

GMTH Proceedings 2015  
herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

# Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress  
der Gesellschaft für Musiktheorie  
2015 Berlin

herausgegeben von  
Marcus Aydintan, Florian Edler,  
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020  
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Krystoffer Dreps

## Thema mit Variablen

### Zur Phänomenologie der Jazzkomposition und musikalischer Analyse

Ob und wie Jazzmusik analysierbar ist, darüber ist man sich sowohl in der Forschung als auch in Musikerkreisen seit jeher uneinig. Die Ansätze, über diese Musik zu schreiben und zu sprechen, sind vielfältig und führen zu der zentralen Frage, wie sich so etwas Flüchtliges und hochgradig Individuelles wie die im Jazz essentielle Improvisation und ihre Peripherie greifen und analytisch nutzen lässt. Aus Sicht eines Musiktheoretikers, der der westlichen Wissenschaftsmethodik anhängt, ist Jazz demnach zunächst ein undankbares Forschungsfeld, weil es an schriftlichen Primärquellen fehlt. Originale Notenmanuskripte sind rar und häufig schwer oder überhaupt nicht zugänglich. Teilweise werden sie von Komponisten erst nach der akustischen Realisierung gefertigt, um an den Urheberrechten mitverdienen zu können.<sup>1</sup>

Woran es nicht mangelt, sind Aufnahmen. Sie sind die eigentlichen Primärquellen des Jazz. Dazu konstatiert Ekkehard Jost:

Die Schallplatte gehört [...] längst zu den unbefragten Selbstverständlichkeiten der Jazzpraxis [...]. Für die Geschichtsschreibung des Jazz [...] liefert die Schallplatte seit jeher das wichtigste Quellenmaterial, so unverzichtbar wie die Partitur für das Studium der klassischen Musik. Erst durch die Schallaufzeichnung werden Aussagen über eine im wesentlichen nicht notierte und partiell auch nicht notierbare Musik überprüfbar.<sup>2</sup>

Auch Jürgen Hunkemöller stellt fest: »Grundvoraussetzung für die Analyse von Jazz ist dessen auditive Fixierung auf Tonträgern«.<sup>3</sup> Daraus ergeben sich allerdings neue Schwierigkeiten: Erstens die häufig schwer nachvollziehbare Entstehungsgeschichte einer Aufnahme, ihre technische Manipulierbarkeit im Produktionsprozess (Schneidetechnik etc.) sowie das Fehlen szenischer und gestischer Komponenten, die mit der Aufführung in Verbindung stehen.<sup>4</sup> Zweitens bedarf

1 Vgl. Jost 1999.

2 Ebd., S. 17.

3 Hunkemöller 1999, S. 23.

4 Vgl. Jost 1999, S. 17.

es für die musiktheoretische Analyse einer Form der schriftlichen Fixierung, um bestimmte Phänomene veranschaulichen zu können. Dem wird traditionell mit Hilfe der Transkription Rechnung getragen. Sie ist als »Verdinglichung von etwas Flüchtigem« ein wichtiges, wenn nicht gar unverzichtbares Hilfsmittel für die Analyse des Jazz.<sup>5</sup>

Betrachtet man die Fülle an Transkriptionen, die im Netz zu finden sind oder von Verlagen distribuiert werden, sollte es vermeintlich keine größeren Probleme bereiten, sich der musikalischen Analyse zu widmen. Leider öffnet sich für die Quellenproblematik im Jazz jedoch eine weitere Dimension: Noten- und Klangbild divergieren teils deutlich.

Zu denken wäre beispielsweise an die Notation von *Freddie Freeloader* (Miles Davis) aus dem Realbook: Nicht nur, dass im Kontext dieser Leadsheet-Ästhetik jegliche Hinweise auf die Besetzung fehlen, es wird auch nicht dargestellt, was die jeweilige Besetzung im Einzelnen spielt, geschweige denn, dass auf Tempo, Dynamik oder Artikulationen eingegangen würde. Die Notation enthält zudem Fehler. Dieses Phänomen beobachtet man bei einer großen Menge an Transkriptionen, die nicht über Verlage publiziert, aber trotzdem in der Jazzszene weit verbreitet sind. Von Verlagen bekommt man hingegen mittlerweile teilweise deutlich verbesserte und mit Quellenangaben versehene Realbooks (*The New Realbook*, Bd. 1–3) und auch Ausgaben zu bestimmten Komponisten oder Solisten. Die Grundlage bilden hier teilweise Originalmanuskripte aus dem Besitz der Verlage selbst, teilweise aber auch bestimmte Aufnahmen, die transkribiert wurden. Im Rahmen von musikalischer Analyse lassen sich solche Notentexte jedoch ebenfalls nur bedingt verwenden, denn sie folgen in erster Linie kommerziellen Erwägungen und sind daher für bestimmte Zwecke vorgesehen und dementsprechend aufbereitet: für die Jazzdidaktik sowie für den Verkauf an Jazzliebhaber und Amateur-Musiker. Damit einhergehend steht die Zahl der Veröffentlichungen proportional zum Bekanntheitsgrad eines Jazzkünstlers: über Miles Davis oder John Coltrane existieren zahlreiche Publikationen, über Tadd Dameron oder Bud Powell nur sehr wenige.

Man ist also gehalten, eigene Transkriptionen zu erstellen, die wiederum neue Herausforderungen mit sich bringen: Nicht immer ist alles genau hör- und notierbar. Welche Aufnahme dient als Transkriptionsgrundlage? Wie lässt sich überhaupt möglichst genau notieren? Inwieweit ist genaue Notation anzustreben? Sollen eventuell bereits existierende Transkriptionen mit einbezogen

5 Ebd., S. 13f.

werden? Um mit der letzten Frage zu beginnen: Als Hilfestellung halte ich Fremdtranskriptionen, sofern sie denn inhaltlich fehlerfrei sind, für sehr nützlich (siehe z.B. Gunther Schullers Transkriptionen von Ornette-Coleman-Stücken oder die Veröffentlichungen von Charles-Mingus-Originalmanuskripten). Auf die Frage, welche Aufnahme transkribiert werden soll, sehe ich die Antwort – gerade in Bezug auf Untersuchungen zu kompositorischen Fragestellungen – in etwa so: Es sollte sich um Kompositionen handeln, bei denen erstens der Komponist selber mitwirkt und die zweitens auf der betreffenden Aufnahme erstmals im Studio (und nicht live) eingespielt wurden. Das Mitwirken des Komponisten ist deshalb erforderlich, weil die Aufnahme mit hoher Wahrscheinlichkeit von ihm autorisiert wurde und daher seinen musikalischen Vorstellungen am ehesten entspricht, also einen besonderen Authentizitätsgehalt aufweist. Darüber hinaus gibt es teilweise verschiedene Materialien, die den Produktionsprozess einer Aufnahme dokumentieren und Rückschlüsse auf Anweisungen oder Eingriffe des Komponisten erlauben.

Zur Aufnahme-Session von *Freedom Jazz Dance* des Miles-Davis-Quintetts gibt es folgende Aufzeichnungen:

Miles Davis begins with bassist Ron Carter, providing Carter with suggestions as he tries different bass accompanimental figures. Carter comes up with a figure that sounds like a funky jazz cliché – Davis dismisses it: »No, that’s too common. Come on.« He sings through some different rhythms. Several minutes later pianist Herbie Hancock starts to work out a melodic idea in the lower register of the piano to harmonize with Carter’s bass. Davis says, »Herbie hit a chord, hit a chord«. Davis walks over to the piano, and voices a Bb#9(#11) chord. Hancock plays a denser chord, consisting of a C# diminished seventh chord above a D diminished seventh chord. Davis responds: »Yeah, OK«. [...] The group runs through the head a couple of times. There are a few problems in executing the melody. To saxophonist Wayne Shorter, Davis rasps: »We need to divide this up, brother«, suggesting that each play separately a portion of the second half of the melody. Hancock: »It’s getting there, it’s getting there«. Following the next take, Davis says, »You know, Wayne, what we can do,« and he sings the melody, but adds two bars of silence between each of the three phrases. They try it with the additional bars without melody. To producer Teo Macero in the control room, Davis says, »Hey, Teo. Play that back.« Regarding his own suggestion for the bars of silence added within Harris’s melody, Davis adds, »That’s a nice idea, though. Brilliant idea.« The group runs through the head several more times. To drummer Tony Williams, Davis suggests that he plays eighth note triplets. The group tries the head in another recorded take, the tenth. Finally despite a false start – Davis comes in early at the beginning – Take 11 continues with solos. It becomes the master take released on the recording.<sup>6</sup>

6 Waters 2011, S. 4.

Selbstredend gibt es zu Hauf musikalisch-klangliche Ereignisse, die in ihrer Komplexität schriftlich kaum zu erfassen sind, und es gibt akustische Konstellationen, die es nahezu unmöglich machen, im Einzelnen hörend herausgefiltert zu werden. Da hilft auch keine Software, sondern letztlich nur eine Art Wahrscheinlichkeitsnotation, die auf eigenen Hör- und Spielerfahrungen fußt. Dennoch könnte es hilfreich sein, eine Aufnahme nicht nur auf das übliche Leadsheet-Fragment (Melodie und Akkordsymbolik) zu reduzieren, sondern die gesamte Besetzung zu transkribieren.

Bevor ich hierauf näher eingehe, gibt es einige weitere Fragen hinsichtlich der Transkription: Beschäftigt man sich analytisch mit einem Jazz-Thema, also dem eher kurzen komponierten oder konzipierten melodisch-harmonischen Gerüst zu Beginn und am Ende eines Stückes<sup>7</sup>, dann schließt das auch Überlegungen zur Urheberschaft mit ein. Erscheint die Frage der Autorschaft im Bereich der klassischen Musik in den meisten Fällen eindeutig geklärt, so stellt sie sich im Jazz auf teils sehr unübersichtliche Weise, führt mitunter sogar an der Sache vorbei. Nicht nur gibt es teils unterschiedliche Angaben zum Komponisten – z. B. *Blue in Green*: Miles Davis oder Bill Evans? –, vielmehr läuft der kreative Prozess des Komponierens häufig so ab, dass beispielsweise im Alltag des Jazz der 1940er und 1950er Jahre Combo-Stücke nicht selten als lose Skizzen den Mitmusikern direkt im Studio vorgestellt und gemeinsam realisiert wurden.<sup>8</sup>

Für die musikalische Analyse bedeutet das zusammenfassend: »Dem Jazz läßt sich mit der Werk-Analyse nicht beikommen. Jazz-Analyse ist eine besondere Art der Musik-Analyse«.<sup>9</sup>

Demnach hat man sich im Bereich der Jazzforschung nicht nur selten mit Komponiertem beschäftigt, sondern auch vermittelt einer nur wenige Erkenntnisse zu Tage fördernden Methode der Werkanalyse nach europäischem Vorbild. Neben den eben genannten Argumenten spricht gegen die Werkanalyse im herkömmlichen Sinne insbesondere, dass Komposition im (Combo-)Jazz nicht per se existieren kann. Der Notentext allein hat kaum Aussagewert, er ist abhängig von seiner Aufführung. Dabei konstituiert sich vielmehr eine Verschiebung der Wertigkeiten: Die Aufführung steht im Vordergrund, das Komponierte ist davon ein Teil, der jedoch beweglich bleibt und auch dieser Veränderbarkeit bedarf, um Musik werden zu können. Die Realisierung einer (kompositorischen) Idee vollzieht sich nicht auf schriftlicher, sondern auf klanglicher Ebene. Jazzkomposition

7 Kunzler 1988, S. 1169.

8 Shipton 2001, S. 456 ff.

9 Hunkemöller 1999, S. 21.

ist damit an Aufführungen gebunden und dazu auch in ihrer Urheberschaft in der Regel polyvalent, denn jede Performance bedarf wiederum der entsprechenden Interpreten, die ihrerseits über variable Gestaltungsmöglichkeiten verfügen.

Wenn ich also Jazzkomposition – hier verstanden als Thema für kleinere Besetzungen – analysieren möchte, bedarf es auch des Einbezugs der Performance, die ich deshalb möglichst exakt transkribiere. Hierbei dienen als Hilfsmittel auch verschiedene Softwares, wie beispielsweise ›transcribe!‹ oder ›sonic visualizer‹. Beide liefern Daten in Bezug auf Zeit und Tonhöhen, die zunächst generelle Hilfestellungen bieten, und diese im konkreten Fall des ›sonic visualizer‹ in mathematische Daten übersetzen. So kann ich von diesem Programm erkannte Tonhöhen zeitlich, dynamisch und intonatorisch genau bestimmen lassen und dadurch meine Transkription verfeinern. Daraus leite ich meinen Transkriptionsansatz, die ›performance score‹, ab.

Als Grundlage wird die im Jazz übliche rhythmische Notation, welche vereinfacht gesagt auf Viertel- und Achtelnoten beruht, beibehalten. Man notiert also zunächst traditionell. Durch die Proportionierung der Notenwerte auf die Hauptzählzeiten innerhalb des Taktes (also den Abständen zueinander) erhält man eine graphische Orientierung, die nun folgendermaßen erweitert wird: Durch Manipulation der Notenköpfe kann man die eben genannten Parameter Zeit und Dynamik genauer darstellen, ohne die in der Jazztradition übliche einfache Lesart gänzlich verlassen zu müssen.<sup>10</sup> Die Notenkopfgröße entspricht dabei der Lautstärke, die Notenkopfposition auf der Horizontal-Achse ihrem zeitlichen Auftreten im Kontext des gliedernden Pulses (siehe Abbildung 1).

Die Performance-Analyse dient im Jazz jedoch nicht nur als Transkriptionshilfe, sondern bekräftigt auch eine philosophisch-ästhetische Grundlage für musikalische Analyse im Jazz. Sie unterstreicht, wie wichtig einzelne Instrumentalisten in dieser Musik sind, denn ein Jazzmusiker ist auf diesem Niveau nicht austauschbar, ohne dass sich auch die Performance (häufig fundamental) verändert. Das Gespielte wiegt mehr als das Notierte, das Notierte erhält erst durch die Aufführung eine für den Jazz spezifische, ästhetische Wertigkeit.

Inwiefern unterstützt nun diese neue Darstellung der Transkription die Analyse? Sie bewegt sich zunächst einmal weg vom schlichten Tonsatz-Gerüst und wertet jene Aspekte auf, die Performance-typisch sind: Zum Beispiel das individuelle Timing, Voicings und Aspekte des Zusammenspielens. Komponiertes und Gespieltes werden als Einheit verstanden, die einer flacheren Hierarchie zuge-

<sup>10</sup> Letztlich spricht für diesen Ansatz auch die Anzahl der Originalmanuskripte von Jazzkomponisten, die jene vereinfachte Notationsform als Grundlage verwenden.

# ALL BLUES

Musical score for the first system of "All Blues". The score is in 3/4 time and consists of four staves: BLÄSER (Trumpet, Alto, Tenor), PIANO, BASS, and DRUMS. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is a whole rest for all instruments. The second measure contains a double bar line. The third measure features a double bar line followed by a 2-measure rest for the piano, bass, and drums. The saxophone part begins in the third measure with a quarter note B-flat, followed by eighth notes G, A, B-flat, and a quarter note G. The piano part plays a steady eighth-note accompaniment of B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The bass line follows a similar eighth-note pattern. The drums play a swing pattern with a snare on the second and fourth beats and a hi-hat on the first and third beats. The system ends with a double bar line and a 2-measure rest for the piano, bass, and drums.

Musical score for the second system of "All Blues", starting at measure 5. The saxophone part (ASAX.) begins with a quarter note B-flat, followed by eighth notes G, A, B-flat, and a quarter note G. The piano (PNO.), bass, and drums parts continue with their respective accompaniment patterns from the first system. The system ends with a double bar line and a 2-measure rest for the piano, bass, and drums.

Abbildung 1: Transkription von *All Blues* (auf: M. Davis, *Kind of Blue*)

ordnet sind. Entgegen dem Verständnis, dass das Komponierte wichtig, das Improvisierte zu vernachlässigen sei, wird das – nach wie vor wichtige – Tonsatz-Gerüst von einer Vielzahl weiterer Informationen und Merkmale unterstützt. Aussagen über den Komponisten und dessen Stil beziehen dann auch sein Ensemble und dessen Spielweise mit ein. Schließlich gelangt man so wieder zurück zur ursprünglichen Konzeption von Jazzmusik: Die Frontleute oder Bandleader stellen ihre Ideen gemeinsam mit ihren – nach persönlichen Präferenzen zusammengestellten – Ensemblemitgliedern vor. Ihre künstlerische Individualität wird umfassender darstellbar, denn schließlich bedingen sich die musikalischen Aktionen aller beteiligten Musiker gegenseitig.<sup>11</sup>

#### Perspektiven:

Im nächsten Schritt können verschiedene Aufnahmen miteinander verglichen werden. Optimale Voraussetzung ist die gleiche personelle Besetzung unter Live-Bedingungen, um frühere Ergebnisse in Bezug auf Tonsatz und Spielweise zu überprüfen. Danach folgt der Vergleich verschiedener Stücke eines bestimmten Komponisten bei gleichbleibender Besetzung sowie der Vergleich mit Stücken, bei denen andere Musiker mitwirken. Inwiefern lassen sich hier Phänomene wiedererkennen und damit Aussagen zur individuellen Stilistik des Komponisten treffen? Besonders spannend ist in diesem Zusammenhang, dass personelle Wechsel, beispielsweise in den Ensembles von Miles Davis oder John Coltrane, häufig auch mit dem Wechsel von Spielstilen einhergehen. Hier drängt sich die Frage auf, inwiefern sich der kompositorische Stil diesem Phänomen anpasst und/oder inwieweit er wiedererkennbar bleibt.

Zuletzt folgt der Vergleich verschiedener Komponisten miteinander. Was sind kompositorische Floskeln oder Allgemeinplätze, die innerhalb einer Epoche nahezu überall anzutreffen sind, was zeichnet einzelne Komponisten besonders aus?

## Literatur

Berendt, Joachim-Ernst: *Das Jazz-Buch*, Frankfurt a. M. 2005.

Hunkemöller, Jürgen, »Jazz-Analyse – Mehrdimensionalität und sinnliche Erfahrung«, in: *Jazzforschung* 31 (1999), S. 19–26.

Jost, Ekkehard, »Über einige Probleme jazzmusikalischer Analyse«, in: *Jazzforschung* 31 (1999), S. 11–18.

Kunzler, Martin, »Thema«, in: *Jazzlexikon*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1988.

<sup>11</sup> Vgl. auch Berendt 2005, S. 254f. und S. 258f.



Krystoffer Dreps

Shipton, Alyn, *A New History of Jazz*, New York 2001.

Waters, Keith, *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965–68*, New York 2011.

© 2020 Krystoffer Dreps (krystoffer@posteo.de)

Musikhochschule Münster [University of Music Muenster]

Dreps, Krystoffer (2020), »Thema mit Variablen. Zur Phänomenologie der Jazzkomposition und musikalischer Analyse« [Theme with variables: The Phenomenology of Jazz Composition and Musical Analysis], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 219–226. <https://doi.org/10.31751/p.185>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; composition; Improvisation; Jazz; Komposition; performance analysis; Performance-Analyse; personal style; Personalstil; transcription; Transkription

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022