

Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das
Lehramt für die Mittelstufe und die Oberstufe im Fach Musik

Stefan Wendhausen

Der E-Baß in der 'Popularmusik' - Die Emanzipation vom
Begleit- zum Soloinstrument

Eingereicht bei Prof. Dr. Helmut Rösing,
Gesamthochschule Kassel, 14.04.1994

Inhalt

Einleitung

I.	Die Entstehungsgeschichte des E-Basses.....	1
1.	Vorläufer des E-Basses.....	2
1.1	Geschichte des Kontrabasses.....	2
1.2	Die E-Gitarre.....	3
2.	Die Probleme mit dem Kontrabaß.....	5
3.	Ein Instrument wird geboren: Der "Precision"-Baß.....	6
3.1	Grundlagen und Hintergründe.....	6
3.2	Ein neues Konzept.....	7
3.3	Der "Precision Bass".....	8
3.3.1	Illustration.....	9
II.	2. Der E-Baß in der Pop-Musik der 50'er Jahre.....	10
1.	Die ersten Nutzer.....	11
2.	Rock & Roll, Rock & Roll, Rock & Roll... und der E-Baß klingt toll !.....	12
2.1	Populäre Beispiele - die ersten bekannteren, mit dem E-Baß eingespielten Schallplattenaufnahmen im Rock & Roll.....	13
2.1.1	"Hound Dog" von Elvis Presley.....	13
2.1.2	Transkription der Basslinie zu "Hound Dog".....	14
2.2	"Summertime Blues" von Eddie Cochran - Anklänge eines eigenständigeren E-Baß-Stils.....	15
2.2.1	Transkription der Basslinie zu "Summertime Blues".....	16
III.	James Jamerson und der "Motown-Sound" - die Innovation des E-Baß-Spiels.....	17
1.	James Jamerson.....	18
2.	Die "Funk Brothers" und der "Motown Sound".....	19

3.	"The syncopated chromatic style" - spieltechnische und stylistische Charakteristika in Jamersons E-Baß-Spiel....	22
3.1	Die Spieltechnik.....	23
3.2	Musikalische Charakteristika.....	24
3.2.1	Transkription und Analyse eines Auszugs der Baßlinie zu "Trouble Man" von Marvin Gaye.....	25
3.3	Die "Sechzehntel-Stilistik".....	26
3.3.1	"Bernadette" von den "Four Tops" - ein Beispiel für die extensive Verwendung von Sechzehntelnoten in Jamersons Baßspiel.....	28
3.4	Transkription und Analyse - Auszug der Baßlinie Bob Babbitts zu "Inner City Blues" von Marvin Gaye.....	30
IV.	"My Generation" - Ausnahmebassisten der britischen Beat- und Rock-Ära der späten 60'er Jahre.....	32
1.	John Entwistle.....	33
1.1	John Entwistles E-Baß-Solo in "My Generation" von "The Who".....	34
1.1.1	Transkription und Analyse.....	36
1.2	Der neue "Sound".....	37
1.3	Anhang.....	38
1.3.1	Notenauszug - "So what" von Miles Davis.....	38
2.	Jack Bruce - der improvisierende Rock-Bassist.....	39
2.1	Jack Bruce.....	39
2.2	"Cream" - neue Wege in der Rock-Musik.....	40
2.3	Transkription und Analyse - "Sleepy time time".....	43
V.	"Slap it !" - Larry Graham und die Folgen.....	45
1.	"Thumping and plucking" - Larry Graham.....	47
1.1	Transkription und Erläuterung der "Slap"-Technik - "Thank You" von "Sly and the family stone".....	49
2.	Die "Slap"-Technik auf dem Kontrabaß im Vergleich zum E-Baß.....	51

3.	Die Vollendung des Slapbaßspiels - Louis Johnson.....	52
3.1	Transkription und Analyse - "Ain't we funkin' now" von den "Brothers Johnson".....	54
4.	Marcus Miller - der Studio-Bassist mit dem hohen Wiedererkennungswert.....	56
4.1	Transkription und Analyse - Beispiele für den Slapbaß-Stil Markus Millers.....	58
4.1.1	"The Chosen One" von Brian Ferry.....	59
4.1.2	"Hey" von David Sanborn.....	60
5.	Mark King und "Level 42" - der "Slapbaß-Star" als Markenzeichen einer Erfolgsband.....	62
5.1	Transkription und Analyse - "Love Games" von "Level 42".....	64
VI.	Die "Revolution" des E-Baß-Spiels - Jaco Pastorius.....	66
1.	Jaco Pastorius.....	67
2.	"Fretless, Flageoletts und Melodien" - Besonderheiten im E-Baß-Spiel von Jaco Pastorius.....	71
3.	"Fretless" - der "einzigartige Sound".....	72
3.1	Transkription und Analyse - "God must be a boogie man" von Joni Mitchell.....	74
3.2	Ein Beispiel für die Verwendung des bundlosen E-Basses in der kommerziellen Pop- und Rock-Musik: "Wherever I lay my hat" von Paul Young.....	76
3.2.1	Transkription und Analyse - Einleitung zu "Wherever I lay my hat".....	77
4.	Die "Flageolet-Technik" - mehr als eine Art, den Bass zu stimmen.....	78
4.1	"Portrait of Tracy" - ein Beispiel für die extensive Einbindung von Flageolett-Tönen in das E-Baß-Spiel.....	80
5.	"Teen Town" - der E-Baß als virtuoses Melodieinstrument.....	83

VII.	EXKURS: E-Baß und Kontrabaß im Vergleich - "Der Klang macht die Musik".....	85
VIII.	Die Spezialisten - über die Erweiterung und Verlage- rung des Tonumfangs und des musikalischen Selbstverständnisses.....	88
1.	John Patitucci und der sechssaitige E-Baß.....	89
1.1	Erweiterung des Tonumfangs - Fünfsaiter, Sechssaiter und "D-Tuner".....	89
1.2	John Patitucci.....	91
1.3	Beispiel für die besonderen Möglichkeiten des sechssaitigen E-Basses - "Our Family" von John Patitucci.....	92
2.	"Tapping" - auf den Spuren Eddie van Halens.....	95
3.	Piccolo- und Tenorstimmung - Stanley Clarke.....	96
3.1	Stanley Clarke.....	97
3.2	E-Baß oder elektrische Baß-Gitarre ? - "Workin' man" von Stanley Clarke.....	98
IX.	Schlußbetrachtung.....	100

Anhang

1. Das Griffbrett des E-Basses
2. Schreibweisen und Abkürzungen
3. Glossar
4. Anmerkungen
5. Literatur
6. HÖRBEISPIELE

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Rolle, die der E-Baß in 43 Jahren, seit seiner Erfindung durch Leo Fender, in der populären Musik gespielt hat. Ausgehend von dem Umstand, daß sich der E-Baß in nahezu allen populären Stilrichtungen etabliert und gegenüber dem Kontrabaß durchgesetzt hat, stellt sich die Frage nach den Hintergründen, die zur Entwicklung dieses zusätzlichen Baßinstrumentes geführt haben sowie den besonderen Spielweisen und Ausdrucksformen, die im Laufe der Zeit auf dem Instrument entwickelt wurden. Letztere bilden neben den herausragenden Spielerpersönlichkeiten den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Abhandlung. Schwerpunktmäßig wird dabei auf den Aspekt der Emanzipation vom Begleit- zum Soloinstrument eingegangen.

Innerhalb der Fülle von unterschiedlichen Musikern und Stilrichtungen wurde eine Eingrenzung vorgenommen. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann hier allein aus Platzgründen nicht erhoben werden. Mein Interesse galt vor allem den Musikrichtungen, in denen das E-Baß-Spiel sich besonders entwickelt bzw. besondere Bedeutung erlangt hat. Bei der Auswahl der vorgestellten Musiker habe ich mich vor allem an den Namen orientiert, auf die ich in diesem Zusammenhang beim Studium der Fachliteratur aber auch in den Gesprächen mit anderen Musikern, die ich in den letzten Jahren geführt habe, immer wieder gestoßen bin.

Da es sich um ein vergleichsweise "junges" Instrument handelt, soll hier auch dargestellt werden, auf welchem Wege die Musiker zum E-Baß gelangt sind.

In vielen - der größtenteils durch Werbung finanzierten - Fachmagazinen ist es leider zur Sitte geworden, technische Fragen gegenüber musikalischen in den Vordergrund zu stellen. Etliche Interviews mit bedeutenden Künstlern fangen mit Fragen wie "Welches Equipment (engl., sinngemäß >technische Ausrüstung<) benutzt Du im Augenblick..." an. Gerade jungen Musikern wird so

oft das Bild vermittelt, daß sich musikalische Kreativität mit dem Kauf von teuren Instrumenten und Verstärkeranlagen erwerben läßt. Aus diesem Grund möchte ich, soweit möglich, darauf verzichten, diese Arbeit mit Produktnahmen oder der umfangreichen Beschreibung neuer Technologien auszuschnücken.

I. Die Entstehungsgeschichte des E-Basses

Als der gelernte Radiotechniker **Leo Fender** (1909-1991) im Jahre 1950 die erste elektrische Baßgitarre - das Instrument wird heutzutage allgemein als **E-Baß** bezeichnet - konstruierte, erfand er ein grundsätzlich neues und noch nicht dagewesenes Instrument. Der von Fender vorgestellte "Precision-Baß" stellte im Prinzip eine Mischung oder Kreuzung aus Kontrabaß und der ebenfalls von ihm entwickelten "Broadcaster-Gitarre", der ersten serienmäßig hergestellten E-Gitarre, dar. In dem Instrument finden sich dementsprechend die musikalischen Eigenschaften des Kontrabasses, wie Tonumfang, Stimmung und musikalische Funktion, und Eigenschaften der E-Gitarre, wie Design, Konstruktion und "Handling" wieder. Was die Beispielbarkeit und die Klangeigenschaften anbelangt, so kann man von einer Verschmelzung der Charakteristika von Kontrabaß und E-Gitarre sprechen. Das Verblüffende an dem von Fender entwickelten Instrument ist, daß sich an dem grundsätzlichen Bau- und Funktionsprinzip der E-Bässe - abgesehen von einigen Kleinigkeiten - bis heute nichts geändert hat. Das Design der zweiten, leicht modernisierten Version von 1957 gehört zudem heutzutage immer noch zu den beliebtesten Bauformen.

Bei der Beschäftigung mit der Entstehungsgeschichte des **E-Basses** sind neben der eigentlichen Idee **Leo Fenders** vor allem die Voraussetzungen und die Motivation für diesen Schritt interessant. Auch scheint es mir angebracht, sich mit der Geschichte des Kontrabasses, also dem Instrument, das in erster Linie vom **E-Baß** ersetzt wurde, auseinanderzusetzen.

1. Vorläufer des E-Basses

1.2 Geschichte des Kontrabasses

Die Geschichte des Kontrabasses läßt sich bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen. Zu dieser Zeit ging aus der Familie der Viola da Gamba (Baß-, Großbaß-, Subbaß-Viola da Gamba) der sogenannte Violone ("one" = ital. Vergrößerungssilbe / Viol<a>-one) hervor. Die ersten, mit fünf in Quinten gestimmten Saiten und sich nur wenig von den Baß-Gamben unterscheidenden Instrumente spielten jedoch lange Zeit in der Kunstmusik keine wesentliche Rolle. So wird davon ausgegangen, daß bis ca. 1760 nur die Baßinstrumente der Gambenfamilie verwendet wurden. Die Violonen sollten die Cello-Stimmen in der Unteroktave verdoppeln. Anstatt Kontra-C₁ erreichten sie aber nur Kontra-G₁, was dazu führte, daß die Stimmen von den Violonen-Spielern "nach Gutdünken" eingerichtet wurden. Anfang des 18. Jahrhunderts wurde von deutschen und italienischen Geigenbauern ein neues Instrument mit dem Namen Basso da camera entwickelt, das gegenüber dem Violonen mehr Klangkraft und vier Saiten in der Stimmung Kontra-A₁ bis zum C in der kleinen Oktave besaß.

Mitte des 18. Jahrhunderts entstand dann der eigentliche Vorgänger des heutigen Kontrabasses, der auch schon so genannt wurde. Dieses Instrument besaß jedoch nur 3 Saiten, die in England vom Kontra-A₁ in Quarten bis zum G in der großen Oktave und in Deutschland, Frankreich und Italien vom Kontra-G₁ bis zum A in der großen Oktave gestimmt waren. Um 1800 wurde der Kontrabaß mit 4 Saiten in der noch heute üblichen Quart-Stimmung (vom Kontra-E₁ bis zum G in der großen Oktave) versehen. Der dreisaitige Kontrabaß hatte mehr Klangkraft als der neue viersaitige und wurde deshalb noch von den meisten Orchestern bevorzugt. Erst im zweiten

Viertel des 19. Jahrhunderts setzte sich der viersaitige Baß durch, was in erster Linie darauf zurückzuführen ist, daß sich die Klangskala in der romantischen Orchestermusik hauptsächlich nach unten ausweitete. Um 1880 wurde der Kontrabaß mit einer zusätzlichen 5. Saite in der Stimmung Kontra-C₁ versehen, da damalige Komponisten wie Richard Wagner und Richard Strauss Bass-Stimmen schrieben, die tiefer als bis zum Kontra-E₁ hinabführten und man dafür die E-Saite nicht ständig tiefer stimmen wollte. Da im Vergleich zum Viersaiter - bedingt durch den breiteren Steg, die größere Masse des Halses und das breitere Griffbrett - ein Klangverlust zu erkennen war suchte man nach Alternativlösungen zum Fünfsaiter. So kam es, daß wenig später einige Instrumentenbauer dazu übergingen, Viersaiter-Bässe mit sogenannten C-Mechaniken auszurüsten und diese den Fünfsaitern vorzogen. Bei der C-Mechanik wird das Griffbrett für die E-Saite nach unten hin so weit verlängert, daß man bis zum Kontra-C hinabreichen kann. Das ganze wird mit einem Druckhebel zugänglich gemacht, der im "geschlossenen" Zustand die Saite sozusagen beim Kontra-E₁ herunterdrückt (vergl. Kapodaster bei der Gitarre). Obwohl diese Idee sehr gut funktioniert, hat sie sich bis heute nicht durchsetzen können. Bei Bedarf wird in den Orchestern auch heutzutage lieber auf den Fünfsaiter zurückgegriffen.

1.2 Die E-Gitarre

Die Geschichte der akustischen Gitarre reicht bis in das antike Griechenland zurück. Da sie einerseits schon Gegenstand zahlreicher anderer Abhandlungen war und in diesem Zusammenhang ohnehin die elektrische (E-)Gitarre von größerer Bedeutung ist, wird auf eine weiter zurückgehende Darstellung verzichtet.

Als erster Schritt für die Entstehung der E-Gitarre ist wohl die Entwicklung des elektromagnetischen Tonabnehmers zu bewerten. Dieser "greift" die Schwingungen der über ihm liegenden (Stahl-)Saiten ab und wandelt sie in entsprechende elektrische Schwingungen um. Der langjährige GIBSON-Mitarbeiter Lloyd Loar gilt allgemein als derjenige, der maßgeblich an dieser Erfindung beteiligt war. Nachdem diverse andere Hersteller (z.B. RICKENBACKER, die 1931 die erste Serien-E-Hawaigitarre bauten) mit diesem System experimentierten, brachte FENDER 1948 mit der "Broadcaster" die erste serienmäßig produzierte "Solid-Body"-E-Gitarre (Solid-Body = Massiv-Korpus) auf den Markt. Diese Gitarre erfreute sich wegen ihrer leichten Spielbarkeit, ihrem klaren Sound, ihrer Unverwüstlichkeit und ihrem niedrigen Preis sofort großer Beliebtheit bei den Gitarristen. Außerdem hatte sie eine Eigenschaft, die sie bei Nicht-Gitarristen weniger beliebt machte: Aufgrund ihrer massiven Bauweise (kein Resonanz-"Kasten") konnte man mit ihr bei entsprechender Verstärkung - dementsprechende Verstärkeranlagen ließen nicht lange auf sich warten - extreme Lautstärken erzielen, da die Gitarre wesentlich unanfälliger gegenüber akkustischen Rückkopplungen war. Dies führte dazu, dass die Gitarristen aufgrund ihrer hohen Präsenz alsbald im Sound-Gefüge der Bands den Blasinstrumenten den Rang abliefen und die dominierende Rolle spielten. Der Grundstein zur späteren Rockmusik war gelegt.

2. Die Probleme mit dem Kontrabaß

Nachdem die Gitarristen - wie oben dargestellt - durch die elektrische Gitarre mehr Durchsetzungskraft in den Bands erlangt hatten und sozusagen "den Ton angaben", beschwerten sich die Kontrabassisten, daß sie jetzt überhaupt niemand mehr hören könne. Dieses Problem war nicht neu, es nahm nun jedoch drastische Formen an.

Der Kontrabaß hatte sich in der amerikanischen 'Popularmusik' entgültig in der Swingära gegen die Tuba durchgesetzt und als das Bass-Instrument in den Bands etabliert. Die Bassisten wiederum hatten dort von Anfang an damit "zu kämpfen", daß sie sich - natürlich v.a. in den Big Bands - selber kaum noch hören konnten und auch vom Publikum mehr optisch als akkustisch "wahrgenommen" wurden. Das Problem hängt mit der Ausbreitung von Schallwellen im Raum zusammen: Lange Wellen (= tiefe Töne) breiten sich langsamer als kurze (= hohe Töne) aus und gelangen damit nicht so schnell und direkt an das Ohr des Zuhörers. Dementsprechend braucht ein tiefer Ton wesentlich mehr Energie, um verstärkt hörbar gemacht zu werden als ein hoher Ton.

Während man in den Klassischen Orchestern das Problem durch Mehrfach-Besetzung löste, bot sich dieses Mittel schon aus rein musikalischen Gründen in den Jazz- oder auch den Rockabilly-Bands nicht an, da die Bassisten ihre Bass-Linien - wie auch heute noch üblich - meist improvisierten. Vereinzelt wurden die Bassisten auf eine Holzkiste oder ein Podest gestellt um die tiefen Töne durch zusätzliche Resonanz zu verstärken, allerdings ohne dabei nennenswerte Verbesserungen zu erzielen. Anfängliche Versuche den Kontrabaß elektrisch zu verstärken brachten ebenfalls nicht den gewünschten Erfolg, da man die Eigenresonanz des Instruments nicht unter Kontrolle bekam. Zu allem Überfluß war - und ist - der Kontrabaß oder auch "the doghouse", wie das Instrument vereinzelt genannt wurde, aufgrund seiner Größe und Bauweise unhandlich, schlecht zu transportieren

und vor allem schwer zu (be-)spielen. Neben dem hohen Kraftaufwand ist einige Übung erforderlich, um eine saubere oder "ausreichende" Intonation zu erzielen. Lauter Eigenschaften, mit denen sich auch damals nicht alle Musiker anfreunden konnten oder wollten.

So verwundert es kaum, daß viele Bassisten trotz "aller Liebe" zum Instrument - der Klang und das Spielgefühl sprechen für sich - auf der Suche nach einer Alternative zum Kontrabaß waren.

3. Ein Instrument wird geboren: Der "Precision"-Baß

3.1 Grundlagen und Hintergründe

Die im vorigen Abschnitt angesprochenen Versuche führten, auch wenn sie nicht die erhofften Ergebnisse brachten, zu der wichtigen Erkenntnis, daß die Eigenresonanz eines Kontrabasses bei der elektromagnetischen Abnahme nicht gerade von Vorteil ist. U.a. ist das Instrument bei elektrischer Verstärkung aufgrund seiner Bauweise (großer Korpus) besonders anfällig für Rückkopplungen ("Feedback"). Dies erkannte auch Lloyd Loar (einer der Erfinder des elektromagnetischen Tonabnehmers / s.o.) der bereits 1926 den ersten elektrischen Kontrabaß vorstellte. Das Instrument, das praktisch nur noch aus einem Hals, einem sehr kleinen massiven Korpus und einem Tonabnehmer bestand, wurde seinerzeit jedoch nicht von den Musikern angenommen. Ob dies mit den klanglichen oder sonstigen Eigenschaften zusammenhing, läßt sich hier nur vermuten. Über andere Versuche in dieser Richtung liegen keine genauen oder gesicherten Erkenntnisse vor. Feststeht, daß es Leo Fender war, der als erster das Instrument E-Baß in seiner heute bekannten Form entwickelte und baute.

3.2 Ein neues Konzept

Leo Fender, der eigentlich gelernter Radiotechniker war und seine "Instrumentenbauer"-Karriere damit begann, daß er an Tonabnehmern und Verstärkern für E-Hawaiigitarren (die seit 1931 auf dem Markt waren) bastelte, gelang gleich mit seinem ersten Instrument, der "Telecaster"-Gitarre der große Erfolg. Daß die Gitarre sofort bei den Gitarristen beliebt war, hing in hohem Maße damit zusammen, daß sich Fender bei der Entwicklung des Instruments stark an den Bedürfnissen der Musiker orientiert hatte. Er verbrachte einen Großteil seiner Freizeit damit, in die Clubs zu gehen, sich Bands anzuhören, mit den Musikern zu sprechen und dadurch Erfahrungen zu sammeln, welchen Anforderungen ein Instrument genügen mußte. So erfuhr er auch von den (in Abschnitt 2 dargestellten) Problemen, die die Kontrabassisten mit ihrem Instrument hatten. Als Fender sich dazu entschloß, an der Entwicklung eines elektrisch gut verstärkbaren Bass-Instruments zu arbeiten, wollte er auch den bekannten Transportproblemen Rechnung tragen und so löste er sich im Gegensatz zu vielen seiner Vorgänger recht schnell vom Kontrabaß-Design. Wie sich außerdem schon bei seiner "Telecaster"-Gitarre gezeigt hatte, ermöglicht das Bau-Prinzip des "Solid-Bodies" eine relativ unproblematische elektromagnetische Abnahme und Verstärkung der Gitarrensaiten. Das neue Instrument sollte nicht zuletzt auch leichter zu (be-)spielen sein, wobei auch das vom Kontrabaß bekannte Problem der Intonation beseitigt werden sollte. "Intonation with Precision" lautete das Schlüsselwort und brachte dem Instrument den Namen ein, als sich Fender nach all den genannten Vorüberlegungen dazu entschloß, ein elektrisch verstärkbares Bass-Instrument, das den Kontrabaß in seiner musikalischen Funktion ersetzen konnte, auf der Grundlage seiner "Telecaster"-Gitarre zu entwickeln.

3.3 Der "Precision Bass"

Die Idee Leo Fenders, das neue Bass-Instrument auf der Grundlage seiner "Telecaster"-Gitarre zu konstruieren vereinfachte die Antwort auf die Frage nach einem entsprechenden Design natürlich ungemein. Von zentraler Bedeutung für den Klang einerseits und die Bespielbarkeit und das "Handling" eines Instruments andererseits ist die Mensur (schwingende Saitenlänge). Fender entschied sich für eine Mensur von 34 inches, was 86.4 cm entspricht. Damit war das Instrument noch klangstark genug und ließ sich zudem erheblich leichter bespielen als ein Kontrabaß. Die anderen Bestandteile der "Telecaster" (wie z.B. Korpus und Kopfplatte), die eine Mensur von 25,5 inches (= 64,8 cm) hatte, wurden dementsprechend vergrößert und angepaßt. Der Prototyp wurde mit Stimm-Mechaniken vom Kontrabaß und einer modifizierten Brücke der "Telecaster" gebaut. Als Saiten dienten hierbei noch gekürzte Darmsaiten vom Kontrabaß, die über den Tonabnehmern mit Metaldraht umwickelt wurden, damit die Schwingungen überhaupt elektromagnetisch abgenommen werden konnten. Ein absolutes Novum für den Bassisten - seit der Zeit der Gamben - stellten jedoch die 20 Bünde auf dem Griffbrett dar, die eine saubere Intonation gewährleisten sollten und dem Instrument seinen Namen gaben (s.o.). Den passenden Verstärker, der im Grunde nichts anderes als ein modifizierter Gitarrenverstärker war und als solcher selbst heute noch wegen seiner klanglichen Eigenschaften bei Gitarristen beliebt ist, lieferte Fender natürlich gleich mit, als er das Instrument im Jahre 1951 der Öffentlichkeit vorstellte. Die Meinungen über diese neue Erfindung waren - wie so oft - geteilt. Während die einen sich nicht vorstellen konnten, daß solch ein "Brett" den guten alten Kontrabaß ersetzen kann, waren die anderen hellauf begeistert, daß es nun ein Instrument gab, das leichter zu spielen und besser zu hören war und sich vor allem in einem "normalen" Auto transportieren ließ.

3.3.1 Illustration

Die Abbildung zeigt eine Fotografie des ersten "Precision Bass"-Modells (aus: K. Blasquiz, "The Fender Bass", S.8), die nachträglich mit den Bezeichnungen der Einzelteile versehen wurde.



II. Der E-Baß in der Popularmusik der 50'er Jahre

Leo Fender hatte 1951 mit dem "Precision Bass" ein Instrument geschaffen, das bald mehr als nur eine Alternative zum Kontrabaß darstellen sollte. Auch wenn es im Vergleich zur "Telecaster"-Gitarre etwas länger dauerte, bis Fender mit dieser Erfindung auf breitere Zustimmung stieß, konnte sich das Instrument im Laufe der Zeit etablieren und den Kontrabaß sogar in den meisten populären Musikrichtungen weitgehend verdrängen. Natürlich ließen andere Hersteller (z.B. GIBSON und RICKENBACKER) mit Ihrer Version des neuen E-Basses - sprich einem eigenen Modell - nicht lange auf sich warten, doch war der "Fender Bass" bald mehr als ein Markenzeichen. Ganz gleich, welches Fabrikat die Musiker spielten, wurde lange Zeit auf Plattenhüllen und in Musikzeitschriften eine Einteilung in Kontrabassisten und Fender-Baß-Spieler vorgenommen. Dieses Phänomen, daß ein Produkt mit dem Namen seines Erfinders oder dem ersten Markennamen identifiziert wurde, war jedoch nicht neu und läßt sich ja z.B. auch bei "Kleenex"-Papiertüchern etc. wiederfinden.

Der E-Baß entstand (s.o.) als eine Art Synthese von Kontrabaß- und E-Gitarren-Elementen. Zu den ersten E-Baß-Spielern gehörten denn auch nicht nur Kontrabassisten. Auch Gitarristen und ganz besonders die Studio-Musiker unter ihnen, die desöfteren bei den Produktionen zum Baß greifen mußten, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, freuten sich, nun ein Instrument zur Verfügung zu haben, das wesentlich komfortabler zu bedienen war. Diese Aufteilung in "gelernte" Kontrabassisten einerseits und Gitarristen andererseits sollte lange Zeit für das Instrument typisch sein.

1. Die ersten Nutzer

Die ersten Kunden Leo Fenders waren Country & Western-Musiker. Country & Western - ehemals Hillbilly (engl. = Hinterwäldler) genannt - ist eine leicht entschärfte, d.h. vom derben Sprachgebrauch befreite, und verkommerzialisierte Form der weißen amerikanischen Volksmusik und wurde (wird) meist von der Bevölkerung in den ländlichen Regionen (nomen est omen) gehört. Dies wiederum bedeutete für die Musiker, daß sie, um zu ihren Auftrittsorten zu gelangen, eine ganze Menge an Zeit im Auto verbringen mußten und so natürlich froh waren, daß es jetzt mit dem E-Baß ein Instrument gab, das unproblematischer zu transportieren war, sich zudem leichter spielen ließ und besser zu hören war als der Kontrabaß. Musikalisch brachte diese Umbesetzung kaum Veränderungen mit sich. Country & Western - Baßlinien waren und blieben in ihrer typischen Art und Weise und von ihrer musikalischen Funktion her gesehen sehr einfach und bieder gehalten: Grundtöne und Quinten (respektive Quarten) meist als Halbe-, seltener als Viertelnoten und stets die "guten" - sprich schweren - Zählzeiten (die 1 und die 3 im Viervierteltakt) betonend, gespielt. Der wesentliche Vorteil des E-Basses gegenüber dem Kontrabaß war hier vor allem seine größere akkustische Präsenz, die natürlich auch dem Gesamt-Klangbild der Gruppe eine andere Qualität gab. Da diese Musik (Country & Western) in den 40'er und frühen 50'Jahren sehr populär war, gab sie natürlich dem Bekanntheitsgrad des Instruments einen nicht zu unterschätzenden Vorschub. Es sollte nicht lange dauern, bis auch andere Musiker auf den E-Baß aufmerksam wurden.

2. Rock & Roll, Rock & Roll, Rock & Roll und der E-Baß klingt toll !

Stellten die E-Gitarre und der E-Baß in den 50'er Jahren die wichtigsten Neuigkeiten auf dem Gebiet der Musikinstrumente dar, so sorgte aus musikalischer und musikwissenschaftlicher Sicht ein anderes "Phänomen" für weitaus mehr Furore:

Der Rock & Roll und die mit ihm verbundene Entstehung der Rockmusik.

Rockabilly-Musiker wie Bill Haley, Elvis Presley, Carl Perkins und Jerry Lee Lewis fusionierten in den Jahren 1954/55 die weiße Country & Western-Musik mit dem Rhythm & Blues, der Popmusik der schwarzen Gettos, und "lösten damit die größte musikalische Revolution des 20. Jahrhunderts aus" (Graves/Schmidt-Joos, "Das neue Rocklexikon"/S.934).

Rock & Roll war (ist) vor allem Tanzmusik. Der "wilde" und körperbetonte Charakter, der in erster Linie von der schwarzen Rhythm & Blues-Musik stammte, wurde zudem für die weißen Jugendlichen zu einem Symbol der Revolte, um sich von der bürgerlichen, langweiligen Welt der Erwachsenen abzusetzen. Welche Bedeutung dabei den elektrisch verstärkbaren Instrumenten zukam, läßt sich ermessen, wenn man die hörphysiologischen Grundlagen für die Rezeption von Rockmusik, wie sie Flender und Rauhe in ihrem Buch "Popmusik" beschreiben, berücksichtigt. U.a. heißt es dort: "... Wir können sagen, daß gerade die Musik den Zwischenbereich zwischen Sprache und Alarm repräsentiert. Je mehr sie im Frequenzbereich der Sprache liegt...desto geringer sind ihre körperstimulierenden Eigenschaften. Je mehr Geräuschanteile oder ungeradzahlige Frequenzen sie enthält, desto erregender ist sie" (Flender/Rauhe , "Popmusik"/S.97) und "...Je höher die Phonstärke des 'elektro-nischen Lärms', desto arlarmierender wirkt dieser auf das zentrale Nervensystem. Dies bedeutet bei gleichzeitigem Genuß von Narkotika bzw. Alkoholika meist das völlige Ausschalten der kognitiven Bewußtseinsinstanzen. Das

Aufreizen körperlicher Bewegungsreflexe wird zum Katalysator aufgestauter Aggressionen." (Flender/Rauhe: "Popmusik"/S.98) War die Adaption der schwarzen Rhythm & Blues-Musik durch die Weißen in den Anfängen hauptsächlich durch die Übernahme bzw. Imitation der afroamerikanischen Gesangstechniken mit hohem Geräuschanteil geprägt, so wurde der "wilde" Charakter des Rock & Roll durch die elektrisch verstärkbaren Instrumente, mit denen extreme Phonstärken (s.o.) erreicht werden konnten, zusätzlich unterstützt. Die Entwicklung, die ursprünglich mit dem Bau der E-Gitarre in Gang gesetzt wurde, wurde durch den E-Baß weiter vorangetrieben. Jetzt war es möglich, auch mit der ganzen Band auf einem hohen Lautstärke-Level zu spielen und dabei zusätzlich die Balance zwischen den einzelnen Instrumenten besser regeln zu können. Und noch einen Vorteil des E-Basses lernten die Bassisten bald schätzen: sie konnten sich nun sehr viel freier auf der Bühne bewegen (tanzen, springen etc.). Diese Beweglichkeit war Voraussetzung für die zum Teil "wilden" Bühnenshows, wie sie später für einige Rockbands charakteristisch sein sollten.

2.1 Populäre Beispiele - die ersten bekannteren, mit dem E-Baß eingespielten Schallplattenaufnahmen im Rock & Roll

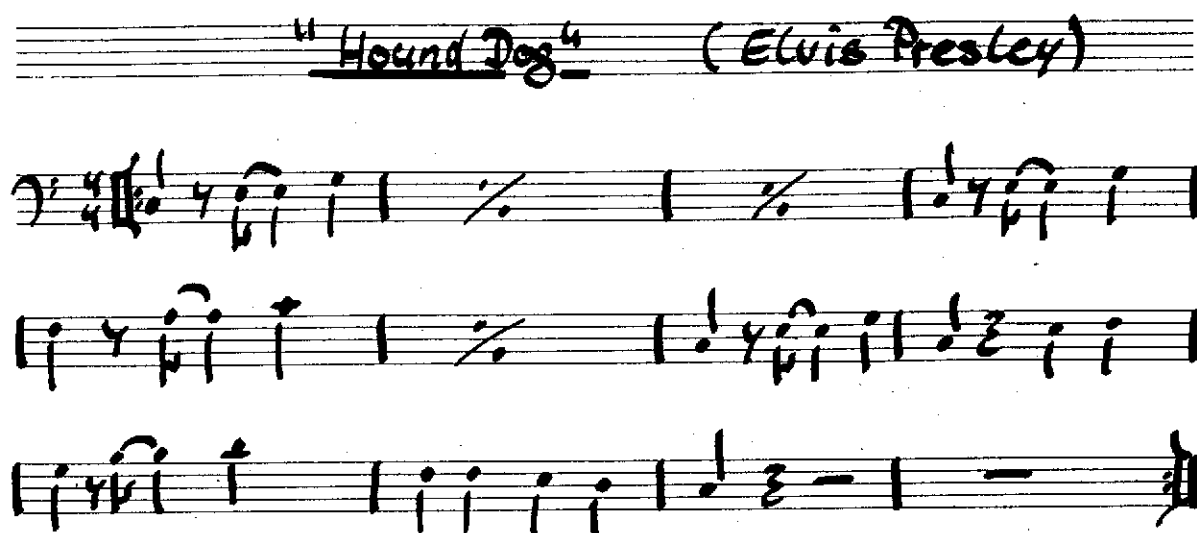
2.1.1 "Hound Dog" von Elvis Presley

Im Jahre 1956 spielte Elvis Presley mit "Hound Dog" seine erste Schallplattenaufnahme ein, auf der der Kontrabaß durch den E-Baß ersetzt wurde. Es ist nicht bekannt, ob dabei Bill Black - der langjährige Kontrabassist von Elvis - oder ein anderer Studiomusiker das Instrument bediente. In musikalischer Hinsicht waren kaum Veränderungen zu den Kontrabaß-Figuren vorheriger Aufnahmen festzustellen. Die Basslinie zu

den E-Baß ersetzt wurde. Es ist nicht bekannt, ob dabei Bill Black - der langjährige Kontrabassist von Elvis - oder ein anderer Studiomusiker das Instrument bediente. In musikalischer Hinsicht waren kaum Veränderungen zu den Kontrabaß-Figuren vorheriger Aufnahmen festzustellen. Die Basslinie zu "Hound Dog" zeugt nicht gerade von Ideen- oder Variantenreichtum: In Vierteln gehaltene Dreiklangsbrechungen, mit einer Synkope versehen und dem Bluesschema entsprechend tonal verschoben. Lediglich die durchlaufenden Viertel in Takt 10 eines jeden Gesangs-Chorusses erzeugen so etwas wie Abwechslung (s. Notenbeispiel).

Zudem ist der E-Baß, entgegen dem Anspruch mit dem er entwickelt und gebaut wurde, auf dieser Aufnahme nicht sonderlich präsent. Dies ist jedoch in erster Linie auf die primitiven Aufnahmetechniken von damals zurückzuführen. Entgegen der heutzutage verwendeten Mehrspur-Aufnahmegeräte standen zu jener Zeit nur Ein- oder Zweikanal-Tonbandmaschinen mit der dementsprechenden Anzahl an Mikrofonen zur Verfügung, so daß die "Abmischung" in erster Linie von der Platzierung der Mikrophone abhing.

2.1.2 Transkription der Basslinie zu "Hound Dog"



(Transkription von Stefan Wendhausen)

2.2 "Summertime Blues" von Eddie Cochran - Anklänge eines eigenständigeren E-Baß-Stils

Wurde bei den meisten US-Hits der ausklingenden 50'er Jahre (z.B. "Hound Dog") noch versucht, den Klang des Kontrabasses sowie die typischen, bewährten Kontrabasslinien mit dem E-Baß zu imitieren, so wies die mit dem "Fender-Baß" eingespielte Basslinie zu Eddie Cochrans "Summertime Blues" wesentlich eigenständigere Züge auf. So fällt der, im Vergleich zu anderen Basslinien dieser Zeit, relativ anschlagsbetonte und präsenste Klangcharakter auf, der auf die Verwendung eines **Plektrums** zurückzuführen ist. Diese Anschlagstechnik, bei der die Saiten mit einem, Plastik- oder Metallplättchen (dem "Plektrum"), angeschlagen werden, ist eigentlich für das Spiel auf der (E-)Gitarre typisch, wurde aber im Laufe der Zeit von einigen E-Bassisten übernommen. Im Vergleich zum - bei "Hound Dog" angewandten - ursprünglich vom Kontraß übernommenen Anschlag mit den Fingern klingt diese Technik - bei gleicher Einstellung der Klangregelungen am Instrument und am Verstärker - sehr viel anschlagsbetonter und transparenter aber auch aufdringlicher.

In musikalischer Hinsicht fallen bei "Summertime Blues" v.a. die vom Baß gespielten Achtelketten, wie sie auch für die späteren Rock-Baß-Figuren typisch sind, auf. Durch die durchlaufenden Achtel erhält die Baßlinie, vor allem im Vergleich zu den hauptsächlich auf Vierteln basierenden, für den frühen Rock & Roll typischen, Kontrabaßfiguren, einen sehr treibenden und aggressiven Charakter. Im harmonischen Kontext betrachtet, wirkt sie dagegen recht bieder: von vereinzelt Vorhalten abgesehen, werden nur die Grundtöne der Tonika, Subdominante und Dominante gespielt (s. Transkription).

2.2.1 Transkription der Baßlinie zu "Summertime Blues"

"Summertime Blues" (Eddie Cochran)

Strophe

Refrain

The musical notation is handwritten on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The first line contains four measures, and the second line contains four measures. The key signature is F# (one sharp).

(Transkription von Stefan Wendhausen)

III. James Jamerson und der "Motown-Sound" - die Innovation des E-Baß-Spiels

Als einer der wichtigsten Wegbereiter oder Pioniere des modernen E-Baß-Spiels gilt **James Jamerson**, der wohl meistbeschäftigte Studio-Bassist der 60'er und 70'er Jahre. Er trug mit seinen typischen Baßlinien zu einer Unmenge an Hits der Plattenfirma "Motown" bei. Das er trotzdem, selbst bei den meisten Musikern, relativ unbekannt ist, hängt vor allem damit zusammen, daß zu dieser Zeit die Namen der beteiligten Studiomusiker bei den meisten Plattenfirmen nicht auf den Plattenhüllen angegeben wurden. Neben Jamerson sind vor allem **Donald Duck Dunn** und **Carol Kaye** für markantes E-Baß-Spiel auf etlichen Schallplattenproduktionen der 60'er und 70'er Jahre bekannt. D.D.Dunn spielte ab 1962 bei "Booker T. and the MG's". Carol Kaye war Studio-Gitarristin in Los Angeles, bevor sie 1965 zum E-Baß wechselte und bereits kurze Zeit später den Ruf als "No.One-Call-Bassist" hatte.

James Jamerson gilt jedoch als der innovativste E-Baß-Spieler dieser Zeit und wird von vielen renommierten E-Bassisten wie Anthony Jackson und John Entwistle, als einer ihrer größten und wichtigsten Einflüsse genannt. **Stanley Clarke** bezeichnet ihn als "...first melodic electric bass player..." (Fachblatt-Musikmagazin,1/86,S.16) und **John Patitucci** bemerkt sogar: "...Der elektrische Baß beginnt mit James Jamerson. Er war der erste Innovator auf diesem Instrument..."(W.Kampmann, "John Patitucci", Jazzthetik 11/92, S.42).

1. James Jamerson

James Jamerson wurde am 29.01.1936 in Charleston, South Carolina geboren. In seiner Kindheit spielte er Klavier - im Alter von 10 Jahren soll er bereits bei Gottesdiensten in der Kirche gespielt haben - und für kurze Zeit Posaune. Zu seinen musikalischen Vorlieben gehörten neben der Gospelmusik vor allem Blues und Jazz und er verbrachte sehr viel Zeit damit, sich seine Idole im Radio anzuhören. Nachdem er zusammen mit seiner Mutter, die auf der Suche nach einem Arbeitsplatz war, nach Detroit umsiedelte, besuchte er ab 1954 die Northwestern High School, wo er beschloß, neben dem Klavier ein zweites Instrument zu lernen. Daß er sich dabei letztlich für den Kontrabaß entschied, der schnell zu seinem Hauptinstrument werden sollte, war ursprünglich nicht vorgesehen. Seine Begabung für dieses Instrument und seine Fortschritte waren außergewöhnlich: bereits nach einem Jahr war er der gefragteste Jazz-Bassist an seiner Schule, drei Jahre später (1958) spielte er das erste Mal als Studiomusiker bei einer Schallplattenaufnahme mit und war kurz darauf einer der meistbeschäftigten Bassisten der Rhythm & Blues-Szene Detroits.

Den Durchbruch in Jamersons Karriere stellte jedoch seine Anstellung bei **"Motown"**, der 1959 von Barry Gordy gegründeten Plattenfirma, dar. Auch wenn nicht ganz geklärt ist, wie und wann genau Jamerson zu **"Motown"** stieß, ist zumindest sicher, daß die erste bedeutende Aufnahme, auf der er mitspielte, **"Way over there"** von den **"Miracles"** war, die ebenfalls 1959 als Single veröffentlicht wurde. Im Jahre 1961 wechselte er vom Kontrabaß zum **E-Baß**.

James Jamerson, der selbst bei seinen Kollegen als unumstrittener **"King of Motown Bass"** galt und auch bei der Firma blieb, als diese in den 70'er Jahren ihren Sitz nach Los Angeles verlegte, starb dort am 2. August 1983 im Alter von 47 Jahren an den Folgen von Leberzirrhose.

2. Die "Funk Brothers" und der "Motown Sound"

Die im Jahre 1959 in Detroit von dem ehemaligen Autopolsterer und Fliegengewichtsboxer Barry Gordy mit 700 Dollar Startkapital gegründete Schallplattenfirma "Motown" (der Name ist eine Abkürzung für Motor Town; Detroit war lange Zeit der größte Produktionsstandort der amerikanischen Automobilindustrie) gehörte in den späten 60'er Jahren zu den erfolgreichsten Unternehmen der Schallplattenindustrie. So kamen 1966 von sämtlichen amerikanischen Hit-Singles 36 Prozent aus den Studios am Detroiter Grand Boulevard. Der Firmen-Slogan "The Sound of Young America" war bezeichnend für das Konzept, mit dem Gordy und seine Mitarbeiter dabei vorgingen. Zielgruppe waren vor allem die weißen amerikanischen Teenager, die sich bereits im Rock & Roll als potenteste Konsumenten-Gruppe erwiesen hatten. Dementsprechend handelten die meisten Songs von den beiden "klassischen Themen" der Popmusik: dem Tanzen und der Liebe. Doch für den Erfolg dieser Songs war neben Interpreten wie z.B. "The Supremes", "Martha and the Vandellas", "The Four Tops" Marvin Gaye und Stevie Wonder vor allem der sprichwörtliche "Motown"- oder auch "Detroit-Sound", verantwortlich. Dieser war, laut Kritiker Jon Landau, neben den speziellen Arrangier- und Aufnahmetechniken durch "eine Gruppe von Studiomusikern, die zu den besten in den USA arbeitenden ... gehören", gekennzeichnet. (Graves/Schmidt-Joos: "Das neue Rock-Lexikon", S. 903). Die maßgeblichste Hausband bei "Motown" waren die "Funk Brothers", die auch in den sogenannten "goldenen" Jahren der Firma von 1964-69 auf fast allen Aufnahmen spielten. Die "Funk Brothers" die sich im Kern aus Earl van Dyke (p), Robert White (g), James Jamerson (b) und Bennie Benjamin (dr.) zusammensetzten, waren laut Stevie Wonder " ... the major forces in motown-sound" (s. Hündgen: "Chasin' a Dream", S. 141). Eine ganz besondere Bedeutung kam dabei jedoch dem Bassisten James Jamerson zu, der bis zum Jahre

1968 - im Gegensatz zu den anderen oben genannten Musikern der Band - der einzige war, der nicht bei bestimmten Stücken oder Interpretationen durch einen anderen Musiker ersetzt wurde.

Jamerson war nicht der erste Bassist, der für "Motown" arbeitete, doch sollte er - aufgrund seines außergewöhnlichen Baßspiels - schon kurz nach seiner Einstellung im Jahre 1959 alle anderen Konkurrenten verdrängt haben. Im Laufe der Zeit entwickelte er einen Stil, der sich mit seinen chromatischen Durchgangstönen und synkopierten Achtelnoten meilenweit von den sehr "straight" gespielten Linien anderer Rhythm & Blues-Bassisten - die rhythmisch von Viertel- oder Halbe-Noten, harmonisch von Grundtönen und Quinten geprägt waren - entfernt hatte. Diesen Stil zu entwickeln und umzusetzen war ihm auch deshalb möglich, da die bei "Motown" beschäftigten Arrangeure den Musikern sehr oft nur die sogenannten "Lead Sheets" - Skizzen, auf denen hauptsächlich die Akkorde des jeweiligen Stückes und nur vereinzelt auch konkret notierte Einwürfe oder Rhythmusfiguren, standen - vorlegten. Die Musiker mußten dann, nachdem sie untereinander und mit dem betreffenden Arrangeur oder Produzenten ein paar Absprachen getroffen hatten, quasi über diese Gerüste improvisieren. Dieser Umstand verdeutlicht, welchen immensen Einfluß Studiomusiker, wie die "Funk Brothers" letztlich auf viele Produktionen bei "Motown" hatten.

Als James Jamerson 1961 vom Kontrabaß zum E-Baß wechselte bekam sein Spiel dadurch eine neue Qualität. Wie kaum ein anderer Musiker zuvor nutzte er die Möglichkeiten, die der E-Baß bot, wirklich aus. Seine Baßlinien wurden zunehmend virtuoser, variantenreicher aber auch melodischer und waren nun vor allem von großen Intervallsprüngen durchsetzt, wie sie sich in dieser Art und Weise auf dem Kontrabaß nur schwer oder überhaupt nicht spielen lassen. Dabei spielte er sich jedoch in den Vordergrund, sondern verstand es, sein Baßspiel derart geschmackvoll dem musikalischen Kontext anzupassen, daß keiner der Interpreten oder Produzenten mehr

darauf verzichten wollte, wie Smokey Robinson in einem Interview darstellt:

"In the early 60's when Jamerson was touring with me and the Miracles as our road bassist, they used to hold up sessions (Studioaufnahmen / Anmerk. d. Verf.) back in Detroit until he came off the road, because none of the producers wanted to cut without him. That' how important he was to the Motown Sound" (Dr. Licks, "Standing in the shadows of Motown", S.196).

Ab 1965 blieb Jamerson schließlich in Detroit, verzichtete (nach Absprache und einer kräftigen Gehaltserhöhung) auf Tourneen mit den "Miracles" oder anderen Bands und wurde zudem auch nicht mehr von "Motown" bei der "Tamla Motown Revue" - eine Art Werbe-Veranstaltung mit den Stars der Plattenfirma, die teilweise monatelang auf Tournee war - eingesetzt, um nur noch im Studio arbeiten zu können.

Erst als die Firma im Jahre 1968 in Detroit begann, in mehreren Studios gleichzeitig aufzunehmen, wurden mit **Michael Henderson** und **Bob Babbitt** zwei weitere Bassisten angestellt. Wie stark ihr Spiel von Jamerson beeinflusst war, läßt sich z.B. gut an dem 1971 aufgenommenen Stück "Inner City Blues" von Marvin Gaye, bei dem Bob Babbitt den Baß spielte (s.Transcription und Analyse / Abschnitt 3.4), erkennen. Die Art und Weise, wie er dies tat, war eigentlich so typisch für Jamerson, das man meinen könnte, der "King of Motown Bass" wäre hier selber am Werk gewesen. Jedoch wäre es vermessen, zu sagen, daß Babbitt Jamersons Baßstil bloß kopiert hätte. Vielmehr wurde er hier einem Spiel- und "Sound"-Ideal gerecht, welches mittlerweile nicht mehr nur noch unmittelbar mit dem "Motown Sound" in Verbindung gebracht wurde, sondern für diesen charakteristisch war. James Jamerson hatte in den Jahren (ca. 1960-1968), in denen ihm praktisch das "Monopol" für die "Motown"-Baßlinien "gehörte", einen E-Baß-Stil entwickelt und geprägt,

Baßlinien "gehörte", einen E-Baß-Stil entwickelt und geprägt, der nicht mehr nur die bis dahin übliche Funktion des Basses in der kommerziellen Musik - die Begleitung von Melodien - erfüllte, sondern durch seine melodische Qualität selber zum Markenzeichen eines Musikstils wurde.

3. "The syncopated chromatic style" - spieltechnische und stilistische Charakteristika in Jamersons Baßspiel

Neben der melodischen und rhythmischen Qualität seiner Baßlinien war vor allem der volle, runde "Sound" für Jamersons E-Baß-Spiel typisch. Im folgenden soll deshalb auch auf die dafür hauptsächlich verantwortlichen Komponenten - die Spieltechnik in Verbindung mit seinem Instrument - eingegangen werden.

3.1 Die Spieltechnik

Als James Jamerson im Jahre 1961 vom Kontrabaß zum E-Baß wechselte, übernahm bzw. adaptierte er weitgehend die auf dem Kontrabaß gelernte Spieltechnik. So benutzte er hauptsächlich nur den ersten, zweiten und vierten Finger der linken Hand zum "Greifen der Töne". Bei diesem, sogenannten "Kontrabaß-Fingersatz" unterstützt der dritte Finger in erster Linie nur den vierten beim Herunterdrücken der Saite. Mit den drei Fingern deckt der Spieler also einen Tonumfang von zwei Halbtonschritten auf einer Saite ab, wenn er mit jedem Finger einen Bund "belegt". Im Vergleich zum sogenannten "Gitarren-Fingersatz", der von den meisten heutigen E-Baß-Virtuosen bevorzugt und bei dem mit allen vier Fingern gegriffen wird (= drei Halbtonschritte Tonumfang pro Saite), ist man also gezwungen, öfter mit der linken Hand zu "rutschen" - sprich: einen Lagenwechsel auszuführen - wenn Baßlinien mit größeren Intervallsprüngen zu spielen sind.

Während Jamersons Grifftechnik mit der linken Hand ("Kontra-baß-Fingersatz" / s.o.) auch von den meisten anderen damaligen E-Baß-Spielern in etwa gleicher Form praktiziert wurde, gilt seine Anschlagstechnik mit der rechten Hand als außergewöhnlich und einzigartig. Anstatt den Daumen auf der dafür vorgesehenen Daumenstütze (s. S.) abzustützen, legte er ihn mit der Außenkante - parallel zur Korpusdecke - über oder auf die Saiten um damit evt. auftretende Nebengeräusche (nicht beabsichtigte Saitenschwingungen) abdämpfen zu können. Zum Anschlagen oder Zupfen der vier Saiten diente nur der Zeigefinger, was erstaunlich ist, wenn man berücksichtigt, wie schnell und virtuos Jamerson mit dieser Technik spielen konnte (vergl. Hörbeispiel "Bernadette" von den "Four Tops"). Dagegen ist es heutzutage bei den meisten E-Bassisten üblich, mit zwei oder drei Fingern der rechten Hand, mit dem sogenannten "Wechselschlag" zu spielen.

Die restlichen drei Finger der rechten Hand benutzte Jamerson zur Stütze und legte sie auf die Metallkappe über dem Tonabnehmer (s. "Fender"-Reklame).

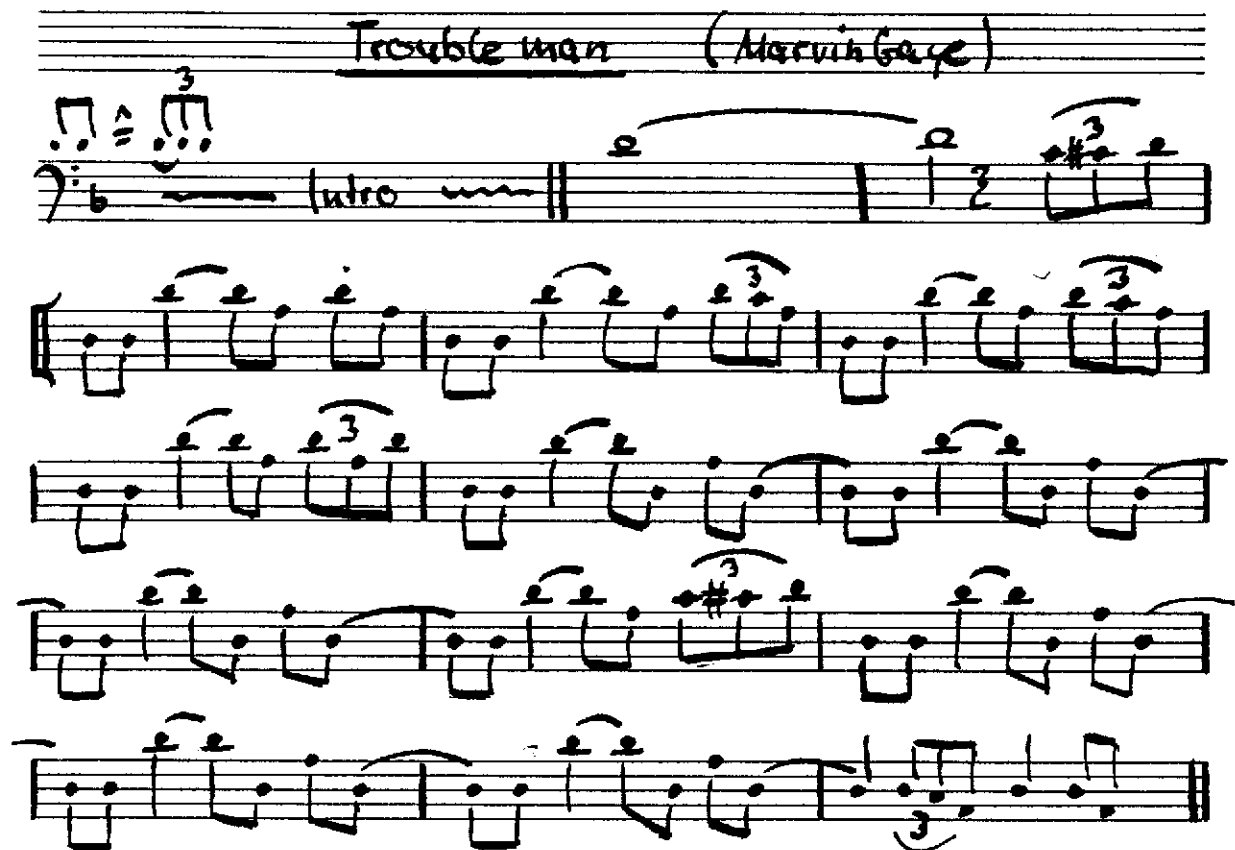
Als Instrument spielte Jamerson einen "Precision-Bass" von "Fender" (s. Kapitel I) mit den bis Ende der 60'er Jahre üblichen Flatwound-Saiten (engl. Flatwound = Flachdraht) bestückt war. Diese Saiten liefern, aufgrund ihrer Konstruktionsweise und ihrer Oberflächenstruktur (glatte Oberfläche) ein obertonarmes, dunkles Klangbild mit wenig Höhen. Verstärkt wurde dieser Effekt zusätzlich durch die hohe Saitenlage, die Jamerson auf seinem Baß eingestellt hatte und vor allem durch einen Schaumstoff-Dämpfer, der unmittelbar vor der "Brücke" (s. "Schaubild" ?) installiert war. In Verbindung mit seiner Anschlagstechnik erzeugte Jamerson so einen Klang, der im Vergleich zu den heutigen modernen und verbreiteten E-Baß-Sounds sehr viel dumpfer, trockener aber auch voller wirkt.

3.2 Musikalische Charakteristika

Mit dem Kontrabaß spielte James Jamerson ein Instrument, das eine weit mehr als hundert Jahre alte Tradition und Vergangenheit in der Musikgeschichte hatte (s. Kapitel I). Ursprünglich als Orchesterinstrument gebaut und verwendet, sicherte sich der Kontrabaß spätestens in der Swingära - in der er die Tuba verdrängte - seinen Platz als Baßinstrument in der Populärmusik. Im Jazz der 50'er und 60'er erhielt das Kontrabaßspiel durch Bassisten wie Jimmy Blanton, Ray Brown, Scott La Faro u.a., die dem Kontrabaß mit ihrer Improvisationstechnik einen gleichberechtigten Status gegenüber den eigentlichen Solo-Instrumenten verschafften, eine neue Bedeutung (für weitergehende Informationen s.: Michael Rosenthal, "Der Kontrabaß im Jazz vom Dixieland bis zur Gegenwart...", Wissenschaftliche Hausarbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt für die Mittel- und Oberstufe im Fach Musik, Kassel 1983). Jamerson selbst, spielte hauptsächlich während seiner High-School-Zeit in Jazz-Bands (s. Abschnitt 1.). Seine Erfahrungen mit der Jazz-Musik sollten nicht nur sein Kontrabaßspiel im Rhythm & Blues beeinflussen. Auch in seinem E-Baß-Spiel (ab 1961) ließen sich stilistische Mittel entdecken, wie sie eigentlich z.B. für die oben genannten Jazz-Bassisten typisch waren. In erster Linie seien hier die vielen **Synkopen** und **chromatischen Durchgangstöne** erwähnt, mit denen so viele "Motown"-Hits durchsetzt sind und die Jamersons E-Baß-Stil im Vergleich zu dem der meisten anderen E-Bassisten der 60'er Jahre so unverwechselbar machten und ihm seinen Namen gaben.

3.2.1 Transkription und Analyse eines Auszugs der Baßlinie zu "Trouble Man" von Marvin Gaye

Ein gutes Beispiel für die Adaption typischer Jazz-Kontrabaß-Spielweisen in Jamersons E-Baßspiel ist die Baßlinie zu "Trouble Man" von Marvin Gaye aus den späten 60'er Jahren. Die im "triplet feel" (engl. triplet = Triole) gespielte Linie erinnert einerseits an die - in langsamen oder mittelschnellen Tempi - mit triolischen Verzierungen gespielten Kontrabaß-Begleitfiguren aus dem Jazz. Andererseits erscheinen die Leichtigkeit und die fließende Art und Weise, mit der Jamerson diese Figuren spielt, eher wie für einen Gitarristen typisch.



(Transkription von Stefan Wendhausen)

Analyse

Besonders interessant an den hier vorliegenden ersten zwölf Takten, ist die Art und Weise, wie Jamerson hier variiert. Die Baßlinie setzt sich in ihrem Grundgerüst hauptsächlich aus - ternär phrasierten - Achteln zusammen. Dabei benutzt er vor allem Grundton und Quinte des zugrunde liegenden D-⁷ Akkords. In den Takten 2,3,4 und 8 tauchen jeweils auf der vierten Zählzeit, in Takt 12 auf der zweiten Zählzeit, Achtel-Triolen als Verzierungen oder Variationen auf. Diese setzen sich entweder aus Akkordtönen (Takt 2,3,4 und 12), wie Grundton, Quinte und kleiner Septime, oder aus Akkordtönen in Verbindung mit chromatischen Durchgangstönen (Auftakt und Takt 8 / vierte Zählzeit), zusammen. Als zusätzliche Variante fangen die Takte 6,7,8 und 10,11,12 mit der sogenannten "vorgezogenen Eins" an.

3.3 Die "Sechzehntel-Stilistik"

Auch wenn James Jamersons Baßspiel bei "Motown" sich von Anfang an - auf die beschriebene Art und Weise - von dem anderer Rhythm & Blues-Bassisten der 60'er Jahre absetzte, wird er doch hauptsächlich mit einer Spielweise identifiziert, die er etwa gegen Ende des Jahres 1965 hervorbrachte und in den späteren Jahren prägte, und die sich durch den extensiven Einsatz von Sechzehntelnoten auszeichnet.

Die Orientierung an Sechzehntelnoten - in der Funktion von Grund-Bausteinen, aus denen sich der komplette Rhythmus zusammensetzt - gilt heutzutage in rhythmischer Hinsicht als stilbildendes bzw. stiltypisches Merkmal der Funk-Musik. Demgegenüber findet in der Rock-Musik eine dementsprechende Aufteilung in Achtelnoten, im Jazz in Achteltriolen statt (s. dazu z.B.: Eddy Marron, "Die Rhythmik-Lehre", Brühl 1990). Die Stilbezeichnung "Funk" wird seit den frühen 70'er

Jahren gebraucht. >Play it funky< bedeutete bei den schwarzen Musikern aber zunächst nichts anderes als: spiel es aus dem Gefühl heraus. Interessanterweise waren die "Funk Brothers, Motowns maßgeblichste Hausband,... die Ersten, die das Synonym Funk im Namen trugen..." (G. Hündgen u.a., "Chasin' a dream", S. 141).

Die Art und Weise, wie Jamerson Sechzehntelnoten einsetzte und mit seinen sonstigen Stilmitteln, wie z.B. dem - ihm typischen - Einsatz von Synkopen und Chromatik, kombinierte und spielte, ließ seinen E-Baß-Stil noch komplexer, melodischer und auffallender werden. Die Vorreiter-Rolle, die ihm mit diesem Stil eingeräumt wird, stellt George Clinton, der Ende der 60'er Jahre für kurze Zeit "Songwriter" bei "Motown" war und der sich in späteren Jahren vor allem als Gründer der Gruppen "Parliament", "Funkadelic" und der "P-Funk" -Bewegung einen Namen machte, so dar:

"James Jamerson was the epitome. He started Fender bassing. All that Funk bassing, Jamerson was it..." (G.Hündgen u.a., "Chasin' a dream", S.141).

3.3.1 "Bernadette" von den "Four Tops" - ein Beispiel für die extensive Verwendung von Sechzehntelnoten in Jamersons Baßspiel

Ein gutes Beispiel für die im vorigen Abschnitt angesprochene Verwendung von Sechzehntelnoten in Jamersons Baßspiel, ist die Baßlinie zu "Bernadette", einem Hit der "Four Tops" aus dem Jahre 1967, die zu seinen sogenannten "masterpieces" gehört.

Besonders auffallend ist der leichte und fließende Charakter, den die Baßlinie trotz der vielen Noten und dem doch recht hohen technischen Schwierigkeitsgrad hat. Der Zuhörer erhält zu keiner Zeit den Eindruck, daß sich der Bassist in irgendeiner Form übernimmt oder "durchschummelt". Im Gegenteil: die vielen motivischen Variationen belegen, wie souverän Jamerson hier "am Werk" war (vergl. z.B. Chorus 2 mit Chorus 1 / s. Notenauszug). Bemerkenswert ist, wie gut die Baßlinie trotz all ihrer "Kabinettstückchen" und Vituosität ihrer eigentlichen Aufgabe und Funktion, den Gesang zu begleiten und in Szene zu setzen, gerecht wird. Interessant ist auch das Zusammenspiel von Jamerson und dem Schlagzeuger (wahrscheinlich Benny Benjamin), das auf die meist übliche Kopplung von Bassdrum (Baßtrommel) und Baß verzichtet. Der Schlagzeug-Groove ist im Gegensatz zur Baßlinie sehr bodenständig und gleichbleibend gehalten und setzt in erster Linie aus Achtelnoten zusammen. Will Lee, der gegenwärtig meistbeschäftigte Studio-Bassist New Yorks, sagt zu diesem Ansatz: "...Wenn der Schlagzeuger einen einfachen, starken Groove spielt, kann man sich davon entfernen und andere Sachen spielen, ohne daß es dadurch aufhört zu grooven. Selbst wenn das, was man spielt, meilenweit davon entfernt ist, kann es ein guter Part sein, wenn man es mit gutem Timing und mit Überzeugung spielt. Das war der entscheidende Schlüssel zum Motown-Sound, der durch James Jamerson und Benny Benjamin geschaffen wurde.." (Chris Jisi, "Will Lee", Gitarre & Bass-Magazin, S. 56).

Notenauszug

♩ = 112

INTRO

E^b D^badd⁹

CHORUS 1

C^b B^b D^b E^b D^badd⁹

C^b A^bm B^b

VERSE 1

G^b/D^b E^bm A^bm D^b7sus G^b/D^b V E^bm

A^bm D^b7sus A^bm G^b/B^b D^b

A^bm G^b/B^b D^b

A^bm B^bm D^bsus D^b

CHORUS 2

E^b D^badd⁹ C^b

B^b D^b E^b D^badd⁹

C^b A^bm B^b

VERSE 2

G^b/D^b E^bm A^bm D^b7sus G^b/D^b V E^bm

A^bm D^b7 A^bm/D^b A^bm G^b/B^b D^bsus D^b

(Transcription von Dr. Licks, "Standing in the Shadows of Motown", S.128)

3.4 Transkription und Analyse : Auszug von Bob Babbits Baßlinie zu "Inner City Blues" (s. Abschnitt 2 / S. 21)

"Inner City Blues (Make me wanna holler)" wurde 1971 von Marvin Gaye aufgenommen und auf seiner Platte "What's going on" veröffentlicht. Die Baßlinie, mit ihrem - wahrscheinlich komponierten - Hauptmotiv (s. Notenauszug), ist dank ihres einprägsamen Charakters bzw. hohen Wiedererkennungswertes so etwas wie ein Markenzeichen des ganzen Stückes. Sie wurde, wie bereits erwähnt (s. Abschnitt 2 / S.21), von Bob Babbitt, der ab 1968 für "Motown" arbeitete, eingespielt.

Der leichte, fließende Charakter der Linie wird stark durch die hauptsächlich ternäre (auf Sechzehnteltriolen aufbauende) Phrasierung unterstützt. Auffallend dabei, ist die relativ hohe Lage (eine Oktave höher als normalerweise bei Baß-Begleitungen üblich), in der Babbitt spielt. Er bedient während des ganzen Stückes fast ausschließlich des Tonmaterials der pentatonischen Molltonleiter in E^b (E^b, G^b, A^b, B^b und D^b). Vereinzelt benutzt er aber auch, wie z.B. in Takt 2 (vierte Zählzeit) der ersten Strophe, chromatische Verbindungstöne. Interessant ist, wie es auch Babbitt trotz der vielen Variationen (s. Notenauszug), die er permanent einbaut, gelingt, die Stimmung des gesamten Stückes nicht zu beeinträchtigen, sondern zu untermauern (vergl. James Jamersons Baßlinie zu "Bernadette" von den "Four Tops" / Abschnitt 3.3.1).

Insgesamt läßt sich sagen, daß auch Bob Babbitts Baßlinie zu "Inner City Blues" ein gutes Beispiel für den typischen "Motown-Baß-Stil" ist, der in den 60'er und 70'er Jahren von James Jamerson entwickelt und geprägt wurde und der sich durch seine vielen Variationen und seine virtuose, melodische und rhythmisch komplexe Qualität auszeichnet.

Notenauszug

Inner City Blues (Marvin Gaye)

Handwritten musical notation for "Inner City Blues" by Marvin Gaye. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It includes a key signature change to Eb-7 and a section labeled "1. CHORUS". The notation ends with a "Bridge" section.

(Transkription von Stefan Wendhausen)

IV. "My Generation" - Ausnahmegassisten der britischen Beat und Rock-Ära der späten 60'er Jahre

Während James Jamerson in den Aufnahmestudios der Detroitter Plattenfirma "Motown" mit seinem markanten und einzigartigen E-Baß-Spiel zum Gelingen etlicher Hits beitrug, aber der Öffentlichkeit dennoch weitgehend unbekannt war, machten gegen Ende der 60'er Jahre beim "breiten" Publikum vor allem die Bassisten der beiden britischen Rock-Bands "The Who" und "Cream" von sich reden.

John Entwistle "...war der erste, der auf einer Hitsingle wie **My Generation** ein Baß-Solo spielte"(C.Stowasser, "Masters of Bass Guitar", S.37) und fiel vor allem durch seinen neuartigen, eigenständigen E-Baß-Sound auf, der hauptsächlich auf die Verwendung spezieller Saiten zurückzuführen war und sich weit vom Klang des Kontrabasses entfernte. Entwistle sagte übrigens einmal über J. Jamerson : "I didn't know, that it was James Jamerson. I just called him the guy, who played bass for Motown, but along with every other bassist in England, I was trying to learn what he was doing." (Dr. Licks, "Standing in the Shadows of Motown", S. 111).

Jack Bruce ist vor allem durch die Gruppe "**Cream**" bekannt, in der er zusammen mit Eric Clapton (g) und Ginger Baker (dr), spielte. Er wurde 1971 von Popmusik-Blättern wie "Melodie-Maker" und "Sounds" zum weltbesten E-Bassisten erklärt, was allerdings etwas übertrieben scheint und wohl auch in nicht unerheblichem Maße auf den großen Erfolg, den die Gruppe "Cream" hatte, zurückzuführen ist. Unbestritten ist jedoch seine Vorreiterrolle, die er als E-Bassist in der Rock-Musik hatte, denn "... auch als Begleiter improvisierte er stets eine eigenständige, einfallsreiche, am Jazz orientierte Melodielinie voller Dynamik und Drive ..."(Graves / Schmidt-Joos, "Das neue Rock Lexikon", S.117).

1. John Entwistle

John Entwistle, geboren am 09.10.1944 in Chiswick, England, sammelte seine ersten musikalischen Erfahrungen auf der Trompete. Im Alter von 13 Jahre spielte er bereits mit Pete Townsend, dem späteren Gitarristen und musikalischen Leiter von "The Who", dessen Instrument zu dieser Zeit noch das Banjo war, zusammen in einer Dixieland-Jazz-Kapelle. Entwistle hatte French Horn und Musiktheorie studiert bevor er sich seinen Lebensunterhalt als Finanzbeamter verdiente, den E-Baß zu seinem Hauptinstrument machte und schließlich im Jahre 1964 zusammen mit Pete Townsend (g, voc), Roger Daltrey (voc) und Keith Moon (dr) die Gruppe "The High Numbers", die sich wenig später in "The Who" umbenannte, gründete. "The Who" wurden 1965 mit ihrem Hit "My Generation" berühmt, der sich mit den sozialen Mißständen - wie dem schlechten Bildungs- und Erziehungssystem - im England der 60'er Jahre beschäftigte und darüberhinaus das - daraus resultierende - Lebensgefühl vieler Jugendlicher auf den Punkt brachte. Die Gruppe, die abgesehen von Schlagzeuger Keith Moon, der 1978 an einer Überdosis Beruhigungstabletten starb, bis in die späten 80'er Jahre als eine der erfolgreichsten und wichtigsten Rockbands galt, war vor allem berühmt und berüchtigt für ihre wilden und rüden Bühnen-Shows, bei denen so manches Instrument in die Brüche ging. Lediglich der Bassist John Entwistle hielt sich hierbei zurück und mischte auch nicht bei den permanenten Streitereien mit, die zwischen den drei anderen Band-Mitgliedern - oftmals in der Presse - ausgetragen wurden. Seine Zurückhaltung und vermittelnde Gelassenheit, von der gesagt wird, daß sie von Anfang an für den Zusammenhalt der Gruppe unabdingbar gewesen wäre, brachten ihm den eher spöttischen Beinamen "The Ox" (engl. der Ochse) ein. Unter diesem Titel erschien auch der zweite, mittlerweile gestrichene Sampler von "The Who", der nur

Kompositionen des Bassisten enthält.

Nachdem "The Who" im Jahre 1983 ihr Abschiedskonzert gaben, startete Entwistle noch einige andere, verschiedene Projekte und nahm mehrere Schallplatten unter eigenem Namen auf. Auch wenn beides ihm bis jetzt nicht gerade den überwältigenden Erfolg einbrachte, so kann und konnte er doch seine hohe Musikalität unter Beweis stellen: auf seinen Soloalben spielt er neben dem E-Baß auch French Horn, Trompete, Posaune, Klavier und Orgel ein und singt außerdem.

1.1 John Entwistles E-Baß-Solo in "My Generation" von "The Who"

Mit dem Stück "My Generation" gelang der Gruppe "The Who" im Jahre 1965 der entgültige Durchbruch. Der Titel befand sich auf Anhieb unter den ersten Zehn der englischen Hitparade. Besonders interessant und ungewöhnlich - vor allem für die 60'er Jahre - ist daran, daß das Stück mit einem Baß-Solo, **anstatt** dem, für die Rock-Musik typischen, Gitarren-Solo, "ausge-schmückt" wurde. Soweit bekannt ist, war "My Generation" (s. Einleitung zu diesem Kapitel) die erste Hit-Single überhaupt, auf der ein Baß-Solo zu hören war. Dieser Bruch mit den damals im kommerziellen Musikbereich bestehenden musikalischen und produktionstechnischen Konventionen paßt auch formal betrachtet gut zum inhaltlichen "Protest-Charakter" des Stückes.

Bemerkenswert ist, wie John Entwistles E-Baß-Solo in das Stück "My Generation" eingebunden wurde. Genauer genommen handelt es sich hier nicht um ein durchgehendes Solo, vielmehr wechseln Entwistles 2-taktige Solopassagen, die lediglich durch rhythmisches Klatschen und leichte, sparsame Einwürfe des Schlagzeugers begleitet werden, mit den darauffolgenden 2-taktigen Tutti-Passagen (s. Transkription) ab. Dieses Muster entspricht dem Aufbau der Gesangs-Teile, in denen der Sänger Roger Daltrey erzählt - "People try to put us down" (u.s.w.) - und der Rest der Band mit "Talking

'bout my generation" antwortet. Diese Aufeinanderfolge von "call" und "response", die ja vor allem durch die 12-taktige Bluesform (der Ruf in den ersten acht Takten, die Antwort in den letzten vier) und die Gospel-Musik bekannt ist, setzt sich auch im "Baßsolo" fort. Nun schlüpft Entwistle mit seinem E-Baß in die Rolle des Erzählers und die Band antwortet ihm instrumental mit einem 2-taktigen Riff ¹. Im Jazz ist der (Kontra-)Baß in dieser Rolle vor allem durch das Instrumentalstück "So what" (s. 1.3 Anhang), mit dem Miles Davis seine 1962 veröffentlichte LP "Kind of Blue" ² eröffnete, bekannt. Der Trompeter Ian Carr beschreibt diesen "Dialog" - zwischen dem Kontrabassisten Paul Chambers und dem Rest des Miles-Davis-Sextetts - wie folgt: "... dann folgt ein melodisches Baß-Riff, auf dessen einzelne wiederholte Phrasen der Rest des Sextetts mit einem melancholischen Riff aus zwei Tönen dreistimmig antwortet. Dies ist wieder einmal eine Variation der Ruf-und-Antwort-Technik, wobei der Baß ruft (predigt) und Bläser und Piano zu jeder seiner Aussagen <Amen> (bzw. <so what>) sagen..." (Ian Carr, "Miles Davis - eine kritische Biographie", S.119).

Es sind also, bezüglich der Einbindung des Basses als Soloinstrument, recht große Parallelen zwischen "My Generation" aus dem Jahre 1965 und "So what" aus dem Jahre 1962, festzustellen. Selbst wenn an dieser Stelle nicht geklärt werden kann, ob oder inwieweit sich die beiden, mit dem Jazz vertrauten Musiker (s.o.) Pete Townsend und John Entwistle bei ihrem Arrangement zu "My Generation" von der Davis-Komposition haben inspirieren lassen, so wird doch deutlich, daß der Kontrabaß im Jazz schon wesentlich früher als Soloinstrument eingesetzt wurde (s. dazu : Michael Rosenthal, "Der Kontrabaß im Jazz...").

Abschließend bleibt noch zu bemerken, daß John Entwistles E-Baß-Solo zu einer Art "Markenzeichen" des Stückes wurde und von ihm auch bei den Live-Auftritten der Gruppe "The Who" in gleicher oder ähnlicher Form gespielt wurde.

1.1.1 Transkription und Analyse

Baß-Solo (♩! ♩! ♩! ♩!)

My Generation (The Who)

The transcription shows a bass line with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth notes, frequently beamed in groups of three, indicating ternary phrasing. Chords G and F are marked above the staff. The piece concludes with a double bar line.

(Transkription von Stefan Wendhausen)

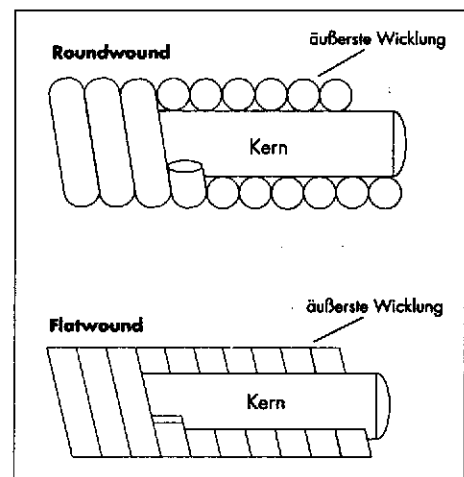
Analyse

John Entwistle benutzt in seinem vorliegenden Baß-Solo ausschließlich die Töne der pentatonischen Molltonleiter in G (G, B, C, D und F). In bezug auf den zugrunde liegenden G-Dur-Akkord, der auf die 1. Zählzeit der jeweils ersten Solo-Takte gespielt wird (vergl. HÖRBEISPIEL) haben die Töne B und F die Funktion der kleinen Terz und der kleinen Septime und die Wirkung der sogenannten "Blue Notes" (Spannungstöne)³. Interessant ist, daß Entwistle in seinen Solo-Figuren die Achtelnoten ternär phrasiert, wie es sonst hauptsächlich im Jazz üblich ist. Im Gegensatz dazu, werden die Achtel von ihm und den drei anderen Musikern im Rest des Stückes binär phrasiert.

1.2 Der neue "Sound"

Besonders auffallend an John Entwistles E-Baß-Spiel in dem Stück "My Generation" war, neben seiner beschriebenen Vorreiterrolle als solierender Rock-Bassist, sein, für damalige Verhältnisse, ungewöhnlich brillanter Baß-Sound. Dieser war, neben Entwistles Spieltechnik, vor allem auf die Verwendung der damals unbekannten, sogenannten **Roundwound**-Saiten zurückzuführen. John Entwistle wird in der Fachliteratur gemeinhin als derjenige bezeichnet, der als erster mit diesen Saiten auf einer Schallplatte zu hören war.

Im Unterschied zu den bereits beschriebenen Flatwound-Saiten (s. S.23) ist hier der Saitenkern mit einem **Runddraht** umsponnen, wodurch die Saite imstande ist, mehr Obertöne zu produzieren. Roundwound-Saiten klingen grundsätzlich höherreicher, differenzierter und transparenter als Flatwound-Saiten. Außerdem erscheinen letztere durch ihre geschlossen aneinanderliegende Flachdrahtwicklung in ihrer Bespielbarkeit stets etwas steifer als Roundwound-Saiten.



(aus: Das Handbuch für E-Bass, S.96)

Neben der Art und Weise der Wicklung nehmen allerdings auch die verwendete Saitenstärke (Durchmesser) und das Material Einfluß auf den Klang und die Bespielbarkeit. So werden heutzutage u.a. Saiten aus Stahl, Nickel, Kupfer, Bronze bzw. bestimmten, daraus bestehenden Legierungen in einer Vielzahl von verschiedenen Stärken angeboten. Seit den 80'er

Jahren haben die Roundwound-Saiten insgesamt den weitaus größten Marktanteil auf dem Baß-Saiten-Sektor, was u.a. darauf zurückzuführen ist, daß ihre klanglichen Eigenschaften für viele moderne und populäre Spieltechniken wie "Slapping" oder "Tapping" - die in den folgenden Kapiteln behandelt werden - charakteristisch oder sogar unerlässlich sind. Grundsätzlich läßt sich sagen, daß sich vor allem mit der Verwendung diesen Saitentyps der typische Klang des E-Basses von dem des Kontrabasses weiter entfernt hat.

1.3 Anhang

1.3.1 Notenauszug - "So what" von Miles Davis

The image displays a musical score for the jazz standard "So what" by Miles Davis. It is a lead sheet, meaning it contains the melody and harmony. The score is written for a double bass, as indicated by the 'D-7 (90K1AW)' annotation. The music is in the key of D-flat major (two flats) and 4/4 time. The score consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of two flats. The second system shows a melodic line with a '1.' marking. The third system shows a melodic line with a '2.' marking. The fourth system shows a melodic line with a 'D-7 (90K1AW)' annotation. The fifth system shows a melodic line with a 'D-7 (90K1AW)' annotation.

(Lead-sheet aus dem "Realbook")

2. Jack Bruce - der improvisierende Rock-Bassist

2.1 Jack Bruce

Jack Bruce wurde am 14.05.1943 in Bishopsbriggs, Schottland, geboren. In seiner frühen Jugend begann er auf autodidaktischem Wege mit dem Cello-Spiel und gewann schließlich, nachdem er zuvor von zehn Schulen verwiesen worden war, im Alter von 17 Jahren ein Stipendium für Cello und Komposition an der Königlich-Schottischen Musikakademie, wozu er selber bemerkt: "...sie haben mich dort nicht besonders gemocht - ich habe zuviel improvisiert." (Tony Bacon, "Jack Bruce", Musik Produktiv's Solo 2/91, S.65). Auf der Akademie wechselte er zum Kontrabaß und spielte in wechselnden regionalen Jazz-Bands. Schließlich brach er sein Studium ab und zog nach London, wo er u.a. mit dem Bluessänger und -gitarristen Alexis Korner, sowie Charlie Watts, dem späteren Schlagzeuger der "Rolling Stones", musizierte. Von überragender Bedeutung für seine spätere Karriere war jedoch das Zusammentreffen mit dem Gitarristen Eric Clapton, mit dem er zusammen in der Bluesband John Mayalls, "The Bluesbreakers", spielte. Zusammen mit Clapton und dem Schlagzeuger Ginger Baker gründete er Ende 1966 die Gruppe "Cream", deren Name auf die nicht gerade bescheidene Selbsteinschätzung Eric Claptons zurückzuführen ist. Während der ersten gemeinsamen Probe bemerkte er "Wir sind die Creme der britischen Musikszene...Die Gruppe soll Cream heißen" (Marc Roberty, "Clapton", S.26). Und obwohl die Band scheinbar gegen alle bis dahin geltenden Regeln und Gesetze verstieß, die zum Erreichen des kommerziellen Erfolges eingehalten werden "mußten", gehörte sie in den zwei Jahren ihres Bestehens zu den weltweit erfolgreichsten Gruppen und konnte u.a. drei goldene und eine Platin-Schallplatte einspielen. Nachdem sich "Cream" nach einem ausverkauften Abschiedskonzert in der Royal Albert Hall in London Ende 1968

unerwartet früh auflöste, ging Jack Bruce, im Gegensatz zu den beiden anderen Bandmitgliedern, die auch weiterhin gemeinsam Musik machten, eigene Wege. So spielte er bis heute u.a. zusammen mit so unterschiedlichen Musikern wie Tony Williams (dr), John Mc Laughlin (g), Larry Coryell (g), Carla Bley (p), die alle hauptsächlich im Jazz "zuhause" sind, oder Bluesmusikern wie z.B. Albert Collins (g) und Dick Heckstall-Smith (sax). Dabei hat er sich nicht nur als Bassist, sondern vor allem auch als Sänger "einen Namen gemacht".

2.2 "Cream" - neue Wege in der Rock-Musik

Mit Eric Clapton, Jack Bruce und Ginger Baker fanden sich bei "Cream" drei Musiker recht unterschiedlicher musikalischer Herkunft und mit unterschiedlichen Vorlieben zusammen. Während Clapton bis dahin nur Blues oder Rhythm & Blues gespielt hatte, lagen Ginger Bakers musikalische Wurzeln völlig im Jazz. Jack Bruce hatte, nicht zuletzt wegen seiner Ausbildung an der Royal Scottish Academy of Scotland, Erfahrungen mit klassischer Musik gesammelt, bevor er sich dem Jazz zuwandte und schließlich, dank seiner frühen Zusammenarbeit mit dem Saxophonisten Dick Heckstall-Smith auch Zugang zum Blues fand. Jack Bruce selber bemerkt dazu in einem Interview: "... ich war ein Purist. Dick Heckstall-Smith zeigte mir, daß es möglich ist, die eigenen musikalischen Ideale zu behalten und sie gleichzeitig innerhalb anders gearteter Musik anzuwenden; mit anderen Worten: Fusion. Es ist doch möglich, daß ein guter Country-Blues-Harmonicspieler mit einem Modern-Jazz-Saxophonisten zusammen gute Musik macht - und diese Musik ist moderner , als bloß Ornette Coleman 4 zu kopieren." (Tony Bacon, "Jack Bruce", a.a.O., S. 66).

Hoffte Eric Clapton ursprünglich, aus "Cream" ein reines Blues-Trio machen zu können, so sah er sich schnell eines

Besseren belehrt. Seine beiden Mitspieler gaben sich keineswegs damit zufrieden, nur die - für die Blues-Musik übliche und typische - Rolle der soliden und zurückhaltenden Rhythmusgruppe zu spielen. Stattdessen machten sie aus ihren musikalischen Wurzeln und Vorlieben keinen Hehl und setzten sich mit ihrem improvisierten Baß- und Schlagzeugspiel stark von den gängigen und bluestypischen Klischees ab. Allerdings hatte die Improvisationslust der drei Musiker anfangs nicht nur musikalische Hintergründe, wie Clapton später bemerkte: "Wir hatten nur ein dreißigminütiges Repertoire, also mußten wir unsere Stücke etwas ausdehnen. Wir spielten extrem lange Soli und wurden vom Publikum nur ungläubig angestarrt. Damals kannte man in der Rockmusik noch keine Improvisationen..." (Marc Roberty, "Clapton", S.30). Vor allem Jack Bruce fiel dabei mit seinen - für dieses Genre - ungewöhnlich melodischen und virtuoson Begleitfiguren und vereinzelt Solopassagen auf, wobei letztere allerdings nur auf wenigen Plattenaufnahmen zu hören sind.

Das seine vermeintliche "Vorreiterrolle" als improvisierender Bassist dabei von Publikum und einschlägiger "Fachpresse" (s. eingangs erwähnte "Wahl zum weltbesten E-Bassisten") jedoch auch etwas über Gebühr bewertet wurde, belegt folgende Aussage, die Jack Bruce selbst in einem späteren Interview dazu macht:

"...Definitiv war es Charles Mingus, der großen Einfluß auf mich ausübte, später kamen noch Bassisten wie Scott La Faro und Charlie Haden dazu... Gewisse Einflüsse werden gar nicht erkannt, weil sich heutzutage kaum noch jemand die alten Jazz-Platten anhört... Einige Jazz-Bassisten [wie z.B. die oben genannten / Anm. des Verf.] spielten bereits Ende der 50'er Jahre ihr Instrument sehr frei. Alles was ich tat, war, dies in die Musik von Cream einzubringen..." (Horst Stachelhaus, "Jack Bruce", Fachblatt-Musikmagazin 4/86, S. 22/23).

Diese Aussage, welche im übrigen auch den in Abschnitt 1.1

hergeleiteten Vergleich zwischen der Rolle des Basses in "My Generation" (von "The Who") und "So what" (von Miles Davis) stützt, deutet an, worin das eigentliche Verdienst der Gruppe "Cream" und insbesondere das von Jack Bruce lag. Sie schafften es, vor allem bei ihren Live-Auftritten, die, für den Jazz der 60'er Jahre typische, Gruppenimprovisation in die Rock-Musik einzubringen bzw. zu adaptieren und dabei einem großen Publikum nahe zu bringen. Jack Bruce meint dazu: "...wir haben keinen richtigen Jazz gespielt, aber wir haben improvisierte Musik gemacht..." (Tony Bacon, "Jack Bruce", a.a.O., S.66).

Neben Miles Davis - der ab den frühen 70'er Jahren Rock-Elemente, wie z.B. typische Rock-Rhythmen und verzerrte Gitarrenklänge, mit den rhythmischen und harmonischen Strukturen des Jazz verknüpfte (z.B. "In a silent way" und "Bitches Brew") - und einigen anderen Musikern dieser Zeit gehören "Cream" damit wohl zu denjenigen, die die "Fusion" zwischen Rock und Jazz ermöglichten bzw. hoffähig machten. Dabei ist allerdings bei "Cream" der Einfluß des Jazz nur in der Art des Zusammenspiels wiederzufinden. Rhythmisch und harmonisch war ihre Musik klar am Blues und am Rock orientiert.

Jack Bruce seinerseits, zeigte erstmals vielen seiner damaligen Kollegen und dem Publikum bis dahin ungewohnte Möglichkeiten und Freiheiten auf, derer sich auch ein Bassist in der Rock-Musik bedienen kann und hatte damit ganz sicher Vorbildcharakter für viele spätere E-Bassisten und Musiker dieses Genres.

Wie auch John Entwistle trug Jack Bruce wesentlich dazu bei, daß sich der E-Baß ab den späten 60'er Jahren in der populären Musik mehr und mehr aus dem Schattendasein des "puren Begleitinstrumentes" befreien konnte.

2.3 Transkription und Analyse - "Sleepy time time"

Das Stück "Sleepy time time" (von der 1970 veröffentlichten LP "Live Cream-Vol I"), ist ein gutes Beispiel, um den E-Baß-Stil von Jack Bruce genauer vorzustellen. Neben den typischen improvisierten und virtuosen Begleitfiguren, ist auf dieser Aufnahme eines der wenigen Baß-Soli zu hören, die Bruce während seiner "Cream-Zeit" einspielte. Es handelt sich hierbei um eine Blues-Komposition mit der typischen zwölftaktigen Form und den üblichen Wechseln zwischen Tonika, Subdominante und Dominante. Das zugrunde liegende Metrum ist der Zwölf-Achtel-Takt, die Tonart ist C-Dur.

Vergleicht man die Baß-Begleitung in Eric Claptons Gitarren-solo mit dem Baß-Solo (s. Transkriptionen), fallen die vielen Gemeinsamkeiten auf. Sowohl rhythmisch, als auch melodisch, bedient sich Jack Bruce hierbei der gleichen Mittel. Im Solo verdichten sich hauptsächlich die rhythmischen Strukturen, d.h. er füllt die einzelnen Zählzeiten mit mehr Noten, vor allem Sechzehnteln, aus. Außerdem spielt er, als Variation, einige "Off-Beat"-Noten ⁵ (s. Takt 2, 4, 6).

Als Tonmaterial benutzt Bruce in der Begleitung und im Solo, abgesehen von wenigen chromatischen Verbindungstönen, ausschließlich die Töne der pentato-nischen Molltonleiter in C (C, E^b, F, G und B^b). In bezug auf die Tonart C-Dur sind die Töne E^b und B^b, als kleine Terz und kleine Septime, Spannungstöne ("Blue Notes"). Bei den Wechseln von der Tonika zur Subdominante und Dominante entstehen zudem die für den Blues so typischen Reibungen. Diese Verwendung der Mollpentatonik ist deswegen oft ein beliebtes Stilmittel bei Blues-Musikern. Das Jack Bruce auch im Solo auf den betonten Zählzeiten stets die Grundtöne der betreffenden Akkorde spielt, trägt, neben der durchgehenden Verwendung einer einzigen Tonleiter, dazu bei, daß sich sein Begleit- und sein Solospiel im Beispiel "Sleepy time time" musikalisch nicht so stark voneinander absetzen.

Notenauszug

Sleepy time time (Bruce/Godfrey)
Gitarren-Solo / 1. CHORUS - Baßbegleitung -

Handwritten musical notation for the guitar solo and bass accompaniment of 'Sleepy time time'. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '7/8'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Chord symbols are written above the staff: C7, F7, C7, G7, F7, C7, and G7. The notation is written in a clear, legible style.

Baß-Solo

Handwritten musical notation for the bass solo of 'Sleepy time time'. The notation is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '7/8'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The notation is written in a clear, legible style.

(Transkription von Stefan Wendhausen)

V. "Slap it !" - Larry Graham und die Folgen

Selten hat ein einzelner Musiker mit einer einzigen Spieltechnik soviel Einfluß ausgeübt, wie der E-Bassist Larry Graham der allgemein als Erfinder der "Slap" - Technik (engl.= Schlagen) genannt wird. Diese Art zu spielen, wird heutzutage oft nur noch als "Slapping" bezeichnet.

"Die Saiten des E-Baß werden beim Slapping mit dem Daumen der Schlaghand angeschlagen und dem Zeige- oder Mittelfinger der Schlaghand angerissen. Nach dem Anreißen (oder Anschlagen / Anm. d. Verf.) der Saite knallt diese wieder auf die Bundstäbe zurück und erzeugt dabei den für das Slapping so typischen Sound" (A.Lonardoni, "Slapping für Einsteiger / Teil 1", Fachblatt Musik Magazin 2/92, S.178).

Die zugrunde liegende Idee war jedoch nicht ganz neu. Bereits um 1910 wurde von einigen Bassisten des "Dixieland-Jazz" eine ähnliche Technik auf dem Kontrabaß gespielt, die auch schon "Slap Bass, (engl., ...wörtlich »Schlagbaß«)..." (Ziegenrucker / Wicke, "Sachlexikon Popularmusik", S. 361) genannt wurde, sich jedoch in der Ausführung stark von der oben beschriebenen unterschied. "...Pops Foster (1892-1969) gilt neben Bill Johnson (1872-1972) als Hauptvertreter dieser Spielweise, die nach 1935 als »unkünstlerisch« und technisch unvollkommen abgelehnt wurde..." (ebda., S.361).

Die von Graham kreierte und von Louis Johnson, Stanley Clarke und anderen amerikanischen Musikern weiterentwickelte Spieltechnik wurde dagegen schnell von E-Bassisten der Stilrichtungen Rock, Jazz-Rock und vor allem Soul und Funk übernommen. "...Die Einbeziehung des Daumens... eröffnete neue Klangmöglichkeiten und wurde zu einem Stilmerkmal der Soul- und Funky Music..." (W. Ziegenrucker / P. Wicke, a.a.O., S.38).

Der Brite Mark King "...hat Anfang der achtziger Jahre mit seiner Band Level 42 für eine beispiellose Verbreitung des Slapbaßspiels gesorgt. Die Bassistenwelt wurde von einem totalen Slapfieber erfaßt..."(A.Lonardoni, "Mark King", FMM 1/92, S.179). Aber auch Nicht-Musiker ließen sich von seinem spektakulären Spiel begeistern, was der Popularität des E-Basses enormen Vorschub gab.

Marcus Miller schließlich, ist für sein markantes und geschmackvolles Slapbaßspiel bekannt und als Studio-Musiker begehrt. Als solcher arbeitete er "...für die verschiedenartigsten Künstler wie z.B. ... George Benson, ...Brian Ferry, ...Donald Fagen, ...die Bee Gees, ...Joan Armatrading, ...Miles Davis..."(G. Santoro, "Marcus Miller", Fachblatt-Musik-Magazin 7/87, S.45).

1. "Thumbing and plucking" - Larry Graham

Larry Graham wurde am 14. August 1946 in Beaumont, Texas geboren. Sein Vater spielte Gitarre und seine Mutter war eine professionelle Pianistin und es sollte nicht allzu lange dauern, bis auch Larry sich zur Musik hingezogen fühlte. Bereits im Alter von fünf Jahren wollte er Tanzunterricht nehmen, zwei Jahre später erhielt er seine ersten Klavierstunden. In der siebten Klasse der "Junior High School" begann er mit dem Schlagzeugspielen und bekam kurz darauf von seinem Vater eine elektrische Gitarre geschenkt, die zu seinem Hauptinstrument werden sollte, auch wenn er anfangs ein paar Probleme damit hatte, wie er einmal später bemerkte: "It's funny, I was such a little fella, and everybody used to crack up, when they saw me with that big guitar. It was a riot - the guitar was almost as big as me" (T. Mulhern, "Larry Graham - Bass Popping Pioneer", Guitar Player 3/80, S. 16).

Nachdem Larry Graham bereits in anderen Bands Erfahrung gesammelt hatte, spielte er im Alter von fünfzehn Jahren zusammen mit seiner Mutter Dell und einem unbekannten Schlagzeuger. Bei den Auftritten des "Dell Graham Trios" benutzte er zur Bass-Begleitung die Pedale einer Hammond-Orgel während er gleichzeitig Gitarre spielte. Als die Orgel kurz vor einem Auftrittswochenende wegen technischen Defekts ausfiel, entschloß sich Graham, einen E-Baß zu kaufen und nur noch die Baß-Begleitung zu spielen. Schließlich entschieden er und seine Mutter sich dafür, nur noch im Duo, ohne Schlagzeuger, zu spielen. Um trotzdem den gewohnten perkussiven Geräuschanteil im Gesamt-Sound zu erhalten, entwickelte er eine Spielweise, die er selber als "thumbing and plucking" (von »thumb«, engl. = der Daumen / »plucking«, engl. = reißen) bezeichnet, die aber heutzutage allgemein "Slapping" genannt wird:

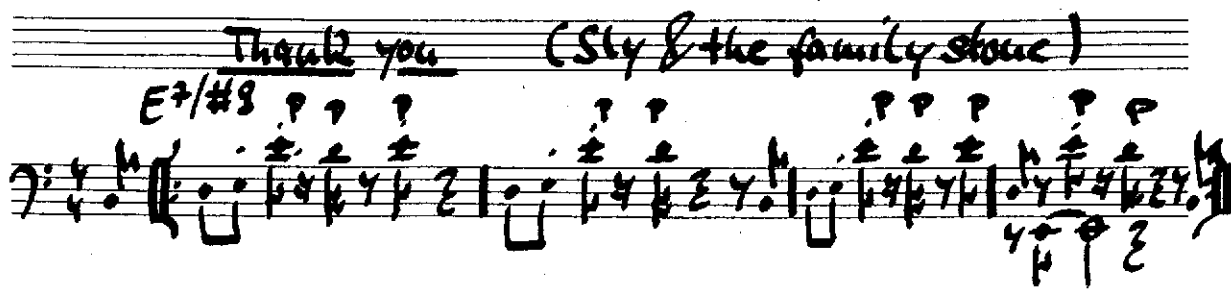
"After a while, my mother and I decided we were going to go duo, just piano and bass; so when we got rid of the drummer, to make up for not having the bass drum I would thumb the strings, and to make up for not having the snare drum back there doing the backbeat I would pluck the strings. And so I developed this thumpin' and pluckin' style..." (A. Gill, "The Sly sound of success", New Musical Express (NME), Heft 32/82, S.8).

Bekannt wurde Graham mit seiner Slap-Technik vor allem durch die Funk-Band "Sly and the family stone", die Miles Davis 1968 als die "beste Band des Jahrzehnts" feierte (G. Hündken, "Chasin' a dream", S.139). "...Das Erfolgsrezept der Gruppe war aus verschiedenen ... Splittern zusammengesetzt. Der Gesang war eher simpel, die Instrumentierung wechselte ständig, allein der gewaltige Fender-Bass vermittelte einen imposanten Drive, der zum Tanzen einlud. Dieser Drive ist in solchen Meisterstücken wie ...»Family Affair« und ihrem größten Hit »Every People« verewigt..." (F. Ertl, "Rap Funk Soul", S. 186). Im Jahre 1973 verließ er "Sly and the family stone" und gründete seine eigene Band. "Graham Central Station ... begeisterte mit einer experimentierfreudigen Show aus Funk, Rhythm & Blues, Soul und Rock..." (F. Ertl, a.a.O., S. 114), löste sich jedoch fünf Jahre später wieder auf. 1980 startete Graham eine Solo-Karriere, aber nicht wie gewohnt als (Multi-)Instrumentalist, sondern als Solo-Sänger. Unter anderem sang er 1987 zusammen mit der "Queen of Soul" (F. Ertl, ebda., S.114), Aretha Franklin, im Duett.

1.1 Transkription und Erläuterung der "Slap"-Technik - "Thank You" von "Sly and the family stone"

Das Stück "Thank You" von "Sly and the family stone" ist ein gutes Beispiel für das angesprochene Slapbaßspiel Larry Grahams, sowie für die Darstellung der zwei elementaren Techniken des 'Slapping' überhaupt.

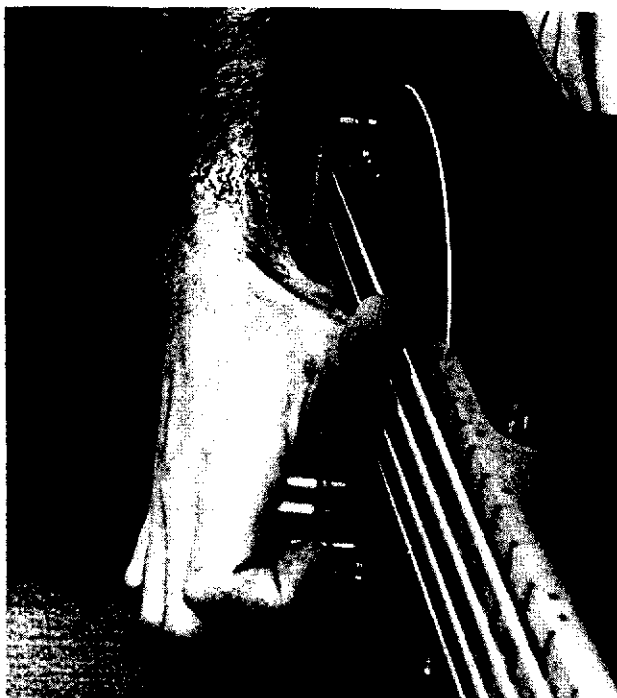
Notenauszug



(Transkription von Stefan Wendhausen)

Die im Notenauszug mit P (von »pop« oder »pluck«, engl. = reißen oder knallen lassen) gekennzeichneten Noten werden mit der Fingerkuppe des Zeige- oder Mittelfingers der Schlaghand 'gepopt', also von unten nach oben angerissen. Alle anderen Töne werden mit dem Daumen 'geslapt', d.h. in Höhe des letzten Bundstäbchens angeschlagen. Die Haltung der Schlaghand insgesamt, läßt sich am besten mit dem "Tramper-Daumen" vergleichen. Die Daumenspitze zeigt nach oben, die Finger werden, am mittleren und am letzten Gelenk, in die Handinnenfläche gekrümmt (s. Abb. S.50). Grundsätzlich werden nur die beiden oberen und dünneren Saiten (D und G) mit dem Mittel- oder Zeigefinger angerissen, während man mit dem Daumen auf allen vier Saiten spielen kann. Dies hängt

neben spieltechnischen Vorteilen, wie z.B. schnellere Wechsel und größere Sprünge spielen zu können, vor allem damit zusammen, daß die beiden unteren Saiten (E und A) zu dick sind, um angerissen noch einen guten Klang zu entwickeln.



(aus: R. Lindmaier, "Bass-Techniken", S.17)

Graham wiederholt in seiner Baßbegleitung hauptsächlich die notierte viertaktige Figur. Dabei benutzt er neben dem Grundton (E), die Quinte (H) sowie die kleine Septime (D). Interessant ist, daß er stets das D als Vorhalt auf der ersten Zählzeit spielt. Im vierten Takt wird der Grundton, als Variation zu Takt 2, eine Oktave tiefer gespielt. Dabei braucht nur die unterste Leersaite (E) angeschlagen zu werden, was dementsprechend schnelle Wechsel oder auch große Intervallsprünge (s. Takt 4) ermöglicht. Aus diesem Grund sind, wie sich auch noch später zeigen wird, die Tonarten E-Dur bzw. E-Moll bei Slap-Bassisten so beliebt.

Larry Grahams Spielweise in "Thank You" läßt sich in erster Linie als anschlagsbetont bezeichnen. Das perkussive Element der Slap-Technik, wie es Graham oben beschreibt, ist hier noch nicht so stark herauszuhören.

2. Die "Slap" - Technik auf dem Kontrabaß im Vergleich zum E-Baß

Bei der von den frühen Dixieland-Bassisten entwickelten Slapbaß-Technik werden die Saiten des Kontrabasses mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand so hart angeschlagen, daß sie beim Zurückschnellen bis auf das Griffbrett klatschen. Daß hierbei oft nur noch ein perkussiver Effekt wahrzunehmen ist, hängt mit dem bundlosen Griffbrett des Kontrabasses zusammen. Aus diesem Grund wird diese Spielweise meist zur Erzielung eines perkussiven Nachschlages auf den Zählzeiten "Zwei" und "Vier", oder auch "Einsund", "Zweiund" u.s.w. in der Begleitung benutzt. Wie virtuos und einfallsreich man diese Technik jedoch auch einsetzen kann, zeigt Milt Hinton in dem Stück "Three little words", das er 1989 zusammen mit dem Saxophonisten Branford Marsalis und dem Schlagzeuger Jeff Watts einspielte. In seinem unbegleiteten Solo (HÖRBEISPIEL NR.9) erinnert die Art und Weise, in der Hinton so unglaublich locker und leicht auf seinem Instrument slapt, schon fast mehr an einen Steptänzer als an einen Kontrabassisten. Die von Larry Graham eingeführte Slap-Technik auf dem E-Baß bringt dagegen andere Klangresultate. Durch die Bundierung des Instruments erhält man auch beim Slapping Töne mit klaren Konturen, die sogar noch brillanter und transparenter klingen, als wenn man sie in der herkömmlichen Art und Weise mit den Fingern zupfen würde. Daher können auch alle Noten, unabhängig von den Zählzeiten, auf denen sie stehen, 'geslapt' oder 'gepopt' werden (s. Bsp. "Thank You").

3. Die Vollendung des Slapbaßspiels - Louis Johnson

Der amerikanische Bassist Louis Johnson (13.04.1955) gilt neben Stanley Clarke als der Musiker, der nach Larry Graham "...den Slap-Stil mit besonderer Härte vorantrieb..." (B. Ge-recht, "Bass-Talk", S. 118) und technisch weiterentwickelte. Bei den "Brothers Johnson", einer Funk-Band, die er zusammen mit seinem Bruder, dem Gitarristen George Johnson, leitete, demonstrierte er, wie virtuos und spektakulär sich die Slap-Technik auf dem E-Baß einsetzen läßt, was ihm den Spitznamen "Thunder Thumb" einbrachte.

Bereits im Alter von sechs (!) Jahren bekam Louis Johnson seinen ersten E-Baß von seinem Vater geschenkt; nicht ganz beabsichtigt, wie er in einem Interview bemerkt: "...Dad thought it was a guitar, but there had been a mistake in packing..." (L. Underwood, "The Brothers Johnson - the funkiest funk ever funk'd !!", downbeat 1/77, S.12).

Im Alter von elf Jahren gründete er mit seinem Bruder George, der ein Jahr älter war, seine erste Band, mit der sie bald schon öffentlich auftraten und ihr erstes Geld verdienen konnten. Ein Jahr später spielten sie bereits mit dieser Band, die sich "Johnson 3 + 1" nannte, im Vorprogramm von den "Supremes" oder auch Bobby Womack. Dazu Louis Johnson: "People thought we were great, but mostly I suspect, it was because we were just little kids up there gettin' down on stage" (L. Underwood, ebda.).

Auf das Slapbaß-Spiel Larry Grahams wurde Johnson durch seinen Bruder George aufmerksam, der ein großer Anhänger der Gruppe "Sly and the family stone" war. Schnell fand er Gefallen an dieser neuen Spielweise und erweiterte sie noch um ein paar zusätzliche Techniken und Tricks. George Johnson meint dazu: "I was more into Larry than Louis...Louis was aware of Larry but took it a step further. He knew what was going on..." (B. Grossweiner, "Thunder Thumps keeps thumpin' on", Guitar World 7/82, S.14). Wie auch Graham stellt

Johnson das perkussive Element der Slap-Technik in den Vordergrund: "It's like being a percussionist. You have the rhythm inside you. Then all you do is hit the strings with whatever that rhythm is. You hit each string with the side of your thumb, like beating a drum" (L. Underwood, a.a.O., S. 40)

Im Jahre 1975 nahmen Louis und George Johnson ihre erste Schallplatte unter dem Namen "Brothers Johnson" mit dem Titel "Look out for # 1" auf, die von Quincy Jones produziert und bereits in den ersten sieben Wochen über fünfhunderttausendmal verkauft wurde. Jones, der "...als Arrangeur, Sessionmusiker, Bandleader, Produzent, Aufnahmeleiter und Dirigent nahezu alle relevanten amerikanischen Jazz-Helden, Rock-Stars, Schlager-Idole und Pop-Virtuosen betreut hat..." (B. Graves / S. Schmidt-Joos, "Das neue Rock-Lexikon", S.412) sagte einmal über die Gebrüder Johnson:

"In my 20 years in this business ...I have never been so turned on by two young musicians as I am by the Brothers Johnson. As writers, musicians, vocalists and performers, they are extremely talented individuals..." (L. Underwood, a.a.O., S.13).

Außerdem hat sich Louis Johnson einen Namen als Studio-Musiker gemacht. Unter anderem spielt er bis jetzt für Künstler wie Michael Jackson, Donna Summer, Aretha Franklin und Herbie Hancock, deren Schallplatten er mit seinem unnachahmlichen Slapbaß-Spiel bereicherte. Er gilt als "...Paradebeispiel eines Slap-Bassisten. Unerhört schnell und sicher spielt er die kompliziertesten Figuren. Aber auch Stücke, die kinderleicht zu zupfen wären, schlägt er mit dem Daumen um den charakteristischen Sound zu erhalten" (R. Lindmaier, "Bass-Techniken", S.29).

3.1. Transkription und Analyse - "Ain't we funkin' now" von den "Brothers Johnson"

Louis Johnsons Baßlinie zu dem Stück "Ain't we funkin' now", aus dem Jahre 1978, zeigt ein paar von den angesprochenen, zusätzlichen Techniken und Spielweisen, um die er das Slapbaß-Spiel, nach Larry Graham, erweiterte.

Zunächst fällt auf, wie gezielt Johnson hier die sogenannten "Dead Notes" (engl., sinngemäß »abgedämpfte, nicht mehr klingende Töne«) in sein Slapbaß-Spiel einbaut (s. z.B. Takt 5/7, jeweils auf der "Dreiund"). "Dead Notes", die im Notenbild generell durch ein Kreuz (x) gekennzeichnet werden, entstehen "... durch Abdämpfen der Saite mit der Greifhand und gleichzeitigem Anschlagen mit der Schlaghand ... geben dem Slappen durch ihren mehr perkussiven Charakter eigentlich erst den richtigen Pfiff und erweitern die Palette der Slapbaß-Figuren beträchtlich..." (A. Lonardoni, "Slapbaß Workshop", Fachblatt-Musik-Magazin 6/86, S. 190).

Zwar wurde und wird diese Technik auch gelegentlich bei der herkömmlichen Pizzicato-Spielweise eingesetzt, doch ist der Effekt im Zusammenhang mit der 'Slap'-Technik wesentlich stärker und wird dort dementsprechend häufiger und vielfältiger angewendet.

Außerdem benutzt Louis Johnson zwei Spieltechniken, die heutzutage als "Hammer-on"-(engl., sinngemäß »draufhämmern«) und "Pull-off"-(engl., sinngemäß »abziehen«) Technik bezeichnet werden.

Bei der "Hammer-on"-Technik wird "... mit den Fingern der Greifhand auf die Saite gehämmert ...Durch diese Art des Anschlages entsteht, kurz bevor der eigentliche Ton entsteht, ein kurzer Klick, der dieser Spieltechnik ihren unverkennbaren Klang gibt..." (A.Lonardoni, "Slapping für Einsteiger", Fachblatt-Musik-Magazin 5/92, S. 170).

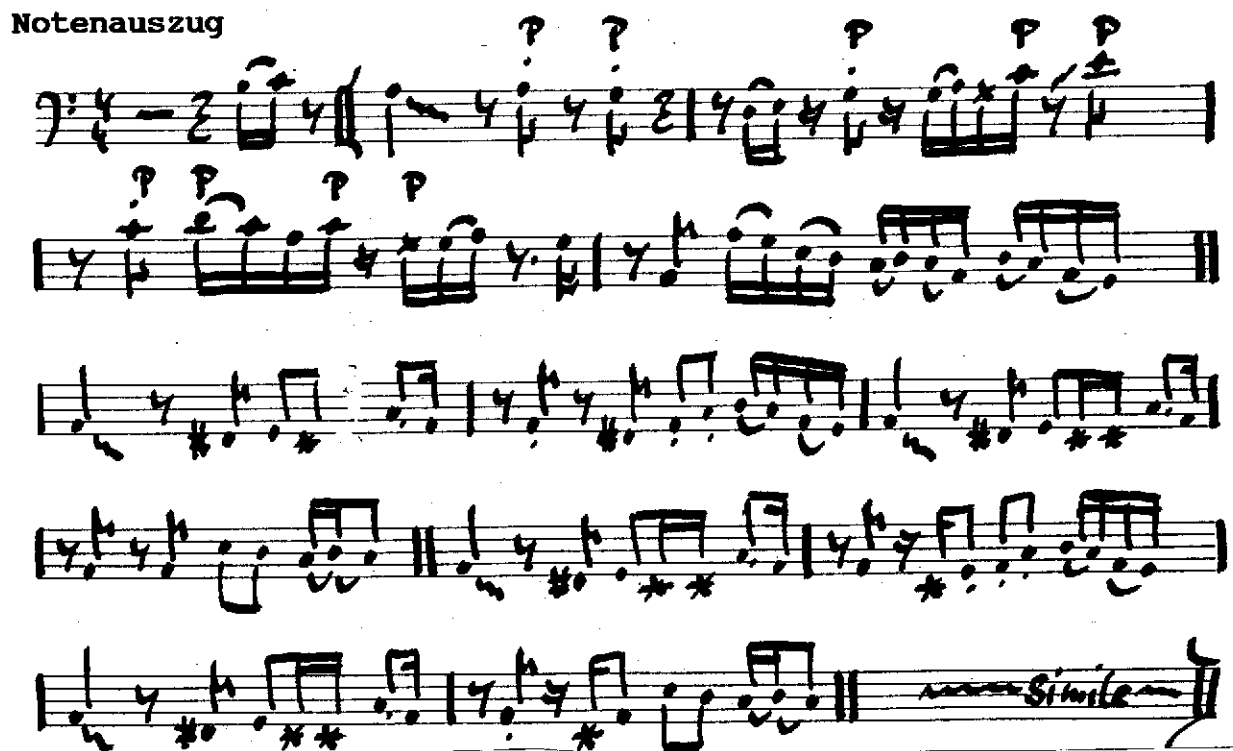
Die "Pull-off"-Technik "... funktioniert wie ein umgekehrtes Hammer-on ... Durch das Abziehen der... Finger von der Saite

wird diese angerissen und der gegriffene Ton erklingt, ohne direkt angeschlagen worden zu sein..." (A.Lonardoni, ebda., S.170).

Durch die so entstehenden Bindungen (s. Bindebögen im Notenauszug) klingen die gespielten Linien wesentlich flüssiger und abwechslungsreicher. Darüber hinaus können mit dieser Technik kompliziertere Verbindungen wesentlich schneller gespielt werden, was besonders gut an den eingeschobenen, viertaktigen Baß-Solo-Passagen in "Ain't we funkin' now" deutlich wird. Der Übersicht und der Verständlichkeit wegen, wird auf eine detaillierte Darstellung, wann Johnson die "Hammer-on"- und wo die "Pull-off"-Technik einsetzt, verzichtet.

Abschließend sei bemerkt, daß Louis Johnson in diesem Stück fast ausschließlich die Töne der dorischen Skala in A (enthalten in der Tonart G-Dur) benutzt.

Notenauszug



(Transkription von Stefan Wendhausen)

4. Marcus Miller - der Studio-Bassist mit dem hohen Wiedererkennungswert

Der amerikanische Musiker und Multi-Instrumentalist Marcus Miller (Jahrg. 1961) gilt als einer der renommiertesten E-Bassisten überhaupt. Bereits im Alter von 16 Jahren begann er seine Karriere als Studio-Musiker, sechs Jahre später spielte er in der Band des Jazz-Trompeters Miles Davis, einem der wohl wichtigsten Musiker dieses Genres, der Marcus Miller als einen "seiner" besten Bassisten bezeichnete (M.Davis, "Miles Davis - die Autobiographie", S.424) und bemerkte: "Ein Musiker und Künstler wie Marcus Miller ist genau der Typ, der heute gefragt ist. Er kann alles spielen und ist für alles offen..." (M.Davis, a.a.o., S.474). Dementsprechend vielseitig und endlos lang ist die Liste der Künstler, mit denen er bis jetzt zusammenarbeitete. Neben Miles Davis seien hier z.B. nur (!) Paul Simon, Aretha Franklin, Donald Fagen, David Sanborn und Brian Ferry erwähnt. Dabei spielt der studierte Klarinetttist bei vielen Produktionen neben dem E-Baß auch noch Keyboards, Baßklarinette, Saxophon oder E-Gitarre ein (s. z.B. Miles Davis - "Tutu" oder David Sanborn - "Upfront") und ist zudem als Komponist und Produzent tätig und erfolgreich.

Auch wenn Marcus Miller nicht nur diverse Instrumente beherrscht, sondern auch über vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten auf dem E-Baß verfügt und in fast allen Stilen bewandert ist, so ist er doch in erster Linie für sein elegantes und originelles Slapbaß-Spiel bekannt. Er selber macht folgende interessante Aussagen zur 'Slap'-Technik:

"Es war ungefähr zwei Jahre, nachdem Larry Graham Slys Band (Sly And The Family Stone) verlassen hatte, mittlerweile hatte er seine eigene Graham Central Station gegründet...Es war einfach die Sache in meiner...Umgebung: wenn du irgendwie dazugehören wolltest, mußtest du es draufhaben - es war

das erste, was sie dich fragten: Kannst du slappen? Es ist dasselbe wie vor zehn Jahren, da mußttest du spielen können wie (jener außergewöhnliche Motown-Bassist James) Jamerson. Obwohl ich damals total auf Jazz stand, wollte ich doch auch als ein funky Bassist anerkannt werden, also habe ich beides vereint. Mit der Zeit merkte ich, daß der Sound damit viel besser rüberkam, egal was man spielte; man brauchte weniger zu spielen, weil der Sound viel satter war. Ich bekam so viel mehr Frequenzen: Ich bekam die Höhen, und da ich die Saiten immer sehr sorgfältig auswählte, fehlte es auch nicht an tiefen Bässen. Ich wurde richtig vertraut mit diesem Sound. Dabei habe ich es nie wirklich geübt. Wenn ich übe, spiele ich in der Regel Läufe mit meinen Fingern. Es ist schon witzig, daß genau das, worum ich mich am wenigsten gekümmert habe, mir letztlich die meiste Anerkennung gebracht hat" (G. Santoro, "Marcus Miller", Fachblatt-Musik-Magazin 7/87, S.45).

4.1 Transkription und Analyse - Beispiele für den Slapbaß-Stil Marcus Millers

4.1.1 "The Chosen One" von Brian Ferry

Das Stück "The Chosen One", das auf der 1985 erschienenen LP "Boys and Girls" von Bryan Ferry, dem Gründungsmitglied der Gruppe "Roxy Music", veröffentlicht wurde, läßt erkennen, wie elegant und ideenreich Marcus Miller die Slap-Technik einzusetzen imstande ist. Schon beim ersten Hören fällt auf, welche zentrale Rolle der Bass in diesem Stück spielt. Die Bass-Linie bildet, neben dem Gesang, in dem ansonsten recht spartanischen und nur von den sporadischen Einwürfen einzelner Instrumente aufgelockerten Arrangement den eigentlichen "roten Faden" des Stückes.

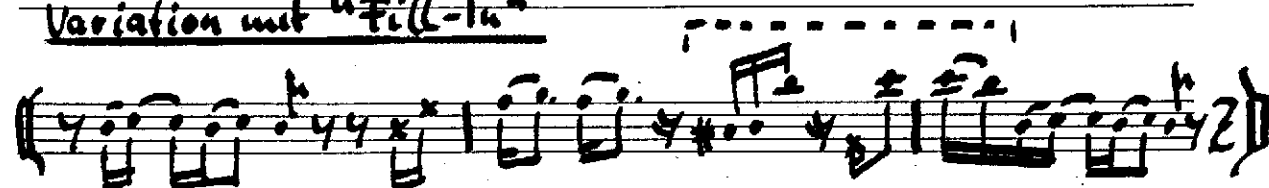
Interessant ist, wie Marcus Miller das zugrunde liegende zweitaktige 'Riff' (s. Takt 5 - 6 / zweite Zählzeit nach Einsatz des Basses) während des ganzen Stückes ständig variiert und umspielt. Dabei benutzt er, als perkussive Bereicherung, recht häufig die angesprochenen "Dead Notes" oder baut aber zusätzliche klingende Noten bzw. komplette, neue Figuren ein ("Fill-In", s. Transkription). Besonders effektiv erscheint dies im Zusammenhang mit seiner geschickten dynamischen Nuancierung. Beeindruckend ist zudem, wie es ihm dabei gelingt, den Ausdruck seiner Basslinie von einem auf den anderen Augenblick zu verändern, indem er seine sehr fließenden und hauptsächlich mit der "Hammer on" - Technik gespielten Figuren durch aggressiv betonte Einwürfe unterbricht.

Notenauszug

The chosen one (Brian Ferry)



Variation mit "Fill-in"



(Transkription von Stefan Wendhausen)

4.1.2 "Hey" von David Sanborn

In dem Stück "Hey" von David Sanborn (LP "Upfront") setzt Marcus Miller Slap-Technik lediglich zum Ende hin, sozusagen als Steigerungsmittel, ein. An diesem Beispiel wird sehr gut deutlich, worin der eigentliche Reiz dieser Spielweise liegt: im Vergleich zur herkömmlichen Pizzicato-Technik wirkt das Slapbaß-Spiel sehr viel impulsiver und spektakulärer. Dabei ist die Auswahl der Noten gar nicht so bedeutend. Bei genauerem Hinhören stellt man fest, daß Marcus Miller in diesem Stück auch zupfender Weise recht virtuose und melodisch originelle Figuren spielt. Vielmehr werden die hohen Frequenzen durch die Slap-Technik betont, wodurch sich das Instrument klanglich insgesamt sehr viel besser durch- bzw. absetzen kann.

Auch hier ist es interessant, zu beobachten, wie Marcus Miller es schafft, mit wenigen Mitteln ein zweitaktiges 'Riff' effektiv zu umspielen und zu variieren. In den ersten acht Takten fallen besonders die beiden Einwürfe auf (Takt 4 und 6, jeweils auf der "Einsund"), die Miller - zur unterschiedlichen Akzentuierung - beim ersten Mal mit dem Daumen 'slapt' und beim nächsten Mal mit dem Zeige- oder Mittelfinger 'popt'. In Takt 8 spielt er, beginnend auf der dritten Zählzeit, eine Phrase, die sich aus Tönen bzw. Intervallen der sogenannten "Bluestonleiter" (S. Busch, "Jazz & Pop Musiklehre", S.12) zusammensetzt und die man im übrigen auch in gleicher oder ähnlicher Form häufig in der Blues-Musik wiederfindet. Die ternäre Phrasierung, der sich ständig wiederholende chromatische Aufgang und die vielen, geschickt eingebauten, "Dead Notes" geben der Baßlinie ihren treibenden und fließenden Charakter.

Notenauszug

3 Hey (David Sautorn)

Handwritten musical notation for the piece "Hey" by David Sautorn. The notation is written on four staves. The first staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with various note values and rests, including a measure with a '7' above it. The third staff starts with a '3' above the first measure and includes a measure with an 'S' above it. The fourth staff begins with a '6' above the first measure and ends with a double bar line and the word "simile" written in cursive.

(Transkription von Stefan Wendhausen)

5. Mark King und "Level 42" - der "Slapbaß - Star" als Markenzeichen einer Erfolgsband

Beim Stichwort 'Slapping' fällt in der Regel früher oder später der Name "Mark King". Gerade Nicht-Bassisten assoziieren meistens diesen Musiker mit dem Slapbaß-Spiel. Auch wenn King das 'Slapping' nicht erfunden hat, so war er Anfang der 80'er Jahre doch derjenige, der "... das rhythmische Geklapper salonfähig machen sollte und diese Spielweise bis in die hintersten Wipfel jeglicher Zivilisation trug..." (O. Poschmann, "Das Handbuch für E-Bass", S. 204).

Mark King wurde am 20.10.1958 in Cowes, England geboren und begann im Alter von neun Jahren mit dem Schlagzeugspielen, was nicht ganz ohne Bedeutung für sein späteres Baßspiel sein sollte. Als er im Jahre 1977 nach London zog und einen Arbeitsplatz suchte, kam er eher zufällig das erste Mal mit dem E-Baß in Berührung, wie er selbst erzählt: "...In einem Musikgeschäft wurde gerade ein Verkäufer gesucht, der den Kunden auch Bässe vorführen sollte. Ich bekam diesen Job, weil ich dem Besitzer einfach vorgaukelte, ich könne Baß spielen. Damals war ich Drummer und hatte noch nie so ein Ding in der Hand gehabt. Aber ich mußte so tun als ob. Da waren gerade ein paar schwarze Musiker da, die machten das mit dem Daumen, da hab' ich mir das abgeguckt und gleich gut hingekriegt..." (M. von Bohr, "Level 42", Fachblatt-Musik-Magazin 8/87, S. 20). Im Jahre 1980 gründete er schließlich zusammen mit dem Keyboarder Mike Lindup und den Gebrüdern Boon und Philip Gould - die Gitarre und Schlagzeug spielten und mittlerweile nicht mehr zur Band gehören - die Gruppe "Level 42", die in ihren Anfängen hauptsächlich "Fusion-Jazz", beeinflusst von Miles Davis und anderen Jazz-Musikern, spielte. Mark King feilte an seinem perkussiven Baßstil, der bald zum Markenzeichen der Gruppe wurde. Er "... erfand immer schnellere, immer heißere Baß-Intros, Fills und Licks.

Level 42 entwickelte sich immer mehr zur Begleitband des Bassisten" (M. von Bohr, a.a.O, S. 10). Daß er dabei nicht nur auf den Schallplatten der Gruppe mehr als dominant war, sondern auch bei den Live - Auftritten im Rampenlicht stand, führte in den 80'er Jahren bei vielen E-Bassisten zu dem angesprochenen "Slapfieber" (s. S.47) und dazu, daß viele Musiker plötzlich den E-Baß gleich als "Einstiegsinstrument" wählten, wie der Verfasser auch aus eigener Erfahrung zu berichten weiß.

Leider hatte die Dominanz des technisch so beeindruckenden Bassisten allzu oft den Vorrang gegenüber interessanten Arrangements und musikalischer Vielseitigkeit und Ausdrucksstärke der Gruppe "Level 42", was teilweise zu weniger anerkennenden Reaktionen führte. Der "New Musical Express" urteilte : "... mild, milchig, mäßig intelligent, kein bißchen abenteuerlich... die perfekte Background-Musik für Dart-Spiele in der Kneipe oder um Leute nachts in ihren Zellen wachzuhalten"(B. Graves / S. Schmidt-Joos: "Das neue Rock-Lexikon", S. 458). Die Zeitschrift "City Limits" fügte hinzu: "...Mark Kings Baß-Spiel konnte technisch beeindrucken, klang jedoch oft genug auffällig geschmacklos..." Trotzdem konnte die Band "... in dieser allgemeingefälligen Manier beachtliche internationale Erfolge erzielen..." (Graves / Schmidt-Joos, ebda., S.458).

Auffallend ist zudem, daß Mark King sich bis jetzt nicht durch die Zusammenarbeit mit anderen Musikern oder Gruppen profilieren konnte. Es sind neben Produktionen der Gruppe "Level 42" lediglich Solo-Werke bekannt, was nicht unbedingt auf die Bereitschaft zur musikalischen Flexibilität schließen läßt. Abschließend soll hier jedoch noch einmal bemerkt werden, daß King mit seinem spektakulären Slapbaß-Spiel und seinem exponierten Status innerhalb einer Erfolgsband sicherlich einen wichtigen Stellenwert in der Entwicklung des E-Basses zu einem eigenständigen und emanzipierten (Solo-)Instrument in der Popularmusik hat.

5.1 Transkription und Analyse - "Love Games" von "Level 42"

Das Stück "Love Games" stammt aus dem Jahre 1982 und war einer der frühen Hits der Gruppe "Level 42". In diesem Stück läßt sich sehr gut die Dominanz Mark Kings bzw. des E-Basses innerhalb des Gesamt-Sounds erkennen.

Schon auf den ersten Eindruck fällt die besonders perkussive Spielweise auf, die King selber als "drumming on the bass" (B. Gerecht, "Bass-Talk !", S. 121) bezeichnet und die seine musikalische Herkunft als Schlagzeuger verdeutlicht. Hervorgerufen wird dieser Effekt vor allem durch den Einsatz der vielen "Dead Notes". Aber auch die klingenden Noten spielt Mark King, mit Ausnahme der Aufgänge auf der vierten Zählzeit in Takt 2, 3 etc., hauptsächlich staccato und sehr hart akzentuiert.

Als Tonmaterial benutzt King fast ausschließlich Akkord- und diatonische Verbindungstöne, wobei die gesamte Baßlinie aber insgesamt stark auf die Grundtöne der jeweiligen Akkorde fixiert ist. Seinen eigentlichen Reiz und seinen virtuellen Charakter erhält Kings Baßspiel vor allem durch das hohe Tempo, die vielen (rhythmischen) Variationen und die enorme Präzision mit der er spielt. Letztere ist besonders beeindruckend, wenn man berücksichtigt, daß Mark King in diesem, wie auch in allen anderen Stücken von "Level 42" gleichzeitig noch "Lead"-Sänger (engl.= führen, leiten) der Gruppe ist.

Notenauszug

Love Games (Level 42)

Intro E-7/3

16

1. Strophe

(Transkription von Stefan Wendhausen)

VI. Die "Revolution" des E-Baß-Spiels - Jaco Pastorius

Als am 21. September 1987 John Francis "Jaco" Pastorius im Alter von 35 Jahren verstarb, verlor die internationale Musik-Szene einen ihrer wohl innovativsten und genialsten Künstler. "...Jaco hat das junge Instrument Elektrobass revolutioniert. Seine außergewöhnliche Kreativität entlockte der von Leo Fender erfundenen viersaitigen Gitarre ganz neue klangliche Dimensionen, seine technischen Fähigkeiten sprengten die bislang recht engen Repertoiregrenzen des Instruments, und seine Musikalität bescherte aufregend neue Musik, die ...mit innovativer Komposition und Instrumentierung bei Kritik und Publikum gleichermaßen auf Zustimmung stieß..."(W.Kehle, "Jaco Pastorius - Ein Nachruf", Gitarre & Bass 12/87, S.32)

Das "Jazzpodium" bescheinigte ihm in einem Nachruf: "...Jaco Pastorius ...besaß zu seinen Glanzzeiten geniale Fähigkeiten... seine E-Baß-Spielweise wies die fließende Leichtigkeit einer Gitarre auf, neu waren die Soundmöglichkeiten, die er... auslotete, und das akkordische bisweilen orchestrale Spiel. Ganze Generationen von jungen E-Bassisten gerieten zeitweilig unter den dominierenden Einfluß von Pastorius..."(Jazz News, Jazzpodium 11/87, S.40)

1. Jaco Pastorius

John Francis Pastorius, genannt "Jaco", wurde am 01.12.1951 als Sohn eines Jazz-Schlagzeugers namens Jack Pastorius in Norristown, Pennsylvania geboren. Als er sieben Jahre alt war, zog seine Familie nach Fort Lauderdale, Florida um. Ein Umstand, der großen Einfluß auf seine musikalische Entwicklung nehmen sollte. Pastorius bemerkte einmal dazu: "...Florida ist die einzige Region der USA, die wirklich zur karibischen See gehört. Man kann kubanische Radiostationen empfangen und hört überall karibische Musik" (W.Kehle, a.a.O., S. 32).

In seiner Kindheit lernte er Schlagzeug zu spielen, mußte dies jedoch aufgeben, als er sich bei einem Sportunfall ein Handgelenk brach. Nachdem der Bassist der Band, in der Pastorius gespielt hatte, eines Tages die Gruppe verließ, wechselte Jaco schließlich im Alter von 16 Jahren das Instrument und spielte selbst den E-Baß. Als Autodidakt bezog er die Anregungen für sein Baßspiel daraus, von einem alten Kinder-Plattenspieler, den er einmal in einem Preisausschreiben gewonnen hatte, Musik zu hören, wie sein Bruder Greg Pastorius erzählt (A. Pittman, "Jaco Pastorius", Fachblatt-Musik-Magazin 12/87, S. 28). Da das recht einfache und billige Gerät so gut wie keine Baßlinien, sondern nur den Gesang und die Melodieinstrumente wiedergab, imitierte er einfach das, was er hörte und funktionierte den E-Baß zum Melodieinstrument um.

Auch im weiteren Verlauf seiner Karriere betrieb er seine Ausbildung mit - für den E-Baß - eher untypischen Mitteln. Er schulte seine Technik mit Nicolas Slominskys "Thesaurus of Scales and Melodic Patterns", mit Übungen, die für Pianisten gedacht waren und wurde durch das Studium von Geigen- und Celloschulen mit der für Streichinstrumente üblichen Flageolettechnik vertraut.

Nachdem er für kurze Zeit an der Universität Miami, u.a. zusammen mit dem Gitarristen Pat Metheny, studiert hatte, unterrichtete er dort schließlich selbst für ein Semester E-Baß.

Im Jahre 1976 kam der große Durchbruch für Pastorius. Er ersetzte für sechs Wochen den Bassisten der Gruppe "Blood, Sweat & Tears" bei einer Tournee. Anschließend ermöglichte ihm der Schlagzeuger der Band, Bobby Colomby, die Produktion seines ersten Solo-Albums, das unter dem schlichten Titel "Jaco Pastorius" erschien. Die Platte, auf der, bis auf eine Ausnahme, nur Eigenkompositionen veröffentlicht wurden, versetzte die Fachwelt in ungläubiges Staunen und wurde für zwei "Grammies" ("Grammy Award": Auszeichnung der amerikanischen "National Academy of Recording Arts and Sciences") nominiert. Jaco Pastorius spielte auf dieser Produktion "... Sachen auf seinem bundlosen Baß, die niemand für möglich gehalten hätte. Sein Solo über Charly Parkers DONNA LEE, das eigentlich mehr an das Solo eines Bläasers als an das eines E-Bassisten erinnert, und sein kombiniertes Akkord-, Melodie- und Flageolettspiel in dem Stück PORTRAIT OF TRACY schufen neue Maßstäbe" (A.Lonardoni, "Jaco Pastorius", Fachblatt-Musik-Magazin 11/91, S.200).

International bekannt wurde Pastorius vor allem durch die Gruppe "Weather Report", in der er von 1976 bis 1982 mitspielte und als Komponist und Produzent tätig war sowie durch die Zusammenarbeit mit dem Gitarristen Pat Metheny und der Sängerin Joni Mitchell, die einmal über ihn sagte:

"... Jaco ist einer dieser Ausnahmemusiker...Selbst wenn es verrückt schien, was er tat, hast du mitgemacht, nur um zu sehen, was passiert. Nur durch diese Art von ihm kam das «Mingus»-Album zustande" (A.Pittman, a.a.O., S. 29).

Im Jahre 1982 verließ Pastorius "Weather Report", um sich ganz seiner Solo-Karriere zu widmen. Er stellte seine eigene "Word of mouth" - Big Band zusammen, die durchweg mit international renommierten Musikern, wie z.B. dem Jazz-Mundharmonikaspieler Toots Thielemans, dem Saxophonisten Bob

Mintzer und dem Schlagzeuger Peter Erskine, der von 1977 bis 1982 zusammen mit Pastorius bei "Weather Report" gespielt hatte, besetzt war. Besonders interessant daran war, daß Pastorius diese Band bei ihren Live-Auftritten nur mit Blasinstrumenten, "Steel Drums", Mundharmonika, E-Baß und Schlagzeug instrumentierte und auf jegliche Harmonie-Instrumente wie z.B. Gitarre oder Klavier verzichtete.

Mit der "Word of mouth" - Big Band konnte Jaco Pastorius im Ausland, vor allem Japan, teilweise große Erfolge feiern und wurde auch von amerikanischen Kritikern und Fachzeitschriften für seine kompositorischen und arrangiertechnischen Fähigkeiten gewürdigt: "...Jaco has exposed himself as a master composer and orchestrator, perhaps an Ellington for our era" (P.Mengaziol, "Jaco's Rocket-Ship", Guitar World 7/82, S.16).

Beim amerikanischen Publikum jedoch, stieß Pastorius mit "Word of mouth" und den anderen Projekten nach "Weather Report" nicht auf die große Anerkennung und Zustimmung. Dies war, so sein Freund Aspen Pittman, einer der Gründe für die immer größer werdenden Alkohol- und Drogenprobleme, die ihn immer mehr zur tragischen Gestalt werden ließen (A.Pittmann, a.a.O., S.30). Im Jahre 1984 verschwand er dann, nach einer Tournee mit seiner Big-Band völlig in der Versenkung. In New York wollte wegen "... seiner gesteigerten Erregbarkeit ... niemand mehr mit ihm zu tun haben, und so verbrachte er oft die Nacht auf einer Parkbank - betrunken und gebrochen" (ebda., S.30).

Nach seinem "Comeback" im Jahre 1986, versuchte Pastorius den Drogen und dem Alkohol abzuschwören und kam nach Deutschland, um zusammen mit dem Gitarristen Bireli Lagrene eine Platte aufzunehmen. Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten wurde er schließlich wieder rückfällig.

In der Nacht auf den 12. September wurde er infolge einer Auseinandersetzung mit einem Nacht-Club-Manager auf offener Straße so brutal zusammengeschlagen, daß er einen

Schädelbruch und andere schwere Verletzungen erlitt. Außerdem bekam er eine Lungenentzündung, da es mehrere Stunden dauerte, bis ihn jemand ins Hospital brachte, wo er anschließend neun Tage im Koma lag. John Francis Pastorius starb am 21. September 1987.

Welche musikalische Bedeutung Jaco Pastorius nicht nur für viele E-Bassisten, sondern auch für andere verschiedene Musiker hatte, läßt sich ermessen, wenn man die zahlreichen musikalischen Widmungen berücksichtigt, mit denen Pastorius nach seinem Tode bedacht wurde. So z.B. bei :

Miles Davis	- "Mr. Pastorius" auf der LP "Amandla"
"Yellowjackets"	- "Galileo" auf der LP "Politics"
Leni Stern	- "Who loves you ?" - Dedicated to Jaco Pastorius auf der LP "Secrets"

Der Journalist Andy Pohl stellte denn auch anlässlich des dritten Todestages des "E-Baß-Revolutionärs" treffend fest: "...Endlich, nachdem ihn viele Mitte der achtziger Jahre fast vergessen hatten, beschäftigen sich nun Musiker und Journalisten aus aller Welt mit seinem musikalischen Vermächtnis. Es gehört scheinbar zum guten Ton, eine Widmung an Jaco für die jeweils neueste LP zu schreiben. Vielen Musikern aus dem Jazz- und Fusion-Bereich ist es tatsächlich ein tiefes Bedürfnis, ihre persönliche Huldigung in einer Hommage an Mr. Pastorius zu vertonen..." (A.Pohl, "Jaco Pastorius in Erinnerungen und Widmungen oder: Richtig zu schätzen weiß man's erst, wenn's zu spät ist", Jazzthetik 5/90, S.20).

2. "Fretless, Flageoletts und Melodien" - Besonderheiten im E-Baß-Spiel von Jaco Pastorius

Der E-Baß-Stil von Jaco Pastorius wird in Fachkreisen neben einer außerordentlichen Virtuosität und Expressivität, hauptsächlich mit drei Spielweisen und -techniken in Verbindung gebracht, die der Musiker auf völlig neue Art und Weise (s. S. 67/69) in seinem Baßspiel angewandt und teilweise miteinander kombiniert hat:

- dem Spiel auf dem bundlosen "Fretless"-E-Baß
- der "Flageolett-Technik"
- der Anwendung des E-Basses als Melodieinstrument

Dabei muß natürlich berücksichtigt werden, daß dies nicht durchweg und ausnahmslos der Fall war. Jaco Pastorius hat ebenso auf einem herkömmlichen Instrument mit Bündlen gespielt. Außerdem sind von ihm, auf verschiedenen Produktionen, auch sehr viele Baßlinien ohne jegliche Effekte oder "Tricks" zu hören, die mehr der typischen bzw. konventionellen Funktion des E-Basses als Begleitinstrument entsprechen. Ausschlaggebend waren wohl auch bei Pastorius letztlich die musikalischen Charakteristika und Anforderungen der betreffenden Kompositionen oder Künstler, mit denen er zusammengearbeitet hat. Hier jedoch einen repräsentativen Überblick schaffen zu wollen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Das E-Baß-Spiel von Jaco Pastorius zusammenfassend zu charakterisieren oder einzuordnen, halte ich, aufgrund seiner Vielseitigkeit, für gänzlich unmöglich.

Nach einer einführenden Klärung der Begriffe "Fretless" und "Flageolett-Ton-Technik" scheint es mir denn auch sinnvoller, ausgewählte und außergewöhnliche Beispiele vorzustellen, die den Musiker Jaco Pastorius für viele E-Bassisten u.a. so faszinierend machen, und die zur, eingangs erwähnten, "Revolution" des E-Baß-Spiels beigetragen haben.

3. "Fretless" - der "einzigartige Sound"

"Fretless" (engl., sinngemäß »ohne Bünde«), das E-Baß-Spiel ohne Bünde, stellt im eigentlichen Sinne genau den Gegensatz zum ursprünglichen "Precision"-Baß-Konzept, das eine "Intonation with Precision" gewährleisten sollte (s. Kap.I), dar. Bereits im Jahre 1970 wurde von der Firma "Fender" der erste serienmäßige E-Baß ohne Bünde auf den Markt gebracht. Sinnigerweise war es eben jenes "Precision"-Baß-Modell, das ohne Bundstäbchen und nur mit seitlichen Bundmarkierungen versehen, angeboten wurde (s. K.Blasquiz, "The Fender Bass", S. 12). Mit dem Instrument sollte dem E-Bassisten ein authentisches "Kontrabaß-Spielgefühl" vermittelt werden:

"The fretless P.Bass... was particularly made for the musician who wanted to re-discover the touch and the natural feeling of the hand glide properties of the double bass..." (ebda., S.12). Damit das Griffbrett nicht zerstört wurde, wurden diese Instrumente nicht mit den damals schon üblichen "Roundwound"-Saiten, die eine sehr raue Oberfläche besitzen, sondern mit den glatten "Flatwounds" (s. Kap. IV) ausgeliefert, was jedoch die beschriebenen klanglichen und von vielen E-Bassisten ungeliebten Eigenschaften mit sich brachte. Wohl aus diesem Grund, wurden diese Instrumente kaum benutzt oder waren nur sehr selten auf Aufnahmen zu hören. Dies sollte sich erst durch Jaco Pastorius ändern:

"Der sofort erkennbare moderne Fretless-Ton entsteht durch die Verwendung von Roundwound-Saiten, eine Kombination, die von Jaco Pastorius eingeführt wurde..." (B. Gerecht, "Bass-Talk!", S. 107).

Im Alter von 19 Jahren kaufte sich Jaco Pastorius sein zweites Instrument, einen "Fender-Jazz-Bass", Baujahr '62, den er für 90 Dollar erwarb. Der Vorbesitzer hatte die Bünde, wahrscheinlich um neue einzusetzen, herausgenommen, seine Arbeit jedoch sehr schlecht gemacht..."...das Griffbrett war voller Kerben und an einigen Stellen waren ganze Stücke

herausgebrochen. Also mußte ich den Hals reparieren. Ich habe die ganzen Löcher mit Holzkitt gefüllt...Ich war der erste, der einen Fretless-Hals mit Epoxid lackiert hat, um zu verhindern, daß die Saiten das Griffbrett ruinieren..." (W.Kehle, a.a.O., S.35).

Die neue Art und Weise, den E-Bass bundlos zu spielen, erregte zugleich die Aufmerksamkeit vieler E- und Kontrabassisten. Kein Wunder, verband sie doch einige der positiven Eigenschaften der beiden unterschiedlichen Baß-Instrumente miteinander: die Durchsetzungskraft und das, durch die Verwendung der obertonreicheren "Roundwound"-Saiten hervorgerufene, brillante Klangbild des E-Basses sowie die Modulationsmöglichkeiten des Kontrabasses. Der Kritiker und "Jazz-Papst" Joachim Ernst Berendt stellte denn auch begeistert fest, "... daß die Jazz-Szene nun endlich, nach Jahren des Suchens, in Jaco Pastorius einen Bassisten gefunden hatte, der beides miteinander verbindet: die Beweglichkeit und Schnelligkeit der elektrischen Bass-Gitarre und die "humane" Expression des akustischen Instrumentes..."(J.E. Berendt, "Anatomie einer Platten-Session", Schallplattenhüllen-Text zu "Triloque - Live!").

Gleichwohl sah oder bezeichnete Pastorius sich selbst nicht als reinen Jazz-Musiker. In einem Interview bemerkte er dazu: " The really big influences were Sinatra, the Beatles, Miles Davis, and all the rhythm & blues stuff when I was a teenager...I was born at the perfect time for music and grew up in the right place where there was no prejudice against playing. In Florida there was no pressure...It wasn't at all like people in New York City where you have to play jazz. I never tried to be a jazz musician. I also played jazz and I just happened to play it well. It's all music" (L.Nitta, "Weather Report", Record Review Magazine 12/78, S. 58).

3.1 Transkription und Analyse - "God must be a boogie man" von Joni Mitchell

Das Stück "God must be boogie man" von Joni Mitchell wurde auf dem bereits erwähnten "Mingus"-Album veröffentlicht, das die Sängerin 1979 zusammen mit Jaco Pastorius und anderen namhaften Musikern zu Ehren des im gleichen Jahre verstorbenen Kontrabassisten Charles Mingus aufgenommen hat.

Interessant ist, wie Pastorius seinen bundlosen E-Baß in diesem Duo, das lediglich im Refrain von einem Chor sparsam unterstützt wird, einsetzt. Anstatt die Sängerin und Gitarristin Mitchell in der üblichen Art und Weise zu begleiten, schmückt er das Stück mit seinen, in den oberen Registern gespielten, improvisierten Melodien und Einwürfen aus. Im Gegenteil: Joni Mitchell ist es, die hauptsächlich die Grund- bzw. Baßtöne der Akkorde ausspielt und damit Pastorius das Fundament für seine solistischen Improvisationen legt. Dabei erinnert seine Spielweise eigentlich eher an die eines Sängers oder eines Saxophonisten, als an die eines Bassisten. Er selbst bemerkte dazu: "Ich spiele Baß als ob ich mit einer menschlichen Stimme spielte. Ich spiele, als ob ich redete. Ich mag Sänger" (J.E. Berendt, "Das große Jazzbuch", S. 327) und "Bassisten hören immer nur auf andere Bassisten. Sie verpassen darüber hinaus das Wichtigste. Für den durchschnittlichen Hörer ist der Bass das letzte Instrument, das er bemerkt. Für mich auch. Ich höre die ganze Musik" (W.Kehle, a.a.O., S.32).

Bereits anhand der notierten ersten zwanzig Takte des ersten Chorusses, der als instrumentale Einleitung gespielt wird, läßt sich erkennen, mit welchen Mitteln Pastorius dieser, für ein Baßinstrument untypische Ausdruck gelingt.

Zunächst fällt auf, wie er seine Linien plaziert und dabei Pausen einbaut. Er vermeidet es, stets auf den betonten Zählzeiten einzusetzen oder darauf mit dem Ende einer Phrase zu landen. Außerdem spielt Pastorius hier so gut wie nie die

Grund-, sondern meist die oberen Spannungstöne, wie Terz, Septime, None und Undezime, der betreffenden Akkorde an (vergl. Jack Bruce' E-Baß-Solo über "Sleepy time time", S. 43).

Bemerkenswert ist auch seine Phrasierung. Einige Linien sind, wie man es sonst hauptsächlich von Jazz- Saxophonisten kennt, so "laid back" (engl., sinngemäß »hinterher hängend«) phrasiert, daß sie mit den herkömmlichen Mitteln auch nur ansatzweise schriftlich notiert werden können.

Die sehr saubere Intonation sowie das ausdrucksstarke Vibrato- und Glissando-Spiel zeigen zudem, wie gut Pastorius spieltechnisch in der Lage war, die beschriebenen Vorteile des bundlosen Instrumentes zu nutzen.

Der Zweiklang ($F^{1\sharp}/D$) in Takt 18/19 besteht aus zwei Flageolet-Tönen (s.S.77), wurde aber, der Übersichtlichkeit wegen, in der herkömmlichen Art und Weise notiert.

Notenauszug

"God must be a boogie man" (Don Mitchell)

(Transkription von Stefan Wendhausen)

3.2 Ein Beispiel für die Verwendung des bundlosen E-Basses in der kommerziellen Pop- und Rock-Musik :

"Wherever I lay my hat" von Paul Young

Wurde die Slap-Technik relativ schnell von vielen E-Bassisten in der kommerziellen Funk-, Pop- und Rockmusik übernommen und angewendet, so dauerte es etliche Jahre bis dies auch bei der von Jaco Pastorius eingeführten "Fretless"-Spielweise der Fall war. "Es war Paul Youngs Hit «Wherever I lay my hat» mit Pino Palladino am Bass, der den Fretless-Sound 1983 dem breiten Publikum zu Gehör brachte" (B. Gerecht, "Bass-Talk!", S.107). Auch in diesem Stück wirkt der bundlose E-Baß, wie dem vorangegangenen Beispiel "God must be a boogie man" von Joni Mitchell, sehr dominant. Neben dem achttaktigen Einleitungs-Solo, das sich durch einen hohen Wiedererkennungswert auszeichnet, sind auch hier im weiteren Verlauf des Stückes immer wieder markante Einwürfe vom Baß zu hören, die nicht nur den Gesang Paul Youngs begleiten sondern vielmehr ausschmücken. Über letzteren urteilte übrigens der "New Musical Express": "Sein Falsett klingt, als habe er sich plötzlich auf einen eiskalten Stuhl gesetzt" (Graves/Schmidt-Joos, a.a.O., S.886). Palladinos Art, den Gesang zu umspielen, erinnert stark an die Spielweise von Pastorius, auch wenn er sich, was bei einer solchen Produktion in der Regel ja erforderlich ist, sehr viel stärker zurückhält. Auf Pastorius angesprochen, bemerkt Pino Palladino: "Ich finde ihn großartig, er ist vielleicht der beste Fretless-Bassist, den es je gegeben hat. Seine Technik ist verblüffend, ebenso sein Sound... obwohl ich selbst niemals so spielen könnte wie er, dazu ist er zuviel Jazzer"(H. Stachelhaus, "Pino Palladino", Fachblatt-Musikmagazin 3/86, S.60).

3.2.1 Transkription und Analyse - Einleitung zu "Wherever I lay my hat"

Bereits die Einleitung zu "Wherever I lay my hat" macht deutlich, daß Palladino eine etwas bodenständigere Art und Weise bevorzugt, den E-Baß als Solo-Instrument einzusetzen. Die acht Takte entsprechen formal den ersten acht des Strophen-Teils. Mit Hilfe von Akkordtönen, ganzen Akkordbrechungen (Takt 1 und 5) oder sogar klingenden Intervallen (Takt 1) gelingt es ihm, auch ohne von einem Harmonie-Instrument begleitet zu werden, den späteren harmonischen Kontext anzudeuten. In erster Linie zieht er es im Vergleich zu Pastorius jedoch vor, die ersten Zählzeiten der Takte nicht zu umspielen und dort Grundtöne zu platzieren.

Notenauszug



(Transkription von Stefan Wendhausen)

4. Die "Flageolet-Technik" - mehr als eine Art, den Bass zu stimmen

Flageolet-Töne sind Obertöne, die entstehen, wenn eine Saite angeschlagen und dabei mit einem Finger der Greifhand an bestimmten, nach Teilungsverhältnissen berechenbaren Stellen berührt wird. Auf diese Art und Weise können die Obertöne der jeweiligen Leersaite hörbar gemacht werden. Greift man z.B. die Leersaite über dem 12. Bund, erklingt die Oktave über dem Grundton, die Saitenlänge wird in diesem Fall halbiert. Nach dem Anschlag kann der betreffende Finger der Greifhand von der Saite genommen werden, der Flageolet-Ton klingt trotzdem weiter.

Es "...entstehen ätherische Klänge, die Ähnlichkeit mit denen der Flöte gleichen Namens haben. Sie werden mit einem rhombischen Zeichen über der Note notiert. Ihr Effekt gleicht dem, der durch Überblasen bei Blasinstrumenten entsteht"(R.E. Moritz, "Knaurs Musik Lexikon", S.275).

Da bei den meisten Streich- und Saiteninstrumenten die Leersaiten im Verhältnis von Quart- oder Quint-Intervallen zueinander gestimmt sind, lassen sich bestimmte Flageolet-Töne gleichzeitig auf verschiedenen Saiten wiederfinden. Umgekehrt besteht so die Möglichkeit, das Instrument, durch den Vergleich von (Flageolet-) Ton x auf Saite Y mit Ton x auf Saite Z, zu stimmen. Dieses Verfahren ist wesentlich präziser, als einen gegriffenen Ton mit einer Leersaite zu vergleichen und wird vor allem bei den Streichinstrumenten angewandt. Außerdem lassen sich schon in der frühen klassischen Literatur für Violine, Cello oder Kontrabaß Werke finden, in denen Flageolet-Töne, meist als Effekt, kompositorisch eingebaut wurden (vergl. Karl Ditters von Dittersdorf, "Solokonzert für Kontrabaß in E-Dur").

Neben dem beschriebenen Verfahren besteht die Möglichkeit, sogenannte "künstliche" Flageoletts zu erzeugen. Diese

Methode ist etwas umständlicher, da man sich hierbei nicht der Leersaiten bedienen kann, sondern zusätzlich Töne greifen muß, um das Obertonspektrum der betreffenden Saiten zu erweitern. "...Das Prinzip ist denkbar einfach. Man überträgt das Unterteilungsverhältnis der natürlichen Flageoletts einfach auf einen gegriffenen Ton. Greift man z.B. einen Ton am 7. Bund, dann verschieben sich auch die Flageolett-Töne um sieben Bünde nach oben. Der Oktavflageolett-Ton liegt also nicht mehr am 12., sondern am 19. Bund ..." (O.Poschmann, a.a.O., S.204).

Da man bereits einen Ton mit der Greifhand herunterdrücken muß, bleibt so oft nur noch die Möglichkeit, den Flageolett-Ton mit der Anschlagshand zu erzeugen, indem man z.B. den Daumen auf den Flageolett-Greifpunkt legt und den Anschlag mit dem dahinter liegenden Zeige- oder Mittelfinger ausführt.

Das große Problem beim Spielen von Flageolett-Tönen besteht, unabhängig von den beiden beschriebenen Verfahren, grundsätzlich darin, daß ihr Klang in den meisten Fällen nicht ihrer Griffbrettposition entspricht. So ist z.B. der am 7. Bund der G-Saite gegriffene Ton ein e (in der kleinen Oktave), während als Flageolett-Ton über der gleichen Position ein h¹ (in der eingestrichenen Oktave) erklingt. Zudem liegen viele Flageolett-Töne nicht genau über den Bundstäbchen, sondern dazwischen.

Für die Einbindung der Flageolett-Ton-Technik in das E-Baß-Spiel ist also ein genaues Studium der besonderen Gesetzmäßigkeiten erforderlich. Wie eindrucksvoll sich diese Technik auf dem E-Baß einsetzen läßt, soll das folgende Beispiel zeigen.

4.1 "Portrait of Tracy" - ein Beispiel für die extensive Einbindung von Flageolett-Tönen in das E-Baß-Spiel

Das Solo-Stück "Portrait of Tracy" wurde von Jaco Pastorius auf seinem erste Solo-Album, aus dem Jahre 1976, eingespielt und war seiner ersten Ehefrau Tracy gewidmet. Auf den ersten Eindruck kann man sich kaum vorstellen, wie sich dieses fast pianistisch anmutende Klanggemälde ohne die Zuhilfenahme von aufnahmetechnischen oder sonstigen Hilfsmitteln nur auf dem E-Baß produzieren läßt.

In der vorliegenden Transkription lassen sich zwei verschiedene Notationsweisen für die Flageolett-Töne erkennen. In der Hauptsache werden die Flageoletts durch rhombische Zeichen notiert, woraus sich die Griffbrett-Position rekonstruieren läßt. Sind diese Zeichen mit einem zusätzlichen Kringel versehen, wie z.B. in Takt 7-8, so ist der tatsächliche Klang der Flageoletts notiert. Außerdem bedient sich Pastorius, mit einer Ausnahme, nur der "natürlichen" Obertöne der Leersaiten. Einzig und allein das Dis auf der jeweils ersten Zählzeit in den Takten 4,6,7 und 8 muß "künstlich", d.h. mit einem Hilfsgriff (s. S.78), erzeugt werden. Auf weitergehende Darstellungen zur genauen Ausführung soll hier verzichtet werden, da diese ohnehin nur noch unter Zuhilfenahme eines Instrumentes nachzuvollziehen sind.

Interessanter ist in diesem Zusammenhang, zu erkennen, wie und wann Pastorius die teilweise zweistimmigen Flageolett-Klänge mit einer herkömmlich gespielten Baßstimme kombiniert und zu einem polyphonen Ganzen zusammenfügt. Beeindruckend ist hierbei vor allem, wie es ihm auf kompositorische Art und Weise gelungen ist, musikalische Ausdruckskraft mit spieltechnischer Realisierbarkeit zu verbinden. So spielt er in den meisten Fällen die normal gegriffenen Baßnoten auf anderen Zählzeiten an, als die Flageolett-Töne. Dadurch kann er größere Sprünge auf dem Griff-

brett meistern und erhält zudem einen rhythmisch bewegteren Ausdruck, der durch den Wechsel in andere Taktarten noch verstärkt wird (s. Transkription). Die Kombination bestimmter Flageoletts mit unterschiedlichen Baßtönen (s. Takt 17 bis 23) bringt zudem interessante harmonische Wechsel und Fortschreitungen. Durch seinen dynamisch feinfühlig nuancierten Anschlag gelingt es Pastorius außerdem, die unterschiedlichen Stimmen wohlklingend miteinander zu verbinden.

Alles in allem hat man trotz der vielen, eingebauten spieltechnischen Schwierigkeiten, die sich wohl auch ohne detaillierte Sachkenntnis ermessen lassen, zu keiner Zeit das Gefühl, daß es sich hier bloß um ein technisches "Kabinettstückchen" handelt. Vielmehr ist "Portrait of Tracy" ein gelungenes und wegweisendes Beispiel dafür, wie sensibel und ausdrucksstark auch eine Solo-Komposition für den E-Baß klingen kann.

Transkription: "Portrait of Tracy" von Jaco Pastorius

1 *Slowly, Rubato*

Intro

3 *8va* *Loco*

Thema

7 *8va* *Loco*

11 *8va* *Loco*

15

19

23

26

30 *rit.*

Wiederhole Takt 3-6

Schluß

16va

(aus: Gitarre&Bass-Magazin 12/87, S.108)

5. "Teen Town" - der E-Baß als virtuosos Melodieinstrument

Die Pastorius-Komposition "Teen Town" (Notenauszug auf S.83) wurde 1976 auf der LP "Heavy Weather" der Gruppe "Weather Report" veröffentlicht. "Pastorius flinke Finger...verhalfen Heavy Weather ...zu einem Super-Seller in den Kategorien einer Instrumental-LP"(Graves/Schmidt-Joos, a.a.O., S.849). Das Stück, bei dem die Melodie vom E-Baß gespielt wird, gehört, selbst Jahrzehnte nach seiner Veröffentlichung, immer noch zu den technisch schwierigsten und anspruchsvollsten Werken, die sich ein E-Bassist zumuten kann. Der amerikanische Bassist Joe Hubbard sagt dazu: "This tune is a study in itself for any bass player. He plays the melodie and it's one of the most musical peaces for bass I've ever heard...You'll be proud of yourself when you get it down"(J.Hubbard,"Basslines",S.42). Besonders interessant an "Teen Town" ist, daß hierbei fast der gesamte Tonumfang des viersaitigen E-Basses ausgenutzt wird: vom F_1 in der Kontraoktave in Takt 3, 7, und 15 bis zum c^1 in der eingestrichenen Oktave (jeweils klingend). Dabei spielt sich jedoch ein Großteil der Melodie im unteren Frequenzbereich ab, wodurch auch genügend "Druck aus der Tiefe" vorhanden ist und keine zusätzliche Baßstimme (z.B. vom Keyboard) benötigt wird. Auch in diesem Stück ist wieder gut zu erkennen, wie Pastorius eine klare Trennung zwischen dem Begleit- und dem Melodie- oder Soloinstrument E-Baß zieht, was die Auswahl der Töne und der Pausen angeht. So vermeidet er es weitgehend, mit den einzelnen Melodiephrasen auf den betonten Zählzeiten zu beginnen und spielt anstatt der Grundtöne hauptsächlich die Spannungstöne der Akkorde wie z.B. Terz, Septime, None und Tredizime an oder benutzt chromatische Durchgangstöne. Das hohe Tempo, die großen Intervallsprünge und die souveräne Art und Weise, wie Pastorius dies spieltechnisch meistert, tragen außerdem dazu bei, daß "Teen Town" wohl nicht nur bei den E-Bassisten einen imposanten und atemberaubenden Eindruck hinterläßt.

Notenauszug

Medium-Up
Funk $\text{♩} = 128$

Teen Town

Jaco Pastorius

Handwritten musical score for "Teen Town" by Jaco Pastorius. The score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The notation includes chords (C13, A13, F13, D13, B13), melodic lines, and performance instructions such as "(saxes) (no bass or piano)" and "(synth.)". The score is divided into two main sections, A and B, marked with brackets. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Medium-Up" and "Funk" with a beat of 128.

Chords: C13, A13, F13, D13, B13

Performance instructions: (saxes) (no bass or piano), (synth.)

Section A: Measures 1-16

Section B: Measures 17-24

(aus: C. Sher, "The World's Greatest Fake Book", S. 425)

VII. EXKURS: E-Baß und Kontrabaß im Vergleich - "Der Klang macht die Musik"

Die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Einführung und Verwendung des bundlosen E-Basses bietet den Anlaß, sich einmal mit folgenden Fragestellungen auseinanderzusetzen:

1. "Warum führte die Rückbesinnung auf bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten des Kontrabasses nicht zu einer Rückbesinnung auf das ganze Instrument?"
2. "Warum wird nach wie vor, trotz mittlerweile hochentwickelter elektronischer Verstärkertechnologie, in den meisten Bereichen der Populärmusik der bundierte oder bundlose E-Baß dem Kontrabaß vorgezogen?"
3. "Warum hat sich (andererseits) der E-Baß in meisten Bereichen der Jazz-Musik, mit Ausnahme des Jazz-Rock oder der sogenannten "Fusion"-Musik, nicht etablieren können?"

Aus meiner Sicht und meiner eigenen, praktischen Erfahrung als Kontrabassist und E-Bassist möchte ich zusammenfassend folgendes dazu bemerken:

1. Der E-Baß wird schon allein aus rein praktischen Überlegungen von vielen Musikern dem Kontrabaß vorgezogen. Das Instrument ist gewöhnlich nicht nur in der Anschaffung wesentlich billiger, sondern auch unproblematischer zu transportieren und erfordert keine zusätzlichen "Hilfsmittel", wie z.B. ein ausreichend großes Automobil.
2. Der Kontrabaß fordert von dem Bassisten, nicht nur wegen des größeren Kraftaufwandes, eine im Vergleich zum E-Baß

wesentlich zeitaufwendigere Ausbildung, um technisch vergleichbare Figuren spielen zu können.

3. Etliche Spielweisen, die vom E-Baß in den letzten vierzig Jahren geprägt wurden, sind allein spieltechnisch, z.B. wegen der größeren Mensur und der daraus resultierenden Halbtonabstände, nicht auf dem Kontrabaß zu realisieren. Hinzu kommt, daß das Instrument aufgrund seines großen Resonanzkörpers empfindlich auf die in der Pop- und Rock-Musik mittlerweile üblichen hohen Lautstärken reagiert und dort zu akkustischen Rückkopplungen neigt.

4. Die unterschiedliche Bauweise beider Instrumente bewirkt unterschiedliche Klangresultate, die sich vor allem bei oder gerade durch hochwertige elektrische Verstärkung bemerkbar machen. So weist der Kontrabaß bedingt durch seine größere Mensur und seinem großen Resonanzkörper ein anderes Einschwingverhalten⁵ als der E-Baß auf, der mit seinen kürzeren Saiten und dem massiven Korpus schneller und direkter anspricht. Dabei kann und darf meiner Meinung nach jedoch keine Wertung abgegeben werden, welches Instrument denn nun "besser" klingt. Die Entscheidung, wann der Kontrabaß und wann der E-Baß eingesetzt wird, hängt letztlich von den Ansprüchen des jeweiligen Musikers ab oder aber den Anforderungen, die die Musik stellt.

Unterschiede im Klang und im Spielgefühl eines Instrumentes inspirieren erfahrungsgemäß zudem den Musiker zu unterschiedlichen musikalischen Aussagen und einer anderen Ausdrucksweise. Ein Kontrabassist fühlt und denkt anders auf seinem Instrument als auf einem E-Baß und umgekehrt. Da sich ein Großteil der musikalischen Entwicklung im Jazz seit den 30er Jahren mit dem Kontrabaß vollzogen hat, hat sich dementsprechend eine bestimmte musikalische Ausdrucksweise entwickelt, der der E-Baß oder der E-Bassist anscheinend in den meisten Fällen nicht gerecht wird. Eine der wenigen Ausnahmen dürfte, wie Joachim E. Behrendt darlegt, Jaco

Pastorius gewesen sein. Dies jedoch nur mit dem bundlosen E-Baß in Verbindung bringen zu wollen, halte ich für unangebracht. Nach Pastorius hat sich der "Fretless-Baß" keineswegs im traditionellen "akustischen" Jazz etablieren können. Ein kurzer Blick in die zeitgenössische Szene verschafft hier schnell Gewißheit: Es sind nicht nur die Bassisten, sondern auch die Bandleader und sonstigen Musiker, die weiterhin in der Hauptsache den Kontrabaß in dieser Art von Musik favorisieren.

Ebenso wird bei so vielen Produktionen in der Pop-, Rock-, Funk-, Soul- oder sonstigen, kommerziell orientierten Musik der E-Baß sowohl im Studio als auch auf der Bühne eingesetzt, weil er eigenständige Spielweisen hervorgebracht hat, die ja auch teilweise zu den stilbildenden Merkmalen der jeweiligen Stilrichtungen gehören.

Abschließend Stellungnahmen zweier renommierter Bassisten, die sowohl Kontrabaß als auch E-Baß spielen oder gespielt haben.

Thomas Heidepriem: "...Da ist auf der einen Seite der Kontrabaß und auf der anderen Seite die E-Bässe, der bundlose Baß und der mit Bündeln. Alle drei Instrumente haben ihren eigenen Reiz...ziemlich schnell merkte ich, daß die Leute mit denen ich gerne spielen wollte - eben die Jazzmusiker - lieber Kontrabaß hörten. Und da habe ich mir einen Kontrabaß gekauft" (G.Endress, "Thomas Heidepriem", Jazzpodium 9/87, S.3)

Ron Carter: "...Da die Musik, in der ein elektrischer Baß gebraucht wird, so völlig anders ist, als diejenige in der ein akustischer Baß verwendet wird, kann man die beiden nicht vergleichen; es ist, als vergliche man Äpfel und Orangen. Ich glaube nicht, daß der elektrische Baß irgend etwas zur Weiterentwicklung des ~~großen~~ akustischen Basses beitragen kann..."(J.E. Berendt, "Das ~~große~~ Jazzbuch", S.325)

VIII Die Spezialisten - über die Erweiterung und Verlagerung des Tonumfangs und des musikalischen Selbstverständnisses

Die von Bassisten wie John Entwistle, Jack Bruce, Mark King, Marcus Miller und vor allem Jaco Pastorius vorangetriebene Entwicklung des E-Basses zum virtuosen und teilweise dominanten Begleitinstrument oder zum sogar gleichwertigen Soloinstrument hat in den letzten Jahren erstaunliche Auswirkungen gezeigt. "...Heutzutage erwartet man vom Bassisten, daß er selbstverständlich... ein Solo spielen kann, wenn es der musikalische Kontext verlangt... aus dem ehemals unauffälligen Hintermann, der vom Publikum oft nicht einmal wahrgenommen wurde, ist ein vollwertiger Musiker geworden, dessen Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft sind..." (B. Gerecht, "Bass-Talk!", S.11).

Es vergeht kaum ein Monat, in dem nicht Solo-Produktionen verschiedener renommierter E-Bassisten aus unterschiedlichen musikalischen Richtungen auf dem Schallplattenmarkt veröffentlicht werden. Dabei sind neben Produktionen, die hauptsächlich den kompositorischen und musikalischen Vorlieben und Fähigkeiten der jeweiligen Künstler den entsprechenden Rahmen bieten, auch solche vorhanden, die letztlich darauf abzielen, dem erstaunten Hörer zu demonstrieren, was man spieltechnisch noch so alles auf dem E-Baß "anstellen" kann. Das Instrument wird in völlig neuen und teilweise losgelösten Zusammenhängen verwendet, wobei nicht nur instrumententechnische Weiterentwicklungen sondern auch - für den E-Baß - neue Spieltechniken zum Einsatz kommen.

Abschließend sollen hier auch solche Spielweisen angesprochen werden, die mehr für den aktiven Musiker oder den hartgesottenen "Bass-Freak" interessant sind, sich bis jetzt aber nicht in größerem Maße in der populären Musik etablieren konnten.

1. John Patitucci und der sechssaitige E-Baß

Der amerikanische Bassist John Patitucci gehört zu den wenigen E-Bassisten, die sich völlig auf ein relativ neuartiges Instrument spezialisiert haben: den **sechssaitigen E-Baß**. Dieser soll im Vergleich zu den, ebenfalls erst in den letzten Jahren aufgekommenen und mit einer zusätzlichen, tieferen Saite bestückten, **fünfsaitigen E-Bässen** dem Musiker die Möglichkeiten eines sowohl nach unten als auch nach oben erweiterten Tonumfangs bieten. Im folgenden sollen diese beiden Instrumente näher vorgestellt werden. Am Beispiel "Our Family" von John Patitucci kann anschließend gezeigt werden, welche besonderen Möglichkeiten gerade der Sechssaiter bietet.

1.1 Erweiterung des Tonumfangs - Fünfsaiter, Sechssaiter und "D-Tuner"

Wie im ersten Kapitel dargestellt, wurde der Kontrabaß um 1880 mit einer zusätzlichen 5.Saite in der Stimmung Kontra-C₁ versehen, da damalige Komponisten wie Richard Wagner und Richard Strauss Bass-Stimmen schrieben, die tiefer als bis zum Kontra-E₁ hinabführten. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem **fünfsaitigen E-Baß**. In der Pop-Musik der späten 80er Jahre wurde damit begonnen, Baßlinien bei Studio-Produktionen mit dem Synthesizer einzuspielen, die unterhalb des Tonumfangs des viersaitigen E-Basses lagen. Da diese Linien vielen Musikern und Produzenten zu "kühl" - eben zu **synthetisch** - klangen, wurde nach einer anderen Lösung des Problems gesucht. Was lag also näher, als auch hier den Kontrabaß zum Vorbild zu nehmen und den E-Baß mit einer zusätzlichen fünften Saite zu versehen? Es dauerte nicht lange, bis auch die ersten größeren Firmen und Hersteller den Fünfsaiter in ihr Sortiment mit aufnahmen. Im Gegensatz

zum Kontrabaß wurde und wird diese fünfte, dickere Saite aber nicht auf Kontra-C₁ sondern Kontra-H₁, also eine ganze Quarte tiefer, gestimmt. Dies hängt vor allem damit zusammen, daß ein durchgehend in Quartan gestimmtes Instrument eine wesentlich leichtere Orientierung auf dem Griffbrett ermöglicht. Da diese H-Saite aber nur einen erweiterten Bassbereich zur Begleitung bietet, bestückten einige experimentierfreudige Musiker stattdessen das Instrument mit einer sogenannten hohen C-Saite (klingend: c in der kleinen Oktave) und erweiterten so den Tonumfang nach oben. Übertragen Musiker wie Jaco Pastorius lediglich die Spiel- und Ausdrucksweisen bestimmter typischer Melodie- und Soloinstrumente auf den E-Baß, so sollte es jetzt zudem auch noch möglich sein, in deren höhere Frequenzbereiche vorzudringen. So stand bald die Frage im Raum: wenn schon fünf, warum nicht gleich sechs Saiten, um beiden Anforderungen gerecht zu werden? Während sich aber, ähnlich wie beim Kontrabaß, der fünfsaitige E-Baß immer mehr etablieren kann, wird der sechssaitige von relativ wenigen Spezialisten eingesetzt. Neben der Frage, ob die Möglichkeiten einer hohen C-Saite einem Baßinstrument entsprechen oder hierfür erforderlich sind, stehen dabei auch praktische Bedenken. Zum einen sind diese Instrumente sehr teuer in der Anschaffung und zum anderen sehr unhandlich in der Anwendung. Bei gleichem Saitenabstand nehmen ihre Griffbretter überdimensionale Ausmaße an, die zuweilen mit denen von Eisenbahnschwellen oder spaßeshalber sogar mit denen von Surfbrettern verglichen werden.

Neben diesen beiden neuen Instrumenten, haben auch die E-Bassisten, die den klassischen Viersaiter vorziehen aber im Bassbereich weiter nach unten vordringen wollen, von einer Möglichkeit Gebrauch gemacht, die ebenfalls vom Kontrabaß bekannt ist. Mit einer Zusatzmechanik, die "D-Tuner" genannt wird, kann die E-Saite, ähnlich wie beim Kontrabaß mit der C-Mechanik, um einen oder sogar zwei Ganztöne nach unten gestimmt werden.

1.2 John Patitucci

John Patitucci wurde 1959 in Brooklyn, New York geboren. Sein älterer Bruder spielte Gitarre und brachte ihm zunächst dieses Instrument nahe. Dann begann er jedoch, sich auf den E-Baß zu konzentrieren. "... Die Motown-Songs im Radio mit James Jamerson am Baß - ein großartiger Musiker, der mich stark beeinflusst hat - brachten mich zum E-Baß" (B.Gerecht, "John Patitucci", Fachblatt-Musikmagazin, S.36).

Mit fünfzehn Jahren entdeckte er, angeregt durch Jazz-Bassisten wie Ron Carter, sein Interesse für den Kontrabaß, begann jedoch zunächst mit einer klassischen Ausbildung. Er selbst bemerkt dazu: "...Ich habe...ziemlich hart studiert, die ganzen Klassiker, das Bogenspiel,...ich liebe Klassik, und meine Lehrer wollten mich zum Orchestermusiker ausbilden. Aber ich mag auch moderne Musik, Jazz, Rock & Roll, den E-Baß..."(ebda., S.36). John Patitucci ist heutzutage einer der wenigen Musiker, die es geschafft haben, sowohl auf dem E-Baß als auch auf dem Kontrabaß gleichermaßen zur internationalen Spitze zu gehören. Er ist "...das lebendige, swingende Beispiel für einen Musiker, der beides gleich begeisternd, frisch und zeitgemäß tun kann" (S. Mayer, "John Patitucci", Jazzpodium 11/88, S.32). Neben seiner Zusammenarbeit mit dem Jazz-Pianisten Chick Corea, bei der er sowohl den Kontrabaß als auch den E-Baß einsetzt, ist er vor allem als Studio-Musiker für viele der renommiertesten Musiker überhaupt, tätig.

Ebenso wie Jaco Pastorius, der zu seinen Vorbildern gehört, verwendet Patitucci viel Zeit darauf, sich mit der Spielweise anderer Instrumentalisten auseinanderzusetzen. So transkribiert und analysiert er vor allem Soli der Jazz-Saxophonisten John Coltrane und Michael Brecker. Nachdem er jahrelang auf einem üblichen viersaitigen Instrument gespielt hatte, suchte er nach einer Alternative: "Anfangs hatte ich einen Viersaiter, dann einen mit 24 Bündlen. Beim Solo fehlte mir immer etwas... der Sechssaiter war genau

das, wonach ich suchte: mehr Bässe zum Begleiten und mehr Höhen zum Solieren! Ich liebe ja das Saxophon als Soloinstrument, und den sechssaitigen Baß sehe ich als mein Tenorsax!" (B. Gerecht, a.a.O., S.37)

1.3 Beispiel für die besonderen Möglichkeiten des sechssaitigen E-Basses - "Our Family" von John Patitucci

"Our Family" wurde von John Patitucci 1988 auf seinem ersten Solo-Album veröffentlicht. Es handelt sich hierbei ursprünglich um eine Solo-Komposition für den sechssaitigen E-Baß. Auf der Studio-Aufnahme wurde lediglich eine zusätzliche Rhythmus-Spur vom "Drumcomputer" (engl. = sinngemäß Schlagzeug-Computer) dazugemischt. Neben einigen "Fill-Ins" die, wie angesprochen, eher an die typischen Solo-Instrumente wie Saxophon oder Gitarre erinnern, setzt Patitucci eine Spielweise ein, die ebenfalls hauptsächlich von der Gitarre bekannt ist: das Akkord-Spiel. Mehrstimmige Akkorde werden heutzutage von Bassisten wie Jonas Hellborg, Colin Hodgkinson oder Jeff Berlin auch auf dem viersaitigen E-Bass in ähnlichen musikalischen Zusammenhängen gespielt. Interessant an "Our Family" ist jedoch, wie effektiv Patitucci dabei den einzigartigen Tonumfang des sechssaitigen E-Basses nutzt. Während er die Akkorde auf der D-, G- und C-Saite in den obersten Lagen greift und zupft, spielt er auf den unteren Saiten (H, E und A) die Basstöne, meist in Form von Leersaiten, an. Er bemerkt dazu: "A lot of people think it's overdubbed, because there's so much separation between the high and low notes on the bass, creating the illusion that there are couple separate players. I repaired one little spot, but other than that it was one part" (T. Mulhern, "John Patitucci & the art of 6-string bass", Guitar Player 6/88, S.50).

Obwohl der technische Schwierigkeitsgrad sowohl beim Anhören als auch beim Betrachten des Notenausatzes unverkennbar ist, verkommt dieses Stück nicht zu einer bloßen Technikstudie. Patitucci gelingt es, wenn auch mit anderen Mitteln, ähnlich wie Jaco Pastorius bei "Portrait of Tracy", den E-Baß stimmungsgeladen und als vollwertiges Solo-Instrument zu präsentieren. Seinen eigenen Anspruch charakterisiert er dabei folgendermaßen:

"...I tried to convey a Brazilian sort of feeling - the way a person can sit and play nylon-string all alone. The harmonic movement sort of covers it. When you decide to do a bass solo piece, you can either do something really technical, which can be interesting, or you can try to express the emotional side more. There's a lot more beyond just the fast playing. The great players that I admire hit me right in the heart. I'd rather that people be fooled into not even realizing that I'm doing something very technical. I want it to come out smoothly and emotionally and have them think later, 'Oh, yeah, that must have been tricky to play'..." (ebda., S.50).

Notenauszug

J=108

By John Patitucci
Transcribed by Mark Small

1 Am11 Amaj7#11 Am7 Dm11 E7#9

5 Am11 Amaj7#11 Am7 Dm11 E7#9

9 Am11 Amaj7#11 Am7 Dm11 E7#9

12 Am11 Amaj7#11 Am7 Dm11 E7#9

16 Dm

20

24 D7sus E7sus Am Amaj7#11 Am Dm11 E7#9 etc.

(aus: Guitar Player 6/88, S.50/51)

2. "Tapping" - auf den Spuren Eddie van Halens

Nicht vergessen werden soll hier eine Spieltechnik, die in den letzten Jahren hauptsächlich von einigen Bassisten aus dem Hard Rock- und Heavy Metal-Lager eingesetzt wird. Es handelt sich hierbei um die sogenannte "Tapping"- (engl. = antippen) oder auch "Two-Hand-Tapping"-Technik. Im Gegensatz zu allen anderen - beschriebenen - Spieltechniken ist hier die Aufteilung in Greif- und Anschlags- bzw. Zupf-Hand aufgehoben. Sowohl die linke als auch die rechte Hand erzeugen, vergleichbar mit der vom Slapbaß-Spiel bekannten "Hammer on"-Technik, durch Aufschlagen oder -tippen der Finger auf die Saiten unabhängig voneinander Töne. Durch die Verknüpfung beider Bewegungsabläufe lassen sich zudem ganz besondere Effekte und mehrstimmige Figuren spielen, wofür jedoch auch ein besonders modifiziertes Instrument mit extrem dünnen Saiten und sehr tiefer Saitenlage erforderlich ist.

Die Tapping-Spielweise ist ursprünglich von verschiedenen Gitarristen entwickelt worden, wurde aber hauptsächlich von **Eddie van Halen** (Jahrgang 1957) popularisiert, der wie kein anderer diese Technik in seinen Spielstil integrierte und deswegen auch als einer der einflußreichsten Rockgitarristen seit **Jimi Hendrix** gilt (vergl. P. Fischer, "Eddie van Halen - Der Tapping-Gott", Gitarre & Bass-Magazin 12/91, S.140). Bei den E-Bassisten sind es vor allem **Billy Sheehan** und **Stu Hamm**, die auf ihren Solo-Alben auf musikalisch teilweise recht fragwürdige Art und Weise (vergl. HÖRBEISPIEL Nr. 97) demonstrieren, daß sich der E-Baß ebenso virtuos wie eine E-Gitarre spielen läßt.

Da der Einsatz der Tapping-Technik wohl relativ schnell die Assoziation an die Heavy Metal- und Hard Rock-Stilistik weckt, wird diese Spielweise in anderen musikalischen Richtungen bis jetzt kaum eingesetzt.

3. Piccolo- und Tenorstimmung - Stanley Clarke

Der amerikanische Bassist Stanley Clarke gilt heutzutage als der kompromißlose "Lead- und Solo-E-Bassist" schlechthin. In den späten 70'er Jahren war er bereits maßgeblich an der Weiterentwicklung der Slap-Technik beteiligt (s. Kap.V) und konnte sich in den 80'er Jahren in verschiedenen Projekten auch einen Namen als solierender E-Bassist machen, wobei vor allem seine beeindruckend virtuose Technik im Vordergrund stand. Besondere Bedeutung kommt ihm jedoch durch eine Spielweise zu, die er in den letzten Jahren entwickelt hat. Er verwendet ein Instrument mit einer relativ kurzen Mensur, dessen sehr dünne Saiten um eine Quarte (Tenorstimmung), oftmals sogar um eine volle Oktave (Piccolostimmung) höher gestimmt sind, und mit dem er nur noch Melodien, Soli und teilweise Akkorde spielt. Dabei läßt er sich von einem zweiten, "konventionellen" E-Bassisten begleiten, der die eigentliche Bass-Stimme spielt. Es handelt sich hierbei also um einen Grenzfall. Die Charakteristika seines Instruments entsprechen im eigentlichen Sinne mehr denen einer E-Gitarre als denen eines E-Basses; die musikalische Funktion die Stanley Clarke damit ausübt, erinnert eher an die eines Gitarristen als eines Bassisten.

Ein Gegenbeispiel zu Stanley Clarke dürfte der Gitarrist Joseph "Foley" Mc Creary sein, der vor allem durch seine Mitwirkung in der Band des verstorbenen Miles Davis bekannt ist. Er ließ sich ein Instrument bauen, das mit dem von Stanley Clarke vergleichbar ist, um einen, gemessen an der herkömmlichen Gitarre, "fetteren" Sound zu erhalten. Während ihn einige Kritiker deswegen als "Lead-Bassisten" einstufen (vergl. B. Gerecht, "Bass-Talk!", S.194), bezeichnete ihn Miles Davis als seinen Gitarristen und verglich ihn mit Jimi Hendrix (vergl. Miles Davis, "Die Autobiographie", S.459).

3.1 Stanley Clarke

Stanley Clarke wurde am 30. Juni 1951 als Sohn von Blanche und Marvin Clarke in North Philadelphia geboren. Der erste Kontakt zur Musik ergab sich durch seine Mutter, die als Opern-Sängerin tätig war. Nachdem er sich für kurze Zeit auf dem Akkordeon versuchte, wechselte zur Geige, dann zum Cello und schließlich zum Kontrabaß. Bereits in seiner Jugend erhielt er klassischen Kontrabaß-Unterricht und studierte anschließend dreieinhalb Jahre Kontrabaß und Komposition an der Academy of Music in Philadelphia, wozu er bemerkt: "...Als ich noch auf dem College war, habe ich besonders gerne Musik von Richard Strauss gespielt, denn er schrieb die härtesten Baß-Parts. Das hat mich sehr inspiriert, mehr noch als traditionelle Jazz-Bassisten, die mehr oder minder den Rhythmus-Sklaven zu mimen hatten..." (K. Strassberger, "Stanley Clarke", Fachblatt-Musikmagazin 1/86, S.16). Gleichzeitig beschäftigte er sich auch mit dem E-Baß, wobei er in erster Linie von Rock-Bassisten wie Jack Bruce beeinflusst war. An anderer Stelle erzählt er: "Das war wie Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Eben hörte ich noch Hendrix und in der nächsten Minute schon Bach, Beethoven und Wagner. Ich habe mich auch mit Jazz befaßt und mit Bassisten wie Charles Mingus, Scott La Faro und Paul Chambers. Es existierten also alle drei Richtungen nebeneinander: Rock, Klassik und Jazz" (M. van Hulst, "Stanley Clarke", Gitarre & Bass-Magazin 11/93, S.46).

Ebenso wie John Patitucci gehört Stanley Clarke zu den wenigen Musikern, die sowohl als Kontra- wie auch als E-Bassist international anerkannt sind. Als Kontrabassist spielte er u.a. mit Jazz-Musikern wie Horace Silver, Joe Henderson und Freddie Hubbard. Als E-Bassist war er z.B. bei Produktionen von Aretha Franklin, Al Di Meola, Carlos Santana tätig. Außerdem hat er sich in den letzten Jahren auch einen Namen als Komponist für Filmmusik (z.B. "Boys N the hood" und "Passenger 57") gemacht.

3.2 E-Baß oder elektrische Baß-Gitarre ? - "Workin' man" von Stanley Clarke

Das Stück "Workin' man" stammt von dem Album "If this bass could only talk", das von Stanley Clarke 1989 veröffentlicht wurde. Obwohl er hier nicht den "Piccolo-Baß", den er bei seinen Live-Auftritten in der Hauptsache spielt, sondern den "Tenor-Baß" einsetzt, läßt sich seine angesprochene gitarristische Spielweise sehr gut erkennen. Jimmie Earl, der ihn bei diesem Stück und auch bei den Live-Auftritten als eigentlicher Bassist begleitet, bemerkt, auf diesen Spezialfall angesprochen, in einem Interview: "...Stanley hat seine eigene musikalische Stimme entwickelt, die nun mal zufällig auf dem Baß liegt...Deshalb lege ich den Groove für ihn hin, und er fegt drüber...Er hat einen sehr ausdrucks-vollen, starken Ton - seine Bässe sind auch höher gestimmt...Mein Sound ist runder, unterstützender...Ich spiele einen Sechssaiter, der mit einem Low-B anfängt...Wir bemühen uns, uns nicht gegenseitig in die Quere zu kommen, frequenz-mäßig...solange wir eine Oktave auseinander sind, ist alles klar! Es muß ein musikalischer Kontrast zwischen den beiden Bässen sein" (B. Gerecht, "Die II. Fachblatt-Bass-Talkshow", Fachblatt-Musikmagazin 5/89, S.83).

Stanley Clarke selbst, geht mit seiner Einschätzung noch einen Schritt weiter: "Ich habe ganz bewußt versucht, Dinge mit dem Baß anzustellen, von denen die Leute vorher behaupteten, das könne man nicht tun. Im Grunde ist der Baß ja eine Gitarre, eine Baß-Gitarre...Ja, ich spiele den Baß in der Tat wie eine Gitarre" (K. Strassberger, a.a.O., S.16). In der nachfolgenden Transkription des Themas von "Workin' man", das einer längeren Einleitung folgt, läßt sich die von Jimmie Earl dargestellte Aufgaben-Aufteilung der beiden E-Bässe gut erkennen.

Notenauszug

"Workin' man" (Stanley Clarke)

S. Clarke Ebva --

J. Earl

Stille

(Transkription von Stefan Wendhausen)

IX Schlußbetrachtung

War der E-Baß ursprünglich von Leo Fender als praktische und unproblematische Alternative zum Kontrabaß gedacht, so entwickelten sich auf ihm im Laufe der Zeit völlig eigenständige Spielweisen. Bereits die Basslinien früherer Aufnahmen wie "Summertime Blues" von Eddie Cochran zeigen hier deutlich erkennbare Ansätze. Die Möglichkeit, mit einem elektrisch verstärkten Instrument nahezu unbegrenzt hohe Lautstärken erreichen zu können, zeigte zudem noch weitergehende Auswirkungen. Zusammen mit der E-Gitarre, deren Entwicklung ebenfalls maßgeblich von Fender vorangetrieben wurde, dürfte der E-Baß diesbezüglich in nicht unerheblichem Maße an der Wirkungsweise vieler populärer Musikrichtungen seit dem Rock & Roll beteiligt gewesen sein (vergl. Flender/Rauhe, a.a.O., S.98). Einige Stilrichtungen wie z.B. 'Hard Rock' oder 'Heavy Metal' scheinen schon allein ohne ihren, durch E-Gitarre und E-Baß ermöglichten, hohen Lautstärkepegel undenkbar, hinzu kommen die prägenden charakteristischen Klangeigenschaften dieser Instrumente.

Die gitarrenähnliche Bauart des E-Basses bietet spieltechnische Möglichkeiten, die nicht mehr mit denen des Kontrabasses zu vergleichen sind. Dank der kürzeren Mensur, des bundierten Griffbrettes sowie die niedrigeren Saitenlage lassen sich z.B. auch größere Sprünge und schnelle Wechsel problemloser spielen. Da das Instrument leicht zu verstärken ist, kann sich der E-Bassist selbst in einer lauten Band gut durchsetzen. Neben James Jamerson, dessen eigenständiges E-Baß-Spiel die Grundlage für viele Hits bildete, war es vor allem Jack Bruce, der diese Möglichkeiten erstmals konsequent nutzte. Beide prägten, wenn auch auf unterschiedliche Art, in den 60'er Jahren eine Spielweise die man als "solistische Begleitung" beschreiben könnte. Diese läßt sich auf den Einfluß bestimmter Kontrabassisten aus dem Free- oder

Modern-Jazz zurückführen, unterschied sich aber in ihrer Ausformung und war vor allem in der kommerziellen Pop- und Rock-Musik gänzlich neu bzw. unbekannt. Ähnliches gilt für das dargestellte E-Baß-Solo-Spiel von Jack Bruce und John Entwistle.

Die von Larry Graham kreierte "Slap"- oder "Slap & Pop"-Technik brachte völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten und verhalf dem E-Baß zu einer zentralen Rolle in Stilrichtungen wie der "Soul"- und "Funk"-Musik. Zwar lassen sich auch hier Bezüge zum Kontrabaß entdecken, doch ist es nicht angemessen, von einer bloßen Adaption zu sprechen. Zu unterschiedlich sind sowohl die technische Ausführung, als auch die klanglichen Resultate sowie die musikalische Verwendung und Bedeutung der Slap-Technik auf dem E-Baß im Vergleich zum Kontrabaß.

Durch ihr spektakuläres und teilweise dominantes Slapbaß-Spiel trugen Musiker wie Louis Johnson und Mark King weiter dazu bei, daß sich die Bassisten in der populären Musik immer mehr aus ihrem Schattendasein des "unauffälligen Begleiters im Hintergrund" befreien konnten.

Was die Emanzipation des E-Basses zum eigenständigen Soloinstrument anbelangt, so kann Jaco Pastorius eindeutig eine Schlüsselrolle zugeschrieben werden. Seine spieltechnischen Fähigkeiten und seine außergewöhnliche Kreativität schufen Klangresultate, die bis dato weder mit dem E- noch mit dem Kontrabaß in Verbindung gebracht wurden und gaben den Möglichkeiten, die dem Instrument zugeordnet wurden, eine neue Definition (vergl. Lonardoni, Fachblatt 11/91). Seine solistischen und improvisatorischen Qualitäten konnten sich durchaus mit denen anderer Instrumentalisten messen lassen und wurden von unterschiedlichen Künstlern in Anspruch genommen.

Der Wunsch vieler E-Bassisten, den E-Baß in stärkerem Maße virtuos oder solistisch einzusetzen, führte auch zu bau-

lichen Veränderungen des Instruments. Neben neuen Materialien, wie Kohlefaser, tropischen Edelhölzern etc., werden heutzutage vor allem aufwendige elektronische Klangreglungen bei vielen Herstellern verwendet, die einen höheren Spielkomfort sowie eine noch größere akustische Durchsetzungskraft der Instrumente ermöglichen sollen. Gleiches gilt für die mittlerweile hochentwickelten Verstärkeranlagen. Da dieser Aspekt jedoch häufig überbewertet wird, wurde hier auf eine umgehende Darstellung, auch aus Platzgründen, verzichtet.

Die Verwendung der hohen C-Saite beim sechssaitigen und teilweise auch fünfsaitigen E-Baß ist dagegen Ausdruck eines veränderten musikalischen Selbstverständnisses vieler E-Bassisten. Neben der Begleitfunktion ermöglicht die **Erweiterung** des Tonumfangs ein Solo-Spiel in neuen Dimensionen (s. John Patitucci). Das dabei, ebenso wie beim beschriebenen "Tapping"-Spiel, häufig gitarristische Anwandlungen zu bemerken sind, zeigt, daß das Instrument - unter dem Eindruck des gestiegenen spieltechnischen Standards - in zunehmendem Maße als "Baß-Gitarre" interpretiert wird. Als besonders konsequent und kompromißlos ist hierbei die Vorgehensweise Stanley Clarkes zu bewerten, der mit seinen "Piccolo"- oder "Tenorbässen" nur noch Melodien oder Soli spielt und sich von einem zweiten Bassisten begleiten läßt. Inwieweit dies noch als "E-Baß-Spiel" bezeichnet werden kann, ist vor allem aufgrund der Charakteristika seiner Instrumente fragwürdig und letzten Endes Definitionssache, wie der Vergleich mit dem als Gitarrist bezeichneten Joseph "Foley" Mc Creary zeigt. Es bleibt abzuwarten, ob sich auch diese Auffassung des Instruments letztlich in größerem Maße durchsetzen wird.

1. Das Griffbrett des E-Basses

(aus: W.Katzengruber, "Bass-Schule / Band 1", S.18)

Berücksichtigt werden muß, daß der E-Baß zu den transponierenden Instrumenten gehört, d.h. eine Oktave tiefer klingt als notiert.

2. Schreibweisen und Abkürzungen

Noten- und Akkordsymbole werden in der Pop-, Rock- und Jazzmusik grundsätzlich groß geschrieben, Alterationen durch # oder b vor dem entsprechenden Intervall gekennzeichnet und die Stammtöne dem Amerikanischen entsprechend benannt. Für die Akkordsymbole gibt es in der Literatur keine einheitliche Schreibweise. Ich verwende folgende Bezeichnungen:

C	C-Durdreiklang
C ^{major}	C-Dur mit großer Septime
C ⁷	C-Dominantseptakkord
C ^{7/#9}	C-Dominantseptakkord mit hochalterierter None
C -	C-Molldreiklang
C - ⁷	C-Moll mit kleiner Septime
C - ^{7/b5}	C-halbvermindert
C/D	C-Dur über D im Baß

3. Glossar

Da ein Großteil der populären Musik von Musikern aus dem anglistischen Sprachraum geprägt wurde, sind viele Begriffe direkt aus dem englischen/amerikanischen Sprachgebrauch übernommen worden. Neben Vokabeln wie "die Band" etc., die sich bereits als eingedeutschte Begriffe etabliert haben, wurden im Text auch solche verwendet, die einer Erläuterung bedürfen:

Bridge:	Kontrastteil eines Stückes, meist der B-Teil einer AABA-Liedform
Fill-In:	Einwurf
Groove:	Bezeichnung für die konkrete Rhythmus-Gestaltung, ohne daß der Rhythmus selbst spezifiziert werden muß
Leadsheet:	Melodie und Akkordsymbole einer Komposition, evt. mit kurzen Hinweisen auf Rhythmen und Einwürfe
Realbook:	Sammlung von Leadsheets

4. Anmerkungen

- ¹ Riff: wiederholte, meist zwei- oder viertaktige Melodiefloskel
- ² Kind of Blue: Schallplattenaufnahme des erweiterten, sogenannten "ersten großen Miles-Davis-Quintetts", die gemeinhin als Durchbruch zum modalen Improvisationsprinzip gesehen wird. Hierbei wird das Tonmaterial im Gegensatz zur funktionsharmonischen Spielweise nicht in Akkordtönen, also vertikal, sondern in Skalen (horizontal) strukturiert. Die Platte wird deswegen auch von vielen Kritikern und Musikern als eine der wichtigsten Aufnahmen im Jazz überhaupt betrachtet.
- ³ Blue Notes: Die charakteristischen Blues-Intervalle, wie kleine Septime und hochalterierte None. Teilweise wird auch die verminderte Quinte als Blue-Note empfunden.
- ⁴ Ornette Coleman: Amerikanischer Jazzmusiker (Altsaxophon, Trompete und Violine), der als einer der Initiatoren und Begründer des Free Jazz gilt.
- ⁵ Off-Beat: Verlagerung von Akzenten gegen den Grundrhythmus.
- ⁶ Einschwingverhalten: Die Einschwingzeit ist die Zeit, die nach der Energiezufuhr (Anschlag) bis zum Erreichen der vollen Amplitude (Saitenschwingung) vergeht.

5. Literatur (Bücher, Zeitschriftenaufsätze, Lehrwerke, Notenschriften und Hüllentexte von Schallplatten)

- Bacon, T.: "Jack Bruce", in: Musik Produktiv's Solo 2/91
- Behrend, J.E.: "Anatomie einer Platten-Session", Text zu der LP "Triloque - Live!", MPS 15424
- Behrend, J.E.: Das große Jazzbuch, Frankfurt a. Main 1986
- Blasquiz, K.: The Fender Bass, Milwaukee 1990
- Bohr, M. von: "Level 42", in: Fachblatt 8/87
- Busch, S.: Jazz & Pop Musiklehre, Rottenburg 1992
- Carr, I.: Miles Davis - Eine kritische Biographie, Baden/Schweiz 1985
- Davis, M.: Miles Davis - Die Autobiographie, Hamburg 1990
- Endress, G.: "Thomas Heidepriem", in: Jazzpodium 9/87
- Ertl, F.: Rap Funk Soul, Köln 1992
- Fischer, P.: "Eddie van Halen - Der Tapping-Gott" in: Gitarre & Bass 12/91
- Flender, R./
Rauhe, H. : "Popmusik", Darmstadt 1989
- Gerecht, B.: Bass-Talk!, Köln 1991
- Gerecht, B.: "Die II. Fachblatt-Bass-Talkshow", in: Fachblatt 5/89
- Gerecht, B.: "John Patitucci", in: Fachblatt 11/89
- Gerecht, B.: "Leo Fender", in: Fachblatt 5/91
- Gill, A.: "The Sly sound of success", in: New Musical Express 32/82
- Graves, B./
- Schmidt-Joos, S.: Das neue Rock-Lexikon, Hamburg 1990
- Grossweiner, B.: "Thunder Thumps keeps thumpin' on", in: Guitar World 7/82
- Hubbard, J.: Basslines, London 1985
- Hulst, M. van: "Stanley Clarke", in: Gitarre & Bass 11/93
- Hündgen, G. (Hrsg.): Chasin' a Dream, Köln 1989
- Jisi, C.: "Will Lee", in: Gitarre & Bass 3/92
- Kampmann, W.: "John Patitucci", in: Jazzthetik 11/92
- Katzengruber, W.: Bass-Schule/Band 1, München 1989

Kehle, W.: "Jaco Pastorius - Ein Nachruf",
in: Gitarre & Bass 12/87

Kunitz, H.: Die Instrumentation Teil XIII -
Violoncello/Kontrabaß, Leipzig 1956

Licks, Dr.: "Standing in the Shadows of Motown",
Milwaukee 1989

Lindmaier, R.: Bass-Techniken, Bonn 1984

Lonardoni, A.: "Jaco Pastorius", in: Fachblatt 11/91

Lonardoni, A.: "Mark King", in: Fachblatt 1/92

Lonardoni, A.: Slapbaß-Workshop, in: Fachblatt 6/86

Lonardoni, A.: "Slapping für Einsteiger", in: Fachblatt 2/92

Marron, E.: Die Rhythmik-Lehre, Brühl 1990

Mayer, S.: "John Patitucci", in: Jazzpodium 11/88

Mengaziol, P.: "Jaco's Rocket-Ship", in: Guitar World 7/82

Moritz, R.E.: Knaurs Musik Lexikon, München 1989

Mulhern, T.: "John Patitucci & the art of 6-string bass",
in: Guitar Player 6/88

Mulhern, T.: "Larry Graham - Bass Popping Pioneer",
in: Guitar Player 3/88

Nitta, L.: "Weather Report",
in: Record Review Magazine 12/78

Pittman, A.: "Jaco Pastorius", in: Fachblatt 12/87

Pohl, A.: "Jaco Pastorius in Erinnerungen und Widmungen"
in: Jazzthetik 5/90

Poschmann, O.: Das Handbuch für E-Bass, Frankfurt a.M. 1991

Roberty, M.: Clapton, Schindellegi/Schweiz 1992

Rosenthal, M.: "Der Kontrabaß im Jazz vom Dixieland bis zur
Gegenwart" (Wissenschaftliche Hausarbeit zur
ersten Staatsprüfung), Kassel 1983

Santoro, G.: "Marcus Miller", in: Fachblatt 7/87

Sher, C.(Hrsg.): The World's greatest Fake Book,
San Francisco 1983

Stachelhaus, H.: "Jack Bruce", in: Fachblatt 4/86

Stachelhaus, H.: "Pino Palladino", in: Fachblatt 3/86

Stowasser, C.: Masters of Bass Guitar, Brühl 1992

Strassberger, K.: "Stanley Clarke", in: Fachblatt 1/86

- Underwood, L.: "The Brothers Johnson", in downbeat 1/77
- Zeppenfeld, W.: "The Who", in: Rock-Giants - die besten 20
Special-Stories aus dem Musik Express,
Hamburg 1978
- Ziegenrucker, W./
- Wicke, P. : Sachlexikon Popularmusik, Mainz 1987

6. HÖRBEISPIELE

Als Hörbeispiele liegen bei [\(bitte die Links anklicken\)](#):

[01.Elvis Presley: "Hound Dog" \(Single\)](#)

[02.Eddie Cochran: "Summertime Blues" \(Single\)](#)

[03.Marvin Gaye: "Trouble Man", LP "15 Greatest Hits"](#)

[04.Four Tops: "Bernadette", LP "Best of"](#)

[05.Marvin Gaye: "Inner city Blues", LP "15 Greatest Hits"](#)

[06.The Who: "My Generation" \(Single\)](#)

[07.Cream: "Sleepy time time", LP "Live Cream Vol.I"](#)

[08.Sly and the family stone: "Thank you", LP "Best of"](#)

[09.Branford Marsalis Trio: "Three little words", LP "Trio Jeepy"](#)

[10.The Brothers Johnson: "Ain't we funkin' now", LP "Right on time"](#)

[11.Brian Ferry: "The Chosen One", LP "Boys and Girls"](#)

[12.David Sanborn: "Hey", LP "Upfront"](#)

[13.Level 42: "Love Games", LP "A Physical presence"](#)

[14.Joni Mitchell: "God must be a boogie man", LP "Mingus"](#)

[15.Paul Young: "Wherever I lay my hat", LP "From time to time"](#)

[16.Jaco Pastorius: "Portrait of Tracy", LP "Jaco pastorius"](#)

[17.Weather Report: "Teen Town", LP "Heavy Weather"](#)

[18.John Patitucci: "Our Family", LP "John Patitucci"](#)

[19.Billy Sheehan: „Crazy frigin bass solo“ LP „the talas years“](#)

[20.Stanley Clarke: "Workin' man", LP "If this bass could only talk"](#)

Ich versichere, daß ich diese Arbeit selbständig verfaßt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und die Stellen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, mit Quellenangaben kenntlich gemacht habe. Dies gilt auch für Skizzen, Zeichnungen und bildliche Darstellungen.

