

7 RHYTHMUS IN FUNK, REGGAE, ELECTRONIC DANCE MUSIC UND RAP MUSIC

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entstand eine neue Richtung afro-amerikanischer populärer Musik, die als „Funk“ bezeichnet wird. Die im Vergleich zu Rhythm'n'Blues und Soul neuartige rhythmischen Gestaltung des Funk hat nachhaltigen Einfluss auf andere Stilbereiche der populären Musik ausgeübt und insbesondere Disco Music und Rap Music geprägt, aber auch Entwicklungen in der jamaikanischen Musik, wo sich im Laufe der 1960er Jahre ähnliche Veränderungen vollzogen haben. Bereits im Funk und im jamaikanischen Dub Reggae kommt es zu einer Abkehr von Liedformen, die auch für zahlreiche Richtungen neuerer populärer Tanzmusik¹ (House, Techno, Drum'n'Bass) charakteristisch ist. Ein weiterer Aspekt der in Kapitel 7 behandelten Stilentwicklungen populärer Musik ist die elektronische Produktionsweise mit Hilfe von Synthesizern (im House und Techno) oder digitalem Sampling (in der neueren Rap Music und im Drum'n'Bass), wodurch neue Möglichkeiten der klanglichen Gestaltung eröffnet werden. Ob die neuen Produktionsweisen auch zu Veränderungen in den rhythmischen Strukturen geführt haben, wird in den Abschnitten 7.3 und 7.4 untersucht.

7.1 Funk

Die Ausdrücke „funk“, „funky“ beziehen sich in der afroamerikanischen Umgangssprache ursprünglich auf übelriechende menschliche Schweißgerüche bis zu strengem Gestank; möglicherweise leitet sich der Ausdruck vom franz. „fumée“ (Rauch) bzw. „fumet“ (Duft) ab, oder aber vom afrikanischen Ausdruck „lu-fuki“, der einen durch harte Arbeit entstandenen, da-

1 Da heute zu fast allen populären Musikgenres getanzt wird und da zugleich Musik, die primär der Tanzfunktion dient, ebenso in anderen Kontexten rezipiert wird, ist der Ausdruck „Tanzmusik“ als Gattungsbezeichnung allerdings fragwürdig geworden.

her positiv besetzten Körpergeruch bezeichnet (Smitherman 1977). Im Kontext des Jazz taucht der Ausdruck „Funk“ bereits 1953 im Titel von „Opus de Funk“, einem Stück des Jazzpianisten Horace Silver, auf und wurde später synonym mit dem Ausdruck „Soul Jazz“ verwendet. Neben Anklängen an einige Gestaltungsmittel des Rhythm’n’Blues und der Gospel Music (Verwendung von Riffs und Ostinatofiguren, plagale Kadenzen) lassen sich in dieser Musik jedoch keine besonderen Gestaltungsmittel nachweisen, die nicht generell für den Hardbop Jazz typisch wären.

Die Anfänge des Funk bei James Brown

Der Sänger und Bandleader James Brown, der ab den späten 1950er Jahren als R’n’B-Sänger bekannt geworden ist und später auch als „Godfather of Soul“ bezeichnet wurde, war die zentrale Figur bei der Entstehung des Funk. Einflussreich war nicht nur James Brown selbst, sondern ebenso die zahlreichen Musiker seiner Bands, vor allem seine jahrelangen Arrangeure Alfred Pee Wee Ellis und Fred Wesley. Im Folgenden werden zunächst die rhythmischen Gestaltungsmittel im Funk von James Brown dargestellt, wie sie ab den späten 1960er Jahren in mehr oder weniger ausgeprägter Form auch für andere Funk-Bands bestimmend geworden sind.

Die Aufnahme „Papa’s Got a Brand New Bag“ (1965) mit Schlagzeuger Melvin Parker gilt als Beginn des Funk-Stils (Vincent 1995, S. 60). Dem Stück liegt das folgende Patternmodell zugrunde (Abb. 104):

The musical score for 'Papa's Got a Brand New Bag' is presented in four staves. The top staff is for the Bläser (Baritone Sax) in treble clef, showing a sequence of notes: F#4 (half), G4 (quarter), A4 (quarter), and B4 (quarter). The second staff is for the Gitarre in treble clef, showing a repeating eighth-note pattern: F#4, G4, A4, B4, G4, F#4. The third staff is for the Bass in bass clef, showing a sequence of notes: F#3 (half), G3 (quarter), A3 (quarter), and B3 (quarter). The bottom staff is for the Drums in bass clef, showing a repeating pattern of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, G4, F#4.

Abb. 104: James Brown „Papa’s Got a Brand New Bag“ (1965), Patternmodell; ♩ = 128 bpm.

Das zyklisch wiederholte Pattern beinhaltet ein Wechselspiel zwischen einer Betonung des Backbeats durch Gitarre, Snare Drum und einem lauten

Akzent des Baritonsaxophons (auf den zweiten Schlag eines jeden Zyklus) und einer Betonung des ersten und fünften Grunds Schlag eines Zyklus (also der Eins eines 4/4-Taktes) durch Bläser, Bass Drum und Bass. Die Akzente von Gitarre (Backbeat) und Bläsern sind ausgesprochen kurz und präzise platziert; sie wirken daher fast perkussiv. Auffällig ist zudem die klangliche Akzentuierung jeder zweiten, sechsten, zehnten usw. Achtel (Offbeat) durch einen Schlag auf die geöffnete Hi-Hat (o). Hierdurch entsteht eine weitere, gegenüber Downbeat und Backbeat phasenverschobene Bewegungsebene. Dagegen bleibt der dritte und siebte Grunds Schlag eines Zyklus unbetont. Nur der Bass spielt hier überhaupt einen Ton, der allerdings in der Mitte einer 3-Ton-Gruppe liegt, während die Bass Drum die Achteln davor und danach schlägt, den Schlag selbst jedoch ausspart.

Das bewusste Aussparen einer Ebene der metrischen Hierarchie (hier des halben 4/4-Taktes) ist typisch für die James Brown-Stücke der kommenden Jahre. Ein weiteres Kennzeichen ist die zusätzliche schnellere Bewegungsebene der quaternären Unterteilung des Grunds Schlags (Sechzehntel), die bereits in einer Passage von „Papa’s Got a Brand New Bag“ kurz ins Spiel kommt: Nach der Refrainzeile im Takt 10 einer jeden Blues-Strophe – das Stück steht in der 12taktigen Bluesform – spielt der Gitarrist Jimmy Nolen in Takt 11 eine durchgehende 16tel-Figur (Abb. 105). Nolen verwendet hierbei die sog. Chanking-Spieltechnik, bei der nur die hohen Gitarrensaiten geschlagen werden, wodurch der Gitarrenklang sehr perkussiv wirkt.



Abb. 105: James Brown „Papa’s Got a Brand New Bag“ (1965), Gitarren-Break in T. 11/12.

Typisch für die Schlagzeug-Patterns in den Funk-Aufnahmen von James Brown ist neben der quaternären Unterteilung des Grunds Schlags eine lineare Spielweise von Bass Drum und Snare Drum mit zahlreichen Offbeat-Akzenten. Alexander Stewart (2000) hat darauf hingewiesen, dass bereits in der Einleitung zur Aufnahme „I’ve Got the Money“ aus James Browns LP „Live at the Apollo“ (1962) der Schlagzeuger Clayton Fillyau einen unbegleiteten Schlagzeug-Break spielt, der typischen Schlagzeug-Patterns in Aufnahmen aus der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entspricht (Abb. 106).

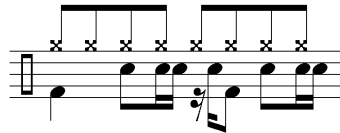


Abb. 106: James Brown „I’ve Got the Money“ (1962), Schlagzeug-Break von Clayton Fillyau (nach Stewart 2000, S. 304).

Die Offbeat-Schläge von Snare Drum und Bass Drum nach dem ausgesparten Schlag 3 des Patterns sind für den Kontext des Rock und Rhythm’n’ Blues ungewöhnlich, laut Stewart jedoch charakteristisch für den Schlagzeugstil des sog. Second Line-Drumming in New Orleans (Stewart 2000, S. 303f). Auffällig ist zudem, dass die Schlagfiguren von Bass Drum und Snare Drum einander nicht überlappen, sondern gemeinsam eine perkussive Linie bilden. Stewart (2000) weist auf die große Bedeutung der Tradition des Second Line-Drumming für die Musik von James Brown und das Entstehen des Funk hingewiesen. Bei den Straßenumzügen in New Orleans werden zu den Grundrhythmen der Trommeln in einer zweiten Trommellinie unregelmäßig akzentuierte Patterns gespielt. Die aus New Orleans stammenden Schlagzeuger Clayton Fillyau und Clyde Stubblefield haben diese Spielweise in die Musik von James Brown eingebracht.

Der Schlagzeug-Break von „I’ve Got the Money“ (1962) zeigt große Ähnlichkeiten mit den beiden Schlagzeug-Patterns von „Cold Sweat“ (1967), die nun allerdings als zyklisch wiederholte Begleitmuster dem gesamten Stück zugrunde liegen. „Cold Sweat“ gilt als die erste Aufnahme von James Brown, in der die meisten musikalischen Charakteristika des Funk voll ausgeprägt sind (vgl. Danielsen 2001, S. 84). Während „Papa’s Got a Brand New Bag“ noch der Harmonik des 12taktigen Blues folgt, sind nun die Harmoniewechsel stark reduziert. Die Aufnahme beinhaltet zwei Patternmodelle oder Grooves, die keine harmonische Bewegungen beinhalten und jeweils sehr oft wiederholt werden. Am Beispiel des ersten Patternmodells von „Cold Sweat“ (vgl. Abb. 107) lassen sich weitere Eigenheiten darstellen, die für die Musik von James Brown typisch sind. Die Patterns von Schlagzeug und Bass erstrecken sich nun nicht mehr nur über vier, sondern über acht Grundschläge, wobei Schlag 5, also der Schlag in der Mitte des Zyklus, von der Bass Drum ausgespart wird. Snare Drum und Bläser betonen nicht mehr jeden Backbeat, sondern sparen einzelne Backbeat-Akzente aus; auf der Snare Drum erklingen zusätzliche Offbeat-Schläge. Die Gitarre spielt nun keine Akkorde mehr, sondern eine pendelnde Spielfigur, die sich parallel zur ersten Hälfte der Basslinie bewegt. Die Basslinie läuft auftaktig auf den Anfang des Zyklus zu (teilweise mit anderen Oktavlagen der Töne als in Abb. 107 notiert, vgl. dazu Danielsen 2001,

S. 88). Auf diese Weise entsteht ein relativ komplexer, individuell ausgestalteter Groove, der mit den schematisierten Begleitfiguren, wie sie im R'n'B, Rock und Soul üblich sind, nur noch wenig zu tun hat.



Abb. 107: James Brown: „Cold Sweat“ (1967), erstes Patternmodell;
♩ = 110 bpm.

Neben der Entschematisierung der Begleitpatterns weist die Musik von James Brown weitere charakteristische Merkmale auf. Die Patterns von Bass, Gitarre, Bläser und Schlagzeug ergänzen einander zu ineinander verzahnten Patternmodellen. Ab 1966 verwendet Brown in vielen Aufnahmen zwei Gitarristen: ein Gitarrist spielt eine Linie, der andere Akkorde (oft mit kleiner Septime und None), die vielfach mit der Griffhand abgedämpft bzw. nur locker gegriffen werden. Der klangliche Effekt („chanking“) wird in späteren Aufnahmen mitunter durch ein Wah-Wah-Pedal unterstützt und von Brown „scratch guitar style“ genannt; als Erfinder dieser Spieltechniken gilt Jimmy Nolen. Der rhythmisch-perkussive Einsatz aller Instrumente sowie der spezifische Gesangsstil von James Brown, der sich durch kurze, akzentuierte Ausrufe auszeichnet – Danielsen bezeichnet Brown als einen „vokalen Perkussionisten“ (Danielsen 2001, S. 96ff)² – sind weitere Kennzeichen der Musik von James Brown. Die Bläser spielen vorwiegend kurze Riffs oder Akzente, die aus einem Ton bestehen. James Brown bemerkt hierzu in seiner Autobiographie: „Ich hatte gemerkt, dass meine Stärke nicht die Bläser waren, sondern der Rhythmus. Ich hörte alles, sogar die Gitarren, als wären sie Trommeln“ (Brown/Tucker 1993, S. 163f). Durch die Abwendung von harmonischen Entwicklungen und ausgreifenden Melodiebögen rückt der Rhythmus in den Mittelpunkt der Musik. Zum Grund-

2 Zum Gesangsstil von James Brown vgl. ausführlich Brackett 1995, S. 127-144.

schlag in Vierteln und der Grundschatunerteilung in Achteln tritt im Spiel von Schlagzeug, Gitarre und Bass eine weitere, schnellere Bewegungsebene. Die klanglich-rhythmische Verdichtung wird durch eine Verlangsamung des Grundtempos wieder ausgeglichen. Während viele der frühen Aufnahmen von James Brown noch relativ schnell sind (135-145 bpm), liegt das Tempo bei späteren Aufnahmen zwischen 90 und 115 bpm. Durch die zahlreichen Offbeat-Akzentuierungen entsteht eine große rhythmische Komplexität der Patternmodelle, die jedoch durch die zyklische Wiederholung der Patterns, die vier, acht oder sechzehn Schläge umfassen, bisweilen auch durch regelmäßige Offbeat-Phrasierungen (Beckenakzente), einen regelmäßig akzentuierten Backbeat sowie in der Regel durch eine starke Betonung der Eins der Patternzyklen wieder aufgefangen wird: „Everybody on the ONE!“ wird zu einem Motto des Funk (vgl. Vincent 1995).

Funk um 1970

Ab den späten 1960er Jahren wird der Einfluss des Funk in der afroamerikanischen Musik unübersehbar. Insbesondere Stax Records wird zu einem wichtigen Funk-Label, u.a. in Aufnahmen mit Rufus Thomas („Tramp“, 1967, „Do the Funky Chicken“, 1969) oder der Songwriter Isaac Hayes und David Porter. Aber auch die Aufnahmen von Motown Records, vor allem Aufnahmen der Temptations von dem Produzenten Norman Whitfield (z.B. „Cloud Nine“, 1969, oder „Psychedelic Shack“, 1970) tragen die Handschrift des Funk.³ Eine weitere stilbildende Funk-Band sind Sly & the Family Stone mit den beiden Plattenalben „Stand!“ (1969) und „Greatest Hits“ (1970) (vgl. Vincent 1995, S. 89-99). Hier sorgen die Basslinien des Bassisten Larry Graham für das charakteristische 16tel-Feeling. Graham verwendet die „Thumb and Pluck“- oder Slap-Spieltechnik, bei der alternierend die tiefen Bass-Saiten mit dem Daumen angeschlagen und eine hohe Saite angerissen wird. In den 1970er Jahren werden schließlich die Bands um George Clinton (Funkadelic, Parliament) zu Begründern einer „Funk-Dynastie“ (Vincent 1995, S. 231-264).

Stellvertretend für die zahlreichen Funk-Bands, durch die afroamerikanische Musik seit den 1970er Jahre geprägt wird, sei hier auf eine frühe Aufnahme der Meters, einer Band aus New Orleans, verwiesen, deren Musik sich ab 1968 durch eher langsame Instrumental-Grooves (75-95 bpm) auszeichnet (Abb. 108).

3 Die Motown-Band Dyke and the Blazers ist vermutlich die erste R’n’B-Band, die mit „Funky Broadway“ (1966) den Ausdruck „funky“ im Song-Titel verwendet.

The image displays two systems of musical notation for the song 'Cissy Strut' (1969). Each system includes three staves: Guitar (treble clef), Bass (bass clef with an octave 8), and Drums. The top system, labeled 'Groove 1', shows a guitar line with eighth and sixteenth notes, a bass line with eighth notes, and a drum line with a pattern of snare and hi-hat hits. The bottom system, labeled 'Groove 2', shows a guitar line with eighth and sixteenth notes, a bass line with eighth notes, and a drum line with a pattern of snare and hi-hat hits, including accents on the snare.

Abb. 108: *The Meters*: „Cissy Strut“ (1969), Groove 1 (oben) und Groove 2 (unten); ♩ = 89 bpm.

In „Cissy Strut“ (1969) steht einem Schlagzeug-Pattern, das über vier Schläge gespielt wird, ein doppelt so langes Pattern von Bass und Gitarre gegenüber. Charakteristisch sind die zahlreichen Offbeat-Akzentuierungen und eine Verzahnung der rhythmischen Strukturen beider Patterns. Auffällig ist, dass die Hi-Hat nun nicht mehr mit Achteln durchgeschlagen wird, sondern in das lineare Spiel von Bass Drum und Snare Drum integriert ist. In „Cissy Strut“ wird nicht mehr gesungen. Funk benötigt keinen Gesang und keine Liedtexte. Der Verzicht auf Song-Strukturen zugunsten von ineinander verzahnten Patternmodellen oder Grooves, der bereits die Musik von James Brown charakterisiert, ist eine für die populäre Tanzmusik folgenreiche Neuerung des Funk.

Exkurs: Was ist Groove?

Die standardisierten Begleitmuster, die aus mehreren Instrumental-Patterns mit teilweise divergenten Akzentstrukturen bestehen und innerhalb eines Stücks oder auch innerhalb mehrerer Stücke einer Stilrichtung mit nur leichten Variationen wiederholt werden, sind in der afroamerikanischen Musik bereits im Blues verbreitet; seit dem Rhythm’n’Blues und Soul, spätestens jedoch seit dem Funk bestimmen sie die viele Richtungen populärer

Musik. Seit den 1960er Jahren werden solche stück- oder stilspezifischen Begleitmuster auch als Grooves bezeichnet. Groove ist seither zu einem der schillerndsten Ausdrücke im Bereich der populären Musik geworden. Insbesondere in der Tanzmusik gilt Groove seit den 1960er Jahren als Grundvoraussetzung einer positiven musikalischen Erfahrung. Allerdings fällt eine eindeutige Definition von Groove schwer, sodass eine sinnvolle Verwendung des Ausdrucks bei der Musikbeschreibung fragwürdig erscheint.

Die ursprüngliche Bedeutung des englischen Ausdrucks „groove“ (wörtl.: Rinne, Rille, Furche) besitzt keinerlei Bezüge zu Musik. Mit „groove“ wurde ein eingeschliffener Trott, eine Gewohnheit oder Routine bezeichnet; als „groovy“ galt daher im 19. Jahrhundert eine Person, die gewohnheitsmäßig handelte und in geistiger Hinsicht eher beschränkt war (vgl. Wiedemann 2005b). Während „groove“ somit ursprünglich einen negativen Beigeschmack besaß, vollzog sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Umkehrung der Bedeutung. Ab den 1930er Jahren lassen sich neue Bedeutungsfacetten von „groove“, „to groove“, „groovy“ in der afro-amerikanischen Umgangssprache nachweisen, insbesondere im Musikerjargon. In Jonathan Greens *Cassell Dictionary of Slang* finden sich eine Reihe von Gebrauchsweisen der Ausdrücke dokumentiert, darunter folgende:

„- groove *n.*² [1930s +] (orig. US Jazz) 1 a way of life, of thinking and dealing with people, events etc. 2 a delight, a pleasure, anything enjoyable; thus in the groove, happy, in control, fashionable, chic. [...]

- groove *v.*² [1930s +] 1 to enjoy, to give pleasure; thus *grooviness*, pleasure, enjoyment. 2 (US) to play jazz or latterly rock music. [...]

- groovy 1 [1930s-60s] delightful, wonderful, pleasant, enjoyable etc. 2 [1980s+] (US teen) passé, out-of-date, esp. when referring to the tastes and styles of the 1960s, during which time (1) was the only accepted meaning“ (Green 1998, S. 539).

Die Ausdrücke „groove“, „to groove“, „groovy“ beziehen sich demnach in einem umfassenden Sinne auf eine bestimmte Lebensweise bzw. auf ein äußerst angenehmes, glückliches, genussvolles Erleben; im engeren Sinne auf die Musikerfahrung im Jazz bzw. seit den 1960er Jahren auch im Rock (vgl. auch Ayto/Simpson 1992, S. 91).⁴

In der Swing-Ära bezog sich „to play in the groove“ auf die inspirierte Improvisationsweise eines Jazzsolisten und auf ein rhythmisch mitreißen-

4 Wie das Zitat von Green (1998, S. 539) nahe legt, sind die Bedeutungen der Ausdrücke „groove“, „to groove“, „groovy“ allerdings weiterhin dem historischen Wandel unterworfen. War es in den 1960er Jahre ein Trend, „groovy“ zu sein, so hatten die US-Teenager in den 1980er Jahren nur noch ein müdes Gähnen für die „Groove“-Musik ihrer Eltern übrig.

des Ensemblespiel. Später rückte die Bedeutung einer rhythmischen Matrix, die Interaktion und Improvisation ermöglicht, ins Zentrum (vgl. Berliner 1994, S. 348f). Seit den 1960er Jahren wird mit Groove vorwiegend eine Struktur repetitiver rhythmischer und rhythmisch-melodischer Patterns vor allem in tanzbaren Musikstilen bezeichnet.

Der englische Populärmusikforscher Allan P. Moore nennt Groove als ein Beispiel dafür, wie ein umgangssprachlicher Ausdruck mit eher offenem Bedeutungsfeld von Musikern in einen klar umrissenen Terminus technicus umgewandelt wird: „In conversations among fans, music with a good groove tends to be music users can relate to easily. For musicians, the groove is more particularly the pattern laid down by the bass and drum kit. As such, it is beginning to be used in this way as a technical term“ (A. Moore 2001, S. 34). Groove wurde demnach für Musiker zum Fachausdruck für eine rhythmische Matrix oder ein Patternmodell der Begleitinstrumente.

Wieland Ziegenrucker und Peter Wicke beziehen sich in der Definition ihres *Sachlexikon Populärmusik* zwar vorwiegend auf den Terminus technicus, also auf die strukturellen und spieltechnischen Aspekte, erwähnen jedoch auch die emotionale Dimension von Groove:

- „1.) Bezeichnung für eine ständig wiederkehrende, ein Arrangement bestimmende Figur, ähnlich einem Riff. Während ein Riff hauptsächlich melodisch geprägt ist, überwiegt beim Groove das rhythmische Element.
- 2.) rhythmisch-metrisches Grundmodell (Basic Groove) der Begleitung (Bass, Schlagzeug) im Sinne von Pattern.
- 3.) das Gefühl für Rhythmus, Spannung und Tempo eines Stückes („Let’s groove“)“ (Ziegenrucker/Wicke 1989, S. 462).

Der australische Psychologe und Jazzpianist Jeff Pressing (2002) definiert Groove folgendermaßen:

„A *groove* or *feel* is taken here to be a cognitive temporal phenomenon emerging from one or more carefully aligned concurrent rhythmic patterns, characterized by:

1. perception of recurring pulses, and subdivision of structure in such pulses,
2. perception of a cycle of time, of length 2 or more pulses, enabling identification of cycle locations, and
3. effectiveness of engaging synchronizing body responses (e.g. dance, foot-tapping)“ (Pressing 2002, S. 288).

Neben Aspekten einer regelmäßigen rhythmischen Struktur ist Groove bei Pressing durch ein Vermögen der Musik gekennzeichnet, zu synchronisierten Körperbewegungen anzuregen.

Lawrence Zbikowski (2004) unterscheidet zwischen zwei Verwendungsweisen des Ausdrucks Groove: Bisweilen bezeichnet Groove, synonym mit „Swing“, das Ergebnis subtiler Interaktionen unter Musikern. Normalerweise meint Groove jedoch ein „[...] large-scale, multi-layered pattern that involves both pitch and rhythmic materials, and whose repetitions form the basis for either a portion or all of a particular tune“ (Zbikowski 2004, S. 275). Für Zbikowski sind Grooves Teil des impliziten Wissens von Hörern populärer Musik. Unter musikalischem Wissen versteht er ein „[...] network of information that includes assessments about bodily states or the possibilities of bodily motion, knowledge about the basis of musical interactions, and abstract concepts“ (Zbikowski 2004, S. 273). Zbikowski weist darauf hin, dass es innerhalb eines Grooves mitunter unterschiedliche Akzentpatterns gibt, auf die sich die körperliche Bewegung beziehen kann. Bei der Analyse des Patternmodells oder Grooves einer Aufnahme von Eric Clapton gelangt er zudem zu der überraschenden These, dass Hörer einen Groove ohne Bezug auf einen impliziten Grundschlag verstehen können. Den Musikern erleichtere jedoch das Wissen um diese implizite Referenzebene das Spielen von Grooves. Somit verfügen Hörer und Musiker mitunter über verschiedene konzeptionelle Modelle eines Grooves.

Der Musikethnologe Steven Feld bringt Groove mit übergreifenden emotionalen und motionalen Aspekten der Musikerfahrung in Verbindung und weitet ihn zugleich auf musikalische Stilbereiche jenseits der populären Musik aus. In einem Aufsatz zur Musik der Kaluli, eines Volkes im Regenwald von Papua-Neuguinea, schreibt er:

„Instantly perceived, and often attended by pleasurable sensations ranging from arousal to relaxation, ‚getting into the groove‘ describes how a socialized listener anticipates pattern in style, and feelingfully participates by momentarily tracking and appreciating subtleties vis-à-vis overt regularities. [...] ‚Getting into the groove‘ also describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being ‚hip to it‘ to ‚getting down‘ and being ‚into it‘“ (Feld 1988, S. 75).

Feld betont hier die Fähigkeit des Hörers, Feinheiten der rhythmischen Gestaltung zu antizipieren und so an einem musikalischen Prozess zu partizipieren.

Es ist bezeichnend, dass Pressing und Feld für den Begriff „Groove“ mehrere Synonyme anbieten. Während Pressing die Ausdrücke „Groove“

und „Feel“ synonym verwendet, sind für Feld „Groove“, „Sound“, „Beat“ und „Stil“ Synonyme (vgl. Feld 1988, S. 74). Auch Dudley (1996) tendiert zu einer synonymen Verwendung der Ausdrücke „Groove“, „Beat“ und „Feel“/„Feeling“.⁵

Berücksichtigt man die zitierten Definitionen, so umfasst Groove mindestens vier Dimensionen: eine strukturelle Dimension, bei der zyklisch wiederholte Patterns vor allem von Bass und Schlagzeug im Zentrum stehen; eine Dimension der Bewegung, da Groove in der Regel zu Körperbewegungen anregt; eine emotionale Dimension, wobei die emotionalen Reaktionen eng mit der lustvollen Erfahrung von Struktur und Bewegung, aber auch mit dem sozialen Kontext verbunden sind; und schließlich eine partizipatorische und soziale Dimension, insofern die Musikerfahrung meistens nicht alleine, sondern in einem sozialen Kontext zusammen mit anderen Musikern, Hörern oder Tänzern erfolgt. Vermutlich besteht die Anziehungskraft des Groove-Begriffs gerade darin, diese vier Dimensionen vage miteinander in Verbindung zu bringen. Eine Reduktion auf die strukturelle Dimension – den Terminus technicus – würde die Bedeutung des Ausdrucks in ähnlicher Weise verkürzen wie eine Reduktion der Rhythmuserfahrung auf kognitive Prozesse. Hieraus folgt jedoch auch, dass der Ausdruck „Groove“ im Kontext einer auf Exaktheit bedachten musikalischen Strukturanalyse nur unter Hinweis auf den gerade zur Diskussion stehenden Bedeutungsaspekt verwendet werden sollte.

Zu einem ähnlichen Schluss kommt der Musikwissenschaftler Ekkehard Jost (2003, S. 618). Er unterscheidet folgende Bedeutungen von Groove: a. kurzes prägnantes Pattern eines bestimmten Instruments; b. „eine komplexe rhythmische Struktur, die durch das Zusammenwirken mehrerer Instrumente zustande kommt und die für den Gesamtcharakter eines Stückes essentiell ist“ (Jost 2003, S. 618); c. Gruppenstil; d. Bezeichnung für die rhythmischen Besonderheiten eines zeitlichen oder regionalen Stils; e. Bezeichnung bestimmter Bewegungsformen sowie f. werbewirksames Etikett für musikalische Genres. „Die prinzipiell gegebene Mehrdeutigkeit des groove-Begriffs und die Tatsache, dass er von Fall zu Fall durch genauere Bezeichnungen ersetzbar ist, hat zur Folge, dass er im musiktheoretischen Diskurs kaum eine Rolle spielt“ (Jost, 2003, S. 619). Obwohl der zuletzt zitierten Einschätzung prinzipiell beizupflichten wäre, bietet der Ausdruck „Groove“ doch zugleich die Möglichkeit, die enge, unauflösliche Verbindung zwischen der musikalischen Strukturbeschreibung und anderen Dimensionen der Musik- bzw. Rhythmuserfahrung zu betonen.

5 Bei Moore heißt es zum Ausdruck „Beat“: „Technically, it has a very precise meaning, beats being identified as a series of accents formed from the perception of a (normally) regular pulse within the music’s rhythm; however, colloquially, ‘beat’ is often indistinguishable from ‘groove’“ (A. Moore 2001, S. 34).

7.2 Jamaika: Ska, Reggae, Dub

Populäre Musik aus Jamaika ist in den 1970er Jahren zu einer international rezipierten Musikrichtung geworden. Ska, Rock Steady, Reggae, Dancehall und Ragga werden nicht nur auf der Karibikinsel, sondern ebenso in den USA, in England und Kontinentaleuropa, aber auch in Afrika gespielt und gehört. Der Reggae-Sänger Bob Marley wurde zu einem der ersten internationalen Stars aus der Dritten Welt. Einflüsse aus der populären Musik Jamaikas zeigen sich sowohl in der Rap Music als auch in der elektronischen Dance Music (vgl. Pfeleiderer 2001). Im Folgenden sollen Eigenheiten der rhythmischen Gestaltung im Ska, Rock Steady und Reggae dargestellt sowie auf einige Besonderheiten im Dub Reggae hingewiesen werden.

Ska: die jamaikanische Transformation des Rhythm'n'Blues

Die populäre jamaikanische Musik wurde im 20. Jahrhundert stark von afroamerikanischer Musik aus den USA geprägt.⁶ In den 1950er Jahren gelangte Rhythm'n'Blues durch afroamerikanische Matrosen und jamaikanische Wanderarbeiter, die Schallplatten aus den USA mitbrachten, und durch Musikprogramme amerikanischer Radiostationen auf die Karibikinsel. Da jedoch nur wenige Jamaikaner Radios oder Plattenspieler besaßen, wurden sog. Sound Systems zu zentralen Institutionen des jamaikanischen Musiklebens. Sound Systems sind mobile Freiluft-Diskotheken, die sich über Eintrittsgelder finanzieren. Zwischen den verschiedenen Sound Systems in Jamaikas Hauptstadt Kingston entwickelte sich bald ein Konkurrenzkampf in puncto Lautstärke und Klangqualität – angestrebt wurden vor allem laute und voll klingende Bässe – sowie im Musikrepertoire. Je aktueller und ausgefallener die gespielten Rhythm'n'Blues-Singles waren, desto größer war der Publikumszulauf. Deshalb pflegten renommierte Sound System-Betreiber wie King Edwards, Clement „Sir Coxson“ Dodd oder Duke „the Trojan“ Reid ihr R'n'B-Repertoire bei Reisen aufs US-amerikanische Festland zu erweitern.

1962 wurde die britische Kolonie Jamaika unabhängig. Im Zuge der nationalen Hochstimmung, die die Unabhängigkeit hervorrief, entstand eine neue Musikrichtung, der Ska. Derrick Morgans „Forward March“ (1962)⁷ nimmt in der gesprochenen Einleitung und im Liedtext auf die jamaikani-

6 Auf die Einflüsse aus jamaikanischen Musiktraditionen, insbesondere Mento und Kumina-Trommeln, gehen Manuel (1995, S. 146-172) und Barrow/Dalton (1997, S. 4-10) ein.

7 Die Musikbeispiele in diesem Abschnitt entstammen zum großen Teil der 4-CD-Box „Tougher Than Tough. The Story of Jamaican Music“ (Island Records 1993), die von Steve Barrow zusammengestellt und kommentiert wurde.

sche Unabhängigkeit Bezug. In der Begleitung von Schlagzeug, Bass, Piano und Bläsern zeigen sich zentrale Kennzeichen des Ska (Abb. 109).



Abb. 109: Derrick Morgan „Forward March“ (1962), Begleitpatterns, ♩ = 120 bpm. (Der Bass ist auf der Aufnahme nur sehr schwach, die Bass Drum gar nicht zu hören.)

Frühe jamaikanische Ska-Aufnahmen orientieren sich am Boogie-Rhythmus des amerikanischen R'n'B (vgl. 5.5). Die Hi-Hat spielt ungerade unterteilte Achteln; hinzu kommt ein nur leicht akzentuierter Backbeat. Auffällig sind die ausgeprägten Offbeat-Betonungen der Akkordinstrumente und Bläser. In der folgenden Spektraldarstellung sind die asymmetrisch phrasierten Achteln aufgrund der Offbeat-Akkorde des Pianos (waagrechte Linien), die im Verlauf des Stückes durch die Bläser verstärkt werden, gut zu erkennen (Abb. 110); das Verhältnis zwischen den Interonsetintervallen der ersten und zweiten Achtel beträgt ziemlich konstant 3 : 2.

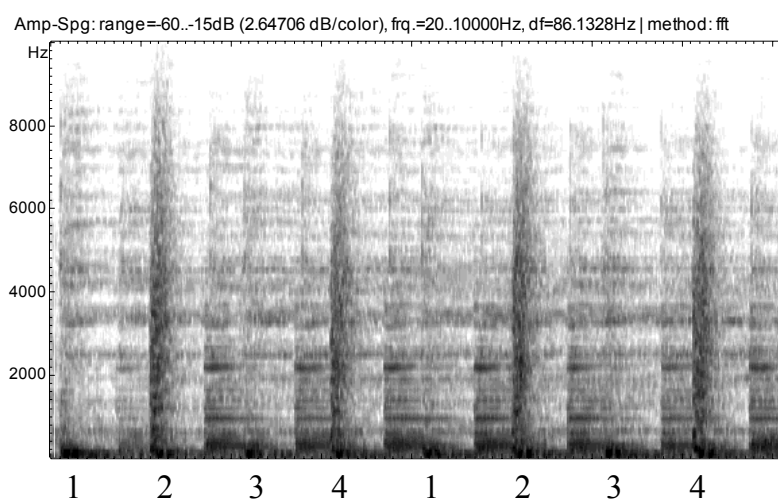


Abb. 110: Derrick Morgan „Forward March“ (1962), Spektrogramm des Ausschnitts von Abb. 109.

Bald darauf wird in jamaikanischer Musik der Grundschatz jedoch annähernd gleichmäßig (binär) unterteilt, so etwa in „Simmer Down“ (1963), dem ersten größeren Erfolg der Wailers, denen Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Livingston und Junior Braithwaite angehörten. Das gesamte Stück basiert auf einer zweitaktigen Harmoniefolge (I VI II V), über das in der Mitte des Stückes ein kurzes Tenorsaxophon-Solo erklingt. Die Bläser spielen hier gemeinsam mit der Hi-Hat binär phrasierte Offbeats. An manchen Stellen der Aufnahme ist eine zusätzliche schnellere Beckenfigur zu hören (Abb. 111).

The musical score for 'Simmer Down' is presented in five staves. The Piano part (top) features a series of chords in a 2/4 time signature. The Saxophon part follows a similar harmonic structure. The Bass part provides a steady, rhythmic accompaniment. The Drums part shows a pattern of snare and bass drum hits. The additional Becken (cymbal) part at the bottom features a fast, repetitive rhythmic pattern.

Abb. 111: The Wailers „Simmer Down“ (1963), Begleitpattern,
♩ = 124 bpm.

In „Simmer Down“ spielt die Bass Drum nicht auf die 1 und 3, sondern betont – allerdings noch recht verhalten – zusammen mit der Snare Drum den Backbeat. In anderen Ska-Aufnahmen, z.B. in „Carry Go Bring Come“ (1964) von Justin Hines and the Dominoes, wird dagegen der Backbeat sehr pointiert von der Bass Drum betont – eine Spielweise, die im R’n’B und Rock undenkbar wäre. In der Folgezeit wird der laute Bass Drum-Backbeat neben der Offbeat-Phrasierung von Akkordinstrumenten und Bläsern zum zentralen Kennzeichen der populären Musik Jamaikas.

Rock Steady und Reggae

Der Beginn des Rock Steady wird im Jahre 1966 angesetzt (Barrow/Dalton 1997, S. 51ff). Rock Steady unterscheidet sich vom Ska dadurch, dass der Sänger bzw. die Gesangsgruppe in den Mittelpunkt rückt; die Stimmung ist dabei weniger fröhlich, sondern „cooler“ als im Ska. Da der Kontrabass von

der beweglicher spielbaren elektrischen Bassgitarre ersetzt wird, löst sich die Basslinie von einer rein harmonischen Funktion (Grundtöne). Der Bassist spielt melodischere Basslinien oft mit schnellen Notenwerten und teilweise im Unisono mit der Gitarre. Die Rhythmusgitarre betont weiterhin die Offbeat-Achteln. Der Schlagzeuger spielt ein Grundpattern, in dem durch Bass Drum und Kantenschläge auf die Snare Drum der Backbeat betont wird; bisweilen spielt die Snare Drum weitere Offbeat-Akzente. Dagegen werden die Becken nicht mehr durchgängig, sondern nur noch gezielt zur Markierung formaler Einschnitte eingesetzt. Die genannten Gestaltungsmittel finden sich auch in dem Stück „Ba Ba Boom“ (1967) der Jamaicans (Abb. 112). Der Bass ist hier aufgrund der Betonung der Downbeats, die von allen anderen Instrumentalstimmen ausgespart bleiben, das zentrale Instrument der rhythmischen Textur. Die Basslinie besitzt, ähnlich wie die Basslinien im Funk, teilweise quaternäre Grundschlagsunterteilungen (Sechzehntel). Die grundlegende Veränderung von Rock Steady und Reggae gegenüber dem älteren Ska betrifft jedoch das Tempo, das sich um ein Drittel von ca. 120 bpm auf ca. 80 bpm verlangsamt.⁸

The musical score for 'Ba Ba Boom' by The Jamaicans (1967) is presented in four staves. The top staff is for the vocal line (Gesang), which begins with the lyrics 'E-v'ry-bo-dy get's rea - dy it's time to rock stea - dy'. The second staff is for the piano accompaniment (Piano), showing a series of chords. The third staff is for the bass line (Bass), which features a prominent, melodic line with eighth notes. The bottom staff is for the drums (Drums), showing a simple pattern with a backbeat on the snare.

Abb. 112: The Jamaicans „Ba Ba Boom“ (1967), Beginn des ersten Verses, ♩ = 76 bpm.

Der Übergang vom Rock Steady zum Reggae, der um das Jahr 1968 angesetzt wird, vollzieht sich fließend (Barrow/Dalton 1997, S. 83ff). Im Reggae wächst der Stellenwert der Basslinie weiter, was im folgenden Beispiel,

8 Rock Steady- und Reggae-Stücke werden manchmal mit doppelt so langen Notenwerten als in den vorliegenden Transkriptionen notiert, sodass der Backbeat-Akzent der Bass Drum auf jeden dritten Schlag eines notierten 4/4-Taktes fällt. Diese Notationsweise leuchtet jedoch, aus einer stilgeschichtlichen Perspektive heraus betrachtet, nicht ein. Der Rhythmus des Reggae hat sich kontinuierlich aus dem schnelleren Ska entwickelt, bei dem Bass Drum-Akzent handelt es sich somit um einen betonten Backbeat.

„I Shot the Sheriff“ (1973) von Bob Marley (Abb. 113), deutlich wird; zudem löst sich die Gitarre bisweilen von einer stereotypen Offbeat-Akzentuierung und spielt, wie in „I Shot the Sheriff“, rhythmisch differenzierte Akkord-Patterns.

The musical score for the beginning of the refrain of "I Shot the Sheriff" by Bob Marley is shown. It is in 4/4 time and B-flat major. The vocal line (top staff) has the lyrics "I shot the Sheriff" and "but I didn't shoot no de-pu ty oh no". The guitar part (second staff) features chords Gm7, Cm7, and Gm7. The bass part (third staff) has a steady eighth-note pattern. The drums (bottom staff) have a simple backbeat pattern.

Abb. 113: Bob Marley „I Shot the Sheriff“ (1973), Refrain (Anfang),
♩ = 94 bpm.

Im sog. Roots Reggae der 1970er Jahre werden zusätzlich Bongos eingesetzt, deren Spiel an das traditionelle Trommeln im Nyabinghi-Kult der Rastafari angelehnt ist, welches wiederum an traditionelles Kumina-Trommeln anknüpft (vgl. Manuel 1995, S. 159-166). Auf der anderen Seite vollzieht sich im Laufe der 1970er Jahre in vielen Reggae-Produktionen eine Angleichung an die Gestaltungsmittel der US-amerikanischen populären Musik. Das Spiel des Schlagzeugs ist nun stärker an das standardisierte Backbeat-Pattern angelehnt; bisweilen schlägt sogar die Bass Drum kontinuierlich den Grundschat. In den 1980er Jahren halten dann mit synthetischen Rhythmusmaschinen – erstmals eingesetzt in Wayne Smiths „Under Me Sleng Teng“ (1985) – ähnlich wie in der Disco Music und im House (vgl. 7.3) elektronische Produktionsweisen Einzug in den sog. Dancehall Reggae.

Dub Reggae

Die Begleitmuster für Reggae-Stücke werden in der Regel von Studio-Bands eingespielt, über die dann verschiedene Sänger ihre Liedversionen singen.⁹ Sie werden in Jamaika „Riddim“ genannt, was dem Ausdruck

9 Wichtige Studio-Rhythmusgruppen waren u.a. die Soul Vendors des Studio One-Produzenten Coxsone Dodd, die Upsetters des Reggae-Produzenten Lee Perry, die Aggroators des Produzenten Bunny Lee, die Band Soul Syndicate, die mit

„Beat“ oder „Groove“ (im Sinne von Patternmodell) im afroamerikanischen Sprachgebrauch entspricht. Ende der 1960er Jahre wurde es gängige Praxis, auf den Rückseiten der Rocksteady- und frühen Reggae-Singles instrumentale Riddims, sog. Versions, von den Songs der Vorderseite zu veröffentlichen. Diese Instrumentalversionen dienten als musikalische Grundlage für den Sprechgesang der Deejays¹⁰, die seit den Anfangszeiten der Sound Systems die kommunikative Verbindung zum Tanzpublikum herstellen. Während anfangs die Sound System-Besitzer selbst als Deejays fungierten und sich dabei, wie der erste professionelle Deejay Count Machuki, mitunter an US-amerikanischen Radio-DJs orientierten, wurde Deejay-Talkover um 1970 zu einer eigenständigen Ausdrucksform in der jamaikanischen Musik. U Roy (Ewart Beckford), der erste Deejay-Star Jamaikas, hatte bereits um 1967 mit King Tubby (Osbourne Ruddock) in dessen Home Town Hi Fi Sound System zusammengearbeitet (Dalton 1994, S. 275). Aufgrund des großen Erfolges seines Talkovers im Sound System wurden bald auch Platten mit seinem Sprechgesang produziert; 1970 hatte U Roy drei Deejay-Hits in den jamaikanischen Charts. Möglicherweise war jamaikanischer Deejay-Sprechgesang eine der Inspirationsquellen für das Entstehen der afroamerikanischen Rap Music in den 1970er Jahren (vgl. Fernando 1994, S. 34ff). Zugleich waren die „Versions“ Grundlage des sog. Dub Reggae¹¹, bei dem die Riddims im Studio weiter bearbeitet werden. Die 1970er Jahre gelten als Blütezeit des jamaikanischen Dub Reggae; ab 1973 wurden erste Dub-LPs veröffentlicht (vgl. Barrow/Dalton 1997, 205f).

Im Dub Reggae ergeben sich durch die Verwendung der Mischpulttechnik und verschiedener Effektgeräte (Hall, Echo u.a.) nicht nur klangliche, sondern auch interessante rhythmische Gestaltungsweisen. Wichtigstes Merkmal des Dub Reggae ist seit den frühen Dub-Stücken von King Tubby, Keith Hudson oder Errol Thompson das Ausblenden und Wiedereinblenden einzelner Aufnahmespuren. Während bei den Studiomischpulten zuvor die Aufnahmespuren nur durch Knopfschalter ein- und ausgeschaltet

verschiedenen Produzenten zusammenarbeitete, sowie ab 1975 die Revolutionaries und später die Roots Radics im Studio Channel One.

10 Der jamaikanische „Deejay“ entspricht dem MC oder Rapper im Hip Hop, während der Plattenaufleger in Jamaika „Selector“ genannt wird. Zum Zwecke der Abgrenzung gegenüber dem DJ/Disc Jockey an den Plattenspiellern, wähle ich die Schreibweise „Deejay“.

11 Der jamaikanische Patois-Ausdruck „Dub“, eine Abkürzung für „to double“, bezog sich dabei ursprünglich auf den Kopiervorgang von Tonträgern. Nachdem Anfang der 1950er Jahre auf Jamaika ein erstes Plattenpresswerk in Betrieb gegangen war, begannen die Sound System-Betreiber ab 1957, Acetat-Schallplatten, sog. Dub Plates, mit jamaikanischem R'n'B zu produzieren. Dub Plates waren Einzelpressungen, die zunächst ausschließlich für den Sound System-Einsatz gedacht und dementsprechend selten und gefragt waren. Aus diesem Grund erhielt der Ausdruck „Dub“ schnell die Bedeutung von: exklusiv, speziell, besonders ausgefallen (Barrow/Dalton 1997).

werden konnten, ermöglichte ein neues Mischpult mit Schieberegler im Studio von King Tubby ab 1972 eine stufenlose Regelung der Lautstärke der einzelnen Spuren (vgl. Barrow/Dalton 1997, S. 204). Auf den vier Tonspuren konnten Bass, Drums, Gitarre/Keyboard sowie Bläser oder Gesang getrennt aufgenommen und deren Lautstärke beim Abmischen unabhängig voneinander geregelt werden. Während sonst in der populären Musik Mehrspurmischpulte vorwiegend dazu verwendet werden, dem bestehenden Song durch zusätzliche Aufnahmespuren weitere Instrumente oder Klangschichten hinzuzufügen, arbeiten die Dub-Künstler in die entgegengesetzte Richtung. Die Dub-Stücke werden grundlegend von dem Prinzip der Subtraktion, des Wegnehmens einzelner Spuren und des Ausdünnens der rhythmisch-klanglichen Textur geprägt (vgl. Beyer 1993, S. 42). Am Anfang und Ende des Stückes erklingt zumeist ohne Begleitung von Bass oder Schlagzeug eine Melodielinie, die vom Sänger (oft singen die Dub-Künstler selbst) oder von den Bläsern vorgetragen wird. Bereits nach wenigen Sekunden wird diese Melodie ausgeblendet oder verschwindet in der Tiefe des Hallraumes. Nun setzt das rhythmisch-melodische Grundgerüst des Riddims von Bass und Schlagzeug ein, das vielfach ohne zusätzliche Instrumente zu hören ist. Im weiteren Verlauf der Stücke werden dann die Instrumentalspuren zunehmend flexibel ein- und wieder ausgeblendet. Aber auch Bass und Schlagzeug können ausgeblendet werden – allerdings nicht für lange Zeit, damit die Zuhörer und Tänzer im Grundrhythmus des Riddims weiterschwingen können. Die Melodie von Gesang und Bläsern erklingt meist nur noch bruchstückhaft. Die Liedstrukturen der Reggae-Songs werden somit im Dub Reggae fragmentiert; stattdessen treten die Riddims ins Zentrum der Musik.

Ein grundlegendes Gestaltungsmittel des Dub Reggae ist die ständige Veränderung des Klangbildes der Aufnahmen durch den Einsatz und die Kombination von Panoramaregelung, künstlichen Hallräumen, Echoeffekten und Klangmodulationen. Ziel der Raumeffekte ist es nicht etwa, einen Raum möglichst natürlich nachzuahmen, sondern vielmehr, ein sich ständig wandelndes Raumerlebnis zu erzeugen. Durch die Panoramaregelung wandern Klänge einzelner Instrumente und ganzer Instrumentengruppen von links nach rechts und umgekehrt, durch die Veränderung der Hallgerateinstellung vom präsenten Vordergrund in die Raumtiefe. Weit verbreitet sind Halleffekte bei Schlägen der Bass Drum und Snare Drum, wobei einzelne Impulse einer Schlagfolge mit unterschiedlichen Hallräumen versehen werden, während andere Schläge völlig ohne Hall erklingen. Aus der Kombination von Echogerät und Hallgerät resultiert ein weiterer typischer Dub-Effekt, bei dem sich die Echoverzögerungen von Klängen, etwa einzelner Schlagzeugschläge, langsam in der Raumtiefe verlieren. Vielfach entstehen durch die Einstellung der Verzögerungszeit Kreuzpulsationen, die

z.B. im Verhältnis 3 : 2 zum Grundschat stehen. Ein weiterer oft genutzter Klangeffekt resultiert aus der Kombination von Echogerät und Phaser bzw. Flanger. Dabei wird das Signal des Delay-Outputs durch einen Phaser geschickt, wodurch jede Echoverzögerung einen anderen Klangcharakter erhält. Der Klang einzelner Aufnahmespuren wird auch während längerer Passagen mit einem Phaser oder Flanger verändert. Wenn das Klangspektrum der Beckenimpulse von Hi-Hat oder Ride Cymbal kontinuierlich mit einem Flanger manipuliert wird, so entsteht der für King Tubby typische Effekte der „Flying Cymbals“, bei dem jeder Beckenimpuls anders klingt. Durch die klangliche Nachbearbeitung der Aufnahmespuren von Schlagzeug, Bass, Perkussion und weiteren Begleitinstrumenten sowie durch den weitgehenden Verzicht auf Liedstrukturen ist jamaikanischer Dub Reggae zum Vorreiter der Electronic Dance Music der 1980er und 1990er Jahre geworden.

7.3 Electronic Dance Music: Disco, House, Techno

Seit den 1970er Jahren entstanden neue Formen einer sog. Electronic Dance Music (Butler 2001), die zunehmend das Tanzen in Diskotheken und sog. Clubs bestimmen. Die neue Tanzmusik, die mit den Stilbezeichnungen Disco, House und Techno in Verbindung gebracht wird, zeichnet sich durch ein relativ einheitliches Grundtempo (um 120 bpm), durch eine von neuen Produktionstechnologien geprägte Klanggestalt und durch neue Präsentations- und Rezeptionsformen aus. Die Musikproduktion löst sich zunehmend von den konventionellen Musikinstrumenten, stattdessen werden elektronische Möglichkeiten der Klangerzeugung und Klangbearbeitung eingesetzt (Effektgeräte, Synthesizer, Sequencer, digitale Sampling-Geräte). Dadurch verändert sich auch die rhythmische Gestaltung. Durch die Überlagerung mehrerer Stimmen entstehen mitunter mehrschichtige rhythmische Texturen, welche in vielen Fällen jedoch durch hohe zeitliche Kohärenz und stark schematisierte Gestaltungsweisen gekennzeichnet sind, z.B. einen durchgängigen Grundschat der Bass Drum („four to the floor“), dem eine durchlaufende Offbeat-Phrasierung der Hi-Hat gegenübersteht. Im Folgenden sollen die rhythmischen Gestaltungsmittel der elektronischen Tanzmusik anhand von Beispielen aus den Bereichen Disco, House und Techno dargestellt werden. Musikrichtungen, die sich vorwiegend auf die Technologie des digitalen Sampling stützen (Rap Music, Drum’n’Bass), werden in Abschnitt 7.4 untersucht.

Disco Music

Disco Music (kurz: Disco) war zu Beginn der 1970er Jahre zunächst eine Spielart des afroamerikanischen Soul und Funk, so z.B. im sog. Philadelphia Sound, der von der Plattenfirma Philadelphia International Records (PIR) propagiert wurde. Das Instrumentarium besteht hier weitgehend aus herkömmlichen Instrumenten; neben Schlagzeug und lateinamerikanischen Perkussionsinstrumenten erklingen Bass, Gitarre, Keyboards, Bläser und nicht selten Streich-Ensembles. Die formale Gestaltung der Songs ist ähnlich wie im Soul von Motown Records konventionell gehalten; Vers und Refrain wechseln einander ab, zusätzlich finden sich Einleitungsabschnitte, Zwischenteile usw. Zu Beginn von „The Sound of Philadelphia“ (1975), einem Instrumentalstück der PIR-Studio-Band MFSB (Mothers Fathers Sisters Brothers),¹² erklingt ein Schlagzeug-Pattern, das neben Bass Drum und Snare Drum-Backbeat eine regelmäßig auf dem Achtel-Offbeat durchgeschlagene Hi-Hat in den Vordergrund rückt (Abb. 114), wodurch der Eindruck einer permanenten Beschleunigung oder eines Nach-Vorne-Fallens erzeugt wird.



Abb. 114: Mothers Fathers Brothers Sisters „The Sound of Philadelphia“ (1975), Grundpattern des Schlagzeugs; ♩ = 117 bpm.

Die Offbeat-Hi-Hat ist gemeinsam mit einer im Grundschatz durchgeschlagenen Bass Drum („four to the floor“, Abb. 115) ein zentrales Kennzeichen von Disco, später auch von House und Techno, und zugleich ein Unterscheidungskriterium gegenüber anderen Spielarten afroamerikanischer Musik.



Abb. 115: Grundlegendes Schlagzeugschema in Disco, House und Techno.

12 Das Stück ist in den 1970er Jahren in den USA sehr bekannt geworden, weil es als Titelmelodie der TV-Sendung „Soul Train“ fungierte.

Disco Music wurde spätestens seit dem Film „Saturday Night Fever“ (1977) sehr erfolgreich. Lateinamerikanische Einflüsse sind in dieser Musikrichtung weit verbreitet, so beim sog. Miami Sound von Kid Creole and the Coconuts oder bei Produktionen des Salsoul-Labels aus New York. Kubanische Perkussionsinstrumente gehören zum Standardinstrumentarium dieser Aufnahmen.

Dagegen schuf der Produzent Giorgio Moroder mit der Sängerin Donna Summer (LaDonna Gaines) eine Richtung der Disco Music, die sich durch eine weitgehend elektronische Klangerzeugung auszeichnet. Donna Summers „I Feel Love“ (1977) ist symptomatisch für die zunehmende Technisierung der Musikproduktion innerhalb der Disco Music. In dem fünfeinhalb Minuten dauernden Stück dominieren die elektronischen Klangerzeuger: Die Basslinie wird von einem Moog-Synthesizer gespielt, das Schlagzeug-Pattern von einer Rhythmusmaschine und die Akkordflächen, deren obertonreicher, an Streichern und Bläsern angelehnter Klang sich durch subtile Veränderungen der Filtereinstellungen kontinuierlich wandelt, entstammt einem Synthesizer. Donna Summers Gesang gliedert sich mit langsamen Melodielinien in die Synthesizerflächen ein. Für den Bewegungscharakter des Stückes sind Überlagerungen zwischen einer langsamen, in melodischer und harmonischer Hinsicht relativ einförmigen Bewegungsschicht des Synthesizers und Gesangs, dem schnellen Grundschlag der Bass Drum ($\text{♩} = 127 \text{ bpm}$) sowie der Offbeat-Phrasierung der Hi-Hat und der schnellen Pulsation der Basslinie prägend (vgl. Abb. 116); der Klang der Hi-Hat ist dabei sehr kurz und relativ leise.



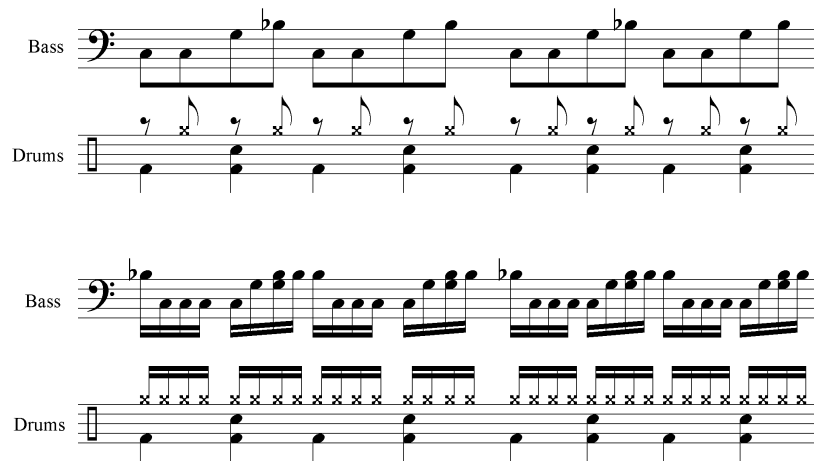


Abb. 117: Donna Summer „I Feel Love“ (1977), Patterns des linken (oben) und rechten (unten) Stereokanals, ♩ = 127 bpm.

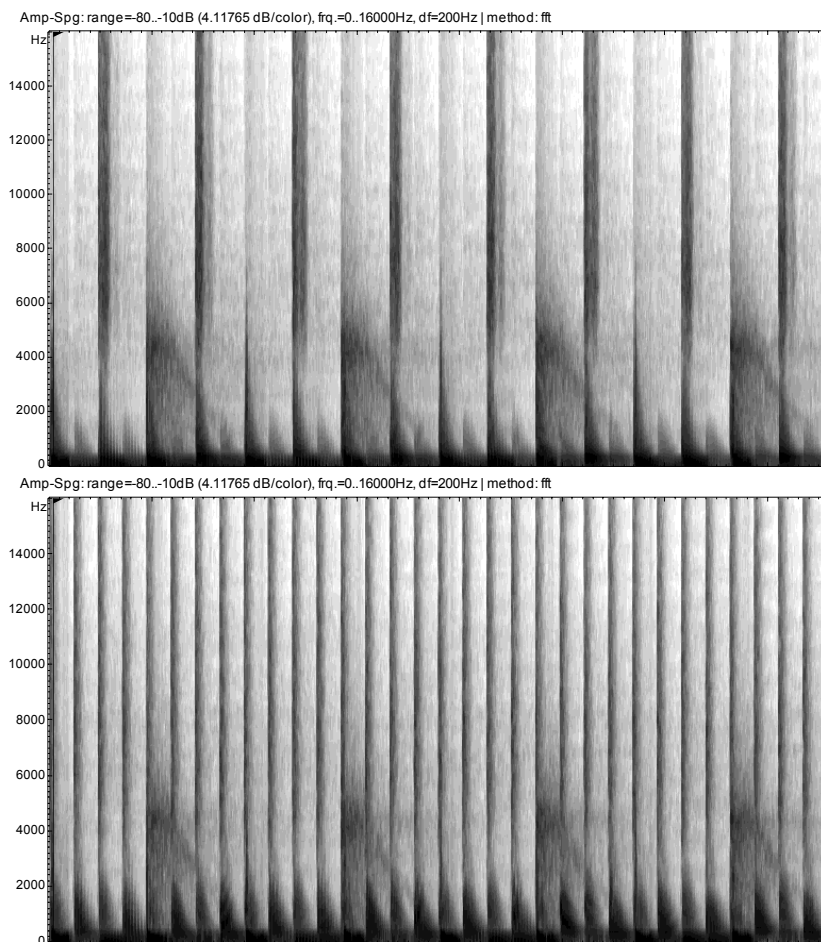


Abb. 118: Donna Summer „I Feel Love“ (1977), Spektraldarstellung von Spielminute 3:28 bis 3:32 (zwei Patterndurchgänge, acht Grundschläge); linker Kanal (oben) und rechter Kanal (unten). Klar zu erkennen sind die Bass Drum-Schläge, die Snare Drum-Backbeats sowie die Hi-Hat-Schläge.

zudem wird hier die Bassfigur um eine Sechzehntel verzögert, was insbesondere im Mittelteil des Stückes (3:08 bis 3:58) zur Geltung kommt.¹³ In Abb. 117 ist das Klanggeschehen als Notentext dargestellt; Abb. 118 führt denselben Ausschnitt in der Spektraldarstellung vor Augen.

Bei der auditiven Wahrnehmung in der natürlichen Umwelt lassen sich aus der Verzögerung zwischen einem Klang und seinem Echo Rückschlüsse auf den Abstand der Klangquelle zur reflektierenden Fläche ziehen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass auch bei „I Feel Love“ aufgrund der Verzögerung zwischen linkem und rechtem Kanal eine unwillkürliche Raumillusion erzeugt wird. Bei einem Tempo von ca. 127 bpm entspricht die Länge einer Sechzehntel-Note und damit die Länge der Verzögerung ca. 118 ms. Geht man von einer Schallgeschwindigkeit von 340 m/s aus, so kann der Schall in 118 ms ca. 40 Meter zurücklegen. In einem geschlossenen Raum kann der Schall in dieser Zeit somit eine Strecke von ca. 20 m zur reflektierenden Wand und wieder zurück zum Hörer zurücklegen; der unmittelbar empfundene Abstand des Hörers zur reflektierenden Wand entspricht demnach ca. 20 m. Die künstliche Verzögerung vermag somit den Eindruck der Weite eines in etwa turnhallengroßen Raumes zu erzeugen – was der Größenordnung einer größeren Diskothek entspricht – und das auch dann, wenn die Aufnahme tatsächlich in einem kleineren Raum gehört wird. Allerdings wird die Raumillusion mit einer zunehmenden Diffusität der rhythmischen Struktur erkaufte. Das Tempo der Basslinie des rechten Kanals bewegt sich am Rande zu jener Wahrnehmungsschwelle, jenseits derer keine rhythmischen Gestalten, sondern nur noch ein schnelles Pulsieren wahrgenommen wird. Indem jedoch in beiden Kanälen zugleich auf eindeutige, schematisierte Strukturen der Schlagzeugbegleitung (Grundschlag der Bass Drum, Backbeat der Snare Drum) zurückgegriffen wird, führt die klangliche Diffusität des Basses nicht zu einer rhythmischen Desorientierung, sondern zu einem neuartigen Musik- und Tanzerlebnis, bei dem die Klangerfahrung, das „Eintauchen“ in den Klang im Mittelpunkt steht.

Rezeption und Produktion elektronischer Tanzmusik

In den 1970er und 1980er Jahren entstanden in Clubs und Diskotheken neue Formen der Musikrezeption (vgl. Thornton 1995, Rietveld 1998, S. 99ff, Fikentscher 2000, S. 19ff). In den stilbildenden amerikanischen Diskotheken wie der „Paradise Garage“ (ab 1976) in New York oder dem „Warehouse“ in Chicago wurde es üblich, Platten in sehr hohen Lautstärken abzuspielen. Um die unangenehmen Folgen der hohen Lautstärken für

13 Zeitweise wird allerdings der linke Kanal der Aufnahme ebenfalls durch den Sechzehntel-Puls bestimmt.

das Gehör zu mildern, wurden weniger die besonders schädlichen hohen Frequenzen, sondern vielmehr die Bässe besonders verstärkt. Nach Larry Levan, dem tonangebendem DJ der „Paradise Garage“, ist der körperlich spürbare Druck der Bässe für das Hörerlebnis in einer Diskothek entscheidend: „Bass“, so Levan, „should be felt and not heard“ (zit. nach Fikentscher 2000, S. 85). Kai Fikentscher, der die „Underground Dance Music“ in New York ausgiebig untersucht hat, schreibt, dass

„[...] most underground DJs use dynamics and timbre controls to emphasize and enhance the rhythmic dimensions unique to a particular record, so as to stimulate a more intense expressive or emotional reaction from the dancers. [...] The combined control of tempo, dynamics, frequency distribution, as well as repertoire give the DJ control of, and responsibility for, the flow of events on the dancefloor“ (Fikentscher 2000, S. 88f).

DJs wie Larry Levan, Walter Gibbons oder Frankie Knuckles wurden in den 1970er Jahren zu den zentralen Instanzen, die bei Tanzveranstaltungen in Clubs und Diskotheken zwischen der von Schallplatten gespielten Musik und den Zuhörern und Tänzern vermittelten. Die DJs wählten nicht nur die Musik aus, gestalteten Übergänge zwischen verschiedenen Plattenaufnahmen und beeinflussten deren Klang (z.B. durch Filtereinstellungen), sondern sie begannen zunehmend damit, selbst Tanzmusik zu produzieren oder bestehende Aufnahmen neu abzumischen. 1975 wurde die Maxi-Single (12-inch-Single) eingeführt, die aufgrund der breiteren Schallplattenrillen eine bessere Klangqualität und Dynamik ermöglicht. Walter Gibbons' neunminütiger Remix des Titels „Ten Percent“ der Band Double Exposure aus dem Jahre 1976 gilt als erster 12 Inch-Mix der Disco Music. Es wurde nun üblich, in diesem Plattenformat längere Abmischungen („extended versions“) von Disco-Produktionen zu veröffentlichen, die anders als die für das Radio gedachten Kurzversionen auch längere instrumentale Passagen, z.B. längere Abschnitte ausschließlich mit Schlagzeug, Bass und Perkussionsinstrumenten, oder aber sog. Dub Mixes enthalten, in denen in Anlehnung an den Dub Reggae zahlreiche Klangeffekte eingesetzt werden (vgl. Fikentscher 2000, S. 51ff).

Während bei DJ-Remixen bereits existierende Disco-Aufnahmen bearbeitet werden, ermöglichen seit den frühen 1980er Jahren neue Synthesizer, die nun zu erschwinglichen Preisen angeboten wurden und deren Bedienungsweise auf die Produktion von Tanzmusik zugeschnitten ist, den DJs und Produzenten, Dance Music ohne kostspielige Studioaufnahmen mit zahlreichen Instrumentalisten (wie sie in der Disco Music noch üblich waren) zu produzieren. Der Musikelektronik-Hersteller Roland begann bereits im Jahre 1972 sog. Drum Machines zu bauen, die zuvor festgelegte

Schlagzeug-Patterns abspielten. Ab 1978 konnten die Benutzer dieser Schlagzeug-Synthesizer selbst Patterns programmieren (vgl. Kempster 1996, S. 162). Die Drum Maschine Roland TR-808, die erstmals Ende des Jahres 1980 auf dem Markt angeboten wurde (vgl. Kempster 1986, S. 159-61), umfasst bereits 16 Perkussionsklänge (Bass Drum, Snare Drum, drei Tom-Toms, Rim Shot, Claps, Glocke, Becken, offen und geschlossene Hi-Hat, drei Congas, Claves und Maracas). Das Nachfolgemodell Roland TR-909 zeichnet sich durch weitere Möglichkeiten aus, Patterns festzuhalten, miteinander zu kombinieren und gemeinsam abzuspeichern; zudem kann die TR-909 über MIDI (Musical Instrument Digital Interface) angesteuert werden. Gemeinsam mit dem Roland TB-303 Bass Synthesizer führten diese Synthesizer in den 1980er Jahren zum Entstehen zahlreicher Spielarten einer neuartigen, ausschließlich elektronisch produzierten Tanzmusik.¹⁴

Zur zentralen Stilrichtung der elektronischen Tanzmusik wurde House, das im Umfeld des Chicagoer Clubs „Warehouse“ – daher die Bezeichnung „House“ – und dessen DJs Frankie Knuckles, Jesse Saunders und Jamie Principle entstand. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre waren die House-Produktionen der Labels DJ International und Trax Records, beide 1985 gegründet, zunächst in den USA, dann auch in England und Kontinentaleuropa stilbildend für die Electronic Dance Music.¹⁵ Das Stück „Jack Your Body“ (1986) von Steve „Silk“ Hurley alias JM Silk erreichte im Januar 1987 Platz 1 in den britischen Pop-Charts und machte Chicago House auch in Europa bekannt (vgl. Rietveld 1998, S. 29).

Die Aufnahmen des Chicago House besitzen ein einheitliches Tempo im Bereich von 120 bis 130 bpm, das durch die durchlaufende Bass Drum fast durchweg präsent ist. Die Hi-Hat spielt vielfach jeden Offbeat, Backbeat-Betonungen sind in vielen, aber nicht in allen House-Produktionen vorhanden. Viele Eigenheiten der klanglichen und rhythmischen Gestaltung lassen sich direkt oder indirekt auf die Möglichkeiten der Rhythmus-Synthesizer zurückführen. Verschiedene, synthetisch generierte Schlagzeugpatterns werden wie in einem Baukasten miteinander sowie mit Basslinien und mit ebenfalls synthetisch generierten Akkorden und Melodiezellen kombiniert; mehrere unterschiedliche Patternkombinationen werden sodann aneinander gereiht. Eine streng hierarchische Organisation des Metrums in Einheiten von zwei, vier, acht, sechzehn usw. Grundsclägen wird dabei zur Regel. Das „Baukastenprinzip“ der musikalischen Gestaltung, das nicht nur im House, sondern ebenso im Techno und in anderen Stilen der elek-

14 Hilfreiche Informationen zu den zahlreichen „Rhythmusmaschinen“, Synthesizern und Sampling-Geräten der 1980er und frühen 1990er Jahre sowie zu deren Bedienung liefert Kempster 1996, S. 155-201; vgl. auch Rietveld 1998, S. 122ff.

15 Vgl. Bidder 1999. Einen umfassenden Überblick über die House-Produktionen der 1980er Jahre liefert die 15-CD-Box „The History of the House Sound of Chicago“ (1988, BCM Records).

tronischen Tanzmusik seit den 1980er Jahren bestimmend geworden ist, wurde bereits von mehreren Autoren anhand verschiedener Musikbeispiele ausführlich beschrieben (vgl. Jerrentrup 1992, Lothwesen 1999, Hawkins 2003).

Detroit Techno

Die Stilbezeichnung „Techno“ geht auf die Compilation „Techno! The New Dance Sound of Detroit“ (1988) zurück, mit der House Music aus Detroit in Großbritannien bekannt gemacht wurde (vgl. Barr 2000, S. vii). Wichtige Vertreter der elektronischen Tanzmusik aus Detroit sind Juan Atkins (Model 500 „No UFO’s“, 1985), Kevin Saunderson (Inner City „Big Fun“ und „Good Life“, beide 1987) und Derrick May (Rhythm Is Rhythm „Strings of Live“, 1988).¹⁶

In dem Stück „Nude Photo“ (1987), das Derrick May unter dem Pseudonym Rhythm Is Rhythm veröffentlichte, zeigen sich Tendenzen zu Minimalismen und metrische Ambivalenzen – ein besonderes Stilmittel vieler Techno-Stücke. „Nude Photo“ basiert auf drei Melodielinien, die zu Beginn des Stückes ohne weitere Begleitung vorgestellt werden (Abb. 119).



Abb. 119: Rhythm Is Rhythm „Nude Photo“ (1987), Anfang, ♩ = 123 bpm.

Eine eindeutige metrische Referenzebene lässt sich aus dem unregelmäßigen Liniengeflecht nur schwer herleiten. Allerdings ist es naheliegend, das As in der dritten Stimme als Beginn und metrischen Schwerpunkt des Zyklus zu deuten, dem als Auftakt ein Quintfall vorangestellt ist; diese metrische Orientierung wird durch die regelmäßig nach vier Vierteln erfolgenden Wechsel der Basstöne (As, Ces, Ges, Des) verfestigt und in der dritten Wiederholung des Zyklus durch eine zusätzliche Schlagzeugstimme, einem Backbeat-Pattern mit unregelmäßiger Beckenimpulsen, weiter gestützt (Abb. 120).

¹⁶ In der elektronischen Tanzmusik werden die Produktionen vielfach unter Pseudonymen oder fiktiven Bandnamen veröffentlicht.



Abb. 120: *Rhythm Is Rhythm* „Nude Photo“ (1987), ab 0:15, ♩ = 123 bpm.

Der maßgebliche Grundschatlag eines neuen, lauterer Schlagzeugpatterns, das von nun an fast das gesamte Stück bestimmt, beginnt jedoch im folgenden Zyklus einen halben Grundschatlag früher, sodass sich das zuvor durch die harmonische Bewegung und das Schlagzeug-Pattern etablierte Metrum insgesamt in der Wahrnehmung schlagartig nach vorne verschiebt (vgl. Abb. 121).



Abb. 121: *Rhythm Is Rhythm* „Nude Photo“ (1987), ab 0:23, ♩ = 123 bpm.

Das Vorziehen der Grundschatlagfolge im Hauptteil eines Stückes gegenüber seinem Einleitungsteil ist ein charakteristischer rhythmischer Gestaltungsmittel im Techno. Den hieraus resultierenden Effekt für die Bewegungsempfindung der Tänzer beschreibt Ferdinand Mitterlehner folgendermaßen: „Bei qualitativ hochwertigen Kompositionen ist die Melodielinie der ersten acht Takte oft so angelegt, dass der ursprünglich als ‚Eins‘ gehörte Teil beim Einsatz der Bassdrum verschoben klingt. Der Tänzer bekommt den Rhythmus gewissermaßen ‚in den Rücken gedrückt‘ [...]“ (Mitterlehner 1996, S. 25).

Dagegen sind komplexere metrische Überlagerungen im Techno relativ selten, finden sich jedoch bisweilen bei minimalistisch orientierten Techno-Künstlern wie Robert Hood, der ebenfalls aus Detroit stammt. Grundlegend

für Robert Hoods Stück „Parade“ (1994) ist eine ungewöhnliche Kreuzpulsation im Verhältnis 5 : 4 zwischen einem Zweiton-Motiv und der Bass Drum (Abb. 122):

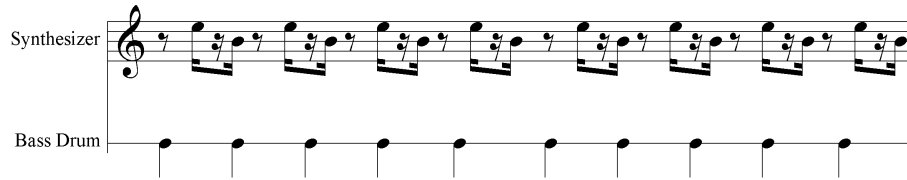


Abb. 122: Robert Hood „Parade“, Anfang, ♩ = 143 bpm.

Die neuere elektronische Tanzmusik in der Folge von Chicago House und Detroit Techno, wie sie in den 1990er Jahren auch in Europa bestimmend wurde, ist zwar in der Regel durch eine Standardisierung und Vereinfachung der rhythmischen Strukturen gekennzeichnet, lässt jedoch auch Raum für metrische Ambivalenzen und minimalistische Überlagerungen.

7.4 Sampling Beats: Rap Music und Drum'n'Bass

Ende der 1980er Jahre vollzog sich im Bereich der Rap Music¹⁷ ein grundlegender Wandel der Musikproduktion, in Folge derer die DJs aus dem Produktionsprozess verdrängt wurden. Bei den neuen Rap Bands wie Public Enemy, DeLa Soul und NWA schufen nun sog. Produzenten („producer“), z.B. Prince Paul bei DeLa Soul, oder Produzenten-Teams, z.B. Bomb Squad bei Public Enemy, mit Hilfe digitaler Sampling-Geräte die Rhythmuspatterns oder „Beats“, zu denen die Rap-Stars ihre Raps vortragen. Im Folgenden soll zunächst die Produktionsweise und die Ästhetik der Rap Music-Produzenten näher beleuchtet werden; zudem wird in einem Exkurs auf die rhythmische Gestaltung des Sprechgesangs eingegangen. Die Sampling-Technik wurde Anfang der 1990er Jahre innerhalb der englischen Rave-Szene dazu verwendet, eine schnelle und teilweise rhythmisch sehr komplexe Musik zu produzieren, die ab Mitte der 1990er Jahre zunächst als Jungle (mit stark jamaikanischen Einflüssen), dann als Drum'n'Bass bekannt geworden ist. Am Beispiel eines Drum'n'Bass-Stückes von Shy FX soll die mögliche rhythmische Dichte und Komplexität einer Tanzmusik

¹⁷ Unter Rap Music wird hier der musikalische Zweig der Hip-Hop-Kultur verstanden. Zur Geschichte von Hip-Hop und Rap Music seit den 1970er Jahren vgl. Ogg/Upshall 1999 und Fernando 1994.

veranschaulicht werden, in der Schlagzeug-Patterns ins Zentrum des Klanggeschehens rücken.

Beats in der Rap Music

In den späten 1980er Jahren veränderte das Aufkommen von digitalen Sampling-Geräten in einer erschwinglichen Preislage die Produktion von Rap Music. Zwar hatten bereits zu Beginn der 1980er Jahre einzelne Produzenten die Sampling-Technik eingesetzt. Jedoch erst in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre kamen mit dem Ensoniq Mirage (ab 1985), dem E-mu SP-1200 (ab 1988) und schließlich ab 1989 mit dem Akai S-1000 digitale Sampling-Geräte auf den Markt, welche die zuvor unerschwinglich teuren Sampling-Systeme Fairlight und Synclavier ablösten und auch von „low budget“-Produzenten gekauft und verwendet werden konnten (vgl. Kempster 1996, S. 180ff). Nun konnten in der Rap Music problemlos zahlreiche, teilweise sehr kurze Samples zu Patterntexturen, den sog. Beats, zusammengefügt werden – was von einem DJ an zwei oder drei Plattenspielern praktisch nicht zu leisten ist. Stilbildend für die Beats in der Rap Music der späten 1980er Jahre war das Produzenten-Kollektiv Bomb Squad bei Public Enemy, das aus dem Rapper Chuck D (Carlton Ridenhour), Hank und Keith Shocklee, Bill Stephney und Eric Sadler bestand. „Their style – a blend of samples from diverse sources that emphasized chaos and noise –“, so die Einschätzung von Joseph G. Schloss, „revolutionized hip-hop music“ (Schloss 2004, S. 39).

Robert Walser (1995) hat den Beat des Refrains von Public Enemy's „Fight the Power“ (1990) transkribiert (Abb. 123). In rhythmischer Hinsicht bestimmend ist die Basslinie, deren Rhythmus eine Variation der Habanera-Figur darstellt, sowie das Backbeat-Pattern im Schlagzeug, das jedoch nur jeweils in der ersten Takthälfte deutlich ausgespielt wird, während in der zweiten Takthälfte ähnlich wie im Funk etwas komplexere Akzentuierungen vorgenommen werden. Die Snare Drum-Stimme ist aus verschiedenen, klanglich unterschiedlichen Snare Drum-Samples zusammengesetzt, die zudem in der Stereo-Mischung unterschiedlich platziert sind. Diesen Grundpatterns sind eine Reihe zusätzlicher Klang-Samples überlagert, die mit den Akzenten von Bass und Schlagzeug weitgehend übereinstimmen (so Gitarre und Bass bzw. Shaker und Snare Drum) und zugleich die Patternstruktur gemeinsam mit den Synthesizer-Klängen und den weiteren Samples („Noises“ und „Voices“) weiter verdichten. Die Samples der Stimmen stammen vermutlich aus verschiedenen Aufnahmen der populären Musik; ein Sample kann als ein Ruf von James Brown („uh!“) identifiziert

The musical score is for the song "Fight the Power" by Public Enemy, released in 1990. It is in 4/4 time with a tempo of 106 bpm. The score includes staves for Voice (three parts), J.B. (James Brown sample), Guitar, Synth, Noises, Bass, Cym/Sh (Cymbal/Shaker), Snares, and Kick. The lyrics for the vocal parts are: "give it gi - gi - gi - give it", "come on and get down", and "down". The J.B. part has the lyrics "uh!". The instrumental parts include a complex guitar melody, a simple synth melody, a complex noises melody, a complex bass melody, a complex cym/sh melody, a complex snares melody, and a complex kick melody.

Abb. 123: Public Enemy „Fight the Power“ (1990), Einleitung; ♩ = 106 bpm. J.B. bezieht sich auf ein Vocal-Sample von James Brown, Cym meint Becken, Sh steht für Shaker, Kick bezieht sich auf die Bass Drum (aus: Walser 1995, S. 201).

werden. Ungeachtet der klanglich dichten Texturen, die viele Aufnahmen der Rap Music zu beeindruckenden Meisterwerken der auf Sampling gestützten Musikproduktion werden lassen,¹⁸ knüpft die rhythmische Diktion

18 Adams Krims (2000, S. 93-122) hat das Stück „The Nigga You Love to Hate“ (1990) des NWA-Rappers Ice Cube, das ebenfalls von Bomb Squad produziert wurde, einer eingehenden Analyse unterzogen. Das Stück beinhaltet insgesamt sieben unterschiedliche Beat-Konfigurationen (in Vers und Refrain), die bis zu

der Stücke weitgehend an Gestaltungsmittel des Funk an. Auffällig an der rhythmischen Konfiguration von „Fight the Power“ – und symptomatisch für viele Rap Music-Aufnahmen aus der Zeit um 1990 – ist die starke Betonung der Eins, also jedes vierten Grundschlages, was zusammen mit dem moderaten Tempo dem Bewegungscharakter der Musik eine gewisse „Schwere“ oder sogar „Schwerfälligkeit“ gibt.

Joseph G. Schloss hat in seiner Studie *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop* die Arbeitsweise und Ästhetik von Rap Music-Produzenten in den USA ausführlich dokumentiert. Die Produzenten isolieren aus den von ihnen verwendeten Schallplatten zumeist nur kurze Ausschnitte oder einzelne Sounds, die sie, wenn notwendig, mithilfe von Filtern aus der klanglichen Textur herauslösen. Hilfreiche Funktionen der Sampling-Geräte sind die zuerst bei der Linn LM-1 Drum-Machine eingeführte Quantisierungs-Funktion, durch die Samples automatisch zur nächsten Schlagposition eines vom Produzenten gewählten zeitlichen Rasters geschoben werden können,¹⁹ sowie Möglichkeiten der zeitlichen Dehnung und Stauchung von Ausschnitten. Wichtig ist, dass die verschiedenen Klangschnipsel klanglich konsistent sind und miteinander harmonieren (vgl. Schloss 2004, S. 140). Die Produzenten arbeiten mit Samples von einzelnen Schlägen („chopping“) oder mit ganzen Drum-Patterns („looping“), oder aber sie setzen kurze Samples, die jeweils nur wenige Klänge umfassen, zusammen und bringen sie in eine nach ihren ästhetischen Kriterien gute Reihenfolge („locking up a beat“). Im Vergleich zu klanglich-ästhetischen Kriterien spielen – so die einhellige Auskunft der von Schloss befragten Produzenten – mögliche semantische Verweise, die den Samples aufgrund ihres ursprünglichen Kontextes zugeschrieben werden, bei deren Auswahl normalerweise eine sekundäre Rolle. „[...] if something does not sound good, regardless of the producer’s symbolic goals, it will be rejected“ (Schloss 2004, S. 149).

Hip-Hop-Produzenten wollen einerseits ihre Kollegen durch kreative und innovative Beats beeindrucken, und andererseits auch jene Hip-Hop-Fans erreichen, die sich für die Details der Produktionsweise durch Samp-

elf unterschiedliche Sample-Schichten umfassen (vgl. Krims 2000, S. 109f). Hinzu kommen knapp zwei Dutzend unterschiedliche Auftakte und Zusätze („upbeats“ und „adjuncts“), welche der Grundstruktur der Beats hinzugefügt werden oder diese für jeweils einen Takt aufbrechen (vgl. Krims 2000, S. 105-108).

- 19 Laut Schloss legen die meisten Produzenten großen Wert auf eine Quantisierung ihrer Beats. Eine Ausnahme ist RZA, Produzent des Wu Tang Clan, der laut Schloss teilweise ganze Drum-Spuren per Hand eingibt, ohne sie anschließend zu quantifizieren, und dessen Beats daher in der Hip-Hop-Szene als „sloppy“ (unordentlich, schlampig) angesehen werden (Schloss 2004, S. 141f); in einer Fußnote merkt Schloss an, dass daher RZA-Tracks als Tanzmusik kaum gefragt sind: „The beat must neither be too mechanical nor too ‚sloppy‘“ (Schloss 2004, S. 144).

ling nicht interessieren. Neben einer Art „Berufsethik“, durch welche die Rap Music-Produzenten zu einer Art Community werden und die Schloss aufgrund seiner zahlreichen Befragungen rekonstruiert hat (vgl. Schloss 2004, S. 101-134), ist daher das zentrale Bewertungskriterium eines Beats sein Vermögen, zum Tanzen („to bounce“) – oder zumindest zum Kopfnicken – anzuregen: „With regard to rhythmic sequences, the producers are playing a complex balancing game, attempting to create a groove within a very narrow window of acceptability“ (Schloss 2004, S. 143).

Flow: Der Rhythmus im Rap

Parallel zu den neuen Beats der Rap Music hat sich auch die rhythmische Gestaltung des Sprechgesangs (Rap) um 1990 grundlegend gewandelt. Während in den Anfängen der Rap Music ein Sprechrhythmus gepflegt wurde, der sich in seiner Struktur sowie in der Reimbildung weitgehend an den Aufbau von Liedtexten in der Rock- und Pop-Musik anlehnte – Adam Krims spricht von einem „Sing-Sang“ oder einem „gesungenen Stil“ dieses „Old School“-Flow (Krimms 2000, S. 48ff) –, wurde der Sprechgesang von Rappern wie Chuck D, KRS One oder Ice Cube ab Ende der 1980er Jahre schneller und rhythmisch komplexer. Dies lässt sich an einer Reihe von Gestaltungsmitteln festmachen: Die Gruppierung in Verspaare mit gemeinsamen Endreimen, wie sie zuvor üblich waren, werden nun durch Reime innerhalb einer Zeile und durch aufeinander folgende Reimwörter aufgebrochen; viele Reime stehen auf unbetonten Schlägen (Offbeat-Reime). Während zuvor Akzente vorwiegend auf die Grundschräge und auf größere metrische Einheiten gelegt wurden, nimmt nun die Zahl der Synkopierungen zu; eine metrische Unterteilung des Sprechgesangs, wie sie durch die zyklischen Beats ja prinzipiell vorgegeben ist, wird durch die abweichenden Gruppierungen und Akzentuierungen tendenziell aufgebrochen. Ein Ausschnitt aus der zweiten Strophe von Chuck D's Rap zu Public Enemys „Fight the Power“ (1990) mag diese Gestaltungsprinzipien verdeutlichen (Abb. 124).

Auffällig sind hier zum einen die Betonungen, die auf den Reimsilben erfolgen (im Notenbeispiel kursiv) und zu einer höchst unregelmäßigen, in hohem Maße synkopierten Akzentstruktur führen; es entstehen über weite Passagen zweisilbige Einheiten (lang – kurz), bei denen die Betonung jeweils auf der ersten Silbe liegt; so vor allem in Takt 1 und 4, teilweise auch

As the rhy-thms de-signed to bounce what counts is that the rhyme's de-signed to fill your mind, now that you've

re - a - lized the pride's a - rived we got to pump the stuff to make us tough. From the

heart it's a start, a work of art to re - vo - lu - tio - nize make 'em change no - thing strange.

Peop - le, peop - le all the same, no we're not the same 'cause we don't know the game

Abb. 124: Public Enemy „Fight the Power“ (1990), Beginn der zweiten Rap-Strophe von Chuck D und Begleitpattern des Schlagzeugs; ♩ = 106 bpm.

in den Takten 2, 5 und 7.²⁰ Diese Einheiten, die nur drei Viertel der Länge eines Grundschlags entsprechen (eine Achtel und eine Sechzehntel), führen zu einer kreuzrhythmischen Überlagerung mit dem vom Schlagzeug-Pattern implizierten Grundschlag. Auffällig ist zudem der Wechsel zwischen einer geraden, quaternären Unterteilung des Grundschlags und einer triolischen Phrasierung, mit der sich Chuck D über die durchweg gerade Unterteilung des Beats hinwegsetzt und durch die er seiner Sprechrhythmik einen fließenden Charakter gibt.

20 Um die Betonungen zu verdeutlichen, steht in meiner Transkription die betonte Silbe jeweils am Anfang einer durch Balken verbundenen Silbengruppierung, ob-
schon die rhythmische Gruppierung eher auftaktig, mit Betonung des jeweils
letzten Tones einer Gruppierung, wahrgenommen wird; außerdem sind die Sil-
ben von längeren Auftakt-Phrasen durch Balken verbunden. Meine Transkription
des Sprechrhythmus' weicht nicht nur hierin, sondern auch in manch anderen
Details vom Vorschlag Walsers (1995, S. 205) ab; eine langsamere Abspielge-
schwindigkeit ermöglichte mir eine genaue Bestimmung der triolischen oder ge-
raden Phrasierungsweise. Bisweilen, so zu Beginn der Takte 3 („re-a-lized“) und
5 („heart it's a start“), liegt die tatsächliche mikrorhythmische Phrasierung
zwischen einer triolischen und einer binären bzw. quaternären Phrasierung.

Drum'n'Bass

Drum'n'Bass ist eine Anfang der 1990er Jahre in der englischen Rave-Szene entstandene Richtung der Electronic Dance Music, die ab 1994 auch außerhalb Großbritanniens bekannt geworden ist. Die stilistischen Merkmale von Drum'n'Bass sind schnelle, oftmals sehr komplexe Schlagzeugpatterns bei einem Tempo von bis zu 160 und 170 bpm und eine zentrale Stellung der Basslinien im halben Tempo, deren körperlich fühlbare Präsenz durch die Lautstärke der Beschallungsanlagen in Clubs und auf Raves besonders betont wird. Im Unterschied zu House und Techno verzichtet Drum'n'Bass auf einen durchlaufenden Grundschatz der Bass Drum. Drum'n'Bass hat sich als ein offener Musikstil erwiesen, der neben den grundlegenden Schlagzeug-Breaks digitale Samples aus verschiedenen Bereichen der populären Musik in sich aufzunehmen vermag: vor allem Ausschnitte aus Hip-Hop und Funk, aus Reggae und Ragga, aber auch Sounds aus dem Fusion Jazz sowie verschiedene Geräuscszenarien.²¹

Ähnlich wie die neuere Rap Music wird Drum'n'Bass mithilfe von Sampling-Geräten und Sequencer-Programmen vorzugsweise am Computer produziert. Dabei werden sog. Breakbeats in schnellerem Tempo abgespielt, zu neuen Beats kombiniert und als Loops wiederholt.²² Breakbeats sind Drum- und Perkussions-Breaks innerhalb von Funk- und Soul-Stücken, die in der Rap Music ursprünglich mit zwei Plattenspielern, später mit digitalen Sampling-Geräten aus Plattenaufnahmen isoliert und zur Rhythmus-Grundlage eines ganzen Stückes gemacht werden. Oft benutzte Breaks entstammen Aufnahmen von James Brown, den Meters, Kool and the Gang, Bob James oder Herbie Hancock.²³ Die folgenden drei Schlagzeug-Breakbeats werden im frühen Drum'n'Bass bevorzugt verwendet: Der Break aus James Brown „Funky Drummer“ (Abb. 125)²⁴; der sog. Apache-Break aus der Einleitung zu „Apache“ der Incredible Bongo Band (Abb. 126)²⁵ sowie der sog. Amen-Break aus „Amen, Brother“ der Soul-Band The Winstons (Abb. 127)²⁶.

21 Zu Stilentwicklungen im Drum'n'Bass vgl. im Überblick Pfeleiderer 1999 und Reynolds 1998, S. 237-254 u. 335-362; zu einzelnen Drum'n'Bass-Künstlern vgl. Shapiro 1999.

22 Die Internet-Seite www.the-break.com bietet ein Verzeichnis von Samples und Breaks, die in der Hip-Hop- und Drum'n'Bass-Szene verwendet werden; über Suchfunktionen lässt sich die Verwendung bestimmter Breaks bei verschiedenen Produzenten recherchieren.

23 Bei neueren Drum'n'Bass-Produktionen werden die Schlagzeugbreaks bisweilen von Studiomusikern live eingespielt und anschließend gesampelt.

24 Von der LP „In the Jungle Groove“ (Polydor, 1986).

25 Von der LP „Bongo Rock“ (Pride, 1973); dieser Break liegt z.B. Goldies „Inner City Life“ (1995) zugrunde.

26 Von der LP „Color Him Father“ (Metromedia, 1969).



Abb. 125: James Brown „Funky Drummer“ (1986), Schlagzeug Break; im Original ♩ = 105 bpm.

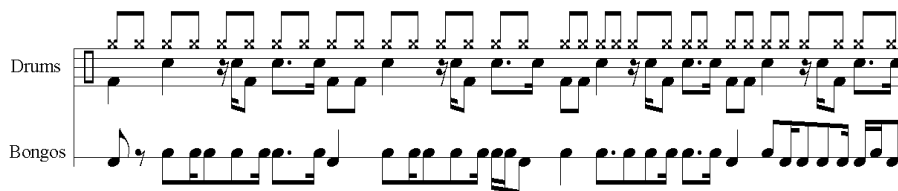


Abb. 126: The Incredible Bongo Band „Apache“ (1973), Schlagzeug- und Perkussions-Einleitung, im Original ♩ = 115 bpm.



Abb. 127: The Winstons „Amen, Brother“ (1969), Schlagzeug-Break; im Original ♩ = 141 bpm.

Im Drum'n'Bass werden verschiedene Möglichkeiten des digitalen Samplings zur Manipulation und neuen Konstruktion von Breakbeat-Samples genutzt: Tempoveränderungen mit oder ohne Veränderung der Tonhöhe (sog. Time-Stretching); gezielte Veränderung der Tonhöhe (sog. Pitch-Shifting); Isolation einzelner Patternteile bzw. Drum-Impulse, die dann zu neuen Rhythmen zusammengeklebt werden; Schnitte auch innerhalb einzelner Klänge (z.B. Wegschneiden des Attacks); rückwärts abgespielte Klänge; sehr kurze, quasi stehende Loops (< 50 Millisekunden), wodurch auch bei perkussiven Klängen, z.B. Trommel-Schlägen, eine Tonhöhenwahrnehmung hervorgerufen wird.

Der Amen-Break (Abb. 127) ist einer der am häufigsten verwendeten Breakbeats im Drum'n'Bass, was sowohl mit dem bereits im Original recht hohen Tempo, aber auch mit der prägnanten und dennoch variablen rhyth-

mischen Struktur des Breaks zu tun haben könnte. Während LTJ Bukem (Denny Williamson) in „Music“ (1993) die erste Hälfte des Breaks als durchlaufenden Loop verwendet, isoliert Shy FX (Andre Williams) in „Simple Tings“ aus dem Amen-Break mehrere rhythmische Zellen, aus denen er sodann ein komplexes Schlagzeug-Solo konstruiert – vor allem aus der synkopierten Snare Drum-Figur , den verschiedenen Bass Drum-Akzenten sowie dem markanten Beckenschlag. Diese Zellen setzt er zu einer neuen komplexen Struktur zusammen. Charakteristisch für das Stück ist das schnelle Tempo von ♩ = ca. 167 bpm.

„Simple Tings“ beinhaltet ein Sample des Reggae-Songs „Sitting & Watching“ von Dennis Brown (1981), das am Anfang und gegen Ende des Stückes den Breakbeats unterlegt wird – an zwei Stellen erklingt ausschließlich der Reggae-Song. Dem Schlagzeug-„Solo“ ist zunächst die Reggae-Basslinie unterlegt, die dann im Mittelteil des Stückes (1:52-3:30) von einer viertaktigen Basslinie im tiefsten hörbaren Frequenzbereich abgelöst wird. Zusätzlich erklingen an mehreren Stellen des Stückes einzelne gesampelte Rufe („nuttah“, „allright“, „one more time“) und synthetische Nachahmungen von Schüssen, wie sie in Video- und Computerspielen gebräuchlich sind. In Abb. 128 ist eine halbe Minute des Breakbeat-„Solos“ nach dem ersten Einschnitt des Stückes transkribiert. In dem Ausschnitt sind die folgende Schlagzeugkomponenten zu hören:

- eine durchlaufende Achtelkette (Tamburin/Becken);
- eine Vier-Achtel-Figur der Bass Drum (vgl. Beginn der Zeilen 1-4);
- die charakteristische synkopierte Snare Drum-Figur aus dem Amen-Break () , durch deren Aneinanderreihung kreuzrhythmische Überlagerungen entstehen (z.B. in den Zeilen 1, 3 und 4); durch die Bass Drum-Einwürfe wird die Komplexität dieser Passagen noch verstärkt;
- ein lauter Crash-Becken-Akzent;
- in der Tonhöhe veränderte Snare Drum-Sounds (z.B. am Ende der Zeilen 3 und 4);
- Snare Drum-Rolls auf verschiedenen Tonhöhen;
- Snare Drum-Schläge mit Delay-Effekt (Zeile 2, Ende) bzw. einem Anschwellen der Lautstärke (Zeile 3, Mitte).

Durch die Verschiebung der rhythmischen Zellen, vor allem der Snare Drum-Figur, und durch unregelmäßige Akzentuierungen entstehen zahlreiche rhythmische Divergenzen. So erklingen z.B. die Bass Drum-Achteln nicht immer zu Beginn einer Viertaktgruppe (vgl. Zeile 2, Mitte) und der markante Crash-Becken-Akzent fällt auf unterschiedliche Schläge des metrischen Zeitrasters. Es ist allerdings fraglich, ob die kurzen Sechzehntel-Schläge von Bass Drum und Snare Drum, die im Tempo von 167 bpm nur

The musical score is arranged in four systems, each with three staves. The top staff is for Snare Drums, the second for Crash-Becken, the third for Bass Drums, and the fourth for Becken. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as 'roll' and 'rolls'. The tempo is indicated as 167 bpm.

Abb. 128: Shy FX „Simple Tings“ (ca. 1995), Schlagzeug-Patterns, Spielminute 1:52 bis 2:26, ♩ = 167 bpm (nach Pfeleiderer 1999, S. 39).

ca. 90 ms kurz sind, überhaupt noch als eigenständige Ereignisse, oder nicht vielmehr als intensivierende Zusatzimpulse wahrgenommen werden.

Die dichten und rhythmisch komplexen Linien von Schlagzeug und Perkussionsinstrumenten treten in den Mittelpunkt von Drum'n'Bass-Stücken wie „Simple Tings“ und ersetzen jegliche melodische Komponente. Drum'n'Bass-Aufnahmen sind Beispiele für eine Tanzmusik, die sowohl mit einer mentalen als auch mit einer körperlich-motionalen Desorientierung der Hörer und Tänzer spielt. Die Basslinien im halben Tempo garantieren allerdings ein Mindestmaß an rhythmischer Regelmäßigkeit und damit Orientierung und Vertrautheit.