



universität
wien

MASTERARBEIT

„Django Reinhardts Improvisationen in Moll – Eine melodische Analyse“

Verfasser

Paul Ellersdorfer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis III

Notenbeispielverzeichnis IV

1. Einleitung	1
2. Konzeptuelle Sologestaltung und Performance im klassischen Jazz	6
2.1. Off-Beat-Techniken und das Phänomen „swing“	9
2.2. Tonbildung und mikrotonale Tonflexionen	11
2.3. Klassischer Jazzgitarrenstil	14
2.4. Analysekategorien und methodisches Vorgehen	16
3. Melodie, Arrangement und Improvisation	18
3.1. Jazzspezifische Gestaltungsmittel	21
3.2. Exemplarische Notenbeispiele	22
4. Musikalische Form und formaler Spannungs-Entspannungsbogen	30
4.1. Form-Modelle	30
4.2. Harmonischer Rhythmus	33
4.3. Formale Phrasenstruktur	35
4.4. Formale motivische Gestaltung	40
4.5. Exemplarische Notenbeispiele	44
5. Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten	54
5.1. Tonvorrat bei Improvisationen in Moll-Tonarten	55
5.2. Harmonieeigene und harmoniefremde Töne	58
5.3. Melodische Phrasengestaltung und Phrasenaufbau	60
5.4. Exemplarische Notenbeispiele	62
6. Django Reinhardts Improvisation bei Blue Drag	77
6.1. Themenkopf	77
6.2. Chorus-Improvisation	80
7. Conclusio	89
8. Anhang	92
8.1. Anmerkungen zu den Notenbeispielen und der Notationsweise	92
8.2. Diskographische Angaben	93
8.3. Tonträgerverzeichnis	98

8.4. Quellenverzeichnis	99
9. Abstract	105
10. Über den Autor	106

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 2.1: Hexatonische Blues-Skala (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 202, 207).

Abbildung 4.1: Spannungskurve bei den formalen Gliederungsebenen (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 275–276).

Abbildung 4.2: Typische 4/4-Takt Betonung (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 266).

Abbildung 4.3: Grundlegende harmonische Akkordfrequenz (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 267).

Abbildung 4.4: Harmonische Verschiebung des Spannungsgefälles (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 269).

Abbildung 4.5: Harmonische Verlangsamung und Beschleunigung (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 268).

Abbildung 4.6: Zweitaktige harmonisch-metrische Phrase (angelehnt an Perricone, Jack: *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Songs*, Boston: Berkley Press 2000, S. 56–57).

Abbildung 4.7: Viertaktige harmonisch-metrische Phrase (angelehnt an Perricone, Jack: *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Songs*, Boston: Berkley Press 2000, S. 56–57).

Abbildung 5.1: Tonvorrat von Moll-Tonarten (angelehnt an Bickl, Gerhard: „Chorus und Line. Zur harmonischen Flexibilität in der Bebop-Improvisation“, in: Kerschbaumer, Franz / Kolleritsch, Elisabeth / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2000 [Band 32], S. 25).

Abbildung 5.2: Hexatonische Blues-Skala (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 202, 207).

Abbildung 7.1.: Ungarische/ doppelt-harmonische Moll-Skala (Rechenberger, Herman: *Scales and Modes around the World*, Helsinki: Fennica Gehrman 2008, S. 28).

Notenbeispielverzeichnis

Notenbeispiel 3.1: Intro und Themenexposition von „Douce Ambiance“ (transkribiert von Peters, Mike: *Django Reinhardt's Anthology Songbook*, Milwaukee: Hal Leonard Co. 1985, S. 62–63).

Notenbeispiel 3.2: A-Teil des Themenkopfs von „Bouncin‘ Around“ (Transkription durch den Autor von „Bouncin‘ Around“ [Mx. Nr.: OSW 7, Paris, 8. März, 1938]).

Notenbeispiel 3.3: Auszug von „Bouncin‘ Around“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 4.1: Auszug von „Si Tu Savais“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 4.2: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 4.3: Auszug von „Les Yeux Noirs“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 4.4: Themenkopf von „In a Sentimental Mood“ (Ellington, Edward Kennedy „Duke“: „In a Sentimental Mood“, in: Sher, Chuck (Hrsg.): *The new real book: jazz classics, choice standards, pop-fusion classics; created by musicians for musicians*, Petaluma: Sher Music 1995 [C-Version]).

Notenbeispiel 4.5: Auszug von „In a Sentimental Mood“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.1: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.2: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.3: Auszug von „Bouncin‘ Around“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.4: Auszug von „Blue Drag“ (transkribiert von Ayeroff, Stan: „Django Reinhardt“, „Django Reinhardt“, hrsg. von Pickow, Peter / Shulman, Jason, New York: Music Sales Co. 1988 [Jazz Masters Series], S. 12).

Notenbeispiel 5.5: Auszug von „Si Tu Savais“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.6: Auszug von „Douce Ambiance“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.7: Auszug von „Claire De Lune“ (Transkription durch den Autor von „Claire De Lune“ [Mx. Nr.: ST-1985, Paris, 16. April, 1947]).

Notenbeispiel 5.8: Auszug von „Blues“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.9: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.10: Auszug von „Vendredi 13“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 6.1: „Blue Drag“ (angelehnt an Ayeroff, Stan: „Django Reinhardt“, „Django Reinhardt“, hrsg. von Pickow, Peter / Shulman, Jason, New York: Music Sales Co. 1988 [Jazz Masters Series], S. 11–12).

1. Einleitung

*„Jazz attracted me because in it I found a formal perfection
and instrumental precision that I admire in classical music,
but which popular music doesn't have.“¹*

Bei den heute verbreiteten Termini *Jazz Manouche* oder *Swing Manouche* und *Gypsy Jazz* oder *Sinti Jazz* handelt es sich um ein Sub-Genre des Jazz, das im *hot*-Idiom und *Swing*-Stil verwurzelt ist. In Hinblick auf die Gitarre im Jazz/Swing Manouche oder Gypsy/Sinti Jazz wurde dabei das musikalische Idiom einzig und allein von der Person Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt begründet.² Bis in die heutige Zeit entwickelte sich im Anschluss an seine Musik eine eigene musikalische Strömung, die verschiedene Ausprägungen erfahren hat. Diese reichen von einer folkloristischen Traditionspflege, bei der die für dieses Sub-Genre üblichen Standards entweder Note-für-Note imitiert oder im Rahmen der stilistischen Merkmale neu interpretiert werden, bis hin zu Filmmusik-Kompositionen, wie beispielsweise Stephane Wrembel's Werk „Bistro Fada“ für Woody Allen's Film „Midnight in Paris“. Es finden sich auch transformierte Formen des musikalischen Idioms in der aktuellen französischen Popmusik, wie beispielsweise bei Isabelle Gefroy, besser bekannt unter dem Künstlernamen ZAZ. Diese Tendenzen sind nicht spurlos an der wissenschaftlichen Disziplin der historischen Musikwissenschaft vorbeigegangen. Auf dem Gebiet der Populärmusik-Forschung sind in den letzten zwei Jahrzehnten umfassende musiktheoretische Publikationen entstanden, die sich insbesondere der idiomatischen Gitarrenstilistik von Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt widmen. Zu diesen Veröffentlichungen zählen insbesondere *The Music of Django Reinhardt* (2010) von Benjamin Givan und *La modernité chez Django* (2005) von Pierre Fargeton, durch die Reinhardts musikalisches Schaffen endgültig den Einzug in die akademische Musikanalyse erreicht hat. Vor diesen neueren musikanalytischen Monographien war der Sammelband *Die Musik der Sinti und Roma, Band 2: Der Sinti-Jazz* (1997) mit den Aufsätzen „Stilprägende Elemente in der Musik von Django Reinhardt“ von Alexander Schmitz und „Die Jazzgitarre und ihre spezifischen Ausdrucksmittel bei Django Reinhardt“ von Jürgen

¹ Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt zitiert nach Delaunay, „*Django Reinhardt*“, S. 29.

² Vgl. Jost, „Jazz, Musette und Cante Flamenco. Traditionslinien in der Musik der französischen Gitans und Manouches“, S. 15–16.

Schwab, die beide einen kurzen und prägnanten Einblick in das musikalische Idiom geben, eine der wenigen aktuellen wissenschaftlichen Referenzen im deutschsprachigen Raum. Davor war lange die biographisch-musikanalytisch orientierte Biographie *Django Reinhardt. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten* (1985) von Alexander Schmitz und Peter Maier das Standardwerk. Eine wichtige musikanalytische Quelle darin stellt der Aufsatz „Django’s Blues“ von dem Gitarristen Dan Lambert dar, der in den Sammelband *The Guitar in Jazz – An Anthology* von dem Herausgeber James Sallis im Jahr 1996 eine Neuveröffentlichung erfuhr. Ein in neuerer Zeit entstandener Aufsatz mit dem Titel „Negotiating ‚A Blues Riff’: Listening for Django Reinhardt’s Place in American Jazz“ (2009) stammt von Andrew Berish, der insbesondere Reinhardts improvisatorische Performanceleistung bei seiner einzigen Amerika-Tournee im Jahr 1946 mit dem Duke Ellington Orchestra in einem musikethnologischen Kontext analysiert und dadurch seine Rolle in der amerikanischen Jazz-Geschichtsschreibung thematisiert. Zudem existieren weitere musikanalytische Auseinandersetzungen jenseits der Musikwissenschaft: Eine der ersten Analysen einer transkribierten Solo-Improvisation Reinhardts stammt von dem französischen Komponisten, Arrangeur und Jazz-Autor André Hodeir aus dem Jahr 1962. Spätere stammen von dem Komponisten, Musiker und Jazz-Autor Gunther Schuller, der in seinem Buch *The Swing Era* (1989) Reinhardts 1939 entstandene Einspielungen mit den drei Mitgliedern des Duke Ellington Orchestra Rex Stuart, Barney Bigard und Billy Taylor kommentiert.

Diese überschaubare Anzahl an musikanalytisch orientierten Arbeiten eröffnet den Raum für eine weitere Auseinandersetzung mit dem musikalischen Schaffen von Django Reinhardt. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den melodischen Ideenreichtum und Performancestil Reinhardts in einen historischen und soziokulturellen musikalischen Kontext zu setzen, um seinen kongenialen persönlichen Stil anhand elementarer musikanalytischer Kategorien untersuchen zu können. Dabei soll ein Augenmerk auf die melodische Phrasenkonzeption und deren künstlerische Performance gelegt werden, um sich dem Mythos um Django Reinhardt auf einer musiktheoretischen Ebene nähern zu können. Um den Forschungsgegenstand einzugrenzen, beziehe ich mich auf die Aussage des Jazz-Autors James Lincoln Collier, dem zufolge vor allem Reinhardts Nachkriegszeit-Aufnahmen mit dem Klarinettenisten Hubert Rostaing eine Rückkehr zu seinen musikalischen Wurzeln zu entnehmen ist. Dabei solle sich die Nähe zu den Musiktraditionen der Sinti, Roma und Manouche insbesondere bei Reinhardts Improvisationen in Moll-Tonarten, bei denen auch komponierte Intros und/oder

Themenexpositionen/Themenköpfe vorkommen, zeigen.³ Diese Annahme Collier's wirft die Frage auf, auf welche Art und Weise sich die verschiedenen musikalischen Einflüsse des *hot-Idioms*, des *Swing-Stils* und Reinhardts soziokulturellem musikalischen Umfeld bei seinen Improvisationen in Moll-Tonarten auf einer greifbaren musikanalytischen Ebene erfassen lassen können.

Die parameterbezogene Untersuchung von Jazz-Improvisationen und komponierter Musik fördert die Offenlegung von faktischen Details, die sich beispielsweise auf strukturelle Komponenten wie die Form, die Tonalität und den Rhythmus beziehen können. Durch das Zergliedern der einzelnen musikalischen Strukturen entsteht je nach Fragestellung ein Erkenntnisgewinn, der notwendig ist, um in einem weiteren Schritt musikalische Zusammenhänge zu rekonstruieren und eine nachvollziehbare Betrachtungsweise zu erlangen. Diese reicht von der Transformation von analytisch herausgearbeiteten Elementen in eine wissenschaftlich fundierte Ausdrucksform bis hin zu deren Deutung auf der Basis von musiktheoretischen Kategorien, aber auch hin zu einem hypothetischen Nachvollzug der kreativen Intentionen, die hinter einer Improvisation oder Komposition stecken können. Besonders der letztgenannte Punkt, unter dem die expressive Qualität einer individuellen künstlerischen Performance zu zählen ist, lässt sich schwerer erfassen als strukturelle Komponenten. Eine nicht minder zu bewertende Rolle in diesem Zusammenhang spielt als weiteres die hermeneutische Deutung von musikanalytischen Erkenntnissen und musikgeschichtlichen Quellen, weil über diese eine historische Kontextualisierung erlangt werden kann, die der Nachvollziehbarkeit einer Solo-Improvisation dienlich sein können. Diese individuellen kulturwissenschaftlichen Deutungen bergen aber auch wieder die Gefahr in sich, einen zu großen subjektiven Interpretationsspielraum zuzulassen.⁴ Ist sich der Analytiker bei seiner Herangehensweise über die hier besprochenen methodischen Grundlagen bewusst, ist es möglich, dass eine Interpretationsweise von improvisierter und komponierter Musik erreicht werden kann, die den Ansprüchen wissenschaftlicher Objektivität annähernd gerecht wird.

Bei dem Forschungsgegenstand von Django Reinhardts Improvisationen in Moll-Tonarten lassen sich verschiedene musikalische Einflüsse insbesondere auf dem Gebiet der individuellen künstlerischen Performance ausfindig machen. Diese betreffen vor allem die Tonbildung, Verzierungen und den Umgang mit dem Tonvorrat. Bei diesen genannten

³ Collier, *The making of jazz – a comprehensive history*, S. 330.

⁴ Hellhund, „Jazz-Analyse: Ein Plädoyer für mehr als das blosse Zergliedern“, S. 43.

musikalischen Elementen lassen sich die spezifischen Merkmale bei Reinhardts Gitarrenstilistik am deutlichsten festmachen. Eine interessante Forschungsfrage, die sich in diesem Zusammenhang auf der Ebene der künstlerischen Performance aufwirft, betrifft die genannten drei Elemente: Wie zeigt sich der Einfluss von konnotierten musikalischen Elementen, die mit den Musiktraditionen der Sinti, Roma und Manouche in Verbindung stehen, und konnotierten musikalischen Elementen, die mit dem *hot*-Idiom und *Swing*-Stil in Verbindung stehen, bei Django Reinhardts improvisierten Soli und komponierten Themenköpfen in Moll? Auf diese kulturwissenschaftliche Fragestellung soll in der Conclusio eingegangen werden, nachdem eine elementare musikanalytische Auseinandersetzung stattgefunden hat.

Durch die Verwurzelung von Reinhardts musikalischem Schaffen im *hot*-Idiom und *Swing*-Stil ergeben sich auf den konzeptuellen Ebenen wie Form, Harmonik und Rhythmus bestimmte Voraussetzungen, in deren Rahmen sich die individuelle künstlerische Performance Reinhardts abspielt. Um dieses Terrain abzustecken, sollen im Kapitel „Konzeptuelle Sologestaltung und künstlerische Performance im klassischen Jazz“ musikanalytische Kategorien behandelt und im Rahmen des historischen Kontextes betrachtet werden. Mit dieser Zugangsweise soll ein methodisches Fundament geschaffen werden, um nicht nur herausgearbeitete musikalische Parameter für sich zu benennen, sondern diese auch in einem größeren musikgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen. Eine Besonderheit bei der historischen Entwicklung im formalen Aufbau von Jazzstücken besteht darin, dass instrumentale Soli als Mittel- und Höhepunkt einen fixen Platz einnahmen und sich im *Swing* der 1930er eine Virtuosen-Ästhetik, analog wie in der früheren europäischen Kunstmusik, entwickelte.⁵ Damit in Verbindung steht die melodische Dramaturgie, die sogenannte *Story*, einer Solo-Improvisation. Die darin enthaltene expressive Qualität lässt sich auf einer musikanalytischen Ebene anhand des formalen Spannungs-Entspannungsbogens erfassen. Dieser lässt sich auf einer strukturellen Ebene durch die rhythmische Phrasenstruktur, die melodische Kontur, harmonische Spannungstöne und mikrotonale Tonflexionen beschreiben. Um die Zusammenhänge zwischen den genannten musikanalytischen Parametern herzustellen, werden in den Hauptkapiteln „Melodie, Arrangement und Improvisation“, „Form und formaler Spannungs-Entspannungsbogen“ und „Umgang mit den Tonvorrat in Moll-Tonarten“ einzelne musikanalytische Parameter herausgearbeitet. Als Forschungsgegenstand dienen dabei Reinhardts improvisierte Soli und komponierte

⁵ Knauer, „Noodlin‘ and Doodlin‘ Around...“ S. 21.

Themenköpfe in Moll-Tonarten mit einem Focus auf Tonaufnahmen, die in der klassischen Stilperiode des Jazz entstanden sind. Der Höhepunkt dieser Epoche wurde von Gunther Schuller zwischen 1932 und 1945 datiert und ging als sogenannte ‚Swing-Ära‘ in die Geschichte ein.⁶ Die daraus resultierende Zahl an zur Verfügung stehenden Tonaufnahmen von Reinhardts Solo-Improvisationen und komponierten Themenköpfen in Moll-Tonarten ist dabei um einiges überschaubarer als die in Dur-Tonarten, wodurch sich im Rahmen dieser Arbeit eine qualitative musikanalytische Auseinandersetzung realisieren lässt. Die Auswahl der zu analysierenden Stücke wird auf die folgenden zehn Stücke eingegrenzt: „Blue Drag“ (04/1935; P77351), „Bouncin‘ Around“ (09/1937; OLA1953-1), „Minor Swing“ (11/1937; OLA 19990-1), „In a Sentimental Mood“ (04/1937; OLA 1718-1), „Blues“ (10/1940; OSW 130-1), „Les Yeux Noirs“ (12/1940; OSW 153-1), „Vendredi 13“ (12/1940; OSW 149-1), „Douce Ambiance“ (02/1943; OSW 322-1), „Si Tu Savais“ (11/1947; OSW 484-1) und „Clair De Lune“ (04/1947; ST-1985).

⁶ Schuller, *The Swing Era – The Development of Jazz 1930-1945*, S. 844ff..

2. Konzeptuelle Sologestaltung und Performance im klassischen Jazz

Das später als *Hot Club de France* bekannte Quintett um Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt und Stéphane Grappelli wurde bei seinem Premierkonzert am 2. Dezember 1934 im École Normale de Musique der Université de Sorbonne's Centre Malesherbes in Frankreich einfach nur als „un orchestre d'un genre nouveau de Jazz Hot“ angepriesen.⁷ Bereits in den 1920er Jahren fand sich in den USA der Ausdruck *playing hot* und bedeutete soviel wie improvisieren.⁸ Dadurch wurde eine Unterscheidung innerhalb der Genres im ‚Jazz‘ oder ‚Ragtime‘ getroffen, weil diese Bezeichnungen für alle Formen von neuer, afroamerikanischer geprägter Musik verbreitet waren.⁹ Mit dem Aufkommen des *Chicago*-Stils gewann der Begriff ‚hot‘ weitere Bedeutungszuschreibungen durch sogenannte *Hot-Solo-Folgen*: Dabei handelt es sich um eine ununterbrochene Abfolge von frei improvisierten Soli, die einen starken improvisatorischen Charakter aufweisen. Diese rückten in der prä-klassischen Stilperiode des Jazz zunehmend in den Vordergrund gegenüber der kollektiven Improvisationsweise, bei der Musiker nach bestimmten Techniken miteinander improvisierten.¹⁰ Beim historischen Jazz war die Melodiebildung überwiegend an eine lineare Stimmführung geknüpft, d.h. dass sich alle (Instrumental-)Stimmen bei der kollektiven Improvisation an einer vorgegebenen Melodie orientierten. Damit in Verbindung stehen die im Folgenden angeführten improvisatorischen Techniken:¹¹

- Varianten-Heterophonie:

Dabei handelt es sich um eine Mehrstimmigkeitsform, bei der auf der Grundlage einer existierenden Melodie mehrere (Instrumental-)Stimmen gleichzeitig verschiedene Versionen dieser wiedergeben. Die musikalischen Ausgestaltungen können dabei von improvisatorischen Paraphrasen bis hin zu einfachen Verzierungen der Grundmelodie reichen. Kennzeichen bei dieser Technik ist die Gleichberechtigung aller Stimmen.¹²

- Blues-Stimmenablauf:

Diese Improvisationstechnik basiert hier auf dem Gestaltungsprinzip des Call-and-Response Schemas. Dabei wird grundlegend von einer Hauptstimme ein Kopfmotiv als Anrufung

⁷ Dregni, *Django. The Life and Music of a Gypsy Legend*, S. 86.

⁸ Gushee, „Improvisation im frühen Jazz“, S. 72.

⁹ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 194.

¹⁰ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 102–104, S. 109.

¹¹ Ebd., S. 102.

¹² Ebd., S. 325–326.

improvisiert, auf die eine Beantwortung folgt. Die verschiedenen dabei auftretenden Erscheinungsformen bei diesem Gestaltungsprinzip werden häufig von einer oder mehreren Begleitstimmen realisiert. Durch dieses latente Ablaufschema wird für die Hauptstimme ein Freiraum geschaffen, der eine textliche und/oder melodische Weiterentwicklung fördern soll.¹³

- Stomping:

Bei dieser Technik wird der melodischen Improvisation ein sich wiederholender bestimmter rhythmischer Pattern zugrunde gelegt. Die Art der improvisatorischen Melodieerfindung kann dabei auf zwei Arten erfolgen: Entweder dient erstens ein sogenannter *stomp*-Pattern als rhythmische Grundlage für ein Stück, der von den verschiedenen (Instrumental-)Stimmen gleichzeitig oder an verschiedenen Punkten in das melodische Geschehen eingeflochten wird, während sich die Melodie tonal weiterentwickelt. Zweitens kann im Verlauf eines Stückes ein aus der Melodie abgeleitetes rhythmisches Motiv zu einem *stomp*-Pattern werden: Dabei werden charakteristische Phrasen des Stücks mit einer gleichbleibenden rhythmischen Formel interpretiert, während deren melodische Kontur erhalten bleibt.¹⁴

- Shouting:

Bei der Technik des Shoutings im historischen Jazz wird eine Melodie mit einem ständig wiederkehrenden *shout*-Intervall verknüpft. Im Verlauf der Wiederholungen wird dabei der melodische Gehalt immer mehr und mehr reduziert.¹⁵

Die genannten improvisatorischen Techniken waren auf ein Ensemblespiel zugeschnitten, bei dem sich der musikalische Zusammenhalt durch eine linear orientierte Stimmerfindung der einzelnen (Instrumental-)Stimmen ergab. Im weiteren Verlauf der Jazz-Geschichte verlor die linear orientierte Improvisation gegenüber der freien harmonischen Improvisation mehr an Bedeutung. Diese Entwicklung ging mit einer Veränderung beim Ensemblespiel einher, bei dem eine im Vordergrund stehende frei improvisierende Solostimme von den zu einer Rhythmusgruppe zusammengefassten restlichen Ensemblemitgliedern begleitet wurde.¹⁶ Die improvisatorische Interaktion unter den Ensemblemitgliedern beschränkte sich bei diesen sogenannten *Hot-Solo-Folgen* häufig auf Interpolationen durch Ensemblemitglieder und auf

¹³ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 310–311.

¹⁴ Ebd., S. 350–351.

¹⁵ Ebd., S. 348–349.

¹⁶ Dauer, *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*, S. 98–99.

obligatorische Ensemblepartien, die einen Themenkopf wiedergaben oder aus einer kollektiven Improvisation bestanden.¹⁷

Als Fundament für die *Hot-Solo-Folgen* diene das von einer Rhythmusgruppe realisierte Akkompagnement, das als harmonisch-metrischer Bezugsrahmen diene und auf statisch-repetierenden Harmoniemodellen aufbaute. Diese Art der Improvisation wurde die wichtigste Form in der Geschichte des Jazz und wird mit dem Begriff Chorus-Improvisation umschrieben. Diese basiert auf harmonisch-metrischen Formen, die fortlaufend wiederholt werden. Dadurch entstehen größere Formblöcke, die auf verschiedenen formellen Ebenen bestimmte Rahmenbedingungen für das Zusammenspiel von Musikern schaffen. Durch die Vereinheitlichung von Metrum, Form und Akkordprogressionen, wie beispielsweise bei der standardisierten 12-taktigen Blues-Form oder 32-taktigen Tin-Pan-Alley Song Form, wird ein relativ leicht nachvollziehbarer Rahmen geschaffen, der es dem einzelnen Solisten ermöglichen soll, sich bei seiner Solo-Improvisation innerhalb bestimmter Regeln frei zu bewegen. Dadurch ist es möglich geworden, dass komplexe musikalische Strukturen bei einer Solo-Improvisation aus dem Moment heraus entstehen können. Dies bedeutet keineswegs, dass sich die improvisatorische Performanceleistung quasi aus dem Nichts entfaltet. Die formalen-harmonischen Vorgaben eines Chorus-Modells werden von einem Themenkopf abgeleitet. Häufig ist die improvisatorische Performanceleistung eingebettet in einen formalen Aufbau, der mit einer mehr oder weniger freien Themenexposition beginnt, gefolgt von dem Solo oder Soli, worauf die Reprise des Themas anschließt.¹⁸ Welchen Einfluss diese formalen Vorgaben auf die Ebene der improvisatorischen künstlerischen Performance haben, wird in den Kapiteln „Melodie, Akkompagnement und Improvisation“ und „Form und formaler Spannungs-Entspannungsbogen“ vertieft. Zunächst soll auf kreuzrhythmische Gestaltungsmittel eingegangen werden, bei denen den Off-Beat-Techniken eine besondere Bedeutung zukommt. Damit in Verbindung steht der Begriff *hot-Rhythmus*, der im historischen Kontext gesehen bestimmte Konnotationen aufweist.

¹⁷ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 102–103, S. 109.

¹⁸ Bickl, „Chorus und Line“, S. 15–16.

2.1. Off-Beat-Techniken und das Phänomen „swing“

Der Musikethnologe Richard A. Waterman verortet die Wurzeln der *hot*-Rhythmen im Jazz in westafrikanischen Musiktraditionen, weil dort die melodisch-rhythmischen Eigenschaften sehr ausgeprägt sind. Ein besonderes Merkmal sind dabei die sich überlagernden polyrhythmischen Ebenen, bei denen temporale Vorwegnahmen oder Verzögerungen der Melodieakzente in Bezug auf einen Perkussionsakzent auf der rhythmischen Ebene Spannungen erzeugen. Bei dieser Art der rhythmischen Gestaltung entsteht der rhythmische Zusammenhang durch strategisch platzierte Überlagerungen von Akzenten der Perkussion mit der Melodie. Dieser Vorgang wird von Waterman allgemein als *off-beat-phrasing* benannt und bezeichnet das rhythmische Vorwegnehmen oder Verzögern von Melodietönen in Bezug auf den Grundschatz.¹⁹ Der Musikethnologe Alfons Dauer hingegen unterscheidet bei der von Waterman beschriebenen melodisch-rhythmischen Gestaltung in westafrikanischen Musiktraditionen zusätzlich zwischen *Off-Beat-Akzenten* und *Off-Beat-Phrasierung*.²⁰ Nach Alfons Dauer hat sich aus der Technik der *Off-Beat-Akzentuierung*, bei der melodisch-rhythmische Akzente von einem metrisch schweren auf einen metrisch leichten Zeitpunkt verschoben werden, die *Off-Beat-Phrasierung*, bei der ganze melodische Phrasen gegen den Grundschatz verschoben werden, entwickelt.²¹ Dem Musikwissenschaftler Martin Pfeleiderer zufolge können *Off-Beat-Akzentuierungen* als eine besondere Form von Synkopen-Bildung betrachtet werden, wenn man davon ausgeht, dass in afrikanischen Musiktraditionen die metrischen Ebenen durch den Grundschatz bestimmt werden.²²

In der afrikanischen und afroamerikanischen Musik werden regelmäßige und gleichbleibende Akzentfolgen von anderen rhythmischen und besonders melodischen Ereignissen überlagert, deren Akzente maßgeblich für das musikalische Empfinden sind. Zu diesen Akzentuierungen werden besonders die Off-Beat-Techniken gezählt.²³ Die Off-Beat-Phrasierung und Off-Beat-Akzentuierung fallen unter die Kategorie *kreuzrhythmische Gestaltungsmittel*. Zu diesen zählen ebenfalls *binnenrhythmische Kreuzpulsationen*, wie beispielsweise die in westafrikanischen Musiktraditionen auftretende zyklische Verkürzung einer schnelleren gegenüber einer langsameren Pulsfolge. Dieses rhythmische Prinzip ist charakteristisch für den *Ragtime*- und *Cakewalk*-Stil: Es entsteht dabei durch die Synkopation der Melodiestimme über einer langsameren nicht synkopierten verlaufenden Begleitung. Weitere

¹⁹ Watermann, „Hot‘ Rhythm in Negro Music“, S. 25, S. 31–32; siehe. Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 146.

²⁰ Vgl. Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 146.

²¹ Dauer, *Der Jazz: Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 20.

²² Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 146–147, S. 150.

²³ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 16. S. 110.

binnenrhythmische Kreuzpulsationen sind Hemiolen in 3/4 (Betonungsstruktur: 2+2+2) oder 6/8 (Betonungsstruktur: 4+4+4) Takten und der Habanera-Rhythmus (Betonungsstruktur: 3+3+2) bei der Rumba.²⁴ Neben den genannten afrikanischen Einflüssen auf die Synkopation im *Ragtime*- und *Cakewalk*-Stil und die Off-Beat-Techniken im Jazz geht ein weiterer Einfluss von der traditionellen iro-schottischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts aus. Dieser zeigt sich insbesondere bei der Melodierhythmik anhand der sogenannten *Scotch-Snap*-Synkope ♪♪.²⁵

Mit dem Aufkommen des *Swing*-Stils, der eine Weiterentwicklung des neuen *hot*-Stils darstellt, trat zu den *Off-Beat-Techniken* die ternäre ‚*swingende*‘-Phrasierung ♪♪♪ als wichtige rhythmische Eigenschaft in den Vordergrund.²⁶ Dem frühen französischen Jazzforscher André Hodeir zufolge war im *Swing*-Stil, neben der übergreifenden rhythmischen Neuerung der ternären ‚*swingenden*‘-Phrasierung, das Zusammenwirken der individuellen rhythmischen Phrasengestaltung und deren Performance mit der harmonisch-metrischen Akkompagnement-Struktur besonders stilprägend.²⁷ Einer der wichtigsten Effekte im *swing*-Phänomen besteht darin, dass bei den musikalischen Phrasen die rhythmischen Akzente zwischen Off-Beats und Grundsschlägen in einem ausgewogenen Spannungsverhältnis alternieren, um auf der rhythmischen Ebene eine Monotonie zu vermeiden und eine vorwärtstreibenden Kraft, den sogenannten *drive*, zu erzeugen. Dieses Prinzip lässt sich auch auf Akkompagnement-ähnlichen Passagen, wie *Riff*-ähnliche Figuren, Akkord-Einwürfe und ausschmückende Interpolationen von Ensemblemitgliedern übertragen.²⁸

Es ist typisch für das Phänomen ‚*swing*‘, dass sich das Tempo zwischen rund 54 bis 360 Viertelschlägen pro Minute bewegt. Die Tempobezeichnung *medium swing* spielt sich zwischen rund 120 bis 168 Schlägen pro Minute ab. Das schnelle *up tempo* reicht von 200 bis seltener 300 Schlägen pro Minute. Bei Balladen bewegt sich das langsame Tempo meistens um 60 Viertelschläge pro Minute.²⁹ Bei sehr schnellen Tempi tendieren Musiker bei einer ternären Achtelunterteilungen der Grundsschläge dazu, in eine binäre überzugehen. Andererseits kommt es bei langsameren Tempi zu einer Aufteilung der Grundsschläge in Sechzehntel-, Sechszehnteltriolen- und Zweiunddreißigstel-Notenwerte: Bei langsamen Jazzballaden verdoppelt der Solist in seiner mentalen Vorstellung das Tempo der

²⁴ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 162–163, S. 183; Dauer, *Der Jazz: Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 15–16.

²⁵ Kerschbaumer, „Der Einfluss der iro-schottischen Musik auf die Entstehung des Jazz“, S. 97.

²⁶ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 196.

²⁷ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 195–200.

²⁸ Ebd., S. 200–201, 204–206.

²⁹ Vgl. Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 198; vgl. Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 253.

Viertelnoten-Grundschrge und denkt in schnelleren Notenwerten, um seine musikalischen Phrasen zwischen einem *medium swing* und *up tempo* zu gestalten. Die hier beschriebenen Zusammenhänge haben dadurch Auswirkungen auf *Off-Beat-Akzentuierungen*, die bei schnellen Tempi auf einen Achtel-Notenwert, bei moderaten Tempi auf einen Achtel-Triolen-Notenwert und bei langsamen Tempi auf einen Sechzehntel-Notenwert fallen können. Das zugrunde liegende Tempo eines Stückes hängt dabei maßgeblich mit der musikalischen Phrasengestaltung zusammen, die auf der Konzeption und Performance eines zugeordneten Themenkopfs und dessen improvisatorischer Entfaltung aufbaut.³⁰

Eine nicht zu unterschätzende Komponente bei der Entstehung von einem ‚*swing*‘-Gefühl sind mikrorhythmische Abweichungen, worunter das gebundene Tempo *Rubato* fällt. Dabei können ganze Phrasen beschleunigt oder verlangsamt werden in Bezug auf eine harmonisch-metrische Akkompagnement-Struktur, die ein regelmäßiges Tempo konstant hält. Im Extremfall können dabei melodische Phrasen bis zu mehrere Schläge vom harmonischen Rhythmus abweichen. Weitere Stilmittel sind die mikrorhythmische ‚*lay back*‘-Phrasierung und die ‚*ahead of the beat*‘-Phrasierung von einzelnen Tönen oder ganzen Phrasen, sowie mikrorhythmische Asymmetrien bei der ternären ‚*swingenden*‘ Phrasierung.³¹

2.2. Tonbildung und Tonflexionen

Die Klangvorstellungen im *hot*-Idiom wurden in erster Linie durch eine dekorative Verwendung von gewissen tonalen oder intonatorischen Mitteln aus der afro-amerikanischen Musik geprägt. Zu diesen Einflüssen zählen

1. ein expressives Vibrato mit einer rhythmischen Pulsation,
2. Tonflexionen, die beispielsweise erzeugt werden durch Glissando, Portamento und verschiedene Arten von *Bendings*, und
3. vielfältige individuelle Timbres mit einem ausgeprägten stimmartigen Charakter.

Die Tonflexionen sind neben dem expressiven Vibratoeinsatz ein wichtiger Bestandteil des *hot*-Idioms, denn sie werden gezielt eingesetzt um Spannungen auf der melodischen Ebene zu

³⁰ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 202–204.

³¹ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 84–86, S. 262–273.

erzeugen. Dem Musikwissenschaftler Peter van der Merwe zufolge basiert die melodische Dissonanz im Gegensatz zur vertikal orientierten harmonischen Dissonanz auf einer linearen Stimmführung, d.h. dass beispielsweise die von der *blue third* ausgehende Spannung in Bezug auf den Grundton entsteht.³² Demzufolge basiert die Stimmführung im *blues*-Idiom auf einem horizontalen Konzept, wodurch sie als modale Tonleiter charakterisiert werden kann.³³ Die Tonflexionen traten im frühen Jazz häufig in Erscheinung mit den aus dem *blues*-Idiom abgeleiteten *blue notes*, wurden aber seit der präklassischen Stilperiode des Jazz von den Musikern auch auf andere Tonstufen ausgeweitet.³⁴ Um den Einfluss des historischen *blues*-Idioms auf mikrotonale Tonfluktuationen im klassischen Jazz untersuchen zu können, soll der historische Kontext anhand einer wissenschaftlichen Forschung über *blue notes* von dem Musikethnologen Gerhard Kubik miteinbezogen werden.

Die mikrotonalen Tonfluktuationen bei den *blue notes* der erniedrigten dritten und siebenten Tonstufe im *Delta Blues*-Idiom sind auf kulturell tradierte Patterns zurückzuführen, die im westlichen Teil von Zentralafrika ihren Ursprung haben.³⁵ Im Gegensatz dazu stehen mikrotonale Tonfluktuationen der erniedrigten VII., III. und V. Tonstufen im Rahmen von Dur-Skalen und Dreiklängen, die sich vor der Entstehung des Blues und Jazz in der traditionellen britischen und schottischen Folk-Music nachweisen lassen.³⁶ Beide musikalischen Strömungen flossen in den traditionellen Blues und Jazz ein.³⁷ Im Folgenden soll näher auf historisch konnotierte mikrotonale Tonfluktuationen im *blues*-Idiom eingegangen werden.

Blue Notes



I ⁷	C ⁷	b3	#4/b5	b7
IV ⁷	F ⁷	b7	b9	4
V ⁷	G ⁷	b13	maj7	#9

Abbildung 2.1: Hexatonische Blues-Skala (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 202, 207).

³² Merwe, *Origins of the Popular Style*, S. 118–120.

³³ Bellmont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 132.

³⁴ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 226–227.

³⁵ Kubik, „Bourdon, „Blue Notes, and Pentatonism in the Blues: An Africanist Perspective“, S. 30–31.

³⁶ Merwe, *Origins of the Popular Style*, S. 172.

³⁷ Kerschbaumer, „Tonale Absorptionen in der Entwicklung des Jazz“, S. 25.

In Abbildung 2.1 sind neben der „hexatonische Blues-Skala“³⁸ und den Funktionsstufen die Intervallverhältnisse der *blue notes* zu sehen, die in Abhängigkeit zum zugrunde liegenden Fundament-Akkord stehen: Die Dur-Septakkorde der I7. und IV7. Stufe haben dabei keine Dominantfunktion. Im traditionellen Blues dient die hexatonische Blues-Skala der Tonika als Basis für das gesamte Funktionsschema.³⁹

Bei den Forschungsergebnissen Kubiks bei Delta Blues Gesangsaufnahmen aus den 1920er und 1930er Jahren stellte sich heraus, dass es sich bei den mikrotonal veränderbaren *blue notes* der erniedrigten dritten und siebenten Tonstufe um keine eigenständigen relativen Tonhöhenbereiche, sogenannte Toneme, handelt, weil die mikrotonalen Tonfluktuationen abhängig vom harmonischen Kontext variieren können. Neben diesen Einfluss des Fundamentakkords und der jeweiligen Funktion als Tonika, Subdominante oder Dominante ist weiters die individuelle Performance eines Musikers ausschlaggebend für die Interpretation der Tonschwankungen bei den *blue notes*. Bei den zentralen Ergebnissen der untersuchten *Delta-Blues* Aufnahmen

- fluktuiert die erniedrigte siebente Tonstufe über einem C-Tonikaakkord um rund einen 1/3 Semiton unter dem Normalwert der gleichstufigen Stimmung. Gleiches gilt wenn ein F-Subdominantakkord als Fundament dient, wodurch die erniedrigte siebente Stufe zur vierten Tonstufe wird.

Ändert sich jedoch die zugrunde liegende Harmonie zu einem G-Dominantakkord, transponiert in gewisser Hinsicht auch die *blue note* der erniedrigten siebenten Stufe und Bb wird zur sogenannten

- ‚neutralen Terz‘, bei der sich die mikrotonalen Tonfluktuationen zwischen einer um rund einen 1/3 Semiton erniedrigten kleinen Terz und einer großen Terz bewegen können.

Erklingt die neutrale Terz in Verbindung mit einem F-Subdominantakkord weist sie niedrigere Tonfluktuationen auf,

- die von einer um rund 1/3 Semiton erniedrigten kleinen Terz bis zum Normalwert einer kleinen Terz reichen können. Höhere Tonhöhenfluktuationen von rund einer

³⁸ Rechenberger, *Scales and Modes around the World*, S. 34.

³⁹ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S.206.

kleinen Terz bis zu einer großen Terz treten mit einem C-Tonikaakkord in Erscheinung.⁴⁰

Bei der *blue note* der tiefalterierten Quinte (*flatted fifth*) handelt es sich um eine unabhängige Tonstufe, die neben der fünften Tonstufe existiert. Die tiefalterierte Quinte kann als *blue third* der *blue third* interpretiert werden. Die daraus resultierenden Tonfluktuationen bewegen sich meist um einen Wert von rund $\pm \#4/b5$ und werden als eigener Tonem wahrgenommen.⁴¹ Bereits in den 1920 Jahren war die tiefalterierte Quinte verbreitet und sie taucht im frühen Jazz meistens in Verbindung mit der erniedrigten dritten Tonstufe auf.⁴² Gerhard Kubik zufolge kann die häufige Verwendung von vollverminderten Akkorden im frühen Jazz in Zusammenhang mit der tiefalterierten Quinte gebracht werden.⁴³

In den frühen Bluesformen wurden die Melodielinien und timbre-melodischen Muster, die von der menschlichen Stimme erzeugt wurden, besonders von der Gitarre imitiert und in einem *Call-and-Response* Schema begleitet.⁴⁴ Die daraus abgeleitete hexatonische Blues-Skala wurde eine wichtige Quelle für Jazzimprovisation in Dur- und Moll-Tonarten.⁴⁵ Die hier erläuterten spezifischen mikrotonalen Tonfluktuationen bei Blues-Gesangsaufnahmen eignen sich daher für weitere Interpretationen im Zusammenhang mit mikrotonalen Tonflexionen bei Django Reinhardt Improvisationen in Moll-Tonarten. Welche Bedeutung Reinhardt für die Entwicklung des klassischen Jazzgitarrenstils hatte, wird im folgenden Abschnitt behandelt.

2.3. Klassischer Jazzgitarrenstil

Der in der prä-klassischen Stilperiode des Jazz gelegte Grundstein der auf harmonisch-metrischen Modellen basierenden Solo- und Kollektivimprovisation erfuhr Anfang der 1930er Jahre im neuen *hot*-Stil eine Wiederbelebung, die zur Entstehung des *Swing*-Stils führte.⁴⁶ Die genannten charakteristischen Merkmale des *hot*-Idioms auf der formalen Ebene wurden im

⁴⁰ Kubik, „Bourdon, „Blue Notes, and Pentatonism in the Blues: An Africanist Perspective“, S. 26–30.

⁴¹ Kubik, *Africa and the Blues*, S. 148–149. Kubik, „Bourdon, „Blue Notes, and Pentatonism in the Blues: An Africanist Perspective“, S. 31

⁴² Schuller, *Early Jazz*, S. 51–52.

⁴³ Kubik, „Bourdon, „Blue Notes, and Pentatonism in the Blues: An Africanist Perspective“, S. 32.

⁴⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁵ Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 99.

⁴⁶ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 104, S. 109.

Swing-Stil besonders von kleineren Improvisationsgruppen aufgegriffen,⁴⁷ zu denen das *Quintette du Hot Club de France* gezählt werden kann. Die Tonalität in dieser klassischen Stilperiode des Jazz wurde dabei von der europäisch beeinflussten amerikanischen Folk-Music, der amerikanischen Populärmusik wie Cakewalk und Ragtime, der Blues-Tonalität und der europäischen Kunstmusik geprägt.⁴⁸

Ein weiterer entscheidender Einfluss, der vom *Chicago*-Stil ausging, betrifft die Individualisierung der Soloinstrumente. Dabei entwickelte sich insbesondere die Gitarre von ihrer anfänglich nur begleitenden Funktion hin zu einem melodischen Soloinstrument im Ensemblespiel.⁴⁹ Die Gitarre war als Instrument bei afroamerikanischen Bluesmusikern am meisten verbreitet und es ist ein entscheidender Einfluss des *blues*-Idioms bei der Entwicklung des Jazz ausfindig zu machen. Jedoch wird besonders der italienisch-amerikanische Gitarrist Eddie Lang neben dem afroamerikanischen Gitarristen Lonnie Johnson als einer der Begründer der Jazzgitarre-Tradition angesehen.⁵⁰ In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre verhalf der afroamerikanische Gitarrist Charlie Christian der Gitarre zu ihrem heutigen Status als Soloinstrument im Jazz.⁵¹ Im *Swing*-Stil setzte sich die Gitarre unter anderem durch die Verwendung von elektrischen Tonabnehmern und den damit verbundenen Zugewinn an Lautstärke als Soloinstrument neben den *hot*-Instrumenten, wie beispielsweise Trompete oder Klarinette, im Ensemblekontext durch.⁵² Neben diesen prägenden Musikern bei der Entwicklung des klassischen Jazzgitarrenstils ragt der französische ‚*manouche*‘-Gitarrist Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt hervor. Er stammte aus einem anderen sozio-kulturellen Milieu und in seinen Improvisationen und Kompositionen flossen dadurch Elemente der musikalischen Traditionen der Manouches, Sinti und Roma, der französischen Populärmusik und der europäischen Kunstmusik in den klassischen Jazzgitarrenstil ein.⁵³ Dieser Einfluss spiegelt sich bei Reinhardt besonders auf der Ebene der individuellen künstlerischen Performance wieder. Durch die formale Struktur, die das Modell der Chorus-Improvisation in sich birgt, fand Reinhardt eine ideale Voraussetzung, um seine improvisatorische Gitarrenstilistik zu begründen, wie folgendes Zitat aus historischen Quellen

⁴⁷ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 104; Dauer, *Der Jazz: Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 99.

⁴⁸ Kerschbaumer, „Tonale Absorptionen in der Entwicklung des Jazz“, S. 25–26.

⁴⁹ Dauer, *Der Jazz: Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 129.

⁵⁰ Collier, *The making of jazz – a comprehensive history*, S. 324–325.

⁵¹ Schmitz; Maier: *Django Reinhardt*, S. 45.

⁵² Dauer, *Der Jazz: Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 130.

⁵³ Berish, „Negotiating ‚A Blues Riff‘“, S. 252; Schwab, „Die Jazzgitarre und ihre spezifischen Ausdrucksmittel bei Django Reinhardt“, S. 49.

bestätigt: „Jazz attracted me because in it I found a formal perfection and instrumental precision that I admire in classical music, but which popular music doesn't have.“⁵⁴

Nach diesen einleitenden Abschnitt möchte ich das Themengebiet anhand der Analysekategorien konzeptuelle Sologestaltung und künstlerische Performance vertiefen. Die davon abgeleiteten musikalischen Parameter werden in den einzelnen Kapiteln „Melodie, Arrangement und Improvisation“, „Form und formaler Spannungs-Entspannungsbogen“ und „Umgang mit den Tonvorrat in Moll-Tonarten“ vertieft, um schließlich eine umfassende musikanalytische Betrachtung im Kapitel „Django Reinhardts Improvisation bei Blue Drag“ zu erlangen.

2.4. Analysekategorien und methodisches Vorgehen

Im modernen Sprachgebrauch des Jazz impliziert der Begriff *hot* bestimmte musikalische Merkmale eines Solisten und seiner improvisatorischen Performanceleistung. Diese Eigenschaften drücken sich insbesondere durch individuelle *hot*-Jazzrhythmen, die in einer logischen musikalischen Phrasenkonzeption ihren Ausdruck finden, aus. Weitere Merkmale, welche je nach Musiker unterschiedlich ausfallen können, sind einerseits eine individuelle Tonbildung und Phrasierungseigenschaften, sowie bewusst eingesetzte melodische und harmonische Spannungen.⁵⁵

Zu der Ebene der konzeptuellen Sologestaltung können die zwei Elemente

- harmonisch-metrisches Akkompagnement und
- die Phrasenstruktur gezählt werden.

Zu der Ebene der individuellen künstlerischen Performance können

- ein individueller Umgang mit Klang, der durch eine individuelle Tonbildung, Phrasierungs- und Artikulationseigenschaften erzeugt wird, und

⁵⁴ Jean-Baptiste „Django“ Reinhardt zitiert nach Delaunay, „*Django Reinhardt*“, S. 29.

⁵⁵ Vgl. Gushee, „Improvisation im frühen Jazz“, S. 72–74.

- die melodische Kontur, deren Tonvorrat und die Beziehung der einzelnen Töne untereinander sowie deren Bezug auf das harmonisch-metrische Akkompagnement, hinzugerechnet werden.⁵⁶

Bei den einzelnen Elementen der konzeptuellen Sologestaltung und individuellen künstlerischen Performance handelt es sich um musikanalytische Parameter, die erst einzeln für sich behandelt werden sollen, um dann in einen nächsten Schritt in einen größeren sinnstiftenden Zusammenhang gebracht werden zu können. Um das zu erreichen, soll in den folgenden Kapiteln „Melodie, Arrangement und Improvisation“, „Form und formaler Spannungs-Entspannungsbogen“ und „Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten“ auf elementare musikalische Grundlagen eingegangen werden. Diese Vorgehensweise soll es ermöglichen, dass musikalische Schaffen von Reinhardt aus einer musikanalytischen Perspektive zu sehen, die den Ansprüchen von wissenschaftlicher Objektivität gerecht wird. Als wichtiger Ausgangspunkt für die Entwicklung von den zentralen wissenschaftlichen Forschungsfragen dienen insbesondere Zitate von Reinhardt selbst oder von Zeitgenossen über sein musikalischen Denken. Über diesen Zugang soll eine verstehende Betrachtungsweise erlangt werden, die es ermöglichen soll, Reinhardts musikalischen Ideenreichtum in ein neues Licht zu rücken. Eine wichtige Rolle dabei spielt die gestalterische Intention bei Reinhardts Solo-Improvisationen und komponierten Themenköpfen, die sich auf mehrere musikanalytische Parameter aufsplittern lässt. Die einzelnen Kapitel in der vorliegenden Arbeit sind so aufgebaut, dass sie sich aufeinander beziehen, um im finalen Kapitel „Django Reinhardts Improvisation bei Blue Drag“ eine ganzheitliche musikanalytische Betrachtung zu erlangen. Im Rahmen dieser Arbeit soll aber nicht nur die Musik Reinhardts mit musikanalytischen Parametern beschrieben werden, sondern es sollen auch musikalische Stilelemente benannt werden. Zentral ist hier die folgende Fragestellung: Wie zeigt sich der Einfluss von konnotierten musikalischen Elementen, die mit der Musiktradition der Sinti, Roma und Manouche in Verbindung stehen, und konnotierten musikalischen Elementen, die mit dem *hot*-Idiom und *Swing*-Stil in Verbindung stehen, bei Django Reinhardts improvisierten Soli und komponierten Themenköpfen in Moll?

⁵⁶ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 197ff.; Schuller, *The Swing Era*, S. 224.

3. Melodie, Arrangement und Improvisation

Der improvisatorischen Performance eines Solisten liegt in der klassischen Stilperiode des Jazz – wie bereits erwähnt – ein harmonisch-metrischer Bezugsrahmen zu Grunde, der als Chorus-Modell bezeichnet wird. Die jeweilige Chorus-Form bezieht ihre formalen Vorgaben (Metrum, Akkordprogressionen, Formschema) von einem Thema. Der formale Aufbau eines Jazzstücks setzt sich allgemein aus den folgenden Bestandteilen zusammen:⁵⁷

- Intro
- Themenexposition/Themenkopf
- Solo-Improvisation
- Outro

Bei Swing-Combos wurde der formale Aufbau häufig anhand von sogenannten „Head“-Arrangements geregelt.⁵⁸ Dabei handelt es sich um eine Technik, die dazu dient den formalen Aufbau und den musikalischen Gehalt, insbesondere des Intros, der Themenexposition oder Themenkopfs und des Outros, nicht schriftlich, sondern alleine durch eine mündliche Absprache der Musiker, festzuhalten. Das musikalische Material des Themenkopfs kann 1. auf einer neuen Komposition, 2. auf bereits existierendem Material, das neu arrangiert wurde und eventuell mit neuen musikalischen Ideen angereichert wurde, basieren oder 3. die Paraphrase eines bereits existierenden Themas sein.⁵⁹ Bei der analytischen Interpretation eines historischen Jazz-Arrangements, das rein mündlich festgehalten wurde, ergeben sich dadurch unterschiedliche Möglichkeiten, die musikalische Intention hinter den Phrasen aufzuschlüsseln.⁶⁰ Dabei kann keine allgemeingültige Regel aufgestellt werden, weil der individuelle Spielraum bei der Darbietung eines Themas von Stück zu Stück variiert wird und weiters vom persönlichen Stil der jeweiligen Musiker beeinflusst wird.⁶¹ Damit in Verbindung steht die Thema-und-Variationen Form bei der improvisatorischen Solo-Performance. Dabei handelt es sich dem frühen Jazzforscher André Hodeir zufolge um die verbreitetste Improvisations-Struktur in der klassischen Stilperiode des Jazz.⁶² Bei dieser Einteilung kann beim musikalischen Gehalt von melodischen Phrasen grundlegend zwischen einer Themenphrase, die den originalen Themenkopf beinhaltet, und der Variationsphrase

⁵⁷ Vgl. Bickl, „Chorus und Line“, S. 15.

⁵⁸ Kernfeld, *What to Listen For in Jazz*, S. 97.

⁵⁹ Kernfeld, *What to Listen For in Jazz*, S. 90; Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 162.

⁶⁰ Kernfeld, *What to Listen For in Jazz*, S. 97.

⁶¹ Kernfeld, „Improvisation“, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Grove Music Online.

⁶² Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 139–140, S. 144.

unterschieden werden. Der musikalische Gehalt von Variationsphrasen wird von Hodeir in folgende Kategorien unterteilt:

- Paraphrase:

Diese weist eine ausgeprägte melodische Affinität zum Thema auf. Die improvisatorische Entfaltung bei der Paraphrase reicht von dem Hinzufügen von wenigen Ausschmückungen bis hin zu einer imaginativen Umarbeitung der originalen Melodie.⁶³ Die Bezüge zur originalen Melodie entstehen dabei durch die Beibehaltung

1. der melodischen Kontur, d.h. dass die Position der einzelnen Töne metrisch leicht versetzt und einzelne Tonhöhen verändert werden können, aber auch dadurch,
2. dass neues Material eingeflochten werden kann und nur mehr charakteristische Wendungen von melodischen Figuren und Phrasen erhalten bleiben.⁶⁴

- Chorus-Phrase:

Dabei handelt es sich um eine freie harmonische Improvisation auf Basis der vom Thema abgeleiteten Akkordprogressionen.⁶⁵ Im Gegensatz zur Paraphrase sind die Bezüge zu einer thematischen Vorlage nur mehr subtil ausfindig zu machen. Die Chorus-Phrase weist eine

1. fortlaufende Entwicklung ohne Wiederholungen auf, bei der sich
2. eine neue Melodie ausgehend von dem zugrunde liegenden harmonischen Fundament entwickelt.⁶⁶

- Freie Variation:

Hier besteht bei der improvisatorischen Performance ein thematischer Bezug, der vom motivischen Gehalt des Themenkopfs herrührt.⁶⁷

Bei der Interpretation des musikalischen Materials eines „Head“-Arrangements lassen sich die Grenzen zwischen den verschiedenen Typen von Variationsphrasen nicht immer so einfach ziehen, wie es in der Theorie vielleicht aussehen mag. Besonders bei dem Arrangieren eines bestehenden Stücks mit neu hinzugefügten Ideen kann eine für sich stehende Komposition

⁶³ Kernfeld, *What to Listen For in Jazz*, S. 131.

⁶⁴ Kernfeld, „Improvisation“, *The New Grove Dictionary of Jazz*, Grove Music Online.

⁶⁵ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 144.

⁶⁶ Ebd., S. 139–140, S. 144, S. 157.

⁶⁷ Ebd., S. 164.

entstehen.⁶⁸ Einen besonderen Fall in diesem Zusammenhang stellt nach Hodeir der sogenannte *Paraphrase-Chorus* dar, bei dem es zu einer Kombination von mehreren Typen von Variationsphrasen kommt. Dabei besitzt der musikalische Gehalt zwar eine melodische Affinität zu einem bereits existierenden Thema, dieses wird aber auf der melodischen, rhythmischen und harmonischen Ebene so stark transformiert, dass ein für sich stehendes Thema entsteht. Charakteristisch ist dabei ebenfalls, dass wie bei der Chorus-Phrase keine Wiederholungen vorkommen.⁶⁹

Über die Bedeutung des Hauptthemas bei Django Reinhardts Solo-Improvisation soll folgender Kommentar von dem Klarinettenisten Hubert Rostaing einen Einblick verschaffen:

Beim Zusammenspiel mit Reinhardt war es wichtig die Logik seiner Phrasen innerhalb eines Themas zu erfassen, weil sich sein improvisiertes Solo um es herum aufbaute, indem er eine Art Gegenwelt schuf aus Harmonie und Kontrapunkt, deren musikalischer Gehalt im Vergleich zum Hauptthema einen starken Kontrast aufweisen konnte. Wenn Reinhardt eine Inspiration für einen Song gehabt hatte, entwarf er zugleich ein mentales Arrangement, indem er jedem Element einen Platz zuordnete, von der Melodie bis zur Gegenmelodie, dem Rhythmus, der Basslinie in Verbindung mit der dynamischen Kurve der einzelnen Teile. Die Gitarre habe sich perfekt für die Erkundung eines Stücks erwiesen. Reinhardt habe sie wie ein Orchester gespielt.⁷⁰

Wie lässt sich nun die Logik von melodischen Phrasen im klassischen Jazz erfassen, um die gestalterische Intention bei Django Reinhardts Improvisationen und komponierten Themenköpfen nachvollziehen zu können? Um diese Frage zu klären, ist es zunächst sinnvoll, auf einer strukturellen Ebene den Themenkopf bei einem „Head“-Arrangement auf formale gestalterische Komponenten und seinen Einfluss auf die improvisatorische Entfaltung zu untersuchen. Dabei sollen im folgenden Abschnitt die jazzspezifischen Gestaltungselemente wie „Call-and-Response“, „*Riff-Technik*“, „Interpolation“ und „Illusion von simultaner Mehrstimmigkeit“ genauer unter die Lupe genommen werden. Der Umgang Reinhardts mit diesen gestalterischen Techniken soll daraufhin anhand der Notenbeispiele „Douce Ambiance“ (02/1943; OSW 322-1) und „Bouncin‘ Around“ (09/1937; OLA1953-1) exemplarisch dargestellt werden.

⁶⁸ Kernfeld, *What to Listen For in Jazz*, S. 90.

⁶⁹ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 164ff..

⁷⁰ Schmitz, Maier, *Django Reinhardt. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, S. 78–81.

3.1. Jazzspezifische Gestaltungselemente

Je nach historischem und soziokulturellem Kontext hat der Begriff *Call-and-Response* verschiedene Bedeutungszuschreibungen. Diese Technik der Melodiebildung findet sich neben den in bestimmten Formen der afrikanischen Musik verbreiteten strophischen Wechselgesängen, die auf dem Prinzip einer Anrufung eines Vorsängers und einer Beantwortung eines Chors basieren,⁷¹ in einer ähnlichen Form auch bei Riff-artigen Call-and-Response Strukturen in der iro-schottischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.⁷² Bei der Entwicklung der afro-amerikanischen Musik wurden die bisher getrennten räumlichen Vorgänge von der Anrufung (Call) und der Beantwortung (Response) weiter auf eine einzelne melodische Linie übertragen.⁷³ Das Gestaltungsprinzip, das hinter dem Call-and-Response Schema steckt, wurde von Jazzmusikern auf vielfältige Art und Weise musikalisch realisiert.⁷⁴ Dabei lassen sich grundlegend folgende Erscheinungsformen bei der Beantwortung (Response) ausfindig machen:⁷⁵

- *Refrain*-artige Beantwortung der Ausrufung
- Wörtliche (antiphonische) Wiederholung der Ausrufung
- Paraphrase oder Fortspinnen der Ausrufung in der Beantwortung
- Weiterführung der melodischen Linie in der Beantwortung
- Eigenständige melodische Phrase in der Beantwortung

Aus der *Refrain*-artigen Beantwortung der Ausrufung entwickelte sich in der prä-klassischen Stilperiode des Jazz die *Riff*-Technik.⁷⁶ Bei dieser melodischen Technik wird eine rhythmisch einprägsame Phrase über sich wechselnde Harmonien mehrmals wiederholt. Eine besondere Eigenschaft zeigt sich dabei darin, dass *Riffs* tonal so aufgebaut sind, dass, wenn überhaupt, nur wenige Töne in Bezug auf das harmonische Akkompagnement abgeändert werden müssen. Ausgehend vom *Kansas-City*-Stil entwickelte sich die *Riff*-Technik zu einer wichtigen melodischen Gestaltungsform im *Swing*-Stil.⁷⁷ Neben den aufgezählten Erscheinungsformen bei der Beantwortung der Anrufungsphrase existiert im Jazz eine weitere musikalische Dimension, die als Interpolations-Technik bezeichnet werden kann. Diese

⁷¹ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 293.

⁷² Kerschbaumer, „Der Einfluss der iro-schottischen Musik auf die Entstehung des Jazz“, S. 97.

⁷³ Dauer, *Der Jazz. Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 74.

⁷⁴ Schuller, *Early Jazz*, S. 28.

⁷⁵ Vgl. Dauer, *Der Jazz. Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 74–76; vgl. Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 35ff..

⁷⁶ Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, S. 28.

⁷⁷ Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 346–347.

bezieht sich auf eine feingliedrigere Ebene, nämlich auf die musikalische Ausgestaltung des Raums zwischen den sinnzusammenhängenden Phrasen eines melodischen Gedankens. Dabei lässt sich ebenfalls ein responsoriales Prinzip ausfindig machen. Normalerweise wird dabei eine Hauptmelodie von einem Instrument, oder einer Instrumentengruppe, gespielt, deren einzelne Phrasen von einem anderen Instrument respondierend ausgeschmückt oder beantwortet werden.⁷⁸ Grundlegend wird dabei zwischen sinnzusammenhängende Phrasen einer Melodie kontrastierendes musikalisches Material eingefügt, das sich durch einen Registerwechsel, Geschwindigkeitswechsel der melodischen Bewegung, eine Timbre-Änderung oder eine Veränderung des motivischen Gehalts von einer als im Vordergrund stehenden Melodie charakterisieren lässt.⁷⁹ Die Interpolations-Technik kann als eine responsorial-kontrapunktische Technik bezeichnet werden,⁸⁰ die als eine gleichberechtigte Stimme zu einer als im Vordergrund stehenden Melodie existieren kann.⁸¹ Es ist auch möglich, dass innerhalb einer einzelnen melodischen Linie eines Musikers die Interpolations-Technik im hier beschriebenen Sinne in Erscheinung tritt,⁸² wodurch die Illusion von simultaner Mehrstimmigkeit entstehen kann. Bei dieser Art der Stimmführung wird innerhalb einer Single-Note-Solomelodie eine polyphone Stimmführung erzeugt, bei der zumindest zwei getrennte melodische Linien wahrgenommen werden.⁸³ Durch Sprünge in der melodischen Bewegung und/oder der abwechselnden Fortbewegung von melodischen Fragmenten in zwei verschiedenen Registerbereichen entsteht dabei eine als mehrstimmig wahrgenommene Passage.⁸⁴ Nach diesem Einblick in jazzspezifische Gestaltungsmittel sollen nun zwei exemplarische Notenbeispiele von Django Reinhardt daraufhin untersucht werden.

3.2. Exemplarische Notenbeispiele

Bei dem folgenden Notenbeispiel 3.1 ist das Intro und die Themenexposition des Stücks „Douce Ambiance“ zu sehen, das mit dem Textfluss fortgesetzt wird.. Die Chorus-Form basiert auf einem 32-taktigen AABA-Schema mit einem harmonisch modulierenden

⁷⁸ Givan, *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, S. 88.

⁷⁹ Givan, *The Music of Django Reinhardt*, S. 30–32.

⁸⁰ Vgl. Dauer, *Der Jazz. Seine Ursprünge und Entwicklung*, S. 77.

⁸¹ Vgl. Bellamont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 39.

⁸² Vgl. Givan, *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, S. 90–91.

⁸³ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 262ff..

⁸⁴ Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 132.

Mittelteil. Es handelt sich dabei um ein „Head“-Arrangement Django Reinhardts, das von ihm selbst komponiert wurde.

♩ = 176

1 Intro D⁹ E^{b9} E⁹ F⁹

5 B^{b6} E^{b9} A^{m7} D⁹

Notenbeispiel 3.1: Intro und Themenexposition von „Douce Ambiance“ (transkribiert von Peters, Mike: Django Reinhardt's *Anthology Songbook*, Milwaukee: Hal Leonard Co. 1985, S. 62–63).

Das Intro basiert auf einen einfachen *Riff*-Motiv, das nur aus dem Ton *d* besteht und rhythmisch durch den punktierten Sechzehntel-Notenwert und den folgenden Off-Beat-Akzent (Zählzeit 2+) sehr prägnant ist. Dieses erklingt über sich wechselnde Harmonien, bei denen zunächst über chromatische Rückungen der F⁹-Dominantakkord erreicht wird, der zum B^{b6}-Tonikaakkord kadenziert (Takt 5). Daraufhin erklingt ein E^{b9}-Substitutdominantakkord, der sich verzögert zum D⁹-Dominantakkord auflöst. Diese Verzögerung entsteht dadurch, dass ein A^{m7}-Subdominantakkord dazwischen geschoben wird, der als Teil einer II-V Struktur interpretiert werden kann.⁸⁵ Diese Akkordabfolge würde die Kadenz nach G-Dur erwarten lassen, jedoch erklingt im ersten Takt der Themenexposition der G^m-Tonikaakkord als tonales Zentrum des Stücks.

2

1 A¹ Themenexposition G^m D⁷ G^m F⁹ B^{b6} fragender Gestus

Vordersatz

5 C^{m6} G^m antwortender Gestus A^{b7} 3 ausrufender Gestus D⁷

Nachsatz

Notenbeispiel 3.1: fortgesetzt.

Bereits im ersten A-Teil zeigt sich, dass Reinhardt beim komponierten Themenkopf mit den behandelten jazzspezifischen Gestaltungsmitteln relativ frei umgeht. Es erklingt zunächst eine

⁸⁵ Vgl. Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 56.

viertaktiger melodischer Gedanke als Vordersatz, bei dem das *Riff*-Motiv des Intros zwei Mal über sich wechselnde Harmonien erklingt, welches in der folgenden Phrase ab dem dritten Takt eine melodische Fortspinnung erfährt. Der Vordersatz endet mit dem aufsteigenden Intervall $c-d$, wodurch ein fragender melodischer Gestus entsteht,⁸⁶ während auf der harmonischen Ebene die Kadenz $F^9 \rightarrow Bb^6$ eine tonal schließende Wirkung erzeugt. Bei dem folgenden Nachsatz ab dem fünften Takt kann die erste Phrase als eine Art Antwort auf den Vordersatz interpretiert werden, die sich durch den fallenden Intervallsprung $bb-g$ am Phrasenende ergibt. Diese Phrase wird daraufhin melodisch fortgesponnen und endet mit der Intervallbewegung $ab-e-d$, wodurch ein ausrufender melodischer Gestus entsteht.⁸⁷ Dieser deckt sich auch mit dem harmonischen Fundament, weil der erste A-Teil durch den Halbschluss auf dem D^7 -Dominantakkord (Takt 8) tonal offen bleibt.

3

Notenbeispiel 3.1: fortgesetzt.

Beim zweiten A-Teil zeigt sich ein sehr ähnlicher Phrasenaufbau. Neben leichten rhythmischen Variationen unterscheidet sich dieser aber insbesondere dadurch, dass ab dem siebten Takt die Akkordprogression $A^7 \rightarrow D^7$ erklingt, die hin zum Gm -Tonikaakkord leitet. Dieser harmonische Ganzschluss im achten Takt spiegelt sich auch bei der zweiten Phrase des Nachsatzes wieder, indem diese an das harmonische Fundament angepasst wird und als tonales Ziel der Grundton g mit einem fallenden melodischen Gestus erreicht wird. Durch den symmetrischen Aufbau, sowie dem Halbschluss im achten Takt des ersten A-Teils und dem Ganzschluss im achten Takt des zweiten A-Teils kann die Themenphrase zudem als harmonisch geschlossene 16-taktige Periode interpretiert werden.⁸⁸

⁸⁶ Vgl. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 279.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 279.

⁸⁸ Vgl. Bellamont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 158–159.

4

Ausruf

Beantwortung: Weiterführung der melodischen Linie

Ausruf

Beantwortung mit Stop-Time Passage

Notenspiel 3.1: fortgesetzt.

Im B-Teil moduliert das Stück zunächst mittels einer chromatischen Rückung von G-Moll in die Tonart Ab-Moll. Bei dem hier erklingenden Phrasenaufbau findet sich folgende Erscheinungsform des Call-and-Response Gestaltungsprinzips: Die Ausrufungsphrase endet dabei auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 2+), wodurch eine rhythmische Schwungkraft entsteht. Diese wird in der Beantwortungsphrase aufgefangen, indem sie auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 4+) einsetzt und die Melodie weiterführt. Im fünften Takt moduliert das Stück nochmals anhand einer chromatischen Rückung von Ab-Moll nach A-Moll. Dabei erklingt neuerlich die zuvor erklungene Ausrufungsphrase, diesmal jedoch um einen Halbton nach oben transponiert. Als Beantwortungsphrase erklingt diesmal eine eigenständige melodische Phrase als eine Art „Stop-Time“⁸⁹-Passage, die auf einem D⁷-Dominantakkord (→Halbschluss) endet.

5

Vordersatz

Nachsatz

Notenspiel 3.1: fortgesetzt.

⁸⁹ Bei einem sogenannten Stop-Time handelt es sich um eine Unterbrechung der normalen Akkompagnement-Struktur, durch einen Pattern mit starken rhythmischen Akzenten, ohne dass dabei der metrisch-formale Puls verloren geht (Kernfeld, *What to Listen for in Jazz*, S. 11.)

Der dritte A“-Teil stellt aus harmonischer und melodischer Sicht die Wiederholung des zweiten A“-Teils dar, bei dem nur leichte rhythmische Variationen zu vernehmen sind. Die Themenexposition endet dabei im achten Takt auf einem harmonischen Ganzschluss.

Im Vergleich zu „Douce Ambiance“ handelt es sich bei dem folgenden Stück „Bouncin‘ Around“ um ein „Head“-Arrangements Reinhardts, das auf der Basis eines komponierten *Riff*-artigen Themenkopfs des französischen Trompetenspieler, Komponisten und Arrangeurs Auguste „Gus“ Deloof aufbaut. Um den Einfluss des bereits existierenden Themenkopfs auf Reinhardts „Head“-Arrangement zu untersuchen, soll zunächst anhand der Transkription im Notenbeispiel 3.2 auf dessen Beschaffenheit eingegangen werden.

Notenbeispiel 3.2: A-Teil des Themenkopfs von „Bouncin‘ Around“ (Transkription durch den Autor von „Bouncin‘ Around“ [mx. Nr.: OSW 7, Paris, 8. März, 1938]).

Im Notenbeispiel 3.2 ist der Themenkopf von einer 1938 entstandenen Aufnahme des Philippe Brun Swing Orchesters unter der Mitwirkung von Auguste „Gus“ Deloof und Django Reinhardt zu sehen. Im oberen System befindet sich die Hauptmelodie, die sich aus *Riff*-artigen Phrasen zusammensetzt: Auf die erste Ausrufung folgt eine wörtliche Wiederholung. Daraufhin erklingt die *Riff*-artige Phrase, angepasst an das C⁷-Dominantakkordfundament, um einen Halbton nach oben sequenziert. Schließlich folgt im siebten Takt die Beantwortungsphrase, die sich als eine eigenständige melodischen Phrase charakterisieren lässt: Dabei wird eine melodische Spannung anhand der tiefalterierten Quinte (*flatted fifth*) aufgebaut. Die Phrase endet schließlich auf dem ersten Grundschatz im achten Takt auf dem Grundton *f* (Kadenz C⁷→Fm). Im unteren System ist eine zweite Stimme zu

sehen, die einen responsorialen Charakter hat. Diese erklingt zwischen den Phrasen der oberen Stimme und ist teilweise mit dieser ineinander verzahnt (Takt 3 und 5). Die ersten zwei responsorialen Interpolation haben dabei einen *Refrain*-artigen Charakter, der sich anhand der fast wörtlichen Wiederholung ergibt. Die dritte Interpolation hat durch ihre Kürze nur einen ausschmückenden Charakter des prägnanten *Riff*-artigen Hauptmotivs.

The musical notation is presented in three systems, each starting with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The first system is labeled '108 Intro' and shows a melodic line with a 'Melodischer Gedanke' (melodic idea) and a 'Fill' (Cmaj13). The second system is labeled 'A1' and shows a melodic line with a 'Gmadd13' chord and a 'D7' chord, followed by a 'Beantwortung: Fortspinnung' (response: continuation). The third system is labeled '5' and shows a melodic line with a 'D7' chord and a 'Gm' chord, followed by a 'Beantwortung + mehrstimmige Passage' (response + polyphonic passage). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and is divided into measures by bar lines.

Notenbeispiel 3.3: Auszug von „Bouncin‘ Around“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Wenn man den vermeintlichen Themenkopf von „Bouncin‘ Around“ mit der Solo-Improvisation Reinhardts im Notenbeispiel 3.3 vergleicht, fällt auf, dass sich der motivische Gehalt und die damit verbundene melodische Kontur voneinander unterscheiden. Der melodische Gedanke des Intros setzt sich zusammen aus einer aufsteigenden Gm-Akkordbrechung, gefolgt von einer fallenden (vollverminderten) F#°7-Akkordbrechung, an die ein Motiv anschließt, das aus einem Teil einer Gm⁶-Akkordbrechung besteht. Daraufhin erklingt ein C^{maj13}-Akkord-Fill, dessen Funktion es ist, den Einsatz der Hauptmelodie zu signalisieren⁹⁰. Der melodische Gedanke wird leicht variiert wiederholt, indem diesmal ein D^{7#5}-Akkord-Fill harmonisch zum ersten A-Teil überleitet. Die einleitende Phrase des ersten A-Teils beginnt mit einem Teil einer Gm⁶-Akkordbrechung, die sich mit einem abgespaltenen Fragment aus dem originalen *Riff*-Motiv verbindet. Dieses befindet sich an der gleichen metrischen Position wie beim Original-Thema und ist zusätzlich mit einer sogenannten „*delayed Attack*“⁹¹ (Zählzeit 1+) versehen. Die melodische Kontur der folgenden Phrase

⁹⁰ Bellamont, *Arrangieren und Komponieren*, S. 42.

⁹¹ Pease, *Jazz Composition*, S. xvii.

(Takt 3 und 4) stimmt mit der originalen *Riff*-Phrase fast zur Gänze überein, ist aber anders rhythmisiert, wodurch sich eine andere metrische Betonungsstruktur ergibt. Bei dieser Passage kann die Beantwortung als eine motivische Fortspinnung der Anrufung interpretiert werden, die andererseits dadurch eine große Nähe zur originalen *Riff*-Phrase bekommt. Im weiteren Verlauf herrschen überwiegend Sechzehntel-Notenwerte vor. Diese schnellere rhythmische Bewegung ermöglicht es Reinhardt, auf der gestalterischen Ebene die Interpolations-Technik in seinen Phrasen zu entwickeln: Im vierten Takt erklingt ein rhythmisch diminuiertes motivisches Fragment der originalen *Riff*-Phrase, das in der weiterführenden Interpolation mit neuem Material verbunden wird. Daraufhin löst sich Reinhardts improvisatorische Performance zunehmend von der thematischen Vorlage und es erklingt eine musikalische Passage, die mit einer aufsteigenden vollverminderten Septakkord-Brechung über Gm^6 eingeleitet wird, zunächst zur Dominante D^7 führt, und schließlich nach G-Moll kadenziert. Diese Beantwortung der zuvor erklungenen Ausrufung in Kombination mit einer weiterführenden Interpolation enthält zudem eine mehrstimmig geführte Passage, auf die zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen wird.

2

The musical notation consists of two staves. The first staff (measures 1-10) starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains the following chords and annotations: A'1 (measure 1), Gmadd13 (measure 2), D7 (measure 3), Gmadd13 (measure 4), D7 (measure 5), Gmadd13 (measure 6), and a 3/4 Semiton Bend-Release (measures 7-8). The staff is divided into sections: Ausruf (measures 1-2), ausschmückende Interpolation (measures 3-4), Beantwortung: Paraphrase (measures 5-6), weiterführende Interpolation (measures 7-8), and Ausruf (measures 9-10). The second staff (measures 11-16) continues with D7 (measure 11), 3/4 Semiton-Bending (measure 12), Gm (measures 13-14), D7 (measure 15), and Gm (measure 16). It is divided into ausschmückende Interpolation (measures 11-12) and Beantwortung (measures 13-16). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Notenbeispiel 3.3: fortgesetzt.

Im folgenden zweiten A'-Teil ist die Nähe zum originalen *Riff*-Thema von Deloof deutlicher zu erkennen: Reinhardt variiert und entwickelt zwar seine Interpretation des originalen *Riff*-Themas auf einer melodisch-rhythmischen Ebene und reichert sie mit neuen Ideen an, die sich auf der gestalterischen Ebene als ausschmückende Interpolation (Takt 2 und 6) und weiterführende Interpolation (Takt 3 und 4) beschreiben lassen. Er baut aber an einer ähnlichen strategischen Position wie im originalen *Riff*-Thema die spannungserzeugende

tiefalterierte Quinte (*flatted fifth*) mittels einer figurativen Ton-Umspielung ein (Takt 6 und 7).

Beim „Head“-Arrangement Reinhardts von „Bouncin‘ Around“ zeigt sich, dass die Bezüge zum originalen Themenkopf Deloofs zwar vorhanden sind, aber Reinhardt die thematische Vorlage wie aus der Analyse hervorgeht rhythmisch, melodisch und harmonisch transformiert. Weiters kristallisiert sich keine klare Struktur heraus, weil das Stück bis auf wenige Ausnahmen einem stetigen Entwicklungsprozess unterworfen ist und nur wenige wörtliche Wiederholungen aufweist, wodurch es als eine Art *Paraphrase-Chorus* interpretiert werden kann. Dadurch kann zusammengefasst gesagt werden, dass das Arrangement Reinhardts eine für sich stehende Komposition darstellt, die im Gegensatz zum Original mit seinen *Riff*-artigen Charakter eine stärker melodisch orientierte Improvisation darstellt.

Die hier behandelten zwei Notenbeispiele zeigen wie vielfältig die Erscheinungsformen, die das Gestaltungsprinzip des Call-and-Response Schemas in sich birgt, bei Reinhardts Improvisationen und komponierten Themenköpfen sein können. Die Logik hinter seinen Phrasen ergibt sich auf der Ebene der gestalterischen Intention insbesondere durch die hier beschriebenen Zusammenhänge bei den komponierten Melodien und improvisierten prä-existierenden Melodien. Den damit in Verbindung stehenden musikalischen Gehalt bewusst zu entwickeln, zählen zu einer der markantesten Stileigentümlichkeit von Reinhardts Gitarrenstilistik.

4. Musikalische Form und formaler Spannungs-Entspannungsbogen

Der Komponist Ernst Toch beschreibt die Form eines Musikstücks als eine „*Balance von Spannung und Entspannung*“⁹², bei der die Spannungsmomente überwiegen. Diese Aussage führt zu der grundlegenden Fragestellung dieses Kapitels, nämlich wie sich der formale Spannungs-Entspannungsbogen einer Solo-Improvisation im klassischen Jazz auf einer musikanalytischen Ebene erfassen lässt. Die musikalische Form setzt sich zusammen aus Motiven, Phrasen und Phrasengruppen bis hin zu immer größer werdenden Gebilden wie Formabschnitten und schließlich ganzen Kompositionen und Improvisationen.⁹³ Bei diesen einzelnen Formdimensionen handelt es sich um keine festumrissenen Größen, sondern um gestalterische Elemente, die innerhalb eines metrisch-harmonischen Bezugsrahmens gewisse formale Eigenschaften aufweisen. Diese offen zu legen ist das Ziel dieses Kapitels, um ein umfassendes Verständnis für insbesondere den formalen Spannungs-Entspannungsbogen bei Reinhardts Solo-Improvisationen zu entwickeln.

4.1. Form-Modelle

Im klassischen Jazz wird der harmonisch-metrische Bezugsrahmen durch die Instrumente der Rhythmusgruppe, wie Bass, Schlagzeug und Akkordinstrumente, gestaltet.⁹⁴ Mit dem Aufkommen des *Four-Beat* in der klassischen Stilperiode des Jazz setzte eine Entwicklung ein, die sich auch bei der metrischen Struktur widerspiegelt: Der im historischen Jazz in einem 2/2 Takt notierte *Two-Beat* der Bassstimme wurde in den *Four-Beat*, der in einem 4/4 Takt notiert ist, integriert, wodurch die stärkste Betonungen auf den ersten und die zweitstärkste Betonung auf den dritten Grundschat eines Taktes fielen.⁹⁵ In diesem Entwicklungsprozess löste sich die Bassstimme immer mehr von ihrer ursprünglichen Funktion, bei der sie in erster Linie nur den Grundton und die Quinte der zugrunde liegenden Harmonie spielte,⁹⁶ hin zu rhythmisch und tonal flexibleren Basslinien, die sich zwischen einen *Four-Beat* und *Two-Beat* oder im Tempo der Grundsätze als sogenannte *Walking*

⁹² Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 164–165.

⁹³ Bellamont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 154.

⁹⁴ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 76–77.

⁹⁵ Kernfeld, *What to listen for in Jazz*, S. 6–7.

⁹⁶ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 248.

Bass-Linien bewegen können.⁹⁷ Auch die Akkord-Instrumente der Rhythmusgruppe begannen im *Four-Beat* vier Schläge jeweils auf den Grundsschlägen zu spielen. In diesem Prozess wurde im *Swing*-Stil die perkussionsartige Akzentuierung des *Backbeats* auf dem zweiten und vierten Zeitpunkt in einer Pulsfolge, die als metrisch unbetont angesehen werden, ein wichtiges Stilmittel.⁹⁸ Die perkussionsartigen Backbeatakzente auf den unbetonten Zählzeiten erzeugen ein zweites, langsames Raster zu der Grunds Schlag-Pulsationsebene⁹⁹, das durch die metrische Platzierung einen leichten oder fließenden Bewegungscharakter erzeugt.¹⁰⁰

Mit diesem Entwicklungsprozess etablierten sich formale Harmoniemodelle mit einem fixen Formumriss, die als ein repetierender harmonisch-metrischer Bezugsrahmen für das Ensemblespiel und die damit verbundenen Solo-Improvisation dienen. Diese sogenannten Chorus-Modelle verhalfen den beteiligten Musikern einen besseren zeitlichen Überblick über die gemeinsame musikalische Performance zu bewahren und komplexere musikalische Strukturen zu entwickeln.¹⁰¹ Zu den verbreitetsten in einem *4/4-Takt* stehenden Chorus-Modellen zählen

- die standardisierte 12-taktige Blues-Form bestehend aus drei 4-taktigen Abschnitten mit den Formteilen AAB,¹⁰²
- die standardisierte 32-taktige Tin-Pan-Alley-Songform bestehend aus vier 8-taktigen Abschnitten mit den Formteilen AABA und seltener ABAC oder AABC.¹⁰³ Eng verwandt mit dieser ist
- die 32-taktige Chorus-Form, die sich aus zwei 16-taktigen Abschnitten mit den Formteilen AA' oder AB zusammensetzt.¹⁰⁴

Diese Untergliederung der jeweiligen Chorus-Modelle in unterschiedlich lange Formabschnitte sagt bereits einiges über ein Musikstück aus. Zunächst handelt es sich dabei um sogenannte formale Gliederungsebenen, die hierarchisch strukturiert sind. Das heißt, dass beispielsweise innerhalb eines 32-taktigen Chorus-Modells die 8taktigen Abschnitte in immer kleiner werdende symmetrische Einheiten gruppiert werden können. Bereits bei jeder einzelnen formalen Gliederungsebene ist eine Spannungs-Entspannungskurve

⁹⁷ Kernfeld, *What to listen for in Jazz*, S. 6–7; Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 248.

⁹⁸ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 198.

⁹⁹ Vgl. Ebd., *Rhythmus*, S. 71.

¹⁰⁰ Ebd. S. 222.

¹⁰¹ Bickel, „Chorus und Line“, S. 15–16.

¹⁰² Kernfeld, *What to listen for in Jazz*, S. 44ff..

¹⁰³ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 189.

¹⁰⁴ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 253.

wahrnehmbar,¹⁰⁵ bei denen die Zusammenhänge und Gestaltungsmerkmale in einer größeren zeitlichen Dimension organisiert werden¹⁰⁶. Dabei lassen sich verschiedene Energieniveaus ausfindig machen. Auf einen Energieanstieg, der mit dem Begriff *Schwer* (S) umschrieben wird, folgt ein Energieabfall, der mit dem Begriff *Leicht* (L) umschrieben wird (siehe Abbildung 4.1):¹⁰⁷

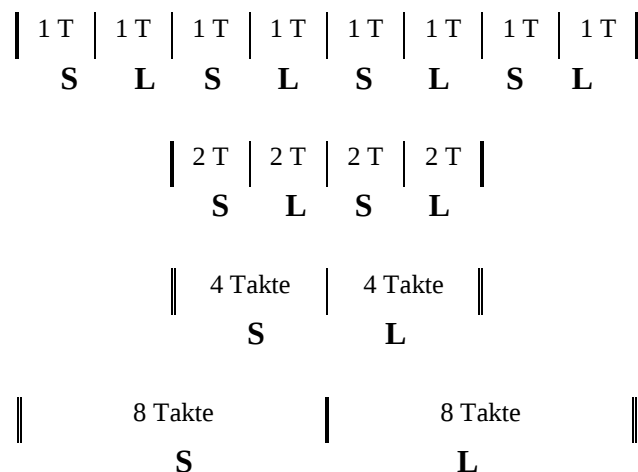


Abbildung 4.1: Spannungskurve bei den formalen Gliederungsebenen (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 275–276).

Die daraus resultierenden Spannungskurven auf den verschiedenen formalen Taktgliederungsebenen lassen sich auch noch bei 16-taktigen und 32-taktigen Einheiten fortführen. Ähnlich wie bei der zeitlichen Hierarchisierung auf der formalen Ebene erfolgt innerhalb einer Taktebene eine metrische Gliederung der rhythmischen Pulsationsebenen. In einem *4/4-Takt* liegt der metrische Hauptakzent dabei auf dem ersten Grundschlag und der zweitstärkste metrische Akzent auf dem dritten Grundschlag eines Taktes (Abbildung 4.2):¹⁰⁸



Abbildung 4.2: Typische 4/4-Takt Betonung (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 266).

¹⁰⁵ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 275ff..

¹⁰⁶ Pfeiderer, *Rhythmus*, S. 154.

¹⁰⁷ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 275.

¹⁰⁸ Ebd., S. 266.

Der harmonische Rhythmus und damit die zeitliche Abfolge von Harmoniewechseln haben einen stärkeren Einfluss auf die Wahrnehmung eines regelmäßigen Metrums als verschiedene zeitliche und melodische Akzentuierungen.¹⁰⁹ Aus diesem Grund werden Akkordwechsel auf den geraden Grundsclägten erstens einer Länge von zwei oder mehr Viertel-Notenwerten als rhythmische Deplatzierungen der Taktsclägten Eins und Drei und zweitens bei einschlägigen Dauern als untergeordnete Durchgangsakkorde empfunden.¹¹⁰ Eine Besonderheit bei den verbreiteten Chorus-Modellen liegt darin, dass die metrische Gliederung stark von der harmonischen Gliederung beeinflusst wird, was sich daraus ergibt dass die Harmoniewechsel meist in regelmäßigen Abständen von zwei oder vier Grundsclägten erfolgen.¹¹¹ Zusammengefasst geht aus dem bisher Geschriebenen hervor, dass sich bei den hier behandelten Chorus-Modellen die formale Gliederung mit der harmonisch-metrischen Gliederung deckt, wodurch ein einheitlich strukturiertes Formschema entsteht.¹¹²

4.2. Harmonischer Rhythmus

Neben den Einfluss des harmonischen Rhythmus auf die Wahrnehmung eines Metrums werden in der Jazzharmonik durch die funktionsharmonischen Beziehungen der Akkordabfolgen die einzelnen Formabschnitte eines Chorus-Modells betont. Beispielsweise liegt bei einem 32-taktigen Chorus-Modell eine wichtige Eigenschaft darin, dass sich grundlegend die Kadenz hin zu einem als tonalen Zentrum wahrgenommenen Akkord entweder

1. im siebenten Takt auf dem ersten Grundsclag,
2. im achten Takt auf dem ersten Grundsclag oder
3. auf dem ersten Grundsclag der nächsten 8-taktigen Gliederungsebene ereignet.

Durch diese Eigenschaften des harmonischen Rhythmus eignen sich die 32-taktigen Chorus-Modelle für Wiederholungen und eine Abfolge von Soloimprovisationen.¹¹³ Die verbreiteten Formschemata weisen einen harmonischen Puls auf, bei dem die Harmonien meist in

¹⁰⁹ Pfeiderer, *Rhythmus*, S. 71, S. 83.

¹¹⁰ Bickel, „Chorus und Line“, S. 22.

¹¹¹ Pfeiderer, *Rhythmus*, S. 247.

¹¹² Bellamont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 65.

¹¹³ Pfeiderer, *Rhythmus*, S. 190; vgl. Kernfeld, *What to listen for in Jazz*, S. 41.

Abständen von zwei, vier oder acht Schlägen wechseln können. Auf der nächsten Ebene erfolgt eine Zusammenfassung in harmonische Phrasen, die eine zwei-, vier- oder achttaktige Gliederung aufweisen können. Grundlegend überwiegen in sich geschlossene vier- und achttaktige harmonische Phrasen.¹¹⁴ Das Bewegungsverhalten des harmonischen Rhythmus kann dabei als ein periodisches An- und Abschwellen des Spannungsbogens von Akkordprogressionen bezeichnet werden, bei dem Kadenz-Akkorde eine instabile Funktion (Leicht) und Zielakkorde eine stabile Funktion (Schwer) haben: Eine stabile Akkordfunktion wird dabei mit Ruhe und eine instabile Akkordfunktion mit Bewegung assoziiert.¹¹⁵

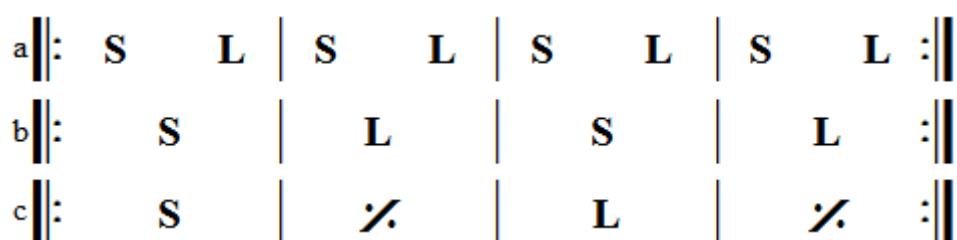


Abbildung 4.3: Grundlegende harmonische Akkordfrequenz (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 267).

In der Abbildung 4.3 zeigen die Beispiele a, b und c drei grundlegende harmonische Akkordfrequenzen. Je nachdem, ob die Harmonien halbtaktig, ganztaktig oder zweitaktig wechseln, ergeben sich unterschiedliche strukturelle Schwerpunkte beim harmonischen Rhythmus.



Abbildung 4.4: Harmonische Verschiebung des Spannungsgefälles (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 269).

Das Spannungsverhalten von Schwer nach Leicht kann sich beim harmonischen Rhythmus aber auch verschieben, indem eine instabile Akkordfunktion (Kadenz-Akkord) auf einer sonst schweren Gliederungsebene erklingt, wie beispielsweise in Abbildung 4.4 ersichtlich ist.

¹¹⁴ Bickel, „Chorus und Line“, S. 23.

¹¹⁵ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 267–268.

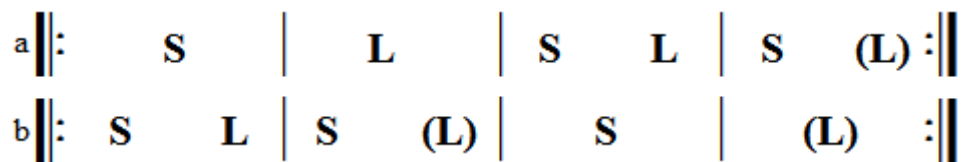


Abbildung 4.5: Harmonische Verlangsamung und Beschleunigung (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 268).

Neben der Verschiebung des Spannungsverhaltens einer Akkordfolge kann, wie in Abbildung 4.5 zu sehen ist, durch eine Verdoppelung und somit einer Beschleunigung (Beispiel a) oder Halbierung und einer damit verbundene Verlangsamung (Beispiel b) der Akkordfrequenz ein weiterer Spannungsmoment erzeugt werden.¹¹⁶

Bei der Improvisation entwickelt ein Solist eigene Strategien, um mit den von der Rhythmusgruppe ausgehenden Hierarchisierungs- und Gliederungsebenen, sowie den rhythmischen Pulsationsebenen zu spielen, indem er entweder in Kontrast oder in Einklang stehende Spannungs-Entspannungsbögen bei seinen melodisch-rhythmischen Phrasen entwirft.¹¹⁷ Ein besonderes Augenmerk fällt dabei auf das Zusammenwirken der melodisch-rhythmischen Phrasen mit den harmonischen Phrasen, worauf im Folgendem umfassend eingegangen werden soll.

4.3. Formale Phrasenstruktur

Nach den Ausführungen im vorangegangenen Kapitel bewegen sich harmonisch-metrische Phrasen meistens in Übereinstimmung mit den formalen Gliederungsebenen und weisen überwiegend eine vier- und achttaktige funktionsharmonische Gliederung auf. Durch die Verschiebung der Betonungsstruktur und/oder Beschleunigung/Verlangsamung des harmonischen Rhythmus werden Kontraste erzeugt, um strukturelle Schwerpunkte bei den Formabschnitten hervorzuheben, ohne dabei aber die formalen Gliederungsebenen zu verlassen. Anders als bei harmonisch-metrischen Phrasen lässt sich bei melodisch-rhythmischen Phrasen das formale Spannungsverhalten nicht so einfach erfassen. Das formale Spannungsverhalten von melodisch-rhythmischen Phrasen ergibt sich zunächst grundlegend aus der

¹¹⁶ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 268.

¹¹⁷ Bickel, „Chorus und Line“, S. 24.

1. Phrasenanzahl im Rahmen einer 8taktigen Gliederungsebene und anhand der
2. Phrasenart, d.h. ob es sich um eine anfangs-betonte oder end-betonte Phrase handelt.

Durch die symmetrischen Formverhältnisse eines Chorus-Modells, die sich mit dem harmonischen Rhythmus meistens decken, liegt eine besondere Eigenschaft bei der Gestaltung von melodisch-rhythmischen Phrasen darin, eine asymmetrische Balance zu dieser zu erzeugen. Um diese zu erfassen wird zunächst die Länge einer Phrase durch die relative Taktanzahl bestimmt, um in einem nächsten Schritt die einzelnen Phrasenlängen miteinander in Beziehung zu setzen. Das heißt, dass wenn beispielsweise auf eine 4-taktige Phrase zwei 2-taktige Phrasen folgen, zwar eine Asymmetrie entsteht, diese jedoch ausbalanciert ist durch die symmetrischen Formverhältnisse von $4 + 4 (2+2)$.¹¹⁸ Damit in Verbindung steht die formale strukturelle Beschaffenheit von Phrasen, bei der durch die unterschiedliche Länge der Phrasen Spannungsmomente erzeugt werden können, bei denen grundlegend zwischen folgenden zwei Parametern unterschieden werden kann:

- Formale Phrasenbeschleunigung:

Bei dieser Art der formalen Phrasengestaltung entsteht eine Beschleunigung des musikalischen Geschehens, indem auf eine längere Phrase/Phrasengruppe eine kürzere Phrase/Phrasengruppe folgt, beispielsweise durch die Formverhältnisse $4 + 2 + 2$.¹¹⁹

- Formale Phrasenverlangsamung:

Bei dieser Art der formalen Phrasengestaltung entsteht eine Verlangsamung des musikalischen Geschehens, indem auf eine kürzere Phrase/Phrasengruppe eine längere Phrase/Phrasengruppe folgt, beispielsweise durch die Formverhältnisse $1 + 1 + 2$.¹²⁰

Ein weiterer Einfluss auf die formale Spannungskurve bei melodisch-rhythmischen Phrasen geht von der Phrasenart aus. Dabei kann unterschieden werden zwischen anfangs-betonten Phrasen und end-betonten Phrasen:

- anfangs-betonte Phrasen:

Bei dieser Art von melodisch-rhythmischer Phrase liegt die zeitliche Akzentuierung am Phrasenanfang. Diese entsteht durch die unmittelbare Nähe zum ersten Grundschlag einer

¹¹⁸ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 27–29, vgl. Hodeir, *Toward Jazz*, S. 187.

¹¹⁹ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 31.

¹²⁰ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 52.

Taktebene, die auf der eintaktigen formalen Ebene als schwer zu werten ist. Dass heißt, dass dabei eine Melodielinie auftaktig, direkt oder kurz nach dem ersten Grundschlag einsetzt, wodurch sie sich meistens mit der harmonisch-metrischen Phrase innerhalb der gleichen formalen Gliederungsebene bewegt.¹²¹

- end-betonte Phrasen:

Bei dieser Art von melodisch-rhythmischer Phrase liegt die zeitliche Akzentuierung am Phrasenende. Diese ergibt sich dadurch, dass der Phrasenbeginn innerhalb der Pulsationsebenen einer Taktebene zu verorten ist, die von einer leichten zu einer schweren formalen Gliederungsebene übergeht. Das bedeutet, dass sich die melodisch-rhythmische Phrase mit der harmonisch-metrischen Phrase auf der formalen Ebene konträr zueinander bewegen. Dadurch entsteht eine stärker vorwärtstreibende Kraft, der ein Geben-Nehmen Bewegungsverhalten innewohnt.¹²²

Nach diesen grundlegenden Eigenschaften auf die formale Spannungskurve von melodisch-rhythmischen Phrasen, bei denen ein entscheidender Einfluss von der Phrasenlänge und der Phrasenart ausgeht, sollen diese zwei Parameter anhand der einleitenden Takte von Django Reinhardts Solo-Improvisationen bei „Si Tu Savais“ (11/1947; OSW 484-1a) und „Minor Swing“ (11/1937; OLA 19990-1) exemplarisch dargestellt werden.

¹²¹ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 143; vgl. Love, „An Approach to Phrase Rhythm in Jazz“, S. 19.

¹²² Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 143; vgl. Love, „An Approach to Phrase Rhythm in Jazz“, S. 19.

A1

Harmonischer Rhythmus: S L S L S L S L

l = 99

Bm C#m7b5 D G7 Bm A7 D6/9 Bbdim7

anfangs-betonte Phrase anfangs-betonte Phrase

5 Bm A7 G7 Bm G7 F#7

anfangs-betonte Phrase anfangs-betonte Phrase end-betonte Phrase

A'1

S Formale Phrasen-Beschleunigung

Bm C#m7b5 D G7

Phrasen-Verschränkung auf dem ersten Grundschat

Notenbeispiel 4.1: Auszug von „Si Tu Savais“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Bei dem Notenbeispiel 4.1 handelt es sich um die ersten neun Takte von Reinhardts Solo-Improvisation beim Stück „Si Tu Savais“. Zunächst kann festgestellt werden, dass sich die harmonische Gliederung mit der formalen Gliederung deckt, was sich in den symmetrischen Verhältnissen widerspiegelt. Bei den harmonisch-metrischen Phrasen lassen sich die funktionsharmonischen Akkordfolgen in viertaktige Abschnitte, die man nochmals in jeweils zwei 2-taktige Subphrasen aufspalten kann, untergliedern: Die erste harmonisch-metrische Phrase kadenziiert im vierten Takt vorübergehend hin zur D^{6/9}-Harmonie in die parallele Dur-Tonart, während die zweite harmonisch-metrische Phrase im achten Takt zum F#⁷-Dominantakkord hinführt. Reinhardt spielt zunächst drei anfangs-betonte Phrasen mit einer zweitaktigen Länge. Im siebten Takt erklingt eine eintaktige anfangs-betonte Phrase, wodurch eine asymmetrische Phrasengliederung entsteht. Reinhardts Absicht dahinter lässt sich erst erkennen, wenn man einen Blick auf den harmonischen Rhythmus wirft: Im achten Takt verschiebt sich dabei das funktionsharmonische Spannungsverhalten, indem der instabile F#⁷-Dominantakkord auf dem ersten Grundschat innerhalb einer Taktebene erklingt, die zuvor mit einer stabilen Akkordfunktion belegt war. Die folgende melodisch-rhythmische Phrase weist ebenfalls eine Änderung des Bewegungsverhaltens auf, indem sie als end-betonte Phrase gestaltet von einer unbetonten eintaktigen formalen Gliederungsebene hin zu einem

strukturellen Schwerpunkt führt, der sich auf dem ersten Grundsatz des zweiten A-Teils befindet:

- Reinhardt verbindet dabei gekonnt die vorangegangene end-betonte Phrase mit der folgenden anfangs-betonten Phrase durch den gemeinsamen Ziel- und Ausgangston *b*. Diese Art der melodischen Verschränkung von zwei Phrasen wird als *Elision* bezeichnet.¹²³

Bei der dabei erklingenden Kadenz $F\#^7 \rightarrow Bm$ entsteht durch die Verschiebung der Betonungsstruktur der harmonisch-metrischen Phrase in Kombination mit der melodisch-rhythmischen Phrase ein gleichförmiges Spannungsverhalten, um den Beginn des zweiten A-Teil als formalen Schwerpunkt besonders hervorzuheben. Dieser Spannungsmoment wird auf der strukturellen melodisch-rhythmischen Phrasenebene noch verstärkt, durch die Formverhältnisse: Aus der Einteilung der Phrasenlängen in die relativen Taktlängen von 2 + 2 + 2 + 1 + 1 ist ersichtlich, dass sich ab dem siebten Takt eine formale Phrasenbeschleunigung entwickelt. Darauf folgt im zweiten A-Teil wieder die Rückkehr zu einer 2-taktigen Phrasenlänge, wodurch eine formale Phrasen-Verlangsamung entsteht, die gleichzeitig eine Rückkehr zur anfänglichen konstanten Phrasenlänge ist.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Harmonischer Rhythmus: L = 196' and shows a sequence of chords: $E7\#9b9$, $E7b9$, Am^6 , and Dm^6 . Above the staff, a bracket labeled 'A1' spans the first three measures. Below the staff, a bracket labeled 'end-betonte Akkord-Phrase' spans the first three measures. The bottom staff shows a melodic line with triplets and accents. Above the staff, a bracket labeled 'L' spans the first three measures, and a bracket labeled 'S' spans the last two measures. Below the staff, two brackets labeled 'end-betonte Phrase' span the first three and last two measures respectively.

Notenbeispiel 4.2: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Bei dem Notenbeispiel 4.2 handelt es sich um die einleitenden Takte von Reinhardts Solo-Improvisation bei dem Stück „Minor Swing“. Der harmonische Rhythmus wechselt alle zwei

¹²³ Bellmont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 156.

Takte und weist eine viertaktige harmonisch-metrische Phrasengliederung auf. Reinhardt spielt nur end-betonte Phrasen, wodurch eine stetig vorwärtstreibende Wirkung entsteht. Bei dem Zusammenwirken der harmonisch-metrischen Phrasen mit der melodisch-rhythmischen Phrase laufen die jeweiligen Spannungskurven auf der formal-metrischen Ebene zunächst konträr zueinander. Im fünften Takt ereignet sich eine Verschiebung der Betonungsstruktur beim harmonischen Rhythmus von Schwer→Leicht hin zu Leicht→Schwer durch die Platzierung des E^7 -Dominantakkord auf der zuvor mit einer stabilen Akkordfunktion assoziierten formal-metrischen Position. Dadurch kommt es zu einer gleichförmigen Spannungskurve zwischen der harmonisch-metrischen Phrase und der melodisch-rhythmischen Phrase, um mittels der Kadenz $E^7 \rightarrow Am^6$ den siebten Takt als strukturellen Schwerpunkt hervorzuheben.

Nach dieser exemplarischen Darstellung des Spannungsverhaltens, das sich zwischen der harmonisch-metrischen Phrase und den zwei melodisch-rhythmischen Phrasenarten entwickeln kann, soll nun auf die formale motivische Gestaltung eingegangen werden. Im Rahmen dieser Arbeit sind damit bestimmte rhythmische und melodische Eigenschaften bei Phrasen gemeint, die im folgenden Kapitel behandelt werden.

4.4. Formale motivische Gestaltung

Im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, dass durch eine asymmetrische Phrasengliederung auf der formalen Ebene ein Spannungsmoment entstehen kann. Dabei spielen andere Faktoren wie die funktionsharmonischen Beziehungen beim harmonischen Rhythmus und die melodisch-rhythmische Phrasenart eine wichtige Rolle. Das Gestaltungsprinzip, das hinter dem Gegensatzpaar Asymmetrie und Symmetrie steckt, findet sich auch auf einer feingliedrigeren Ebene bei der formalen motivischen Gestaltung wieder, von der wiederum die Phrasenlänge und der Phrasenrhythmus beeinflusst werden.¹²⁴ Um die Wirkungsmechanismen bei der formalen motivischen Gestaltung umfassender zu verstehen, soll zunächst auf die rhythmische Schlusswirkung bei melodisch-rhythmischen Phrasen eingegangen werden.

¹²⁴ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 30–31.

Wie bereits erwähnt liegt innerhalb einer formalen Taktebene der schwerste metrische Akzent am ersten Grundschlag und der zweitstärkste metrische Akzent auf dem dritten Grundschlag. Der zweite und vierte Grundschlag werden als unbetont angesehen. Auf den nächst größeren Gliederungsebenen werden die Taktebenen in zweitaktige Einheiten, die wiederum in viertaktige Einheiten zusammengefasst werden, eingeteilt. Der harmonische Rhythmus und die funktionsharmonischen Akkordabfolgen decken sich dabei meist mit den metrischen und formalen Gliederungs- und Hierarchisierungsebenen. Die daraus resultierenden symmetrischen Formverhältnisse bei der harmonisch-metrischen Phrase haben auch Auswirkungen auf die rhythmische Schlusswirkung von melodisch-rhythmischen Phrasen, bei denen grundlegend eine Einteilung in zwei- und viertaktige Längen gemacht werden kann:

- Zweitaktige harmonisch-metrische Phrase:

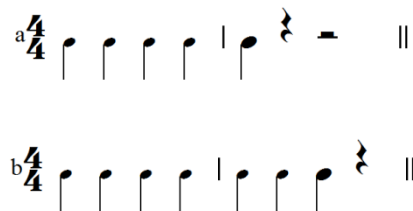


Abbildung 4.6: Zweitaktige harmonisch-metrische Phrase (angelehnt an Perricone, Jack: *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Songs*, Boston: Berkley Press 2000, S. 56–57).

In Abbildung 4.6 ist beim Beispiel a der stärkste metrische Kadenzpunkt bei einer zweitaktigen Phrasenlänge zu sehen. Dieser befindet sich auf dem ersten Grundschlag in der zweiten symmetrischen Hälfte einer harmonisch-metrischen Phrase. In Beispiel b ist der zweitstärkste Kadenzpunkt zu sehen, der sich auf dem dritten Grundschlag in der zweiten symmetrischen Hälfte befindet.¹²⁵

- Viertaktige harmonisch-metrische Phrase:

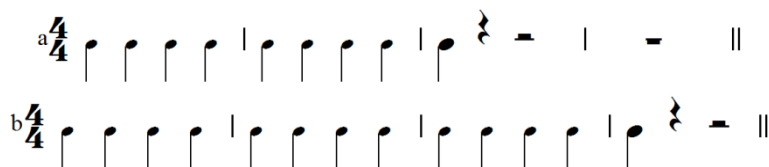


Abbildung 4.7: Viertaktige harmonisch-metrische Phrase (angelehnt an Perricone, Jack: *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Song*, Boston: Berkley Press 2000, S. 56–57).

¹²⁵ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 56–57.

In Abbildung 4.7 ist beim Beispiel a der stärkste metrische Kadenzpunkt bei einer 4taktigen Phrasenlänge zu sehen. Dieser befindet sich auf dem ersten Grundschatlag in der zweiten symmetrischen Hälfte einer harmonisch-metrischen Phrase. In Beispiel b ist der zweitstärkste Kadenzpunkt zu sehen, der sich auf dem ersten Grundschatlag des vierten Takts befindet.¹²⁶

Die zwei stärksten metrischen Kadenzpunkte bei zwei- und viertaktigen Phrasen dienen als wichtiger Orientierungspunkt für die Gestaltung von rhythmisch-metrischen Phrasen. Im Gegensatz zu anfangs-betonten Phrasen ist bei end-betonten Phrasen deren Länge ausschlaggebend um zu bestimmen, ob sich die hier dargestellten metrischen Kadenzpunkte überschneiden oder andere metrische Areale hervorgehoben werden. D.h. dass neben den zwei- und viertaktigen formalen-metrischen Kadenzpunkten, bei end-betonten Phrasen der erste Grundschatlag als stärkster und der dritte Grundschatlag der folgenden Taktebene als zweitstärkster metrischer Kadenzpunkt dienen kann.¹²⁷

Nach den hier behandelten Eigenschaften bei rhythmischen Kadenzpunkten soll nun der Spannungsaufbau bei der formalen motivischen Gestaltung in Angriff genommen werden. Dieser entwickelt sich aus einer rhythmischen und einer melodischen Komponente:

- Rhythmischer Spannungsaufbau und –abbau:

Dabei wirken 1. die metrische Position der Phrasenanfänge und –enden (Phrasengliederungspunkte), 2. die rhythmische Bewegungsintensität innerhalb einer formalen Gliederungsebene, 3. Beschleunigung/Verlangsamung der rhythmischen Bewegung und 4. die metrische Deplatzierung (Beschleunigung/Verlangsamung) einzelner Töne oder ganzer Motive in Bezug zu einem zuvor etablierten motivischen Grundpuls ineinander.¹²⁸

Damit in Verbindung können kreuzrhythmische Gestaltungsmittel wie Off-Beat-Techniken, verschiedene Arten von Synkopen und binnenrhythmische Kreuzpulsationen stehen. Die rhythmische Entspannung entsteht bei den kreuzrhythmischen Techniken hingegen durch Tonlängen-Akzente, die auf die erste Pulsationsebene eines betonten Grundschatlags fallen.¹²⁹

- Melodischer Spannungsaufbau und –abbau:

Der Spannungsaufbau entsteht durch den Anstieg der melodischen Kontur, während deren Abfall als Entspannungsmoment wahrgenommen wird. Hinzu kommt das Zusammenwirken

¹²⁶ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 56–57.

¹²⁷ Ebd., S. 58.

¹²⁸ Ebd., S. 79–82.

¹²⁹ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 196; vgl. Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 161–163.

des melodischen Tonvorrats mit dem harmonischen Fundament des Akkompagnements. Weiters spielen die individuellen Phrasierungs- und Artikulationseigenschaften, sowie die tonalen und intonatorischen Eigenschaften des *hot*-Idioms, wie beispielsweise ein expressives Vibrato und Tonflexionen auf verschiedenen Tonstufen, eine wichtige Rolle.¹³⁰

Diese grundlegenden Eigenschaften bei der formalen motivischen Gestaltung dienen als Orientierungshilfe, um nun das Gegensatzpaar Symmetrie und Asymmetrie genauer unter die Lupe zu nehmen. Wichtig ist dabei zu bedenken, dass bei Chorus-Modellen einheitliche symmetrische Formverhältnisse vorherrschen, die sich in den formalen Hierarchisierungs- und Gliederungsebenen widerspiegeln. Im folgenden Abschnitt sollen bei der formalen Phrasenstruktur die Wirkungsmechanismen des Rhythmus und der Melodie untersucht werden.

In einem ersten Schritt soll zunächst auf rhythmischen Kadenzpunkte und spannungserzeugende Techniken exemplarisch eingegangen werden, um in einem weiteren Schritt die Wirkungsmechanismen von Rhythmus und Melodie umfassend darzustellen. Anhand eines Auszugs des traditionellen Stücks „Les Yeux Noirs“ (12/1940; OSW 153-1) von Reinhardts Solo-Improvisation soll die rhythmische Spannungsaufbau exemplarisch dargestellt werden. Bei „Les Yeux Noirs“ handelt es sich um eine durch die verschiedenen Volkgruppen der Roma, Sinti und Manouche oral tradierte Melodie.¹³¹

¹³⁰ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 224–230; vgl. Dauer, *Jazz – Die magische Musik*, S. 110–111.

¹³¹ Dregni, *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*, S. 168.

4.5. Exemplarische Notenbeispiele

The musical notation is divided into five systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13, 1) and a key signature change (Dm, A2, A7, Bb6, Gm6, Dm). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and syncopation. Brackets below the staff indicate phrase lengths: 'zweitaktige end-betonte Phrase' (measures 1-2, 5-6, 9-10, 13-14), 'dreitaktige end-betonte Phrase' (measures 3-5, 11-13), 'viertaktige end-betonte Phrase' (measures 7-10, 15-16). Specific annotations include 'Viertelsynkope' (measure 9), 'metrische Variation kurzer Motivzellen' (measures 1-4), and 'Off-Beat-Akzent' (measure 15).

Notenbeispiel 4.3: Auszug von „Les Yeux Noirs“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Im Notenbeispiel 4.3 sind die ersten zwei Formabschnitte von Reinhardts Solo-Improvisation, die auf der Melodie von „Les Yeux Noirs“ basiert, zu sehen. Das Notenbeispiel ist mit dem Textfluss fortgesetzt und in eine sich wiederholende binäre 16-taktige Form eingebettet. In den ersten neun Takten entwickelt Reinhardt eine interessante Spannungskurve, indem er von kürzeren hin zu längeren (→formale Phrasenverlangsamung) und wieder zu kürzeren Phrasen (→formale Phrasenbeschleunigung) übergeht. In den ersten acht Takten zeigt sich, dass die Phrasenenden jeweils auf den ersten Grundschlag im dritten, sechsten und achten Takt fallen, wodurch sich eine 3+3+2 Betonungsstruktur ergibt. Bei der Phrasenanzahl und -länge herrscht eine asymmetrische Balance vor, die sich dadurch ergibt, dass sich innerhalb der formalen zweitaktigen Gliederungsebenen die rhythmische Bewegungsintensität steigert: Die Phrasenanfänge und -enden liegen dabei so nah beieinander, dass diese nur durch deren

Akzentuierung als getrennt wahrgenommen werden (siehe Takt 6 und 8). Diese musikalische Passage endet im neunten Takt auf dem zweiten Grundschlag mit einem Tonlängenakzent mittels einer Viertelsynkope. Anhand dieses rhythmischen Schlusspunkts vermeidet Reinhardt eine zu starke schließende Wirkung, weil es sich zudem um einen formalen Schwerpunkt handelt. In den folgenden Takten baut Reinhardt die Spannungskurve ähnlich auf: Dabei folgt auf eine zweitaktige Phrase (Takt 10/11) eine viertaktige Phrase (Takt 12-15), bei der sich die rhythmische Bewegungsintensität innerhalb den zweitaktigen formalen Gliederungsebenen wiederum steigert. Letztere viertaktige Phrase endet auf dem ersten Grundschlag im 15. Takt, der als formal-harmonischer Schwerpunkt durch die Kadenz $A^7 \rightarrow Dm$ zu werten ist.

Beim Übergang zum zweiten 16-taktigen Abschnitt steigert Reinhardt die rhythmische Spannung, indem er bei den folgenden viertaktigen und zweitaktigen end-betonten Phrasen kurze Motive metrisch so verschiebt, dass eine Beschleunigung des Grundpulses in Achtel-Notenwerten entsteht: Die Phrase endet auf einen Off-Beat-Akzent (Zählzeit 2+). Auf diese spannungserzeugende Passage folgt eine dreitaktige End-betonte Phrase (Takt 4-7), die sich mit dem formalen Bewegungsverhalten der harmonisch-metrischen Phrase zwar deckt, jedoch durch eine Folge von zwei Off-Beat-Akzenten (Zählzeiten 1+ und 2+) rhythmisch für Spannung sorgt.

2

5 A^7 Off-Beat-Akzente Bb^6 Off-Beat-Akzent

dreitaktige end-betonte Phrase zweitaktige anfangs-betonte Phrase

9 Off-Beat-Akzent Gm^6 Tonhöhen-Akzent + Off-Beat-Akzent Dm

zweitaktige anfangs-betonte Phrase zweitaktige anfangs-betonte Phrase

13 A^7 metrische Variation kurzer Motivzellen Dm

dreitaktige anfangs-betonte Phrase

Notenbeispiel 4.3: fortgesetzt.

Reinhardt verfolgte am Anfang seiner Improvisation beim rhythmischen Spannungsaufbau eine Strategie, bei der er überwiegend mit der Phrasenlänge, der rhythmischen Intensität und

der metrischen Deplatzierung von kurzen Motiven spielte. Ab dem siebten Takt erklingen zunächst drei zweitaktige anfangs-betonte Phrasen, bei denen Reinhardt seine anfängliche Strategie zugunsten von verschiedenen Off-Beat-Akzentuierungen ändert. Er setzt dabei Off-Beat-Akzentuierungen ein, um 1. eine Schwungkraft am Phrasenende zu erzeugen (Takt 6 und 8), 2. um einen auftaktigen Phrasenanfang mehr Schwung zu geben (Takt 9), oder 3. einen Tonhöhenakzent auf einen Off-Beat zu platzieren (Takt 11: Ton B). Im letzten Fall entsteht eine intensivere Wirkung durch den alterierten Ton *b* über einem Dm-Tonikaakkordfundament. Außerdem zeigt sich bei dieser Passage, dass er den ersten Grundschatz als stärksten rhythmischen Kadenzpunkt vermeidet, indem er entweder Off-Beat-Akzente einsetzt oder den dritten Grundschatz (→zweitstärkster Kadenzpunkt) bevorzugt.

Bei der auftaktigen anfangs-betonten Phrase ab Takt 12 greift Reinhardt neuerlich auf die spannungserzeugende Strategie zurück, kurze Motive metrisch zu deplatzieren. Dieses Mal überlagert er dabei den zugrunde liegenden *Four-Beat* der Rhythmusgruppe mit einer 3/4-Pulsation.¹³² Dadurch entsteht eine spannungserzeugende kreuzrhythmische Verkürzung der 4/4-Pulsfolge, um schließlich den formalen Schwerpunkt im Takt 15 des zweiten Abschnitts (Kadenz $A^7 \rightarrow Dm$) zu betonen. Diese Passage endet jedoch auf dem zweiten Grundschatz, wodurch die rhythmische Spannung bestehen bleibt. Diese nutzt Reinhardt dazu, um in der folgenden musikalischen Gestaltung die rhythmische Intensität wieder zu steigern.

Nach dieser einleitenden Darstellung des rhythmischen Spannungsaufbaus, soll die formale motivische Gestaltung in ihrer Gesamtheit mit dem melodischen Spannungsaufbau und -abbau betrachtet werden. Die „Story“ einer Solo-Performance weist verschiedene Energieniveaus auf, die sich insbesondere durch die Position der melodischen Koordinaten erfassen lässt. So sind innerhalb eines Formablaufs bzw. mehrerer Formabläufe bestimmte melodische Ziektöne und deren Tonhöhenposition von immenser Bedeutung für die dramaturgische Gestaltung einer Melodie.¹³³ Bei diesen vereinzelt auftretenden Extrempunkten in einer melodischen Kontur handelt es sich um formale Höhepunkte, die grundlegend durch Zwischenhöhepunkte im Tonhöhenverlauf innerhalb eines einzelnen Formabschnitts erreicht und ebenso wieder verlassen werden.¹³⁴ Der Zeitgenosse Hubert

¹³² Vgl. Givan, *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, S. 281.

¹³³ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 281.

¹³⁴ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 286.

Rostaing äußerte sich über das Zusammenspiel mit Django Reinhardt, „dass es wichtig war die Logik seiner Phrasen innerhalb eines Themas zu erfassen, weil sich sein improvisiertes Solo um es herum aufbaute“¹³⁵. Das heißt, dass sich Reinhardt an dem gesamten formalen Spannungs-Entspannungsbogen einer thematischen Vorlage orientierte und seine musikalische Phrasengestaltung Bezüge zu dieser aufweist. Aus diesem Grund soll im folgenden Abschnitt Reinhardts Solo-Improvisation des Stücks „In a Sentimental Mood“ (04/1937; OLA 1718-1) in Kombination mit dem originalen Themenkopf herangezogen werden.

end-betonte Phrase end-betonte Phrase end-betonte Phrase anfangs-betonte Phrase

5 Am⁷ D⁹ Gm⁷ C⁷(b⁹) 1. F^{6/9} 2. F^{6/9} 4. 3. B₁ Db^{A7} Bbm⁷

2 Ebm⁹ Ab⁷ Db⁶ Bb⁷(b⁹ #5) Ebm⁷ Ab⁷ Db^{A7} Bbm⁷

anfangs-betonte Phrase

6 Ebm⁹ Ab⁷ C⁷sus C⁷ D.C. al Fine

anfangs-betonte Phrase

Notenbeispiel 4.4: Themenkopf von „In a Sentimental Mood“ (Ellington, Edward Kennedy „Duke“: „In a Sentimental Mood“, in: Sher, Chuck (Hrsg.): *The new real book: jazz classics, choice standards, pop-fusion classics; created by musicians for musicians*, Petaluma: Sher Music 1995 [C-Version]).

Im Notenbeispiel 4.4 ist der originale Themenkopf des Stücks „In a Sentimental Mood“ zu sehen, der in ein 32-taktiges Formschema eingebettet ist. Die formale Spannungskurve, die sich aus den einzelnen Komponenten der Phrasenanzahl, der Phrasenart, der motivischen Phrasengestaltung (Phrasenlänge, Phrasenrhythmus und melodische Kontur) erfassen lässt, weist hier eine besondere asymmetrische Balance auf. Anfänglich erklingen zwei end-betonte Phrasen mit einer relativen zweitaktigen Länge, bei denen bereits eine asymmetrische

¹³⁵ Schmitz, Maier, *Django Reinhardt. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, S. 78–81.

rhythmische Gestaltung vorherrscht: Die zweite Phrase endet im Gegensatz zur ersten, die auf dem ersten Grundschatz innerhalb einer Taktebene verklingt, im dritten Takt auf einem Off-Beat-Akzent mit der Zählzeit 2+. Dadurch entsteht bereits eine Intensivierung der rhythmischen Bewegung, auf die wiederum eine end-betonte Phrase folgt, die dieses Mal jedoch motivisch verkürzt wird (→formale Phrasenbeschleunigung), um auf dem ersten Grundschatz des fünften Takts den formalen Schwerpunkt, der sich durch die Kadenz $A^{7\#5} \rightarrow Dm$ ergibt, zu betonen. Der dabei erklingende Ton *d* kann als Elisions-Punkt angesehen werden, der zum Ausgangspunkt der folgenden anfangs-betonten Phrase wird: Das interessante dabei ist, dass sich mit der Dehnung der Phrasenlänge auf rund vier Takte (→formale Phrasenverlangsamung) auch die rhythmische Bewegungsintensität abnimmt, wodurch eine schließende Wirkung erzielt wird. Die Phrase endet zwar auf dem ersten Grundschatz im achten Takt, der durch die Kadenz $C^{7(b9)} \rightarrow F^{6/9}$ als formaler Schwerpunkt zu werten ist, jedoch auf dem *Tension*-Ton *g*, wodurch die harmonische Schlusswirkung umgangen wird. Bei den folgenden zweiten und dritten A-Teilen wird die harmonische Schlusswirkung durch den Grundton *f* vollzogen. Im B-Teil wird nach Db-Dur moduliert und es erklingen fast zwei identische anfangs-betonte Phrasen mit einer relativen Taktlänge von jeweils vier Takten. Diese unterscheiden sich nur durch ihre Schlusstöne, weil im siebten Takt ein C^7 -sus-Dominantakkord erklingt, um wieder zurück zum dritten A-Teil zu modulieren.

Der Spannungshöhepunkt der melodischen Kontur wird gleich im ersten Takt des A-Teils mit dem Ton *g* im oberen Register erreicht. Die nächste Zwischenstufe führt zum Ton *d*, der am Ende der ersten Phrasengruppe kurz angesprungen wird. In der folgenden zweitaktigen Phrasengruppe wird der Ton *d* im oberen Register kurz erreicht, um dann anhand einer fallenden Bewegung zum Ton *d* im tieferen Register zur vorläufig tiefsten melodischen Koordinate zu gelangen. Daraufhin wird der vorzeitige Zwischenhöhepunkt der ersten vier Takte in der anschließenden anfangs-betonten Phrase mittels des Tons *e* im höheren Register überschritten, um schließlich über dem Randton *e* im tieferen Register hin zum *Tension*-Ton *g*, der auf den ersten Grundschatz im achten Takt über einem $F^{6/9}$ -Tonikaakkordfundament erklingt, zu gelangen. Erst beim Durchlauf des zweiten und dritten A-Teils endet deren letzte Phrase jeweils auf dem Grundton *f*, wodurch eine starke Schlusswirkung im musikalischen Geschehen bewirkt wird. Bei der ersten Phrasengruppe des B-Teils ist die höchste melodische Koordinate der Ton *eb* im oberen Register und die tiefste der Ton *db* im unteren Register. Mit der leicht variierten Wiederholung dieser Phrase wird als endgültig tiefster Punkt der melodischen Kontur im gesamten Formablauf der Ton *c* angespielt.

A1

$\text{♩} = 102$

Dm Dm/C[#] Dm/C Dm/B Gm F[#]o C⁷ C^{#7}o

metrische Position: 2 3 2 3 2

5 Dm D⁷ Gm D⁷ Gm

3 3+ 1+ 4 1 2

E4

Notenbeispiel 4.5: Auszug von „In a Sentimental Mood“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Im Notenbeispiel 4.5 ist Reinhardts Solo-Improvisation des Stücks „In a Sentimental Mood“ zu sehen. Darin sind die metrischen Positionen der Phrasenanfänge und -enden vermerkt, sowie die höchsten melodischen Koordinaten und deren Tonhöhenposition ausgehend von der Gitarre (E1=tiefster Ton, E2=zweites Oktavregister, u.s.w.). Der harmonische Rhythmus und damit die Abfolge von Harmonien weichen gegenüber dem Original leicht ab, wodurch sich ein stärkerer Moll-Charakter der A-Teile ergibt und andere harmonische Beziehungen zwischen der melodisch-rhythmischen Phrasenebene und dem harmonisch-metrischen Akkompagnement entstehen. Im B-Teil wird wie im Original nach Db-Dur hin moduliert. Die Transkription der einzelnen Formabschnitte wird mit dem Textfluss fortgesetzt.

Im ersten A-Teil lassen sich starke Bezüge zum originalen Themenkopf durch die metrische Platzierung von wichtigen melodischen Koordinaten und den metrischen Einsetzpunkten bei der formalen Phrasengliederung erkennen: Die erste Phrasengruppe verändert Reinhardt auf melodischer Ebene bereits durch das dreimal erklingende *Semiton-Bending* F[#]/G und durch rhythmischen Variationen. Ab der zweiten Phrasengruppe wird der Grundpuls überwiegend in Sechzehntel-Notenwerten gehalten. Reinhardt orientiert sich stark an der originalen Melodie, verändert jedoch die melodische Spannungskurve, indem er als höchsten melodischen Punkt des ersten A-Teils den *Tension*-Ton E4 (Takt 6) erreicht. Dieser wird zusätzlich durch einen ausgehaltenen Sechzehntelnoten-Off-Beat (♩̣) betont. Dieser Spannungsanstieg in der melodischen Kontur wird von Reinhardt Schrittweise über melodische Zwischenziele, die einen fallenden melodischen Gestus aufweisen, abgebaut. Diese umspielt er überwiegend mit fallenden und steigenden Akkordbrechungen, deren untere

„Turning Point“¹³⁶ jeweils auf die Sechzehntelnoten-Zählzeiten 2+ und 4+ fallen. Dadurch bleibt innerhalb der einzelnen Phrasen eine symmetrische Balance erhalten. Am Ende dieser Phrase leitet Reinhardt mittels des chromatisch alterierten Gleittons *eb* in den Ton *d*, der auf dem ersten Grundschatz des achten Takts über einem Gm-Subdominantakkordfundament erklingt.

2

The image shows a musical score for two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music with various chords and rhythmic markings. The chords are labeled as Dm, Dm/C#, D/C, D/B, Gm, F#o, C7, and C#o. There are also markings for '1', '2', '2+', '3', '6', and 'F4'. The second staff continues the music, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures of music with various chords and rhythmic markings. The chords are labeled as Dm, D7, Gm, C7, F, and A#7. There are also markings for '3', 'E4', '1+', '3+', '2', 'E1', and 'A#7'. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and various rests.

Notenbeispiel 4.5: fortgesetzt.

Der zweite A-Teil weicht stärker von der thematischen Vorlage ab. Das zeigt sich bereits bei der ersten end-betonten Phrase, indem Reinhardt den aufsteigenden melodischen Gestus an die zugrunde liegende G-Moll Harmonie anpasst und den chromatischen Raum öffnet: Dabei übersteigt er bereits den originalen melodischen Koordinaten G3 mit dem Ton A4 (Takt 1), an den eine fallende melodische Bewegung anschließt. Diese führt zunächst zum Ton Bb1, um dann mit einem aufsteigenden Gestus den Zielton C2 auf dem ersten Grundschatz des zweiten Takts zu erreichen. Die folgende end-betonte Phrase weist wieder stärkere Bezüge zum Original auf, unterscheidet sich jedoch insbesondere durch die schnelleren Notenwerte. Ab dem vierten Takt erklingt eine musikalische Passage, bei dem der Phrasenaufbau eine Ausruf-Ausruf-Antwort-Struktur aufweist, die an die dreiteilige Gliederung des klassischen Blues-Stimmenablaufs erinnert¹³⁷: Diese wird eingeleitet durch eine als Ausruf gedachte Akkord-Phrase, auf die wiederum ein Ausruf folgt, diesmal jedoch bestehend aus einer *Single-Note*-Melodie. Letztere weist einen aufsteigenden melodischen Gestus auf und führt zu der höchsten melodischen Koordinate des zweiten Formabschnitts, nämlich zum *Tension*-Ton E4 auf dem Off-Beat-Akzent 1+ (Takt 6). Die folgende als Antwort konzipierte Phrase setzt

¹³⁶ Kommentar: Dabei handelt es sich um Koordinaten der Richtungsänderung innerhalb einer Melodie (Delamont, *Modern Melodic Technique*, S. 25.)

¹³⁷ Dauer, *Die magische Musik*, S. 310.

ebenfalls auf einem Off-Beat (Zählzeit 3+) mit dem harmonieeigenen Ton D3 ein. Darauf folgt eine *Akkordwechsel-Einkreisung* (siehe Kapitel „Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten) mit dem Zielton Bb3, von dem aus eine Umspielung einer Gm-Akkordbrechung erklingt. Anhand dieses ausgeklügelten Effekts eines *Call-and-Response* Schemas bereitet Reinhardt die folgende Modulation zur parallelen Tonart F-Dur vor. An diese schließt zugleich eine abrupte Modulation zum in Db-Dur stehenden B-Teil an, die mittels eines A⁷-Dominantakkords bewerkstelligt wird. Bei diesem Übergang erklingt als tiefste melodische Koordinate der Ton E1 (Takt 8), der im ganzen Stück nur einmal vorkommt.

Notenbeispiel 4.5: fortgesetzt.

Reinhardt orientiert sich im B-Teil an wichtigen melodischen Koordinaten des Originals, verändert jedoch zunehmend deren Tonhöhenpositionen, sowie die metrischen Positionen der Phrasengliederungspunkte. Zudem entwickelt er auch neues musikalisches Material. Beim Übergang der Formabschnitte erklingt zunächst eine end-betonte Akkordphrase. Reinhardt erreicht gleich zu Beginn den Ton Eb4 auf einem Off-Beat-Akzent als höchste melodische Koordinate des Formabschnitts. In den Takten 1 bis 3 gestaltet Reinhardt seine Phrasen so, dass sie sich innerhalb der formalen zweitaktigen Gliederungsebenen bewegen (→ anfangsbetonte Phrasen). Er intensiviert die rhythmische Spannung, indem er neben kreuzrhythmischen Gestaltungsmitteln die rhythmische Bewegungsintensität steigert. Das erreicht er dadurch, dass er zunächst bei der zweiten Phrase (Takt 2) deren Anfangspunkt im Vergleich zur ersten Phrase weiter nach vorne verschiebt und zudem eine kurze melodische Extension mit dem Zielton Ab3 anschließt (Takt 3). Die folgende musikalische Passage ab dem vierten Grundschatz des dritten Takts weist einen interessanten Aufbau auf: Reinhardt intensiviert dabei auf der rhythmischen Ebene die Spannung, indem er die Phrasenendpunkte

weiter nach vorne verschiebt und mit Off-Beat-Akzenten versieht. Auf der melodischen Ebene ist bei der ersten Phrase zunächst ein fallender melodischer Gestus zu konstatieren, jedoch springt Reinhardt am Schluss in den Ton C3 (Takt 4), wodurch er plötzlich den vorläufig höchsten melodischen Koordinaten Bb3 der Phrase überschreitet. Auf diesen spannungsvollen melodischen Quintsprung folgt eine schnell fallende melodische Bewegung, die ins tiefere Register führt. Bei der anschließenden Phrase ab dem fünften Takt verschiebt Reinhardt nochmals den Phrasenanfang weiter nach vorne, erreicht wiederum die melodische Koordinate C3, und beendet die Phrase auf dem dritten Grundschat des sechsten Takts mit dem Ton Ab3. Anschließend spielt Reinhardt eine Akkordphrase, die zum Ton *d* im achten Takt führt, um das Ende des B-Teils zu betonen.

4

5

Notenbeispiel 4.5: fortgesetzt.

Der dritte A-Teil beginnt mit einer in Sekundschrinen aufsteigenden melodischen Linie, die als wichtigen melodischen Koordinaten den Ton G3 als Ziel hat, um dann zum Ton G2 im tieferen Register zu führen. Daraufhin folgt in der zweiten Phrase ein Sprung über zwei Oktaven zunächst in den Ton F4, um daraufhin den Ton G4 als höchsten Punkt des Chorus zu erreichen. Den damit einhergehenden Spannungsanstieg baut Reinhardt stufenweise ab, indem er den Ton D3 mit steigenden und fallenden Bewegungen mit verschiedenen Zwischenstufen umspielt (Takte 4 und 5). Ab dem vierten Takt geht ein wesentlicher Spannungsmoment davon aus, an welchen metrischen Positionen Reinhardt die einzelnen Phrasen anordnet: Bei der end-betonten Phrase ab dem vierten Takt liegt das Phrasenende wie bei der vorangegangenen zweitaktigen Phrasen ebenfalls auf dem dritten Grundschat. Bei den folgenden Phrasen wirken mehrere Spannungsmomente ineinander: 1. Formale

Phrasenbeschleunigung durch die relative eintaktige Länge, die 2. auf der motivischen Ebene fortgeführt wird durch die motivische Verkürzung, wodurch die zweite Phrase auf dem zweiten Grundschlag des siebten Takts endet, und 3. durch die metrische Position der Phrasenanfänge jeweils auf dem vierten Grundschlag, wodurch ein vorwärtstreibende Wirkung entsteht (unbetonte metrische Position). Gleich darauf folgt eine (vollverminderte) G° -Akkordbrechung, die den *Tension*-Ton *db* über einem C^7 -Dominantakkordfundament betont. Den dritten A-Teil beendet Reinhardt mit einer fallenden melodischen Bewegung unter anderem mit der *blue third* *eb* über einem C^7 -Dominantakkordfundament, um mittels eines Quartsprungs in den Ton F3 als tonales Zentrum seine Solo-Improvisation zu beenden.

5. Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten

„It has been amply shown that very beautiful
melodies can be created out of a small
number of very simple chords.“¹³⁸

Im Gegensatz zur Harmonie, die sich durch das zeitliche Zusammenklingen unterschiedlicher Tonhöhen auszeichnet¹³⁹, können melodische Phrasen grundlegend als eine Reihenfolge von zeitlich nacheinander erklingenden Tonhöhen, bei denen die rhythmische Gestaltung sehr ausschlaggebend ist, bezeichnet werden.¹⁴⁰ Die vertikale und horizontale Ebene sind zwar eng miteinander verknüpft,¹⁴¹ jedoch müssen sie sich bezüglich ihres zugeschriebenen Tonvorrats nicht immer decken, das bedeutet der Tonvorrat auf der Phrasenebene kann temporär mit dem zugedachten Tonvorrat der harmonischen Akkompagnement-Struktur kontrastieren. Bei der weiteren musiktheoretischen Auseinandersetzung mit Django Reinhardts Solo-Improvisationen in Moll-Tonarten ist es daher sinnvoll, bei der Analyse seines Umgangs mit dem Tonvorrat zwischen einer vertikal (harmonisch) und einer horizontal (melodisch) orientierten musikalischen Gestaltung zu unterscheiden.¹⁴²

Bei der freien harmonischen Solo-Improvisation basiert die melodisch-rhythmische Phrasengestaltung grundlegend auf der Ausdeutung von Akkordfolgen.¹⁴³ Die aus Terzschichtungen gebildeten Akkorde können dabei von Basisdreiklängen bis hin zu siebentönigen Mehrklängen reichen: Die zum Basisdreiklang oder vierstimmigen Dominantseptakkord hinzutretenden leitereigenen Töne werden als sogenannte *Tensions* bezeichnet. Dabei handelt es sich um Spannungstöne, die als Farbtöne angesehen werden können und nicht aufgelöst werden müssen.¹⁴⁴ Seit dem frühen Jazz begannen bereits Musiker mit einem zugedachten Tonvorrat in Bezug auf einen harmonischen Fundament-Akkord bei ihren Solo-Improvisationen zu experimentieren, um die Basisakkordstruktur anhand von leitereigenen *Tension*-Tönen oder alterierten Tönen zu erweitern.¹⁴⁵ Neben dieser vertikal

¹³⁸ Hodeir, *Jazz: its evolution and essence*, S. 151.

¹³⁹ Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 78.

¹⁴⁰ Vgl. Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 78.

¹⁴¹ Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 115.

¹⁴² Vgl. Kissenbeck, *Diastematische Aspekte der Jazzimprovisation*, S. 182.

¹⁴³ Bickl, „Chorus und Line“, S. 24.

¹⁴⁴ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 29ff.; vgl. Bickl, „Chorus und Line“, S. 57–58.

¹⁴⁵ Russell, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, S. 58.

orientierten tonalen Gestaltung existiert die horizontal orientierte tonale Gestaltung, bei der strukturell wichtige Akkorde als Anhaltspunkte anvisiert werden, während das harmonische Fundament als untergeordnete Ebene betrachtet wird.¹⁴⁶ Mit diesem Wissen im Hinterkopf lässt sich die tonale Phrasengestaltung und der damit verbundene Umgang mit einem zugedachten Tonvorrat erst eindeutig musikanalytisch erfassen. Einen weiteren wichtigen Punkt in diesem Kapitel betrifft die gestalterische Komponente bei melodisch-rhythmischen Phrasen, bei der die melodische Bewegung für sich, aber auch der Phrasenaufbau in einem größeren Kontext betrachtet werden sollen. Zunächst soll aber auf einen zugedachten Tonvorrat bei Moll-Tonarten eingegangen werden, um in einem weiteren Schritt die melodische Gestaltung und den Phrasenaufbau zu behandeln. Darauf folgt eine musikanalytische Betrachtung von ausgewählten Notenbeispielen, bei denen die im Folgenden definierten Parameter exemplarisch dargestellt werden sollen.

5.1. Tonvorrat bei Improvisationen in Moll-Tonarten

Unter dem Begriff Tonalität versteht man die Beziehung von musikalischen Phrasen und Akkorden zu einem tonalen Gravitationszentrum, dessen Grundton als Orientierungspunkt für das harmonische Spannungsgefälle und für den formalen melodischen Spannungsbogen dient.¹⁴⁷ Als elementare heptatonische Grundklangfarben können Dur und Natürlich-Moll angesehen werden, die sich bei ihrer Intervallstruktur durch die Terz, Sext und Septim unterscheiden.¹⁴⁸ Bei der Bestimmung des Charakters eines Jazzstücks zwischen Dur und Moll kann ein ambivalenter Interpretationsspielraum gegeben sein. Dieser Umstand ergibt sich dadurch, dass innerhalb eines als in Moll stehenden wahrgenommenen Stücks

1. temporär zur parallelen Dur-Tonart ausgewichen werden kann¹⁴⁹,
2. eine Modulationen hin zu einem anderen tonalen Zentrum stattfinden kann¹⁵⁰ und
3. ein modaler Austausch (*Modal Interchange*) einzelner Akkorde und/oder des Tonmaterials aus einer gleichnamigen Dur-Tonart und/oder der *Blues*-Tonalität

¹⁴⁶ Vgl. Bickl, "Chorus und Line", S. 91.

¹⁴⁷ Vgl. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 17, S. 280.

¹⁴⁸ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 42ff..

¹⁴⁹ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 44, S. 83.

¹⁵⁰ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 334ff..

stattfinden kann, wodurch Stammtöne einer zugeschriebenen Tonart alteriert werden.¹⁵¹

Diese drei aufgezählten Möglichkeiten können bei einem Jazzstück mit einem Moll-Charakter einzeln auftreten oder unterschiedlich miteinander kombiniert werden. Beim zuletzt genannten Punkt des sogenannten *Modal Interchange* beschränkt sich der modale Austausch nicht nur auf eine gleichnamige Dur-Tonart und/oder der *Blues*-Tonalität, sondern in der Moll-Praxis ist es üblich, dass man die sechste und siebte Tonstufe je nach musikalischem Kontext variiert:¹⁵² Beispielsweise wird in Natürlich-Moll und Dorisch-Moll die siebte Tonstufe als chromatischer Leitton zum Grundton des tonalen Zentrums erhöht, damit ein Dominantakkord entsteht.¹⁵³ Bei Jazzstücken in Moll-Tonarten bzw. Abschnitten innerhalb eines Jazzstücks, bei denen das tonale Zentrum um eine Moll-Tonart kreist, kann grundlegend von einem neuntönigen Moll-Tonvorrat ausgegangen werden.

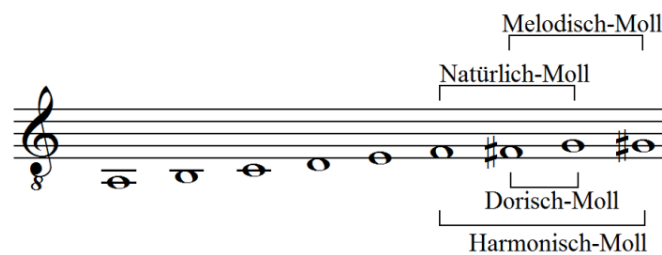


Abbildung 5.1: Tonvorrat von Moll-Tonarten (angelehnt an Bickl, Gerhard: „Chorus und Line. Zur harmonischen Flexibilität in der Bebop-Improvisation“, in: Kerschbaumer, Franz / Kolleritsch, Elisabeth / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2000 [Band 32], S. 25).

In Abbildung 5.1 sind die verschiedenen Formen von Moll-Tonarten zu sehen, die sich dem Musikwissenschaftler Gerhard Bickl zufolge in der Jazzharmonik als eine aus neun Tönen bestehende Skala zusammenfassen lassen.¹⁵⁴ Durch die Variabilität der sechsten und siebten Tonstufe ergeben sich bei den vier elementaren Moll-Tonarten folgende Intervallreihen:¹⁵⁵

- Natürlich-Moll: 1 – 2 – b3 – 4 – 5 – b6 – b7
- Dorisch-Moll: 1 – 2 – b3 – 4 – 5 – maj6 – b7
- Harmonisch-Moll: 1 – 2 – b3 – 4 – 5 – b6 – maj7

¹⁵¹ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 174ff.; vgl. Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 82, S. 128ff.; vgl. Kissenbeck, *Diastematische Aspekte der Jazzimprovisation*, S. 66ff..

¹⁵² Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 174ff.; vgl. Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 87ff..

¹⁵³ Vgl. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 83–85.

¹⁵⁴ Bickl, „Chorus und Line“, S. 25.

¹⁵⁵ Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 85; de LaMotte, Dieter: *Harmonielehre*, S. 78.

- Melodisch-Moll: 1 – 2 – b3 – 4 – 5 – maj6 – maj7

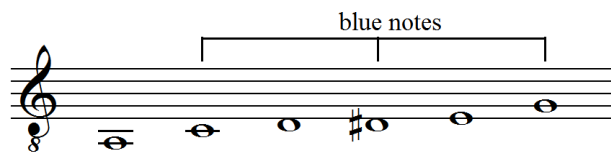


Abbildung 5.2: Hexatonische Blues-Skala (angelehnt an Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 2. Auflage, Mainz: Schott 2003, S. 202, 207).

Neben dem Tonvorrat, der sich durch die Variabilität der Moll-Tonarten ergibt, ist ein ambivalenter Einfluss des *blues*-Idioms gegeben. In Abbildung 5.2 ist der Tonvorrat der traditionellen hexatonischen Blues-Skala zu sehen. Diese steht in Verbindung mit historisch konnotierten mikrotonalen Tonflexionen bei den *blue notes* und weist bestimmte modale Eigenschaften auf, die im Abschnitt „Tonbildung und Tonflexionen“ behandelt wurden. Ausgehend von den *blue notes* wurden in der Entwicklung des Jazz mikrotonale Tonflexionen auch auf andere Tonstufen ausgeweitet, die je nach ausführendem Musiker individuell zu interpretieren sind. Wie sich der Einfluss des damit in Verbindung stehenden *blues*-Idioms und die erweiterten mikrotonalen Tonflexionen bei Django Reinhardt zeigen, wird in der Conclusio noch diskutiert.

Einen weiteren wichtigen Punkt bei Reinhardts Umgang mit einem zugeordneten Tonvorrat betrifft das Aufbrechen des tonalen Raums mittels der Chromatik. Bei seinen Solo-Improvisationen kann bei der chromatischen Erhöhung und Erniedrigung von Tonstufen folgende Unterteilung gemacht werden:

- Harmoniebetonende Chromatik:

Um eine bestimmte Harmonie hervorzuheben, werden Stammtöne einer zugeschriebenen Tonart chromatisch alteriert. Das kann bei der Übereinstimmung des zugeordneten Tonvorrats der Phrasenebene und der harmonischen Ebene im Rahmen von Sekundär-Dominantakkorden oder Substitut-Dominantakkorden der Fall sein,¹⁵⁶ aber auch nur auf der Phrasenebene, wenn chromatisch alterierte Töne erklingen, um einen aufwärts strebenden Leitton (alt.L.) und abwärts strebenden Gleitton (alt.G.) zu funktional wichtigen Tonstufen zu bilden¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Vgl. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 102–104.

¹⁵⁷ Kissenbeck, *Diastematische Aspekte der Jazzimprovisation*, S. 126; Belmont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 31.

- Färbende Chromatik:

Hier wird das tonale Klangbild aufgebrochen, um eine Farbwirkung auszuüben.¹⁵⁸ Dabei handelt es sich um

1. chromatische Verzierungen einzelner Töne oder einer Tonfolge,
2. längere chromatische Läufe, bei denen eine bestimmte Tonstufe als Ziel anvisiert wird,
3. Zusammenklänge mit identischer Intervallstruktur, sogenannte Leitklänge ohne dominantische Funktion, die sich auf der melodischen Phrasenebene chromatisch hin zu einem gemeinsamen Zielakkord auflösen, der eine tragende Funktion im musikalischen Geschehen hat¹⁵⁹, und
4. überlagernde Klangebenen, bei denen temporär spannungserzeugende Zusammenklänge zwischen der melodischen Phrasenebene und dem zugrunde liegenden Fundamentalakkord entstehen¹⁶⁰.

5.2. Harmonieeigene und harmoniefremde Töne

Um Django Reinhardts melodischen Denken auf dem Grund zu gehen, kann allgemein festgestellt werden, dass sich seine Gitarrenstilistik am arpeggierten Spiel orientiert.¹⁶¹ Dabei interpretiert er die harmonische Grundlage, die ein Basisdreiklang oder ein Mehrklang sein kann, auf unterschiedliche Art und Weise: Er nutzt bei der tonalen Gestaltung seiner Phrasen die Möglichkeit die zugrunde liegende Harmonie mit *Tension*-Tönen und/oder alterierten Tönen zu erweitern, unabhängig davon, ob diese im Akkord tatsächlich vorhanden sind. Dabei verflüssigen sich die Grenzen zwischen *Tension*-Tönen/alterierten Tönen und nach Auflösung strebenden harmoniefremden Tönen,¹⁶² weil Reinhardt *Erweiterungstöne* je nach musikalischen Kontext entweder als länger ausgehaltene Nebennoten, die sich hin zu einem Fundamentalakkordton auflösen, oder eben als nicht aufgelöste Nebennoten interpretiert. In diesem Zusammenhang macht es einen Unterschied, ob *Erweiterungstöne des Basisgrundklangs* auf

¹⁵⁸ Vgl. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 236ff.

¹⁵⁹ Vgl. Kissenbeck, *Diastematische Aspekte der Jazzimprovisation*, S. 85.

¹⁶⁰ Vgl. Schmitz, „Stilprägende Elemente in der Musik von Django Reinhardt“, S. 35.

¹⁶¹ Vgl. Schmitz, „Stilprägende Elemente in der Musik von Django Reinhardt“, S. 38.

¹⁶² Vgl. Bickl, „Chorus und Line“, S. 54, S. 58.

- metrisch unbetonter Zeit kurz erklingen und dadurch eine spielerische und ornamentale Wirkung auf das Klangbild haben¹⁶³ oder
- auf metrisch unbetonter oder betonter Zeit länger ausgehalten werden und dadurch eine stärkere färbende Wirkung auf das Klangbild haben.¹⁶⁴

Bei der vertikal (harmonisch) orientierten Analyse von Reinhardts Umgang mit einem zugeordneten Tonvorrat in Moll soll daher ein Bezeichnungssystem angewendet werden, dass sich zwar an den Begriffen der klassischen Harmonielehre orientiert, diese jedoch mit einer flexibleren Auslegung handhabt. Dadurch soll ein besseres Verständnis geschaffen werden, um besondere Zusammenhänge bei Django Reinhardts musikalischen Schaffen darstellen zu können, ohne sich in musikanalytischen Termini zu verlieren. Im Rahmen dieser Arbeit werden *Tension*-Töne (T-) nur als solche benannt, wenn diese sich nicht in einen Basisakkordton auflösen. Weiters werden die Bezeichnungen wie Vorhalt (Vh.), Durchgangsnoten (Dg./c.Dg.), Wechselnoten (Wn./c.Wn.), anspringende/abspringende Nebennoten (Nn./c.Nn.), Vorschlagsnoten (Vs./c.Vs.), Suspension (Sus.) und Vorausnahmen (Vn.) verwendet.

Neben dieser vertikal orientierten melodischen Gestaltung ist bei Django Reinhardt eine horizontal orientierte Denkweise ausgeprägt.¹⁶⁵ Diese zeigt sich insbesondere dadurch,

- dass er bei seinen Phrasen einen zugeordneten Tonvorrat entweder in Bezug auf den vorangegangenen Akkord retardiert oder in Bezug auf den nachfolgenden Akkord antizipiert,
- dass er auf der Phrasenebene eine funktional wichtige Tonstufe anvisiert und diese mittels einer vollverminderten Sept-Akkordbrechung oder einer längeren Folge von chromatischen Tonschritten/Zusammenklängen erreicht, oder
- dass er „linear orientierte melodische Strukturen“ erzeugt, bei denen der tonale motivische Gehalt einen geringen Bezug zum harmonisch-metrischen Akkompagnement aufweist.¹⁶⁶

¹⁶³ Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 117.

¹⁶⁴ Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 107; vgl. Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 118.

¹⁶⁵ Vgl. Schmitz, „Stilprägende Elemente in der Musik von Django Reinhardt“, S. 34–35.

¹⁶⁶ Givan, *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, S. 280ff..

5.3. Melodische Phrasengestaltung und Phrasenaufbau

Nachdem nun grundlegende Eigenschaften des Tonvorrats in Moll-Tonarten behandelt wurden, sollen bestimmte musikalische Aspekte in einen größeren Zusammenhang gebracht werden, um die „innere Logik“ von Django Reinhardts melodischer Phrasengestaltung und Phrasenaufbau darzustellen. Im Vordergrund stehen dabei die im Folgenden definierten zwei Parameter:

- Melodische Phrasengestaltung:

Bei diesem Parameter soll Reinhardts Umgang mit einem zugedachten Tonvorrat und damit verbundene tonale Besonderheiten, die sich zwischen dem harmonischen Akkompagnement und der melodischen Phrasengestaltung ergeben können, musikanalytisch erfasst werden. Neben dem Umgang mit harmonieeignen und harmoniefremden Tönen, sowie den damit verbundenen Erweiterungstönen sollen bestimmte melodische Wendungen, die von dem Komponisten Ernst Toch als sogenannte „Einkreisungen“ bezeichnet werden,¹⁶⁷ behandelt werden. Diese erinnern zwar an die mit dem *Bebop*-Stil konnotierten *approach-note*-Figuren,¹⁶⁸ bei denen grundlegend benachbarte tonleiter eigene und chromatische Töne die jeweiligen Basisdreiklangtöne umspielen,¹⁶⁹ jedoch sollen diese durch den unterschiedlichen historischen Kontext nicht als gleiche melodische Gestaltungsmittel interpretiert werden. Die im Weiteren so zu benennenden „Einkreisungen“ übernehmen bei Reinhardt mehrere unterschiedliche Funktionen im musikalischen Geschehen:

- Grundlegend umspielt Reinhardt bei Harmoniewechseln einen Fundamentalton des Folgeakkords mit zwei benachbarten Tönen des vorangehenden Akkords. Dabei löst sich ein benachbarter Ton direkt („*direct Resolution*“¹⁷⁰) oder verzögert („*delayed Resolution*“¹⁷¹) mittels eines Sekundschriffs zum Zielton auf. Anhand dieser Art der melodischen Stimmführung wird eine enge Beziehung zwischen den einzelnen Harmonien geschaffen¹⁷². Damit in Verbindung steht weiters die „Einkreisung“ von zumindest einem antizipierten Fundamentalakkordton der Folgeharmonie oder eine retardierte „Einkreisung“, bei der ein Fundamentalakkordton mit Nachbarnoten der vorangegangenen Harmonie umspielt wird.

¹⁶⁷ Toch, *Die gestaltenden Kräfte der Musik*, S. 131.

¹⁶⁸ Vgl. Schwab, „Die Jazzgitarre und ihre spezifischen Ausdrucksmittel bei Django Reinhardt“, S. 57.

¹⁶⁹ Bickl, „Chorus und Line“, S. 55.

¹⁷⁰ Vgl. Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 24.

¹⁷¹ Delamont, *Modern Melodic Technique*, S. 13; vgl. Perricone, *Melody in Songwriting*, S. 24.

¹⁷² Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 228.

Neben diesen elementaren Erscheinungsformen von „Einkreisungen“ wird sich bei der exemplarischen Betrachtung von ausgewählten Notenbeispielen noch zeigen, dass Reinhardt mit diesem melodischen Gestaltungselement bewusst dessen Möglichkeitsrahmen auslotete und damit in unterschiedlichen musikalischen Kontexten experimentierte. Damit in Verbindung steht die Bezeichnung *decorative Resolution*, bei der harmoniefremde Töne von harmonieeigenen Tönen umspielt werden.¹⁷³

- Phrasenaufbau:

Beim Phrasenaufbau zeigt sich bei Reinhardts komponierten Themenköpfen und improvisierten Soli eine orchestrale Spielweise, die sich anhand der musikalischen Textur und der Einteilung des musikalischen Materials in eine Hauptstimme und Begleitstimmen festmachen lässt.¹⁷⁴ Dem Musikwissenschaftler Benjamin Givan zufolge setzte Reinhardt bewusst musikalische Diskontinuitäten ein, um unter anderem konzeptuelle und strukturelle Unterschiede im musikalischen Geschehen hervorzuheben, wie beispielsweise die Paraphrase einer originalen Melodie und den Beginn oder das Ende eines Formabschnitts.¹⁷⁵ Zudem geht von den musikalischen Diskontinuitäten ein Einfluss auf den formalen Spannungsentspannungsbogen durch die unterschiedliche Orchestrierung im weiteren Sinne aus. Bei seiner bevorzugten monophonen Spielweise von *Single-Note*-Melodielinien entwickelt Reinhardt musikalische Diskontinuitäten anhand von Akkord-Einwürfen, Oktavdoppelgriffen und seltener Terz- oder Quart-Doppelgriffe, sowie durch abrupte Registerwechsel, Veränderung bei der Dynamik oder des motivischen Gehalts. Damit in Verbindung können unter anderem die im Abschnitt „Melodie, Arrangement und Improvisation“ behandelten Erscheinungsformen des *Call-and-Response* Schemas und die Illusion von simultaner Mehrstimmigkeit stehen.¹⁷⁶ Hinzu kommt dabei weiters die Unterscheidung zwischen musikalischem Vordergrund- und Hintergrundmaterial, wobei letzteres sich beispielsweise durch repetierende rhythmische Figuren charakterisieren lässt.¹⁷⁷ Reinhardt verstand es aus den ihm zur Verfügung stehenden gestalterischen Mitteln stimmige Gesamtkunstwerke zu entwickeln. Im folgenden Abschnitt soll anhand exemplarischer Notenbeispiele ein Einblick über seinen Umgang mit einem zugeordneten Tonvorrat bei Stücken in Moll-Tonarten und die damit verbundene melodische Phrasengestaltung und der Phrasenaufbau gegeben werden.

¹⁷³ Vgl. Delamont, *Modern Melodic Technique*, S. 13.

¹⁷⁴ Hodeir, *Toward Jazz*, S. 186–188; vgl. Givan, *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, S. 84ff..

¹⁷⁵ Givan, *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, S. 84.

¹⁷⁶ Givan, „Discontinuity in the Music of Django Reinhardt“, S. 236, vgl. Givan, *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, S. 114ff., S. 121ff., S. 123ff., S. 131ff..

¹⁷⁷ Givan, „Discontinuity in the Music of Django Reinhardt“, S. 244.

5.4. Exemplarische Notenbeispiele

Notenbeispiel 5.1: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Notenbeispiel 5.1: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Beim Notenbeispiel 5.1 handelt es sich um die einleitenden Takte des Stücks „Minor Swing“ (11/1937; OLA 19990-1) von Reinhardts Solo-Improvisation. Es erklingt zunächst eine endbetonte Akkord-Phrase, die sich aus einem erweiterten E⁷-Dominantakkord mit den *Tension*-Tönen #5 und b9, der zum Am⁶-Tonikaakkord kadenziiert, zusammensetzt. Mit dieser Akkordphrase imitiert Reinhardt auf orchestrale Art und Weise die Bläsersektion einer Big-Band.¹⁷⁸ Für Big-Band-Arrangements der Swing Ära war es charakteristisch, dass oft anhand kurzer *Riff*-ähnlichen Ensemblepartien die Beginne von Formteilen oder formale Schwerpunkte durch kurze *Fills* hervorgehoben wurden.¹⁷⁹ Daraufhin erklingt eine endbetonte Single-Note-Melodie, die mit einer chromatischen Tonumspielung beginnt und durch eine *Akkordwechsel-Einkreisung* des Zieltons A harmonisch gegliedert wird. Der Ton *a* wird dabei mittels einer *delayed Resolution* erreicht und fällt auf dem ersten Grundschlag des dritten Takts. Dieser wird sogleich zum Angelpunkt einer erweiterten Dm⁶-Akkordbrechung mit dem *Tension*-Ton *b* (T6). Diese zwei Phrasen weisen neben einem symmetrischen Aufbau, das Gestaltungsprinzip des *Call-and-Response* Schemas auf, wobei durch die orchestrale Spielweise der Eindruck von zwei getrennten Instrumenten oder Instrumentengruppen entsteht.

¹⁷⁸ Vgl. Schmitz, „Stilprägende Elemente in der Musik von Django Reinhardt“, S. 36.

¹⁷⁹ Givan, „Discontinuity in the Music of Django Reinhardt“, S. 248.

Notenbeispiel 5.2: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Im Notenbeispiel 5.2 ist der Übergang vom zweiten zum dritten Chorus beim Stück „Minor Swing“ (11/1937; OLA 19990-1) zu sehen. Reinhardt beginnt die end-betonte Phrase mit einer ornamentalen Tonumspielung, gefolgt von einem Oktavsprung zum Ton *e*. Bei dem Taktübergang zwischen den Formteilen erklingt zunächst eine *Akkordwechsel-Einkreisung*, die aus harmonieeigenen Tönen der Quint und Septim des zugrunde liegenden E^7 -Dominantakkords besteht und als Zielton die Terz *c* des darauf folgenden A^6 -Tonikaakkords hat. Daran schließt eine *Leitton-Einkreisung* mit dem Zielton *a* an, der – wenn man vom Standpunkt der vertikal orientierten Melodieanalyse ausgeht – die *delayed Resolution* der Töne $g\# \rightarrow a$ aufweist. Neben dieser Betrachtungsweise bietet sich bei der linear orientierten Melodieanalyse die Interpretation an, Reinhardts Umgang mit dem Tonvorrat als *retardierte Einkreisung* zu bezeichnen: Durch die verzögerte Einkreisung mit dem Leitton $g\#$ entsteht dabei zwischen der melodischen Phrasenebene und dem Akkord-Fundament ein harmonischer Spannungsmoment.

Notenbeispiel 5.3: Auszug von „Bouncin' Around“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Bei dem Notenbeispiel 5.3 „Bouncin' Around“ (09/1937; OLA1953-1) ist der Übergang vom ersten zum zweiten A-Teil des einleitenden Paraphrase-Chorus zu sehen. Bei der Anfangsbetonten Phrase zeigt sich eine tonale Besonderheit in Bezug auf den zugrunde liegenden G^m -Tonikaakkord: Auf der Phrasenebene erklingt zunächst eine (vollverminderte) $C^\circ 7$ -Akkordbrechung, die mittels einer *direct Resolution*-Einkreisung (Töne $eb \rightarrow d$) den Grundton

d des im dritten Takt folgenden D^7 -Dominantakkords vorwegnimmt. Diese Art und Weise der linearen melodischen Gestaltung wird von dem Musikwissenschaftler Gerhard Bickl als horizontale oder akkordübergreifende Technik bezeichnet, bei der grundlegend die Tonika und Dominante im Rahmen einer zusammenhängenden Akkordprogression als Zielharmonien anvisiert werden.¹⁸⁰ Darauf folgen zwei antizipierte *Akkordwechsel-Einkreisungen*, bei denen jeweils die harmoniefremden Töne *bb* und *g* mittels einer sogenannten *decorative Resolution* umspielt werden. Interpretiert man diese musikalische Sinneinheit unter dem Gesichtspunkt einer linear orientierten melodischen Gestaltung, dann bildet Reinhardt jeweils auf den Off-Beat-Akzenten eine Triaden-Struktur mit den Tönen *d*, *bb* und *g*, wodurch er den Basisdreiklang der im nächsten Takt zugrunde liegenden Gm^6 -Harmonie antizipiert. Diese Art der melodisch-rhythmischen Phrasengestaltung kann daher als *antizipierte Einkreisung* bezeichnet werden.

Reinhardt beendet die Phrase mit einer melodischen Figur, die auf der gestalterischen Ebene die Illusion von simultaner Mehrstimmigkeit in sich birgt: Dabei erklingt in der oberen Melodielinie der sich wiederholende Pedalton *d*, während die untere Melodielinie mit einer fallenden melodischen Bewegung zum Schlusston *g*, der auf den ersten Grundschlag des zweiten A-Teils fällt, führt. Diese Art der Andeutung einer latenten Zweistimmigkeit mittels eines Pedaltons bei einer einstimmigen melodischen Linie findet sich in der europäischen Kunstmusik häufig bei den Kompositionen Johann Sebastian Bachs,¹⁸¹ dessen Musik Reinhardt besonders schätzte.¹⁸²

transkribiert von Ayeroff, Stan: „Django Reinhardt“, „Django Reinhardt“, hrsg. von Pickow, Peter / Shulman, Jason, New York: Music Sales Co. 1988 [Jazz Masters Series], S. 12).

Neben den behandelten Erscheinungsformen von „Einkreisungen“ in Verbindung mit Harmonieübergängen ist im Notenbeispiel 5.4 eine weitere Gestaltungsmöglichkeit zu sehen.

¹⁸⁰ Bickl, „Chorus und Line“, S. 91.

¹⁸¹ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 294ff.

¹⁸² Dregni, *Django. The Life and Music of a Gypsy Legend*, S. 123.

1. Chorus B. Teil

$\text{♩} = 99$

B1
G^{7/9}

Bm

antizipierter Tonvorrat

alt. 7

Vh.

del. R.

Nn.

T9

alt. 7

c.Nn.

Dg.

b.Dg.

alt. L.

alt. 7

c.Nn.

umgekehrte Einkreisung: Vorhalt

del. R.

chrom. Einkreisung: Quint

umgekehrte chrom. Einkreisung: Vorausnahme

Bm

Wn.

Nn.

alt. L.

Nn.

alt. L.

Nn.

Nn.

alt. Nn.

alt. L.

Nn.

del. R.

Einkreisung: Terz

Leitton-Einkreisung: Grundton

del. R.

3

del. R.

chrom. Einkreisung: Quint

Einkreisung: Terz

Leitton-Einkreisung: Grundton

chrom. Einkreisung: Quint

Das Gestaltungsprinzip, das Einkreisungen in sich bergen, kann aber auch noch andere Formen annehmen. Im Notenbeispiel 5.5 sind die einleitenden Takte des B-Teils vom Stück „Si Tu Savais“ (11/1947; OSW 484-1) zu sehen. Bei der anfangs-betonten Phrase alteriert Reinhardt bereits den zugedachten Tonvorrat in B-Moll, um die Septim F des folgenden G^{7/9}-Dominantakkords beim auftaktigen Einsatz vorwegzunehmen. Dieser Akkord hat eine besondere Stellung im musikalischen Geschehen, weil es sich je nach musikalischen Kontext 1. um einen alterierten Subdominant-Moll Akkord oder einen „*Modal Interchange*“-Akkord aus der *Blues*-Tonalität und 2. um einen Substitut-Dominantakkord, wenn er zum F#⁷-Dominantakkord aufgelöst wird, handeln kann. In beiden Fällen besteht der zugedachte

65

Tonvorrat aus der *Lydisch b7-Skala* (Intervallreihe: 1 – 2 – 3 – #4 – 5 – 6 – b7),¹⁸⁴ wodurch in Bezug auf die neuntönige Grundmoll-Skala nur ein Ton (b7) alteriert werden muss.

Beim Umgang Reinhardts mit dem Tonvorrat zeigt sich in den folgenden Takten, dass er frei von einem nur skalaren Denken den diatonischen Tonraum chromatisch erschließt. Am Anfang erklingt eine *umgekehrte Einkreisung*, bei der der Vorhaltton *c#* umspielt wird. Dieser wird daraufhin Teil einer *chromatischen Einkreisung*, die als Zielton die Quint *d* hat, wodurch der spannungserzeugende Vorhalt schließlich zu einem Akkordton aufgelöst wird. Kurz darauf folgt im tieferen Register eine *umgekehrte chromatische Einkreisung* des Zieltons *c#* anhand des alterierten Tons *c*, der zuvor als chromatischer Gleitton zum Ton *b* führte: Dabei avanciert der Ton *c#* durch dessen Wiederholung von einem unbetonten Durchgangston zu einem betonten, der sich schließlich mit dem Halbtonschritt *c#*→*d* auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 1+) auflöst. Der Tonvorrat der folgenden end-betonten Phrase weist eine zunehmende Chromatisierung auf: Das zeigt sich durch 1. den alterierten Leitton *f#*, 2. die alterierte Septim *f*, 3. die chromatisch abspringende Nebennote *g#* und 5. die bereits über einem Bm-Tonikaakkord erklingende Wechselnote *e#*.

Die anschließend einsetzende anfangs-betonte Phrase weist einen absteigenden melodischen Gestus auf und beinhaltet eine Abfolge von Einkreisungen, die zwar die Fundamentalakkordtöne des Bm-Basisdreiklangs umspielen, jedoch eine chromatisch färbende Wirkung haben: Über zwei Oktaven abwärts werden dabei die Terz, der Grundton und die Quint des Bm-Tonikaakkords umspielt. Reinhardt geht dabei so mit dem Tonmaterial um, dass er jeden Zielton anhand eines chromatischen Halbtonschritts in Verbindung mit einer *delayed Resolution* erreicht. Durch diese melodische Gestaltung wird die bereits begonnene Chromatisierung des diatonischen Tonraumes weiter vorangetrieben.

Es hat sich bereits gezeigt, dass die bisher behandelten Erscheinungsformen von Einkreisungen in unterschiedlichsten musikalischen Kontexten von Reinhardt bei seinen Solo-Improvisationen einfließen. Die Einkreisungen können aber auch Teil von spannungsgeladenen melodischen Wendungen sein oder als Zieltöne *Erweiterungstöne* haben, aber auch Teil einer musikalischen Passage, bei der das Gestaltungsprinzip von latenter Mehrstimmigkeit vorzufinden ist. Darauf wird im folgenden Abschnitt näher eingegangen.

¹⁸⁴Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 81–82, S. 124ff..

2. Chorus:
 erster und zweiter A-Teil
 3

Gm F⁹ B^{b6} Cm⁶ Gm
 T⁶ Vh. Vh. c.Dg. b.ab.N. T⁶ Vh.
 del.R. alt.L. Sus del.R. del.R. del.R. del.R.
 Akkordwechsel-Einkreisung + Suspension: alterierte Terz Akkordwechsel-Einkreisung: Quartvorhalt
 A² Gm
 7 Ab⁷ D⁷
 Alt. Alt. lineare Melodik: NM L. del.R. Leitton-Einkreisung: Grundton
 Alterations-Einkreisung: alterierte Terz

Notenbeispiel 5.6: Auszug von „Douce Ambiance“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Im Notenbeispiel 5.6 ist ein Teil des einleitenden A-Teils von Reinhardts Solo-Improvisation bei dem Stück „Douce Ambiance“ (02/1943; OSW 322-1) zu sehen. Die erste anfangs-betonte Phrase beginnt mit einer Wiederholung des Tons *d*, wobei durch die wechselnden Akkordprogressionen verschiedene Tonbeziehungen entstehen. Zwischen dem vierten und fünften Takt entwickelt Reinhardt eine kadenzierende melodische Figur, deren Spannung zum einen von der Vorhaltbildung in Verbindung mit der *delayed Resolution* der Töne *eb*→*d* und zum anderen von einer *Akkordwechsel-Einkreisung* ausgeht: Dabei erklingen der alterierte Leitton *b*, auf den der Ton *d* folgt, der als *Suspension* über den Harmoniewechsel ausgehalten wird. Reinhardt löst schließlich beide Nachbarnoten zum Zielton *c* auf. In der folgenden Weiterführung des melodischen Gedankens erklingt eine Variation der vorangegangenen melodischen Figur: Diese wird dabei rhythmisch diminuiert und die Tonbeziehungen werden an das harmonische Fundament um einen Sekundschrift nach unten sequenziert, um von C-Moll nach G-Moll zu kadenzieren. Ab dem siebten Takt erklingt eine anfangs-betonte Phrase über einem Ab⁷-Substitut-Dominantakkord. Reinhardt alteriert neben dem Grundton *ab* zusätzlich den Ton *b*, den er mittels einer so zu bezeichnenden *Alterations-Einkreisung* besonders hervorhebt. Dieser Umgang mit dem Tonvorrat lässt sich nur schwer in ein vertikal orientiertes Skalendenken einordnen. Es bestehen zwar Bezüge zur verbreiteten Substitut-Dominant Skala *Lydisch b5* (*ab-bb-c-d-eb-f-gb*)¹⁸⁵, aber Reinhardt spielt neben dem alterierten Ton *b* auch den harmoniefremden Ton *g*. Dadurch entsteht eine starke Spannung zwischen der melodischen Phrasenebene und dem harmonischen Fundament-Akkord. Als

¹⁸⁵ Vgl. Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 57–58, S. 82.

B $\flat$ ⁷ E $\flat$ m A $\circ$ ⁷ C $\flat$ ⁷ B $\flat$ ⁷ E $\flat$ m

Simultane Mehrstimmigkeit: Pedalton

Interpolation: GT-HT-Skala chromatisch umspielter Apex Eb-Moll Triade

2. Chorus B-Teil Ende

Dg. c.Dg.

3 3 3
del.R.

Im Notenbeispiel 5.7 sind die letzten Takte des zweiten B-Teils des Stücks „Clair De Lune“ (04/1947; ST-1985) zu sehen. Die erste anfangs-betonte Phrase beginnt mit Sekundschritten und endet mit der Tonfolge *bb–gb–bb*, die einen Sext-Intervallsprung beinhaltet. Durch diesen Sprung öffnet Reinhardt bereits die Spannweite der melodischen Bewegung. Darauf folgt eine „ausschmückende Interpolation“, deren Tonvorrat sich von der zugeordneten Ganzton-Halbton-Skala des zugrunde liegenden vollverminderten A[°]7-Akkords herleiten lässt. Aus funktionsharmonischer Sicht handelt es sich um die #IV[°]7 Stufe, die kurzzeitig die Substitut-Dominate der Dominante (subV⁷/V⁷) ersetzt, um schließlich doch den Cb⁷-Substitut-Dominantakkord im musikalischen Geschehen zu bringen. Reinhardt beginnt hier eine musikalische Passage, die sich durch das Gestaltungsprinzip der „Illusion von simultanen Mehrstimmigkeit“ auszeichnet: Es erklingt der spannungserzeugende Leitton *d* als Pedalton, während in der oberen Melodielinie gekonnt der höchste Ton des Stücks *cb* (Apex) chromatisch umspielt wird. Im Anschlussglied kadenziert Reinhardt in der unteren Melodielinie mittels einer *delayed Resolution* des Leittons *d* zum Grundton *eb*, während in der oberen Melodielinie eine absteigende Ebm-Akkordbrechung zu diesem hinführt.

The musical score is divided into three systems, each with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 135$.

System 1 (Measures 1-5): The first staff starts with a D^7 chord and an annotation "antizipierter Tonvorrat". It features a melodic line with a "dekorative Einkreisung: Vorhalt" (decorative circle: suspension) and a "Simultane Mehrstimmigkeit: Registerwechsel" (simultaneous polyphony: register change). The second staff continues the melody with a Gm chord and a "Leitton-Einkreisung: Grundton" (leading tone circle: tonic). The third staff shows a B^2 chord and "Simultane Mehrstimmigkeit: Sequenz" (simultaneous polyphony: sequence).

System 2 (Measures 6-10): The first staff has a Gm chord and a "lineare Melodik: $\text{F}\sharp^{\circ 7}$ " (linear melody: $\text{F}\sharp^{\circ 7}$). The second staff shows a D^7 chord and a "direkte Leitton-Einkreisung: Grundton" (direct leading tone circle: tonic). The third staff features a A^3 chord and a "Semiton Bend-Release" (half-tone bend-release).

System 3 (Measures 11-15): The first staff has a Gm chord and a "repetierende rhythmische Figur mit kreuzrhythmischer Gestaltung" (repeating rhythmic figure with cross-rhythmic design). The second staff shows a A^3 chord and a "retardierte Einkreisung" (retarded circle). The third staff features a Gm chord and a "direkte chrom. Einkreisung: Tension-Ton" (direct chromatic circle: tension tone).

Notenbeispiel 5.8: Auszug von „Blues“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Bei dem Notenbeispiel 5.8 ist der zweite und ein Teil des dritten 12-taktigen Blues-Chorus des Stücks „Blues“ (10/1940; OSW 130-1) von Reinhardts Solo-Improvisation zu sehen. Die erste anfangs-betonte Phrase weist mehrere melodische Besonderheiten auf: 1. antizipiert Reinhardt den zugedachten Tonvorrat der folgenden Gm -Harmonie im vorangehenden Takt, 2. erklingt die tiefalterierte Quint (*flatted fifth*) db im Rahmen einer *dekorativen Einkreisung*, die als Zielton den Vorhaltton c umspielt. Diese spannungserzeugende melodische Wendung wiederholt Reinhardt dreimal um schließlich den Vorhaltton c abwärts zum Ton bb aufzulösen.

Im weiteren Verlauf stechen bei der melodischen Gestaltung besonders der *Tension*-Ton *e* über dem zugrunde liegenden Gm-Tonikaakkord und der *Tension*-Ton *a* bei dem Cm⁶-Subdominant-Akkord hervor:

- Durch die Variabilität der sechsten und siebten Tonstufe in Moll-Tonarten ergibt sich eine große Anzahl an möglichen Akkordschichtungen. Bei den vier Moll-Tonarten ist es üblich, die variablen Tonstufen (Melodik) und Akkorde (Harmonik) von einer parallelen Moll-Tonalität auszutauschen, was als „*Modal Interchange*“ (modaler Austausch) bezeichnet wird.¹⁸⁶ Bei dem Stück „Blues“ kann demnach der *Tension*-Ton *a* des Cm⁶-Subdominantakkords von Natürlich-Moll oder Harmonisch-Moll und der melodische *Tension*-Ton *e* über dem Gm-Tonikaakkord von Melodisch-Moll oder Dorisch-Moll hergeleitet werden.

Durch Reinhardts Umgang mit den Möglichkeiten der variablen tonalen Gestaltung in Moll-Tonarten bekommt das Stück eine besondere tonale Färbung, die sich einerseits durch die chromatische Tonbeziehung zwischen dem *Tension*-Ton *e* und der Moll-Terz *eb* von dem Cm⁶-Subdominantakkord und die Verwendung des *Tension*-Tons *eb* über den D⁷-Dominant-Akkord, und andererseits der tiefalterierten Quint *db* charakterisieren lässt.

Neben diesen Möglichkeiten bei der tonalen Gestaltung entwickelt Reinhardt ab dem siebten Takt eine musikalische Passage, bei der er die Illusion von simultaner Mehrstimmigkeit auf zwei verschiedene Arten in seiner Solo-Improvisation verarbeitet:

1. Ab dem siebten Takt erklingt eine anfangs-betonte Phrase, die aus einer fallenden G-Moll Triade mit dem Durchgangston *c* besteht. Plötzlich springt Reinhardt ein Register tiefer zum Leitton *f*#, um dann wieder die anfangs begonnene absteigende melodische Bewegung fortzusetzen: Wenn man den im tieferen Register angesprochenen Leitton *f*# als Anfangston der unteren Melodielinie interpretiert, so zeigt sich, dass in Kombination mit einer *delayed Resolution* der Zielton *g* durch die Töne *f*# und *a* umspielt wird. Der Grundton *g* wird daraufhin zum Angelpunkt der jetzt nach aufwärts strebenden unteren Melodielinie. Die obere Melodielinie kreuzt sich mit der unteren auf dem vierten Grundschlag beim Ton *d* und springt in den Vorhaltton *c* (Takt 8). Dabei entsteht eine *delayed Resolution*, die durch die Wiederholung des Tons *d* in der unteren Melodielinie erzeugt wird.

¹⁸⁶ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 174ff.; vgl. Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 87ff..

2. Reinhardt spaltet in der folgenden anfangs-betonten Phrase ein motivisches Fragment der vorangegangenen ab und entwickelt daraus eine Art fallende Sequenz, die aufgrund der Quart- und Quintabstände der zusammenhängenden Zweitongruppen als zweistimmige Linie interpretiert werden kann. Auf der tonalen gestalterischen Ebene erklingt neben dem färbenden *Tension*-Ton *eb* der Vorhaltton *g*, der erst im weiteren Verlauf aufgelöst werden: Dabei wird der Ton *g* erst als er in der unteren Melodielinie auftaucht in die Terz *f#* des *D⁷*-Dominantakkords aufgelöst. Diese Form der verzögerten Auflösung von Vorhalttönen erzeugt eine Spannkraft innerhalb von polyphonisch gestalteten Melodielinien, die bereits Johann Sebastian Bach bei seinen Werken zu nutzen wusste.¹⁸⁷

Bei der Fortsetzung des melodischen Gedankens im elften Takt zeigt sich eine linear orientierte melodische Gestaltung: Über der zugrunde liegenden G-Moll Harmonie erklingt zunächst eine aufsteigende Gm-Akkordbrechung, auf die eine absteigende (vollverminderte) *F#°7*-Akkordbrechung folgt, bei der mittels einer *direkten Leitton-Einkreisung* der Zielton *g* umspielt wird. Im weiteren Verlauf spiegelt Reinhardt die nun aufsteigende (vollverminderte) *F#°7*-Akkordbrechung über einem *D⁷*-Akkordfundament, wodurch er die zugrunde liegende Harmonie mit dem *Tension*-Ton *b9* erweitert. Dadurch entsteht auf der Phrasenebene eine *7^{b9}*-Akkordbrechung ohne Grundton.¹⁸⁸ Den *Tension*-Ton *eb* löst Reinhardt daraufhin als absteigenden Gleitton als Teil einer *Akkordwechsel-Einkreisung* zum Zielton *d* auf, der auf dem ersten Grundsatz über dem Gm-Tonikaakkord erklingt. Die Phrase endet schließlich mit einem Sprung in den Ton *a* auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 1+). Der Erweiterungston *a* klingt weiter und wird im folgenden Takt mit einem *Semiton Bend-Release* kombiniert. Diese spannungsgeladene Kombination löst Reinhardt kurz darauf mittels eines Sekundschriffs zum Grundton *g* auf. Daraufhin erklingt das *Semiton-Bending* *g#→a* und Reinhardt greift nochmals auf die spannungserzeugende Wirkung der Vorhaltbildung zurück. Den folgenden Auflösungsston *g* verziert Reinhardt mit der oberen chromatischen Wechsellnote *ab/g#* und die Passage endet schließlich mit dem Ton *d* auf dem ersten Grundsatz des vierten Takts.

Beim Übergang vom vierten zum fünften Takt erklingt eine end-betonte Phrase, die harmonisch gegliedert wird von dem leittönigen Halbtonschritt *d→eb*, auf den eine *alterierte Leitton-Einkreisung* mit dem Zielton *c*, der von den Tönen *b* und *d* umspielt wird, folgt. Diese

¹⁸⁷ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 268–269.

¹⁸⁸ Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 150; Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 110.

melodische Wendung kann ebenfalls als eine weitere Erscheinungsform einer *retardierten Einkreisung* interpretiert werden. Im Unterschied zum Notenbeispiel 3.7 „Minor Swing“ erscheint diese jedoch in einem anderen harmonischen Kontext durch die zugrunde liegende $Gm \rightarrow Cm^6$ -Akkordprogression, bei welcher der alterierte Leitton b die vierte Tonstufe C besonders hervorhebt. Die anschließende end-betonte Phrase, die ab dem vierten Grundsatz des fünften Takts einsetzt, beinhaltet eine *direkte chromatische Einkreisung*, die als Zielton den *Tension-Ton* e hat: Reinhardt wiederholt dabei die Einkreisungstöne eb und f mehrmals in Achtel-Triolen-Notenwerten. Durch diese *repetierende rhythmische Figur* mit einer kreuzrhythmischen Gestaltung baut sich eine Spannung auf, die erst mit dem Halbton-Schritt $eb \rightarrow e$ abnimmt, der den siebten Takt als formalen Schwerpunkt hervorhebt. Bei der daran anschließenden melodisch-rhythmischen Phrase erklingt neben der tiefalterierte Quint db (*flatted fifth*) die chromatisch anspringende Nebennote ab , die als Gleitton zum Grundton g führt, wodurch die metrische Position auf dem dritten Grundsatz hervorgehoben wird.

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 196 bpm. It consists of three staves of music, each with various annotations and musical markings.

Staff 1 (Measures 1-4):

- Tempo: 196, 3. Chorus.
- Chords: E^7 , A^3 Am^6 (labeled "Farbklänge"), Dm^6 (labeled "Leitklänge").
- Annotations: "chrom. Rückung", "chrom. Rückungen", "chrom. Single-Note Lauf".

Staff 2 (Measures 5-8):

- Chords: E^7 , Am^6 .
- Annotations: "Zielton D", "augmentierte Grundton-Einkreisung + Suspension", "Leitton-Einkreisung Akkordwechsel", "antizipierte Einkreisung", "lineare Melodik: Dm^6 ", "del.R.", "Sus.", "dir.R.", "Dg.", "alt.L.", "Oktav-Doppelgriffe", "chromatische Tonumspielung".

Staff 3 (Measures 9-13):

- Chords: B^3 Dm^6 , $Bb^7(b5)$, E^7 , Am^6 , E^7 .
- Annotations: "Semiton Bend-Release: Dur-Terz", "1/2 Semiton Bend-Release: flatted fifth", "Vorhalt-Einkreisung: Tension-Ton B", "lineare Melodik: skalare Bewegung alt.L.", "antizipierter Leittonschritt", "alt.L. Vn", "del.R.", "chrom. Single-Note Lauf".

Notenbeispiel 5.9: Auszug von „Minor Swing“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Beim Notenbeispiel 5.9 ist Django Reinhardts dritte Chorus-Improvisation bei dem Stück „Minor Swing“ (11/1937; OLA 19990-1) zu sehen. Es erklingt zunächst eine musikalische Passage, die aus tonaler Hinsicht mehrere Besonderheiten aufweist: Auf der Phrasenebene erklingt dreimal der Zusammenklang Eb-G-C über einem E⁷-Akkordfundament. Diese Klangstruktur wird beim Taktübergang um einen Halbton nach unten verschoben, wodurch der Zusammenklang D-F#-B über dem Am⁶-Tonikaakkordfundament entsteht. Die damit verbundene harmonische Spannung löst sich temporär, indem Reinhardt die Klangstruktur um eine kleine Terz nach unten rückt (→Am-Basisdreiklang) auf, um wiederum den anfänglichen Zusammenklang Eb-G-C zu spielen. Bei dieser Art und Weise der Phrasengestaltung entstehen sich überlagernde Klangebenen, die sich nur schwer in ein theoretisches Konzept pressen lassen und als Farbklänge anzusehen sind:

- Der Zusammenklang Eb-G-C kann durch die Halbtonspannungen als *Outside*-Akkord über dem E⁷-Dominantakkordfundament interpretiert werden.¹⁸⁹ Durch die chromatische Rückung der Klangstruktur beim Taktübergang wird zum Am⁶-Tonikaakkordfundament übergeleitet, wodurch sich ein spannungsgeladener Fünfklang mit den *Erweiterungstönen* 4, 6 (13), 9 bildet. Kurz darauf löst sich die daraus resultierende harmonische Spannung durch das Erklingen eines Am-Basisdreiklang, auf den Reinhardt in Kombination mit dem harmonischen Akkompagnement wiederum einen Fünfklang mit den *Erweiterungstönen* b5, 6 (13), 7 entwickelt.

An diese Passage mit spannungsvollen Klangüberlagerungen schließt Reinhardt eine Akkordphrase an, die sich leichter in ein theoretisches Denken einordnen lässt. Diese beginnt er mit einem Am-Basisdreiklang, dessen Klangstruktur er zunächst um eine große Sekund nach oben verschiebt, um diesmal jedoch ausgehend von dem Zusammenklang D-F#-B mittels einer Folge von chromatischen Rückungen den Dm⁶-Subdominantakkord als tonales Ziel zu erreichen:

- Bei dieser Art und Weise der Phrasengestaltung können die chromatischen Rückungen als Leitklänge interpretiert werden, die die gleiche Klangstruktur wie der Zielakkord aufweisen.

Reinhardt beendet diese musikalische Passage mit einem nach abwärts gerichteten Tremolo-Glissando, ausgehend von dem Zusammenklang Bb-D-G über dem Dm⁶-

¹⁸⁹ Vgl. Levine, *The Jazz Theory Book*, S. 187.

Subdominantakkordfundament, wodurch kurzzeitig ein Fünfklang mit den *Erweiterungstönen* 4, b6 (b13), 6 (13) entsteht. Dabei wendet er wie bei der einleitenden Akkordphrase das Prinzip der chromatischen Färbung an, bei der temporäre Überlagerung von verschiedenen Klangebenen spannungsgeladene Farbklänge erzeugen. Der innere Zusammenhalt dieser Akkord-Passage entsteht durch die durchwegs beibehaltene gleiche Klangstruktur auf der Phrasenebene.

Ab dem vierten Takt erscheint ein sich über mehrere Takte erstreckender chromatischer *Single-Note Lauf* in Achtel-Triolen-Notenwerten, der den Zielton *d* als tiefste melodische Koordinate hat. Ausgehend von der Septim *d* der zugrunde liegenden E⁷-Dominanharmonie erklingt auf der Phrasenebene eine erweiterte Akkordbrechung, die mit den chromatischen Durchgangston *eb* und der kleinen None *f* angereichert ist. Die Phrase wird beim Akkordwechsel durch eine *augmentierte Akkordwechsel-Einkreisung* in Kombination mit einer *Suspension* harmonisch gegliedert: Die Töne *g#* und der *Suspension*-Ton *b* lösen sich dabei in den gemeinsamen Zielton *a* auf. Dieser wird zugleich zum Angelpunkt einer absteigenden Am-Akkordbrechung, mit der die melodisch-rhythmische Phrase zu Ende geht.

Im achten Takt erklingt über dem Am⁶-Tonikaakkordfundament eine teilweise linear orientierte Phrase, bei der Reinhardt mit den umliegenden Nebennoten *g#* und *b* den Zielton *a* einkreist, der in diesem Fall aber die Quinte einer antizipierten Dm⁶-Subdominant Akkordbrechung ist (→*Antizipations-Einkreisung*). Die Phrase endet mit dem *Semiton Bend-Release* $e^{f\#}e$ über dem Dm⁶-Subdominantakkordfundament, wodurch kurz die spannungserzeugende Dur-Terz *f#* angeschnitten wird. Im weiteren Verlauf erklingt eine Phrase, bei der zunächst der Vorhaltton *c* eingekreist wird, der sich anschließend gleich zum *Tension*-Ton *b* auflöst (→*Vorhalt-Einkreisung*). Die Phrase endet mit einem 1/2 *Semiton Bend-Release*, der sich im Tonembereich der tiefalterierten Quinte (*flatted fifth*) bewegt, während der Ton B als Leersaite dazu erklingt. Den daraus resultierende Spannungsmoment setzt Reinhardt eine fallende zweite Umkehrung einer Am-Akkordbrechung, die für Entspannung sorgt, entgegen. Der dritte Chorus endet schließlich mit einer Passage, die sich aus *Oktavdoppelgriffen* zusammensetzt: Diese lässt sich gliedern in 1. eine ornamentale Tonumspielung des Tons *e*, 2. eine linear orientierte aufsteigende skalare Bewegung vom Ton *b* aus, um mittels den alterierten Leitton *d#* den Zielton *e* über dem E⁷-Dominantakkordfundament zu erreichen. Darauf folgt 3. der Leittonschritt *g#*→*a* im tieferen Register: Dabei antizipiert Reinhardt den Grundton des im nächsten Takt folgenden Am⁶-Tonikaakkords, um mittels einer *Delayed Attack* (Zählzeit 1+) in Kombination mit einem

Drop/Fall – dabei handelt es sich um einen Glissando mit einem definierten Anfangston ohne fest gelegten Schlusston¹⁹⁰ – den dritten Chorus zu beenden.

Bei dem Notenbeispiel 5.9 zeigt sich sehr deutlich, dass Reinhardt durch seine orchestrale Spielweise beispielsweise 1. einen neuen Formabschnitt durch eine Passage mit Akkord-Einwürfen eröffnet, 2. den formalen Schwerpunkt im siebten Takt durch einen chromatischen Single-Notenlauf und 3. das Ende des Chorus mit einer Passage bestehend aus Oktavdoppelgriffen hervorhebt. Diese Art von musikalischen Diskontinuitäten sind ein wichtiger Bestandteil der orchestralen Gestaltung des formalen Spannungsentspannungsbogen bei Reinhardts Solo-Improvisationen.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Vendredi 13'. The notation is in 4/4 time with a tempo of 254. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (measures 1-6) includes annotations for 'A3', '3. Chorus', and 'I'. It features a sequence of chords: Gm, D7/A, Gm/Bb, Cm6, Gm/Bb, D7/A, Gm, D7/A, Gm, D7/A, Gm/Bb, Cm6. A box highlights a section with the text 'Riff-ähnliche Figuren als Terz-Doppelgriffe'. The second staff (measures 7-10) is marked with '7' and 'A3', and includes the annotation 'Kreuzrhythmische Betonungsstruktur: linear orientierte Ton-Repetition'. The third staff (measures 11-14) is marked with '2' and includes the annotation 'lineare motivische Struktur'. Various other annotations include 'alt.L.', 'Vn.', 'T6', 'Tb6', 'Tb9', 'alt.3 von C-Moll', 'dir.R.', and 'T6'.

Notenbeispiel 5.10: Auszug von „Vendredi 13“ (transkribiert von Givan, Benjamin: *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003).

Im Notenbeispiel 5.10 ist der dritte Chorus des Stücks „Vendredi 13“ (12/1940; OSW 149-1) zu sehen. Reinhardt beginnt diesen mit einer Repetition des Tons *g* in Viertelnotenwerten, zu dem sich im zweiten Takt der alterierte Leitton *b* auf den Off-Beats dazu gesellt, um auf der Phrasenebene zum folgenden Cm⁶-Subdominantakkordfundament zu leiten. Das Besondere dabei ist, dass Reinhardt den Ton *b* auf der Phrasenebene nicht auflöst, sondern quasi im Raum stehen lässt. Daran schließt eine Passage an, die sich aus *Terz-Doppelgriffen* zusammensetzt und durch die symmetrische Rhythmusstruktur einen *Riff*-ähnlichen Charakter

¹⁹⁰ Bellmont, *Komponieren und Arrangieren*, S. 56.

hat. Reinhardt erweitert dabei den Gm-Tonikaakkord mit dem *Tension*-Ton *e* und den D⁷-Dominantakkord mit dem *Tension*-Ton *bb*. Im vierten Takt entstehen harmonische Spannung, durch Vorausnahmen der mit *Tensions* versehenen Terz-Doppelgriffe. Im weiteren Verlauf setzt Reinhardt die melodische Kontinuität fort und es entsteht dabei eine *linear orientierte motivische Struktur*: Neuerlich antizipiert er den Terz-Doppelgriff mit den Tönen *e* und *g*, betont diese aber durch die Leittonschritte *f#*→*g* und *d#*→*e*. Er ignoriert daraufhin den Harmoniewechsel zum Cm⁶-Subdominantakkord und spielt wieder den Terz-Doppelgriff mit den Tönen *e* und *g*, wodurch die Moll-Terz *eb* und die Dur-Terz *e* gleichzeitig erklingen. Darauf folgt der Terz-Doppelgriff mit den Leittönen *d#* und *f#*, die er zwei Takte lang über die halbtaktigen Harmoniewechsel Gm und D⁷ aushält: Dabei erzeugt er eine kreuzrhythmische Betonungsstruktur, indem er die 4/4 mit einer 3/8 Pulsation überlagert. Die mit dieser Passage verbundene harmonische und rhythmische Spannung endet damit, dass Reinhardt den leittönigen Terz-Doppelgriff auf dem ersten Grundschatz des zweiten A-Teils schließlich chromatisch nach oben in den Terz-Doppelgriff zu den Tönen *e* und *g* auflöst. Daraufhin erklingen rhythmisch und harmonisch leicht variiert die einleitenden *Riff*-ähnlichen Terz-Doppelgriffe wieder: Dabei ist ebenfalls eine *linear orientierte motivische Struktur* ausfindig zu machen, die sich dadurch zeigt, dass der im zweiten Takt vorweg genommene Terz-Doppelgriff mit den Tönen *c* und *eb* in Bezug auf das Cm⁶-Subdominantakkordfundament nochmals im vierten Takt in Bezug auf ein D⁷-Dominantakkordfundament erklingt, wodurch ein Fünfklang mit der *Tension* b9 entsteht.

Nachdem nun in den Kapiteln „Melodie, Arrangement und Improvisation“, „Musikalische Form und formaler Spannungs-Entspannungsbogen“ und „Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten“ eine fundierte musiktheoretische Basis aufgebaut wurde, soll nun im folgenden Kapitel „Django Reinhardts Improvisation bei Blue Drag“ eine umfassende analytische Betrachtung der bisher behandelten musikalischen Parameter verwirklicht werden, um die expressive Qualität von Reinhardts musikalischer Performance an einem ganzen Stück analytisch zu erfassen.

6. Django Reinhardts Improvisation bei Blue Drag

Im Notenbeispiel 6.1 „Blue Drag“ (04/1935; P77351) schließt an das Intro ein 32-taktiges Chorus-Modell mit den Formteilen AABA an. Zunächst erklingt die Themenexposition, die auf einer bereits existierenden Melodie des Komponisten Josef Myrow aufbaut. Daraufhin folgt Django Reinhardts Solo-Improvisation, deren Transkription teilweise mit Artikulationszeichen versehen ist. Anfangs ist auch die Bassstimme notiert, um besondere harmonische Zusammenhänge besser darstellen zu können. Das Notenbeispiel 6.1 „Blue Drag“ ist zudem mit dem Textfluss fortgesetzt.

6.1. Themenexposition

The musical notation shows the introduction of 'Blue Drag' in 4/4 time at a tempo of 120. It features two staves: 'Gitarre' (Guitar) and 'Kontrabass' (Double Bass). The guitar part begins with a whole rest in the first two measures, followed by four measures of chords: Dm, C#°, Bb°, A, Dm, C, Bb, and A. The double bass part plays a continuous eighth-note pattern throughout the eight measures, starting on Bb and moving upwards stepwise.

Notenbeispiel 6.1: „Blue Drag“ (angelehnt an Ayeroff, Stan: „Django Reinhardt“, „Django Reinhardt“, hrsg. von Pickow, Peter / Shulman, Jason, New York: Music Sales Co. 1988 [Jazz Masters Series], S. 11–12).

Das viertaktige Intro des Stücks „Blue Drag“ beginnt mit einer fallenden Bassfigur, bei dem sich ab dem dritten Takt aus dem Zusammenspiel zwischen dem Grundton spielenden Kontrabass in Kombination mit den Gitarrenakkorden folgende zwei Harmonieprogression ergeben:

- Dm–C#°–Bb°–A

Betrachtet man die Grundtöne der Bassstimme, so zeigt sich, dass hier der orientalisch Tetrachord abwärts erklingt. Dieser beinhaltet das charakteristische Intervall der „übermäßigen Sekund“¹⁹¹, das sich in diesem Fall zwischen der „großen Septim und kleinen

¹⁹¹ Vgl. Baumann, Max Peter: „Roma im Spiegelbild europäischer Kunstmusik“, S. 419.

*Sext*¹⁹² in der Tonart Harmonisch-Moll bildet. Reinhardt harmonisiert diese zwei markanten Tonstufen jeweils mit einem vollverminderten Dreiklang.

- Dm–C–Bb–A

Bei der zweiten Harmoniefolge handelt es sich um die in der *Flamenco*-Musik verbreiteten spanischen Sequenz.¹⁹³

2

A1

1

5

Notenbeispiel 6.1: fortgesetzt.

Im ersten A-Teil spielt Reinhardt die Melodie des *Riff*-artigen Themenkopfs zunächst überwiegend in Quart- und Terz-Doppelgriffen, wodurch in Kombination mit denen von der Rhythmusgruppe gebildeten Harmonien interessante Mehrklänge entstehen. Diese ergeben sich 1. durch die Töne der „*Line Cliche*“¹⁹⁴, bei der sich die fallende Tonfolge *d–c–b–bb* ebenfalls in der Melodiestimme wiederfindet, 2. beim Bb⁷-Substitutdominantakkord durch die Erweiterung mit dem *Tension*-Ton *c* (9), und 3. durch die Erweiterung des Dm-Tonikaakkordfundaments mit dem *Tension*-Ton *b* (6). Im siebten Takt steigert Reinhardt zudem die harmonische und rhythmische Spannung, indem er bei dem Quart-Doppelgriff *bb–e* den Quintton *e* des folgenden A⁷-Dominantakkords auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 1+) vorweg nimmt.

¹⁹²Vgl. Djurić, „Musik und Tanz“, S. 156–157.

¹⁹³Vgl. Syfuß, „Der Einfluß der ungarischen Roma-Musik...“, S. 142.

¹⁹⁴ Nettles; Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, S. 95–97.

A'1

1 8

Notenbeispiel 6.1: fortgesetzt.

Der zweite A-Teil weist nur leichte Variationen im Vergleich zum ersten A-Teil auf.

B1

1 8

Notenbeispiel 6.1: fortgesetzt.

Der B-Teil beginnt auftaktig mit einer fallenden melodischen Sequenz. Im zweiten Takt zeigt sich eine lineare melodische Gestaltung, bei der Reinhardt über einem Gm^6 -Akkordfundament zunächst eine (vollverminderte) $C\sharp^{\circ}7$ -Akkordbrechung spielt. Im Vergleich zu den Notenbeispielen 5.3 „Bouncin‘ Around“ und 5.8 „Blues“, bei denen Reinhardt über einem Tonika-Akkordfundament die Tonika selbst oder die Dominante als Zielharmonien anvisiert, erreicht er hier über einem Subdominant-Akkordfundament die Tonika als Zielharmonie. Beim folgenden Taktübergang steigert Reinhardt die harmonische Spannung weiter, indem er neben der Verzierung des Tons g mit einem *Semiton Bending* (ausgehend vom Ton $f\sharp$), diesen als sich auflösenden Quartvorhalt zum Ton f als Teil einer *Akkordwechsel-Einkreisung* weiter führt. Diese melodisch-rhythmische Phrase wird anschließend leicht variiert wiederholt: Das erste Motiv beginnt auftaktig mit dem *Semiton Bending* $f\sharp^{\wedge}g$ und endet auf dem ersten Grundschatz des siebten Takts, wodurch sich eine stärkere Schlusswirkung als bei der vorangegangenen Phrase ergibt. Daraufhin erklingt im achten Takt eine durch Dynamik und Tonhöhe akzentuierte Passage mit Oktavdoppelgriffen in Vierteltriolen, die das Ende des

B-Teils markiert und durch die sich überlagernden Rhythmusschichten in einer kreuzrhythmischen Gestaltung, für Spannung sorgt.

5

A''1

1 Dm Dm/C Dm/B Dm/Bb Dm Dm/C Dm/B Dm/Bb

5 Dm Dm/C E7b5 Bb7 A7 Dm

Notenbeispiel 6.1:fortgesetzt.

Die anschließende Wiederholung der Hauptmelodie des Themenkopfs weist nur ganz leichte melodische Abweichungen zu den vorangegangenen A-Teilen auf und vervollständigt die 32-taktige Themenexposition, auf die nun Reinhardts Solo-Improvisation folgt.

6.2. Chorus-Improvisation

A2

1 Dm Dm/C Dm/B Dm/Bb Dm Dm/C Dm/B Dm/Bb

5 Dm Dm/C E7b5 Bb7 A7 Dm A7

Notenbeispiel 6.1:fortgesetzt.

Die einleitende anfangs-betonte Phrase des ersten A-Teils beginnt auftaktig mit dem Ton *d*, gefolgt von dem *Semiton Bend-Release* *e^f^e*, der sich gleichmäßig über eine Länge von drei Achteln erstreckt. Im weiteren Verlauf erklingt ausgehend vom dritten Grundschlag aus wiederum ein *Semiton Bend-Release*, diesmal jedoch mit den Tönen *g^ab^g*. Die Phrase

endet mit der ersten Umkehrung einer Dm-Tonikaakkordbrechung auf dem dritten Grundschatz mit dem Ton *f*.

Der Spannungsaufbau entsteht hier durch 1. eine geschickte Verbindung von den spannungserzeugenden mikrotonalen *Tonflexion* ausgehend von der zweiten Tonstufe E und der *blue note* der tiefalterierten Quinte *ab* (*flatted fifth*), die beide 2. in Kombination mit Off-Beat-Akzenten gebracht werden, und 3. als obere „Turning Point“s“ (Richtungsänderungspunkte) bei der melodischen Kontur besonders hervorstechen. Diesem Spannungsaufbau setzt Reinhardt am Phrasenende die erste Umkehrung einer absteigenden Dm-Tonikaakkordbrechung entgegen, die auf dem dritten Grundschatz im zweiten Takt endet. Dadurch entsteht auf der melodisch/harmonischen Ebene als auch auf der rhythmischen Ebene ein Entspannungsmoment.

In der folgenden Passage kommt es zunächst zu einer rhythmischen Beschleunigung hin zu Sechzehntel-Notenwerten, wobei das *Semiton Bending* *g^ab* wiederum auf einem Off-Beat-Akzent und Tonhöhenakzent fällt. Der Spannungsabbau wird hier ähnlich wie bei der vorherigen melodischen Phrase mit der ersten Umkehrung einer absteigenden Dm-Tonikaakkordbrechung erreicht. Reinhardt entwickelt hier auf der formalen motivischen Ebene einen Intensivierungsmoment, indem er die metrische Position des Phrasenendes auf den zweiten Grundschatz nach vorne verschiebt, um schließlich ausgehend vom vorläufig tiefsten melodischen Koordinaten *d* aus direkt eine end-betonte Phrase anzuhängen. Diese weist einen aufsteigenden melodischen Gestus auf und endet mittels einer *Akkordwechsel-Einkreisung* mit dem Zielton *d* auf dem ersten Grundschatz des fünften Takts. Anhand dieser end-betonten Phrase gelangt Reinhardt in das spannungserzeugende obere Register. Im weiteren Verlauf steigert er die Spannung weiter durch eine sich in Achteltriolen bewegende Phrase, die anfänglich in Sekundsritten zum Apex-Ton *g* (höchster Ton) des ersten A-Teils aufsteigt. Darauf folgt eine absteigende Sequenz, die zum Ton *c#* auf den ersten Grundschatz des sechsten Takts hinführt. Dieser erklingt über einem E^{7b5}-Subdominantakkordfundament, wodurch eine harmonische Spannung entsteht, die sich erst bei der folgenden Phrase mit dem erklingen des Tons *bb* auflöst.

- Bei der Interpretation der gestalterischen Intention hinter den melodisch-rhythmischen Phrasen kann die erste anfangs-betonte Phrase als Ausruf und die zweite als deren Beantwortung (→Fortspinnung) angesehen werden. Bei den folgenden zwei melodisch-rhythmischen Phrasen ist dieses Gestaltungsprinzip ebenfalls gegeben,

jedoch mit dem Unterschied, dass in der Beantwortung eine fallende Sequenz als eine eigenständige melodische Phrase erklingt.

Der absteigende melodische Gestus wird in der musikalischen Passage ab dem sechsten Takt fortgesetzt, wobei der Ton *f* von Reinhardt zunächst aufgespart wird. Beim Übergang zwischen dem sechsten und siebten Takt erklingt die chromatische Tonfolge *bb–a–ab*, während sich die Harmonien vom E^{7b5} -Subdominantakkord hin zum Bb^7 -Substitutdominantakkord bewegen. Dabei erweitert Reinhardt das Bb^7 -Substitutdominantakkordfundament mittels einer aufsteigenden (vollverminderten) $G\#^{\circ 7}$ -Septakkordbrechung mit dem *Tension*-Ton *b* ($b9$), die als Zielharmonie den A^7 -Dominantakkord hat. Dadurch entsteht auf der Phrasenebene eine 7^{b9} -Akkordbrechung ohne Grundton. Diese end-betonte Phrase endet zudem mit einer *Akkordwechsel-Einkreisung* in Kombination mit der *Suspension* des Tons *f*: Reinhardt steigert hier den Spannungsgehalt, indem er den mit einem Vibrato versehenen Ton *f* auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 2+) über dem folgenden Harmoniewechsel $Bb^7 \rightarrow A^7$ als *Suspension*-Ton kurz aushält.

- Wenn man die bereits behandelten musikalischen Passagen betrachtet, bei denen Reinhardt vollverminderte Septakkordbrechungen bei seinen Solo-Improvisationen einbaut, so zeigt sich, dass er diese auf vielfältige Art und Weise verwendet. Diese können 1. als Teil einer Akkordfundament-Erweiterung, 2. einer linearen melodischen Gestaltung in absteigender (siehe Notenbeispiel 5.3 „Bouncin‘ Around“) und aufsteigender Form in unterschiedlichen harmonischen Kontexten erklingen.

Auf diese als Ausrufung konzipierte Phrase folgt schließlich eine Art anfangs-betonte Phrase, die eine *Akkordwechsel-Einkreisung* mit dem Zielton *d* beinhaltet. Dieser wird zugleich zum Teil einer fallenden Dm -Tonikaakkordbrechung, die Reinhardt daraufhin über zwei Oktaven abwärts wiederholt spielt, währenddessen ein A^7 -Dominantakkordfundament erklingt. Dadurch ergeben sich die *Tension*-Töne *d* und *f* ($\rightarrow$ linear orientierte melodische Struktur).

The image shows a musical score in G major, 4/4 time, continuing from a previous example. It consists of two staves. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 4. The second staff starts at measure 5 and ends at measure 8. Chord symbols are written above the notes: Dm, Dm/C, Dm/B, Dm/Bb, Dm, Dm/C, Dm/B, Dm/Bb in the first staff; and Dm, Dm/C, E7b5, Bb7, A7, Dm in the second staff. Rhythmic markings include triplets and a '195' marking above a note in measure 6.

Notenbeispiel 6.1: fortgesetzt.

Reinhardt greift am Anfang des zweiten A-Teils auf das bereits erklungene motivische Fragment mit dem Apex-Ton *g* (siehe fünfter Takt des ersten A-Teils) zurück. Darauf folgt wiederum eine absteigende Sequenz, bei der an eine direkte Leitton-Einkreisung des Grundtons *d* eine chromatisch fallende *Einkreisungs-Sequenz* (siehe Notenbeispiel 5.4) anschließt. Diese endet mit einer aus dem frühen Jazz stammenden typischen rhythmischen Verzierung „*195*“ auf dem vierten Grundschlag des zweiten Takts.

Bei der folgenden anfangs-betonten Phrase erklingt zunächst eine fallende und daraufhin steigende Dm-Akkordbrechungsmelodik, an die am oberen „Turning Point“ die spannungserzeugende chromatisch fallende Tonfolge *bb–a–ab–g* anschließt. Auf diese folgt wiederum eine aufsteigende Dm-Tonikaakkordbrechung, die mit dem Ton *d* auf dem dritten Grundschlag des vierten Takts das Phrasenende markiert. Im weiteren Verlauf entwickelt Reinhardt eine ausgeklügelte melodische Gestaltung, indem er auf eine kurze auftaktige anfangs-betonte Phrase (Übergang vierter zum fünften Takt) musikalisches Material interpoliert: Der Spannungsaufbau bei dieser Passage entwickelt sich durch eine geschickte Vorwegnahme des Grundtons *d* auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 4+), den Reinhardt über die untere Wechsellnote *c#* erreicht, und den chromatischen Vorhaltton *e*, der zum Ton *f* auf einem Off-Beat-Akzent führt.

In der folgenden als interpolierte Beantwortung konzipierten anfangs-betonten Phrase greift Reinhardt ein motivisches Fragment der vorangegangenen Phrase auf, entwickelt dieses weiter und erreicht mittels einer spannungserzeugenden *retardierten Einkreisung* den Zielton *e* auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 1+). Der Ton *F* sorgt dabei kurzzeitig als Vorhaltton für harmonische Spannung. Bei den zwei melodisch-rhythmischen Phrasen (vierter bis

¹⁹⁵ Pfeleiderer, *Rhythmus*, S. 196.

sechster Takt) zeigt sich ein „*respondierender Bezug*“¹⁹⁶, anhand der gespiegelten Tonfolge E–F bei der zweiten Phrase.

Bei der letzten anfangs-betonten Phrase (→ eigentliche Beantwortung der Ausrufung) des zweiten A-Teils erzeugt Reinhardt eine spannungsgeladene kreuzrhythmische Gestaltung, indem er beginnend auf dem ersten Grundschatz den Semiton *Bend-Release* $g^{ab}g$ in Vierteltriolen-Notenwerten über dem Bb^7 -Substitut-Dominantakkordfundament spielt. Hierbei erreicht Reinhardt den Tonbereich der tiefalterierten Quint ab , um dann den Ton g als Septim über dem A^7 -Dominantakkordfundament zum Erklängen zu bringen. Daraufhin nimmt Reinhardt die Terz f des im achten Takt folgenden Dm-Tonikaakkords vorweg und die Phrase endet mit dem Tonschritt $f-e$ auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 1+): In traditionellen Blues-Formen wird am Ende eines Chorus häufig eine Schlusswirkung mittels des fallenden Intervallschritts einer kleinen Terz erzeugt.¹⁹⁷ Dieser melodischen Schlusswirkung wird jedoch auf der rhythmischen Ebene durch die Platzierung des Tons d auf einem Off-Beat-Akzent entgegengewirkt.

8
B2

5

Notenspiel 6.1: fortgesetzt.

Die einleitende melodische Phrase des B-Teils ist überwiegend in Sechszehntelnoten gehaltenen. Diese beginnt auftaktig mit der chromatischen Wendung $a-bb-a$. Das erste Motiv besteht aus der sich über zwei Oktaven wiederholenden absteigenden (vollverminderten) Septakkordbrechung $G-E-C\#-Bb$, die zum tiefsten Ton von Reinhardts Improvisation auf dem vierten Grundschatz führt. Im Anschlussglied wird die Bewegungsrichtung des gebrochenen vollverminderten Septakkords umgekehrt und über zwei Oktaven aufwärts

¹⁹⁶ Anmerkung: Charlie Parker verwendete ebenfalls diese assoziative Technik (siehe Hellhund, „Logik der Linie“, S. 66).

¹⁹⁷ Merwe, *Origins of the Popular Style*, S. 118ff..

geführt, um auf einem Off-Beat-Akzent mit dem Ton *bb* die Phrase zu schließen. Das folgende Anschlussglied beginnt mit dem chromatischen Halbtriller *a-bb-a* und führt anhand einer absteigenden (vollverminderten) Septakkordbrechung zum Ton *d* auf dem ersten Grundschatz im dritten Takt. Daraufhin erklingt eine musikalische Passage in Oktavdoppelgriffen, die mit einem abwärtsgerichteten Tremolo-Glissando beendet wird.

Die anfangs-betonte Phrase ab dem fünften Takt hat zunächst einen aufsteigenden Gestus, bei dem Reinhardt mittels den Leitton *f#* den Ton *g* auf dem vierten Grundschatz erreicht. Darauf folgt ein melodischer Lauf, der sich aus einer zunächst absteigenden und dann aufsteigenden (vollverminderten) Septakkordbrechung zusammensetzt. An deren Phrasenende erklingt eine antizipierte *Akkordwechsel-Einkreisung* mit dem verzierten Zielton *a* auf einem Off-Beat-Akzent, auf den schließlich der Ton *f* auf dem ersten Grundschatz des achten Takts das Phrasenende signalisiert. Daraufhin erklingen neuerlich Oktavdoppelgriffe, die ausgehend vom Ton A eine aufsteigende HM5-Skala (*a-bb-c#-d-e-f-g*) bilden, wodurch das Ende des B-Teils markiert wird¹⁹⁸. Durch die Verwendung von Vierteltriolen wird von Reinhardt eine rhythmische Verlangsamung gegenüber der sich in einer Viertelnoten-Pulsationsebene bewegendem Rhythmusgruppe erzeugt, wodurch auf der rhythmischen Ebene die Überleitung zum dritten A-Teil bekräftigt wird (→kreuzrhythmische Gestaltung).

Im größeren Formablauf des B-Teils zeigt sich, dass Reinhardt bei den musikalischen Phrasen mit dem Richtungsverhalten der melodischen Bewegung spielt:

1.) Takt 1 bis 4:

Bei dieser längeren anfangs-betonten Phrase führt die melodische Bewegung zunächst abwärts hin zum vierten Grundschatz im ersten Takt. Von dem Richtungsänderungston *e* führt die Linie dann weiter aufwärts hin zum Richtungsänderungston *bb* auf einem Off-Beat-Akzent (zweiter Takt: Zählzeit 2+) und dann wieder abwärts zum Ton *d* auf dem ersten Grundschatz im dritten Takt hin. Dadurch erzeugt Reinhardt die Betonungsstruktur 3+3+2 über zwei 4/4 Takte hinweg, wodurch eine binnenrhythmische Kreuzpulsation entsteht.

2.) Takt 5 bis 8:

Hier ändert Reinhardt die Betonungsstruktur und damit auch das Richtungsverhalten der Phrasen gegenüber den vorangegangenen vier Takten: Die anfangs-betonte Phrase führt

¹⁹⁸Vgl. Givan, *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, S. 114ff..

zunächst aufwärts zum Ton *g* auf dem vierten Grundschat im fünften Takt und dann abwärts zum Ton *bb* auf den zweiten Grundschat im folgenden Takt. Die melodischen „Turning Point’s“ finden sich im weiteren Verlauf ebenfalls wieder auf dem zweiten und vierten Grundschat (Takt 6). Die Phrase endet daraufhin mit einem absteigenden Gestus mit dem Ton *f* auf dem ersten Grundschat im siebenten Takt. Reinhardt platziert im musikalischen Geschehen die melodischen Rahmentöne so, dass sie auf den leichten Zählzeiten platziert sind, wodurch der Backbeat auf den leichten metrischen Zählzeiten betont wird.

9

A"2

Notenbeispiel 6.1: fortgesetzt.

Reinhardt greift im dritten A-Teil auf ein motivisches Fragment der melodisch-rhythmischen Phrase, die zu Beginn seiner Chorus-Improvisation erklang, zurück. Dieses diminuiert er rhythmisch und anstatt der mikrotonalen Tonflexion der *flatted fifth* erklingt diesmal der reine Quintton A. Im Anschlussglied spinnt Reinhardt dieses Motiv fort und erzeugt anhand des Semiton *Bend-Release* $e^{\wedge}f \wedge e$ auf der melodischen Ebene einen weiteren Spannungsmoment. Die folgende auftaktige Anfangs-betonte Phrase beginnt mit Sekundschritten, die hin zur *flatted fifth* $ab/g\#$ auf dem ersten Grundschat führen. Daran schließt die zweite Umkehrung einer Dm-Tonikaakkordbrechung an, die kurzweilig für einen Spannungsabbau sorgt. Daraufhin steigert Reinhardt mit einer sich rhythmisch beschleunigenden aufsteigenden melodischen Bewegung die Spannung. Die Phrase endet mit dem Ton A auf dem ersten Grundschat im vierten Takt.

Bei der anfangs-betonten Phrase ab dem fünften Takt greift Reinhardt auf musikalisches Material von der anfangs erklangenen Phrase zurück und variiert dieses. Dabei entstehen durch die anderen harmonischen Zusammenhänge wiederum neue Zusammenklänge: 1.) Im fünften Takt entsteht dabei anhand des Semiton *Bendings* $e^{\wedge}f$ eine melodische Spannung und

eine rhythmische Spannung durch die Platzierung des Tons E auf einem Off-Beat-Akzent (Zählzeit 1+).

Bei der daran anschließenden letzten anfangs-betonten Phrase der Chorus-Improvisation handelt es sich um eine Variation der Phrase aus den Takten 7 und 8 des zweiten A-Teils. Diese unterscheidet sich insbesondere dadurch, dass sie 1. auftaktig einsetzt, 2. diesmal der Semiton *Bend-Release* $g\#\wedge a\wedge g\#$ über einem Bb7-Substitutdominantakkordfundament erklingt und 3. dass sie auf dem ersten Grundsatz des achten Takts das Ende der Chorus-Improvisation signalisiert. Interessant ist hierbei, dass sich Reinhardt bei der mikrotonalen Tonflexion diesmal nicht vom Ton G aus im unteren Tonembereich, sondern ausgehend vom Ton G# sich im oberen Tonembereich der *flatted fifth* bewegt.

10

Outro

A''3

Kontrabass

Notenbeispiel 6.1: fortgesetzt.

Das Outro des Stücks „Blue Drag“ setzt sich zusammen aus der Wiederholung des Themenkopfs des A-Teils, an den die zweimalige Wiederholung der Akkordprogression Dm–C–Bb–A anschließt. Das Stück endet daraufhin mit der sich zweimal wiederholenden fallenden Bassfigur $d-c-bb-a$, gefolgt von einem Dm-Akkordtremolo.

7. Conclusio

Bei der in dieser Arbeit angestellten musiktheoretischen Interpretation von Django Reinhardts Improvisationen in Moll wurde versucht, seine musikalische Vorstellungskraft in eine wissenschaftlich fundierte Sprache zu transformieren. Die wichtigsten Punkte bezogen sich neben der historischen Entwicklung des Jazz auf Reinhardts musikalische Intention beim Phrasenaufbau, seinen Spannungs-Entspannungsbögen bei der musikalischen Formgestaltung und seinen Umgang mit einem zugedachten Tonvorrat in Moll-Tonarten. Im Rahmen der einzelnen Kapitel wurden musiktheoretische Kategorien gebildet, die mittels exemplarischen Notenbeispielen veranschaulicht worden sind. Bei dem Stück „Blue Drag“ wurde versucht eine umfassendere musikanalytische Interpretation der einzelnen Parameter zu verwirklichen. Neben dieser überwiegend musiktheoretischen Ausrichtung lassen sich bei den zur Analyse herangezogenen Musikwerken Django Reinhardts bestimmte konnotierte musikalische Stilelemente ausfindig machen, deren jeweiliger Ursprung in verschiedenen soziokulturellen Milieus verortet werden kann. Diese Einflüsse zeigen sich insbesondere bei Reinhardts individueller Performance anhand der Tonbildung, der Ornamentik, virtuellen Stilmitteln und seinem individualspezifischen Umgang mit dem Tonvorrat. Bei der Interpretation der musikalischen Einflussquellen eröffnet sich damit ein Spielraum, bei dem einzelne musikalische Elemente isoliert von ihrem jeweiligen ursprünglichen kulturellen Kontext herausgegriffen werden können, um Analogien aufzuzeigen. Betrachtet man nun die konnotierten Stilelemente des *hot-Idioms* (→ 2.2 Tonbildung und Tonflexionen), die teilweise in den *Swing*-Stil einfließen, so ergeben sich Überschneidungen bei einzelnen musikalischen Elementen im Vergleich mit den *Musiktraditionen der Sinti, Roma und Manouche*.

Auf der Ebene der musikalischen Performance finden sich bei den in der vorliegenden Arbeit behandelten Moll-Improvisationen Reinhardts, ähnlich wie bei den Musiktraditionen der Sinti, Roma und Manouche, konnotierte Stilelemente, wie verschiedene Arten von Tremoli, arpeggierte Akkorde, chromatische Läufe, Tremolo-ähnliche Tonrepetitionen, spezifische Tonumspielungen und der Einsatz eines expressiven Vibratos.¹⁹⁹ Letzteres Stilelement findet sich unter anderem auch im *hot-Idiom* als wichtiges Charakteristikum wieder.²⁰⁰ Die genannten konnotierten Stilelemente stehen im historischen Kontext gesehen in Verbindung mit der sogenannten ‚*ungarischen Moll-Skala*‘ oder ‚*doppelt-harmonischen Moll-Skala*‘, die

¹⁹⁹Schwab, „Die Jazzgitarre und ihre spezifischen Ausdrucksmittel bei Django Reinhardt“ S.49–51; vgl. Syfuß, „Der Einfluss der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Saraste, S. 145.

²⁰⁰Vgl. Djurić, „Musik und Tanz“, S. 156–157.

in der volkstümlichen ungarischen Kunstmusik mit dem instrumentalen *verbunkos*-Stil und dem *csárdás*-Stil im 19. Jahrhundert durch Franz Liszt propagiert wurde.²⁰¹



Abbildung 7.1.: Ungarische/ doppelt-harmonische Moll-Skala (Rechenberger, Herman: *Scales and Modes around the World*, Helsinki: Fennica Gehrman 2008, S. 28).

In der *ungarischen/doppelt-harmonischen Moll-Skala* (Abbildung 7.1) ist im Gegensatz zur einfachen harmonischen Moll-Skala (erhöhte siebte Tonstufe und erniedrigte sechste Tonstufe) die erhöhte vierte Tonstufe enthalten. Dadurch bilden sich zwei übermäßige Sekundschritte zwischen der dritten und vierten, sowie der sechsten und siebten Tonstufe.²⁰² Dem Ethnomusikologen Bálint Sárosi zufolge müssen diese charakteristischen übermäßigen Sekundschritte nicht ein Bestandteil der Melodien selbst sein, sondern sind eine Eigenheit der individuellen künstlerischen Performance.²⁰³ Häufig erscheinen die übermäßigen Sekundschritte in Verbindung mit chromatischen Modifikationen.²⁰⁴

Welche transformierte Form nun die charakteristischen zwei übermäßigen Sekundschritte bei Reinhardts Improvisationen in Moll-Tonarten haben könnten, soll im Folgenden anhand des in D-Moll stehenden Stücks „Blue Drag“ kurz behandelt werden:

- Bereits im Intro erklingt der obere übermäßige Sekundschritt *bb–c#* (zwischen sechster und siebter Tonstufe). Bei der folgenden Themenexposition erklingt dieser ebenfalls im Rahmen einer vollverminderten *C#⁷*-Septakkordbrechung über einem *Gm⁶*-Subdominantakkordfundament im Rahmen einer linear orientierten Stimmführung (B-Teil: Takt 2 und 6). Der untere übermäßige Sekundschritt *f–g#* (zwischen dritter und vierter Tonstufe) findet sich bei Reinhardts Solo-Improvisation im zweiten A-Teil (Takt 7), als er auf der Phrasenebene eine *7^{b9}*-Akkordbrechung ohne Grundton über einem *Bb⁷*-Substitutdominantakkordfundament spielt.

²⁰¹Gárdonyi, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*, S. 11, S. 68; vgl. Baumann, „Zur Musik der Sinti und Roma“, S. 172–173.

²⁰²Rechenberger, *Scales and Modes around the World*, S. 27–28.

²⁰³Sárosi, *Zigeunermusik*, S. 103.

²⁰⁴Sárosi, „Chromatik mit übermäßig Sekunde in der ungarischen Volksmusik“, S. 190.

Anhand dieser zwei kurzen Beispiele zeigt sich, dass es zwar möglich ist, isolierte konnotierte Stilelemente in einer transformierten Form bei Django Reinhardt wieder zu entdecken, jedoch handelt es sich dabei um eine sehr grobe Verallgemeinerung, allein schon aufgrund der Tatsache, dass die ungarische/doppelt-harmonische Moll-Skala mit einer überwiegend linearen/modalen Muszierweise in Verbindung steht²⁰⁵.

Bei Reinhardts Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten kann, neben chromatischen Modifikationen im Rahmen einer zugeschriebenen *neuntönigen Mollskala*, der Einfluss des *blues*-Idioms ausfindig gemacht werden. In diesem Zusammenhang ist insbesondere die aus der Blues-Skala stammende *tiefalterierte Quinte (flatted fifth)* von Interesse, die in gewisser Hinsicht als *erhöhte Quarte* bei der ungarischen/doppelt-harmonischen Moll-Skala auftritt. Diese so charakteristische Tonstufe erklingt bei Reinhardts Solo-Improvisationen entweder als eigenständige Tonhöhe, beispielsweise bei chromatischen Einkreisungen und ornamentalen Tonumspielungen der Quinte als eine Art chromatische Modifikation, oder aber auch als mikrotonale Tonflexionen, um eine melodische Spannung aufzubauen. Hierbei muss darauf hingewiesen werden, dass wie beim *hot*-Idiom bei den Musiktraditionen der Sinti, Roma und Manouche, ebenfalls mikrotonale Tonflexionen auf verschiedenen Tonstufen vorzufinden sind.²⁰⁶ Inwieweit hier Analogien zwischen den genannten zwei musikalischen Idiomen bei der Handhabung von mikrotonalen Tonflexionen der markanten vierten Tonstufe bestehen, erfordert weitergehende ethnomusikologische Forschungen.

Die dargestellten Sachverhalte in Bezug auf den Tonvorrat bei Django Reinhardts Improvisationen in Moll zeigen, dass bei der Analyse von konnotierten musikalischen Stilelementen zwar eindeutige Zuordnungen getroffen werden können, wobei auch Analogien zwischen den einzelnen musikalischen Einflussquellen vorkommen, aber ebenso klare Gegensätze existieren. Um nun nicht Gefahr zu laufen, die wissenschaftliche Objektivität aus dem Blick zu verlieren, muss eingeworfen werden, dass Reinhardts Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten als sehr individualspezifisch zu bezeichnen ist. Beispielsweise hat sich im Rahmen dieser Arbeit insbesondere bei dem Stück „Blue Drag“ gezeigt, dass Reinhardt mit dem Tonembereich der *blue note* der *tiefalterierten Quinte (flatted fifth)* unter verschiedenen harmonischen Kontexten und der damit einhergehenden melodischen Spannung experimentierte. Er verstand es, verschiedene musikalische Einflüsse in seinen Werken zu einem stimmigen Gesamtkunstwerk zu verarbeiten und schuf damit eine eigene

²⁰⁵ Vgl. Loya, „Beyond ‘Gypsy’ Stereotypes: Harmony and Structure in the Verbunkos Idiom“, S.254ff..

²⁰⁶ Vgl. Djurić, „Musik und Tanz“, S. 156–157.

musikalische Sprache, mit der er ein Sub-Genre des Jazz begründete. Sein ausgeprägter Sinn für musikalische Gestaltung zeigt sich dabei neben seinem rhythmischen und melodischen Einfallsreichtum auch durch seine große dynamische Spannweite und vielfältigen Artikulationsweisen.²⁰⁷ Eine wichtige Eigenschaft bei der von Reinhardt begründeten Gitarrenstilistik betrifft das Aufbrechen des tonalen Raums anhand der Chromatik und eine ausgeprägte linear orientierte Denkweise bei der melodischen Gestaltung (siehe Kapitel 5: Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten). Diese musikalischen Merkmale rücken ihn in die Nähe der Virtuosen-Ästhetik des *Swing*-Stils, mit dem die Solo-Improvisation im Jazz ihren heutigen Status erlangte. Die im Rahmen dieser Arbeit behandelten Improvisationen in Moll-Tonarten, die größtenteils aus der Hochblüte der *Swing*-Ära stammen, sind inzwischen zu Standardwerken des musikalischen Genres und zu Inspirationsquellen für Generationen an Musikern aus den verschiedensten soziokulturellen Milieus geworden.

²⁰⁷ Vgl. Schwab, „Die Jazzgitarre und ihre spezifischen Ausdrucksmittel bei Django Reinhardt“, S. 50–51.

8. Anhang

8.1. Anmerkungen zu den Notenbeispielen und der Notationsweise

Die im Rahmen dieser Arbeit verwendeten Notenbeispiele von Reinhardts Solo-Improvisationen basieren, bis auf den originalen Themenkopf des Stücks „In a Sentimental Mood“, auf Transkriptionen von historischen Tonaufnahmen. Bei den transkribierten Notenbeispielen handelt es sich, bis auf die Auszüge von „Clair De Lune“ und dem originalen Themenkopf des Stücks „Bouncin‘ Around“, um überarbeitete und neugesetzte Auszüge von Reinhardts Solo-Improvisationen, die auf der Arbeit von anderen Autoren basieren. Einen Sonderfall stellt dabei das Stück „Blue Drag“ dar, bei dem der Themenkopf und das Outro vom Autor selbst transkribiert wurden und Reinhardts Solo-Improvisation, basierend auf der Transkription von Stan Ayeroff, eine stärkere Überarbeitung erforderte. Die Überarbeitungen beziehen sich bei allen Notenbeispielen sowohl auf Änderungen im Notentext als auch auf die Angabe der harmonischen Abläufe.

Das Bezeichnungssystem setzt sich aus deutschen und englischen Begriffen zusammen. Dabei werden folgende Grundsätze angewendet:

- Akkorde: Bei der Symbolschrift erfolgt die Schreibweise immer auf die englische, beispielsweise Gm, Bb⁶ oder C^{maj13}. Im Fließtext kann es auch vorkommen, dass eine Kombination aus englischen Akkordsymbolen und deutschen Begriffen verwendet wird, wie beispielsweise Gm-Dreiklang oder Abm⁶-Akkordbrechung. Dies betrifft auch die Funktionsbezeichnung der Akkorde, die beispielsweise aus der Bezeichnung Gm-Tonikaakkord, D⁷-Dominantakkord oder vollverminderte C#7-Septakkordbrechung hervorgeht.
- Töne: Die einzelnen Töne werden durchwegs mit der englischen Schreibweise in Kleinschrift angegeben, wie beispielsweise *bb* oder *eb*.

Bei der Notensetzung werden die Taktzahlen mit der Länge des jeweiligen Formabschnitts angegeben. Diese Art und Weise der Taktbezeichnung ist daher sinnvoll, weil es eine bessere Orientierung verschafft, wenn man die herausgearbeiteten musikanalytischen Parameter in Verbindung mit den Tonaufnahmen nachvollziehen möchte. Die Bezeichnung der einzelnen Formabschnitte setzt sich aus einem Buchstaben und einer Zahl zusammen, die den Chorus, (Anzahl des Formablaufs) angibt, beispielsweise A1 oder B2. Die Unterscheidung zwischen

mehreren gleich benannten Formabschnitten wird folgendermaßen angegeben: A: erster Teil; A': zweiter Teil und A'': dritter Teil.

8.2. Diskographische Angaben

Die diskographischen Angaben sind in einer chronologischen Reihenfolge aufgelistet. Diese beinhalten den

- Titel des Stücks,
- den Aufnahmeort und -datum,
- Name des Ensembles,
- mitwirkende Musiker,
- Name des Toningenieurs,
- Matrizenummer,
- Länge des Stücks und
- Daten des verwendeten Tonträgers (Label, Nummer, Titel und Jahr).

Sämtliche Daten wurden aus dem Werk *Jean 'Django' Reinhardt. A contextual bi-discography 1910-1953* von Paul Vernon entnommen.

Die Angabe der Instrumente wird mit gängigen englischen Abkürzungen angegeben: vln = Violine, gtr solo = Sologitarre, gtr = Rhythmusgitarre, sb = Kontrabass, tb = Posaune, ts = Tenorsaxophon, tbn = Posaune, as = Altsaxophon, pno = Klavier, dms = Schlagzeug, cl = Klarinette, arr = Arrangeur.

„Blue Drag“

Ultraphone Studios, Paris

später April 1935

Stephane Grappelly and His Hot Four (UK Decca)/Hot Club of France Quintet (US Decca)/Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club de France avec Stephan Grappelly (Oriole, Ultraphon)/Djungo Reinhardt and the Quintet of the Hot Club de France with Stephan Grappelly (Supraphon)

Stéphane Grappelli (vln); Django Reinhardt (gtr solo); Roger Chaput, Joseph Reinhardt (gtrs); Louis Vola (sb).

Toningenieur: Willy Kuhn

P77351 Blue Drag {2:51}

AVID AMSC648 – The Quintette of the Hot Club of France, 1999

„In A Sentimental Mood”

Paris

Montag, 26. April 1937

Quintette Du Hot-Club de France (French issues)/Quintette of The Hot Club of France (all other Gramophone Company issues)

Stéphane Grappelli (vln); Django Reinhardt (gtr solo); Pierre ‘Baro’ Ferret, Marcel Bianchi (gtrs); Louis Vola (sb).

Toningenieur: Eugène Ravenet

OLA 1718-1 In A Sentimental Mood {2:57}

CLASSICS 748 – Chronological 1937, 1994

„Bouncin’ Around”

Paris

Donnerstag, 9. September 1937

Django Reinhardt

Reinhardt (gtr solo); Louis Gaste (gtr); Eugène d’Hellemmes (sb).

Toningenieur: Eugène Ravenet

OLA 1953-1 Bouncin’ Around (Rhythm In G Minor) {2:42}

CLASSICS 762 – Chronological 1937 Volume 2, 1994

„Minor Swing“

Pathé Studios, Paris

Donnerstag, 25. November 1937

Quintette du Hot-Club de France

Stéphane Grappelli (vln); Django Reinhardt (gtr solo); Joseph Reinhardt, Eugène Vées (gtrs); Louis Vola (sb).

Toningenieur: Eugène Ravenet

OLA 1990-1 Minor Swing {3.13}

CLASSICS 762 – Chronological 1937 Volume 2, 1994

„Bouncin’ Around“

Paris

Dienstag, 8. März 1938

Philippe Brun and his Swing Band

Philippe Brun, Gus Deloof, André Cornille (tp, ts); Guy Paquinet, Josse Breyere (tbns); Max Blanc, Charles Lissée (as); Noël Chiboust, Alix Combelle (ts); Stéphane Grappelli (pno); Django Reinhardt (gtr); Louis Vola (sb); Maurice Chaillou (dms).

Arr. by Guy Paquinet.

OSW 7-1 Bouncin’ Around {3:13}

CLASSICS 777 – Chronological 1937–38, 1994

„Blues“

Studio Albert, Paris

Dienstag, 1. Oktober 1940

Django Reinhardt et le Quintette du Hot-Club de France

Hubert Rostaing (cl, ts) (1); Django Reinhardt (gtr.solo); Joseph Reinhardt (gtr); Francis Luca (sb); Pierre Fouad (dms).

Toningenieur: Eugène Ravenet

OSW 130-1 Blues {3.08}

CLASSICS 831 – Chronological 1940, 1995

„Vendredi 13”

Studio Albert, Paris

Freitag, 13. Dezember 1940

Quintette du Hot-Club de France Avec Alix Combelle

Hubert Rostaing (cl); Alix Combelle (chimes); Django Reinhardt (gtr solo); Joseph Reinhardt (gtr); Tony Rovira (sb); Pierre Fouad (dms).

Toningenieur: Pierre Hamard

OSW 149-1 Vendredi 13 {3.01}

CLASSICS 852 – Chronological 1940–41, 1995

„Les Yeux Noirs“

Studio Albert, Paris

Freitag, 13. Dezember 1940

Quintette du Hot-Club de France Avec Alix Combelle

Hubert Rostaing (cl); Alix Combelle (chimes); Django Reinhardt (gtr.solo); Joseph Reinhardt (gtr); Tony Rovira (sb); Pierre Fouad (dms).

Toningenieur: Pierre Hamard

OSW 153-1 Les Yeux Noirs {2.11}

CLASSICS 852 – Chronological 1940–41, 1995

„Douce Ambiance“

Studio Pelouze, Paris

Mittwoch, 17. Februar 1943

Django Reinhardt et le Quintette du Hot_Club de France

André Lluis, Gérard Leveque (cl); Django Reinhardt (gtr solo); Eugène Vées (gtr); Jean Storne (sb); Gaston Leonard (dms).

Toningenieur: Walter Ruhlmann

OSW 322-1 Douce Ambiance {2.17}

CLASSICS 905 – Chronological 1942–43, 1996

„Si Tu Savais“

Studio Luteita, Paris

Freitag, 14. November 1947

Django Reinhardt et le Quintette du Hot-Club de France

Stéphane Grappelli (vln) (1); Django Reinhardt (gtr solo); Joseph Reinhardt, Eugene Vées (gtrs); Fred Emelin (sb).

Toningenieur: Eugène Ravenet

OSW 484-1 Si Tu Savais {2.42}

JSP 904 – Paris and London 1937–1948, 1993

„Claire De Lune“

Technisor Studios, Paris

Mittwoch, 16. April 1947

Django Reinhardt et le Quintette du Hot-Club de France

Django Reinhardt (gtr solo); Michel de Villers (cl); Eddie Bernard (pno) Joseph Reinhardt (gtr); Willy Lockwood (sb); Al Craig (dms).

Toningenieur: Robert Sergent

ST 1985 Clair de Lune {2.47}

CLASSICS 1001 – Chronological 1947, 1998

8.3. Tonträgerverzeichnis

The Quintette of the Hot Club of France (AVID AMSC648)

Chronological 1937(CLASSICS 748)

Chronological 1937 Volume 2 (CLASSICS 762)

Chronological 1937–38(CLASSICS 777)

Chronological 1940 (CLASSICS 831)

Chronological 1940–41 (CLASSICS 852)

Chronological 1942–43 (CLASSICS 905)

Paris and London 1937–1948 (JSP 904)

Chronological 1947 (CLASSICS 1001)

8.4. Quellenverzeichnis

Schriftliche Primärquellen (Archivmaterial, Musikalien [Transkriptionen, theoretische Schriften])

Bellmont, André: *Komponieren und Arrangieren in Jazz und Pop. Theorie und Praxis*, Marschacht: Lugert Verlag 2009.

Bickl, Gerhard: „Chorus und Line. Zur harmonischen Flexibilität in der Bebop-Improvisation“, in: Kerschbaumer, Franz / Kolleritsch, Elisabeth / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2000 (Band 32), S. 6–217.

De LaMotte, Dieter: *Harmonielehre*, Kassel u.a.: Bärenreiter u.a. 1976.

Delamont, Gordon: *Modern Melodic Technique*, Delevan, New York: Kendor Music 1976.

Givan, Benjamin: *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003.

Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, 5. unveränderte Auflage, Bern: Krompholz 1956.

Levine, Mark: *The Jazz Theory Book*, Petaluma: Sher Music Co. 1995.

Nettles, Barrie; Graf, Richard: *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*, Mainz: advance music 1997.

Pease, Ted: *Jazz Composition*, Boston: Berkley Press 2003.

Perricone, Jack: *Melody in Songwriting. Tools and Techniques for Writing Hit Songs*, Boston: Berkley Press 2000.

Rechenberger, Herman: *Scales and Modes around the World*, Helsinki: Fennica Gehrman 2008.

Russell, George: *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation – The Art and Science of Tonal Gravity*, Volume 1, 4. Auflage, Brookline: Concept Publishing 2008.

Sikora, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre*, 3. Auflage. Mainz u.a.: Schott 2003.

Toch, Ernst: *Die gestaltenden Kräfte der Musik. Eine Einführung in die Wirkungsmechanismen von Harmonik, Melodik, Kontrapunkt und Form*. Mit einem

biographischen Essay von Lawrence Eschler, Hofheim am Taunus: Mirliton im Wolke-Verlag 2005.

Sekundärliteratur

Baumann, Max Peter: „Roma im Spiegelbild europäischer Kunstmusik“, in: ders. (Hrsg.): *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Intercultural Music Studies, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung 2000 (Band 11), S. 393–477.

Baumann, Max Peter: „Zur Musik der Sinti und Roma“, in: ders. (Hrsg.): *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Intercultural Music Studies, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung 2000 (Band 11), S. 167–168.

Berish, Andrew: „Negotiating ‚A Blues Riff‘. Listening for Django Reinhardt’s Place in American Jazz“, In: *Jazz Perspectives*, 3/3 (2009), S. 233–264.

Collier, James Lincoln: *The making of jazz – a comprehensive history*. New York: Delta Printing 1979.

Dauer, Alfons Martin: *Jazz – Die magische Musik: Ein Leitfaden durch den Jazz*, Bremen: Schünemann 1961.

Dauer, Alfons Martin: *Der Jazz: Seine Ursprünge und seine Entwicklung*, 2. Auflage, Kassel: Röth-Verlag 1958.

Delaunay, Charles: *Django Reinhardt*. Translated by James, Michael. Reprint of the 1961 edition, New York: Da Capo Press, 1982.

Djurić, Rajko: „Musik und Tanz“, in: Baumann, Max Peter (Hrsg.): *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Intercultural Music Studies, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung 2000 (Band 11), S. 155–166.

Dregni, Michael: *Django. The Life and Music of a Gypsy Legend*, New York: Oxford University Press 2004.

Dregni, Michael; Antonietto, Alain; Legrand, Anne: *Django Reinhardt and the Illustrated History of Gypsy Jazz*, Denver: Speck Press, 2006.

Fargeton, Pierre: *La modernité chez Django*, Aubais: Mémoires d'Oc Éditions 2005.

Givan, Benjamin: „Discontinuity in the Music of Django Reinhardt“, in: *Current Musicology*, Vol. 71-73 (Spring 2001-Spring 2002), S. 232–75.

Givan, Benjamin: *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003.

Givan, Benjamin: *The Music of Django Reinhardt*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2010.

Gushee, Lawrence: „Improvisation im frühen Jazz“, in: Knauer, Wolfram (Hrsg.), *improvisieren... Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, Hofheim: Wolke Verlag 2004 (Band 8), S. 41–80.

Hellhund, Herbert: „Jazz-Analyse: Ein Plädoyer für mehr als das blosse Zergliedern“, in: Kerschbaumer, Franz / Kolleritsch, Elisabeth / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1999 (Band 31), S. 43–49.

Hellhund, Herbert: „Logik der Linie – Strukturkomponenten der Improvisation im Modernen Jazz“, in: Kerschbaumer, Franz / Kolleritsch, Elisabeth / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2004 (Band 36), S. 61–72.

Hodeir, André: *Jazz: its evolution and essence*. Translated by Noakes, David. New York: Grove Press 1956.

Hodeir, André: *Toward Jazz*. Translated by Burch, Noel. Reprint of the 1962 edition. New York: Da Capo Press 1986.

Jost, Ekkehard: „Jazz, Musette und Cante Flamenco. Traditionslinien in der Musik der französischen Gitans und Manouches“, in: Awosusi, Anita (Hrsg.): *Die Musik der Sinti und Roma: Der Sinti Jazz*, Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma 1997 (Band 2), S. 15–16.

Kernfeld, Barry: *What to listen for in Jazz*, New Haven / London: Yale University Press 1995.

Kerschbaumer, Franz: „Der Einfluss der iro-schottischen Musik auf die Entstehung des Jazz“, Kerschbaumer, Franz / Kolleritsch, Elisabeth / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2004 (Band 36), S. 97–106.

Kerschbaumer, Franz: „Impressionistische Strukturen im Jazz“, in: Kerschbaumer, Franz / Kolleritsch, Elisabeth / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1999 (Band 31), S. 65–74.

Kerschbaumer, Franz: „Tonale Absorptionen in der Entwicklung des Jazz – Von der britischen Folk Music bis Arnold Schönberg“, in: Kerschbaumer, Franz / Krieger, Franz (Hrsg.): *Jazzforschung. Jazz Research*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2006 (Band 38), S. 25–33.

Kissenbeck, Andreas: *Diastematische Aspekte der Jazzimprovisation*, Hamburg: Kovač Verlag 2007 (Schriftenreihe Studien zur Musikwissenschaft, Band 11).

Knauer, Wolfram: „Noodlin‘ and Doodlin‘ Around... Zum sich wandelnden Selbstverständnis des Jazz als improvisierte Musik“, in: ders. (Hrsg.), *improvisieren... Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, Hofheim: Wolke Verlag 2004 (Band 8), S. 19–40.

Kubik, Gerhard: *Africa and the blues*, Jackson: Univ. of Mississippi 1999.

Kubik, Gerhard: „Bourdon, Blue Notes, and Pentatonism in the Blues: An Africanist Perspective“, in: Evans, David (Hrsg.): *Ramblin‘ on my mind: new perspectives on the blues*, Urbana: Univ. of Illinois Press 2008, S. 11–48.

Lambert, Dan: „Django‘s Blues“, in: Sallis, James (Hg.), *The Guitar in Jazz: An Anthology*, Lincoln: University of Nebraska Press 1996, S. 70–75.

Loya, Shay: „Beyond ‘Gypsy’ Stereotypes: Harmony and Structure in the Verbunkos Idiom“, in: *Journal of Musicological Research*, Vol. 27 (2008), S. 254 – 280.

Love, Stefan: „An Approach to Phrase Rhythm in Jazz“, in: *Journal of Jazz Studies*, Vol. 8, No. 1 (2012), S. 4–32.

Merwe, Peter van der: *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford: Clarendon 1989.

Pfleiderer, Martin: *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript Verlag 2006.

Sárosi, Bálint: „Chromatik mit übermäßiger Sekunde in der ungarischen Volksmusik“, in: Ahrens, Christian (Hrsg.): *Weine, meine Laute: Gedenkschrift Kurt Reinhardt*, Laaber: Laaber-Verlag 1984, S. 185–195.

Sárosi, Bálint: „János Bihari (1764-1827): Zigeunerprimas und Verbunkos-Komponist-zum gegenwärtigen Stand der Forschung“, in: Awosusi, Anita (Hrsg.): *Die Musik der Sinti und Roma: Die ungarische „Zigeunermusik“*. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma 1996 (Band 1), S. 67–79.

Sárosi, Bálint: *Zigeunermusik*. Übersetzung von Orray, Imre. Zürich / Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag 1977.

Schasser, Marita: *Sinti – Jazz – Manouche: Musik und Identität*. Diplomarbeit Universität Wien 2013.

Schmitz, Alexander; Maier, Peter: *Django Reinhardt. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, Gauting-Buchendorf: Oreos 1985.

Schmitz, Alexander: „Stilprägende Elemente in der Musik von Django Reinhardt“, in: Awosusi, Anita (Hrsg.): *Die Musik der Sinti und Roma: Der Sinti Jazz*. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma 1997 (Band 2), S. 29–46.

Schuller, Gunther: *Early Jazz: its roots and musical development*. Reprint of the 1968 Edition. New York u.a.: Oxford Univ. Press 1976.

Schuller, Gunther: *The Swing Era. The Development of Jazz, 1930-1945*, New York: Oxford University Press 1989.

Schwab, Jürgen: „Die Jazzgitarre und ihre spezifischen Ausdrucksmittel bei Django Reinhardt“, in : Awosusi, Anita (Hrsg.): *Die Musik der Sinti und Roma: Der Sinti Jazz*. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma 1997 (Band 2), S. 47–64.

Syfuß, Enno: „Der Einfluß der ungarischen Roma-Musik auf die virtuose Violinliteratur von Ravel und Saraste“, in: Awosusi, Anita (Hrsg.): *Die Musik der Sinti und Roma: Die ungarische „Zigeunermusik“*. Heidelberg: Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma 1996 (Band 1), S. 129–154.

Vernon, Paul: *Jean ‚Django‘ Reinhardt. A contextual bio-discography 1910-1953*. Burlington / Farnham / Surrey: Ashgate Publishing Company 2003.

Watermann, Richard A.: „‘Hot‘ Rhythm in Negro Music“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 1, Nr. 1 (Spring, 1948), S. 24–37.

Williams, Patrick: *Gypsy world*. Chicago u.a.: University of Chicago Press 2003.

Williams, Patrick: *Une anthropologie du jazz*. Paris: CNRS éditions, 2010.

Gárdonyi, Zoltán: *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*, Berlin / Leipzig: Walter de Gruyter & Co 1931.

Gedruckte Musikalien

Ayeroff, Stan: „Django Reinhardt“, hrsg. von Pickow, Peter / Shulman, Jason, New York: Music Sales Corporation 1988 (Jazz Masters Series).

Ellington, Edward Kennedy „Duke“: „In a Sentimental Mood“, in: Sher, Chuck (Hrsg.): *The new real book: jazz classics, choice standards, pop-fusion classics; created by musicians for musicians*, Petaluma: Sher Music 1995 [C-Version]).

Givan, Benjamin: *Django Reinhardts Style and Improvisational Process*, 2. Volumes, Dissertation Yale University 2003.

Peters, Mike: *Django Reinhardt's Anthology Songbook*, Milwaukee: Hal Leonard Co. 1985.

Online-Quellen

Bellman, Jonathan: „Csárdás“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 12. Mai 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06918>, letzter Zugriff: 12. Mai 2013.

Kernfeld, Barry: Art. „Improvisation“, in: Kernfeld, Barry (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2. Auflage, Grove Music Online. Oxford University Press. Web. 18. Aug. 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3#S13738.3> letzter Zugriff: 18. August 2014.

Thacker, Eric: Art. „Hot (i)“, in: Kernfeld, Barry (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2. Auflage. Grove Music Online. Oxford University Press. Web. 20. Nov. 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J208300>, letzter Zugriff: 20. November 2013.

9. Abstract

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel *Django Reinhardts Improvisationen in Moll* behandelt den melodischen Ideenreichtum und Performancestil von Jean-Baptiste ‚Django‘ Reinhardt und setzt diesen in einen historischen und soziokulturellen Kontext.

Das Augenmerk liegt dabei auf der melodischen Phrasenkonzeption und deren künstlerischen Performance. Als Forschungsgegenstand dienen Reinhardts improvisierte Soli und komponierte Themenköpfe in Moll-Tonarten mit einem Focus auf Tonaufnahmen, die in der klassischen Stilperiode des Jazz zwischen 1932 und 1945 entstanden sind. Bei der Analyse werden zunächst musikalische Kategorien gebildet, bei denen bestimmte musikanalytische Parameter exemplarisch herausgearbeitet werden, die erst einzeln für sich behandelt und dann in einem nächsten Schritt bei der Analyse des Stücks „Blue Drag“ in einen größeren sinnstiftenden Zusammenhang gebracht werden.

Die verwendeten exemplarischen Notenbeispiele dienen neben der parameterbezogenen musikalischen Analyse als Quellen für eine kulturwissenschaftliche Interpretation von musikalischen Einflüssen auf Django Reinhardt. Diese lassen sich insbesondere auf dem Gebiet der individuellen künstlerischen Performance ausfindig machen und werden auf bestimmte musikalische Elemente aus den Musiktraditionen der Sinti, Roma und Manouche, des *hot*-Idioms und des *Swing*-Stils eingegrenzt. Die musikalischen Einflussquellen lassen sich vor allem anhand der Tonbildung, der Verzierungen und dem Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten beschreiben.

Aus den dargestellten Sachverhalten in Bezug auf die individuelle künstlerische Performance bei Reinhardts Improvisationen in Moll geht hervor, dass bei der Analyse von konnotierten musikalischen Stilelementen eindeutige Zuordnungen getroffen werden können, wobei auch Analogien zwischen den einzelnen musikalischen Einflussquellen bestehen. Aus den exemplarischen Notenbeispielen und komponierten Themenköpfen von Reinhardts Solo-Improvisationen geht hervor, dass sein Umgang mit dem Tonvorrat in Moll-Tonarten als sehr individualspezifisch zu bezeichnen ist. Dies zeigt sich neben dem Aufbrechen des tonalen Raums anhand der Chromatik auch an der ausgeprägten linear orientierten Denkweise seiner spannungsgeladenen musikalischen Gestaltung.

10. Über den Autor

Paul Peter Ellersdorfer, geboren am 12. März 1982, begann im Wintersemester 2008 mit der Studienberechtigungsprüfung für das Bachelorstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien und schloss das Bachelorstudium im Wintersemester 2011 ab. Darauf folgte im Sommersemester 2011 das Masterstudium in Musikwissenschaft. Im Jahr 2012 sammelte er erste praktische Erfahrungen als Praktikant beim Dachverband des österreichischen Volksliedwerkes in Wien. Aus persönlichem Interesse an der von Django Reinhardt begründeten Gitarrenstilistik ergab sich eine intensive praktische und theoretische musikalische Auseinandersetzung, die es erst möglich machte, die vorliegende Arbeit zu verwirklichen.