

## 5 RHYTHMUS IN DER POPULÄREN MUSIK EUROPAS UND NORDAMERIKAS

### 5.1 Europäische Tanzmusik

Im 19. Jahrhundert entstand aufgrund tiefgreifender sozial- und wirtschaftsgeschichtlicher Veränderungen eine neue städtische Bevölkerung mit Bedürfnissen nach Unterhaltung, Erholung und sozialem Kontakt. Vor diesem Hintergrund entwickelten sich neuartige Formen der Musikdarbietung und eine zunehmende Professionalisierung von Tanz- und Unterhaltungsmusikern. Durch den modernen Notendruck fanden populäre Lieder und neue Tanzmoden schnell in ganz Europa und bald auch in den Vereinigten Staaten von Amerika Verbreitung. Professionelle Tanzorchester wie das des österreichischen „Walzerkönigs“ Johann Strauß (Sohn) oder des amerikanischen Marschkomponisten John Philip Sousa unternahmen bereits Ende des 19. Jahrhunderts Tourneen nach Übersee. Zugleich förderte die industrielle Fabrikation von Klavieren die bürgerliche Musikpflege und damit die Nachfrage nach einfach zu spielender Musik. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ergaben sich schließlich aufgrund der neuen Technologien der Klangreproduktion (Phonograph, Grammophon, Player Piano) weitere Absatzmöglichkeiten für die Musikproduktion. Vor diesem hier nur ganz grob umrissenen Hintergrund entwickelte sich im 19. Jahrhundert die populäre Musik.<sup>1</sup> Sie profitierte einerseits von dem Formenreichtum der regionalen Volksmusiktraditionen Europas und knüpfte andererseits an die höfische und bürgerliche Kunstmusik an. In beiden Fällen spielte neben Liedern (vgl. Abschnitt 2.1) die Tanzmusik eine entscheidende Rolle.

### Rhythmische Gestaltung in der Volksmusik

Die populäre Tanzmusik des 19. Jahrhunderts schöpft aus der Vielfalt regionaler Tanzmusiktraditionen, aus denen sie Gestaltungsmittel übernimmt,

---

1 Überblickartige Darstellungen der Geschichte populärer Musik im 19. Jahrhundert geben Lamb/Hamm 1980, Wicke 1997, 1998, 2001 und Middleton 2001.

vor allem den Einsatz von instrumentalen Begleitpatterns oder Spielfiguren.

Der Volksmusikforscher Felix Hoerburger (1966) hat auf zahlreiche Eigenheiten der Tanzmusik in europäischen Volksmusiktraditionen hingewiesen. Vielfach wird Volkstanz nicht mit Instrumenten, sondern urtümlich mit Fußklappern und -stampfen, Händeklatschen und einzelnen Rufen begleitet. Hoerburger unterscheidet zwei Arten der instrumentalen Melodiebegleitung, zwischen denen es auch zu Überschneidungen und Verbindungen kommen kann: die vorwiegend klangliche Begleitung durch einen Bordun und die Begleitung durch regelmäßige Trommelrhythmen.<sup>2</sup>

Während bei vokaler Volksmusik der Text als melodisches Strukturierungsprinzip fungiert, wird die instrumentale Tanzmusik oftmals durch sog. Spielfiguren strukturiert (Hoerburger 1966, S. 30f, nach Bessler 1957). Bei Spielfiguren handelt es sich um „Formzellen“ oder „melodische Splitter“, die zunächst einmal aus dem Bau des Instruments und aus den hieran anknüpfenden Spielbewegungen des Musikers resultieren. Zwei weitere Faktoren sind laut Hoerburger bei der Verwendung von Spielfiguren von Bedeutung: zum einen die „Magie des Spielerischen“ (wie sie bereits bei den vokalen Wiederholungen von Kleinkindern hörbar ist), zum anderen die Wechselbeziehung zwischen Musik und menschlichen Körperbewegungen beim Tanzen.

Instrumentale Spielfiguren sind nicht Keimzellen einer größeren formalen Entwicklung, vielmehr hängen sie wie Glieder einer Kette aneinander. Der musikalische Zusammenhang entsteht dabei durch das Wiederholen bzw. das Wiederaufgreifen von bereits Bekanntem. Anders als in afrikanischer Musik ist in europäischer Tanzmusik jedoch das unablässige Wiederholen und Variieren einer einzigen Spielfigur eher selten. Vielmehr sind hier verschiedene Möglichkeiten der Formbildung anzutreffen. So entsteht durch ein paarweises Zusammenlegen der Spielfiguren eine Reihungsform: aa, bb, cc usw.; die Paarigkeit kann auf höherer Ebene (viertaktig, achttaktig usw.) wiederholt werden; durch die Reprise eines Figurenpaares entsteht die Form aa bb aa; oder die Spielfigur wird bei gleichbleibendem Rhythmus auf einer anderen Tonstufe wiederholt (Sequenzbildung, eventuell mit Abwandlungen).

Tanzmusik hat die Aufgabe, die Tanzenden zu Körperbewegungen anzuregen. Darüber hinaus reguliert und koordiniert sie vielfach die Tanzbewegungen und muss daher rhythmisch prägnant und formal klar gegliedert

---

2 Hoerburger bringt eine Abwendung vom Bordun bzw. der Trommelbegleitung hin zu komplizierteren harmonischen oder kontrapunktischen Strukturen mit einer Abwendung vom Tanz in Verbindung. Die als Vortragsmusik gedachten Tanzstücke „unterscheiden sich vor allem auch durch die klanglich-formale Struktur, die komplizierter wird und daher vom Tanzen eher abhält als zu ihm anregt“ (Hoerburger 1966, S. 88).

sein. Hoerbürger widerspricht jedoch der Auffassung, dass es die ausschließliche Funktion der Tanzmusik sei, als Taktgeber für die Tänzer zu fungieren. „Tanzmusik in ihrer ursprünglichen Bedeutung ist in erster Linie Stimulans, nicht Taktgeber und Formvorschrift. Der Tänzer will nicht reglementiert, sondern angeregt und aufgeregt sein. Sie ist nicht satt, sondern hungrig, nicht ästhetisch, sondern ekstatisch zu verstehen“ (Hoerbürger 1966, S. 85). Eine Synchronisierung von Tanzbewegungen und dem Rhythmus der Tanzmusik kann ohne Zweifel große Wirkungen erzeugen – Hoerbürger nennt dieses Phänomen „marschmäßig“. Es gibt aber ebenso ein Tanzen *gegen* die Musik, etwa ein Dreier-Schritt über einen geraden Takt. Die überwiegende Zahl der Volkstänze bewegt sich zwar in einem festen oder „straffen“ Tempo. Hoerbürger (1966, S. 35-42) legt jedoch anhand zahlreicher Beispiele dar, dass es in der Tanzmusik auch zahlreiche Unregelmäßigkeiten und Unschärfen gibt – sei es in der Melodie, sei es in der Begleitung:

1. Freies Tempo Rubato: Auch in der Volksmusik gibt es die frei rhythmische Bewegung des Tempo Rubato, sogar in der Tanzmusik. Als Beispiel nennt Hoerbürger die sog. schweren Tänze der Mazedonier und Albaner, die sich mit lang gezogenen Trommelwirbeln und darauf folgenden kräftigen Trommelschlägen metrisch frei bewegen. Dabei folgen die Tänzer nicht unbedingt den Schwerpunkten der Musik (Trommelschläge), sondern tanzen mitunter gegen die Trommelschläge.
2. Gebundenes Tempo Rubato: Dem straff metrischen Trommelgerüst wird hier eine freie Gestaltung der Melodie gegenüber gestellt, vor allem bei solistischen Melodieinstrumenten.

„Einzelne Teile des Taktes“, so Hoerbürger, „werden in der Melodiestimme verlängert, andere Teile dagegen wieder verkürzt, so daß sich Dehnungen und Kürzungen im Endeffekt wieder ausgleichen. Und da die Trommel inzwischen unverändert ihren straffen Rhythmus weitergespielt hat, kommt es zwischen Melodiestimmen und Trommelfundament immer wieder zu einem Ausgleich“ (Hoerbürger 1966, S. 38).

3. Asymmetrische Gestaltung: Wenn die gerade beschriebene Melodiegestaltung ohne Trommelgerüst vollzogen wird, können sich asymmetrische rhythmische Gestalten ergeben. Durch eine Versteifung dieser zunächst willkürlichen Verlängerungen (z.B. durch Betonung einer Textsilbe) entstehen asymmetrische Taktarten und Taktwechsel. Hoerbürger betont, dass es sich hierbei ursprünglich um ein interaktives Geschehen zwischen Tanzmusikern und Tänzern gehandelt hat. Es entstehen Gestalten, „[...] die offensichtlich zunächst als straff-rhythmische Struktu-

ren gemeint sind, die aber nun aus der Straffheit ausweichen und in ein merkwürdiges, schillerndes Mittelding zwischen Straffheit und Freirhythmik eintreten, zwischen Giusto und Rubato“ (Hoerburger 1966, S. 39). Beispiele hierfür sind die sog. bulgarischen Rhythmen oder Aksak-Rhythmen, bei denen ein Taktteil um die Hälfte verlängert oder um ein Viertel verkürzt wird. In bulgarischen Liedsammlungen findet man viele dieser asymmetrischen Takte sowie Taktwechsel zwischen ihnen. Allerdings lassen sich die asymmetrischen Takte auch von einem vokalen Prinzip herleiten, „wo die freirhythmische Linie langsam in ein kompliziertes Konglomerat von asymmetrischen Takten rationalisiert wird“ (Hoerburger 1966, S. 40).

4. Am Beispiel des nordbayerischen Zwiefachen verdeutlicht Hoerburger mögliche Taktwechsel, die einen Tanzschrittwechsel und einen Tempowechsel (Halbierung des Tempos der Schritte) implizieren, was sich auch in der Notation dieser Tänze zeigt: Die Notation orientiert sich an den Schritten, nicht an einem durchgängigen Tempo.
5. Synkopierungen als Verzerrung des Gleichlaufs sind auch in der europäischen Volkstanzmusik verbreitet, so etwa in der „scotch snap“-Figur der schottischen Strathspay-Musik (kurzer betonter Ton auf den Schlag, gefolgt von einem längeren unbetonten Ton, ♪.).

Die europäische Tradition des Volkstanzes verfügt demnach über vielfältige rhythmisch-metrische Gestaltungsmöglichkeiten. Von diesen reichhaltigen Möglichkeiten wird allerdings zunächst nur wenig in die populäre Tanzmusik übernommen. In der populären Musik des 19. Jahrhunderts dominiert vielmehr eine Rhythmusgestaltung mit metrisch regelmäßigen, schematisierten Begleitmustern.

## Die Entwicklung des Gesellschaftstanzes

Der mittelalterliche Klerus lehnte das Tanzen vor allem aus zwei Gründen ab: Im Tanz tradierten sich, so die Befürchtung der Kirche, heidnische Bräuche. Zugleich war Tanzen aufgrund der Betonung des Körpers und dessen Lüste unsittlich. Zwischen der Ablehnung durch die Kirche und der tatsächlichen Beliebtheit von Tanzmusik tat sich jedoch eine kaum zu übersehende Diskrepanz auf (Otterbach 1980, S. 31). In der Zeit des 11. bis 14. Jahrhunderts breitete sich in Deutschland eine Tanzsucht und Tanzmanie aus, die in vielen Chroniken bezeugt wird und vor allem in Zeiten äußerer Not (Hungersnöten, Missernten, Pest) sowie zu Zeiten sozialer oder politischer Missstände zu beobachten war (Otterbach 1980, S. 43ff). Das klerikale Verdikt über die Tanzmusik war, so Otterbach, letztendlich ein Verdikt

über die sozialen Gruppen, die sich mit Tanz und Tanzmusik identifizierten: Vagabunden, niederes Volk usw.

In der Renaissance erwachte das Interesse der Aristokratie am Tanz. Spielleute und Tanzlehrer brachten den Adligen ab dem 15. Jahrhundert nicht nur das Tanzen bei, Tanzlehrer und Tanzmeister vermittelten zudem dem aristokratischen Nachwuchs die höfischen Gesellschaftsformen und Sitten. Spätestens im Barock schloss sich die im Mittelalter beobachtete Kluft zwischen der offiziellen Abwertung des Tanzens und seiner Beliebtheit. Hieran hatte die französische Aristokratie maßgeblichen Anteil, insbesondere Louis XIV. durch seine Gründung der *Académie Royale de danse* im Jahr 1661. Tanzlehrer und Tänzer wurden dort strengen Prüfungen unterzogen und galten danach als „Akademiker“. Die Vorherrschaft Frankreichs in puncto höfischem und bürgerlichem Gesellschaftstanz und Ballett<sup>3</sup> reichte bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die an der Pariser *Académie Royale de danse* gelehrt Tanznotation von Pierre Beauchamp (1631-1705), welche die Raumwege der Schritte taktweise der Musik zuordnet und die von Raoul-Auger Feuillet geschäftstüchtig vermarktet wurde, war bestimmend für die europaweite Verbreitung der Tanzmusik (vgl. Dahms 1998, Sp. 279). Aber auch in anderen europäischen Ländern, so in Deutschland, wurden ab ca. 1700 zunehmend Tanzbücher und -traktate veröffentlicht.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erfolgte eine Reduktion der Vielfalt regionaler Tänze. Die Tanzmoden ergriffen – zumeist ausgehend von Paris – von ganz Europa Besitz. Es entstand ein umfangreiches Ballwesen. Vor allem der Maskenball hob Standesgrenzen auf.

„Es zeigte sich dabei, dass dem Gesellschaftstanz im Zeitalter der Aufklärung und der sich anbahnenden gesellschaftlichen Umschichtungen eine wichtige Rolle als Instrumentarium und Katalysator im Entwicklungsprozess einer sich neu formierenden Gesellschaftskultur zugefallen war. Ballveranstaltungen als Orte der Begegnung, Bildungsstätten einer neuen Kultur gesellschaftlichen Umgangs, von Modeerscheinungen aller Art, erwiesen sich im Zeitalter der Aufklärung als geradezu unverzichtbares Medium zur soziokulturellen Strukturierung angesichts rasch anwachsender Bevölkerungsschichten und einer sich stetig wandelnden Arbeitswelt“ (Dahms 1998, Sp. 284).

---

3 Das Ballett ist ein künstlerisch stilisierter Schautanz, der vor Publikum ausgeführt wird. Die Anfänge des Balletts liegen - parallel zur Oper - im späten 16. Jahrhundert; auch hier bildet die Wiederbelebung antiken Gedankenguts eine Grundlage. Anfangs unterschieden sich die Ballettaufführungen wenig von den Gesellschaftstänzen und wurden vorwiegend von Laien aufgeführt, so auch von Louis XIV. selbst. Umgekehrt war auch der höfische Gesellschaftstanz stets ein Tanz vor Zuschauern (vgl. Otterbach 1980, S. 119-137).

Für den Ruhm der Komponisten am Hofe waren gute Tanzkompositionen nun mitunter wichtiger als Fugen oder kontrapunktische Sätze. So beklagt der Komponist und Musiktheoretiker Johann Mattheson:

„Mancher erhält mit solchen geringscheinenden (nicht seynden) Sachen bisweilen einen grossen Nahmen, absonderlich an Höfen, wo oft eine Sing-, Spiel- und Tantz-Chaconne, dabey auch vornehme Standes-Personen mit machen können mehr ausgerichtet als Centnermäßige Contrapuncte: und mir sind Leute bekannt, die sich [...] mit einem possierlichen theatralischen Tantz besser in Gnaden gesetzt haben, als ein andrer mit einem gantzen Folianten voller Fugen; die doch im Grunde weit schätzbarer waren“ (Mattheson 1739, S. 87).

Otterbach (1980, S. 103) spricht vor diesem Hintergrund davon, im Barock sei der Tanz „in Richtung auf das Zentrum der Musikgeschichte“ gerückt. Johann Mattheson charakterisiert den Stil der einflussreichen Tanzmusik folgendermaßen: „Eine mehr als gemeine Einförmigkeit in den ziemlichstarcken Gliedern der Melodie; eine genaue Abtheilung der Zeitmasse; ein[en] langsame[n] Rhythmus im richtigen Verhalt; eine ebenträchtige, ernsthaftte doch muntere Bewegung; eine gehörige Länge und die möglichste Vereinigung oder Gleichheit aller Theile“ (Mattheson 1739, S. 87).

### **Ursprünge der populären Musik in der Wiener Klassik**

Die Komponisten der Wiener Klassik zielten auf Einfachheit und Verständlichkeit der Musik (vgl. Otterbach 1980, S. 172ff). Dabei bezogen sie Anregungen aus der Volksmusik und dort vor allem aus der Tanzmusik. Otterbach nennt folgende Kompositionsprinzipien der klassischen Musik:

- „1. [D]er Ambitus der Melodien ist nicht übermäßig strapaziert;
2. die melodischen Intervalle sind nicht zu kompliziert gesetzt, man verwendet eher kleinere (gesangliche) als größere (ungesangliche) Intervalle;
3. Aneinanderreihung nicht allzu langer, symmetrisch gefügter Abschnitte (Perioden), die in sich weitgehend geschlossene Einheiten bilden;
4. einfache Akkorde und Akkordfolgen, die das normative Gerüst der Kadenz nicht zu sehr unterlaufen;
5. der akkordische Satz stützt überwiegend eine in der Oberstimme gesetzte Melodie;
6. eine durchgängige Regelmäßigkeit des Taktgerüsts wird u.a. dadurch erreicht, daß die Taktschwerpunkte oft von längeren Tondauern besetzt sind, aber auch von Spitzentönen der melodischen Linien (rhythmische und melodische Hervorhebung der Taktschwerpunkte)“ (Otterbach 1980, S. 176).

Das Menuett, ein bereits um 1750 aus der Mode gekommener höfischer Tanz, wurde zum Vorbild dieser Gestaltungsprinzipien.<sup>4</sup> Die Symmetrie bzw. Ebenmäßigkeit des klassischen Periodenbaus lässt sich aus den Tanzschritten des Menuetts herleiten. Nach Gottfried Tauberts Tanztraktat *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der Französischen Tanz=Kunst* aus dem Jahre 1717 (zit. nach Otterbach 1980, S. 182ff) besteht die Schrittfolge des Menuetts (ähnlich wie die der Courante) aus jeweils vier Schritten, die sich über zwei 3/4-Takte, also über sechs Grundschläge erstrecken. Dabei ist der erste und dritte Schritt jeweils doppelt so lang wie der zweite und vierte Schritt (Abb. 32a). Jedoch wird der zweite Schritt bisweilen auch über den Taktstrich der Musik hinweggeführt, wobei die Dauer des dritten Schrittes halbiert wird (vgl. Abb. 32b). In der musikalischen Gestaltung schlägt sich diese Verlagerung als Hemiolenbildung nieder.<sup>5</sup>

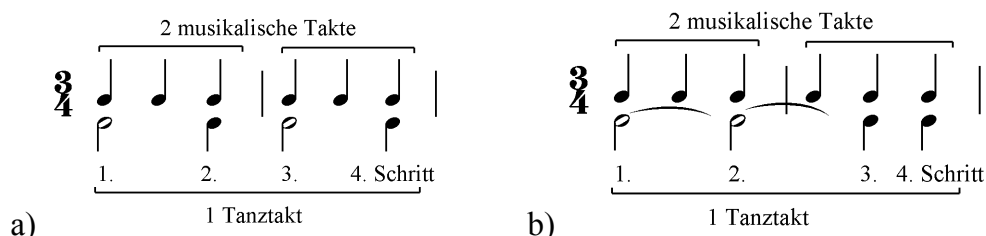


Abb. 32: Zwei mögliche Schrittfolgen im Menuett (nach Otterbach 1980, S. 184f).

Grundlegend für das Menuett ist somit ein Tanztakt von sechs Schlägen, der zwei notierten Takten entspricht. Durch sukzessive Verdopplung wird diese Grundeinheit zu formalen Einheiten von 4, 8, 16, 32 usw. notierten Takten erweitert. Dieses Ebenmaß der formal-zeitlichen Gestaltung wird in zahlreichen zeitgenössischen Kompositionslehren als ein wichtiges Kriterium des musikalischen Satzes angesehen. Während sich gerade die populäre Musik stark an dieser Norm des Ebenmaßes einer regelmäßig-symmetrischen Gliederung orientiert, so gehörte es jedoch umgekehrt „[...] geradezu zum Wesen der Wiener klassischen (Kunst-)Musik, daß das normative Dik-

4 Otterbach vermutet, dass das Menuett diese Vorbildfunktion einnehmen konnte, gerade weil es zur Zeit der Klassik kein Gebrauchstanz mehr war, zugleich jedoch auf die „antike“ Sphäre des Adels verwies (Otterbach 1980, S. 207f).

5 Daher ist die von Petersen (1986) in einem Muster-Menuett von Matthesons *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739) entdeckte Hemiolenbildung nichts Ungewöhnliches; grundlegend für das Menuett ist nicht der einzelne Takt, sondern die Bildung von 2-Takt-Einheiten.

tum gleichmäßig-ebnemäßiger Taktgruppenordnung aufgebrochen werde“ (Otterbach 1980, S. 212).

Anfangs orientierte sich der Tanz noch weitgehend an der rhythmischen Gestaltung der Melodie, die keine Begleitstimme erforderlich macht; getanzt wurde im Rhythmus der Melodie (vgl. Otterbach 1980, S. 179). Allmählich setzten sich jedoch schematisierte Begleitfiguren durch, welche der Melodie eine zweite, metrisch gehaltene Schicht gegenüberstellen – in Form einer gleichmäßig schreitenden akkordischen Begleitung oder aber in Form stereotyper Begleitmuster (z.B. sog. Alberti-Bässe).

## Tanzmusik im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert wurde Tanz zum Massenvergnügen. In den Großstädten eröffneten nach 1800 große Tanzhallen – zunächst in Wien (Sperl im Jahre 1807, Apollo 1808); Hallen in anderen Großstädten folgten (vgl. Lamb/Hamm 1980). Aufgrund der großen Nachfrage spezialisierten sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts Komponisten auf Tanzmusik und gründeten Tanzmusikorchester. Die bekanntesten waren Joseph Lanner und die Strauß-Dynastie in Wien, Louis Jullien in London und Philippe Musard in Paris. Tanzschulen wurden nun auch von den unteren Bevölkerungsschichten besucht und vermittelten neben Tanzunterweisungen die Grundregeln des gesellschaftlichen Verhaltens. Neue Gesellschaftstänze wurden durch Handbücher, Noten und Journale verbreitet. Gegenüber den komplizierten und exquisiten aristokratischen Schreittänzen des 18. Jahrhunderts waren die bürgerlichen Gesellschaftstänze viel einfacher und leichter zu erlernen. Nahezu alle Tanzformen entstammten dabei regionalen Volksmusiktraditionen, wurden zunächst zu höfischen und bürgerlichen Tänzen umgewandelt und fanden sodann Verbreitung in weiteren Gesellschaftsschichten.

Viele der Tänze sind laut Otterbach untereinander verwandt, „ein grundlegender Unterschied [besteht] eigentlich nur zwischen den schleifenden Drehbewegungen des Walzers und den Hopsern und Seitwärtschritten der Polka und des Galopp. Alle anderen Bewegungsarten lassen sich auf diese zurückführen“ (Otterbach 1980, 248). Während der ältere, jedoch weiterhin populäre Contredanse (auch: Contretanz bzw. Kontratanz, vgl. Otterbach 1980, S. 166-179) noch in Gruppen getanzt wurde, ist seit dem Walzer der Gesellschaftstanz fast ausschließlich ein Paartanz. Bereits die volksmusikalischen Vorläufer des Walzers, die „Schleifer“, „Dreher“ und Ländler der österreichisch-bayerischen Region, zeichnen sich durch ein Drehen der Paare in geschlossener Tanzhaltung um ihre eigene Achse aus. Eine Drehung besteht aus zwei Schritten (Schritt - Schritt - Füße zusammen). Dabei heben sich die Füße kaum vom Boden ab – daher die Bezeichnung „Schleifer“.



Musikalisch wird diese Schrittfolge in einen 3/4-Takt übersetzt, wobei der Taktanfang betont wird. Bei der Umsetzung von Walzern für Tanzensembles oder Klavier entstand eine standardisierte metrische Begleitung mit einem „vorschlagenden“ Bass auf die Eins und „nachsschlagenden“ Akkorden auf die Zwei und Drei eines jeden Taktes.<sup>6</sup> Das Begleitmodell eines Wechsels von Grundton und Akkorden prägte auch die folgenden Stile der populären Tanz- und Unterhaltungsmusik. Über der schematischen Begleitung entfaltet sich im Walzer die Melodiestimme, die mitunter mit Hemiolen, die sich über zwei Takteinheiten erstrecken, gestaltet wird, so z.B. in einem populären Walzer aus Charles Gounods Oper „Faust“. Ähnlich wie im Menuett gibt es somit im Walzer die Möglichkeit einer kreuzrhythmischen Überlagerung oder Kreuzpulsation zwischen Melodie und standardisiertem Begleitrythmus.

Das Bewegungsgefühl des Walzers wird oft als schwerelos-schwebendes Dahingleiten charakterisiert (z.B. bei Otterbach 1980, S. 244). Hieran sind sowohl die schleifenden Drehbewegungen, die rhythmische Gestaltung mit Hemiolen, bei der die langsamere Pulsation der Melodiestimme über der schnelleren Pulsation der Begleitung gleichsam „dahinschwebt“, als auch mikrorhythmische Asymmetrien innerhalb der Schlageinheiten eines Walzertaktes beteiligt. Bengtsson und Gabrielsson (1983, S. 42ff) konnten durch Mikrotiming-Messungen und Hörversuche nachweisen, dass in der stereotypen Begleitung des Walzers die Eins des 3/4-Taktes auf Kosten der Zwei verkürzt wird; das erste Interonsetintervall beträgt nach ihren Messungen im Schnitt ca. 26 %, das zweite jedoch ca. 41 %, das dritte schließlich, wie zu erwarten, 33 % eines ganzen Walzertaktes. Aufgrund der leicht vorgezogenen Zwei des Taktes erfolgt somit eine Beschleunigung der Bewegung, die in der Mitte des Taktes wieder ausgeglichen wird.<sup>7</sup> Wicke bringt das Bewegungsgefühl des Walzers mit einem neuartigen Körpergefühl in Verbindung:

„Die stereotypen Begleitfiguren bei gleichzeitig freier Entfaltung der Melodiestimmen in weit schwingenden Bögen führten nicht nur zu einer Schwerpunktverlagerung des musikalischen Geschehens auf die Oberstimmen. Sie verschob auch das Zentrum des Bewegungsgefühls in Oberkörper und Arme, die mit den relativ eigenständig gestalteten Melodiebögen schwingen konnten, während die Beine in beinahe unbewußt gleichmäßiger Schrittfolge über den Boden glitten“ (Wicke 1998, S. 57).

---

6 Böhme (1967, S. 266 und 269) schreibt, dass sich in der Zeit vor 1825 der „vorschlagende“ Bass nur selten findet, dann aber allgemein üblich wurde.

7 Bengtsson und Gabrielsson (1983, S. 46ff) weisen zudem auf die Bedeutung der Artikulation der einzelnen Takteile (staccato oder legato) sowie der variablen Tempogestaltung von melodische Phrasen für den typischen Bewegungscharakter des Walzers hin.

Wicke spricht von einer „Mensch-Maschine-Symbiose“, einer mechanischen Unterhälfte und ausdrucksstarken Oberhälfte des Körpers. Im Walzer wurde auf diese Weise das (ursprünglich aristokratische) Zur-Schau-Stellen und Selbstdarstellen, so Wicke weiter, mit Selbstgenuss und Sinnlichkeit in Einklang gebracht.

Andere populäre Tänze des 19. Jahrhunderts (vgl. Otterbach 1980, Böhme 1967, Hagert 1978) unterscheiden sich in Taktart und Tempo. Sie besitzen zudem je eigene schematisierte Rhythmusmuster der Melodiestimme und der Begleitung. Die Polka kam um 1830 auf, trägt Züge eines tschechischen Volkstanzes und fand dann vor allem von Paris ausgehend in Europa Verbreitung. Allerdings bot die Polka – anders als Walzer und Galopp – eine Reihe unterschiedlicher Schrittmöglichkeiten (vgl. Hagert 1978). Der Galopp (auch: Schnellpolka, im 2/4-Takt) wurde mit typischen Seitwärtsschritten und Drehungen gerne als ungestümer Schlusstanz getanzt. Der Schottische (auch schottischer Walzer genannt) kam in den 1830er Jahren in Mode; seine Schrittfolge und sein Grundrhythmus unterscheidet sich kaum von der Polka. Eine weitere Abwandlung der Polka war der Rheinländer, der ebenfalls um 1840 entstand und im ruhigen 2/4-Takt getanzt wurde. Die aus Polen stammende Mazurka, die zur selben Zeit populär wurde, steht wie der Walzer im 3er-Takt und zeichnet sich durch eine Betonung der zweiten Zählzeit aus.

Die Rhythmen der verschiedenen Tänze prägten nicht nur die Tanzmusik, sondern beeinflussten darüber hinaus die rhythmische Gestaltung von Liedern und Klaviermusik, von Kompositionen für Salonorchester und verschiedene Formen des populären Musiktheaters.

## **Marschmusik**

Marschmusik wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen Genre populärer Musik, das die rhythmische Gestaltung sowohl der Tanzmusik als auch der populären Lieder stark beeinflusste. Märsche, die ja ursprünglich zur Begleitung militärischer Bewegungen und Umzüge gespielt wurden, besitzen einfache und stark repetierende Rhythmusmuster. In der Militärmusik bestehen Märsche aus der Ausschmückung feststehender, wiederholter Trommelrhythmen, die klar metrisch gegliedert sind; seit dem 16. Jahrhundert wurden unterschiedliche Trommelrhythmen eingesetzt, um die Armeen voneinander unterscheiden zu können. Dabei finden sich nicht nur 4/4- und 2/4-Takte, sondern mitunter auch 3er-Metren (3/4-, 3/2- oder 6/4-Takt). Die harmonische Textur der Märsche ist einfach und vorwiegend in Dur-Tonarten gehalten; die Melodien beruhen vielfach auf Dreiklangsbrechungen, was ursprünglich mit der Bauweise der Blasinstrumente zusammenhängt. Das Tempo der Märsche ist an deren besondere Funktion

gebunden und variiert mit der Geschwindigkeit des Marschierens. Bei militärischen Übungen und Paraden ist ein langsames Tempo (60-80 bpm) gebräuchlich. Im Manöver werden stattdessen schnellere Tempi (100-140 bpm) verwendet, wobei die Norm im Bereich von 116-120 bpm liegt (vgl. Schwandt/Lamb 2001, S. 813); außerdem gibt es noch schnellere Angriffs- oder Sturmmärsche.

Die frühesten Marschsammlungen, so die französische Sammlung von Philidor (1705), enthalten Märsche für Trommel oder Pauken, aber auch für Trompeten und Kombinationen von Trommeln und Blasinstrumenten (Pfeifen, Oboe, Blechblasinstrumente). In England war es im 18. Jahrhundert üblich, in Märschen Melodien aus populären Oratorien und Opern zu verwenden. Nach der französischen Revolution und den napoleonischen Kriegen wurden patriotische Märsche komponiert, teils von spezialisierten Marschkomponisten, teils als Zuverdienst von Komponisten wie Händel, Haydn oder Beethoven. Diese Märsche wurden zunehmend bei politisch-repräsentativen Anlässen gespielt.

Im 19. Jahrhundert veränderte sich die musikalische Gestalt der Marschmusik. Die Entwicklung der neuen Klappen- und Ventiltechniken für Blasinstrumente sowie die Erfindung des Saxophons revolutionierten die Militärkapellen. Öffentliche Militärkonzerte wurden populär und Schulen für Militärmusik wurden gegründet. Ende des 19. Jahrhunderts bestanden Militärkapellen nicht mehr aus nur einer handvoll Musiker, sondern hatten eine Besetzung von bis zu fünfzig Musikern (so etwa in einer typischen Infanteriekapelle). Viele Tanzkomponisten begannen, neben Walzern, Polkas und Galopps auch populäre Märsche zu komponieren. So entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein großes Repertoire an Marschmusik, das von Militärkapellen und Unterhaltungssorchestern bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gepflegt wurde. Maßgebend für die Entstehung der Perkussionstechnik und des modernen Schlagzeugs war die Schlagtechnik der kleinen Trommel (Snare Drum) in der Marschmusik.

Militärkapellen präsentierten Märsche bei Freiluftkonzerten auf öffentlichen Plätzen und bei Paraden. Da sich Märsche generell gut als Tanzmusik eignen, wurden sie auch bei Tanzveranstaltungen gespielt und bildeten die Grundlage einer Reihe neuer Tänze, insbesondere des amerikanischen Two Step und Quick Step sowie des Paso Doble. In Amerika waren die Märsche sehr erfolgreich, die John Philip Sousa (1854-1932) für die US-Marine und für seine eigenen Tourneorchester komponierte. Sie wurden teilweise auch als Tanzmusik populär (vgl. Schwandt/Lamb 2001, S. 815). Sousas Marschkomposition „Washington Post“ (1889) steht am Beginn der Two Step-Mode und wurde vielfach bei den abschließenden Cake Walks der Minstrelsy-Shows gespielt. Bezeichnenderweise steht dieser Marsch im 6/8-Takt, der sich als 2/4-Takt mit triolischen Achteln verstehen lässt, wo-

bei einer Unterteilung in Viertel plus Achtel üblich ist. Zu Beginn der Melodie wird der zweite Taktteil durch längere Notenwerte (punktierte Viertel gegenüber Achtel am Taktanfang) betont.



Abb. 33: John Philip Sousa „Washington Post“ (1889), Beginn der Melodie.

Im 19. Jahrhundert wurden viele Marschmelodien aus populären Liedern übernommen, im 20. Jahrhundert auch von populären Filmmelodien, oder bekannte Märsche wurden mit Liedtexten versehen. Umgekehrt wurden Märsche zur musikalischen Grundlage vieler populärer Lieder und fester Bestandteil von Revuen, Varietés, Operetten und des Repertoires von Salon- und Blasorchestern. Erst nach dem ersten Weltkrieg ging die Bedeutung der Märsche für die populäre Musik allmählich zurück.<sup>8</sup> Nun rückten neue Formen der Unterhaltungsmusik in den Mittelpunkt des Publikumsinteresses, in denen sich rhythmische Gestaltungsmittel aus afroamerikanischer Musik bemerkbar machten.

<sup>8</sup> Allerdings sind Märsche auch im 20. Jahrhundert zentraler Bestandteil vieler Bereiche populärer Musik geblieben, so etwa im Repertoire von Laienorchestern und in volkstümlicher Musik.

## 5.2 Die Tradition der afroamerikanischen Musik und die populäre Musik in den USA

Zahlreiche populäre Musikstile des 20. Jahrhunderts – vom Ragtime über Musical-Songs bis zum Jazz, vom Blues über Rock bis zu neueren Formen der Tanzmusik – entstanden in Nordamerika und wurden von dort aus nach Europa und in andere Kontinente exportiert. Die weltweite Vorherrschaft der amerikanischen Musik steht sicherlich im Zusammenhang mit der ökonomischen und weltpolitischen Vormachtstellung, welche die USA im Laufe des vergangenen Jahrhunderts erlangt hat. Außerdem wurden Radio und Tonfilm sowie neue Tonträgermedien wie die Vinyl-Schallplatte (Single und Langspielplatte) zuerst in den USA eingeführt. Auffällig ist jedoch der grundlegende Einfluss afroamerikanischer Musiktraditionen auf die populäre Musik nach 1900, insbesondere in der Rhythmusgestaltung.

### Geschichte der afrikanischen Sklaven in den USA

Vom 16. bis zum 19. Jahrhundert wurden schätzungsweise über zehn Millionen Afrikaner zunächst von Portugiesen und Spaniern, dann hauptsächlich von Holländern, Franzosen und Engländern nach Amerika gebracht. 1619 kamen die ersten Schwarzen in die nordamerikanischen Kolonien.<sup>9</sup> Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts entstand eine gesetzlich verankerte Sklaverei auf Lebenszeit, bei der die Hautfarbe zum alleinigen Kriterium für eine soziale, ökonomische, juristische und kulturelle Deklassierung wurde. Nachdem 1672 die Royal African Company ihre Konzession zum Sklavenhandel erhalten hatte, kam es um 1700 und dann im 18. Jahrhundert zu einem massiven Sklavenimport. Hintergrund war der große Bedarf an Arbeitskräften auf den Plantagen im Südosten der späteren USA. 1850 arbeiteten 2,8 Millionen Sklaven in der Landwirtschaft, davon 1,8 Millionen auf den Baumwollplantagen, der Rest auf Tabak- und Zuckerrohrplantagen; nur ca. 400 000 Sklaven lebten in Groß- und Kleinstädten. In den nördlichen Kolonien waren die Lebensbedingungen für schwarze Sklaven nicht so hart wie auf den Plantagen der südlichen Kolonien; Sklaven waren oft als Handwerker beschäftigt und besaßen Eigentumsrechte.

---

9 Nach Nordamerika wurden keine Sklaven direkt importiert. Zwischenstation waren vielmehr die Karibikinseln, wohin ab Mitte des 17. Jahrhunderts gezielt afrikanische Sklaven zur Arbeit auf den Tabak-, später den Zuckerrohrplantagen eingeführt wurden. Ca. 1,5 Millionen Afrikaner starben auf der Überfahrt nach Amerika und ca. drei Millionen beim brutalen mehrmonatigen Abhärtungs-Training („seasoning“) auf den Karibikinseln. Die Afrikaner, die schließlich nach Nordamerika gelangten, stammten in erster Linie von der westafrikanischen Küste und aus dem westafrikanischen Savannenhinterland (vgl. Holloway 1990).

Verglichen mit Lateinamerika vollzog sich in Nordamerika die kulturelle Anpassung der Schwarzen relativ schnell. Während des 18. Jahrhunderts wurden diejenigen Sklaven, die direkt aus Afrika (bzw. von den Karibikinseln) kamen, zunächst von den bereits „assimilierten“ Sklaven ferngehalten. Wer Englisch lernte, zum Christentum übertrat und sich schnell neue Fertigkeiten aneignete, konnte mit einer bevorzugten Behandlung, mit Privilegien und angeseheneren Tätigkeiten rechnen. Nach dem Verbot des transatlantischen Sklavenhandels im Jahre 1808 besaß nur noch ein geringer Teil der Sklaven in den USA direkte Erinnerungen an die Vergangenheit in Westafrika.

Nachdem freie Schwarze im Unabhängigkeitskrieg gegen die britischen und französischen Kolonialherren gekämpft hatten, wurden bereits Ende des 18. Jahrhunderts Vereinigungen gegründet, die die Abschaffung der Sklaverei propagierten. In vielen Staaten des Nordens wurden Gesetze für die stufenweise Abschaffung der Sklaverei verabschiedet (in Pennsylvania 1780, in Massachusetts 1783, in Connecticut 1784, New York 1785). Im Verfassungskonvent von 1787 konnten sich allerdings die Gegner der Sklaverei nicht durchsetzen. Letztendlich waren die Differenzen in der Sklavenpolitik Ursache für den Abfall einiger Südstaaten von der Union in der Mitte des 19. Jahrhunderts und für den anschließenden Bürgerkrieg (1861-1865). Als Abraham Lincoln 1861 zum Präsidenten der USA gewählt wurde, war der Erhalt bzw. die Wiedervereinigung der Union oberstes Staatsziel. Aufgrund der Emanzipationserklärung Lincolns, durch die alle Sklaven in den abtrünnigen Südstaaten zum 1.1.1863 zu freien Bürgern erklärt wurden, revoltierten viele Schwarze im Süden und liefen zur Union und den Unionstruppen über; 1865 kapitulierte die Armee der Südstaaten-Konföderation. Der 13. Verfassungszusatz (1865) beseitigte die Sklaverei; die 14. und 15. Verfassungszusätze (1866) sichert den ehemaligen Sklaven die Bürgerrechte zu. Das Bürgerrechtsgesetz von 1875 stellte die Diskriminierung Schwarzer in öffentlichen Gebäuden, Restaurants, Theatern und öffentlichen Verkehrsmitteln unter Strafe. Die emanzipatorische Gesetzgebung konnte sich jedoch nicht durchsetzen. 1883 suspendierte der Oberste Gerichtshof das Bürgerrechtsgesetz von 1866, indem er wesentliche Teile für verfassungswidrig erklärte. In den Südstaaten wurden ausgeklügelte Systeme entwickelt, um die Schwarzen an der Ausübung ihres Wahlrechts zu hindern bzw. ihre Stimmen für ungültig zu erklären. Die Afroamerikaner waren weiterhin rechtlos, arm und vom Rassismus bedroht, der sich u.a. in brutalen Lynchmorden und Selbstjustiz äußerte. Nach Ende der Wiedereingliederung (Ende des 19. Jahrhunderts) gab es nur geringe soziale und wirtschaftliche Verbesserung für die Afroamerikaner; die kompromisslosen Attacken der Weißen machten viele Errungenschaften schnell wieder zunichte.

Vor diesem sozialgeschichtlichen Hintergrund muss die Entwicklung der afroamerikanischen Kultur und Musik gesehen werden. Die weiße Sklavenhaltergesellschaft versuchte systematisch, die afrikanischen Traditionen zu beseitigen; viele Formen afrikanischer Religionsausübung wurden unterbunden, so z.B. das Trommeln. Zugleich wurden den Schwarzen die Bürgerrechte vorenthalten. Die Afroamerikaner entwickelten einerseits durch eine Verbindung europäischer und afrikanischer Kulturelemente eigenständige Kulturformen und erlangten damit eine eigene afroamerikanische Identität. Andererseits führte das Streben nach Anerkennung als vollwertige, gleichberechtigte Bürger der USA neben politischen Emanzipationsbestrebungen auch zur sozialen und kulturellen Anpassung vieler Schwarzer.

### **Musik und Tanz innerhalb der afroamerikanischen Kultur**

Musik bildet im afroamerikanischen Akkulturationsprozess einen wichtigen kulturellen Fokus, in dem Musikpraktiken aus Afrika mit europäischen Gestaltungsmitteln verknüpft werden (vgl. Evans 1981, Kubik 1994, Titon 1996). Da die afroamerikanische Musik im 19. Jahrhundert noch nicht in ihrer Klanggestalt dokumentiert werden konnte, ist die Erforschung volksmusikalischer Aktivitäten der Afroamerikaner auf zeitgenössische, von Weißen geschriebene Berichte angewiesen. Im 20. Jahrhunderts wurden jedoch in abgelegenen Regionen der Südstaaten Feldaufnahmen gemacht (vgl. Alan Lomax 1977), in denen sich möglicherweise die musikalische Praxis des 19. Jahrhunderts erhalten hat.

Aus dem 19. Jahrhundert sind vor allem sog. Field Hollers und Work Songs überliefert, mit denen die afroamerikanischen Sklaven ihre Arbeit auf den Plantagen oder z.B. beim Bau von Straßen und Eisenbahntrassen begleiteten (vgl. Titon 1996, S. 154-161). Während die Field Hollers vorwiegend rhythmisch frei gehalten sind, ist es bei den Works Songs gerade die klare metrische Struktur, durch die eine Koordination von kollektiven Arbeitsabläufen erleichtert wurde. Im Work Song „Michael Row the Boat Ashore“ aus der 1867 von William Francis Allen, Charles Pickard Ware und Lucy McKim Garrison herausgegebenen Sammlung *Slave Songs of the United States* antwortet der Chor der arbeitenden Sklaven mit einem stereotypen „Hallelujah!“ auf die teils überlieferten, teils improvisierten Gesangszeilen eines Vorsängers (Abb. 34). Nach Titon (1996, S. 154) ist es wahrscheinlich, dass den afroamerikanischen Work Songs afrikanische Liedtraditionen zugrunde liegen.

Chor:  
Mi - chael row de boat a - shore. Hal - le - lu - - - jah! Mi - chael

Chor:  
boat a gos - pel boat. Hal - le - lu - u jah!

Abb. 34: „Michael Row the Boat Ashore“, Work Song aus dem 19. Jahrhundert (nach Titon 1996, S. 158).

Wichtig für die afroamerikanische Musikkultur ist die enge Verbindung von Musik und Tanz. Die amerikanische Tanzforscherin Lynne Fauley Emery (1988) unterscheidet verschiedene afroamerikanische Gesellschaftstänze von Tänzen für besondere Feste und Anlässe (z.B. Erntetänze, Weihnachtstänze, Tänze zur Hochzeit und zur Beerdigung) und religiösen Tänzen. Nach dem Verbot von Trommeln wurde der sog. Ring Shout oder Shout in den Südstaaten (vor allem in Georgia und South Carolina) zum charakteristischen religiösen Tanz der Afroamerikaner, dessen Ziel die Bessenseheit durch Gott war (Emery 1988, S. 120-126). „Shout“ leitet sich vermutlich vom arabischen Ausdruck „saut“ für den Gang um die Kaaba ab; die Schwarzen führten diesen Tanz im Gottesdienst zum Rhythmus bekannter Choräle um die Kanzel herum aus. Dazu erklang Händeklatschen und der Rhythmus der schleppend-schlürfenden Fußschritte („shuffling“).

Dauer (1986) unterscheidet zwei Typen von Gesellschaftstänzen der afroamerikanischen Sklaven, die Einzeltänze ohne Bewegung durch den Raum (sog. Platztänze, z.B. Tapping, Patting, Juba Dancing) und die Tänze mit Bewegung im Raum, sog. Soft Shoe Dancing und Walk-Tänze, zu denen neben dem Cake Walk u.a. Prance, Strut, Shuffle und Drag gehören. Während die Platztänze laut Dauer westafrikanischen Ursprungs sind, stammen die Raamtänze aus dem sudanesischen Kulturraum. Allerdings konnten die Walk-Tänze auch auf der Stelle ausgeführt werden, sodass die Grenzen zwischen beiden Tanzarten fließend sind. Laut Emery (1988, S. 96ff) ist der Juba ein weltlicher Tanz, der in Beziehung zu gleichnamigen religiösen Tänzen in der Karibik und in Afrika („djouba“) steht. Ein Juba wird durch Schlagen oder Klopfen des Rhythmus’ auf Arme, Brust und Schenkel begleitet. Die Teilnehmer bilden einen Kreis, in dessen Mitte ein Solotänzer sein Können vortanzte; ein Tänzer des anderen Geschlechts kann hinzukommen.



„Mit Fußaufschlagen, Händeklatschen, Körperschlägen“, so Dauer, „werden rhythmische Kadenzen ausgeführt, unterstützt und bereichert bzw. ergänzt durch zusätzliche Spreiz-, Stoß- und Drehbewegungen der Beine und Arme. Der Vorgang vollzieht sich auf der Stelle; zu den erstrebten ästhetischen Idealen gehört auch ein möglichst exaktes ‚Timing‘ zwischen Tänzer und musikalischer Begleitung, besonders in der Schlußphase mit gemeinsamer End-Pose“ (Dauer 1986, S. 157).

Der bekannteste Walk-Tanz war der Cake Walk, ein Tanzwettbewerb, der anfangs „chalk line walk“ genannt wurde: Die Tänzer mussten mit einem Eimer Wasser auf dem Kopf eine mit Kreide gezeichnete Linie entlangtanzen. Der beste Tänzer erhielt zur Belohnung eine Torte. Dauer beschreibt die Choreographie der Walk-Tänze folgendermaßen:

„[...] jede Schrittbewegung, Armbewegung, Körperbewegung wird unterteilt in Double-, Tripel-, Quadrupelvorgänge solange der Körper auf dem Spielbein ist, bzw. ehe die Gewichtübernahme durch das Standbein erfolgt; diesem komplizierten Körper- und Gewichtspiel entspricht exakt das differenzierte Fraktionierungs-Spiel der musikalischen Begleitrhythmik, und es ist durchaus verständlich, wenn ein außenstehender Beobachter auf die Idee kommen konnte, diese Rhythmik als ‚zerissenen Takt‘ zu bezeichnen, d.i. Ragtime“ (Dauer 1986, S. 161).

Der Cake Walk wurde zum zentralen Schlusstanz der Shows der Blackface Minstrelsy, wie sie seit den 1840er in den USA von reisenden Minstrel-Truppen vor einem weißen Publikum präsentiert wurden (vgl. Toll 1974). Nach dem amerikanischen Bürgerkrieg wirkten auch die Afroamerikaner selbst bei Minstrel-Shows mit, wobei sie sich mit angeschwärzten Gesichtern bei der Darstellung von Karikaturen der angeblich dümmlichen Schwarzen, des gutmütigen ehemaligen Sklaven („Jim Crow“) oder des schwarzen Stadt-Dandys („Jeff Coon“), beteiligten. Allerdings entstammt das musikalische Repertoire der Minstrel-Shows nicht der afroamerikanischen Liedtradition, sondern vorwiegend der europäischen Volksmusik und deren Weiterentwicklung im American Popular Song.

### **Afroamerikanische Musik und der American Popular Song**

Die Tradition des American Popular Song nährt sich aus den verschiedenen regionalen und nationalen Liedtraditionen der europäischen Auswanderer. Charles Hamm hat in *Yesterdays. Popular Song in America* (1979) die britischen, irischen, italienischen, deutschen und französischen Wurzeln der nordamerikanischen Liedkompositionen im 19. Jahrhundert detailliert dar-

gelegt. Dabei zeigen sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keine Einflüsse aus afroamerikanischer Musik. Zwar wurden in den amerikanischen Minstrel-Shows ab den 1840er Jahren afroamerikanische Charaktere dargestellt. Deren Lieder, von europäischstämmigen Komponisten geschrieben, unterscheiden sich jedoch nicht von anderen populären Liedern der Zeit. Sie zeichnen sich lediglich durch eine größere Einfachheit der musikalischen Gestaltung aus, z.B. durch eine pentatonische Melodik, durch die gemeinsam mit einer vereinfachten Sprache in den Liedtexten rassistische Vorurteile einer angeblich primitiveren Mentalität der Schwarzen ihren Ausdruck fanden (vgl. Hamm 1979, S. 109-140). „The white authors of this early ‚minstrel‘ music“, so Charles Hamm, „obviously knew nothing of African or Afroamerican music, which in rhythmic structures and patterns, and in melodic invention and embellishment, is among the more complex music of the world’s people“ (Hamm 1979, S. 118). Das gelegentliche Auftreten synkopierter Achtelfiguren lässt sich eher auf irisch-schottische Melodien als auf Einflüsse aus afroamerikanischer Musik zurückführen. Weder bei Thomas Dartmouth Rice (1808-1860), dem berühmten Erfinder des Jim Crow-Charakters, der einige seiner Lieder bei Schwarzen gehört haben soll, lassen sich laut Hamm Einflüsse afroamerikanischer Musik nachweisen (Hamm 1979, S. 121) noch bei dem wichtigsten Komponisten des American Popular Song im 19. Jahrhundert, Stephen Collins Foster (1826-1864), der sich angeblich von den Liedern der Sklaven inspirieren ließ (vgl. Hamm 1979, S. 201-227).

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlichten auch afroamerikanische Komponisten Liedkompositionen als Notendrucke (vgl. Wilder 1972, S. 3-28). Nach 1900 erschienen zahlreiche Notenveröffentlichungen, die erstmals den Ausdruck „Blues“ im Titel tragen und die sowohl von Weißen wie von Schwarzen komponiert worden sind. Der Bluesforscher David Evans beurteilt diese „Blues“-Kompositionen folgendermaßen: „Between 1914 and 1920, for many Americans the blues appeared to be a new type of ragtime song expressing a more realistic view of black life and emotions and containing novel strains and inflections“ (Evans 2002, S. 26). Die Blues-Songs wurden, ähnlich wie die Ragtime-Songs, von professionellen Komponisten geschrieben und von professionellen Sängerinnen in Shows und Musicals gesungen. Nach 1912 wurden Blues-Kompositionen, u.a. diejenigen von W. C. Handy, auch von Entertainern gesungen, die keinen direkten Kontakt zum ländlichen Blues hatten. Bis Ende der 1910er Jahre gab es Hunderte von schwarzen Blues-Sängerinnen und -Sängern, die professionell arbeiteten, u.a. Ma Rainey, Bessie Smith und Edna Hicks. Zwei Verlagshäuser mit afroamerikanischen Eigentümern, *Pace and Handy* in Memphis und *Williams and Piron* in New Orleans, veröffentlichten erfolgreich Blues-Stücke, aber auch Ragtime- und populäre Lieder, die sog.

Blue Notes sowie Blues-Texte enthielten. Jeff Titons charakterisiert den Show- oder Vaudeville-Blues der 1920er Jahre folgendermaßen:

„Vaudeville blues lyrics, available in sheet music as well as on records, ordinarily begin with a sung introduction, variable in form, in which the singer explained why she was blue. A blues section, frequently marked ‚tempo di blues‘, followed the introduction; usually employed the three-line, AAB stanza. The structure of vaudeville blues owed a great debt to W.C. Handy, whose songs (e.g. ‚Memphis Blues‘, ‚St. Louis Blues‘) published a decade earlier had been responsible for a brief national blues craze“ (Titon 1977, S. xvi).

Mit der ländlichen Tradition des Country Blues oder Downhome Blues (vgl. hierzu Abschnitt 5.4) hat der Vaudeville Blues allerdings nur wenig gemein.

## Ragtime

Nicht Blues, sondern Ragtime ist die erste Musikform, durch welche die afroamerikanische Musikgestaltung eine Breitenwirkung in der populären Tanz- und Musikkultur erlangte. Ragtime (engl. von ragged time; wörtlich: „zerrissener Takt“) ist ein Phänomen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (ca. 1880 bis 1920), durch das die europäische Tanzmusik (insbesondere der Walzer) allmählich an den Rand gedrängt wurde und das die Entwicklung der populären Musik im 20. Jahrhundert grundlegend geprägt hat. Zentrale musikalische Kennzeichen des Ragtime sind die Synkopierungen, durch welche die Melodien und Rhythmen gleichsam „zerrissen“ werden. Das Ausmaß dieser Synkopierungen der Melodiestimme zu einer unsynkopiert verlaufenden Begleitung ist neu. Im Vergleich zur Hemiolenbildung im Menuett oder Walzer, die dem Grundtempo eine langsamere divergente Rhythmusschicht gegenüberstellt, stehen die Synkopierungen im Ragtime in der Regel in schnelleren Zeitwerten als die Begleitung.

Laut Lawrence Cohn (1976) entstand Ragtime in der ländlichen US-Gesellschaft noch vor Beginn der Industrialisierung und Urbanisierung und ist somit eine „native American folk form“, die zunächst in kleinen Bars und Bordellen gepflegt wurde. Ab ca. 1900 fand der Ragtime jedoch weite Verbreitung durch Noten, Player Pianos, Edison-Phonographen und später durch Schallplatten. Die Notenveröffentlichung von Scott Joplins „Maple Leaf Rag“ verkaufte sich ab 1899 in ganz Amerika in sehr hohen Auflagen – ein kommerzieller Erfolg, der allerdings von keiner späteren instrumentalen Ragtime-Veröffentlichung mehr erreicht wurde.

Dauer bringt die Bezeichnungen „ragging“ und „rag“ in erster Linie mit afroamerikanischen Tanzformen in Verbindung (Dauer 1986, S. 55). Er

stützt sich bei dieser Einschätzung auf ein zeitgenössisches Zitat von R. Hughes, nachdem die Schwarzen ihr „clog dancing“ als „ragging“ bezeichneten.<sup>10</sup> Er unterscheidet einen urtümlichen Country Rag von dem durch Notendrucke populär gewordenen „Big City Rag“. Country Rag entstand, als die Tänze der Afroamerikaner in Instrumentalmusik umgesetzt wurden. Die Tänze wurden zunächst von Perkussionsinstrumenten und Gesang (meist Tanzanfeuerungen), im 19. Jahrhundert dann von Fiedel, Banjo, Gitarre und Mundharmonika, schließlich vom Klavier begleitet. Zentral für die Entwicklung des klassischen Ragtime („Big City Rag“) ist laut Dauer die Übernahme euroamerikanischer Formmodelle, mit denen Schwarze „anspruchsvolle“ Ragtimes komponierten, welche wiederum von Weißen in eigenen Kompositionen kopiert wurden. Das Ragtime-Formmodell hat Ähnlichkeiten mit der populären Marschform und besteht laut Dauer, „[...] aus einem ‚rondo‘-artigen Modell, das [...] zwei, drei, vier und manchmal mehr, meist zwei-periodige Melodiestränge, sogenannte ‚Strains‘, in verschiedenartigen Wiederholungen aneinanderreihet“ (Dauer 1986, S. 173).

Nach Edward A. Berlin (1980) bezieht sich der Ausdruck Ragtime auf verschiedene Musik-Genres, deren Gemeinsamkeiten in der charakteristischen Synkopierung liegen. In zeitgenössischen Quellen sind mit Ragtime in erster Linie populäre Lieder gemeint, die sich auf die sog. Coon Songs der Blackface Minstrelsy zurückführen lassen, wobei deren Melodien synkopiert gespielt wurden.<sup>11</sup> Eine zeitgenössische Ablehnung und Abwertung des Ragtime bezieht sich in erster Linie auf die Texte der Coon Songs, die von Gewalt, Unehrenhaftigkeit, Wankelmütigkeit und sexueller Promiskuität handeln. Ragtime-Lieder wurden bald auch von Tanz-, Marsch- und Konzertensembles in vielerlei Besetzungen aufgeführt. Viele der in Notenform überlieferten Piano-Ragtimes waren ursprünglich für diese Ensembles arrangiert.

Berlin untersuchte alle ihm zugänglichen 1035 Notendrucke für Piano aus den Jahren 1897-1919, die im Titel oder in den Spielanweisungen den Ausdruck „Ragtime“ tragen. Diese Notendrucke lassen sich in drei Untergruppen unterteilen: Piano-Versionen von Ragtime-Liedern, Ragtime-Versionen von anderer unsynkopierter Musik (z.B. Märsche) und tanzorientierte Original-Kompositionen für Piano, die etwa 95 % der publizierten Piano-Rags ausmachen. Der Ausdruck „Rag“ bzw. „Ragtime“ wurde erstmals 1897 verwendet und verschwand nach 1917, als der Ausdruck „Jazz“ populärer wurde. In zeitgenössischen Quellen stehen zwar Würdigungen

---

10 Clogs (wörtliche: Holzschuhe) wurden damals die schottischen Tänze genannt; ihr irisches Gegenstück waren die Jigs. Dauer (1986) betont jedoch, dass die afroamerikanischen Tap Dances, die Rags genannt wurden, mit den Clogs und Jigs nichts gemein haben.

11 Manche Coon Songs wurden in einer synkopierten und in einer unsynkopierten Version veröffentlicht, vgl. Berlin 1980, S. 66.

des instrumentalen Ragtimes bei weitem im Schatten der Ragtime-Lieder,<sup>12</sup> laut Berlin zeugt jedoch die Unmenge von Ragtime-Notendruckten für Piano davon, dass instrumentaler Ragtime dennoch weit verbreitet war. Vermutlich wurden die notierten Ragtime-Kompositionen mit Veränderungen und Variationen aufgeführt, weil einerseits viele Pianisten keine Noten lesen konnten, sondern nach Gehör spielten, und weil andererseits Verleger auf Vereinfachungen drängten. Die von Joplin selbst gespielten Player Piano-Versionen seiner Ragtime-Kompositionen belegen zumindest kleine Abweichungen vom veröffentlichten Notentext (Berlin 1980, S. 76ff).

Abgesehen von den markanten Synkopierungen haben Ragtime-Kompositionen keine charakteristischen Kennzeichen, die sie von anderen zeitgenössischen Tanzmusik-Genres unterscheiden würden. Vorbild in der Formgestaltung und auch in der Harmonik sind die populären Märsche mit Aneinanderreihung verschiedener Formteile. Charakteristisch sind allerdings die markanten Einleitungen und Breaks oder Zwischenspiele.

Berlin unterteilt die Entwicklung des Piano-Ragtime in drei Phasen, in denen sich u.a. die rhythmische Gestaltungsweisen der Ragtimes unterscheiden: früher Ragtime (bis ca. 1901), Hochphase des Ragtime (ca. 1901 bis ca. 1910), Spätphase (nach 1910). Im frühen Piano-Ragtime gibt es in der Melodielinie (rechte Hand) laut Berlin drei Formen der Synkopierung gegenüber einer stereotypen Begleitung mit einem regelmäßigen Wechsel zwischen Grundton und Akkorden in der linken Hand (vgl. Berlin 1980, S. 83, s. auch Harer 1989).<sup>13</sup> Die Synkopierung innerhalb von halben Takten nennt Berlin aufgrund der Notationsweise „nicht-übergebundene Synkope“ („untied syncopation“) (vgl. Abb. 35a). Dieser Synkopierungstyp dominiert in den frühen Ragtime-Stücken. Eine Synkopierung über die Grenzen von halben Takten oder ganzen Takten hinweg bezeichnet er als „übergebunden“ („tied syncopation“) (vgl. Abb. 35b). Bei der „erweiterten Synkopierung“ stehen synkopierende Linie und Begleitung in denselben Notenwerten (vgl. Abb. 35c).

---

12 Berlin (1986, S. 2) vermutet in der Spaltung zwischen Ragtime-Lied und Piano-Ragtime eine frühe Spaltung innerhalb der populären Musik: Ragtime-Lieder vermischten sich mit dem Mainstream populärer Musik, während Piano-Rags eine Vorform des Jazz darstellen.

13 Ragtimes sind entweder im 2/4-Takt oder im 4/4 Takt notiert, wobei als Grundschlag die Achtel (im 2/4-Takt, treffender wäre daher die Vorzeichnung eines 4/8-Taktes), oder aber die Viertel (im 4/4-Takt) fungiert. Der Einfachheit halber verwende ich in den folgenden Notenbeispielen ausschließlich die 2/4-Variante mit einem Achtel-Grundschlag.

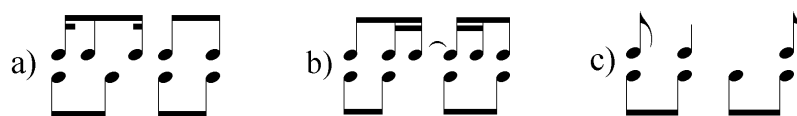


Abb. 35: Formen der Ragtime-Synkopierung: a) nicht-übergebunden, b) übergebunden, c) erweitert.

In der Folgezeit erlebte die rhythmische Gestaltung des Ragtime zwei grundlegende Veränderungen: Die Verwendung der nicht-übergebundenen Synkopierung ging gegenüber der übergebundenen Synkopierung stark zurück. Nach 1906 wurden kaum noch erweiterte oder nicht-übergebundene Synkopierungen verwendet. Bei der übergebundenen Synkopierung werden die synkopierten Akzente besonders betont, z.B. durch akkordische Setzung, während sich zugleich die Gesamttextur auflockert. Nicht-übergebundene Synkopierungen sind dagegen in erster Linie einstimmig. Es wurden demnach im Laufe der Zeit im Ragtime gerade jene Formen der Synkopierung verstärkt eingesetzt, die zu größeren rhythmischen Divergenzen führen.

Aus der übergebundenen Synkopierung entwickelte sich eine neuartige Synkopierungsweise: die unmittelbare Wiederholung von Drei-Ton-Gruppen über die in Zwei- oder Vierton-Gruppen gegliederte schematisierte Begleitung. Bei dieser Form der Synkopierung wird eine auf- oder absteigende melodische Figur von drei Tönen mehrmals, in der Regel vier Mal, wiederholt; eine fünfte Wiederholung ist selten (Abb. 36). Aufgrund der Spitzentöne (Kammtöne) der Tongruppen entsteht in der Melodiestimme eine Rhythmuskomponente, die mit dem Grundschatz eine hemiolischen Kreuzpulsation bildet und in vielen Fällen gegenüber dem Grundschatz phasenverschoben erklingt. In einer Variante wird das dreitönige Motiv auf ein Motiv aus zwei Tönen (Sechzehntel + Achtel) reduziert. Die Achtelnote wird klanglich als Akkord realisiert und sticht zudem oft durch die Spitzentönhöhe heraus (vgl. Abb. 36, rechts). Es gibt aber auch den Fall, dass die Sechzehntel eine Spitzentönhöhe (bei tiefem Achtelakkord) besitzt.

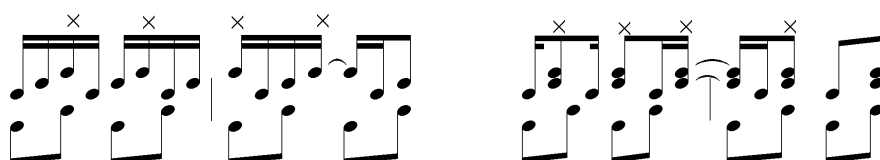


Abb. 36: Zwei schematische Darstellungen des sog. Secondary Rag; die Kammtöne sind durch Kreuze gekennzeichnet.

Ab 1925 wurde diese kreuzrhythmische Gestaltungsweise als „secondary rag“ bezeichnet (vgl. Berlin 1980, S. 130). Nach Berlin (1980, S. 134) taucht diese Synkopierungsform zum ersten Mal in einzelnen Ragtimes von Scott Joplin (1899) und Charles E. Mullen (1902) auf. Im zweiten Thema von Scott Joplins berühmten „Maple Leaf Rag“ (vgl. Abb. 37) wird das Prinzip der phasenverschobenen Kreuzpulsation, die durch die Überlagerung der Extremtöne der Melodiestimme und der metrischen Begleitung entsteht, mustergültig vorgeführt. Die Rhythmuskomponente der Kammtöne in der Melodiestimme, die gegenüber der Begleitung phasenverschoben ist und nach jeweils fünf Tönen durch ein verlängertes Interonsetintervall unterbrochen wird, kann im Sinne der künstlichen Mehrstimmigkeit (vgl. 3.2) als eine eigenständige Linie wahrgenommen werden.



Abb. 37: Scott Joplin „Maple Leaf Rag“ (1899), Beginn des 2. Themas; darüber der Rhythmus der melodischen Kammtöne.

Ragtime oder „Ragging“ bezog sich vielfach nicht auf ausnotierte Kompositionen, sondern auf eine improvisatorische Klaviertechnik, der synkopierenden Variation bestehender Melodien – seien es nun traditionelle afro-amerikanische Melodien, populäre Marsch- und Liedmelodien oder aber Melodien aus Kompositionen klassischer Musik. Mitunter wurden sogar kontrapunktisch zwei Melodievorlagen zugleich synkopiert (linke versus rechte Hand). „Ragging the classics“ wurde zur Antwort der Ragtime-Komponisten auf ihre akademischen Kritiker.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Von dieser weit verbreiteten Aufführungspraxis zeugen zahlreiche Ragging-Handbücher, so *Ben Harneys Rag Time Instructor* (1897) und *Scott Joplins School of Ragtime* (1908) - letzteres enthält keine kompletten Stücke, sondern vielmehr Instruktionen zur Synkopierung bekannter Melodien. Außerdem waren die Handbücher von Axel Christensen (*Christensen's Rag-Time Instruction Book for Piano*, ab 1904) und Edward R. Winn (*How to Play Ragtime (Uneven*

Der kommerzielle Erfolg des Ragtime ab 1899, ablesbar an der enormen Zahl von Ragtime-Publikationen sowie einer Übernahme von Stilmerkmalen und der Bezeichnung „Ragtime“ in andere Gattungen der populären Musik, ging übrigens mit einem Rückgang der Erwähnung der afroamerikanischen Ursprünge (z.B. in Stücktiteln oder Illustrationen der Titelblätter) einher. War zuvor Ragtime etwas Volkstümliches und Exotisches, finden sich 1903 in der visuellen Gestaltung von nur noch 50 %, 1904 bei nur noch 20 % der Notenpublikationen afroamerikanische Bezüge.

In den 1910er Jahren verwischte allmählich die stilistische Identität und Integrität des Ragtime. Während vor 1911 so gut wie keine punktierten Rhythmen (♩ oder ♪) verwendet wurden, finden sie sich 1913 bereits in 46 %, 1916 in 58 % der Ragtime-Kompositionen. Punktierte Rhythmen und Synkopierungen wurden in vielen Fällen kombiniert. Außerdem wurde der punktierte Rhythmus mit den Tänzen Foxtrott und Turkey Trot in Verbindung gebracht, die nach 1910 populär wurden. Bezeichnenderweise verwendet Irving Berlin in seinem Song „Alexanders Ragtime Band“ (1911) praktisch keine Synkopierung, dafür viele punktierte Rhythmen. Aufgrund des großen Erfolges dieses Liedes – es wurde teilweise als „Archetyp“ des Ragtime bezeichnet und Irving Berlin als „Vater des Ragtime“ verehrt – setzten sich punktierte Rhythmen weiter durch. Um 1920 war der Ragtime Joplin'scher Prägung aus der populären Musik weitgehend verschwunden, erlebte allerdings um 1939 und in den 1970er Jahren Revivals. Im ländlichen Amerika hat sich jedoch Ragtime als Musizierpraxis bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gehalten (Cohn 1976).<sup>15</sup>

### **Tin Pan Alley: Die goldene Zeit des American Popular Song**

In der Zeit zwischen 1890 und 1930 vollzogen sich im nordamerikanischen Musikleben eine Reihe von Umbrüchen. In diesem Zeitraum wurden in den USA in vielen Städten große Vaudeville-Theater gegründet, in denen Revuen und Musicals (Musical Comedies, später Musical Plays) aufgeführt wurden. New York wurde zum Zentrum der amerikanischen Unterhaltungsmusik; von New York aus starteten viele Tourneen, bei denen Musical-Truppen in zahlreichen amerikanischen Städte spielten. Die neuen Musiktheater unterhielten enge Beziehungen zu den Musikverlagen, deren Liedveröffentlichungen sie im ganzen Land populär machten.

---

*Rhythm*), ab 1915) sehr populär und wurden zum Teil mehrmals wieder aufgelegt (vgl. Berlin 1980, S. 67ff).

15 Vgl. die Aufnahmen der LP *Maple Leaf Rag* aus den 1920er und 1930er Jahren; sie wurden hauptsächlich im ländlichen Raum mit unbekanntem fahrenden Musikern von den Talent-Scouts der Plattenfirmen aufgenommen (Cohn 1976).



Während sich das amerikanische Musikverlagswesen bis in die 1880er Jahre hinein auf verschiedene Städte verteilte (u.a. Boston, Chicago, Philadelphia, Cincinnati), siedelten sich die Musikverlage nach 1885 zunehmend in einem Straßenzug von Manhattan (in der 28th Street zwischen Broadway und 5th Avenue, Nähe Union Square) an, der als „Tin Pan Alley“ bekannt wurde (vgl. Hamm 1979, S. 284ff). 1881 gründeten Aley und Tom Harms mit der *T.B. Harms Publishing Firm* das erste Tin Pan Alley-Verlagshaus. 1892 gründete Charles K. Harris einen eigenen Musikverlag und erzielte kurze Zeit später mit „After the Ball“ den ersten durchschlagenden kommerziellen Erfolg der New Yorker Verlagshäuser; die wöchentlichen Einnahmen durch diesen Song betrugen zunächst 25.000 \$; insgesamt wurden im Lauf der Jahre fünf Millionen Notenexemplare verkauft. Ab den 1890er Jahren ließen sich fast alle Verlagshäuser in der Tin Pan Alley nieder. Die erfolgreichsten Verlage stellten Komponisten an und verwendeten Methoden der Marktforschung und des Marketings für ihre Notenveröffentlichungen. Neue Kompositionen und Lieder wurden an potentiellen Musikern und Hörern getestet und sog. Song Plugger überzeugten Sängerinnen und Sänger, die Lieder aufzuführen. Erfolgreiche Komponisten wie Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern oder Cole Porter schrieben sowohl einzelne Songs, als auch ganze Musicals. Der ökonomische Erfolg von Tin Pan Alley-Songs, die bis in die 1950er Jahre hinein die populäre Musik in den USA dominierten, wurde juristisch abgesichert. 1909 wurde in den USA ein Urheberrecht etabliert, das die Komponisten und Verleger als Eigentümer von Musik schützt. 1914 gründeten zahlreiche Musikverlage die ASCAP (The American Society of Composers, Authors and Publishers), die bis in die 1940er Jahre hinein eine Oligopol-Stellung von wenigen Verlegern sicherte und durchsetzte, so dass vorwiegend deren Musik im Radio, in Filmen und am Broadway gespielt wurde. Weitgehend ausgeschlossen blieb sowohl Country-Musik als auch Musik von Afroamerikanern und Lateinamerikanern.

Die populären Songs der Tin Pan Alley-Komponisten weisen ungeachtet aller Vielfalt der harmonischen und melodischen Gestaltung eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf (vgl. Wilder 1972, Hamm 1979, S. 357-390). Die Lieder bestehen aus einer oder mehreren Strophen und einem Chor-Teil, dem sog. Chorus. Ab den 1920er Jahren wurde in der Regel nur noch eine Strophe komponiert, die jedoch bei vielen Aufführungen weggelassen wurde. Der Chorus hat fast immer eine standardisierte 32taktige Form (AABA, seltener ABAC oder AABC). Die metrische Gliederung innerhalb der Stücke wird eindeutig durch die harmonische Vorlage bestimmt. Harmoniewechsel erfolgen regelmäßig im Abstand von zwei, vier oder acht Schlägen; eine Notation im 4/4-Takt ist üblich. Die harmonische Bewegung lässt sich innerhalb der achttaktigen Formteile trotz der teilweise komple-

nen Harmonik eindeutig funktionsharmonisch bestimmen; es vollzieht sich zumeist auf verschiedenen Umwegen eine Bewegung hin zur Tonika im siebten oder achten Takt. Der Mittelteil (B-Teil, die sog. Bridge) erscheint dagegen vielfach in einer anderen Tonart, von der aus in ausgreifenden Modulationsbewegungen zum Beginn des A-Teil zurückmoduliert wird. Die klare harmonisch-metrische Gliederung wird durch eine zumeist einfache Gestaltung der Themenmelodie weiter unterstrichen; vorherrschendes Gestaltungsprinzip ist hier die Wiederholung, Variation und Sequenzbildung eingängiger melodisch-rhythmischer Motive (vgl. Middleton 1990, S. 275f).

In den 1920er Jahre veränderte sich der Gesangsstil grundlegend, mit dem diese Tin Pan Alley-Songs interpretiert wurden. Der Einfluss der europäischen Tradition des Operngesangs verlor an Bedeutung und gab Raum für eine neue Form der Klanggebung, die sich stärker an der natürlichen Sprechstimme orientiert. Nach der Erfindung des Mikrophons ließen sich zudem Feinheiten der klanglichen und mikrorhythmischen Gestaltung auch bei relativ leisem Gesang auf Tonträgern dokumentieren. Titon führt die Veränderungen der Singweise im populären Lied in erster Linie auf den Einfluss des afroamerikanischen Jazz- und Vaudeville Blues-Gesangs zurück: „[...] in the 1920s, aptly called the Jazz Age, Bessie Smith and other African-American jazz and blues singers revolutionized the craft of singing popular music. Their approach was close to the rhythm and tone of ordinary talk, and this natural way of singing caught on“ (Titon 1996, S. 144).

Der neue Gesangsstil lässt sich auch an einer neuen Art der mikrorhythmischen Gestaltung ablesen. Richard Hudson zitiert in seiner Geschichte des Tempo Rubato amerikanische Musiklexika der 1920er bis 1950er Jahre, in denen dieses Phänomen beschrieben wird (vgl. Hudson 1994, S. 404-407). So schreibt Percy Scholes im Artikel „Ragtime and Jazz“ des *Oxford Companion to Music* aus dem Jahre 1936:

„The accompanimental-harmonic part is played in strong rhythm, rigid, unvarying; the melodic part (often improvised or so much ‚decorated‘ in performance as to take on an improvisatory character) uses a free rubato. The contrast between the two is piquant [...]. Obviously two conditions necessary to this style are: (a) an accompanimental part using such simple and rarely changed chords that a melody note may anticipate or outlast its legal accompaniment chord without producing a clash [...], and (b) an assignment of the melody (usually) to a single instrument so that the rubato can be carried out with unanimity“ (zit. nach Hudson 1994, S. 406).

Henry Pleasants beschreibt den Rubato-Stil von zahlreichen Sängern in der Tradition des American Popular Song als eine Möglichkeit der Span-

nungssteigerung, „a device, now more widely employed by popular than by classical singers, by which time is stolen from one note and given to another producing in the listener a sensation of suspense as he waits for restitution to be accomplished“ (zit. nach: Hudson 1994, S. 407). Demnach besteht das Rubato hier in Verzögerungen innerhalb der Melodielinie, die spannungssteigernd wirken. Diese Gestaltungsweise wird auch von Sängerinnen und Sängern verwendet, die vorwiegend im Jazzbereich bekannt geworden sind. Sie wird daher im Kontext der mikrorhythmischen Gestaltung im Jazz (Abschnitt 6.2) näher beleuchtet.

## Die neuen afroamerikanischen Tänze

Während im 19. Jahrhundert Gesellschaftstänze noch allesamt aus England und Kontinentaleuropa in die USA importiert wurden, entwickelten sich ab den 1890er Jahren in den USA eigenständige Tänze, in denen zunehmend ein afroamerikanischer Einfluss, vor allem des Ragtime, spürbar wurde. Im afroamerikanischen Kulturbereich waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts sog. Proto-Jazz-Tänze (auch Rag, Tough oder Animal Dances) populär, die zu Ragtime-Musik vor allem in Bars, Kabarett, Nightclubs und Bordellen getanzt wurden. Viele dieser Tänze imitieren Tierbewegungen (vgl. Günther 1982, S. 101ff). Nicht nur die Beine, sondern der gesamte Körper wird bei diesen Tänzen involviert, also auch Oberkörper, Schultern und Arme, Hinterteil und Becken. Die Tanzbewegungen sind weniger standardisiert als die europäischen Gesellschaftstänze und schließen Variationen und Improvisationen mit ein.

Die Popularität von Tanzteams wie Vernon und Irene Castle führten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einem Aufweichen der Grenzen zwischen Standard- und Rag-Tänzen sowie zwischen privatem Tanzen und professionellem Tanztheater. Richtungsweisend waren die Tänze in den vom Ragtime beeinflussten Broadway-Musicals. Ab den 1880er Jahren gab es afroamerikanische Tänzerinnen und Tänzer am Broadway und in den 1890er Jahren besaßen manche Broadway-Shows bereits ein rein afroamerikanisches Ensemble. In der ersten Hälfte der 1920er Jahre waren mehrere afroamerikanische Musicals an weißen Theatern erfolgreich, in denen Tänze wie der Cake Walk („Shuffle along“, 1921), Charleston („Liza“, 1922, „Running Wild“, 1923), Black Bottom („Dinah“, 1924, „Scandal of 1926“) oder der Shimmy („Sometime“ 1919, „The Ziegfeld Follies“ 1922) getanzt wurden. Diese erfolgreichen Musicals und ihre Tanzeinlagen hatten großen Einfluss auf den zeitgenössischen Gesellschaftstanz. Tourneen von Tanzkompanien und ab den 1930er Jahren auch die Tanzeinlagen in Musikfilmen verbreiteten die neuen Tänze in den ganzen USA. Es entstanden neue Tanzsäle, Kabarett und Nightclubs sowie

Tanzgelegenheiten in Restaurants und Hotels. Die Tanzmoden wurden außerdem durch die Entwicklung des Phonographen begünstigt, der es allen Tanzbegeisterten ermöglichte, auch zuhause zu tanzen.

Alle Tänze wurden nun zur selben Musik getanzt, zu Ragtime, später zu sog. Jazz. Die wichtigsten afroamerikanischen Tänze der 1920er Jahre waren der Twostep, der Shimmy, der Charleston und der Black Bottom. Die Tanzbewegungen des Twostep (als Variation des One-Step) umfassen ein Vor-, Zurück- und Zur-Seite-Schreiten – wobei der zweite Fuß jeweils nachgezogen wird; zwischen Twostep und den europäischen „Schieber“-Tänzen bestehen Ähnlichkeiten. Der Shimmy (oder „Jimmy“) war einer jener Modetänze, die einander nach dem Ersten Weltkrieg in rascher Folge ablösten. Aus einer kreisenden Bewegung des Beckens heraus wurde im Bereich des Oberkörpers hin- und hergewiegt bzw. „gezappelt“ – daher wurde der Shimmy in Deutschland auch als „Zappeltanz“ bezeichnet. Shimmy wurde paarweise offen getanzt, d.h. ohne Körperkontakt, mitunter mit einer rhythmischen Drehung der Fersen (bei geschlossenen Fußspitzen und durchgedrückten Knien). Charakteristisch für den Charleston waren synkopierte rhythmische Figuren (♩ ♪ ♩ oder ♩ ♪ ♩, seltener ♩ ♪ ♩), wie sie sich auch in der lateinamerikanischen Musik finden. Die Melodie des Songs „The Charleston“ aus dem Musical „Running Wild“ (1923), durch das Charleston populär wurde, stellt diese rhythmischen Zellen in den Vordergrund (Abb. 38).



Abb. 38: „The Charleston“ von James P. Johnson und Cecil Mack, aus „Running Wild“ (1923), Beginn des Themas.

Der Charleston kombiniert charakteristische Beinbewegungen, abwechselnde X- und O-Beine, mit den neuen Bewegungen des Shimmy: Zittern des Oberkörpers, Drehen der Hüfte, Schenkel und Hinterbacken usw. In Europa wurde der Charleston durch Josephine Baker bekannt, die 1925 in der Tanzmetropole Paris eintraf. Der Black Bottom (wörtl. „schwarzer Hintern“) war der „afrikanischste“ unter den neuen Tanzmoden. Charakteristisch waren Beckenkreisen, Hüftstoßen (linke Hüfte gegen Schritt von rechtem Bein) und das Absenken des Körpers bei starker Beugung der Knie. „Jazz dance“, therefore, embraced those emerging new forms of social dancing that engaged the whole body, whose rhythms resonated with those of ragtime music and which united invention and execution through open-

ness to improvisation“ (Crease 2002, S. 73). Die Körperbewegungen verselbständigen sich dabei gegenüber der Musik, die ihnen allerdings durch Metrum, Tempo und Bewegungskarakter Grenzen setzt.

## 5.3 New Orleans Jazz und Swing

### New Orleans Jazz

Jazz entstand in New Orleans. Da fast alle bekannten Jazzmusiker der ersten Generation um 1890 in New Orleans geboren wurden, hat der Jazz wahrscheinlich frühestens in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts klarere Konturen angenommen und sich nicht in derselben Form in anderen amerikanischen Städten entwickelt (vgl. Porter/Ullman 1993, S. 19f). Nach dem amerikanischen Bürgerkrieg und der Aufhebung der Sklaverei arbeiteten afroamerikanische Berufsmusiker in verschiedenen Bereichen der Unterhaltungskultur in der Hafenstadt New Orleans. In Kneipen und Bars spielten Tanzensembles – sog. Fake-Bands, da die Musiker vielfach nicht über Notenkenntnisse verfügten – eine Musik mit starken Einflüssen des instrumentalen Blues'. Während im Rotlichtdistrikt von Storyville wahrscheinlich Piano-Ragtime erklang, spielten die sog. Society-Orchester der kreolischen Musiker ausnotierte europäische Tänze (Marsch, Walzer, Tango, Mazurka u.a.), oft als synkopierte Ragtime-Bearbeitungen. Die neuen Rassentrennungsgesetze ab ca. 1894 verschlechterten den Status der Kreolen, der seit langem freien Afroamerikaner, die in die Schwarzenviertel umsiedeln mussten und deren Kultur sich dort der Kultur der ehemaligen Sklaven annäherte. Vermutlich im Zuge dieser kulturellen Annäherung entstand durch die gegenseitige Nachahmung und Verbindung der Musik der kreolischen Society Orchestras und der Musik der schwarzen Tanzensembles und Brass Bands der Jazz.

Die meisten historischen Jazz-Aufnahmen entstanden in Chicago, später dann auch in New York. Während des ersten Weltkriegs wanderten Hunderttausende von Afroamerikanern aus dem Süden in den Norden und Westen der USA, wo sie Beschäftigung vor allem in Munitionsfabriken und in der Eisen- und Stahlindustrie fanden. Auch nach dem ersten Weltkrieg hielt die Abwanderung der Afroamerikaner in die Industriezentren an. Die vermutlich ersten Aufnahmen des New Orleans Jazz wurde 1917 von der Original Dixieland Jazz Band eingespielt – einer euroamerikanischen Band, die gerade auf Tournee war und in New York gastierte (vgl. Porter/Ullman 1993, S. 29ff). Sie war eine der damals verbreiteten „Novelty“-Bands mit schrillen Klarinetten-Glissandi (Larry Shields), Posaunen-Glissandi der „Tailgate“-Posaune (Eddie Edwards) und einem abwechs-

lungsreichen und dynamischen Schlagzeugspiel von Tony Sprago (auf Becken, Pauken, Woodblocks, Glocke). Es wurden feste Arrangements ohne Improvisationen gespielt. Die Aufnahmen der Original Dixieland Jazz Band waren für mehrere Jahre die einzig verfügbaren Jazzplatten und schon deshalb sehr einflussreich auf Jazzbands in den ganzen USA.

In den 1910er und 1920er Jahren wurden die Ausdrücke „Ragtime“ und „Jazz“ zunächst oft synonym für alle Formen der neuen, afroamerikanisch geprägten Musik verwendet – so auch für die leicht synkopierte Musik von Paul Whiteman oder Irving Berlin. „The most common and fundamental view“, so berichtet Berlin über zeitgenössische Einschätzungen, „was that jazz was a later and more complicated phase in the development of syncopated music“ (Berlin 1980, S. 16).

Früher Jazz (New Orleans Jazz, Dixieland, Traditional Jazz) wird in einer kleinen Besetzung gespielt. Ein oder zwei Trompeten tragen die Hauptmelodie vor, die von der Klarinette umspielt wird. Die Posaune setzt eine tiefere, harmonisch akzentuierte Stimme dagegen. Auf diese Weise entsteht ein dichtes rhythmisch-melodisches Geflecht (vgl. Abb. 39).

The image shows a musical score for a New Orleans Jazz band. It consists of eight staves, each labeled with an instrument: Klarinette, Trompete, Posaune, Piano, Banjo, Tuba, Woodblock, and Bassdrum. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Klarinette part features a melodic line with a triplet. The Trompete and Posaune parts provide harmonic support. The Piano part consists of chords. The Banjo part has a rhythmic pattern. The Tuba part has a simple melodic line. The Woodblock and Bassdrum parts provide a steady rhythmic accompaniment.

Abb. 39: Typische Rollenverteilung in einer New Orleans Jazz-Band (nach Schuller 1968, S. 20f).

Das Repertoire des frühen Jazz umfasst Ragtime-Kompositionen, mehrteilige Blues-Kompositionen und arrangierte American Popular Songs. All diese Stücke stehen in einem geraden Metrum, das – ähnlich wie im Rag-

time – als 4/4- bzw. 2/4-Takt mit einer Viertel- bzw. Achtelnote als Grundschlag notiert wird. Die Arrangements bestehen aus mehreren Teilen. Ein paraphrasierendes Improvisieren der Bläser erfolgt zumeist aus dem Ensemble heraus; außerdem gibt es kurze Solopassagen innerhalb von ein-, zwei-, selten mehrtaktigen Breaks (Pausen der Begleitung) sowie in sog. Stop-Time-Chorussen mit einer Abfolge mehrerer Breaks. Gegenüber der rhythmisch-melodischen Dichte der Melodieinstrumente ist die Begleitung relativ stereotyp: ein Banjo oder eine Gitarre spielt regelmäßig Akkorde; Kontrabass oder Tuba betonen den Harmonie-Grundton auf jeden zweiten Grundschlag, gelegentlich finden sich auch Linien in der schnelleren Bewegung des Grundschlags. Viele frühen Aufnahmen sind noch ohne Bass und Piano. Spielt ein Piano mit, so dominiert die stereotype „Oom-Pah“-Figur (Harmoniegrundton und Akkorde im Wechsel), wie sie auch im Marsch und im Ragtime verbreitet ist und die Grundlage des sog. Stride Piano-Stils darstellt; dieses rhythmische Begleitschema wird auch als „Two Beat“ bezeichnet, da es sich jeweils nach zwei Grundschlägen wiederholt. Gelegentlich ist das Piano mit typischen Ragtime-Figuren in den Breaks zu hören.

In vielen Jazz-Aufnahmen der 1920er Jahre fehlt ein Schlagzeug oder das Schlagzeug ist nur ansatzweise zu hören. Es gab noch kein Drumset im modernen Sinne, sondern eine lose Zusammenstellung mehrerer Perkussionsinstrumente.<sup>16</sup> Oft sind auf den Aufnahmen nur eine kleine Trommel (Snare Drum), Becken oder Woodblocks zu hören, während die große Trommel (Bass Drum) aufnahmetechnisch nur schwer erfasst werden konnte. Die Schlagzeuger im frühen Jazz orientierten sich spieltechnisch vielfach an den Trommlern der Marschkapellen. Einflusreich waren insbesondere die Rudiment-Schlagtechniken für die kleine Trommel (Snare Drum), die mit zwei Stöcken ausgeführt werden. Vor Einführung der Fußmaschine für die Bass Drum war das sog. „Double Drumming“ verbreitet. Dabei werden Bass Drum und Snare Drum mit demselben Stock geschlagen. Der Gebrauch der Becken war noch begrenzt und hatte vorwiegend interpunktierende Funktion (vgl. Brown 1988).

Das moderne Schlagzeug-Set entstand im Zeitraum zwischen 1925 und 1935. Voraussetzung für das Spiel mehrerer Perkussionsinstrumente mit allen vier Gliedmaßen war die Entwicklung von Fußmaschinen für Bass-trommel und Becken. Ab 1850 wurden Fußpedale mit drei unterschiedlichen Mechaniken entwickelt; erst 1909 wurde das heute gebräuchliche Zehen-Pedal (von Ludwig) patentiert. Hi-Hats mit Fußmaschine wurden ab Mitte der 1920er Jahre hergestellt und in den 1930er Jahren populär. Bei der Hi-Hat schließen sich zwei übereinander liegende Becken beim Treten

---

16 Die Geschichte des modernen Drum-Sets und des Schlagzeugspiels im frühen Jazz stellt Paczynski (1999) ausführlich dar; vgl. auch Brown 1988.

des Fußpedals. Hierdurch erfolgt zugleich eine automatische Abdämpfung der Becken, die zuvor nach einem Schlag mit der Hand abgedämpft werden mussten.

Im New Orleans Jazz spielen die Schlagzeuger vielfach eintaktige Figuren auf der kleinen Trommel oder den Woodblocks. Diese Figuren stehen oftmals im Zusammenhang mit den Melodielinien der Solisten. In den verschiedenen Abschnitten und Stücken werden unterschiedliche Patterns verwendet. Die Schlagzeuger in Chicago und New York spielen auf Snare Drum und Becken normalerweise den Grundschat, die Basstrommel wurde ebenfalls auf allen vier Schlägen des Taktes geschlagen, oder aber auf dem ersten von je zwei Grundsclhagen, parallel mit Bass oder Tuba. Im Laufe der 1920er Jahre begannen Schlagzeuger wie Warren „Baby“ Dodds in der Band von Louis Armstrong (vgl. Paczynski 1999, S. 86ff) durch Snare-Wirbel, sog. Stroke Rolls oder Press Rolls, den Backbeat (Schlag 2 und 4 im 4/4-Takt, vgl. 5.5) zu betonen.

### **Swing: die populäre Musik der 1930er Jahre**

Viele Jazzhistoriker lassen den „wirklichen Jazz“ erst im Jahre 1925 beginnen (vgl. Gushee 1977). Tatsächlich vollziehen sich ab Mitte der 1920er mehrere entscheidende Veränderungen in der musikalischen Gestaltung des Jazz: Der Solist tritt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die Bigband-Besetzung kristallisiert sich heraus und die Jazzrhythmusgruppe nimmt allmählich jene Gestalt an, die seither für den Jazz typisch ist.

Zentrale rhythmische Neuerung des Swing ist die ungleiche Unterteilung des Grundsclhags in sog. Swing-Achteln, die in den folgenden Notenbeispielen (Abb. 41 und 42) ternär (Viertel plus Achtel) notiert sind. Sie ist Grundlage der „swingenden“ Phrasierung im Swing und im modernen Jazz (vgl. 6.2). Frühe Jazzmusiker phrasieren dagegen noch vorwiegend gerade oder binär; die Musik „swingt“ nicht, höchstens in langsameren Stücken. Stattdessen gibt es manche ungewöhnliche rhythmische Phrasierungseigenheiten, z.B. umgekehrt punktierte Rhythmen, wie sie in der irischen und schottischen Volksmusik verbreitet sind (z.B. ♩). Während zuvor „Routines“, d.h. komplette Arrangements (mit Introduktionen, Übergängen, Zwischenspielen usw.) gespielt wurden, setzt sich nun die Tin Pan Alley-Song-Form durch. Virtuose Instrumentalsolisten wie z.B. Louis Armstrong oder Coleman Hawkins treten aus dem eher kollektiven Spiel der frühen Jazzensembles heraus. Allerdings lösen sich die Improvisationssolisten erst



allmählich von einer Improvisationsweise, bei der in erster Linie die Themenmelodie variiert wird (vgl. Gushee 1977, 1981).<sup>17</sup>

Durch Tourneen von Jazzmusikern und durch das Aufkommen von Rundfunk und Schallplatte breitete sich der Jazz in den 1920er Jahren allmählich in den ganzen USA aus. Dabei entwickelte sich New York zunehmend zum Ankerpunkt der populären Musik- und Unterhaltungskultur.<sup>18</sup> New York war Stammsitz der großen Orchester- und Theateragenturen (z.B. der Theater Owners Booking Association, TOBA). Von hier aus wurden landesweite Tourneen organisiert. Auch die Bands wurden aus in New York ansässigen Musikern rekrutiert. Die wichtigsten Rundfunk- und Schallplattengesellschaften hatten ebenfalls ihren Sitz in New York. Die Stadt verfügte über eine große Unterhaltungsszene, die zwar nach dem Börsenkrach 1929 kurzzeitig lahmgelegt war, in den 1930er Jahren dann aber zu neuem Leben erwachte. Harlem wurde zum neuen Zentrum der afroamerikanischen Kultur. Aufführungsorte und Verdienstmöglichkeiten für Musiker im Harlem der 1920er Jahre waren Show-Lokale wie der Cotton Club und Connie's Inn, Theater (Lincoln, Apollo), Ballsäle (Savoy, Alhambra), After Hours-Clubs als informelle Musikertreffpunkte mit Jam Sessions und sog. Speak Easys, in denen illegal Alkohol ausgeschenkt wurde. Im Savoy Ballroom in Harlem, der 1926 eröffnet wurde, entstand der Lindy Hop – ein nach Charles Lindbergh benannter Tanz (auch: Jitterbug, Jive oder Swing-Tanz), der binnen kurzem alle anderen Tänze ersetzte.<sup>19</sup> Berühmt wurden die akrobatischen Luftfiguren des Lindy Hop, wie sie auch in den 1950er Jahren zum Rock'n'Roll getanzt wurden – laut Günther (1982, S. 215) entsprechen die Grundschrirte des Rock'n'Roll-Tanzes denen des Lindy Hop oder Jitterbug.

Der Beginn der Swing-Ära wird normalerweise mit dem überragenden Erfolg Benny Goodmans im August 1935 im Palomar Ballroom in Los Angeles angesetzt (vgl. Porter/Ullman 1993, S. 116). Ab Mitte der 1930er Jahre setzte sich die neue Musik der Swing-Bigbands überall in den USA in Tanzhallen und Hotelsälen, Kinopalästen und Nachtclubs durch. In den Jahren des wirtschaftlichen Wiederaufschwungs, der allmählich die Folgen der schweren Weltwirtschaftskrise der Jahre 1929-33 vergessen ließ, kam es zu einer immensen Nachfrage nach Tanzmusik. Es entstand ein massen-

---

17 Gushee (1977) weist darauf hin, dass sich in den 1920er Jahren das Tempo der Tanzmusik allgemein verlangsamte. Stücke in langsamerem Tempo boten den Solisten mehr Improvisationsmöglichkeiten.

18 Neben New York gab es wichtige Zentren städtischer afroamerikanischer Musik im mittleren Westen, so in Chicago und Kansas City, und an der Westküste (Los Angeles).

19 Die Grundschriftfolge des Lindy Hop (nach Günther 1982, S. 147): seitwärts links, seitwärts rechts, rückwärts und vorwärts, jeweils mit Tap des anderen Fußes. Die Tänzer gehen ein wenig in die Knie, was der Beckenbewegung mehr Raum gibt.

haftes Publikum, das alle Bevölkerungsschichten umfasste, wengleich tanzbegeisterte Jugendliche sicherlich den aktivsten Teil dieses Publikums ausmachten. Mit dem Swing wurde Jazz zu *der* populären Musik der USA. In der Swing-Ära wurde Tanzmusik zugleich auf völlig neue Weise in die amerikanische Unterhaltungsindustrie eingebunden (vgl. DeVeaux 1997, S. 116-131). Der Swing-Boom wurde von den Medienzentren in New York und Los Angeles aus organisiert. Die dort ansässigen Bigbands hatten gegenüber regional agierenden Bands große Vorteile, da die Radio-Netzwerke ihre Auftritte in den Hotel-Ballrooms und großen Nachtclubs der Metropolen landesweit übertrugen. Durch diese Live-Sendungen wurden die Bigbands im ganzen Land bekannt und erhielten auf ihren Tourneen großen Publikumszuspruch. Unterstützt wurde die Popularität der Bigbands durch eine Promotion in den Medien, die vor allem die Bandleader ins Zentrum eines neuen Starkults rückte, wie er sich sonst nur um die Filmstars Hollywoods rankte.

In der Rhythmusgestaltung der Swing-Rhythmusgruppe wird der Two Beat, also die Gruppierung von zwei Schlägen, durch ein 4er-Metrum abgelöst. Der Kontrabass, der in den 1930er Jahren die Tuba endgültig verdrängt, spielt nicht mehr nur auf 1 und 3, sondern durchgehend alle vier Viertel (sog. Walking Bass). Gitarristen spielen Akkorde auf allen vier Zählzeiten und betonen dabei den Backbeat (2 und 4). Im Spiel des Schlagzeugers entstand die typische Hi-Hat-Figur, bei der die Becken auf 1 und 3 leicht geöffnet werden; die Bass Drum spielt zur Unterstützung der Bassstimme durchgehend den Grundschatlag (Abb. 40). Zusätzlich können durch Snare-Wirbel die Backbeats (2 und 4) betont werden. Der Gebrauch von Woodblocks und anderen Perkussionsinstrumenten geht dagegen in den 1930er Jahren zurück.

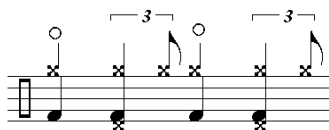


Abb. 40: Grundfigur der Schlagzeugbegleitung im Jazz der 1930er Jahre; das  $\circ$  kennzeichnet eine Öffnung der Hi-Hat via Fußpedal.

## Riffs und Offbeat-Phrasierung im Swing

In der Bigband-Musik der Swing-Ära löst vielfach die sog. Riff-Technik sowohl herkömmliche Formen der Begleitung als auch die herkömmliche Melodiegestaltung ab. Ein Riff ist eine kurze und prägnante rhythmisch-

melodische Figur, die in der Tonhöhengestalt weitgehend unverändert über verschiedene Harmonien hinweg wiederholt wird; einzelne Töne können jedoch den harmonischen Veränderungen angepasst werden.<sup>20</sup>

Für Middleton sind Riffs Musterbeispiele für das melodisch-rhythmische Gestaltungsprinzip einer „musematischen“ Wiederholung (Middleton 1983, 1990, S. 267-290). Die Wiederholung von kleinen musikalischen Einheiten, den sog. Musemen<sup>21</sup>, führt er auf afrikanische Musikpraktiken zurück und stellt sie einer Praxis der „diskursiven“ Wiederholung längerer Phrasen gegenüber, wie sie in europäischer Musik verbreitet ist. Bei letzterer stehen die Phrasen durch Entwicklung und Kontrast miteinander in Verbindung und sind oft Bestandteil übergeordneter hierarchischer Gliederungsstrukturen. Dagegen kommt es bei der Wiederholung von kurzen Riffs zu Reihungsformen. Wechsel zwischen Formteilen erfolgen vergleichsweise abrupt; die Wechsel zwischen verschiedenen repetitiven Riffs oder Patterns werden in der afroamerikanischen Kultur auch als „Cut“, also Schnitt, bezeichnet (vgl. Snead 1984). Anhand der Entwicklung des populären Lieds zeichnet Middleton die Tendenz von einer vorwiegend diskursiven Melodiegestaltung im 19. Jahrhundert über eine vermehrt anzutreffende Verwendung von melodischen Sequenzbildungen im populären Lied um 1900 hin zur Reihung von Riffs und Patterns in der populären Musik des 20. Jahrhunderts nach.

Bereits im Bigband-Swing von Count Basie werden Riffs zur Grundlage ganzer Stücke.<sup>22</sup> So dienen in Basies „One o’Clock Jump“ (1937) die Riffs der Bläser, die sich zumeist über zwei 4/4-Takte erstrecken, als rhythmisch-tonaler Bezugsrahmen für den jeweiligen Instrumentalsolisten. Dabei verzahnen sich die Riffs der verschiedenen Bläsergruppen zu einem rhythmisch-melodischen Geflecht. In dem folgenden Ausschnitt bilden die Einsätze von Posaunen und Trompeten ein gemeinsames Riff mit charakteristischen Offbeat-Akzenten; auffällig sind zudem die Offbeat-Akzentuierungen des Saxophon-Riffs (Abb. 41; der Grundschlag ist als punktierte Viertelnote notiert).

20 Laut Schuller (1968, S. 28) wurde die Bezeichnung „Riff“ zuerst von Musikern des New Orleans Jazz verwendet. Er definiert einen Riff „[...] as a relatively short phrase that is repeated over a changing chord pattern, originally as a background device, although it later came to be used as foreground material in the so-called riff tunes of the Swing-Era“ (Schuller 1968, S. 48). Im Gegensatz zur Felsenklippe (das Riff, Neutrum) handelt es sich im Deutschen um ein Maskulinum: *der Riff*.

21 Middleton entlehnt den Ausdruck „Museum“ der musikalischen Semiotik Taggs (1979, 1982), der in Analogie zum sprachlichen Phonem unter einem „Museum“ die kleinste bedeutungstragende musikalische Einheit versteht. Eine Bestimmung dieser kleinsten bedeutungstragenden Einheiten ist jedoch problematisch.

22 Zur Riff-Technik bei Count Basie vgl. auch die analytischen Darstellungen von Gunther Schuller (1989, S. 242ff) und Ingrid Monson (1999, S. 34).

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone, Trompeten (Trumpets), and Posaunen (Tuba/Euphonium). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The Saxophone part features a rhythmic riff starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The Trompeten part has a similar rhythmic pattern with some rests. The Posaunen part plays a lower, more sustained line with some rests.

Abb. 41: Ausschnitt aus Count Basie „One o’Clock Jump“ (1937);  
♩ = ca. 167 bpm.

Riffs ersetzen im Swing vielfach die herkömmliche Themenmelodie – in der kurzen Riffmelodie der Saxophone von „One o’Clock Jump“ ebenso wie in vielen anderen Arrangements der Count Basie Bigband, in Glen Millers populärem „In the Mood“ (1939) oder in einem der ersten Rhythm’n’Blues-Hits, Lionel Hamptons „Flyin’ Home“ (1940). Hier wird ein dreitöniger melodischer Riff von einer absteigenden Linie beantwortet; nach einer dreimaligen Wiederholung erklingt ein zweiter, „beantwortender“ Riff (Abb. 42). Innerhalb der Riff-Melodie erscheinen die auf den Offbeats erklingenden Töne *es* und *b* sowie die beiden folgenden Töne *es* als besonders gewichtet, weil sie Spitzentöne der Tonhöhenkontur sind (*es*) bzw. aufgrund ihrer längeren Dauer sowie ihrer Stellung am Ende einer Klanggestalt (*b*). Hierdurch wird eine Offbeat-Phrasierung gegenüber der metrischen Begleitung (hier nicht notiert) erzeugt.

The image shows the first eight measures of the theme for 'Flyin' Home' (1940) by Lionel Hampton. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a single staff with a treble clef. It features a rhythmic riff that is repeated three times, followed by a second, 'answering' riff. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests.

Abb. 42: Lionel Hampton „Flyin’ Home“ (1940), die ersten acht Takte des  
Themas; ♩ = ca. 160 bpm.

Im Swing treten somit rhythmisch prägnante Riffs, die sich zudem durch Offbeat-Akzentuierungen, mitunter auch durch Offbeat-Phrasierung auszeichnen, vielfach an die Stelle von längeren melodischen Phrasen. Begleitstrukturen und Melodien, die aus Riffs bestehen, bestimmen seither die musikalische Gestaltung in weiten Bereichen der populären Musik (Rhythm'n'Blues, Rock, Funk usw.)

## 5.4 Downhome Blues und Boogie Woogie

Der Blues hat die populäre Musik des 20. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst. Der Ausdruck „Blues“ bezieht sich sowohl auf ein Lebensgefühl („feelin' blue“) als auch auf ein musikalisches Genre. Im Blues verbindet sich eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks von Gedanken, Gefühlen und Erfahrungen der weitgehend afroamerikanischen Musiker mit bestimmten musikalischen Gestaltungsmitteln.

Mangels Klangdokumente lassen sich die Anfänge des Blues nicht eindeutig bestimmen.<sup>23</sup> Sie liegen vermutlich im Zeitraum zwischen 1890 und 1910, in dem Blues vor allem im Süden der USA gespielt wurde – im sog. Deep South, von Ost-Texas bis Zentral-Georgia und der Carolina-Piedmont-Region. Später breitete sich der Blues entlang des Mississippi und Ohio River sowie verschiedener Zuglinien nord- und westwärts aus. Frühe Zentren der Bluesentwicklung waren das Mississippi-Delta, das Tiefland der angrenzenden Staaten, der Südosten Texas', verschiedene Sträfling-Camps sowie schließlich die Städte des Südens und Nordens, in die es die ländliche Bevölkerung nach dem amerikanischen Bürgerkrieg zog.

Der Blues war die Musik der ersten Generation der in Freiheit aufgewachsenen Afroamerikaner, die von den Sicherheiten des Vorkriegs-Plantagen-Systems ausgeschlossen waren, kaum Erziehung genossen hatten und zudem mit weißen Landarbeitern konkurrieren mussten. Er verbreitete sich unter den mobilen Arbeitskräften, die nach der Sklavenbefreiung von Plantage zu Plantage wanderten oder in den Städten ihr Glück suchten; außerdem im Unterweltemilieu der Glücksspieler, Zuhälter und Haftentlassenen. Bei jenen Schwarzen, die auf den Farmen lebten und eher religiös orientiert waren, genoss der Blues dagegen wenig Anerkennung. „But for those who supported the blues“, so der amerikanische Bluesforscher David Evans, „it was their music for dance and recreation, humor, philosophy, courtship, even at times approaching the status of a religious cult and a way of life. For its performers it could become their means of making a living“ (Evans 2002, S. 21).

---

23 Oliver (1991, S. 16ff) weist auf die voneinander abweichenden zeitlichen Angaben in der Forschungsliteratur hin.

Die Ausdrucksqualität des Blues knüpft ursprünglich an Field Hollers, Work Songs und religiöse Gesänge der Afroamerikaner an. Die formale Gestalt des Blues beruht nach Evans (2002) dagegen weitgehend auf Volksballaden. In der Zeit zwischen 1890 und 1910 waren afroamerikanische Balladen, die zumeist von Outlaws wie John Henry oder Jesse James handelten, sehr populär. Diese Balladen, die auch von weißen Balladensänger gesungen wurden, besaßen vielfach eine dreizeilige Form: ein gereimtes Couplet, bestehend aus zwei in der Regel jambischen Heptameter-Versen, und einen einzeiligen Refrain. Im Blues wird diese Form zu jambischen Pentametern verkürzt, wobei am Ende jeder Zeile Raum bleibt für instrumentale Ergänzungen und Erwiderungen. Bei dieser „dialogischen“ Gestaltung des Blues, die auch als „Call and Response“ bezeichnet wird, werden in der Instrumentalstimme vielfach feste rhythmisch-melodische Muster oder Riffs verwendet. Die musikalischen Merkmale des frühen Blues sind Kennzeichen des gesamten Genres: Die Melodielinien, Instrumentalstimmen und Texte werden improvisatorisch bzw. variierend gestaltet; dabei kommen besondere vokale und instrumentale Klangqualitäten (z.B. durch die bewegliche Intonation der sog. Blue Notes) zum Einsatz.<sup>24</sup> Diese individuell ausgestalteten Klangqualitäten dienen dem persönlichen Ausdruck der Bluesmusiker. Der thematische Fokus wird im Blues von der dritten auf die erste Person verschoben: Der Sänger wird zum Protagonisten. Weniger das Lied als fertiges Produkt, sondern die Aufführung, in der sich die Persönlichkeit des Musikers spiegelt, steht im Zentrum des Blues. Durch die Bluestexte gelangt zugleich eine neuartige Freizügigkeit und Subjektivität in das populäre Lied; die Texte sind oftmals unsentimental, nicht selten ironisch und zudem mit sexuellen Anspielungen gespickt.

Der Einfluss des Blues auf die Rhythmusgestaltung im Jazz, im Rhythm'n'Blues und im Rock geht über die formale Gestaltung der Bluesstrophe weit hinaus und erstreckt sich auf die bewegliche rhythmisch-melodische Gestaltung der Vokalistinnen und Instrumentalisten wie auch auf die Einführung bestimmter instrumentaler Begleitmuster. In der Melodiegestaltung werden Akzente bewusst gegenüber dem Grundschatz vorgezogen. Mit dem Blues setzt sich eine ungleichmäßige Unterteilung des Grundschatzes durch, wie sie auch den Jazz ab Mitte der 1920er Jahre prägt. Die Unterteilung des Grundschatzes wechselt dabei mitunter zwischen ei-

---

24 Evans (2002) versucht, zwischen europäischen und afrikanischen Gestaltungsmitteln im Blues zu unterscheiden. Jambische Pentameter waren demnach bereits bei europäischen Dichtern der Renaissance verbreitet; allerdings werden diese Zeilen von den Bluesängern variiert und ausgeschmückt. Typisch afrikanisch sind laut Evans Gestaltungsmittel wie Call and Response und Riffs, eine Flexibilität von Intonation und Klangfarbgestaltung sowie eine Vermischung von instrumentalen und perkussiven Klangfarben. Die wichtigsten im Blues verwendeten Musikinstrumente (Gitarre, Piano, Bläser) sind europäisch; manche Instrumente (z.B. das Kazoo) sind jedoch afrikanischen Ursprungs.

nem ternären und binären Verhältnis und kennt zahlreiche Zwischenstufen. Zudem kommt es zu kreuzrhythmischen Überlagerungen zwischen unterschiedlichen Phrasierungsarten von Gesang und Begleitung. In der Instrumentalbegleitung werden einfache Spielfiguren verwendet. Die typischen Bass-Patterns im Piano-Blues und Boogie Woogie wurden zum vorherrschenden Begleitmodell im Rhythm'n'Blues der 1940er und 1950er Jahre. Die repetierenden Riffs der Blues-Gitarristen wurden zu einer Grundlage des Rock.

Im Folgenden sollen die gerade skizzierten rhythmischen Gestaltungsmittel des Blues anhand von Beispielen konkretisiert werden. Zuvor wird kurz in die Geschichte des Blues und der Blues-Aufnahmen eingeführt.

### Downhome Blues

Ländlicher Blues, sog. Country Blues oder Downhome Blues<sup>25</sup>, wurde erst im Laufe der 1920er Jahre in größerem Ausmaß aufgenommen und als sog. Race Records veröffentlicht. In den frühen Aufnahmen des Downhome Blues (1920er und 1930er Jahre) unterscheidet Evans (2002) zwischen drei regionalen Bluesstilen mit unterschiedlichen musikalischen Charakteristika der Gesangsstimme und der Instrumentalbegleitung<sup>26</sup>:

1. In der Region von der Ostküste (Florida bis Maryland) über Piedmont und die Appalachen hin zum Ohio-Fluss und nach Kentucky und Tennessee lässt sich im Blues ein starker Einfluss von Ragtime, American Popular Song und angloamerikanischer Volksmusik ablesen. Die Gitarre begleitet mit wechselnden Basstönen oder im Wechsel von Basston und Akkord. Es findet sich eine starke Orientierung an einer 12taktigen Formgestaltung. Nach einem Höhepunkt in den 1920er und 1930er Jahren verlor dieser Stil an Bedeutung, vermutlich weil sich seine klanglich dichten Texturen nur schwer in einen elektrisch verstärkten Spielkontext übertragen ließen.
2. Der Blues in Ost-Texas und den angrenzenden Gebiete von Oklahoma, Arkansas und Louisiana wird durch frei fließende melodische Linien charakterisiert, die an die afroamerikanischen Field Hollers anknüpfen. Der Gitarrist spielt gedämpfte Bassnoten oder Akkorde auf jeden Schlag sowie frei fließende Gitarrenlinien, die wahrscheinlich improvi-

---

25 Der amerikanische Musikethnologe Jeff Todd Titon zieht den Begriff „Downhome Blues“ dem Ausdruck „Country Blues“ vor, weil dieser Blues-Stil nicht nur auf dem Lande, sondern auch in den Städten gepflegt wurde und sich somit eher auf eine mentale Einstellung als auf einen geographischen Ort bezieht: „In the phrase downhome blues, the word blues indicates both a musical style based on particular sounds and a feeling associated with it; the juxtaposed downhome locates the feeling as a place in the mental landscape of black America“ (Titon 1977, S. xiv).

26 Diese Einteilung deckt sich mit derjenigen von Charles Keil (Keil 1966, S. 217f).

siert sind und dialogisch auf den Gesang antworten. Durch Blind Lemon Jefferson wurde dieser Stil für spätere E-Gitarristen wichtig.

3. Im sog. Deep South, der sich vom Mississippi-Tal bis nach Zentral-Georgia erstreckt und dessen Zentrum in der Delta-Region des Mississippi liegt, lebte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine weitgehend schwarze, ländliche Plantagen-Bevölkerung. Der Blues dieser Region zeichnet sich laut Evans durch eine besondere Emotionalität, Intensität und Ernsthaftigkeit aus. Der Gitarrenstil ist sehr perkussiv; außerdem ist die Slide-Gitarren-Spieltechnik verbreitet. Viele Lieder werden zu einem einzigen, unablässig wiederholten Gitarren-Riff gesungen. Die Melodien sind oft pentatonisch und beziehen sich auf einen gleichbleibenden Zentralton. Kreuzrhythmische Überlagerungen zwischen Gesang und Gitarre sind verbreitet. Evans bezeichnet diesen Stil als einen besonders minimalistischen Bluesstil. Durch die einflussreichen Aufnahmen des Sänger-Gitarristen Robert Johnson und durch den aus dem Deep South stammenden Rhythm'n'Blues von Muddy Waters oder John Lee Hooker wurde dieser Stil nach 1945 sehr einflussreich.

Zwischen 1926 und 1931, in der Hochphase der Race Records, die gezielt für eine afroamerikanische Hörerschaft produziert, in der afroamerikanischen Presse beworben und in der gesamten USA verkauft wurden, sind ca. 2000 Blues-Songs aufgenommen worden (vgl. Titon 1977, S. 197-276). Nach der Einführung transportabler Aufnahmegeräte begannen die Plattenfirmen, im Süden der USA afroamerikanische Musiker aufzunehmen – so z.B. das führende Race Record-Label Okeh zwischen 1926 und 1931 in Atlanta, Dallas und Memphis. Die Aufnahme-Sessions wurden in Hotelzimmern oder Bürogebäuden durchgeführt, die von den Plattenfirmen für einige Tagen oder ein paar Wochen angemietet und zu kleinen Aufnahmestudios umgestaltet wurden. Die Gitarristen-Sängern sangen neben Blues vielfach auch Balladen, Spirituals, Minstrelsy-Lieder und Ragtime-Melodien; aufgenommen wurden außerdem Jazz, Predigten, Country Music sowie populäre Lieder; neben Bluesgitarristen wurden auch Ensembles von drei bis fünf Musikern aufgenommen (sog. Washboard oder Jug Bands, Skiffle Bands, Juke Bands und Spasm Bands).

Blind Lemon Jefferson, ein Bluessänger und Gitarrist, der ab 1926 in Chicago Aufnahmen machte, war der erste erfolgreiche Downhome Blues-Sänger und galt jahrelang als Modell für Erfolg und musikalische Exzellenz. Anders als die Vaudeville Blues-Sängerinnen, die notierte Kompositionen und Arrangements von professionellen schwarzen Stückeschreibern interpretierten, komponierte Jefferson seine Lieder selbst, sang sie ohne Noten aus dem Kopf, variierte dabei vielfach die Strophenlänge und achtete zudem nicht auf eine klare Aussprache. Ab 1928 wurden Piano-Gitarren-



Duos populär (oftmals mit einer lauterer Metallgitarre), z.B. die Duos von Leroy Carr und Francis „Scrapper“ Blackwell sowie Georgia Tom (Thomas A. Dorsey) und Tampa Red (Hudson Whitaker). Da im Zuge des Erfolgs des Tonfilmes (ab 1927) viele schwarze Vaudeville-Theater geschlossen wurden, sangen nun auch viele Sängerinnen in dem rauerer Downhome Blues-Stil. Nachdem während der Wirtschaftskrise die Race Record-Serien zeitweise komplett eingestellt worden waren, konsolidierten sich zwischen 1933 und 1942 die Blues-Plattenlabels wieder; RCA Victor gründete 1932 sein Bluebird Label, 1938 wurde Okeh Teil von CBS. Zwei Talent-Scouts, Lester Melrose und J. Mayo Williams, kontrollierten den Zugang der Bluessänger zu den Plattenstudios in New York, vor allem aber in Chicago, während Art Satherly im Süden Talente suchte. Auf diese Weise erfolgte eine gewisse Homogenisierung der Blues-Aufnahmen.

### **Die Rhythmusgestaltung im Downhome Blues**

Jeff Todd Titon hat in seiner Studie *Early Downhome Blues* (1977) einen repräsentativen Querschnitt von 44 der ca. 2000 auf Race Records veröffentlichten Blues-Songs transkribiert und analysiert.<sup>27</sup> Die Auswahl deckt sich mit der proportionalen Zusammensetzung der unterschiedlichen regionalen Bluesstile und bietet somit einen vermutlich repräsentativen Querschnitt durch die Melodien, Texte und die Aufführungspraxis des Downhome Blues. Titons Ziel ist es, durch musikalischen Analysen ein Aufführungsmodell oder Regelsystem der Produktion von Downhome Blues-Songs zu rekonstruieren – „a song-making model which, given words, will produce an acceptable blues melody and set those words to it“ (Titon 1977, S. 138). Seine vergleichenden Analysen der musikalischen Kennzeichen der Bluesaufnahmen im Allgemeinen und der rhythmischen Organisation im Besonderen liegen den folgenden Darstellungen zugrunde. Weitere Quellen sind die Studien von Dauer (1983b) und Evans (1982, 2002).

Beim 12taktigen Bluesschema, bei dem die drei Gesangszeilen als zwölf 4/4-Takte notiert werden, handelt es sich um eine idealtypische Verallgemeinerung, von der es gerade im Downhome Blues zahlreiche Abweichungen gibt. Dort wird die dreizeilige Form nicht rigide durchgehalten; vielmehr gibt es auch zwei oder vierzeilige Blues-Stücke (vgl. Dauer 1983b, S. 172-204). Manche Blueszeilen werden durch kurze melodisch-rhythmische Phrasen oder Riffs verlängert, wie sie auch in anderen frühen schwarzen Tanzmusikformen verbreitet sind. Gerade in den frühen Auf-

---

27 Bei seiner Auswahl bevorzugt Titon die jeweils ersten Aufnahme-Sessions der Künstler. Zusätzlich untersucht er drei Songs der Vaudeville Blues-Sängerinnen Bessie Smith und Ma Rainey sowie einen Song des weißen Blues-Sängers Bayless Rose.

nahmen des Downhome Blues ergeben sich hierdurch immer wieder Abweichungen von einem regelmäßigen 4/4-Metrum. So beinhalten ein Drittel der von Titon transkribierten und analysierten Downhome-Blues-Aufnahmen metrische Unregelmäßigkeiten. Zumeist werden zu Beginn einer Gesangszeile zwei zusätzliche Schläge eingefügt, seltener Takte um einzelne Schläge gekürzt. Titon spricht hier von einer heterometrischen Gestaltung und notiert Taktwechsel oder zusätzliche 2/4-Takte (Titon 1977, S. 145f).<sup>28</sup> Der Schluss ist naheliegend, dass bei den frühen, von einem Sänger-Gitarristen solistisch vorgetragenen Blues-Liedern ein Taktmetrum irrelevant ist. Neben dem Grundschatz und der Einheit von zwei Grundschatzschlägen finden sich keine höheren metrischen Einheiten; da der solistische Vortrag keine Koordination von Harmoniewechseln im Ensemble notwendig werden lässt, sind die Längen der Gesangszeilen entsprechend flexibel. Selbst bei späteren Aufnahmen in kleineren Ensembles vermögen die Musiker, spontan auf unterschiedlich lange Pausen zwischen den Gesangsphrasen des tonangebenden Sänger-Gitarristen (und damit auf unregelmäßig erfolgende Harmoniewechsel) zu reagieren, sodass vielfach auch dort kein durchgängiges Taktmetrum auszumachen ist. Im Gegensatz zu diesen Unregelmäßigkeiten in Tondokumenten von Bluesmusikern aus den Südstaaten sind die zeitgleich in Chicago entstandenen Aufnahmen allerdings relativ regulär aufgebaut.

Charles Ford (1998) vermutet im baukastenartigen Aneinanderfügen verschiedener Riffs – eine Gestaltungsweise, die er als „Paste-ups“ bezeichnet – einen Grund für die metrischen Unregelmäßigkeiten der frühen Blues-Aufnahmen, die er in der Musik des Gitarristen und Sängers Robert Johnson detailliert untersucht. Er stellt fest, dass Johnson bei dieser Gestaltungsweise offensichtlich nicht an einer metrischen Kontinuität interessiert ist. Johnson scheint die 12taktige Struktur vielmehr als eine Art „Metastruktur“ zu verstehen, die jederzeit aufgebrochen werden kann.

Auch das Grundtempo der frühen Bluesaufnahmen ist relativ flexibel. Im Verlauf einer Aufnahme wird das Tempo zumeist angezogen. Entweder beschleunigt es sich kontinuierlich, oder aber sprunghaft zu Beginn einer Strophe. Titon bestimmte das mittlere Anfangstempo (erste Strophe) mit 120 bpm, das mittlere Schlusstempo mit 136,5 bpm. Nur zwei der von Titon untersuchten Aufnahmen verlangsamten sich geringfügig. Das Tempo

---

28 Andere Autoren notieren ihre Transkriptionen dagegen in einem strikten Takt-schema, was jedoch zu Verzerrungen der musikalischen Gestalt führt. So gelangt z.B. Woude (1988, S. 76) beim „Down South Blues“ (1948) von Muddy Waters zu einer 13taktigen Bluesform, da die beiden ersten Blueszeilen jeweils 18 Schläge (viereinhalb Takte) umfassen; die Wiederholung der Melodiezeile erscheint daher im Notentext um einen halben Takt verschoben. Charles Ford (1998) orientiert sich dagegen bei seiner metrischen Einteilung der Blues-Songs von Robert Johnson an den melodischen Akzenten der Gesangsstimme und wird damit der unregelmäßigen Gestaltung der Songs weitgehend gerecht.

der langsamsten Aufnahme steigert sich von 68 auf 76 bpm, das der schnellsten Aufnahme von 184 auf 194 bpm. Die größte Temposteigerung erstreckt sich von 112 auf 168 bpm.

Zentrale rhythmische Kennzeichen des Bluesgesangs sind die Offbeat-Akzentuierungen im Verhältnis zum Grundschlag der Begleitung sowie eine flexible Unterteilung des Grundschlags. Offbeat-Akzentuierungen finden sich innerhalb der Melodien bei allen möglichen Zählzeiten, vielfach auch kontinuierlich über einen begrenzten Zeitraum hinweg (Offbeat-Phrasierung). Die maximale Ausdehnung der Offbeat-Phrasierung beträgt laut Titon zweieinhalb 4/4-Takte, also zehn Grundschläge. In der Regel beginnen die Gesangsphrasen nicht auf dem Grundschlag, sondern bei einem Offbeat und werden mit einem Offbeat beendet. Während die Anfangsphrasen („Call“) einer Blueszeile vielfach auftaktig beginnen (auf unbetonten Zählzeiten, also 3und, seltener 4und eines möglichen 4/4-Taktes bzw. auf den entsprechenden Zeitpunkten eines eingefügten 2/4-Taktes), beginnen die Antwortphrasen („Response“) zumeist hinter einem aus der Begleitung ableitbaren Taktschwerpunkt.

Die Unterteilung des Grundschlags erfolgt teils gerade (binär), teils wird die erste Achtel verlängert, sodass eine (annähernd) ternäre Unterteilung (2 : 1) des Grundschlags entsteht. Vermutlich lässt sich die triolische Achtelphrasierung, die im Jazz ab ca. 1925, in der populären Musik insgesamt in den 1930er, 1940er und 1950er Jahren vorherrschend wurde, direkt auf diese Phrasierungseigenheiten des Blues zurückführen. Zuweilen werden im Blues jedoch auch binär (gerade) und ternär (triolisch) phrasierte Patterns einander kontrastierend gegenübergestellt. Manche Melodien enthalten beide Grundschlagsunterteilungen. Üblicherweise wechselt sowohl Melodie als auch Begleitung vom geraden zur triolischen Phrasierung, die dann einige Zeit anhält.<sup>29</sup> In vielen Aufnahmen erklingt in der Gesangs- und Gitarrenstimme allerdings gleichzeitig eine binäre und ternäre Grundschlagsunterteilung – binär zumeist in der Gitarrenbegleitung und ternär im Gesang. Dies ist vor allem bei Aufnahmen aus dem Mississippi Delta und der Region um Memphis verbreitet. Titon führt als Beispiel eine längere Transkription von Willie Browns „M. and O. Blues“ an (Titon 1977, S. 149ff). Auch die umgekehrte Kombination einer ternär phrasierten Instrumentalbegleitung mit einer vorwiegend gerade phrasierten Gesangsstimme ist üblich, so etwa in Robert Johnsons Version von „I Believe I’ll Dust My Broom“ (1936), wobei Johnsons Gesang zusätzlich zwischen gerader und triolischer Unterteilung des Grundschlags (punktierte Viertel) wechselt (Abb. 43).

---

29 Laut Evans (2002) charakterisiert dieser Wechsel zwischen binärer und ternärer Achtelunterteilung vor allem die Bluessänger aus Jackson, Mississippi, z.B. Tommy Johnson.

The image shows a musical score for the song "I Believe I'll Dust My Broom" by Robert Johnson. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (Gesang) and a guitar line (Gitarre). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "I'm goin' get up in the mor - ning I be - lieve I'll dust my broom". The guitar accompaniment features a triplet figure in the first system and a Boogie Woogie figure in the second system.

Abb 43: Robert Johnson „I Believe I'll Dust My Broom“ (1936), Anfang der ersten Strophe; ♩ = ca. 96 bpm. Der binären Phrasierung im Gesang (punktierte Achtel und punktierte Sechzehntel) steht eine triolische Gitarrenstimme gegenüber.<sup>30</sup>

Innerhalb der Gesangsphrasierung bestehen große mikrorhythmische Gestaltungsspielräume, die von einer Nähe zum Sprechrhythmus zeugen: „[...] while the accompaniment marks the pulse beats, the vocal gives the impression of floating above them. Freed from strict square time, the singer moves through time near the rhythm of speech, apparently hurrying his phrases. This contrasts with the delay and hold-over characteristic of vaudeville blues singing“ (Titon 1977, S. 154).

In der Gitarrenbegleitung lassen sich eine Reihe von formelhaften Spielmustern oder Riffs ausmachen, die von den Musikern sehr variabel eingesetzt werden. „I Believe I'll Dust My Broom“ (1936) von Robert Johnson (Abb. 43) enthält zwei Beispiele für solche instrumentalen Begleit-Riffs. Zum einen unterlegt Johnson seine Gesangszeilen mit einem Triolen-Riff, das er relativ laut spielt. In Gesangspausen erklingt zum anderen eine zwischen Quinte und Sexte wechselnde Figur, die auch im Piano-Blues verbreitet ist.<sup>31</sup> Laut Titon (1996, S. 198) geht die im Boogie Woogie übliche Erweiterung dieser Boogie Woogie-Figur zu einer Abfolge: Quinte - Sexte - kleine Septime - Sexte direkt auf Robert Johnson zurück.

30 In der Transkription der Gitarrenstimme wurden leisere Basstöne, die während der Triolenfigur zusätzlich erklingen, nicht berücksichtigt.

31 Ford (1988, S. 72) nennt die erste Begleitfigur „Elmore James-Riff“ nach dem Blues-Sänger und -Gitarristen Elmore James, der vermutlich Johnson beeinflusst hat, die zweite Begleitfigur „Cut-Boogie“-Riff. Gissing (1986, S. 29) bezeichnet dieselben Patterns als „Diskant-Fills“ und „Walking Bass“.

## Boogie Woogie

In den ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entwickelte sich im Süden und mittleren Westen der USA eine Tradition des Blues-Pianospiels, die sich durch ein schnelles Grundtempo (160-180 bpm) und durch charakteristische Begleitfiguren der linken Hand – Ostinato-Achtellinien, sog. Walking Bass-Linien (auch: „eight to the bar“), oder regelmäßige rhythmisierte Akkordostinatofiguren – auszeichnet. Dieser Piano-Stil wurde Barrelhouse Piano Honky Tonk-Piano (nach dem bevorzugten Aufführungsort in Barrelhouse- und Honky Tonk-Kneipen) oder Boogie Woogie genannt. Anders als bei den variablen Formen des Downhome Blues wird im Boogie Woogie die 12taktige Bluesform strikt eingehalten. Die Akkordwechsel vollziehen sich in regelmäßigen Abständen, wodurch eine eindeutige metrische Bezugshierarchie entsteht, die sich vom Grunds Schlag bis zu Gruppen von 16 Schlägen (oder vier 4/4-Takten) bzw. dem gesamten, 48 Schläge umfassenden Zyklus erstreckt. Die Grunds Schlagsunterteilung ist im Boogie Woogie in der Regel ternär. Allerdings kommt es im hohen Tempo auch zu einer Angleichung der Längen beider Achtelnoten; daneben gibt es Aufnahmen, in denen streng binär, also mit gleich langen Achteln, gespielt wird.

Die Bezeichnung „Boogie Woogie“ wurde durch die Aufnahme „Pine Top’s Boogie Woogie“ (1928) von Clarence „Pine Top“ Smith populär (Oliver 1988). Das Stück steht in einem Tempo von  $\downarrow = \text{ca. } 165 \text{ bpm}$ . Mit der linken Hand spielt Smith eine durchgehende Bassfigur, bei der eine kurze Linie mit Grundton, kleiner und großer Terz durch Quint- und Sext-Intervalle fortgesetzt wird (Abb. 44).



Abb. 44: Clarence „Pine Top“ Smith „Pine Top’s Boogie Woogie“ (1928), Bass-Pattern;  $\downarrow = \text{ca. } 165 \text{ bpm}$ .

Um den typischen „Drive“ der Bass-Patterns im Boogie Woogie zu erklären, sind wahrnehmungspsychologische Überlegungen hilfreich. Das im Boogie Woogie vorherrschende schnelle Tempo ist mit 160-170 bpm so gewählt, dass die kürzeren Töne der Bassfigur mit einer Dauer von 118-125 ms gerade noch als eigenständige Töne und nicht nur als kurze Vorschläge zu den darauf folgenden längeren Tönen wahrgenommen werden; die Tondauer liegt knapp über dem erforderlichen Mindestabstand zwischen zwei Onsets, sodass zwei eigenständige, für die rhythmische Struktur relevante



The image shows two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', illustrating cross-rhythmic overlays. Example 'a)' shows a piano accompaniment with a steady bass line in the left hand and a melody in the right hand that is in phase with the bass. Example 'b)' shows a similar piano accompaniment, but the melody in the right hand is phase-shifted relative to the bass line. Both examples are in G major and 4/4 time.

Abb. 46: Beispiele für kreuzrhythmische Überlagerungen in Meade Lux Lewis „Honky Tonk Train Blues“ (1927), ♩ = ca. 167 bpm; a) in Phase (zweiter Chorus, T. 7), b) phasenverschoben (fünfter Chorus, T. 4/5).

In acht der zehn Chorusse erklingen Passagen mit solchen Kreuzpulsationen, bei denen zum ternär unterteilten Grundschlag der linken Hand gleichzeitig eine um ein Drittel schnellere Pulsfolge (rechte Hand) gespielt wird; zusätzlich wird in manchen Passagen die binäre Grundschlagsunterteilung (in Abb. 47 als punktierte Achtel notiert) weiter halbiert (punktierte Sechzehntel). Im folgenden Beispiel (Abb. 47) wird außerdem durch die Wiederholung einer dreitönigen Melodiezelle in der Oberstimme der rechten Hand eine weitere, langsamere Rhythmusschicht angedeutet; die Dauer einer Dreitonzeile entspricht der anderthalbfachen Länge des Grundschlags. Diese Überlagerung ähnelt dem „Secondary Rag“ im Ragtime – der Überlagerung zweier Einheiten, deren Längen im Verhältnis 2 : 3 stehen (zwei Dreitoneinheiten über drei Grundschlägen).

The image shows a musical example labeled 'Abb. 47'. It features a piano accompaniment with a steady bass line in the left hand. The right hand plays a melody consisting of dotted eighth notes, which are further subdivided into sixteenth notes. This creates a complex rhythmic overlay where the right hand's pulse is faster than the left hand's. The key signature is G major and the time signature is 4/4.

Abb. 47: Meade Lux Lewis „Honky Tonk Train Blues“ (vierter Chorus, T. 5/6).

Viele Plattenaufnahmen wichtiger Boogie Woogie-Pianisten (Clarence „Pinetop“ Smith, Meade „Lux“ Lewis, Albert Ammons sowie Jimmy Yancey und Pete Johnson) entstanden erst in den 1930er Jahren. Der Erfolg dieses Piano-Stils wurde zwar zunächst durch die Wirtschaftskrise gedämpft. Nachdem Benny Goodman 1935 die Boogie-Pianisten Lewis, Ammons und Johnson in seiner populären Radio-Show vorgestellt hatte, wurde Boogie Woogie jedoch in der Folgezeit zum ersten Blues-Stil, der

von einem breiten weißen Publikum rezipiert wurde. Ende der 1930er Jahren machten Swing-Orchester den Boogie Woogie weiter populär, so Tommy Dorsey mit „Boogie Woogie“ (1938) und Count Basie mit „Basies Boogie“ (1940). Die Boogie Woogie-Welle erreichte während des zweiten Weltkriegs einen Höhepunkt und hielt bis in die frühen 1950er Jahre an. Boogie-Bassläufe wurden zum Standard-Repertoire von Blues- und R'n'B-Musikern. Sie bestimmten weite Bereiche des städtischen Blues der 1930er und 1940er Jahre, so etwa bei dem in jener Zeit erfolgreichen Blues-Duo von Leroy Carr (Gesang, Piano) und Francis „Scrapper“ Blackwell (Gitarre). Zugleich wurde die 12taktige Bluesform immer stärker zu einem Formmodell, von dem kaum noch abgewichen wurde. Ein Grund für diese Schematisierung des Blues durch standardisierte Spielmuster und Formmodelle war vermutlich die zunehmende Professionalisierung der Musikproduktion in den Städten des Nordens der USA. Aufnahme-Sessions in kleineren Ensembles erforderten eindeutige formale Absprachen und einen verbindlichen rhythmisch-metrische Rahmen. Der Standardisierung in der Instrumentalbegleitung und bei der Verwendung zahlreicher rhythmisch-melodischer Riffs und Patterns steht allerdings weiterhin eine bewegliche Gestaltung der Melodiestimme gegenüber, die sich durch Offbeat-Akzentuierungen und Offbeat-Phrasierung, durch eine variable Unterteilung des Grundschlags sowie durch große mikrorhythmische Gestaltungsspielräume auszeichnet. Diese rhythmischen Gestaltungsmittel des Blues wurden zur Grundlage der Rhythmusgestaltung im Rhythm'n'Blues, Rock und Pop.

### **5.5 Rhythmus im Rhythm'n'Blues, Rock und Pop**

Mit dem Rock'n'Roll veränderte sich Mitte der 1950er Jahre die populäre Musik grundlegend. Musik stand nun im Mittelpunkt einer neuen Jugendkultur, von der die Erwachsenen zunächst weitgehend ausgeschlossen blieben. Die jugendlichen Rock'n'Roll-Stars hatten in Auftreten und musikalischem Ausdruck nur noch wenig mit jenen Sängern gemein, die in der Tradition des American Popular Song standen und vorwiegend Tin Pan Alley- und Musical-Songs interpretierten.<sup>32</sup>

Die musikalischen Wurzeln des Rock'n'Roll liegen, neben Einflüssen aus der euroamerikanischen Country Music, in erster Linie in der populären afroamerikanischen Musik der 1950er Jahre. Rock'n'Roll ist nahtlos aus

---

32 Diese Veränderungen vollzogen sich natürlich nicht über Nacht, sondern sind Teil langfristiger sozial- und kulturgeschichtlicher Prozesse. Die technologischen, mediensoziologischen, ökonomischen und musikrechtlichen Hintergründe des Erfolgs des Rock'n'Rolls hat Richard A. Peterson (1990) nachgezeichnet.



dem Rhythm'n'Blues hervorgegangen; einige der ersten Rock'n'Roll-Stars waren Schwarze. In den 1960er Jahren bezogen sich dann auch viele weiße Rock-Musiker auf die afroamerikanische Blues-Tradition. Im Rock'n'Roll und Rock finden sich daher zahlreiche rhythmische Gestaltungsmittel, die typisch für afroamerikanische Musik sind.

Die Vielfalt der stilistischen Entwicklungen der Rock- und Pop-Musik<sup>33</sup> ist seit den 1960er Jahren fast unüberschaubar geworden. Trotz teilweise beträchtlicher Unterschiede im musikalischen Gesamtbild ist die rhythmische Gestaltung in den zahlreichen Stilrichtungen der Rock- und Pop-Musik überraschend einheitlich. Da die afroamerikanischen Musikstile generell sehr einflussreich auf Stilentwicklungen der euroamerikanischen und europäischen Rock- und Popmusik gewesen sind und sich in den afroamerikanisch geprägten Stilen in der Regel eine vergleichsweise große rhythmische Gestaltungsvielfalt ausmachen lässt, stehen in der folgenden Darstellung der Rhythmusgestaltung in der populären Musik der 1950er und 1960er Jahre Beispiele aus afroamerikanischer Musik im Mittelpunkt.

### **Stilrichtungen des Rhythm'n'Blues**

Der Ausdruck „Rhythm'n'Blues“ (auch: „R'n'B“ oder „R&B“) entstand in den 1940er Jahren und löste im Bereich des Tonträgermarktes ab 1949 den Ausdruck „Race Records“ als Sammelbezeichnung für all jene populäre Musik ab, die von afroamerikanischen Musikern gespielt und für einen vorwiegend afroamerikanischen Hörerkreis produziert wurde. Rhythm'n'Blues ist daher kein klar umrissener musikalischer Stil, sondern entspricht eher einer Vermarktungsstrategie. Als Rhythm'n'Blues wurden so unterschiedliche Stilrichtungen wie der Jump Blues, der sich an Swing und Boogie Woogie anlehnt, der städtische Blues aus Chicago und von der Westküste, der ländliche Blues aus dem amerikanischen Süden, die Musik von jugendlichen Gesangsensembles (DooWop) und später der Soul der 1960er Jahre bezeichnet (vgl. Maulsby 2001, Friedlander 1996, S. 63-68). Obwohl das Rückgrat des Rhythm'n'Blues der Blues ist, finden sich dort auch Stilelemente aus dem Jazz, aus der afroamerikanischen Gospel Music und aus der Tradition des American Popular Song.

---

33 Ich verwende die Ausdrücke „Rock“ und „Pop“ als Bezeichnungen für ein musikalisches Kontinuum, wobei Rock eher für Musik in der Folge des Rock'n'Roll, Pop dagegen für andere Richtungen der populären Musik steht, die vielfach mit einem kommerziellen, musikindustriellen Aspekt der Musik in Verbindung gebracht werden (vgl. Friedlander 1996, S. 3). Vor allem der Ausdruck „Pop“ bleibt jedoch mehrdeutig, da er sich nicht nur auf den Aspekt der Popularität (und damit verknüpft des kommerziellen Erfolgs), sondern im Laufe der 1960er Jahre auch auf avancierte künstlerische Bestrebungen im Zusammenhang der sog. Pop Art bezieht.

Rhythm'n'Blues entstand während des zweiten Weltkriegs. Die erste Generation der Rhythm'n'Blues-Musiker bestand einerseits aus Blues-Musikern, andererseits aus Swing-Musikern, die auf die ökonomisch und sozial bedingten Veränderungen der Unterhaltungskultur in der Kriegs- und Nachkriegszeit reagierten: auf die Auflösung vieler Swing-Bigbands sowie den Niedergang der Ballrooms und des Ballroom-Tanzens (Maultsby 2001). Der Jump Blues war ein Musikstil, der die rhythmischen Gestaltungsmittel der Swing-Bigbands auf kleinere Ensembles übertrug. Ähnlich wie der Jump Blues knüpfte auch der sog. West Coast-Blues von Musikern wie dem Gitarristen T-Bone Walker oder der sog. Club Blues von Musikern wie Nat King Cole sowohl an die Traditionen des Blues als auch an Charakteristika des Jazz an, was sich u.a. in einer jazztypischen Instrumentierung und im hohen Stellenwert von improvisierten Instrumentalsoli zeigt. In den 1940er und 1950er Jahren wurden eine Reihe von kleinen, unabhängigen Plattenlabels gegründet, die sich auf die Veröffentlichung von Blues-Aufnahmen spezialisierten (George 1988, S. 26-36). Firmen wie Atlantic Records, gegründet 1947 in New York, oder Chess Records, gegründet 1950 in Chicago, produzierten für ein städtisches Publikum Aufnahmen mit zahlreichen Blues-Künstlern aus den Südstaaten, deren Musik sich stark am Downhome Blues orientierte. Unter afroamerikanischen Jugendlichen erlangten A capella-Vokalensembles zunehmend an Attraktivität, die sich einerseits an Vokalensembles der Swing-Ära (z.B. den Mills Brothers oder den Ink Spots), aber auch stark an den Vokalgruppen der afroamerikanischen Gospel Music orientierten (z.B. den Dixie Hummingbirds oder den Soul Stirrers). Die Spaniels führten Anfang der 1950er Jahre den typischen Doo Wop-Gesangsstil ein, bei dem die Basstimme mit den Silben „doo wop“ einen Kontrabass imitiert (z.B. in „Baby, It's You“, 1953). Die anderen Gesangsstimmen singen zumeist mit besonderen Vokalfarben Akkorde („ooh-ooh-wee“ usw.), was als „blow harmony“ bezeichnet wurde. Bei kommerziellen Schallplattenproduktionen wurde den A capella-Vokalgruppen eine Instrumentalbegleitung hinzugefügt. Die Musik und die Song-Texte der afroamerikanischen DooWop-Gruppen entsprachen auch dem Ausdrucksbedürfnis der weißen Teenager. Die DooWop-Gruppe The Teenagers mit dem erst dreizehnjährigen Leadsänger Frankie Lymon hatte mit „Why Do Fools Fall in Love“ (1955) einen der ersten Teenager-Hits. Hier lassen sich die Anfänge der auf ein jugendliches Publikum gerichteten Pop-Musik verorten.

Ab Mitte der 1950er wurden gezielt sog. Crossover-Produktionen – schwarze Musiker und Bands spielen für einen weißen Markt – vorangetrieben; u.a. von den Plattenfirmen Mercury und Atlantic Records; die Songwriter waren vorwiegend Weiße, so etwa Jerry Leiber und Mike Stoller bei Atlantic. Wichtig wurden Hooklines, die zum Mitsingen einladen,

sowie Streicherarrangements; teilweise wurden lateinamerikanische Rhythmen verwendet. Daneben produzierten Firmen wie Atlantic Records weiterhin R'n'B in kleinen Besetzungen für eine afroamerikanische Käuferschicht (u.a. die Clovers, Ray Charles, Joe Turner und Etta James).

1955 gilt als Jahr des Durchbruchs für den Rock'n'Roll. Friedlander (1996, S. 25-61) unterscheidet zwei „Generationen“ von Rock'n'Roll-Sängern: Die ersten Rock'n'Roll-Sänger waren demnach Fats Domino, Bill Haley, Little Richard und Chuck Berry und erschienen in den Jahren zwischen 1953 und 1955 auf der nationalen Musikszene. Drei der vier Musiker (Domino, Richards und Berry) waren Afroamerikaner, ihre Musik wurzelte stark in der Tradition des Rhythm'n'Blues. Zwischen 1955 und 1957 traten dann mit Elvis Presley, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis und den Everly Brothers euroamerikanische Rock'n'Roll-Stars ins Rampenlicht des Medienrummels um die neue Jugendmusik. Diese Musiker sangen ihre Versionen von Rhythm'n'Blues-Songs, hatten jedoch auch starke Wurzeln in der Country Music.

### **Riffs und Offbeat-Akzentuierungen im Rhythm'n'Blues**

Riffs sind das zentrale Gestaltungsmittel der populären Musik seit den 1930er Jahren (vgl. 5.3). Der Einsatz von Riffs erstreckt sich sowohl auf die Ostinatofiguren von Bass und Akkordinstrumenten und auf die Wiederholung von Akkordfolgen als prägnanten Rhythmusmustern als auch auf die melodische Gestaltung mit kurzen, wiederholt eingesetzten rhythmischen Figuren.

Diese Gestaltungsmittel prägen bereits die Aufnahmen des Jump Blues. Kennzeichen des Jump Blues sind eine 12taktige Blues-Form, Boogie Woogie-Basslinien in ternärer Phrasierung sowie synkopierte Bläser-Riffs; außerdem gibt es neben der Gesangsstimme vielfach Saxophonsoli sowie Gruppengesang beim Refrain. Die Timpani Five des Saxophonisten und Sängers Louis Jordan war eine der stilbildenden Bands des Jump Blues. Das Ensemble wurde 1938 gegründet und bestand aus drei Bläsern (Trompete, Alt- und Tenorsaxophon) sowie einer Rhythmusgruppe mit Piano, Gitarre, Bass und Schlagzeug. „Choo Choo Ch'Boogie“ (1946) ist eine der erfolgreichsten Aufnahmen von Louis Jordan. Dem Stück liegt eine sehr häufig im Jump Blues anzutreffende Variante der Boogie Woogie-Basslinie zugrunde, bei der die Töne der Bassstimme (auf den Schlag) und Akkorde (dritte Triolenachtel) einander abwechseln (vgl. Abb. 48). Die Akkordbrechungen des Boogie-Basses wurden zu einem zentralen Kennzeichen im Rhythm'n'Blues und Rock'n'Roll, so z.B. in Joe Turners „Shake, Rattle and Roll“ (1954) oder Bill Haleys „Rock around the Clock“ (1955, s. dazu Jerrentrup 1981, S. 218-222).



Abb. 48: Typisches Muster der Jump Blues-Begleitung, aus Louis Jordan „Choo Choo Ch’Boogie“ (1946), ♩ = 162 bpm.

Die Offbeat-Phrasierung der Akkordstimme führt zu einem treibenden Bewegungscharakter des gesamten Patterns. Ähnlich wie im Boogie Woogie (vgl. 5.4) werden die Akkorde nicht mit dem vorhergehenden Basston zusammen gruppiert, sondern aufgrund des kleineren Interonsetintervalls dem nachfolgenden Basston zugerechnet und daher als vorgezogene Offbeat-Akzente empfunden. Der „springende“ Charakter dieses Rhythmus wird durch das schnelle Grundtempo – bei „Choo Choo Ch’Boogie“ ♩ = 162 bpm – weiter verstärkt. Allerdings ist das Tempo so gewählt, dass die kürzeren Akkordklänge noch als eigenständige und für die rhythmische Struktur relevante Klangereignisse und nicht nur als Vorschläge der Basstöne wahrgenommen werden, was bei einem Tempo von ♩ = 200 bpm und mehr bzw. einer Tonlänge von 100 ms und weniger der Fall wäre.

Auch die Gestaltung der Melodie ist in den 1950er Jahren zunehmend durch Riffs geprägt. Vielfach werden die Bläser-Riffs, wie sie nicht nur in der Musik der Swing-Bigbands, sondern auch in Rhythm’n’Blues-Aufnahmen verwendet werden, auf die Gesangsstimme übertragen. Dies gilt vor allem für die Refrain-Zeilen, in denen rhythmisch prägnante Riffs zu Hooklines der jeweiligen Stücke werden – so auch im Refrain von „Choo Choo Ch’Boogie“ (Abb. 49). Die Riff-Melodie zeichnet sich durch eine ausgeprägte Offbeat-Phrasierung aus; erst der Schluss der Gesangsphrase erklingt auf dem Beat („ch’boo-gie“).



Abb. 49: Louis Jordan „Choo Choo Ch’Boogie“ (1946), Gesangs-Riff in der Refrainzeile, ♩ = 162 bpm.

In „Shake, Rattle and Roll“ (1954) des Blues-Shouters „Big“ Joe Turner verbindet sich ein am Boogie Woogie angelehntes Begleit-Riff mit einer durch Riffs gekennzeichneten Melodiegestaltung, in der nun allerdings die

durchgehende Offbeat-Phrasierung zugunsten einzelner Offbeat-Akzentuierungen aufgegeben wird. Das Stück gliedert sich in mehrere 12taktige Blues-Strophen, denen folgendes Melodiemodell zugrunde liegt (Abb. 50):



Abb. 50: Joe Turner „Shake Rattle and Roll“ (1954), ♩ = 160 bpm, Beginn der Gesangsmelodie und Basslinie.

Der Refrain am Schluss des Stückes besteht aus einer rhythmischen Zelle, die auf einer Tonhöhe mehr gerufen als gesungen wird (Abb. 51). Auffällig ist auch hier, ähnlich wie bei Jordans „Choo Choo Ch’Boogie“, die im Vergleich zum Downhome Blues starke Standardisierung der Melodiegestaltung. Gerade die Refrainzeilen der beiden Stücke (Abb. 49 und 51) bilden aufgrund ihrer kurzen und prägnant synkopierten Akzentmuster ausgeprägte Hooklines.



Abb. 51: Joe Turner: „Shake Rattle and Roll“, Beginn des Refrains.

Allerdings findet sich auch in vielen R’n’B-Aufnahmen der 1950er Jahre die frei fließende, sprechnahe Gesangsrhythmik des älteren Blues – etwa in Aufnahmen der Chicagoer Plattenfirma Chess Records mit Blues-Musikern wie z.B. Muddy Waters, John Lee Hooker oder Howlin’ Wolf, die alle im Süden der USA aufgewachsen sind. Ein Beispiel hierfür ist Muddy Waters’ „Hoochie Coochie Man“ (1954) (Abb. 52). Der Gesang von Muddy Waters knüpft an die gesprochene Sprache und deren bewegliche Rhythmik an; die Notenwerte in der Transkription der Gesangsstimme sind nur als Annäherungen an diese sprechnahe Rhythmusgestaltung zu verstehen, tatsächlich zieht Waters viele Töne leicht vor. Auffällig in „Hoochie Coochie Man“ ist zudem ein kurzes auftaktiges Riff, das von der gesamten Band gespielt wird und die Gesangszeilen von Waters einrahmte. Dieses auftaktige Riff-

modell ist Grundlage zahlreicher Riffs in der Rockmusik der 1960er Jahre. Durch das langsame Tempo ( $\text{♩} = 74 \text{ bpm}$ ) und die starke Betonung des Taktanfanges wird ein Eindruck der „Schwere“ erzeugt.

The image shows a musical score for the beginning of Muddy Waters' 'Hoochie Coochie Man' (1954). The score is in 4/4 time and features five staves: Gesang (Vocal), Mundharmonika (Harmonica), Gitarre (Guitar), Bass, and Becken / Snare Drum (Drums). The vocal line starts with the lyrics 'The Gip-sy wo-man told my mo-ther be-fore I was bom'. The rhythm is characterized by off-beat accents and a strong downbeat.

Abb. 52: Muddy Waters „Hoochie Coochie Man“ (1954),  $\text{♩} = 74 \text{ bpm}$ , Beginn der ersten Gesangsstrophe.

Die ausgeprägte Tendenz zur Offbeat-Akzentuierung in der Melodiestimme ist ein durchgängiges Kennzeichen des Gesangs im Rhythm'n'Blues, Rock und Pop. Auffällig ist dabei der Wechsel zwischen Offbeat-Akzenten und Betonungen auf dem Beat, so in den oben dargestellten Ausschnitten aus Louis Jordans „Choo Choo Ch'Boogie“ und Joe Turners „Shake Rattle and Roll“ (vgl. Abb. 49, 50, 51). Durch das „Zu-Früh“ der Offbeats entsteht wahrscheinlich die Empfindung einer Beschleunigung oder eines Drive, der typisch für den Bewegungscharakter vieler Rock- und Pop-Stücke ist. Allerdings gibt es auch zahlreiche Stücke, bei denen der Gesang völlig ohne Offbeat-Akzente auskommt, so etwa Bill Haley in „Rock Around the Clock“ (1955). Allan Moore (2001, S. 46f) weist auf die im Vergleich zu afroamerikanischen Sängern selteneren Offbeat-Akzentuierungen bei euroamerikanischen Rock'n'Roll-Sängern hin.

Der Musiktheoretiker David Temperley (1999) beschreibt die synkopierenden Akzentmuster ebenfalls als das zentrale rhythmische Merkmal der Melodiegestaltung im Rock. Anders als in afrikanischer Musik entstehen jedoch laut Temperley durch diese Synkopen keine Mehrdeutigkeiten der metrischen Struktur: „[T]he main point here is that rock encourages us to try to keep a metrical structure going even when there are stressed events that (on the surface) conflict with it; in genuinely irregular passages [...], this can create metrical situations of considerable complexity and richness“ (Temperley 1999, S. 37). Gerade weil die metrische Struktur klar durch die schematisierte Begleitung vorgegeben ist, können durch Synkopierungen

bzw. Offbeat-Akzentuierungen zahlreiche rhythmische Divergenzen erzeugt werden. Temperley geht noch einen Schritt weiter und behauptet, „[...] that even if one of these melodies was heard unaccompanied, the metre that was inferred would be the correct one“ (Temperley 1999, S. 26). Um diese These zu begründen formuliert er – ganz im Sinne der Generativen Grammatik tonaler Musik von Lerdahl und Jackendoff (1983, vgl. 4.1) – eine „Syncopation Shift Rule“, aufgrund derer die synkopierte Melodie auf eine metrische Tiefenstruktur bezogen wird: „In inferring the deep structure of a melody, any event may be shifted forward by one beat at a low metrical level. The order of events in a line in the deep structure must be the same as their order in the surface structure“ (Temperley 1999, S. 31). Als Beleg für die Existenz einer solchen metrischen Tiefenstruktur fügt er an, dass eine synkopierte Melodie von Hörern bisweilen mit vom Original abweichenden Synkopierungen erinnert wird; Grundlage dieser Erinnerung müsse demnach die metrische Tiefenstruktur sein – eine These, die sich in Hörversuchen empirisch überprüfen ließe. Allerdings erscheint mir fraglich, ob Hörer tatsächlich auch aus unbegleiteten, einstimmigen Melodien mit starken Synkopierungen oder gar mit Offbeat-Phrasierung eine metrische Tiefenstruktur eindeutig herleiten.

### **Das Backbeat-Pattern**

Zentrales metrisches Bezugsschema der populären Musik seit den 1950er Jahren ist ein standardisiertes Schlagzeug-Pattern, das von Allan F. Moore (2001, S. 38) als „standard rock beat“ bezeichnet wird. Der Rockhistoriker Paul Friedlander, der sich in seiner Sozialgeschichte des Rock’n’Roll auch mit den musikalischen Gestaltungsmitteln zahlreicher Stilistiken der Rock- und Pop-Musik in der Zeit zwischen 1955 und 1985 ausführlich auseinandersetzt, charakterisiert dieses Begleitschema folgendermaßen:

„The one constant among the changing musical variables was the ‚beat‘ (backbeat or emphasis on the second and fourth beat in the measure). With roots from gospel through R&B to classic rock, the backbeat (played most often on the snare drum) provided the counterpoint ROLL to the top-of-the-measure ROCK of the bass and other instruments. It was this beat that excited teenage bodies to move uncontrollably and threaten the moral sensibilities of parents. Each successive rock music genre incorporated the beat as an integral musical component“ (Friedlander 1996, S. 283).

Grundlegendes Kennzeichen des standardisierten „rock beats“ ist ein alternierendes Spiel von Bass Drum und Snare Drum, wobei die Bass Drum in der Regel jede erste, die Snare Drum jede zweite Zählzeit des Grundpulses

betont. Auf dem Becken werden Viertel oder Achtel gespielt (Abb. 53). Da der Schlag der Snare Drum hinter dem metrisch akzentuierteren Schlag der Bass Drum liegt, wird er auch „Backbeat“ genannt, sodass das gesamte Schlagzeug-Pattern als „Backbeat“ oder „Backbeat-Pattern“ bezeichnet werden kann.

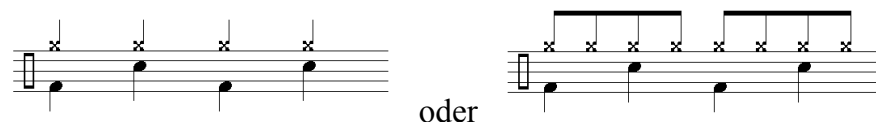


Abb. 53: Schematische Begleitfigur im Rhythm'n'Blues und Rock (Backbeat-Pattern).

Die Vorläufer des Backbeat-Patterns sind vielfältig. Vergleichbare Begleitmuster finden sich bereits in den stereotypen Begleitfiguren von Marsch und Ragtime, bei denen sich der Harmoniegrundton im Bass auf den schweren Schlag und ein Akkord im höheren Register auf dem Backbeat regelmäßig abwechseln („Oom Pah“-Figur). Dieselbe Begleitfigur, verteilt auf Tuba oder Bass und Akkordinstrument, prägt auch den frühen Jazz, wo sie aufgrund der metrischen Einheit von zwei Grundschlägen als „Two Beat“ bezeichnet wird. Vergleichbare Begleitformeln sind in der europäischen Volksmusik und in der amerikanischen Country Music verbreitet, wo eine Aufteilung zwischen Bass (Grundton) und Gitarre (Akkord) üblich ist. Jazz-Schlagzeuger begannen in den 1930er Jahren damit, den Backbeat durch Press Rolls und laute Snare-Schläge zu betonen, so etwa Gene Krupa (vgl. Paczynski 1999, S. 176f).

Bereits in manchen Rhythm'n'Blues-Aufnahmen der späten 1940er Jahre betont die Snare Drum den Backbeat. Doch erst im Laufe der 1950er Jahre wurde der Snare Drum-Backbeat zum übergreifenden rhythmischen Organisationsprinzip, das den klassischen Rock'n'Roll mit DooWop und den Girl- und Surf-Groups der frühen 1960er Jahre, mit dem Soul von Motown und Stax Records und den englischen Rockgruppen (Beatles, Rolling Stones und The Who) verbindet und das in den späten 1960er Jahren die verschiedenen Strömungen des Rock vom Hardrock (Led Zeppelin) über den Gitarren-Rock von Eric Clapton oder Jimi Hendrix bis zu den avancierteren Rockbands aus Kalifornien oder England charakterisiert. Auch nach 1970 ist das Backbeat-Pattern Grundlage der rhythmischen Gestaltung in weiten Bereichen der Rock- und Pop-Musik geblieben.

Die übergreifenden metrischen Einheiten von zwei, vier oder acht Schlägen (oder halben Takten des 4/4-Metrums, ganzen Takten, Einheiten



von zwei Takten) werden in populärer Musik in der Regel durch die harmonische und melodische Bewegung, durch die Harmoniewechsel und die Hauptakzente der Melodien eindeutig vorgegeben. Daher können Taktanfänge („Downbeat“) und die Akzentuierungen der Backbeats in der Regel eindeutig unterschieden werden – selbst dann, wenn die Backbeat-Akzente auf der Snare Drum lauter gespielt und stärker betont werden als die Schläge der Bass Drum. Justin London geht davon aus, dass bei all jenen Hörer, die mit Rock- und Pop-Musik vertraut sind, durch die starken Backbeat-Akzente die Rhythmuswahrnehmung nicht nur *nicht* beeinträchtigt, sondern aufgrund des stilistischen Vorwissens im Gegenteil sogar noch verdeutlicht wird (London 2004, S. 20). Durch Hörexperimente wäre empirisch zu überprüfen, ob das fast allgegenwärtige Backbeat-Pattern bei Hörern von Rock- und Pop-Musik inzwischen tatsächlich zu einem gelernten, die Metrumswahrnehmung verbindlich bestimmenden zeitlichen Bezugssystem geworden ist, auf dessen Grundlage schon allein die regelmäßigen Schläge der Snare Drum die Wahrnehmung eines Backbeat-Patterns und des entsprechenden Metrums hervorrufen können, auch wenn keine weiteren klanglichen Hinweise auf das Metrum vorliegen – also auch dann, wenn die Downbeats leiser gespielt werden oder überhaupt nicht erklingen (z.B. in Einleitungen zu Stücken).

Das Backbeat-Grundmuster (Abb. 53) bietet zahlreiche Variationsmöglichkeiten durch zusätzliche oder umplatzierte Schläge der Bass Drum oder durch weitere rhythmische Schichten. Hierdurch entstehen Patterns, deren Länge nicht nur zwei, sondern vier (vgl. Abb. 54), acht oder sogar 16 Schläge umfassen können.

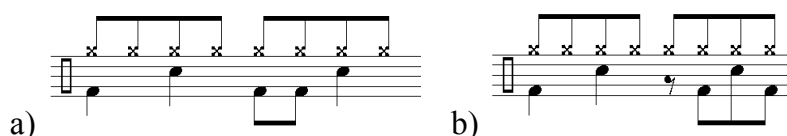


Abb. 54: Variationen des Backbeat-Patterns.

Moore weist darauf hin, dass die Länge der Begleitmuster vermutlich stilabhängig ist: „[...] 2-beat patterns define foxtrot and honky-tonk styles, rock frequently operates over an 8-beat groove (with fills and subtle variations in every second bar), while disco, funk and rap often employ 16-beat grooves“ (A. Moore 2001, S. 61, Anm. 4). Zusätzlich erfolgt vielfach eine improvisatorische Ausgestaltung des Auftaktes vor einem Downbeat (oder Patternbeginn) durch sog. Fills, die sich vor formalen Einschnitten über einen oder mehrere Takte erstrecken können. Diese Drum-Fills finden sich

auch im Rock u.a. im Spiel des Beatles-Schlagzeugers Ringo Starr, in sehr ausgeprägter Form bei John Bonham von Led Zeppelin, der in Fills mitunter Schlagzeugfiguren mit binärer, ternärer und quaternärer Grundschlagsunterteilung aneinanderfügt (vgl. A. Moore 2001, S. 86). Weitere Variationsmöglichkeiten entstehen durch die konkrete klangliche und mikro-rhythmische Ausgestaltung des Grundmusters.

### **Zum Bewegungscharakter des Backbeat-Patterns**

Das Empfinden der „Leichtigkeit“ oder „Schwere“ eines Begleitpatterns hängt vermutlich mit zahlreichen Aspekten zusammen. Zentraler Faktor ist das Tempo: ein schnelles Tempo ist von vornherein leichter, da beweglicher als ein langsamer Grundschlag. Hinzu kommen Aspekte der Instrumentierung und Klanggebung. Der Klang klatschender Hände, schnippender Finger oder eines Tamburins ist heller und höher als der Klang einer Snare Drum oder Bass Drum und wird vermutlich deshalb als „leichter“ empfunden, weil kleinere (und daher leichtere) Gegenstände normalerweise hellere und höhere Geräusche von sich geben. Im modernen Jazz setzt sich in den 1940er Jahren eine Betonung des Backbeats durch den hellen Klang der Hi-Hat durch; zugleich wird, anders als noch im Swing, der erste Schlag eines Taktes in der Regel nicht von der Bass Drum betont. Durch diese Gestaltungsweise entsteht im Jazz ein grundlegend anderer, „leichterer“ oder „fließenderer“ Bewegungscharakter als in der Rock- und Pop-Musik.<sup>34</sup>

Hinweise auf die relative Lautstärke und den Klangcharakter unterschiedlicher Backbeat-Patterns können Spektraldarstellungen geben. Bei Joe Turners „Shake, Rattle and Roll“ erklingt etwa ein relativ lauter Snare Drum-Backbeat, der durch zusätzliches Händeklatschen an Prägnanz gewinnt. Im Spektrogramm ist er als weites Frequenzband, graphisch durch eine vertikale Linie dargestellt, klar erkennbar (vgl. Abb. 55). Zu Beginn des stilbildenden Hardrock-Stück „When the Levee Breaks“ (1971) von Led Zeppelin spielt der Schlagzeuger eine Variation des Backbeat-Patterns in betont langsamem Tempo ( $\downarrow = 73$  bpm). In der Spektraldarstellung (Abb. 56) ist zu erkennen, dass die Klänge von Bass Drum und Snare Drum relativ lang anhalten, was durch einen starken Zusatz von Hall zustande kommt.

---

34 Natürlich ist der empfundene Bewegungscharakter in starkem Maße von Einflüssen der Hörsituation sowie von individuellen Hörstrategien und Hörpräferenzen abhängig. Bei meinen empirischen Untersuchungen zur Empfindung des Bewegungscharakters von verschiedenen Hörbeispielen aus populärer Musik, die ich mithilfe zahlreicher Adjektiv-Ratings durchgeführt habe, zeigte sich eine große Streuung bei den Ratings der Versuchsteilnehmer (vgl. Pfeleiderer 2005). Meine Überlegungen zum Bewegungscharakter des Backbeat-Patterns sind daher nur als eine unter vielen mögliche Hörweisen zu verstehen.

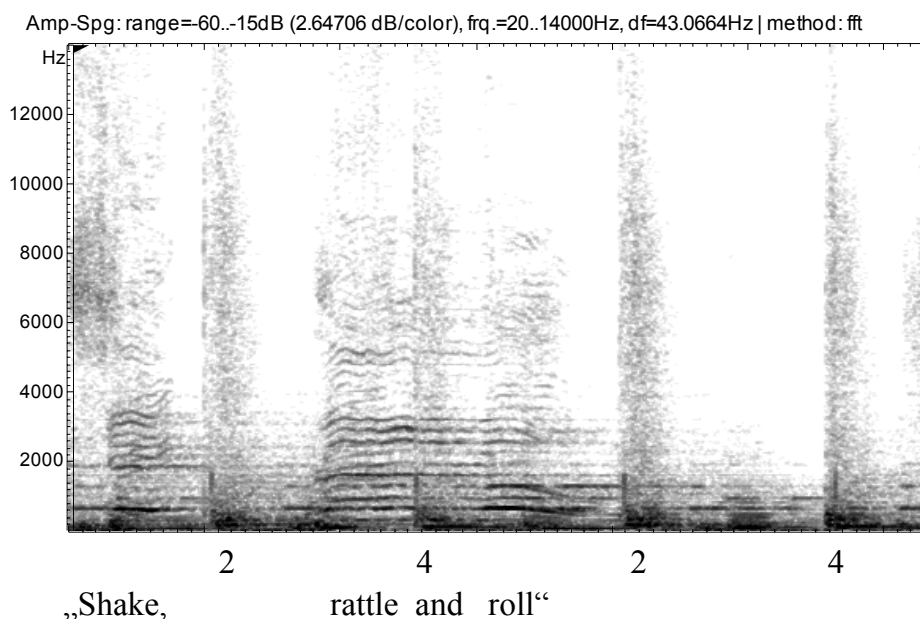


Abb. 55: Joe Turner „Shake, Rattle and Roll“ (1954), ♩ = 73 bpm.  
Spektrogramm der ersten Zeile des Refrains; zu Beginn ist der Zischlaut  
„sch“ an den hohen Frequenzkomponenten zu erkennen, sodann das  
Frequenzspektrum der Gesangsstimme und der vier Backbeats.

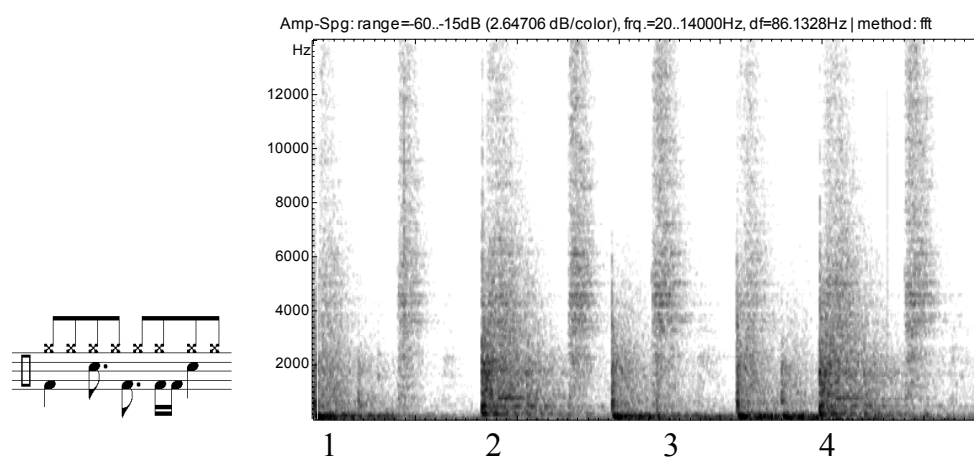


Abb. 56: Led Zeppelin „When the Levee Breaks“ (1971), ♩ = 73 bpm;  
Pattern und Spektrogramm der Solo-Einleitung des Schlagzeugs.

In Aufnahmen des Motown-Labels weist das Backbeat-Pattern eine besonders große Variationsbreite in Instrumentierung und Klangcharakter auf. Während die 1 und 3 wie üblich auf der Bass-Drum gespielt wird, werden die durchgängigen Achtelimpulse nicht immer auf dem Becken, sondern bisweilen auf dem Tamburin geschlagen. Der Backbeat wird auf der Snare

Drum, dem Tamburin, aber auch auf der Hi-Hat oder den Standtrommeln gespielt, oder aber mit den Fingern geschnippt. Durch diese klanglichen Faktoren kommt – zusammen mit dem eher schnellen Tempo – ein vergleichsweise „leichter“ und „federnder“ Bewegungscharakter zustande, so etwa in „Baby Love“ (1964) der Supremes.

Mikrorhythmische Abweichungen können den Charakter des Begleit-patterns ebenfalls beeinflussen. Vor allem die Verzögerung des Snare Drum-Backbeats führt zu einem „entspannteren“ Bewegungscharakter, der auch als „Lay Back“ bezeichnet wird. Der Produzent Jerry Wexler soll 1965 bei Aufnahmen im Studio der Plattenfirma Stax Records in Memphis, Tennessee, eine Betonung und Verzögerung des Backbeats veranlasst haben. Gegenüber Charlie Gillett äußerte sich Gitarrist Steve Cropper, Mitglied der Stax-Studio-Band Booker T. and the MGs, zur Aufnahme-Session von Wilson Picketts „In the Midnight Hour“ (1965):

„During the session Jerry [Wexler] said, ‚Why don’t you pick up this thing here?‘ He said this was the way the kids were dancing, they were putting the accent on two. Basically, we have been one beat accenters with an afterbeat, it was like ‚boom dah‘, but here this was a thing that went ‚un-chaw‘, just the reverse as far as the accent goes. The back beat was somewhat delayed and it just put it in that rhythm, and Al [Jackson] and I have been using that as a natural thing now, ever since we did it. We play a downbeat and the two is just almost on but a little bit behind only with complete impact. It turned us on to a heck of a thing“ (zit. in: Gillett 1974, S. 194).

Der Schlagzeuger Al Jackson fügt hinzu: „It sounded really as though the two and four were late. It was so far behind that you wouldn’t believe it, and how it came out like this, we don’t know. Then it became natural for Steve and I to play the delayed two-four after that“ (zit. in: Gillett 1974, S. 196). Die hohe Intensität des Backbeats in „In the Midnight Hour“, die durch die Betonung von Snare Drum und Gitarre zustande kommt, lässt sich im Spektrogramm gut erkennen (Abb. 57). Eine Verzögerung des Backbeats kann allerdings im Spektrogramm nicht festgestellt werden. Vielmehr weisen die Intervalle zwischen den einzelnen Schlägen eine erstaunlich konstante Länge (543 ms) auf, sodass Al Jacksons Verwunderung über die Empfindung eines verzögerten Backbeats berechtigt erscheint.

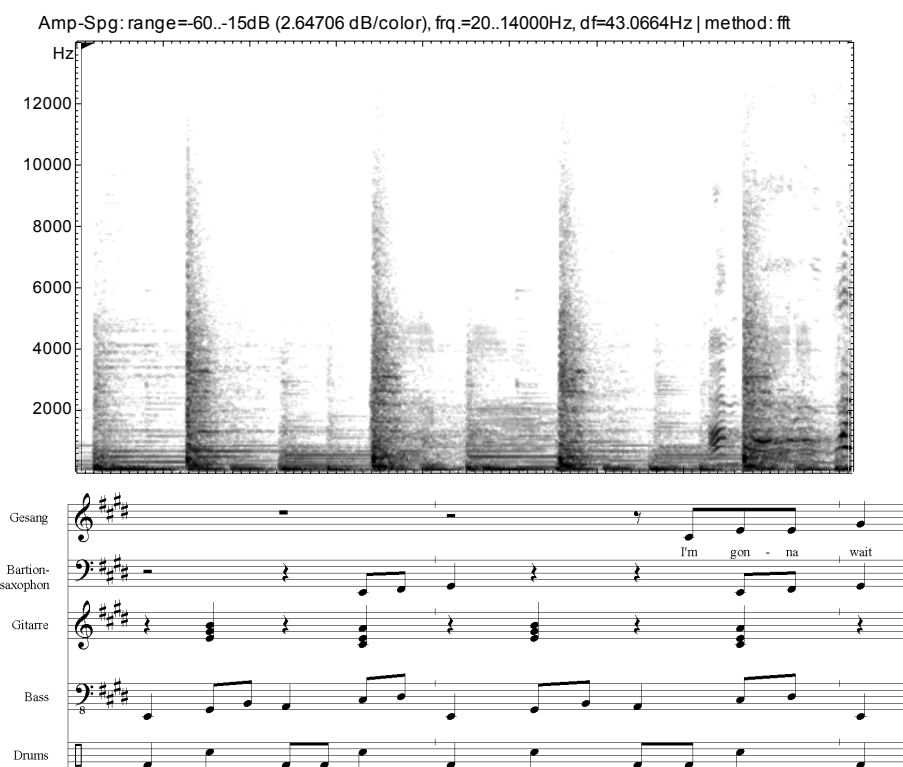


Abb. 57: Wilson Pickett „In the Midnight Hour“ (1965), Pattern der Einleitung und Einsatz des Gesanges, Spektrogramm und Notendarstellung, ♩ = 110 bpm.

In anderen Aufnahmen lässt sich ein verzögerter Backbeat jedoch eindeutig nachweisen – besonders ausgeprägt in einer neueren Aufnahme der Rock-Band ZZ Top. Am Anfang von „Vincent Price Blues“ (1996)<sup>35</sup> beträgt der Abstand zwischen den Onsets des ersten Bass Drum-Schlages und des ersten Snare Drum-Schlages 960 ms gegenüber nur 890 ms zwischen dem zweiten Snare Drum-Schlag und dem folgenden Bass Drum-Schlag, was einer Verzögerung von 35 ms oder ca. 4 % eines durchschnittlichen Interonsetintervalls von 925 ms beim Grundtempo ♩ = 65 bpm entspricht (vgl. Abb. 58). Allerdings sind die beiden folgenden Interonsetintervalle beide jeweils ca. 925 ms lang. Diese Gestaltungsweise wiederholt sich auch im weiteren Verlauf des Stückes: Fast immer wird der Backbeat nur zur Beginn einer Takteinheit verzögert, während der zweite Backbeat unverzögert erklingt.

35 Aus ZZ Top „Rhythmeen“ (RCA 74321 39662).

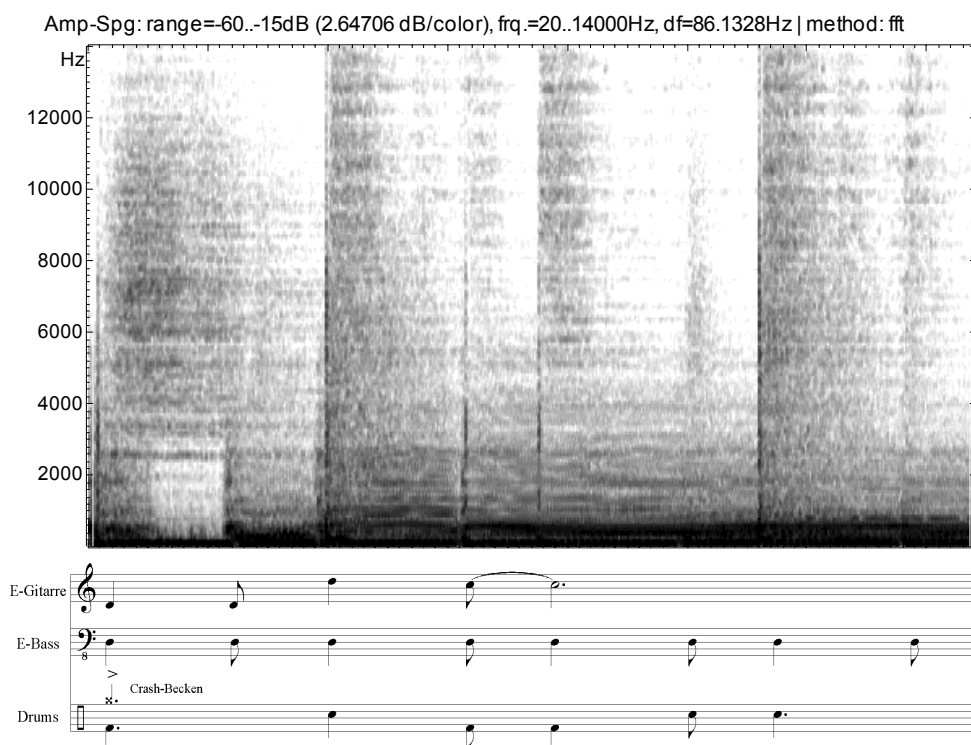


Abb. 58: ZZ Top „Vincent Price Blues“ (1996), ♩ = 65 bpm; Notenbeispiel und Spektrogramm des Anfangs. Die Schlagzeugimpulse auf den vier Grundschlägen sind als dünne senkrechte Linien erkennbar, wobei der Impuls des zweiten Schlags leicht nach rechts verschoben ist.

### Soul Music<sup>36</sup>: Stax Records und Motown Records

Stax Records gilt als stilbildendes Label des sog. Southern Soul (Guralnick 1986, Bowman 1997). 1960 in Memphis, Tennessee, gegründet<sup>37</sup>, arbeitete Stax Records von 1960-66 eng mit der New Yorker Plattenfirma Atlantic Records zusammen. Viele Aufnahmen von Atlantic wurden in den 1960er Jahren in Zusammenarbeit mit Musikern aus dem Stax-Umfeld produziert; umgekehrt kümmerte sich Atlantic Records in den 1960er Jahren um den Vertrieb der Stax-Produktionen (vgl. Gillett 1974, S. 185ff, Bowmann 1997). Am Repertoire von Stax lassen sich einige Tendenzen der rhythmischen Gestaltung in der populären Musik der 1960er Jahre verdeutlichen.

36 Mit dem Ausdruck „Soul Music“ (kurz: „Soul“) werden gemeinhin Entwicklungen des Rhythm’n’Blues in den 1960er Jahren bezeichnet (vgl. Keil 1966, Haralambros 1985, Guralnick 1986, Ward 1998). Laut Keil hat sich diese Bezeichnung erst Ende der 1960er Jahre allgemein durchgesetzt (Keil 1966, S. 164ff).

37 In den Jahren zuvor hatten die Gründer von Stax Records, Jim Stewart und Estelle Axton, bereits unter dem Firmennamen Satellite Records Plattenaufnahmen veröffentlicht (Bowman 1997, S. 3ff).

Robert Bowman (1995) hat die musikalischen Charakteristika der Musik von Stax Records in einer Auswahl von 95 erfolgreichen Aufnahmen untersucht, die vorwiegend aus den 1960er Jahren stammen. In den Jahren von 1961-1969/70 kam es zu einem relativ einheitlichen „Stax Sound“, da alle Aufnahmen im selben Studio von derselben Studio-Band (Booker T. and the MGs), zum Teil ergänzt durch die Bläser der Mar-Key-Horns, eingespielt wurden. Die Band Booker T. and the MGs bestand aus dem Keyboard-Spieler Booker T. Jones, dem Gitarristen Steve Cropper, dem Schlagzeuger Al Jackson sowie dem Bassisten Donald Dunn, der 1964 Lewis Steinberg ablöste. Die Stücke wurden von einer begrenzten Anzahl von Songwritern geschrieben, so etwa von Isaac Hayes und David Porter, William Bell und Booker T. Jones, Eddie Floyd und Steve Cropper sowie Otis Redding.

Im Stax-Repertoire dominieren mit wenigen Ausnahmen zwei Stücktypen: Einerseits Balladen im Tempo zwischen ca. 50 und 80 bpm, andererseits Stücke im mittleren Tempo zwischen 100 und 130 bpm. Die schnellen Tempi von 140 bis 170 bpm, die den Rhythm'n'Blues und den Rock'n'Roll der 1950er Jahre charakterisieren, werden in der populären Musik der 1960er Jahre generell von moderaten Tempi abgelöst. Die Balladen, knapp ein Viertel der untersuchten Stax-Stücke, sind durch Achteltriolen (12/8-Takt) gekennzeichnet und gleichen den Balladen aus den 1950er Jahren.

Während in der Musik der 1950er Jahre der Grundschatz weitgehend asymmetrisch unterteilt wird – zumeist ternär, aber auch in irrationalen Unterteilungsverhältnissen –, werden in den 1960er Jahren weiterhin ternäre, zunehmend jedoch streng binäre Grundschatzunterteilungen vorgenommen. Spätestens in den 1970er Jahren hat sich dann sowohl im Rock als auch im Funk und der afroamerikanischen Tanzmusik eine gerade Unterteilung des Grundschatz in zwei oder vier gleiche Teile allgemein durchgesetzt.<sup>38</sup> Die ternäre Unterteilung bildet seither ein eigenes „Feeling“, den sog. Shuffle, der zumeist im langsamen Tempo gespielt wird (vgl. z.B. Abb. 58).

Die Begleitpatterns oder Grooves<sup>39</sup> vieler Stax-Stücke im mittleren Tempo bestehen im Kern aus einem oder mehreren Riffs, deren zentrale Stimme der Bass ist. Durch die Verwendung einer elektrischen Bassgitarre wird es einfacher, nicht mehr nur stereotyp Akkordgrundtöne oder eiförmige Walking Bass-Linien (wie im Rock'n'Roll), sondern beweglichere Basslinien mit kürzeren Notenwerten zu spielen. Diese Basslinien besitzen bisweilen melodische Qualitäten. Der Gitarrist und der Pianist spielen ein-

---

38 Der Übergang von einer asymmetrischen zu einer binären oder geraden Grundschatzunterteilung lässt sich im Repertoire der Soul-Labels Motown und Stax, aber auch am Beispiel einer parallel erfolgenden Entwicklung im jamaikanischen Ska (vgl. Abschnitt 7.2) nachweisen.

39 Zum Bedeutungsfeld des Ausdrucks „Groove“ vgl. den Exkurs in Abschnitt 7.1.

taktige Patterns, die miteinander und mit der Basslinie verzahnt sind. Die Bläser spielen Riffs und kurze Einwürfe, die mitunter nur aus ein oder zwei Tönen bestehen und tendenziell eher den Downbeat betonen. Daneben gibt es aber auch komplexere polyphone Ensemble-Texturen, bisweilen mit ineinander greifenden Patterns der Einzelstimmen, wie sie später im Funk zum dominierenden Gestaltungsmittel werden. Bass und Schlagzeug ergänzen einander, indem der Bass die 1 und 3, das Schlagzeug dagegen den Backbeat akzentuiert, oft gemeinsam mit Tamburin, Gitarre oder Keyboard. Der Snare Drum-Sound ist gedämpft und dennoch energiegeladen: Al Jackson schlägt gleichzeitig mit dem schweren Ende des Schlägels auf die Rahmenkante und das Fell der Trommel; die Schnüre unter der Snare Drum sind dabei stark gespannt (Bowman 1995, S. 308). Die Bass Drum erklingt meistens auf 1 und 3, mit verschiedenen Achtel-Ergänzungen. Zusätzlich werden auf der geschlossenen Hi-Hat Viertel gespielt. Der Sound der Hi-Hat ist bei Stax eher gedämpft; andere Becken werden weitgehend gemieden.

„Green Onions“ (1961) gilt als eine der erfolgreichsten Aufnahmen von Booker T. and the MGs und wurde zur Grundlage einer Reihe weiterer Stax-Grooves (Abb. 59). Das Stück in der 12taktigen Bluesform wird konsequent ternär, also als Shuffle, gespielt; dem von Orgel und Bass gespielten Riff steht die Akzentuierung der Offbeat-Triolenachtel vor dem Downbeat durch die Gitarre gegenüber. Nicht zuletzt durch diesen prägnanten Offbeat-Akzent erhält das Stück seinen charakteristischen Drive. Zugleich betont das Schlagzeug relativ zurückhaltend den Backbeat und schlägt auf der Hi-Hat den Grundschatz (aufgrund der ternären Unterteilung in punktierten Vierteln notiert).

Abb. 59: Grundpattern von Booker T. and the MGs „Green Onions“,  
♩ = 138 bpm.



Die 1959 in Detroit von Berry Gordon gegründete Plattenfirma Motown Records war eine der ersten Plattenfirmen, die von einem Afroamerikaner geführt wurde. Die Musik von Motown Records ist stilbildend für den R'n'B-orientierten Pop seit den 1960er Jahren und wurde mit zahlreichen Charts-Erfolgen von Bands wie den Supremes oder den Four Tops auch bei weißen Teenagern sehr populär (vgl. Brackett 1994b, Friedlander 1996, S. 173-188, Smith 1999). Bei Motown Records wurden die Songs für die verschiedenen Gesangstars von Produzenten-Teams geschrieben, vor allem von Brian Holland, Lamont Dozier und Eddie Holland, oder aber von Sängern wie Smokey Robinson oder Marvin Gaye, die ihre Songs vielfach selbst interpretierten. Allerdings bestanden die Song-Vorlagen oft nur aus dem Text, einer Melodie und Akkordfolgen. Die Begleitung wurde in vielen Fällen von den Musikern im Studio ausgearbeitet. Ähnlich wie bei Stax Records wurden bei Motown Records die Aufnahmen von einer Studio-Band eingespielt; ihre wichtigsten Mitglieder waren die Keyboard-Spieler Earl van Dyke und Johnny Griffith, der Gitarrist Robert White, der Bassist James Jamerson und der Schlagzeuger William „Benny“ Benjamin (vgl. George 1994, S. 165ff). Griffith beschreibt die Arbeitsweise während einer Aufnahme-Session folgendermaßen: „H[olland]-D[ozier]-H[olland] had everybody come on into the studio at the same time, like it was a big party. They'd give us four or five chords on a piece of paper and we'd start studying and get the feel for the tune. Brian Holland would walk around and whisper little patterns in your ear. With each player he'd give them one or two patterns to try“ (zit. in George 1994, S. 169).<sup>40</sup> Ein weiteres Kennzeichen der Songs von Holland/Dozier/Holland ist der Kontrast zwischen der rhythmischen Gestaltung in verschiedenen Formteilen.

Interessanterweise findet sich in manchen Motown-Aufnahmen eine vereinfachte Form der Schlagzeugbegleitung, bei der die Snare Drum den Grundschatz durchspielt, während auf den Becken wie üblich Achtel geschlagen werden. Hieraus resultiert eine hohe rhythmische Intensität und ein insistierender, treibender Bewegungscharakter, so etwa im Refrain von „Bernadette“ (1967) der Four Tops (Abb. 60).



Abb. 60: Four Tops „Bernadette“ (1967), Schlagzeug-Pattern im Refrain;  
♩ = 111 bpm.

40 Ähnliche Aussagen von Musikern der Motown-Band zitiert Fitzgerald 1995, S. 3.

Jon Fitzgerald (1995, S. 5f) weist in seiner Analyse von ca. 60 Motown Top 40-Hits aus den Jahren 1963-66 darauf hin, dass insbesondere in den Hits des Produzententeams Holland/Dozier/Holland prägnante rhythmische Motive als Grundlage der Gestaltung eines Stückes verwendet werden, z.B. das „Charleston“-Pattern (♩ ♪ ♩), aber auch längere Patterns wie z.B. die kubanische Clave (vgl. Abschnitt 5.6). Diese prägnanten Patterns beherrschen nicht nur das Spiel der Rhythmusgruppe, sondern finden sich ebenfalls im Gesang – meist als Hooklines oder an prominenter Stelle im Refrain – und in kurzen Akkord-Patterns. Zwei Drittel der untersuchten Songs weisen Patterns mit synkopierten Akzentmustern auf, die im Kontrast zum stereotypen Backbeat-Pattern stehen. „[...] the hidden architecture supporting melodic/lyric content“, so das Fazit von Fitzgerald, „is now primarily rhythmic“ (Fitzgerald 1995, S. 8).

### Exkurs: Hooklines

Der Ausdruck „Hookline“ oder „Hook“ (engl. für Haken) entstammt dem Jargon der Musikproduzenten, wo sich eine Hookline auf jenen Bestandteil eines Liedes bezieht, der bei einem Großteil der Hörer „hängen bleibt“, sich also dem Gedächtnis einprägt, was als Voraussetzung des kommerziellen Erfolgs eines Stückes angesehen wird. Nach Gary Burns (1987) ist ein Hook besonders leicht zu erinnern, wenn er sich stark von der klanglichen Umgebung abhebt. Don Traut (2005) weist auf die entscheidende Rolle von repetitiven synkopierten Akzentmustern und von Wiederholungen bei der Herausbildung von Hooklines hin:

„Rhythmic patterns, despite being repeated throughout entire songs in some cases, can form strong hooks when they contain rhythmically interesting syncopation patterns, or when they are combined with recurring pitch patterns. For these reasons, it becomes very difficult to deny the ‚catchiness‘ of these syncopated accent patterns, despite their repetition“ (Traut 2005, S. 58).

Traut identifiziert in einer Auswahl von ca. 150 Chart-Erfolgen aus der Rock- und Pop-Musik der 1980er Jahre eine Reihe von synkopierten Akzentmustern (Abb. 61). Alle Akzentmuster stehen im Kontext eines 4/4-Metrums; die Punkte stehen für die Position der Akzente innerhalb eines 4/4-Taktes (vier Grundschläge) bzw. innerhalb der Einheit von zwei 4/4-Takten (acht Grundschläge). Die Tauglichkeit von synkopierten Patterns als Hooklines wird durch die Beschränkung auf eine einzige Tonhöhe noch verstärkt. Traut unterscheidet drei grundlegende Arten, wie synkopierte Akzentmuster Hooks erzeugen können, und illustriert diese Möglichkeiten

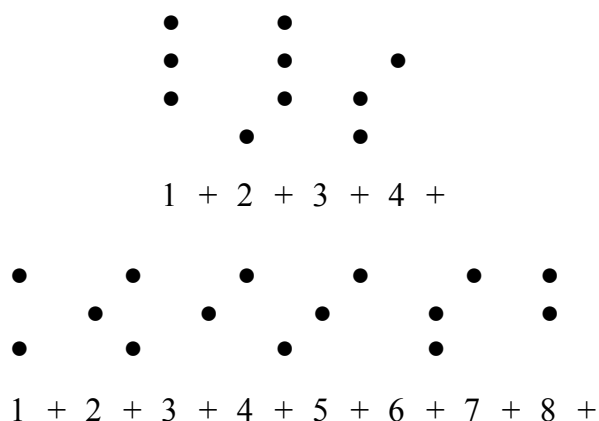


Abb. 61: Sieben typische synkopierte Akzentmuster (oben eintaktig, unten zweitaktig) aus der Rock- und Pop-Musik der 1980er Jahre (nach Traut 2005, S. 60f).

anhand zahlreicher Musikbeispiele aus den 1980er Jahren. Bei der am weitesten verbreiteten Verwendungsweise eines Hook wird die Titelzeile des Songs mit einem synkopierten Rhythmus gesungen. Zusätzlich gibt es in vielen Stücken einen zweiten rhythmisch akzentuierten Hook-Typus, der zumeist direkt vor der Titelzeile als Kontrast zum Titel-Hook eingesetzt wird. Synkopierte Akzentmuster werden bisweilen auch dann zu Hooks, wenn sie zwar nicht die Melodiestimme bestimmen, aber als Basis der instrumentalen Begleitpatterns fungieren. In allen drei Fällen wird der Hook-Charakter durch Wiederholungen verstärkt.

### Unregelmäßige Rhythmusgestaltung im Rock

Der durchgreifende Erfolg der Soul Music von Motown Records auf dem US-amerikanischen Pop-Musikmarkt wurde Mitte der 1960er Jahren durch die „britische Invasion“ geschmälert: durch den Erfolg der Beatles, die 1964 erstmals in die USA reisten, der Rolling Stones und von The Who (vgl. Friedlander 1996, S. 77-131). Hinsichtlich der rhythmischen Gestaltung ist die englische ebenso wie die amerikanische Rockmusik im Vergleich zum Rhythm'n'Blues und Soul relativ einfach. Sie knüpft, ähnlich wie die Rock'n'Roll-Stars der 1950er, an Gestaltungsmittel der afroamerikanischen Musik an und verwendet z.B. Riffs, das Backbeat-Pattern und Melodien mit starker Offbeat-Akzentuierung, lässt jedoch deren Feinheiten und deren Variationsbreite mitunter vermissen. Allan F. Moore (2001, S. 77ff) hat allerdings auf zahlreiche rhythmische und metrische Gestaltungsweisen im Rock der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, dem sog. Progressive Rock, hingewiesen, durch die auf eine ganz andere Art als in der afroamerikanischen Musik rhythmische Komplexität erzeugt wird:

„Rhythmic interplays and subtleties“, so Moore, „are often considered the prerogative of soul and dance music styles, where they are used to embellish, but never to obscure the regularity of, the beat. Their absence was frequently cited as a cause of the pomposity of progressive rock. Such interplays and subtleties are actually present in rock, but here they do often break up the even flow of the beats“ (A. Moore 2001, S. 82).

Moore hat hierbei jene rhythmischen Strukturen der Rock-Musik im Blick, die von einer regelmäßigen Unterteilung in metrische Einheiten abweichen. So finden sich in der Musik von Led Zeppelin zahlreiche metrische Unregelmäßigkeiten (vgl. A. Moore 2001, S. 82). In dem Song „The Crunge“ (von der LP „Houses of the Holy“, 1973) werden beispielsweise bei jedem zweiten 4/4-Takt zwei zusätzliche Schläge angehängt.<sup>41</sup>

Ähnlich asymmetrische Gestaltungsweisen finden sich in manchen Stücken der Beatles. In „Good Morning, Good Morning“ (1967) erklingen in unregelmäßigem Wechsel drei, vier oder fünf Schläge dauernde metrische Einheiten. In „All You Need is Love“ (1967) werden die Zeilen in den Strophen über sieben Schläge gesungen; jeder zweite Takt eines regelmäßigen 4/4-Metrums ist demnach um einen Schlag verkürzt (Abb. 62); während des Refrains erfolgt allerdings eine regelmäßige Taktgliederung.

Abb. 62: The Beatles „All You Need is Love“ (1967), Beginn der Strophe.

Besonders ausgeprägt sind unregelmäßige Gestaltungsweisen in der Musik von Frank Zappa oder bei der englischen Rockband Jethro Tull (vgl. A. Moore 2001, S. 102ff).<sup>42</sup> Beim äußerst asymmetrischen Aufbau der Ge-

41 Tatsächlich ist eine unregelmäßige Gestaltung im R'n'B äußerst selten, jedoch nicht völlig ausgeschlossen, vgl. z.B. Aretha Franklin „I Say a Little Prayer“ (1968).

42 Walter Everett (2000, S. 288-302) analysiert die unregelmäßige metrische Gestaltung in zahlreichen Rocksongs, u.a. in dem Song „Come on Down to My Boat“ von Every Mothers' Son und in „St. Stephen“ (1969) von Grateful Dead. Außerdem weist er auf Unregelmäßigkeiten der Phrasengliederungen in Aufnahmen weiterer Bands hin (Everett 2000, S. 293).

sangsverse von Jethro Tulls „Songs from the Wood“ (1977) vermutet Moore einen direkten Einfluss der unregelmäßigen Gliederung des Liedtextes auf die rhythmische Gestaltung (vgl. A. Moore 2001, S. 105f). Bei vielen dieser Aufnahmen stehen allerdings Abschnitten, in denen das metrische Bezugssystem irregulär aufgebrochen wird, andere Abschnitte gegenüber, in denen das metrisch regelmäßige Backbeat-Pattern erklingt.

Eine Gestaltungsweise, bei welcher der gleichmäßige Bewegungsfluss des Grundschlags und der Einheiten oberhalb der Grundschlagsebene unregelmäßig wird, findet sich auch bei Bands in der Nachfolge des Heavy Metal, Punk und Hardcore. All diesen Gestaltungsweisen ist allerdings ein lineares, einstimmiges Grundkonzept gemeinsam. Nicht Überlagerungen mehrerer unterschiedlicher rhythmischer Patterns, sondern die unregelmäßige Unterteilung einer einzigen rhythmisch-melodischen Linie erzeugt hier rhythmische Komplexität.

## **5.6 Kubanische Rhythmen in der populären Musik**

Die Musik Lateinamerikas hat im 20. Jahrhundert die populäre Musik in den USA und Europa nachhaltig beeinflusst. Neben dem argentinischen Tango, der in den 1910er Jahren ein größeres Publikum in Europa und Nordamerika erstmals mit lateinamerikanischer Musik bekannt machte, hinterließen vor allem der kubanische Son, in den USA auch „Rumba“ genannt, und seit den 1950er Jahren Mambo, Chachacha und Salsa sowie Calypso aus Trinidad und populäre Musik aus Brasilien (Samba, Baião, Bossa Nova) ihre Spuren in der populären Musik. Gemeinsames Kennzeichen der genannten lateinamerikanischen Musikrichtungen ist eine Verknüpfung von afrikanischen mit europäischen Gestaltungsweisen, wobei dem afrikanischen Anteil hier ein vergleichsweise größeres Gewicht zukommt als in der afroamerikanischen Musik Nordamerikas. Dies hat Auswirkungen vor allem im Bereich der rhythmischen Gestaltung.

John Storm Roberts (1979) hat die Rezeption lateinamerikanischer Musik in der populären Musik der USA ausführlich dargestellt. Dabei vollzogen sich vielfältige Filterungs- und Umgestaltungsprozesse. So wurden lateinamerikanische Tänze zu standardisierten Gesellschaftstänzen, wobei die als wild und exotisch empfundenen Körperbewegungen an die europäischen Konventionen angepasst wurden. Aus Lateinamerika emigrierte Musiker übten immer wieder direkten Einfluss auf ihre US-amerikanischen Kollegen aus. Gerade in der karibischen Küstenregion der USA ist dieser Einfluss unverkennbar, aber auch in New York und anderen amerikanischen Städten lebte seit den 1930er Jahren eine große lateinamerikanische

Bevölkerung von Immigranten vor allem aus Kuba, Puerto Rico und der Dominikanischen Republik, welche die afroamerikanischen und euroamerikanischen Musiker stark beeinflussten.

Die rhythmischen Eigenheiten der zahlreichen populären Musikrichtungen Lateinamerikas können hier nicht im Detail dargestellt werden (vgl. hierzu Manuel 1994, 1995, 1998). Vielmehr geht es im Folgenden um jene Gestaltungsmittel, die im Laufe des 20. Jahrhunderts in die populäre Musik Nordamerikas eingeflossen sind und dort große Popularität erlangten: bestimmte rhythmische Muster, die das Pattern-Repertoire in populärer Musik bereichert haben, Gestaltungsprinzipien der kreuzrhythmischen Organisation verschiedener parallel erklingender Patterns sowie neue Perkussionsinstrumente. Der Schwerpunkt der folgenden Darstellungen liegt dabei auf der populären Musik der Karibikinsel Kuba. Daneben haben vor allem der Calypso aus Trinidad und die verschiedenen Stile der populären Musik in Brasilien großen Einfluss auf die rhythmische Gestaltung der populären Musik in den USA ausgeübt.

### **Der Habanera-Rhythmus (Tresillo) und die Clave**

Ein grundlegendes lateinamerikanisches Rhythmusmuster ist der sog. Habanera-Rhythmus (♩ · ♩ · ♩), der in Kuba auch „tresillo“ genannt wird (Manuel 1998, S. 129). Normalerweise wird die kontinuierlich wiederholte Tresillo-Figur in einem 4er-Metrum notiert. In Anlehnung an einen Vorschlag von Maury Yeston (1976, S. 141, vgl. Abschnitt 4.1) lässt sich der Habanera-Rhythmus als eine Überlagerung zweier impliziter Schlagfolgen auffassen, deren Tempi im Verhältnis 2 : 3 stehen, wobei jedes dritte Interonsetintervall der langsameren Folge verkürzt wird, sodass der folgende vierte Schlag wieder mit der schnelleren Schlagfolge (mit deren fünftem Schlag) zusammenfällt. Es entsteht ein charakteristischer Wechsel von „zu spät“ und „zu früh“ (vgl. Abb. 63): Der zweite Schlag der Habanera-Figur kommt gegenüber dem zweiten Schlag der schnelleren 4er-Schlagfolge zu spät; dagegen erklingt der erste (bzw. vierte) Schlag der Habanera-Figur gegenüber einer streng isochronen Fortsetzung der langsameren Pulsfolge zu früh. Die Empfindung einer Beschleunigung und einer Verzögerung halten sich dadurch die Waage.

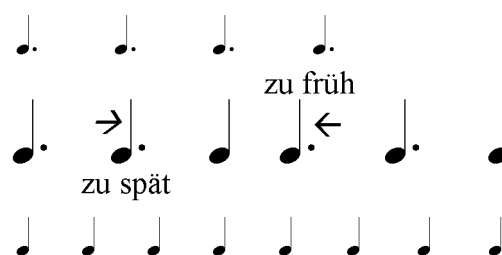


Abb. 63: Schematische Darstellung des Bewegungscharakters im Habanera-Rhythmus (Mitte) in Bezug auf eine implizite langsamere Schlagfolge (oben) und eine implizite schnellere Schlagfolge (unten); weitere Erläuterungen im Text.

Vorläufer des Habanera ist eine Form des spanischen Contradanza, der einen charakteristischen „ritmo di tango“ (♩ ♪ ♪) enthält (vgl. Roberst 1979). „La Paloma“, von Sebastian Yradier, einem in Havanna lebenden Spanier, komponiert, wurde 1877 in New York als Notendruck publiziert (unter dem Titel „La Colombe“ bei Schirmer) und machte den Habanera-Rhythmus in den USA bekannt (vgl. Roberts 1979, S. 31).<sup>43</sup> Vereinzelt taucht die Habanera-Figur bereits in der Bass-Stimme von Ragtime-Stücken (vgl. Berlin 1980, S. 115ff) und im Boogie Woogie auf, so bei Jimmy Yancey (vgl. Roberts 1979, S. 94). Spätestens ab den 1950er Jahren ist die Habanera-Figur als Begleitrhythmus in populärer Musik der USA weit verbreitet.

Ebenfalls aus dem Contradanza leitet sich das sog. Cinquillo-Pattern (♩ ♪ ♪ ♪) ab, das auch den kubanischen Tanz Danzón (ab den 1870er Jahren) charakterisiert (vgl. R. Moore 2001). Das Pattern lässt sich als Variante des Tresillo-Patterns verstehen, bei der zwei Töne hinzugefügt werden.

Die sog. Clave ist ein rhythmisches Muster, das der modernen kubanischen Musik als zeitliches Bezugssystem zugrunde liegt und darin den Time Line-Patterns in westafrikanischer Musik vergleichbar ist. Sie wird auf zwei Schlaghölzern gespielt, die Claves genannt werden, seltener auf einer Glocke. Die Clave wird in zwei Versionen gespielt, bei denen die beiden Hälften des Patterns gegeneinander vertauscht sind; entsprechend der Zahl der Schläge innerhalb der Hälften wird zwischen einer 3-2-Clave und einer 2-3-Clave unterschieden.

Wolfgang Tozzi (1996, S. 33) hat auf verschiedene Versionen der Clave in afrokubanischen Musikformen hingewiesen. Die Clave erstreckt sich demnach in ihrer ursprünglichen Form im afrokubanischen Bembé-Kult über 12 Pulse (Abb. 64).

<sup>43</sup> Nach Roberts (1979, S. 6) wurde der Habanera-Bass 1836 erstmals in einem kubanischen Notendruck („La Pimienta“) verwendet.

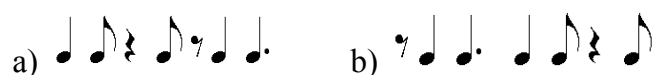


Abb. 64: Bembé-Clave a) 3-2-Clave, b) 2-3-Clave (nach Tozzi 1996, S. 33).

Während die Clave in der afrokubanischen Kultmusik eher triolisch aufgefasst wird (Zyklus von 12 Pulsen bezogen auf 4 Grundschläge), herrscht in der populären Musik Kubas eine binäre Unterteilung der vier bzw. acht Schläge eines Zyklus vor, so in der städtischen Rumba (Abb. 65).<sup>44</sup>

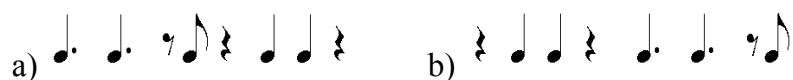


Abb. 65: Rumba-Clave a) 3-2-Clave, b) 2-3-Clave (nach Tozzi 1996, S. 33).

Die endgültige Gestalt der Clave, wie sie dem Son, Mambo und Salsa zugrunde liegt, entsteht durch ein Vorziehen des dritten Schlages (Abb. 66). Hierdurch gleicht sich die 3er-Hälfte der Clave an die Tresillo- oder Habanera-Figur an.

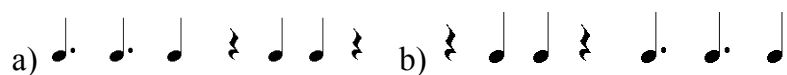


Abb. 66: Son-Clave a) 3-2-Clave, b) 2-3-Clave (nach Tozzi 1996, S. 33).

Da sich die Clave nicht über acht, sondern nur über vier Grundschläge erstreckt (vgl. Tozzi 1996, S. 126), lässt sich die Son-Clave mit einer Viertelnote als Grundschlag auch folgendermaßen notieren (Abb. 67):



Abb. 67: Clave notiert in Bezug auf einen Viertelnoten-Grundschlag, a) 3-2-Clave, b) 2-3-Clave.

<sup>44</sup> Grupe (2004, S. 92) weist auf einen fließenden Übergang zwischen ternärer und binärer Phrasierung in kubanischer Musik hin.



Die Clave liegt einer musikalischen Aufführung auch dann als implizites zeitliches Bezugsraster zugrunde, wenn sie nicht ausdrücklich gespielt wird. Sie bildet nicht nur das Bezugssystem für das Spiel der Begleitinstrumente (Perkussionsinstrumente, Bass, Akkordinstrumente), sondern liegt auch der rhythmischen Gestaltung der Melodielinien zugrunde. Wenn die Melodie mit der Time Line der Clave übereinstimmt, so ist sie „in clave“. Christopher Washburne (1997) nennt vier Kriterien, die zur Übereinstimmung von Clave und Melodie beitragen:

- „1. Accented notes correspond with one or all the clave strokes.
2. No strong accents are played on a non-clave stroke beat if they are not balanced by equally strong accents on clave stroke beat.
3. The measures of the music alternate between an ‚on the beat‘ and a ‚syncopated beat‘ phrase or vice versa, similar to the clave pattern.
4. A phrase may still be considered in clave if the rhythm starts out clashing but eventually resolves strongly on a clave beat, creating rhythmic tension and resolution“ (Washburne 1997, S. 67).

Aufgrund dieser Kriterien untersucht Washburne zahlreiche synkopierte Rhythmusmuster, die im Jazz gebräuchlich sind, auf deren mögliche Übereinstimmung mit der Clave. Er kommt zu dem Schluss, dass sich eine große Zahl von gebräuchlichen Jazz-Patterns, vor allem aus dem frühen Jazz und dem Swing, als korrekte Ausgestaltung der Clave verstehen lassen.<sup>45</sup> Ein Ausschnitt aus dem Trompetensolo von Louis Armstrong in „Come Back Sweet Papa“ (1926) mag die graduellen Übereinstimmungen der Akzentuierungen von Melodiephrase und Clave verdeutlichen (Abb. 68).<sup>46</sup>



Abb. 68: Louis Armstrong „Come Back Sweet Papa“ (1926), Beginn des Trompetensolos mit 2-3-Clave als hypothetischem Bezugsschema.

45 Washburne (1997, S. 69-77) stützt sich auf eine Liste von 26 Jazz-Patterns aus Gridley (1978).

46 Gegenüber der Transkription von Washburne (1997, S. 76) habe ich im Notentext einige geringfügige Veränderungen vorgenommen.

Washburne führt die graduelle Übereinstimmung von Clave und den rhythmischen Strukturen im Jazz auf den direkten Kontakt von Jazzmusikern mit karibischer Musik in New Orleans und später in New York zurück. Ob sich Jazzmusiker wie Armstrong in ihrer Phrasengestaltung bewusst am Clave-Rhythmus orientieren, ist allerdings nicht belegt. Im modernen Jazz geht die Bedeutung von Clave-kompatiblen Phrasierungsmustern laut Washburne zurück, da die Solisten nun zunehmend Achtellinien spielen; allerdings gibt es auch hier in Themenmelodien und Improvisationen einige Akzentmuster, die Ähnlichkeiten mit der Clave aufweisen, so z.B. in „Salt Peanuts“ von Dizzy Gillespie oder „Moose the Mooche“ von Charlie Parker.

### **Kreuzrhythmische Strukturen im kubanischen Son**

Kubanischer Son, der sich in Havana um 1920 durchgesetzt hatte, wurde in den USA in den 1930er Jahren einem breiteren Publikum unter der Bezeichnung „Rumba“ bekannt (vgl. Roberts 1979, S. 76ff). Am 26.4.1930 trat im New Yorker Palace Theatre das Don Azpiazu Havana Casino Orchestra auf und präsentierte erstmals in den USA authentische populäre kubanische Tanzmusik und zahlreiche kubanische Perkussionsinstrumente (Maracas, Claves, Güiros, Bongos, Congas und Timbales). Das Son Prégon-Stück „El Manisero“ („The Peanut Vendor“) wurde im Mai von der amerikanischen Plattenfirma RCA aufgenommen und war Anfang 1931 ein nationaler Hit; gesungen wurde das Stück von Azpiazus Schwägerin Marion Sunshine. Das renommierte Verlagshaus E.B. Marks veröffentlichte eine vereinfachte Fassung des Stückes als Notendruck. In der Folgezeit wurde der Notenmarkt von lateinamerikanisch angehauchten Notenveröffentlichungen überschwemmt. E.B. Marks hatte bis September 1932 fast 600 „Latin“-Kompositionen in seinen Katalog genommen; der größte Teil davon war kubanischen Ursprungs, es gab aber auch Stücke aus Venezuela und Brasilien (Roberts 1979, S. 80). Zugleich etablierten sich kubanische Perkussionsinstrumente auf dem US-amerikanischen Musikinstrumentenmarkt. So warb der Musikinstrumentenhersteller Gretsch im April 1931 mit einem neuen Angebot an lateinamerikanischen Perkussionsinstrumenten, u.a. Güiro, Claves, Maracas und Bongos (Roberts 1979, S. 79).

Die Plattenversion von „El Manisero“ zeigt einige zentrale Gestaltungsmittel der Begleitung im kubanischen Son (Abb. 69). Die Begleitpatterns umfassen einen Habanera-Bass, das auf den Claves geschlagene Clave-Pattern und ein schnelleres Maracas-Pattern, bei dem jeweils die zweite von vier Achteln betont wird. Auffällig ist, dass die Akkordbegleitung von Bläsern und Klavier zwar einerseits die Clave rhythmisch unterstützt, andererseits jedoch die metrischen Schwerpunkte der Basslinie (tie-

fes G und D) ausspart. Außerdem werden die Harmoniewechsel um eine Viertel vorgezogen. Dies ist eine außergewöhnliche, in populärer kubanischer Musik (Son, Mambo, Salsa) jedoch verbreitete Technik der metrischen Desorientierung durch eine Akzentverschiebung in der für die Metrumswahrnehmung wichtigen Rhythmuskomponente der Harmoniewechsel.

The musical score for Abb 69 consists of four staves. The top staff is for Maracas, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and a repeat sign. The second staff is for Claves, showing a pattern of quarter notes with accents and a repeat sign. The third staff is for Bläser/Piano, showing a melodic line with chords and a repeat sign. The bottom staff is for Bass, showing a melodic line with a repeat sign and a '8' below the staff.

Abb 69: Begleitpatterns von Don Azpiazu „El Manisero“, (1930),  $\text{♩} = 82$  bpm (nach Tozzi 1999).

Vielfach wird sogar der Grundton des Basses um eine Viertel vorgezogen. Allerdings wird die aufgrund der Akzentverschiebung von Akkordinstrument und Bass erzeugte Desorientierung durch den schematischen Bezug zur Clave, im folgenden Beispiel aber auch durch die Spielfigur des Pianos, die mit der Achtfelfigur eindeutig den Beginn des Clave-Zyklus betont (Abb. 70), ausgeglichen.

The musical score for Abb 70 consists of three staves. The top staff is for Clave, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents and a repeat sign. The middle staff is for Piano, showing a melodic line with eighth notes and a repeat sign. The bottom staff is for Bass, showing a melodic line with a repeat sign and a '8' below the staff.

Abb. 70: Typische Begleitfiguren im Son (nach R. Moore 2001, S. 767).

Roberts (1979, S. 6) weist darauf hin, dass bereits im Jahre 1856 ein Contradanza mit einer über den Taktstrich übergebundenen 4 publiziert wurde; dieser Effekt wird bei den Afrokubanern „Conga“ genannt, da die Vier einem akzentuierten Schlag in einem verbreiteten Conga-Pattern entspricht. Wird in der populären Musik „lateinamerikanisch“ oder „kubanisch“ auf Handtrommeln (Congas oder Bongos) begleitet, so wird oftmals ein dem Backbeat-Pattern verwandtes Conga-Pattern gespielt, bei dem die 2 durch einen hellen, „knallenden“ Trommelschlag (in der sog. Slap-Schlagtechnik) und die 4 und 4 und durch zwei tiefere, „offen“ gespielte Töne betont werden (Abb. 71); die anderen Schläge der Achtelbewegung werden nur angedeutet bzw. erklingen stark gedämpft:

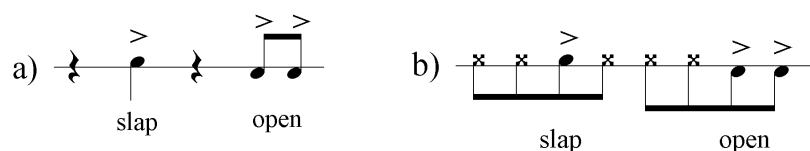


Abb. 71: Grundlegendes Conga-Pattern, zwei Versionen.

Peter Manuel (1998) hat einige Möglichkeiten der rhythmischen Gestaltung im Son anhand der Begleit- und Improvisationstechniken des Son-Pianos detailliert dargestellt. Die Piano-Improvisationen bestehen vielfach aus der Aneinanderreihung von rhythmischen Zellen – neben den genannten Tresillo- (♩ ♩ ♩) und Cinquillo-Figuren (♩ ♩ ♩) ein verschobenes Cinquillo-Muster (♩ ♩ ♩), das mit dem „ritmo di tango“ (♩ ♩ ♩) verwandt ist. Außerdem finden sich längere Abschnitte, in denen eine hemiolische Kreuzpulsation stattfindet (drei Vierteltrioen über den Viertelgrundschat), aber auch eine umgekehrte Überlagerung von mehreren aufeinander folgenden Gruppierungen von jeweils drei Achteln gegenüber dem Grundschlag, die dem Secondary Rag im Ragtime ähnelt.

### Lateinamerikanische Rhythmen im Rhythm'n'Blues

In den 1950er und 1960er Jahren griffen viele Rhythm'n'Blues-Musiker auf rhythmische Patterns zurück, die sich aus lateinamerikanischer Musik herleiten. Diese Rhythmen heben sich sowohl von den Shuffle- und Boogie-Rhythmen, wie auch von den Two Beat- bzw. Backbeat-Rhythmen ab, wie sie ansonsten die populäre Musik der Zeit bestimmen. Sie stehen eher im mittleren Tempo – im Gegensatz zu 12/8-Balladen und schnellen Tanzstücken – und lehnen sich vielfach an rhythmische Muster wie die Tresillo-

Figur, die Clave oder aber an Rhythmen von populären lateinamerikanischen Gesellschaftstänzen (z.B. Chachacha) an. Generell lässt sich in diesem Zeitraum die Umstellung einer ternären, „swingenden“ Achtelphrasierung auf eine gerade, binäre oder quaternäre Unterteilung des Grundschlags vielfach mit lateinamerikanischen Einflüssen in Verbindung bringen. Hintergrund dieser Entwicklung war die große Popularität des Bigband-Mambo in der ersten Hälfte der 1950er Jahre; zugleich erreichte in den USA der kubanische Pianist, Komponist und Bandleader Perez Prado ein breiteres Publikum (Roberts 1979, S. 127ff). Erst Mitte der 1950er Jahre ging die Popularität lateinamerikanischer Musik in den USA zurück, wofür Roberts (1979, S. 132ff) zwei Gründe nennt: den Erfolg des Rock'n'Roll und den Erfolg des Chachacha, der 1953 in Kuba populär wurde und ab 1954 in den USA weite Verbreitung fand. Chachacha wurde jedoch als eine „Novelty“-Musik rezipiert und brachte in der Folgezeit die gesamte lateinamerikanische Musik in Misskredit.

In der Hafenstadt New Orleans lassen sich die Einflüsse aus kubanischer Musik bereits relativ früh in R'n'B-Aufnahmen nachweisen. So verwendet der Sänger und Pianist Professor Longhair in einigen seiner im Jahre 1949 entstandenen Blues-Aufnahmen (12taktiges Blues-Schema) einen Habanera-Bass oder eine Son-Clave, die auf Claves geklopft wird.<sup>47</sup> Während die Aufnahmen von Professor Longhair binär phrasiert sind, wird in Smiley Lewis' „Growing Old“ (1950)<sup>48</sup> die Habanera-Bassfigur ternär phrasiert und so an einen Shuffle-Rhythmus angepasst.

Bei der Plattenfirma Atlantic Records arrangierten in der Regel Produzenten bzw. Songwriter die musikalische Begleitung für Sängerinnen und Sänger. Um rhythmische Abwechslung zu schaffen, wurde im Laufe der 1950er Jahre immer wieder auf ungewöhnliche Rhythmen zurückgegriffen. Dabei wurden auch lateinamerikanische Rhythmen eingesetzt, was Label-Chef Ahmed Ertegun folgendermaßen begründet: „The samba beat, guaracha, baiiao and other Afro-Cuban [sic] rhythms added color and excitement to the basic drive of r&b“ (zit. nach Roberts 1979, S. 137). Beispiele sind u.a. Ruth Browns „Mambo Boy“ (1954), LaVern Bakers „Tweedle Dee“ (1955) und Clyde McPhatters „Lone Lone Nights“ (1957). Das bekannteste und vermutlich einflussreichste R'n'B-Stück bei Atlantic, dessen Begleitung sich an lateinamerikanische Rhythmik anlehnt, ist „What I'd Say“ (1959) von Ray Charles (Abb. 72). In „What I'd Say“ spielt der Schlagzeuger das Conga-Pattern (s. Abb. 71b) als Kombination von Kantenschlägen

47 In Professor Longhairs „Hey Little Girl“ erklingt ein Habanera-Bass, in „Longhairs Blues Rumba“ eine Clave, in „Mardi Gras in New Orleans“ Habanera-Bass und Clave; alle drei Aufnahmen entstanden im November 1949 in New Orleans und sind in der CD-Box „Gettin' Funky. The Birth of New Orleans R&B“ (Proper Records Box 28) dokumentiert.

48 Ebenfalls auf „Gettin' Funky. The Birth of New Orleans R&B“.

(Rim Shots) auf der Snare Drum und Tom-Tom-Schlägen. Auf dem Becken wird die Maracas-Figur des Son (vgl. „El Mansiero“, Abb. 69) gespielt, allerdings mit Betonung des Beats. Die Basslinie steht im Habanera-Rhythmus.

Abb. 72: Ray Charles „What I'd Say“ (1959), Grundpattern, ♩ = 187 bpm

Eine Habanera-Bassfigur wie in „What I'd Say“ findet sich auch in Aufnahmen des Rock'n'Roll, so z.B. in Elvis Presleys Version von „Hound Dog“ (1956). Spätestens seit den 1950er Jahren gehört der Habanera-Bass zum Standard-Repertoire der rhythmischen Muster in populärer Musik.<sup>49</sup>

In der Musik des Sängers und Gitarristen Bo Diddley (Otha Ellas Bates), einem der bekanntesten afroamerikanischen Musiker aus dem Umfeld des Rock'n'Roll, nehmen die kubanischen Rhythmusmuster einen besonderen Stellenwert ein. Bo Diddley verwendet in seinen Aufnahmen der 1950er Jahre Maracas, die von Jerome Green gespielt werden. In „You Can't Judge a Book by Its Cover“ (1962) deutet Diddley eine 2-3-Clave in der Gitarrenstimme an. In „Bo Diddley“ und „Pretty Thing“ (beide 1955) wird der Clave-Rhythmus auf der Snare Drum bzw. auf einer Standtrommel (Tom-Tom) gespielt. Die Gitarre setzt in einer eigenständigen rhythmischen Phrasierung Akkorde dagegen. Der Grundschlag wird von den Maracas gespielt (Abb. 73).

Während Diddley mit den Maracas nach eigenen Angaben „that freight train sound“ (Diddley 1990, S. 6) nachahmen wollte, kam er auf das Schlagzeug-Gitarren-Pattern, das er in zahlreichen Aufnahmen verwendet, angeblich durch ein in einem Indianer-Film gespieltes Trommelpattern (vgl. Diddley 1990, S. 7). Die Ähnlichkeit zur kubanischen Clave ist jedoch

49 In den 1990er Jahren wird der Tresillo-Bass in manchen populären Musikstilen regelrecht zu einer Alternative des Backbeat-Patterns. Sowohl im Dancehall-Ragga als auch in der Rap Music und im R'n'B basieren viele Aufnahmen auf diesem Grundrhythmus.

unverkennbar. Auffällig ist die Überlagerung zweier Tempeoebenen in der langsamen Perkussionschicht und der doppelt so schnellen Gitarrenstimme. Ungewöhnlich ist zudem, dass sich die genannten Stücke auf ein einziges Pattern beschränken und ohne Harmoniewechsel auskommen.<sup>50</sup>



Abb. 73: Begleit-Pattern in Bo Diddleys „Bo Diddley“ (1955),  
♩ = 100 bpm.

### Lateinamerikanische Rhythmen im Soul und Rock der 1960er Jahre

Die lateinamerikanisch beeinflussten Patternmodelle im Rhythm'n'Blues und Soul zeichnen sich durch mehrere Eigenheiten aus: Prägnante Rhythmen, die von lateinamerikanischen Patterns abgeleitet oder ihnen nachempfunden sind, werden auf Komponenten des Schlagzeug-Sets übertragen oder auf lateinamerikanischen Perkussionsinstrumenten (Bongos, Congas, seltener Maracas, Güiro, Glocke) gespielt. Die binäre Phrasierung dieser Stücke steht dabei in auffälligem Kontrast zu den ansonsten vorherrschenden ternär phrasierten Swing- und Boogie-Rhythmen. Die Basslinien und die rhythmische Akkordbegleitung passen sich mitunter der Clave oder dem Habanera-Rhythmus an.

Aufnahmen des Motown-Labels zeichnen sich in der Begleitung und in der Melodiegestaltung durch prägnante rhythmische Muster aus, unter denen sich auch viele kubanische Rhythmen befinden. Bereits in Aufnahmen zu Beginn der 1960er Jahre werden Congas mit dem charakteristischen Pattern (vgl. Abb. 71) eingesetzt, so in Mary Wells „You Beat Me to the Punch“ (1962); der Bass deutet eine Habanera-Figur an. Einige Stücke beziehen sich auf den Chachacha-Rhythmus, z.B. „Jamie“ (1961) von Eddie Holland oder „The One Who Really Loves You“ (1962) von Mary Wells (mit Congas). „Mickey's Monkey“ (1963) von den Miracles stellt die Clave, die erst vom Schlagzeug, dann von der gesamten Band (Bläser, Akkord-

50 Ähnlich wie bei anderen R'n'B-Musikern beschränkt sich die Verwendung von lateinamerikanischen Rhythmen bei Diddley auf einzelne Aufnahmen. Weitere Beispiele sind „Mona (I Need You Baby)“ (1957) und „Say Man“ (1958).

instrumente) gespielt wird, in den Vordergrund, zusätzlich erklingen Claps (Händeklatschen) auf der 2 und 4 und das Conga-Pattern.

Im Laufe der 1960er Jahren erreichten die Instrumente der kubanischen Musik und die entsprechenden Patterns auch den Rock. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist „Sympathy for the Devil“ (1968) der Rolling Stones. Das Stück beginnt mit einem Schlagzeug-Pattern, das kurz darauf durch eine Conga ergänzt wird (Abb. 74). Außerdem erklingen Maracas und Güiro, bevor dann nach ca. 20 Sekunden mit dem Klavier und Gesang die erste Strophe des Songs beginnt. Den relativ schnellen Perkussionspatterns (leises Drumset und Conga-Figur), die vom Bass unterstützt werden und während des gesamten Stückes erklingen, wird beim Einsatz des Gesangs ein um die Hälfte langsames Grundtempo gegenübergestellt.

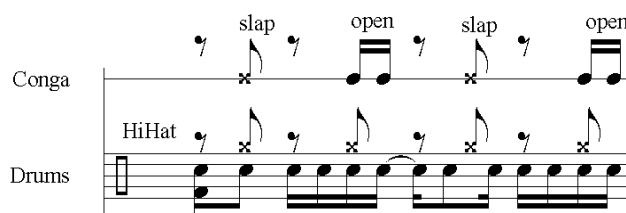


Abb. 74: Rolling Stones „Sympathy with the Devil“ (1968), Perkussions-patterns am Anfang des Stückes, ♩ = 113 bpm.

Eine Schlüsselfigur des lateinamerikanisch beeinflussten Rock ist der in Mexiko geborene Gitarrist Carlos Santana, der ab den späten 1960er Jahren Rock mit lateinamerikanischen Perkussionsinstrumenten und Rhythmen, aber auch mit Einflüssen aus afrikanischer Musik<sup>51</sup> verbindet. So interpretiert er auf seiner Debut-Platte „Santana“ (1969) das Stück „Jin-Go-Lo-Ba“ des nigerianischen, in den 1950er Jahren in die USA emigrierten Trommlers Michael Babatunde Olantunji – ein Stück, das ein Jahrzehnt später in einer Version des kubanischen Perkussionisten Candido zur Grundlage eines Disco-Hits („Jingo“, 1979) des New Yorker Salsoul-Labels wurde.

In den 1970er Jahren gehören lateinamerikanische Perkussionsinstrumente („Latin Percussion“), vor allem Handtrommeln, Rasseln, Schlaghölzer und Glocken, zum festen Bestandteil der Ensembles in vielen Stilbereichen der populären Musik, vor allem im Funk und in der Disco Music; die entsprechenden Perkussionsklänge finden zugleich Eingang in die Rhythmusmaschinen, mit denen ab Anfang der 1980er Jahre elektronische Tanzmusik produziert wird (vgl. 7.3).

51 Vgl. hierzu die detaillierten Analysen der Stücke „Waiting“ (1969), „Incident at Neshabur“ (1969) und „Mother Africa“ (1973) durch Christian Pfarr (1992).