Miles Smiles“ (1966, Columbia CK 65682).

Chorus wechselt er jedoch an dieser Stelle in eine langsame Walking Bass-Linie mit vier Tönen pro Takt, also in das langsamere Tempo, das anfangs von Tony Williams angedeutet wurde. In den folgenden Chorussen der Trompeten- und Saxophonsoli spielt er entweder eine Walking Bass-Linie mit vier oder aber – in Double Time – mit acht Tönen pro Takteinheit. Carter wechselt somit flexibel zwischen drei Tempi: ♩ = 173 bpm, ♩ = 115 bpm und ♩ = 230 bpm, während Williams durch subtile Ride Cymbal-Figuren ständig kreuzrhythmische Überlagerungen schafft und gegen Ende des Stückes zeitweise die Hi-Hat im doppelten Tempo der punktierten Viertel durchschlägt (♩ = 230 bpm).

Möglichkeiten der Überlagerung zweier Metren bzw. der metrischen Ambivalenz hat der Trompeter Wynton Marsalis 1986 in seiner Aufnahme des Tin Pan Alley-Songs „April in Paris“ (32taktige AABA-Form) realisiert.¹² Während der Trompeter das Thema konstant mit dem Tempo ♩ = 160 spielt, beginnt die Rhythmusgruppe mit einem um die Hälfte schnelleren Tempo (♩ = 240), greift während des B-Teils (ab T. 17) für acht Takte das Tempo der Trompete auf, kehrt jedoch im dritten A-Teil wieder zum schnelleren Tempo zurück, um erst in den letzten beiden Takten des Themas das Melodietempo zu unterstreichen, mit dem dann auch Marsalis' Solo beginnt. Angeregt und unterstützt wird diese metrische Umdeutung durch die Vierteltriolen der Themenmelodie, die dem schnelleren Tempo als Grundschatz zugrunde liegen (vgl. Abb. 86).

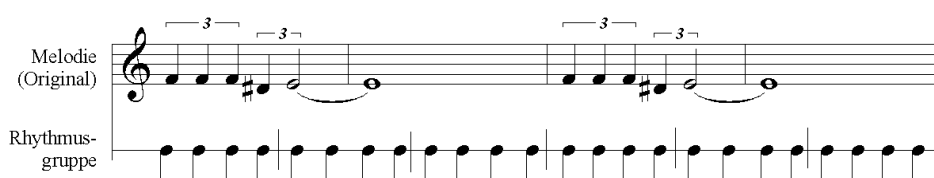


Abb. 86: Wynton Marsalis-Quartett „April in Paris“ (1986), Beginn des Themas, Melodiestimme und schematisierter Grundschatz der Rhythmusgruppe.

Allerdings spielt Marsalis die Melodie betont gleichmäßig, ohne die sonst im Jazz üblichen mikrorhythmischen Gestaltungsspielräume zu nutzen. Überraschend ist jedoch, dass die Harmoniewechsel dem neuen, schnelleren Metrum angepasst werden, was dazu führt, dass zusätzliche Akkorde eingefügt werden müssen. Eine solche gezielte Veränderung kann nur

12 Von der LP „Marsalis Standard Time - Volume 1“ (1986, Columbia 4687132).

durch vorherige Absprache erfolgen.¹³ Während der Themenreprise am Schluss des Stückes werden die metrischen Verhältnisse noch komplizierter, indem nun Bass und Schlagzeug bei jedem dritten Takt des schnelleren Metrums eine Quintole und damit ein 5er-Metrum spielen. Dies führt zum Eindruck von regelmäßigen Temposchwankungen.

Anders als beim Thema behält die Rhythmusgruppe während des Solos von Marsalis das langsamere Tempo und damit die grundlegende 32taktige Harmonie-Form bei. Indem Marsalis in der zweiten Hälfte des ersten Chorus Achteltriolenketten spielt, bei denen er durch die unterschiedliche Artikulation (abwechselnd angestoßen und legato) die Achteltriolen in Zwei-Ton-Einheiten gruppiert (Abb. 87), nimmt er eine erneute kreuzrhythmische Umdeutung vor, die jedoch von der Rhythmusgruppe nicht aufgegriffen wird.

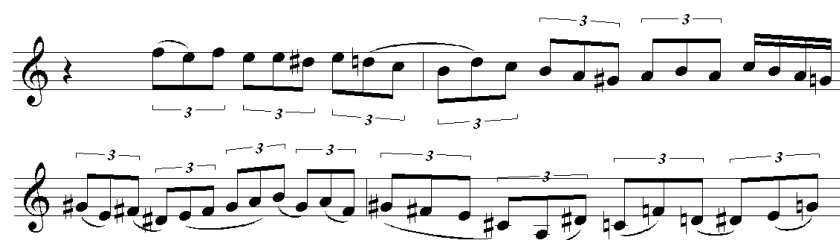


Abb. 87: Wynton Marsalis „April in Paris“ (1986), Ausschnitt aus dem Trompetensolo, 1. Chorus, T. 17-24.

Nach 1989 hat Marsalis seinen Versuchen, metrische Ambivalenz zu erzeugen, weitgehend den Rücken gekehrt. Günther Huesman, der die rhythmisch-metrischen Strukturen in der Musik von Wynton Marsalis eingehend analysiert hat, bemerkt hierzu: „Marsalis’ Forderung, neue Metren korrekt innerhalb der normierten Form des Chorus aufzulösen, wirkt entwicklungshemmend. Außer der sicheren Bestätigung der Form bewirkt die metrische Differenzierung wenig. [...] Dementsprechend leicht muß es fallen, dieses Verfahren wieder aufzugeben“ (Huesmann 1997, S. 70).

13 Noch ausgefeilter - und ohne gezielte Absprachen und Einstudierung nicht zu realisieren - sind die mehrmaligen Wechsel des Grundtempos in der Aufnahme „Autumn Leaves“, ebenfalls aus der Platte „Marsalis Standard Time - Volume 1“ (1986). Hier spielt Marsalis durchgehend im selben Tempo, während die Rhythmusgruppe ihr Spieltempo teilweise von Takt zu Takt verändert: Zunächst wird das Tempo stufenweise von einem Schlag pro Takt taktweise auf acht Schläge pro Takt gesteigert, dann auf diesem Double Time-Tempo für fünf Takte verharrt und schließlich wieder sprunghaft auf fünf, vier, drei und zuletzt zwei Schläge pro Takt verlangsamt. Dieser 16 Takte dauernde Prozess der stufenweisen Tempoveränderung wiederholt sich während der zweiten Hälfte der Themenmelodie.

6.2 Mikrorhythmische Gestaltung im modernen Jazz

Der Bewegungscharakter von Jazzstücken hängt wahrscheinlich von zahlreichen Faktoren ab, die miteinander in komplexen Wechselbeziehungen stehen: von der Ausgestaltung des metrischen Bezugsrahmens durch das Spiel von Rhythmusgruppe und Solisten, von Offbeat-Akzenten, Offbeat-Phrasierung und lokalen kreuzrhythmischen und kreuzpulsatorischen Überlagerungen, aber auch von klanglichen Faktoren, etwa dem hellen Klang der Ride Cymbal und der Hi-Hat, den Artikulationsweisen der Bläser usw. und schließlich – und hiervon soll im Folgenden die Rede sein – von Eigenheiten der mikrorhythmischen Gestaltung: vom Spiel mit dem Beat und um den Beat. In der Jazzforschung finden sich zahlreiche Hinweise auf Eigenheiten der mikrorhythmischen Gestaltung im Jazz (Schuller 1968, Kernfeld 1988, Berliner 1994, Keil 1994a, S. 59ff, Knauer 1996, Sp. 1394, Monson 1996), die allerdings kaum eindeutige Schlussfolgerungen auf verbindliche Regeln und Gesetzmäßigkeiten zulassen. Erst in den letzten Jahrzehnten wurde versucht, die mikrorhythmische Gestaltung anhand von Messungen und musikalischen Analysen bei kommerziell veröffentlichten Jazzplatten und bei gezielten eigenen Aufnahmen von Jazzmusikern zu untersuchen (vgl. Prögler 1995, Collier/Collier 1996, Friberg/Sundström 2002, Pfeleiderer 2002a, Benadon 2006).

Mikrorhythmus oder Mikrotiming bezieht sich im Jazz vor allem auf zwei Phänomene der feinrhythmischen Gestaltung von Interonsetintervallen und Klangdauern: auf Abweichungen der Timing-Gestalt einzelner Stimmen vom gleichzeitig präsenten metrischen Rahmen (gebundenes Tempo *Rubato*) und auf eine asymmetrische Unterteilung bestimmter Ebenen der metrischen Hierarchie (mikrorhythmische Asymmetrien). Lokale Temposchwankungen der gesamten Musik (freies Tempo *Rubato*) sind dagegen ausgesprochen selten und nur in Ausnahmefällen beabsichtigt. Vielmehr gehört das Beibehalten eines konstanten Tempos zu den Grundvoraussetzungen des Ensemblespiels im Jazz. Eine asymmetrische Unterteilung insbesondere des Grundschlags („Swing-Achteln“) und die flexible Handhabung des Timings innerhalb einzelner Stimmen des Jazz-Ensembles gehören jedoch zu grundlegenden Eigenheiten einer jazztypischen Rhythmgestaltung. Im Folgenden werden empirische Ergebnisse von Messungen der „Swing-Achteln“, der mikrorhythmischen Gestaltungsspielräume im Zusammenspiel mehrerer Jazzmusiker sowie eine empirische Untersuchung dargestellt, die der Bewertung von mikrorhythmischen Gestaltungsweisen als mehr oder weniger „swingend“ nachgeht. Abschließend werden einige weitere Eigenheiten der Phrasierung von Jazzmusikern dargestellt.

Die Swing-Achteln

Unterteilungen des Grundschlags treten im Jazz in allen Instrumentalstimmen auf. Besonders prägnant sind die Achtellinien der jeweiligen Solisten und die Achteln innerhalb der Ride Cymbal-Figur des Schlagzeugers (vgl. Abb. 76). Zu beiden Phänomenen liegen inzwischen eine Reihe von Messungen vor, deren Ergebnisse auf vielfältige Möglichkeiten der ungleichmäßigen Unterteilung des Grundschlags hinweisen. Die folgende Tabelle (Abb. 88) gibt eine Übersicht über die Messergebnisse zur sog. „Swing-Ratio“ (Friberg/Sundström 2002), d.h. des Verhältnisses zwischen den Interonsetintervallen der längeren und kürzeren Achtel.

Die empirischen Ergebnisse weisen auf eine sehr große Variabilität der Swing-Ratio hin, die sowohl vom jeweiligen Musiker wie auch vom Tempo abhängt. Zumindest ist die triolische Achtelphrasierung (Swing-Ratio 2 : 1), wie sie in Transkriptionen normalerweise notiert und in der jazzpädagogischen Literatur empfohlen wird, eine Vereinfachung der tatsächlichen Verhältnisse (vgl. Benadon 2006, S. 88ff).

Eine sehr differenzierte Untersuchung des Verhältnisses zwischen den beiden Achtelwerten haben Anders Friberg und Andreas Sundström durchgeführt (Friberg/Sundström 2002). Da ihren Messungen nicht Amplitudenhüllkurven, sondern Spektrogramme zugrunde liegen, in denen sich die Onsets der Beckenimpulse aufgrund ihres höheren und breiteren Frequenzspektrums gut vom Spiel der Pianisten, Trompeter und Saxophonisten unterscheiden lassen, war es ihnen möglich, kommerziell veröffentlichte Jazzaufnahmen zu untersuchen. Friberg und Sundberg wählten für ihre Studie je zwei Platten des Miles Davis-Quintetts („Four and More“ und „My Funny Valentine“, 1964), zwei Aufnahmen des Keith Jarrett-Trios („The Cure“, 1990, und „Standards in Norway“, 1989), eine Aufnahme des Wynton Marsalis-Quartetts („Live at Blues Alley“, 1986) sowie eine Play Along-Platte (1983) mit Adam Nussbaum und Ron Carter. Aus diesen sechs Schallplatten wählten sie aus verschiedenen Stücken mit unterschiedlichen Tempi insgesamt 40 Ausschnitte aus, die zwischen 10 und 26 Sekunden lang waren; in den meisten Fällen handelte es sich um den Beginn von Improvisationssoli. In diesen Ausschnitten analysierten sie sowohl die Ride Cymbal-Figur als auch die Achtellinien der jeweiligen Solisten.

Untersuchung	untersuchte Aufnahmen	Messmethode	Auswertungsmethode	Verhältnis der Swing-Achteln („Swing-Ratio“)
Kerschbaumer (1978, S. 115ff)	Aufnahmen verschiedener Jazz-Trompeter (Miles Davis, Dizzy Gillespie u. Freddy Webster)	Spektrogramme, keine systematischen Messungen	per Augenschein	keine exakten Angaben
Reinholdssen (1987, S. 115)	8-taktiges Schlagzeugsolo von Roy Haynes	Klanganalyse mit „MONA“	deskriptive Statistik	1,48 : 1 bis 1,82 : 1
Rose (1989, S. 105)	Trio-Aufnahme „September Song“ (132 bpm) mit Hal Galper, Steve Gilmore und Bill Goodwin	Amplituden-Hüllkurve	deskriptive Statistik	im Durchschnitt 2,38 : 1
Ellis (1991)	Aufnahmen dreier Jazzsaxophonisten mit einem Sequencer-Saxophon („wind controller“)	direkte Messung durch die Sequencer-Software	deskriptive Statistik und Signifikanztests	im Durchschnitt 1,75 : 1 abhängig von Versuchsperson und Tempo; bei schnellerem Tempo kleinere Swing-Ratio
Parsons/Cholakakis (1995)	Ride Cymbal-Figur bei 2taktigen Ausschnitten aus LPs zahlreicher Jazz-Schlagzeuger (200-251 bpm)	keine Angabe	keine Angabe	zwischen 1 : 1 und 3,3 : 1; teils sehr konstante, teils sehr variable Swing-Ratio innerhalb eines Ausschnitts
Collier/Collier (2002)	zwei Stop Time-Chorusse von Louis Armstrong „Potato Head Blues“ (1927) und „Cornet Chop Suey“ (1926)	Amplituden-Hüllkurve	deskriptive Statistik und Signifikanztests	durchschnittlich 1,6 : 1 (ca. 95% der Achteln zwischen 1,4 : 1 und 1,7 : 1)
Friberg/Sundström (2002)	Ride Cymbal und Solist in 40 Ausschnitte aus sechs Jazz-LPs, u.a. von Miles Davis, Keith Jarrett und Wynton Marsalis	Messung anhand von Spektrogrammen	deskriptive Statistik, Korrelationsrechnung	zwischen 3,5 : 1 im langsamen und 1 : 1 im schnellen Tempo; hohe negative Korrelation zwischen Tempo und Swing-Ratio.
Busse (2002)	Ausschnitte aus MIDI-Files von Aufführungen dreier Jazzpianisten (Ron Johnston, Renée Rosnes, Miles Black)	MIDI-Daten; Messung a) der Swing-Ratio, b) der Tondauern	deskriptive Statistik, Signifikanztests	a) im Schnitt 2,448 : 1; b) die absolute Dauern der beiden Achteln betragen im Schnitt 87 % bzw. 58 % der Dauer einer binären Achtel.
Benadon (2006)	Ausschnitte aus zahlreichen Aufnahmen u.a. von Bill Evans, Miles Davis, John Coltrane, Dexter Gordon und Lee Konitz	Amplituden-Hüllkurve	deskriptive Statistik und Einzelanalysen	zwischen 0,9 : 1 und 1,7 : 1; jedoch sehr variabel, z.B. D. Gordon: 2/3 der Swing-Achteln mit ca. 1 : 1, und M. Davis: 1/2 mit ca. 1,2 : 1.

Abb. 88: Übersicht über die verschiedenen empirischen Untersuchungen der Swing-Ratio.

Die auf der Ride Cymbal gespielte Swing-Achtel-Länge erweist sich als abhängig von zwei Faktoren: vom Tempo und vom jeweiligen Schlagzeuger. In langsamem Tempo beträgt das Verhältnis zwischen der ersten zu der zweiten Achtel bis zu 3,5 : 1, in schnellem Tempo bis annähernd 1 : 1 (vgl. Abb. 89).

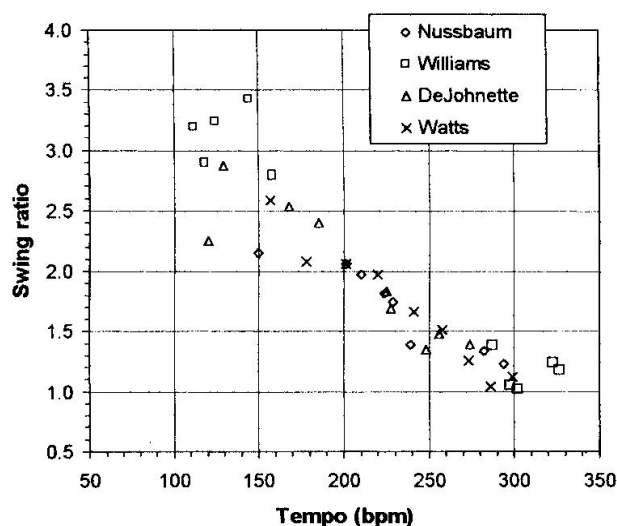


Abb. 89: Durchschnittliche Swing-Ratio der Ride Cymbal-Figur innerhalb der 40 Ausschnitte aus Aufnahmen mit den Schlagzeugern Tony Williams, Adam Nussbaum, Jack DeJohnette und Jeff Watts (aus: Friberg/Sundström 2002, S. 337).

Die Dauer der zweiten Achtel ist nie kürzer als 100 ms – was wahrscheinlich mit psychoakustischen Gesetzmäßigkeiten zusammenhängt: bei kleineren Abständen zwischen zwei Schlägen verlieren diese tendenziell ihre rhythmische Eigenständigkeit, was sich darin äußert, dass der erste Schlag als „Vorhalt“ des zweiten Schlages wahrgenommen wird (vgl. Friberg/Sundström 2002, S. 346).¹⁴

In jenen 21 Ausschnitten, in denen der Solist kontinuierlich Achteln spielt, wurden die Ton-Onsets des Solisten und der Ride Cymbal miteinander verglichen. Im Spiel der Solisten zeigt sich eine geringere Swing Ratio als im Spiel der Schlagzeuger; die Streuung um den Durchschnitts-

¹⁴ Nach experimentellen Untersuchungen von Friberg/Sundberg (1994) können Unterschiede in der Achtelphrasierung einfacher, von einem Synthesizer gespielter Melodien (170 bpm), die ca. 20 % vom Verhältnis 1 : 1 bzw. 2 : 1 abweichen, von Hörern erkannt werden (vgl. auch Friberg/Sundström 2002, S. 346); in psychoakustischen Experimenten mit künstlichen Stimuli verbesserte sich diese Fähigkeit auf 10% im langsamen Tempo sowie eine Konstante von 10 ms im schnellen Tempo.

wert ist bei fast allen Solisten relativ groß (vgl. Abb. 90) – weit größer als bei den Ride Cymbal-Figuren.

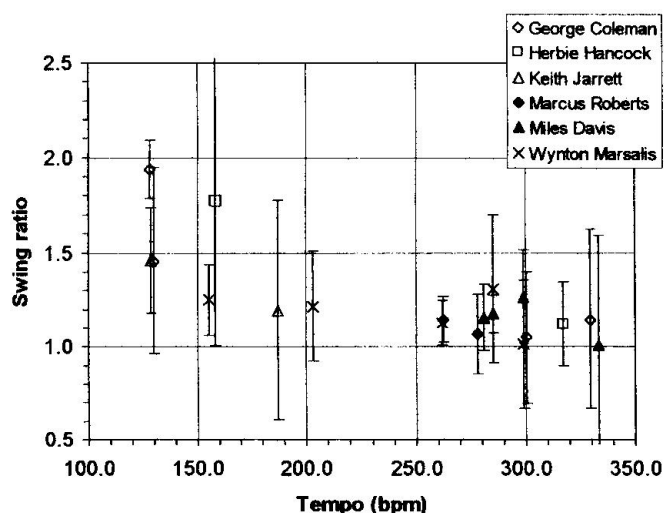


Abb. 90: Durchschnittliche Swing-Ratio der Solisten in Abhängigkeit vom Tempo. Die vertikalen Balken geben die Standardabweichung an (aus: Friberg/Sundström 2002, S. 341).

Aufgrund dieser Messergebnisse muss zwischen der Swing-Ratio von Solisten und Schlagzeugern (Ride Cymbal) unterschieden werden. Diese Feststellung deckt sich mit den Messungen der Achtellinien in Improvisationen verschiedener Musiker des modernen Jazz (Cannonball Adderley, John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans, Dexter Gordon, Lee Konitz u.a.), die Fernando Benadon (2006) vorgenommen hat. Danach variiert die Größe der Swing-Ratio nicht nur zwischen den verschiedenen Musikern, sondern auch innerhalb des Spiels eines Solisten. Während Gordon in den untersuchten Aufnahmen zwei Drittel und Coltrane die Hälfte der Achteln annähernd gerade (im Verhältnis 0,9 : 1 bis 1,1 : 1) phrasiert, liegt die Swing-Ratio bei Miles Davis in der Hälfte, bei Adderley bzw. Evans in 42 % bzw. 40 % der Fälle im Bereich von 1,2 : 1 bis 1,4 : 1. Eine Swing-Ratio größer als 1,7 : 1 ist im Spiel aller Musiker ausgesprochen selten, wird jedoch mitunter gezielt zur Verdeutlichung der Phrasenstruktur eingesetzt (vgl. Benadon 2006, S. 76ff), so etwa zur Verdeutlichung bestimmter unregelmäßiger Tongruppierungen innerhalb der Achtellinien oder an Phrasenanfängen und -schlüssen, bei denen sich die Solisten, so Benadons Vermutung, bewusst mit der weit größeren Swing-Ratio der Begleitmusiker (Ride Cymbal) synchronisieren.

Das Spiel mit dem Beat

Für die verschiedenen Möglichkeiten der mikrorhythmischen Abweichungen von einer streng isochronen Grunds Schlagfolge – für das „Spiel mit dem Beat“ – existiert im Jazz eine eigene Terminologie:

„To ‚lay back‘ or play ‚behind the beat‘ is deliberately to place notes slightly after the beat in a relaxed or hesitating manner; to ‚drag‘ may also mean to delay the beat intentionally but it is often used of an incompetent musician who cannot maintain a steady tempo. Conversely to play ‚ahead of the beat‘ is to place notes slightly before the beat, and to play ‚on top of the beat‘ is to place them slightly early or too precisely in time“ (Kernfeld 1988, S. 85f).

Innerhalb von Improvisationssoli zahlreicher Jazzinstrumentalisten sind bewusste Verzögerungen einzelner Töne und Phrasen ein besonderes Stilmittel. Für diese Spielweise finden sich in der Jazzliteratur zahlreiche Zeugnisse, so etwa für die Phrasierung von Clifford Brown (vgl. Stewart 1975, S. 220f) oder Sonny Rollins (Litweiler 1988, S. 16); in Transkriptionen werden Lay Back¹⁵-Phrasen mitunter durch Pfeile über den entsprechenden Noten gekennzeichnet. Vijay Iyer (2002, S. 407-411) weist auf zwei besonders eindruckliche Beispiele der Lay Back-Phrasierung im Spiel von Thelonious Monk („I’m Confessin’ (That I’m In Love)“, 1963) und Ahmad Jamal („But Not for Me“, 1952) hin.

Friberg und Sundström (2002, S. 340-345) vergleichen die mikrorhythmische Phrasierung der Achtellinien von Jazz-Solisten (George Coleman, Miles Davis, Herbie Hancock, Keith Jarrett, Marcus Roberts, Wynton Marsalis) mit derjenigen der Ride Cymbal-Figur der Schlagzeugbegleitung. Während die Abweichungen zwischen den Onsets der Offbeat-Achteln von Solist und Schlagzeuger relativ klein sind, gibt es bei der mikrorhythmischen Platzierung der Downbeat-Achteln weit größere Abweichungen: Im mittelschnellen Tempo (120-200 bpm) spielen die Solisten im Schnitt zwischen 50 und 100 ms hinter dem Downbeat der Ride Cymbal, im schnellen Tempo (260-300 bpm) dagegen annähernd auf dem Beat des Schlagzeugs. Nur im schnellsten Tempo (310-330 bpm) liegen *beide* Achtelnoten der Solisten tendenziell jeweils um 20-40 ms hinter dem Beat des Schlagzeugs; allerdings ist hier die Streuung weit geringer (im Schnitt ca. 10-20 ms).¹⁶ Der Bass spielt im Durchschnitt ca. 0-10 ms hinter de Downbeats der Ride

15 Bisweilen wird auch der Ausdruck „laid back“ verwendet, so bei Jost 2003, S. 647, und bei Friberg/Sundström 2002.

16 Diese Ergebnisse decken sich im Groben mit einer Untersuchung, die Ellis (1991) mit verschiedenen Jazzsaxophonisten durchgeführt hatte. Auch hier spielten die Musiker hinter dem Beat; allerdings verstärkte sich diese Tendenz mit dem Anwachsen des Tempos.

Cymbal, unabhängig vom Tempo. Anders als in der Klassik eilt im Jazz die Melodielinie der Begleitung somit nicht voraus, um aus dem Ensembleklang besonders hervorstechen (vgl. Rasch 1978, 1979), sondern erklingt zumindest bei den Tönen auf den Grundschlägen leicht hinter der Begleitung.

„The purpose here“, so Friberg und Sundström, „is probably not to highlight the soloist; most of the time the soloist is easily recognized because of either large spectral differences or the use of microphones. One possible interpretation is that delayed downbeats and synchronized off-beats may create both the impression of ‚laid-back‘ soloist, which is often strived for in jazz, and at the same time an impression of good synchronization“ (Friberg/Sundström 2002, S. 345).

Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Walter Gerard Busse (2002) bei seinen Messungen der Improvisationslinien dreier Jazzpianisten, welche die erste Achtel tendenziell hinter dem Beat und die zweite Achtel tendenziell kürzer als eine triolische Achtel spielen. Außerdem wird die zweite Achtel ein wenig lauter gespielt als die erste Achtel.

Richard Rose (1989) entdeckte bei seiner Untersuchung von verschiedenen Trio-Aufnahmen mit unterschiedlichen Besetzungen,¹⁷ dass die IOIs von Schlag 1 und 3 nur 95 % des IOIs von Beat 2 und 4 (im 4/4-Takt) betragen; in absoluten Werten ausgedrückt handelt es sich hier um Abweichungen im Bereich von 25 ms (im Tempo von 132 bpm) und 38 ms (im Tempo von 60 bpm). Dieses Ergebnis ist erstaunlich, da in europäischer Kunstmusik die Schläge 1 und 3 als „schwerer“ gelten und daher eher länger gespielt werden. „Beat durations in jazz performances with swing-feels seem to be performed consistently with short/long/short/long (SLSL) patterns while beats in more traditional music idioms may tend to exhibit LSL patterns“ (Rose 1989, S. 107).

Bei der untersuchten Trio-Aufnahme in mittlerem Tempo lagen die Onsets des Schlagzeugs tendenziell vor denen des Basses, allerdings bei einer relativ großen Streuung (Standardabweichung) der Onset-Platzierungen von 23 ms (Schlagzeug) bzw. 31 ms (Bass), die beim Klavier mit 42 ms noch weit größer war. Rose gibt daher zu bedenken, dass aufgrund der Interaktionsmöglichkeiten im Zusammenspiel der drei Musiker der Rhythmusgruppe, die sich in der jeweiligen Spielsituation ergeben, eine rein statistische Auswertung der Messungen fragwürdig ist.

17 Rose untersuchte die Jazzballade „Polka Dots and Moon Beans“ (60 bpm), gespielt von Michael Weiss, John Goldsby und Jonathan Higgins, den Jazzstandard „September Song“ (132 bpm) mit Hal Galper, Steve Gilmore und Bill Goodwin sowie das Latin-Stück „Song for My Father“ (138 bpm), gespielt von Kenny Barron, Ron Carter und Al Forster.

Charles Keil charakterisiert das Spiel verschiedener Schlagzeuger und Bassisten als vor bzw. hinter dem Grundpuls (Keil 1994b, S. 61ff). Interessant ist sein Hinweis, dass in vielen bekannten Jazzrhythmusgruppen Schlagzeuger und Bassisten zusammenarbeiten, deren Spiel gerade die je umgekehrte Timing-Tendenz aufweist: Schlagzeuger, die eher auf oder vor dem Beat spielen, arbeiten laut Keil mit Bassisten zusammen, die eher Lay Back spielen, und umgekehrt. Ob Keils Charakterisierungen des Mikrotiming-Stils von Jazzmusikern, die auf seinem subjektivem Höreindruck und seinen eigenen Erfahrungen als Bassist und Schlagzeuger beruhen, tatsächlich stichhaltig sind, müsste im Einzelfall überprüft werden.

J.A. Prögler (1995) untersuchte Mehrspuraufnahmen mit vier Jazzmusikern (zwei Bassisten und zwei Schlagzeugern) aus der regionalen Jazzszene von Buffalo, die entweder zu einer Metronomspur oder aber zu der bereits aufgenommenen Tonspur eines anderen Musikers spielten, sowie das Zusammenspiel von Bassist und Schlagzeuger in einer kommerziellen Play-Along-Aufnahme.¹⁸ Der Bassist Sabu Adeyola, einer der beteiligten Jazzmusiker, erwies sich als eindeutiger Lay Back-Spieler. Er platzierte die Töne seiner Walking Bass-Linie über einen 12taktigen Jazzblues (bei ♩ = 120 bpm) stets leicht hinter die Schläge des Metronoms bzw. eines zuvor aufgenommenen Ride Cymbal-Patterns (zwischen 4 und 80 ms später, mit einem Durchschnittswert von 40 ms). Bemerkenswert ist der Vergleich des Timings der beiden Schlagzeuger (Abdul Rahman Qadir und Marcus Sinclair), die ihre Ride Cymbal-Figuren („ride tap“) zur zuvor aufgenommenen Basslinie spielten: Qadir platzierte ca. zwei Drittel der Schläge hinter, Sinclair ca. zwei Drittel der Schläge vor Adeyolas Basstöne – wobei die Richtung der Abweichungen tendenziell gegenläufig war: Wo Qadir vor dem Basston spielte, platzierte Sinclair seine Schläge dahinter, und umgekehrt. „Sinclair and Qadir“, so Pröglers Kommentar, „appear to cycle their ride taps in and out of phase with the bass line“ (Prögler 1995, S. 43).

Prögler kommt aufgrund seiner Messungen und Versuche zu dem Schluss, dass es im Jazz zwar beobachtbare und messbare mikrorhythmische Abweichungen („participatory discrepancies“, vgl. Keil 1994b) gibt. Die Nutzung dieser Gestaltungsspielräume ist jedoch abhängig von den beteiligten Musikern und vom Spielkontext. Prögler unterscheidet übergreifende Charakteristika, die für einen ganzen Stilbereich typisch sind, von individuellen Charakteristika, die für den Personalstil eines Musikers typisch sind, sowie von Charakteristika innerhalb eines bestimmten Gruppen- oder Aufführungskontextes. „Musicians participate in ‚musicking‘ and play

¹⁸ Prögler untersuchte außerdem Aufnahmen des Schlagzeugspiels von Charles Keil, in denen der Musikwissenschaftler das Mikrotiming der Jazzschlagzeuger Kenny Clarke und Elvin Jones nachzuahmen versucht. Dabei stellte sich heraus, dass Keil Schwierigkeiten hat, seine eigenen Mikrotiming-Intentionen adäquat umzusetzen.

around with the beat as well as with each other. There is a constant push and pull, orienting and re-orienting; a playful interaction of groovy processes“ (Prögler 1995, S. 48). Dieses Fazit deckt sich mit den Ergebnissen von Messungen der Aufführungen dreier Jazzpianisten, bei denen Busse große individuelle Unterschiede in der Tonplatzierung, der Tondauer und der Lautstärke feststellte (vgl. Busse 2002, S. 457).

Swing - die Wirkung des Mikrotimings

Busse (2002) verband die Messungen der Aufführungen dreier Jazzpianisten, die ihm als MIDI-Daten vorlagen, mit einem Hörexperiment, bei dem professionelle Jazzmusiker und Jazzpädagogen beurteilen sollten, in welchem Maße Ausschnitte aus diesen Stücken sowie die nach verschiedenen Mikrotiming-Regeln generierten Abwandlungen der Ausschnitte „swingen“. Bei den veränderten Versionen wurden die MIDI-Daten hinsichtlich der Notenplatzierung, der Notendauern bzw. der Artikulation (Verhältnis einer Tondauer zur Länge der darauf folgenden Pause) und der Lautstärke (gemessen als Anschlagsgeschwindigkeit mit einer Skala von 1 bis 127) manipuliert.

Busse ermittelte zunächst die mikrorhythmischen Abweichungen von einer metrisch exakten Spielweise in 281 eintaktigen Ausschnitten aus 33 Stücken der drei Jazzpianisten Ron Johnston, Renée Rosnes und Miles Black, die als MIDI-Dateien der kommerziell vertriebenen Software *The Jazz Pianist* (PG Music Inc.) beigegeben sind. Jeder der Ausschnitte enthielt ausschließlich Achtelinien. Für jeden der drei Pianisten ermittelte Busse aufgrund dieser Daten ein durchschnittliches „Groove“-Modell¹⁹, das er mit dem durchschnittlichen „Groove“-Modell aller drei Jazzpianisten sowie mit drei mechanischen Modellen mit Swing-Ratios von 1 : 1, 2 : 1 und 3 : 1 verglich. Zwischen den „Groove“-Modellen der einzelnen Pianisten gab es signifikante Unterschiede bezüglich der Platzierung von auftaktigen Achteln, der Platzierung von Achteln auf den Grundsschlägen sowie deren jeweiliger Lautstärke.

Um zu überprüfen, ob jene mikrorhythmischen Achtelphrasierungen, die aus den Pianisten-Modellen abgeleitet wurden, anders bewertet werden als mechanische Aufführungen, gestaltete Busse die Tondauern, Tonplatzierungen und Lautstärkeunterschiede von drei vier- bzw. fünftaktigen Melodien aufgrund der verschiedenen Modelle und erhielt somit 24 Hörbeispiele (drei Melodien in je sieben Mikrotimingversionen gemäß der sieben oben genannten „Groove“-Modelle sowie die drei Ausschnitte im Origin-

¹⁹ Busse verwendet eine operationalistische Definition von „Groove“: „A ‚groove‘ is a performance model defined by systematic variations from mechanical regularity of performance microstructures within MIDI data“ (Busse 2002, S. 445).

nal). Diese 24 Musikausschnitte spielte er 42 professionellen Jazzmusikern und Jazzpädagogen vor, welche die „swing representativeness“ der verschiedenen Modelle auf einer sechsstufigen Skale bewerten sollten; die Bewertungen wurden statistisch ausgewertet. Die Übereinstimmung zwischen den Urteilen der Expertenhörer war dabei relativ hoch.

Die Experten schätzten den Pianisten Miles Black²⁰ am besten, d.h. am „swingendsten“ ein – die Originallinie von Black erhielt in der Swing-Bewertung im Schnitt 4,62 von 6 möglichen Punkten, die nach dem „Groove“-Modell von Black generierten Versionen 4,44 Punkte. Im Vergleich zu den beiden anderen Pianisten zeichnet sich Blacks Spiel durch eine relativ große Einförmigkeit der Achtelplatzierung aus. Bei den Einschätzungen der Experten ergaben sich keine signifikanten Unterschiede zwischen den Originalausschnitten der Pianisten Miles Black und Ron Johnston und deren „Groove“-Modellen ($p = .41$ bzw. $p = .06$), jedoch ein sehr signifikanter Unterschied ($p = .005$) zwischen dem Originalausschnitt von Renée Rosnes und den aufgrund ihres „Groove“-Modells erstellten Musikbeispielen, wobei den Originalausschnitt schlechter als das Rosnes-Modell bewertet wurde, aber auch schlechter als mechanische Modelle mit einer Swing-Ratio von 2 : 1 bzw. 3 : 1 (vgl. Busse 2002, S. 455ff). Diese schlechte Bewertung hängt möglicherweise damit zusammen, dass Rosnes im Vergleich zu ihren Pianisten-Kollegen mit relativ hoher Swing-Ratio (im Schnitt 3 : 1) und einer starken Verzögerung aller Töne spielt.

Allerdings ist es äußerst schwierig, die unterschiedlichen Bewertungen des Swing-Charakters anhand einer statistischen Auswertung der MIDI-Daten abschließend zu bewerten. Die Ergebnisse der Untersuchung von Busse sprechen jedoch dafür, MIDI-generierte Musikbeispiele bei weiteren empirischen Untersuchungen der Swing- oder Groove-Qualität verschiedener mikrorhythmischer Aufführungseigenheiten einzusetzen.

Back Phrasing

Das gebundene Tempo Rubato ist ein allgemein übliches Gestaltungsmittel bei der Interpretation von American Popular Songs (5.2). Diese Gestaltungsweise wird auch von Sängern und Instrumentalisten im Jazz verwendet. Anders als bei der Lay Back-Phrasierung werden hier nicht nur einzelne Töne oder Tongruppen mikrorhythmisch verzögert; vielmehr ist für diese improvisatorische Gestaltungsweise kennzeichnend, dass ganze Phrasen fast vollständig und zum Teil um mehrere Schläge verzögert gespielt oder gesungen werden.

20 Laut biographischen Notizen der Software *The Jazzpianist* ist der 1966 geborene Black einer der führenden Jazzpianisten Kanadas.

Richard Ashley (2002) hat die rhythmische Gestaltung bei der instrumentalen Interpretation von Balladen im modernen Jazz untersucht. Sein Vergleich der rhythmischen Gestaltung der Interpretationen von „My Funny Valentine“ durch die Trompeter Art Farmer, Chet Baker und Miles Davis kommt – wie zu erwarten – zu dem Ergebnis, dass die improvisatorischen Abweichungen von der Notenvorlage sehr groß sind. Die Trompeter beginnen manche Motive bis zu einem halben Takt später als in der Originalmelodie. Die Anfänge von Motiven werden verzögert und zum Motivende wieder eingeholt, oder die Schlusstöne sind sogar vorgezogen. Diese improvisatorische Gestaltungsweise – Verzögerung von Phrasenanfängen und Beschleunigung zum Phrasenende hin („delay-accelerate“-Strategie) – wird von Ashley als „Back Phrasing“ bezeichnet. Sie steht in auffälligem Kontrast zur in der klassisch-romantischen Tradition üblichen Verlangsamung zum Motiv- oder Phrasenende hin.

Ashley weist darauf hin, dass der Solist an unterschiedlich wichtigen Stellen des Harmonieschemas unterschiedlich stark von der metrischen Begleitung abweicht. Zeitpunkte, die für die melodisch-harmonische Struktur zentral sind, werden der Tendenz nach am stärksten auf das metrische Raster bezogen. Abweichungen von Melodietönen, die stark mit der zugrunde liegenden Harmonik in Verbindung stehen und in der Notenvorlage auf einem metrisch starken Schlag liegen, weichen allerdings weit stärker von der metronomisch exakten Position ab als nicht-harmonische Töne, die in der Vorlage auf einer metrisch starken Position liegen. „The hypothesis advanced here is“, so Ashley, „that the performers are seeking to manipulate musical tension by destabilizing the least active tones in the melody, while emphasizing the tension in metrically accented nonharmonic tones by having them occur strongly on the downbeats“ (Ashley 2002, 322).

Die Jazzsängerin Billie Holiday ist für ihren rhythmisch flexiblen Gesangsstil bekannt. Ihre Interpretationen von Blues- und Tin Pan Alley-Songs sind Musterbeispiele des Back Phrasing. Holiday beginnt fast alle Phrasenanfänge im Vergleich zur Vorlage und zum metrischen Bezugsschema zu spät, „holt“ aber im Verlauf einer Phrase wieder „auf“, sodass sie zum Schluss einer Zwei- oder Viertakt-Gruppe auf oder nur wenig hinter dem Downbeat des letzten Taktes singt. In Abb. 91 wird diese Phrasierungsweise durch einen Vergleich der ersten acht Takte der Melodie von Richard Rodgers „I Didn’t Know What Time It Was“ und der Gesangsinterpretation von Billie Holiday in einer Aufnahme aus dem Jahr 1957 deutlich.

Original-Melodie

B. Holiday

I di-dn't know what time it was Then I met you

Oh, what a love-ly time it was, how sublime it was too!

Abb. 91: Billie Holiday „I Didn't Know What Time It Was“ (1957), Beginn des Gesangs-Chorus.

Holiday beginnt die Teilphrasen in T. 1, 3, 5 und 7 mehr als einen halben Takt hinter der Originalmelodie, erreicht jedoch den Beginn von Takt 2 und 6 in Einklang mit der Melodievorlage, in Takt 4 und 8 um nur eine Achtelnote verzögert. William Bauer (1993) und Porter/Ullmann (1993, S. 455) weisen in ihren Analysen von Holiday-Interpretationen auf die Verbindung zwischen Phrasierungsweise und Textinterpretation durch die Sängerin hin. Durch das Hinauszögern und Wiederaufholen von bestimmten Tönen werden Aussagen des Textes unterstrichen oder konterkariert.²¹

6.3 Patterns, Riffs und „ungerade“ Metren im modernen Jazz

Der moderne Jazz zeichnet sich durch große rhythmische Gestaltungsfreiheiten in den Improvisationssoli und in deren Begleitung aus. Allerdings gibt es im modernen Jazz auch Stilrichtungen, die durch die Wiederholung von Spielmustern, Riffs und Patternmodellen gekennzeichnet sind. Regelmäßig wiederholte Patterns im Spiel von Bass, Schlagzeug und Akkordinstrument bilden in Aufnahmen ab den 1950er Jahren, die sich dem Hardbop zurechnen lassen, den Hintergrund zunächst für die Themenmelodien und, ab den 1960er Jahren, auch für die Improvisationen der Jazzmusiker. Zugleich bestehen hier viele Themenmelodien aus Riffs. Die Tendenz einer Verwendung von Riffs und repetierend eingesetzten Patterns verstärkt sich in der Fusion Music der 1970er Jahre.

²¹ Möglicherweise spielt auch beim Back Phrasing von Jazzinstrumentalisten der Bezug zu Songtexten – die den Musikern in vielen Fällen bekannt sein dürften – eine Rolle (vgl. Bauer 1993).

Die Orientierung an Riffs und Patternmodellen hängt in vielen Fällen mit der Offenheit der Musiker für Gestaltungsmittel aus Musikrichtungen jenseits des Jazz zusammen. Im Afro Cuban Jazz der 1940er Jahre und im Bossa Nova der frühen 1960er Jahre werden zum Teil rhythmische Bezugssysteme aus kubanischer bzw. brasilianischer Musik in den modernen Jazz übernommen. Im Hardbop und in der Fusion Music steht die Verwendung von Riffs und zyklisch wiederholten Patterns in direkter Verbindung mit Einflüssen aus dem Rhythm'n'Blues, Soul, Funk und Rock. Die Orientierung an Riffs und repetierenden Spielpatterns geht dabei vielfach mit einer Ablösung von der swingenden Grundsclagunterteilung einher, die durch eine gerade Achtelunterteilung ersetzt wird. Zyklisch wiederholte Patterns spielen auch bei der Übernahme „ungerader“ Metren in den Jazz eine wichtige Rolle. „Ungerade“ Metren können entstehen, wenn „ungerade“ Patterns wiederholt werden – rhythmische Mustern also, die sich auf keine isochrone Grundsclagsfolge beziehen lassen, sondern deren „Grundsclags“-Einheiten unterschiedlich lang sind, oder aber Zyklen, die sich über eine ungerade Zahl von Grundsclagen (z.B. fünf, sieben, elf Schläge) erstrecken. Diese neuartige metrische Gestaltungsweise hängt mit der Rezeption von Musik der Türkei, des Balkans und Indiens zusammen. Der Saxophonist Steve Coleman schließlich überlagert in seinen Aufnahmen seit den späten 1980er Jahren „ungerade“ Patterns unterschiedlicher Länge.

Afro-Cuban Jazz und Latin Jazz

Die kubanische Rhythmik hat vermutlich den Jazz von Anbeginn beeinflusst (vgl. Abschnitt 5.6). In den 1940er Jahren begründete eine Verbindung von kubanischer Musik und Bebop im sog. Afro-Cuban Jazz (oder Cubop) den modernen Latin Jazz, der seither sowohl von nordamerikanischen Jazzmusikern als auch von Musikern lateinamerikanischer Herkunft gespielt wird. Laut Roberts (1979, S. 114) waren neben dem Bigband-Leiter und Arrangeur Stan Kenton vor allem der kubanische Sänger Frank Grillo, genannt Machito, der kubanische Trompeter Mario Bauza sowie der Bebop-Trompeter Dizzy Gillespie Initiatoren einer Fusion aus kubanischen Rhythmen und den Bläser-Arrangements und Bläser-Improvisationen des modernen Jazz. Grillo und Bauza waren 1937 bzw. 1940 nach New York gekommen und hatten dort Machito's Afro Cubans gegründet, in deren Musik sie kubanischen Son mit der Musik der Jazz-Bigbands verknüpften (vgl. Roberts 1979, S. 101f). Dizzy Gillespie, der Anfang der 1940er Jahre zusammen mit Bauza in der Bigband von Cab Calloway spielte, war an lateinamerikanischer Musik vor allem aufgrund ihrer größeren rhythmischen Variabilität interessiert. Bauza erinnert sich: „[...] we always said that jazz was a great thing but the rhythm was very monotonous. So we were always

thinking, trying to see if we could innovate something else“ (zit. nach Roberts 1979, S. 116). Auf Empfehlung Bauzas nahm Gillespie 1947 den kubanischen Perkussionisten Chano Pozo in seine Band auf. In der Zusammenarbeit von Gillespie, Bauza und Pozo entstanden Stücke wie „Afro-Cubano Drums Suite“ (1947) und „Manteca“ (1947).

Das Bigband-Arrangement von „Manteca“ (1947) baut sich über dem typischen Conga-Pattern und einer Basslinie auf, die ähnlich wie im kubanischen Son den Downbeat ausspart und stattdessen den tiefen Grundton (B) vorzieht, in diesem Falle um anderthalb Schläge. Die Saxophone betonen zwar den Beginn des Zyklus, verschieben ihre rhythmische Zelle (Oktavsprung) aber innerhalb des Zyklus an zwei unterschiedliche Offbeat-Stellen, wodurch eine Kreuzpulsation (fünf Achtel über vier Achtel bzw. zwei Viertel) entsteht, die allerdings in jedem Zyklus regelmäßig um einen Achtelschlag verlängert wird (5 + 5 + 1 + 5). Über dieses mehrstimmige rhythmische Grundgerüst (vgl. Abb. 92) spielen die Bläser der Bigband verschiedene Riff-Themen und kurze improvisatorische Einwüfe.

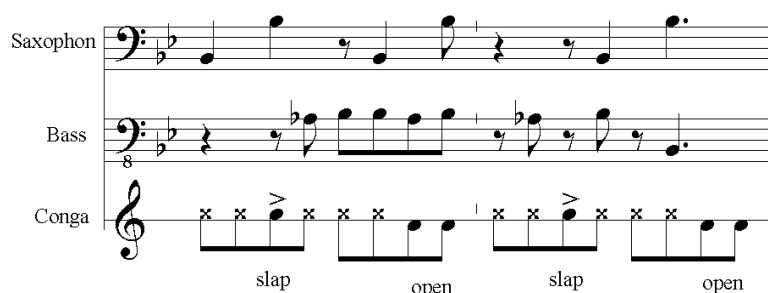


Abb. 92: Dizzy Gillespie „Manteca“ (1947), Patterns von Conga, Bass und Tenor-/Baritonsaxophon zu Beginn des Stückes; ♩ = 183 bpm.

Aufgrund des Erfolgs des Afro-Cuban Jazz initiierte der Produzent Norman Granz ab 1948 zahlreiche Aufnahmen, in denen namhafte Jazzsolisten mit den kubanischen Musikern von Machito's Afro Cubans zusammenspielten. Mitunter blieb dabei die Improvisationsweise der Jazzsolisten jedoch vom neuen rhythmischen Rahmen unbeeinflusst. So schreibt Roberts zu Aufnahmen der Afro Cubans mit Charlie Parker: „Parker makes absolutely no attempt to phrase according to Latin patterns in his solo, but the frame of the full band is strong enough to contain him [...]“ (Roberts 1979, S. 117).

Im Zuge des Afro Cuban Jazz entstanden nun auch Bebop-Aufnahmen, bei denen repetierende Ostinatofiguren in einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen binären Phrasierung zu hören sind; so in Gillespies „A Night in Tunisia“ (Abb. 93).

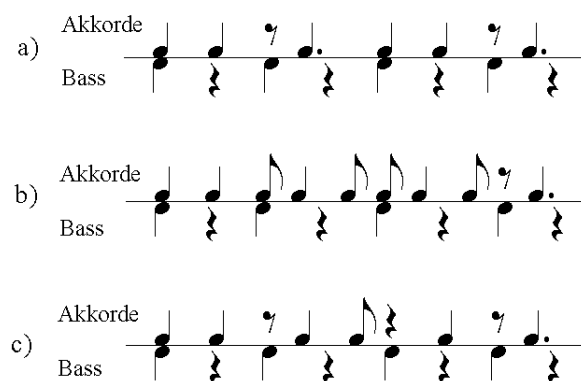


Abb. 94: Schematische Darstellungen dreier Variationen von João Gilberto Gitarrenbegleitung in „The Girl von Ipanema“ (1963); ♩ = ca. 61 bpm.

Die Begleitung von Schlagzeug und Bass ist in der Bossa Nova in einem bestimmten Rahmen standardisiert (vgl. Abb. 95). So spielt der Schlagzeuger vielfach mit dem Besen auf Snare Drum oder Becken einen schnellen Puls, während er mit der anderen Hand durch Schläge auf die Kante der Snare Drum (sog. Rim Shots) eine kreuzrhythmische Überlagerung schafft, die mit dem langsamen Grundsatz des Basses in einem Tempoverhältnis von 3 : 4 steht. Dabei kommt es zu einer zyklisch auftretenden Verlängerung (3 + 3 + 3 + 3 + 4). Die Überlagerung ist zudem phasenverschoben gegenüber dem durch die Harmonik und Melodik vorgegebenen metrischen Akzent. Mit der zyklischen Verlängerung (und nicht Verkürzung) hängt vermutlich zusammen, dass das Bewegungsgefühl der Bossa Nova nicht vorwärtstreibend ist, sondern sich eher als entspanntes Lay Back-Feeling charakterisieren lässt.



Abb. 95: Schematische Darstellung des Bossa Nova-Grundpatterns von Schlagzeug (Rim Shots und Besen) und Basslinie; die eckigen Klammern verdeutlichen die zyklisch verlängerte Kreuzpulsation.

Ähnlich wie im Son lassen sich in vielen Bossa Nova-Stücken zwei mögliche zeitliche Referenzebenen ausmachen: einer langsamen Bewegung vor allem des Basses (bzw. der Basstöne der Gitarre) steht eine Bewegung im

doppelten Tempo gegenüber, die vor allem durch die schnellere Melodik nahegelegt wird. In den Abb. 94 und 95 ist der langsamere Grundsatz als halben Noten notiert.²²

Riffs und Patterns im Hardbop und in der Fusion Music

Bereits seit Mitte der 1950er Jahre lässt sich bei Jazzmusikern wie etwa dem Pianisten Horace Silver eine Tendenz zu riffartigen Themen sowie zu einer Themenbegleitung mit Ostinatofiguren feststellen – eine Tendenz, die mit dem wachsenden Einfluss von Rhythm'n'Blues und Gospel Music auf den Jazz im Zusammenhang steht, z.B. in „The Preacher“ (1955) von Horace Silver, in „Work Song“ (1960) von Nat Adderley oder in Hank Mobleys Album „Workout“ (1961). Zugleich übt die Bossa Nova in den 1960er Jahren einen starken Einfluss auf Musiker des Hardbop aus (vgl. Porter/Ullman 1993, S. 257ff und 370ff). Diese beiden Tendenzen führen in den 1960er Jahren zu zahlreichen Aufnahmen, in denen binär phrasierte Bass- und Bläser-Riffs mit einer Schlagzeug-Begleitung kombiniert werden, bei der ein Einfluss aus Bossa Nova und Latin Jazz unverkennbar ist; so etwa in Lee Morgans „Sidewinder“ (1963, Abb. 96) oder bei dem ebenfalls über den Bereich des Jazz hinaus populären Pianisten Ramsey Lewis („The „In“ Crowd“, 1965).



Abb. 96: Lee Morgan „The Sidewinder“ (1963), Anfang des Themas, ca. ♩ = 168 bpm.

Von den Riff-betonten Aufnahmen der 1960er Jahre führt ein direkter Weg zur sog. Fusion Music (auch: Jazzrock, Electric Jazz), die um 1970 entstanden ist. In der Rhythmusgestaltung der Fusion Music finden sich vielfältige Einflüsse aus der populären Musik der 1960er Jahre (Rock, Soul, Funk), aus kubanischer und brasilianischer Musik und, bei Musikern wie John McLaughlin, sogar Gestaltungsmittel aus indischer Musik.

22 Einige Autoren notieren dieses langsamere Tempo als Viertelnote, die sie in einen 16tel-Puls unterteilen und folgerichtig als 2/4-Takt notieren (vgl. Schreiner 1985, S. 178, Reily 1996).

Miles Davis „Bitches Brew“ (1969) gilt, ungeachtet zahlreicher früherer Fusionsbestrebungen anderer Jazzmusiker in den 1960er Jahren, als Durchbruch der Fusion Music. Die Fusion Music von Davis zeichnet sich durch ihre rhythmische Dichte, die sich um zentrale Bass-Riffs herum entfaltet, sowie durch ausgreifende Kollektivimprovisationen der Rhythmusgruppe aus, in denen grundlegende Patterns variiert und miteinander überlagert werden und in die Soli der Bläser, Keyboard-Spieler und Gitarristen eingewoben sind. Bei vielen Aufnahmen von Miles Davis wirken mehrere Schlagzeuger und Perkussionisten mit – bei „Bitches Brew“ die Schlagzeuger Jack DeJohnette, Lenny White und Charles Alias, der zeitweise auch Congas spielt. Das folgende Notenbeispiel (Abb. 97) bezieht sich auf die Schlagzeugstimme von Lenny White und das grundlegende Bass-Riff von Harvey Brooks. Der Ausschnitt beginnt in der dritten Spielminute des Stückes „Bitches Brew“, in der nach einer ruhigen Einleitung und einem Duo von Bassklarinette und Bassgitarre das Schlagzeug einsetzt; Alias und DeJohnette pausieren anfangs, fügen dem Spielgeschehen jedoch bald weitere Akzente hinzu.



Abb. 97: Miles Davis „Bitches Brew“ (1969), Basslinie und Schlagzeug (Lenny White) nach Einsatz des Schlagzeugs (in der 3. Spielminute);
♩ = 96 bpm.

Nachdem White zu Beginn eine Variation des Backbeat-Patterns spielt, variiert er diese Figur schnell durch zusätzliche, teilweise unregelmäßige Bass Drum-Akzente. Die Snare Drum akzentuiert nicht mehr den Backbeat, sondern schlägt den Grundschat in Vierteln durch. Diese Verdichtung wird durch die schnellen, unregelmäßigen Beckenfiguren weiter verstärkt.

Während die rhythmische Gestaltung bei Miles Davis weitgehend improvisatorisch erfolgt, orientieren sich andere Musiker der Fusion Music stärker an unverändert wiederholten Riffs und an Gestaltungsmodellen des Funk, so etwa der Jazzpianist Herbie Hancock, dessen Aufnahmen aus den 1970er Jahren als Funk – und damit als Tanzmusik – rezipiert wurden (vgl. Vincent 1996, S. 142ff).

„Ungerade“ Metren im Jazz

Der Anstoß zur Verwendung von 5er-, 7er- oder 9er-Metren im Jazz der späten 1950er und der 1960er Jahre kommt in den meisten Fällen aus den Musiktraditionen des Balkans, der Türkei und Indiens. Nicht die ersten²³, wohl aber die bekanntesten Jazzstücke mit diesen „ungeraden“ Metren finden sich auf Dave Brubecks LP „Time Out“ (1959), die der Pianist nach einer Asien-Tournee aufgenommen hat: „Take Five“ im 5/4-Takt (3 + 2) und „Blue Rondo à la Turk“ im 9/8-Takt mit der Unterteilung 2 + 2 + 2 + 3, der im vierten Takt eine Überlagerung in 3 + 3 + 3 Einheiten gegenübergestellt wird (vgl. Abb. 98). Bei „Blue Rondo à la Turk“ steht allerdings nur das Thema des Stücks im 9/8-Takt, in den Improvisationsteilen wird dagegen das übliche 4/4-Jazzfeeling gespielt.



Abb. 98: Dave Brubeck „Blue Rondo à la Turk“ (1959), Beginn des Themas; ♩ = 200 bpm.

Brubeck hat sich vermutlich bereits in den 1940er Jahren bei seinen Studien mit Darius Milhaud und durch die Rezeption afrikanischer Musik mit ungewöhnlichen metrischen Gestaltungsmöglichkeiten auseinandergesetzt (vgl. Zirpoli 1990, S. 56-60). Die Anregung zu „Blue Rondo à la Turk“ hat er jedoch nach eigenen Aussagen während seiner Asientournee 1958 in den Straßen von Istanbul bekommen (vgl. Zitat in Zirpoli 1990, S. 98). In diesem Stück greift der Pianist auf die in der türkischen Volksmusik verbreitete 9/8-Aksak-Rhythmik zurück.

„Aksak“, so der Musikethnologe Kurt Reinhard, „means ‚limping‘ or ‚stumbling‘, a term which seems to indicate that this metre originated in a simple metre of four beats, the last beat of which is lengthened by the half of its value, thus effecting a characteristic stumbling movement“ (Reinhard 1980, S. 271). Neben dem 9er-Metrum werden in der türkischen Volksmusik auch andere unregelmäßige Unterteilungen als „Aksak“ bezeichnet.

23 Yusef Lateef nahm bereits im April 1957 ein Stück in einem 7er-Metrum auf („The Beginning“ auf der LP „Morning“).

„Besides simple and compound metres with rhythmically enlivening syncopation and dotted values, there are other metres consisting of, for example, five, seven or 11 pulses and metres with irregular subdivisions, for example an eight-beat bar divided into 3+3+2 beats. Such constructions are usually called *aksak*, although this refers in its specific sense only to the subdivision of nine into 2+2+2+3 beats“ (Reinhard 1980, S. 270f).²⁴

Der Trompeter und Bigband-Leiter Don Ellis ließ sich Mitte der 1960er Jahre ebenfalls von der Aksak-Rhythmik der Türkei, zugleich aber auch von der griechischen Volksmusik und der Musik Indiens zu seinen komplexen rhythmisch-metrischen Arrangements für Jazz-Bigband anregen. Die ersten Schallplattendokumente von Ellis' Bigband-Arrangements mit „ungeraden“ Metren stammen aus den Jahren 1966 und 1967: „Don Ellis Orchestra ‚Live‘ in Monterey“, „The Don Ellis Orchestra Live in 3 ($\frac{2}{3}$)/4 Time“ (beide 1966) und „Electric Bath“ (1967).²⁵ Im Covertext zu „Don Ellis Orchestra ‚Live‘ in Monterey“ berichtet Ellis über die Ursprünge seiner metrischen Experimente:

„Arif Maradin, the Turkish jazz composer, gave me a chart in 9 divided 2 2 2 3 that was based on a Turkish folk rhythm, and made me more aware of the fact that the odd-numbered meters which at first seem so exotic and difficult to us, are really very natural and a part of the folk culture of much of the world. As a matter of fact, friends have told me of playing Greek club dates where all the main dances were in 7 and 9, and even little kids could dance to these rhythms - and would get annoyed at the musicians if they missed the beat!“ (Ellis 1966).

Ellis selbst begann daraufhin, mit weit komplexeren Metren zu experimentieren: „I reasoned that since it was possible to play in a meter such as a 9 divided 2 2 2 3, it should then be possible to play meters of even longer length, and this lead to the development of such meters as 3 3 2 2 2 1 2 2 2 (19)“ (Ellis 1966). Die Begegnung mit dem indischen Tablāspieler Harihar Rao und den komplexen Tablāpatterns der indischen Musik am Institute of Ethnomusicology der University of California in Los Angeles regte Ellis zu

24 Diese asymmetrischen Rhythmen sind auch in der Volksmusik der Turk-Völker Asiens sowie auf dem Balkan verbreitet; sie haben außerdem Einzug in die türkische und arabische Kunstmusik gefunden. Alfons Dauer subsumiert daher im Derler-Klassifikationssystem alle ungeradzahligen Metren pauschal unter der Kategorie „Aksak-Rhythmik“ (vgl. Dauer 1988).

25 „Indian Lady“ („Electric Bath“, 1967) ist ein schnelles Stück im $\frac{5}{4}$ -Takt, und „New Nine“ („Don Ellis Orchestra ‚Live‘ in Monterey“, 1966) spielt mit verschiedenen Möglichkeiten der Unterteilung eines $\frac{9}{8}$ -Taktes in 2er und 3er-Gruppen. Ellis erweitert die Rhythmusgruppe auf drei Bassisten, einen Schlagzeuger, einen Perkussionisten, einen Conga- und Bongospieler und auf „Electric Bath“ zusätzlich einen Timbalelesspieler.

weiteren rhythmischen Experimenten an. Die Anregungen aus türkischer, griechischer und indischer Musik sind bei Don Ellis aus ihrem ursprünglichen musikalischen Kontext herausgelöst und in die Welt des modernen Bigband-Jazz mit zusätzlicher Latin Jazz-Rhythm Section integriert. Die neuartigen, „ungeraden“ zeitlichen Bezugssysteme waren jedoch für die Musiker in den 1960er Jahren offensichtlich noch ungewohnt. So geht in den Bläserimprovisationen von „Turkish Bath“ (auf „Electric Bath“, 1967) allein Trompeter Ellis gekonnt mit dem neuen metrischen Bezugsrahmen (7/4-Takt) um. Andere Solisten „mogeln“ sich stattdessen mit Pausen und lange gehaltenen Tönen über die eigene rhythmisch-metrische Desorientierung hinweg.

In den 1970er und 1980er Jahren lernten Jazzmusiker, immer souveräner mit den „ungeraden“ Metren umzugehen und stellten sich auch in ihren Improvisationen auf diese neuen zeitlichen Bezugsrahmen ein. Die Verwendung unregelmäßiger Patterns in der Musik des Gitarristen John McLaughlin in den 1970er Jahren hängt direkt mit dessen Interesse für indische Musik zusammen. In der Gruppe Shakti spielte McLaughlin ausschließlich mit indischen Musikern zusammen: dem Violinisten L. Shankar, dem Tablā-Spieler Zakir Hussein und dem Ghatam-Spieler Vinu Vinayakram (vgl. Pfeleiderer 1998, S. 157-163). Bereits in Aufnahmen seines Mahavishnu Orchestras, einer der bekanntesten Bands der Fusion Music, finden sich zahlreiche unregelmäßige Patterns. Im Thema des Stückes „Birds of Fire“ (1973) überlagern sich drei verschiedene Unterteilungen eines Zyklus von 18 Schlägen (vgl. Abb. 99):

Abb. 99: John McLaughlin „Birds of Fire“ (1973), Beginn des Themas;
 ♪ = 384 bpm, ♪ = 128 bpm, ♪ = 64 bpm.

Das zyklische Pattern des Keyboards, das vor dem Einsatz der Themenmelodie von der Gitarre mitgespielt wird, ist in Gruppen von $5 + 5 + 5 + 3$ Tönen unterteilt. Beim schnellen Tempo des Stückes lässt sich der „18/8-Takt“ auch als ein 4/4-Takt verstehen – dann im moderaten Tempo von 77 bpm –, bei dem einerseits der Grundschat in Quintolen unterteilt, und andererseits jeder vierte Schlag um zwei Fünftel verkürzt wird. Das Pattern, das vom Bass und der Violine (vor Einsatz des Themas) gespielt wird und das aufgrund der Lautstärke wohl die für die Wahrnehmung zentrale Stimme ist, unterteilt die 18 Schläge des Zyklus jedoch in $3 + 3 + 2 + 3 + 3 + 4$ Schläge. Dies entspricht einem Grundschat im Tempo von $\text{♩} = 128 \text{ bpm}$, wobei die Dauer jedes dritten Interonsetintervalles abwechselnd um ein Drittel (Achtelnote) verkürzt bzw. verlängert wird. Das Schlagzeug spielt durch die Snare Drum-Pulsation eine dritte, langsamere Bewegungsschicht $\text{♩} = 64 \text{ bpm}$, die als einzige der drei Bewegungsebenen den Zyklus völlig regelmäßig unterteilt.

Überlagerung von unterschiedlich langen Patterns bei Steve Coleman

In der Musik des Saxophonisten Steve Coleman verbindet sich eine Orientierung an den Patterns und Riffs des Funk und der Fusion Music mit artifiziellen Techniken der Überlagerung „ungerader“ Patternzyklen unterschiedlicher Länge – so etwa im Hauptthema von „The Tao of Mad Phat“ (1993), dem Titelstück der gleichnamigen CD²⁶.

Nach einer unbegleiteten, improvisatorischen Einleitung des Altsaxophons setzen bei „The Tao of Mad Phat“ Bass und Saxophon mit einer gemeinsam gespielten Linie ein (ab 2:05), die sich über neun Grundsätze erstreckt (Pattern A, Abb. 100). Sie wird im weiteren Verlauf vom Bass alleine zyklisch wiederholt, während das Altsaxophon darüber improvisiert. In den folgenden Notenbeispielen (Abb. 100-102) habe ich aus Gründen der leichteren Lesbarkeit den Grundschat als halbe Note notiert. Das Tempo des Stückes beträgt $\text{♩} = 105 \text{ bpm}$.

26 Steve Coleman „The Tao of Mad Phat“ (RCA Novus 01241631602). Auch Jürgen Arndt greift in seiner Studie zur Musik Steve Colemans und John Zorns (Arndt 1998) auf das Stück „The Tao of Mad Phat“ zurück; meine Transkription weicht von der seinen in einigen Details ab, so z.B. in der Phrasierung der Achtellinie, die, wie spätestens im Spektrogramm deutlich wird, nicht ternär (wie Arndt meint), sondern binär ist.

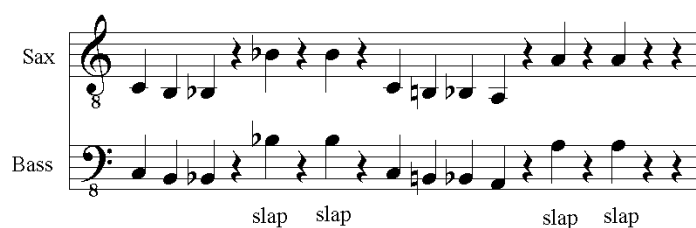


Abb. 100: Steve Coleman „The Tao of Mad Phat“ (1993); Pattern A.

Nach ca. 30 Sekunden wechseln Bass und Saxophon (unterstützt von der Gitarre) zu einem zweiten zyklisch wiederholten Pattern (B), das sich über fünf Schläge (halbe Noten) erstreckt und bei jedem zweiten Durchgang leicht variiert wird, indem der dritte Ton weggelassen wird (Abb. 101).



Abb. 101: Steve Coleman „The Tao of Mad Phat“ (1993); Pattern B mit Variation.

Nach der zehnten Wiederholung des Patterns beginnt Coleman gemeinsam mit der Gitarre eine Melodie zu spielen, die sich im Folgenden alle sechseinhalb Schläge (also 13 Viertelnoten) wiederholt, während der Bass zur ersten Basslinie (Pattern A, neun Schläge) zurück kehrt. Die Einsätze der Patterns von Bass und Saxophon sind dabei, wie in Abb. 102 ersichtlich wird, gegeneinander verschoben. Nach fünf Durchgängen der Basslinie bzw. sieben Durchgängen der Saxophonmelodie kehren Bass und Altsaxophon zum Pattern B zurück.

Solche komplexen Überlagerungen „ungerader“ Patterns – und vergleichbare rhythmische Konstruktionen finden sich in der Musik Colemans zuhauf – können beim Hören nicht mehr unmittelbar entschlüsselt werden, da sie sich über Zeitdauern jenseits der Grenzen der psychologischen Gegenwart erstrecken.²⁷ Vielmehr handelt es sich um Strategien, mit denen

27 In Colemans Musik erstrecken sich zyklisch wiederholte Patterns bisweilen über zwanzig Sekunden und mehr, so z.B. bei dem 43 Schläge dauernden Zyklus in „Rhythm People“ aus der CD „Rhythm People (The Resurrection of Creative Black Civilization)“ (1993, Novus PD 83092).



Abb. 102: Steve Coleman „The Tao of Mad Phat“ (1993); Themenmelodie.

Coleman gezielt eine rhythmische Komplexität erzeugt, die aufgrund der eingesetzten Gestaltungsprinzipien – die allerdings nur den Musikern bekannt sind und sich dem Hörer erst durch eingehendes Studium erschließen – dennoch als geordnet empfunden wird. Zugleich erscheinen die Aufnahmen Steve Colemans aufgrund der rhythmischen Dichte und Intensität, die aus dem zwar unregelmäßigen, zumeist jedoch dem Funk verpflichteten Spiel der Rhythmusgruppe resultieren, nur selten konstruiert.

6.4 Die frei rhythmische Gestaltung im Free Jazz

Im gebundenen Tempo Rubato des sog. Back Phrasing (vgl. 6.2) ist die rhythmisch freie Gestaltung der Melodiestimme immer zugleich auf den metrischen Rahmen der Begleitung bezogen. Gerade im Wechselspiel des mikrorhythmischen, improvisatorisch gestalteten Abweichens vom Grundsatz und der Synchronisation mit dem Grundsatz an bestimmten Punkten des musikalischen Verlaufs, zumeist an Phrasenenden, liegt der besondere Reiz dieser Gestaltungsweise. Im Gegensatz zum gebundenen Tempo Rubato lösen sich in der frei rhythmischen Gestaltung im Free Jazz der 1960er Jahre alle Musiker einer Band vom metrischen Bezugsrahmen. Dies eröffnet neuartige Möglichkeiten der zeitlichen Gestaltung, die im Folgenden am Beispiel der Musik von John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler und deren jeweiligen Begleitmusikern erläutert wer-

den sollen.²⁸ Dabei kann im Free Jazz durch die frei rhythmische Gestaltung eine Beruhigung des klanglichen Geschehens erfolgen. Zumeist kommt es freilich zu einer starken Intensivierung. Durch die Abkehr von der Referenzebene eines verbindlichen Grundschlags und durch den gleichzeitigen Verzicht auf tonale Strukturen und Formkonventionen bleibt allerdings vielen Hörern ein unmittelbarer Zugang zu dieser Musik verschlossen. Der Jazz rückt hierdurch an den „unpopulären Rand“ der populären Musiklandschaft.

Im Repertoire des Saxophonisten John Coltranes finden sich in der ersten Hälfte der 1960er Jahre Stücke, die vollständig im Tempo Rubato bzw. in einer frei rhythmischen Gestaltung gehalten sind, so „After the Rain“ (1961) oder „Psalm“, der vierte Satz der Suite „A Love Supreme“ (1964). Der Verzicht auf einen durchgehenden Grunds Schlag geht hier mit einer Verlangsamung des klanglichen Geschehens und mit einem bewussten Verzicht auf die vorantreibenden rhythmischen Qualitäten des Jazz einher. Gerhard Putschögl bringt diese Rubato-Balladen und vergleichbare Aufnahmen aus den beiden letzten Lebensjahren Coltranes (1966/67) mit einem sog. Kantillationsstil in Verbindung, der auf die afrochristliche Tradition des solistischen Gospelgesangs verweist (Putschögl 1993, S. 231-246; 1998, S. 344-352).²⁹

Dies ist jedoch nur eine Möglichkeit der frei rhythmischen Gestaltung nach der Auflösung des Grunds Schlags. In den meisten Aufnahmen des Free Jazz findet eher eine Verdichtung der rhythmischen Texturen und der klanglichen Bewegung statt. Eine völlige Abkehr vom Beat vollzieht sich in der ersten Hälfte der 1960er Jahre in der Musik Cecil Taylors, in manchen Trio-Aufnahmen von Ornette Coleman sowie in Aufnahmen von Albert Ayler; John Coltrane wendet sich – abgesehen von den erwähnten Rubato-Balladen – erst Mitte der 1960er Jahre konsequent von der Referenzebene des Beats ab. Entscheidend für die Auflösung des Grunds Schlags ist eine Neudefinition der Spielweise von Bass und Schlagzeug. Diese Veränderungen vollziehen die Schlagzeuger Sunny Murray (bei Taylor und Ay-

28 Noch bevor im Free Jazz der durchgängige Grunds Schlag als metrischer Bezugspunkt verabschiedet wurde, gab es im modernen Jazz Tendenzen, das 4er-Metrum aufzulösen, so etwa in manchen frühen Quartett-Aufnahmen Ornette Colemans, bei denen den Improvisationsabschnitten zwar ein Beat zugrunde liegt, nicht jedoch regelmäßige größere Takteinheiten. Eine Auflösung des Metrums im Jazz liegt immer dann nahe, wenn die ordnende Struktur eines Harmonieschemas fehlt.

29 Putschögl beschreibt den Kantillationsstil folgendermaßen: „Als Hauptmerkmale dieses Gesangsstils lassen sich das melismatische Aussingen einzelner Silben und Vokale, lange Haltetöne, die sich mit wechselhaft schnellen Passagen ablösen und bisweilen dramatische Verzögerungen im Ablauf hervorrufen, starke Ornamentierung und eine Überfrachtung mit Affekten verschiedener Art anführen“ (Putschögl 1998, S. 335). Er veranschaulicht diesen Gesangsstil anhand einer Interpretation des Spirituals „Amazing Grace“ durch die Soul-Sängerin Aretha Franklin (Putschögl 1998, S. 338-344).

ler), Charles Moffett (bei Coleman), Andrew Cyrille (bei Taylor) und Rashied Ali (bei Coltrane) sowie die Bassisten Buell Neidlinger und Henry Grimes (bei Taylor), David Izenzon (bei Coleman) und Gary Peacock (bei Ayler).

Bereits in seinen frühen Aufnahmen (1955-1961) spielt der Pianist Cecil Taylor weitgehend losgelöst von der Bezugsebene eines Grundschlags. Ähnlich wie vor ihm Thelonious Monk³⁰ konzentriert sich Taylor auf einzelne, kurze Spielideen und Motivzellen. Taylors rhythmische Gestaltung besitzt kaum noch eine „fließende“ oder „swingende“ Qualität; stattdessen ist seine Rhythmusbildung auf einen Wechsel von Spannung und Stocken angelegt. Laut Ekkehard Jost (1975, S. 79ff) verknüpfen sich in den Bewegungsabläufen von Taylors Spiel die Parameter Lautstärke (Intensität) und Klanghöhe zu zeitlich variablen, wellenartig ansteigenden und wieder stockenden Bewegungen. Diese Charakterisierung veranschaulicht Jost durch folgende Graphik (Abb. 103):

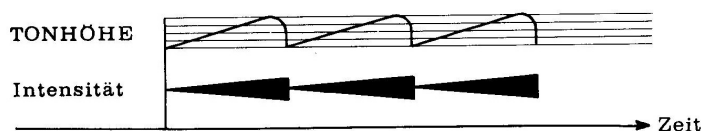


Abb. 103: Schematische Darstellung der Bewegungsabläufe im Spiel von Cecil Taylor (aus Jost 1975, S. 80).

Die wellenartige Bewegung bezeichnet Jost metaphorisch als „Energie“, wobei er betont, dass die Energie eine „Variable der Zeit“ sei. Taylors Spielkonzept steht in den frühen Aufnahmen in auffälligem Widerspruch zum Spiel seiner Rhythmusgruppe mit Dennis Charles am Schlagzeug und Buell Neidlinger am Bass, die im Stil des modernen Jazz begleiten. Taylor bezeichnet den konventionellen beatbezogenen Bezugsrahmen jedoch rückblickend als notwendig für diese Phase seiner musikalischen Entwicklung: „Die unterschiedlichen Spielauffassungen zwischen meinen Mitspielern und mir waren in den fünfziger Jahren geradezu eine Notwendigkeit für mich, weil ich mitten in einem Entwicklungsprozess steckte. [...] Ich brauchte den Anker einer durchgehenden Rhythm Section“ (zit. nach Mießgang 1991, S. 170).

Immerhin gibt es innerhalb des metrischen Rahmens bisweilen einen improvisatorisch interaktiven Austausch rhythmischer Zellen und „wellenartiger“ Bewegungen zwischen Taylor und Charles. In der Aufnahme

30 Parallelen und Verbindungslinien zwischen der Musik von Monk und Taylor stellt Arndt (2002, S. 48-99) ausführlich dar.

„Cindy’s Main Mood“ (1961) mit Cecil Taylor, Buell Neidlinger und Billy Higgins kommt es dann erstmals zu einem flexiblen Umgang der drei Musiker mit dem Grundschat, der zeitweise seine Funktion als Referenzebene und Orientierungspunkt im Ensemblespiel verliert. Während Higgins und Neidlinger über weite Strecken in schnellem Tempo die typische Ride Cymbal-Figur bzw. eine Walking Bass-Linie spielen, lösen sie den Grundschat in manchen Passagen auf. Taylor spielt kurze Motive, bisweilen auch schnelle Linien und Piano-Clusters, die oftmals jedoch keinen Bezug zu einem regelmäßigen Puls erkennen lassen.

In der Folgezeit entstand durch die Zusammenarbeit von Cecil Taylor und dem Schlagzeuger Sunny Murray ein neuartiges Rhythmuskonzept, das für den Free Jazz stilbildend geworden ist. 1962 gingen Taylor, Murray und der Saxophonist Jimmy Lyons auf eine ausgedehnte Europa-Tournee,³¹ während der Ende November im Kopenhagener Jazzcafé Montmartre die ersten Aufnahmen entstanden sind, bei denen sich ein Jazzschlagzeuger völlig von einem metrischen Bezugsrahmen löst.

„Vermutlich ist er [Murray] der erste Schlagzeuger des Jazz“, so die Einschätzung von Ekkehard Jost, „dem es gelang, bei weitgehender Negation des Metrums vorantreibende, dynamische Impulsketten zu entwickeln und damit Taylors Musik das Fundament zu geben, das sie brauchte. [...] Die aus den Interaktionen der beiden Musiker resultierende Rhythmik ist geprägt von einem wellenförmigen An- und Abschwollen der Energie; das Moment des ‚Stockens‘ ist aufgehoben durch ein beständiges Vorwärtstreiben“ (Jost 1975, S. 83).

Nach Jost erhalten die scheinbar regellos gesetzten Akzente im Schlagzeugspiel von Murray (und ähnlich beim späteren Taylor-Schlagzeuger Andrew Cyrille) nur aus dem interaktiven Wechselspiel zwischen allen Mitgliedern der Gruppe ihren Sinn: „Aus diesen, und nicht allein aus den Rhythmen des Schlagzeugers, resultieren jene Impulsketten, deren Glieder zwar unregelmäßig sind, die aber doch eine dynamische Ordnung suggerieren“ (Jost 1975, S. 83). Zur weiteren Veranschaulichung wählt Jost das Bild eines Hürdenläufers, dem die Hürden unregelmäßig verstellt wurden (Jost 1975, S. 84).³²

Das musikalische Tempo lässt sich nun nicht mehr in Bezug auf einen metrischen Grundschat definieren, vielmehr hängt die Geschwindigkeits-

31 Der Bassist Henry Grimes hatte die Tournee aufgrund eines lukrativeren Engagements in den USA abgesagt (Wiedemann 1962).

32 Allerdings kann ich die Einschätzung Josts, es sei Murray gerade deshalb möglich gewesen, Taylors Rhythmuskonzeption zu adaptieren, weil er von traditionellen Schlagzeugtechniken noch relativ unbelastet gewesen sei, nicht teilen. Vor den Montmartre-Aufnahmen war Murray bereits jahrelang als Jazzschlagzeuger tätig und wirkte u.a. an den Aufnahmen „Into the Hot“ (1961) unter Gil Evans mit.

empfindung mit der Ereignisdichte und der Dichte der Akzentuierungen zusammen. Unterschiede der Ereignisdichte und der Akzenthäufigkeit im Spiel der einzelnen Ensemblemitglieder führen zum Eindruck einer Überlagerung verschiedener Tempi. Das Unterschreiten einer bestimmten Temposchwelle führt dagegen „zu einer totalen Reduktion der Bewegungsenergie und damit zu einer starken subjektiven Indeterminiertheit, wie sie gelegentlich Kompositionen der seriellen Musik zu eigen ist“ (Jost 1975, S. 84).

Nachdem Murray zum Jahreswechsel 1963/64 Taylor verlassen hatte (vgl. Wilson 1996, S. 46), verfolgte Andrew Cyrille bei Taylor eine vergleichbare Schlagzeugspielweise weiter. Murray wurde Mitglied der Gruppen von Albert Ayler, den er 1962 in Schweden kennen gelernt hatte und der dort, in Kopenhagen und sodann 1963 in New York mehrmals mit Taylor gespielt hatte, ohne festes Mitglied von dessen Gruppe zu sein (vgl. Wilson 1996, S. 40-46). Unter dem Namen Aylers entstanden 1964 und 1965 mehrere stilbildende Free Jazz-Aufnahmen (u.a. „Prophecy“, „Spiritual Unity“, „Vibrations“, alle 1964), bei denen jedoch unter Mitwirkung des Bassisten Gary Peacock sowie, bei einigen Aufnahmen, des Trompeters Don Cherry das oben beschriebene freie Rhythmuskonzept teilweise verändert wurde. Neuartig sind vor allem jene Passagen im Spiel von Ayler, Peacock und Murray, in denen die Instrumentalklänge zu kontinuierlich verändernden Klangströmen verwischen. Ayler spielt auf dem Saxophon dichte, weit ausgreifende „Klangbögen“ (Jost 1975, S. 144) oder „Klangbänder“ (Wilson 1996, S. 130f), die Peacock mit im hohen Register gestrichenen Klangflächen unterlegt, während Murray sein Spiel weitgehend auf die vergleichbar flächig eingesetzten Becken verlagert. Eine rhythmische Struktur ist nur ansatzweise aufgrund von Veränderungen der Tonhöhe und Intensität, nicht aber aufgrund einer Struktur der nun nur noch rudimentär vorhandenen Klang-Onsets auszumachen. Diese Auflösung einer Rhythmusstruktur vollzieht sich im Spiel aller beteiligten Musiker.

Vergleichbare Konzeptionen einer rhythmisch freien bzw. betont klanglichen Gestaltung finden sich in der ersten Hälfte der 1960er Jahre in Ansätzen auch bei anderen Free Jazz-Musikern. Im Trio von Ornette Coleman, von dem der Mitschnitt eines Konzerts in der New Yorker Townhall am 21. 12. 1962, dann jedoch erst wieder verschiedene Aufnahmen aus dem Jahr 1965 dokumentiert sind, kommt es zu spontanen Tempowechseln und einer flexiblen Interaktion zwischen Colemans Saxophonlinien und dem Schlagzeugspiel von Charles Moffett, das allerdings noch stark dem traditionellen Jazzschlagzeug verbunden ist. Dagegen hat sich David Izenzons Bassspielweise schon weitgehend von Walking Bass-Stereotypen entfernt; mit Doppelgriffen, Glissandi, Flageoletts und einem

ausgiebigen Gebrauch des Bogens realisiert er eine neue klangorientierte Spielweisen.

Neben dem eher energetischen Spielkonzept von Musikern wie Taylor, Ayler, Coleman und dem späten Coltrane einerseits, und den ruhigeren Rubato-Balladen im „Kantillations-Stil“ in Coltranes späten Schaffen andererseits (Putschögl 1993, S. 231ff) entwickelte sich in den späten 1960er Jahren im Free Jazz eine dritte, frei rhythmische Gestaltungsweise, bei der eine völlige Auflösung rhythmischer Zusammenhänge vollzogen wird. In manchen Aufnahmen aus dem Umkreis der Chicagoer Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) – beim Art Ensemble of Chicago (vgl. Pfeleiderer 1997) oder bei Anthony Braxton – werden einzelne Klangereignisse nebeneinander gestellt, ohne dass sich aus der Ereignisabfolge zwingend ein rhythmischer Zusammenhang ergibt. Dieses „pointilistische“ Gestaltungsprinzip, das teilweise an vergleichbare Gestaltungsweisen in der seriellen und aleatorischen Musik Europas anknüpft, prägt seit den 1970er Jahren weite Bereiche der sog. freien Improvisation in Europa und den USA.