

RHYTHMUS UND MIKROTIMING IN REGGAE- UND DANCEHALL-RIDDIMS. ZUR ANALYSE STILSPEZIFISCHER GESTALTUNGSWEISEN UND ENTWICKLUNGSLINIEN

Benjamin Burkhart

In analytischen Untersuchungen zu populärer Musik sind Reggae und Dancehall bislang nur wenig präsent. Zumal die Geschichte dieser Stile in umfangreichen Überblicksdarstellungen (u.a. Barrow/Dalton 1997; Chen/O'Brien 1998; Stolzoff 2002) festgehalten wurde und eine bis heute andauernde globale Rezeption und Produktion der Musik stattfindet, erscheint es umso verwunderlicher, dass die musikwissenschaftliche Forschung bislang weitgehend von Analysen absieht, die sich der Beschreibung spezifischer klingender Qualitäten anzunehmen versuchen. Entsprechend sind mit stilistischen Besonderheiten jamaikanischer Popmusik befasste Publikationen bis dato die Ausnahme (z.B. Pfeleiderer 2001; Manuel/Wayne 2006) – doch die detaillierte Auseinandersetzung mit dem Klanggeschehen tritt auch in diesen Untersuchungen in den Hintergrund. Um nun solche Eigenheiten bzw. bestimmte Teilaspekte zur Darstellung bringen zu können, bedarf es einer gezielten Methodik, die sich dem Analysegegenstand mehrdimensional annähert.

In der folgenden analytischen Auseinandersetzung mit Reggae und Dancehall stehen makro- und mikrorhythmische Gestaltungsweisen im Mittelpunkt. So soll einerseits der Ansatz verfolgt werden, auch bei stilanalytischen Fragen zu populärer Musik speziell der rhythmischen Gestaltung Aufmerksamkeit zu schenken (vgl. Pfeleiderer 2006). Möchte man den stilspezifischen Besonderheiten des Klanggeschehens detaillierter nachgehen, lohnt sich gleichwohl die Untersuchung weiterer Parameter: Die Wechselwirkungen von makro- und mikrorhythmischen Gestaltungsweisen lassen auf

tiefer gehende Einsichten hoffen. Speziell in Untersuchungen zum Thema Groove, in denen nicht selten stilistische Spezifika im Zentrum des Erkenntnisinteresses stehen, finden sich Verweise auf die Notwendigkeit eines mehrdimensionalen Vorgehens (vgl. u.a. Kilchenmann/Senn 2011) – entsprechende Studien zu populären Musikstilen sind bislang jedoch selten.

An solche Überlegungen anknüpfend werden in diesem Beitrag instrumentale Begleitmuster des Reggae und Dancehall als Untersuchungsbeispiele herangezogen. Ziel ist die Darstellung makro- und mikrorhythmischer Strukturen sowie der jeweiligen Wechselwirkungen, letztlich also eine Annäherung an die rhythmische Qualität bzw. die rhythmischen Besonderheiten eines eingegrenzten Stilbereichs. Eine Grundannahme dabei ist, dass auf diesem Wege stilspezifische Schemata und Konventionen sowie stilistische Genesen beschreibbar werden. Grundlegende Ansätze der Rhythmus- und Mikrotimingforschung im Kontext populärer Musik seien zur methodischen Reflexion vorab skizziert.

Rhythmus und Mikrotiming in populärer Musik

In der populären Musik sind Rhythmusgeflechte unterschiedlicher Art allgegenwärtig und konstitutiv, verschiedene Stilbereiche erlangen ihren Wiedererkennungswert unter anderem durch spezifische rhythmische Gestaltungsweisen. Zentral sind die oftmals einfach gehaltenen Grundgerüste, die durch komplexitätssteigernde Elemente angereichert werden können. So ergibt sich das rhythmische Fundament aus einem regelmäßigen isochronen Puls, Beat oder Grundschlag, auf dessen Basis verschiedene Rhythmen und Akzentuierungsstrukturen sich anordnen und in ein Spannungsverhältnis treten können. In solchen polyrhythmischen Geflechten lassen sich die verschiedenen Rhythmen hinsichtlich Länge und Betonung unterscheiden, beispielsweise durch die Kreuzrhythmik von Phrasen oder Motiven, die von koinzidierenden Einsatzstellen und Hauptakzenten absieht, oder durch gezielte Kombinationen von On- und Offbeat-Akzenten (vgl. ausführlich Kubik 1984; Pfeleiderer 2006). Die Gestalt der zyklisch wiederholten Patterns – der rhythmisch-melodischen Muster – wird schließlich durch solche Aspekte geprägt. Rhythmen in der populären Musik bieten demzufolge zunächst ein hohes Maß an Orientierung bei gleichzeitig gegebenem Abwechslungsreichtum. Dem Hörer wird es durch die Kombination aus einem konstanten Grundschlag und Tempo sowie bekannten Mustern möglich, einen unmittelbaren Zugang zur Musik zu finden und auf diese zu reagieren, zeitgleich wird Monotonie durch zahlreiche Variationsmöglichkeiten umgangen (vgl.

Fischinger/Kopiez 2009: 469; Pfleiderer 2010: 3). Orientierung stiften die Rhythmen auch bei der stilistischen Identifikation: Wer an Reggae oder Dancehall denkt, wird spezifische rhythmische Muster und Gestaltungsweisen im Sinn haben, die sich eindeutig von denen anderer Stile unterscheiden.

Bei den mikrorhythmischen Nuancen handelt es sich um Abweichungen vom metronomisch exakten Zeitraster im Millisekunden-Bereich, die zurückgehend auf Charles Keils Theorie der »Participatory Discrepancies« häufig PDs genannt werden (Keil 1987). Wenn auch die tatsächlichen Effekte dieser mikrorhythmischen Abweichungen auf den Hörer in der Forschung bislang umstritten sind, so ist ihre häufige Präsenz und die Möglichkeit ihrer Wahrnehmung in unterschiedlichen Musikformen doch nachgewiesen. Im Kontext der populären Musik wurden die spezifischen mikrorhythmischen Gestaltungsweisen bislang nur wenig erforscht, dennoch plädieren vereinzelte Publikationen dafür, die Timing-Eigenheiten als ein Mittel zur Verdeutlichung einzelner Schichten innerhalb der polyrhythmischen Pattern-Geflechte zu verstehen. Da verschiedene Stile ebenso unterschiedliche Anforderungen an die ausführenden Musiker stellen, scheint die Herausforderung darin zu bestehen, auf die jeweiligen Stile flexibel zu reagieren und die Timing-Gestaltung entsprechend anzupassen – stets auf Basis des makrorhythmischen Fundaments (vgl. u.a. Pfleiderer 2002: 110; Frühauf/Kopiez/Platz 2013: 247). Somit gehen mikrorhythmische Nuancen neben stilspezifischen Anforderungen auch auf die persönliche Spielweise der jeweils ausführenden Musiker zurück. Bei der Annahme stilspezifischer Timing-Charakteristika sollte demnach Vorsicht geboten sein. Einzelne Forschungen zur Mikrorhythmik im Jazz (u.a. Prögler 1995; Friberg/Sundström 2002), im Samba (u.a. Gouyon 2007; Gouyon et al. 2011) und in der House Music (Thallinger 2008) fördern zwar Tendenzen, jedoch keine streng systematisierbaren Gestaltungsweisen zutage. Eine Untersuchung mikrorhythmischer Strukturen in populären Musikstilen sollte zudem reflektieren, welche Arten von Abweichungen zu erwarten sind. Untypisch für populäre Musik sind lokale Temposchwankungen aller beteiligten Stimmen, vielmehr erscheinen Abweichungen gegenüber einer relativ strengen metrischen Begleitung oder asymmetrische Unterteilungen einzelner Instrumentalstimmen im Gesamtgefüge wahrscheinlich (vgl. Pfleiderer 2006: 85).

Möchte man also die stilspezifischen rhythmischen Qualitäten von Reggae und Dancehall beschreiben, lohnt sich der Versuch, sowohl Makro- als auch Mikrorhythmik zu betrachten und die wechselseitigen Bezugsverhältnisse offenzulegen. Zur grafischen Repräsentation der analytischen Ergebnisse kommen in diesem Beitrag einerseits notenschriftliche Transkriptionen

zum Einsatz, die Ergebnis eines intensiven Hörprozesses sind. Da eine Musikform für die analytische Arbeit gewählt wurde, die im Laufe ihrer Entstehung und Aufführung für gewöhnlich nicht von Notentexten Gebrauch macht, sind die deskriptiv erstellten Transkriptionen entsprechend anzupassen. Bei den Riddims handelt es sich um zyklisch wiederholte Pattern-Modelle, demzufolge wird auf Taktvorzeichnungen und Taktstriche verzichtet. Damit sei die Funktion der Transkriptionen als analytisches Hilfsmittel hervorgehoben, das nicht den Anspruch erheben soll, die niedergeschriebenen Klangeindrücke bedingungslos dem europäischen Notationssystem und der damit verbundenen taktmetrischen Denkweise anzupassen (vgl. Pfeleiderer 2006: 33). Die mikrorhythmischen Nuancen lassen sich dagegen mit Spektrogrammen darstellen, die aufgrund ihrer frequenzabhängigen Visualisierung von Klangquellen das Verhältnis der einzelnen Instrumente untereinander erkennbar werden lassen. Zu beziehen sind sie jeweils auf die entsprechenden Notenbeispiele, um die Koinzidenz von Makro- und Mikro-rhythmik offenlegen zu können.

Zur Auswahl der Riddims

Für die Produktion ertragreicher analytischer Ergebnisse ist eine gezielte Stückauswahl unerlässlich. Die enorme Materialfülle der populären Musik stellt den Analysierenden vor die Herausforderung, eine möglichst repräsentative Auswahl an Stücken zu treffen. Eine solche sollte zunächst eine beschränkte und dem Umfang des geplanten Forschungsvorhabens angemessene Anzahl zu analysierender Beispiele definieren. Bestenfalls sind die jeweiligen Beispiele so gewählt, dass die Ergebnisse ihrer Analyse Rückschlüsse auf ein größeres Ganzes und somit auf stilspezifische Konventionen ermöglichen können (vgl. u.a. Bowman 1995: 285-288; Elflein 2010: 11; Pfeleiderer 1999: 33). Ein solches qualitatives Vorgehen erfordert eine einleuchtende und belastbare Begründung. Eine hierfür mehrfach genutzte Methode ist der Bezug auf besonders populäre und damit möglichst repräsentative Beispiele eines einzelnen Stilbereichs, die sich durch Chart-Positionen oder sogenannte »Besten-Listen« von beispielsweise Musikzeitschriften ermitteln lassen. Im Falle von Reggae und Dancehall kommt ein in diesem Stilbereich verbreitetes und originäres Prinzip des Teilens und Wiederverwertens zur Hilfe. Seit der frühen Phase des Reggae Ende der 1960er Jahre ist der Gesang das exklusive Element eines Songs, während dies auf die instrumentale Begleitung nicht zwingend zutreffen muss. Die alsbald etablierte Praxis, teils minimal veränderte oder aber original belassene In-

strumentalversionen bestehender Stücke auf B-Seiten von Singles zu veröffentlichten, evozierte eine Welle von Wiederverwendungen, die bis heute Bestand hat. Verschiedene Sänger können denselben Riddim als Basis für einen neuen Gesangpart verwenden, der Name des instrumentalen Fundaments basiert häufig auf dem Titel des ersten Stücks, das davon Gebrauch macht. Beispiele für die aktive Pflege des Teilens von Riddims bieten bis heute die »Greensleeves Rhythm Albums« – seit dem Jahr 2000 veröffentlichte Kompilationen von Versionen verschiedener Sänger zu einem Riddim. Vor allem mithilfe von Internet-Datenbanken (Riddibase o.J. / Riddimguide o.J.) lassen sich diejenigen Instrumentals ermitteln, welche in verschiedenen Jahren, in bestimmten Zeiträumen oder insgesamt besonders häufig als Grundlage für eine neue Version verwendet wurden. Aus zahlreichen Wiederverwendungen ist zu folgern, dass ein Riddim den Nerv der Zeit treffen und in der Szene Anerkennung finden konnte. Dementsprechend wurden für die exemplarische Analyse sechs der am häufigsten wiederverwendeten Riddims aus unterschiedlichen Phasen des Reggae und Dancehall ausgewählt, die als repräsentative Beispiele, als Prototypen fungieren sollen – die Auswahl orientiert sich also an einer für die entsprechende Szene typischen musikalischen Praxis. Die erwähnten Phasen bezeichnen den Roots Reggae der späten 1960er- und der 1970er-Jahre, den frühen Dancehall ab circa 1980 und den Dancehall ab den 1990er-Jahren bis heute – die stilistischen Grenzen sind als fließend zu betrachten.

Roots Reggae: »Real Rock« und »Satta Massagana«

»Real Rock« ist ein 1968 veröffentlichtes Instrumental-Stück der Soul Vendors, die als Hausband des Studio One-Labels bezeichnet werden. In dieser Phase des Wandels von Rock Steady zu Reggae wurde es vor allem unter Einfluss des Studio One-Gründers Coxsone Dodd üblich, Instrumental-Versionen zu veröffentlichen, die nicht selten auf früheren Rock Steady- oder Ska-Hits basierten (vgl. Bradley 2003: 279f.). Der »Real Rock«-Riddim erfreute sich über Jahrzehnte hinweg nicht nur in der Reggae- und Dancehall-Szene großer Beliebtheit, sondern fand auch über diese hinaus Beachtung. So gibt es unter anderem Songs von The Clash und KRS-One, die direkt auf den Riddim referieren (vgl. Kenner 2004). Wie bei Instrumentals der Roots Reggae-Phase üblich, besteht »Real Rock« aus zyklisch wiederholten Patterns, die im Verlauf des Stücks bisweilen leicht variiert werden oder zum Teil pausie-

ren und an späterer Stelle wieder einsetzen. Abb. 1 transkribiert den Beginn des Stücks:

Abbildung 1: The Soul Vendors – »Real Rock« (0:01-0:08).

Das Schlagzeug weist Charakteristika auf, die für den Roots Reggae typisch sind: Nach einem knappen Intro der Snare setzt das rhythmische Grundmuster ein, bei dem nur jeder zweite Beat des Zyklus von Bass Drum und Snare akzentuiert wird und die Hi-Hat die Achtel betont. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zum typischen Backbeat-Pattern der Rockmusik, bei dem von Bass Drum (1 und 3) und Snare (2 und 4) alle vier Grundschläge im konstanten Wechsel gespielt werden. Zu diesem Fundament treten teilweise zusätzliche Betonungen markanter Positionen – im gewählten Ausschnitt erfolgen eine Akzentuierung des ersten Downbeat durch Bass Drum und Becken als Markierung des Stückbeginns sowie der Beckenschlag auf dem zweiten Backbeat der ersten Zyklus-Wiederholung. Derlei Variationen des rhythmischen Grundmusters treten im Roots Reggae regelmäßig auf und betreffen im Wesentlichen das Schlagzeug. Das Bass-Pattern setzt auf dem Backbeat ein, unterstützt damit die rhythmische Struktur des Schlagzeugs und fällt anschließend durch die quaternäre Grundschlagunterteilung auf. Diese Gestaltungsweise referiert auf Elemente aus Funk und Rock Steady (vgl. Pfeleiderer 2006: 305), bisweilen wird »Real Rock« als Rock Steady-Instrumental bezeichnet (vgl. Barrow/Dalton 1997: 245) – letztlich erfährt die zweite Pattern-Hälfte auf diese Weise eine starke Intensivierung. Die Gitarre weist schließlich eine konsistente Offbeat-Akzentuierung auf, das Piano doppelt die ersten beiden Akkorde der Gitarre in einem Zyklus. Die Orgel schichtet über dieses Pattern-Gefüge ein desorientierendes Element,

das sich von den anderen Akzenten absetzt. Die in Klammern notierte Posaunen-Stimme dient als Zusatzinformation – im weiteren Verlauf des Stücks pausiert die Orgel bisweilen, woraufhin die Posaune einsetzt und sich mit Downbeat-Akzenten zwischen die übrigen Patterns schiebt. Es ergibt sich schließlich ein Pattern-Geflecht mit unterschiedlichen Schwerpunkten: Schlagzeug und Bass akzentuieren die Backbeats, der Bass zusätzlich die zweite Hälfte des Zyklus. Die Offbeats von Gitarre und Piano verzahnen sich konsequent mit den Akzenten von Bass Drum und Snare, zuweilen auch mit der Basslinie, deren Hauptakzente sich zumindest mit den Offbeats kreuzen. Eine verzahnende Funktion kommt ebenso der additiven und nicht über den kompletten Riddim gespielten Orgel – zum Teil auch der Posaune – zu, deren Schwerpunkte sich von den anderen Instrumenten absetzen. Der Fokus liegt demzufolge auf gegenläufigen Akzentuierungsstrukturen innerhalb des Geflechts aus Patterns über vier Grundschläge und auf der Verzahnung von Back- und Offbeats.

Bei »Satta Massagana« handelt es sich um ein von der Gruppe The Abyssinians 1969 für das Studio One-Label aufgenommenes, jedoch erst 1976 bei Heartbeat veröffentlichtes Stück (vgl. Barrow/Dalton 1997: 173). Prägnante Merkmale konnten zusätzlich zum gesamten Riddim hohe Bekanntheit erlangen – so ist selbst der Basslauf des Stücks als »Satta-Massagana-Bassline« geläufig (Chen/O'Brien 1998: 76). Der transkribierte Ausschnitt veranschaulicht die Kombination aus festen Schemata und Variationen, wie sie in »Satta Massagana« aufzufinden ist:

The image shows a musical score for the reggae track 'Satta Massagana'. It consists of six staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are:

- Orgel:** A melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and rests.
- Piano:** A harmonic accompaniment in the treble clef using chords and eighth notes.
- Gitarre 1:** A rhythmic accompaniment in the treble clef using chords and eighth notes.
- Gitarre 2:** A melodic line in the treble clef with eighth-note patterns.
- Bass:** A bass line in the bass clef with eighth-note patterns.
- Schlagzeug:** A drum pattern in the bass clef showing the placement of the snare, bass drum, and hi-hat.

Abbildung 2: The Abyssinians – »Satta Massagana« (0:28-0:34).

Die Variationen betreffen hierbei das Schlagzeug, das abgesehen von den durchgehenden Sechzehntel-Schlägen der Hi-Hat fortlaufend flexibel gestaltete Akzente beisteuert. In diesem Ausschnitt treten zu den konstitutiven Backbeat-Betonungen Einsätze der Bass Drum auf den Downbeats und desorientierende Akzente der Snare auf Offbeat-Positionen. Derlei Variationen treten im Verlauf des Stücks in unterschiedlicher Weise auf, die rhythmische Abwechslung geht somit stark vom Schlagzeug aus. Das prägnante Bass-Pattern umspielt die Backbeat-Akzente, beginnt und endet jeweils auf Offbeat-Positionen und wird von der zweiten Gitarre gedoppelt. Die erste Gitarre, Piano und Orgel kreieren schließlich eine hohe Dichte bezüglich der Offbeat-Gestaltung: Durch unterschiedliche Akzente werden alle Positionen abseits des Grundschlages betont. Den Hauptakzenten des Schlagzeugs stehen die Instrumente dementsprechend verzahnend gegenüber, während die zusätzlichen Snare-Schläge die Harmonieinstrumente zuweilen unterstützen. Das Pattern des Basses nimmt eine umspielende Funktion innerhalb dieses Gefüges ein, als auffällig erweisen sich die Generalpausen von Bass und Akkordinstrumenten auf den Downbeats.

Grundlegend für beide Riddims ist zunächst ein durchgehender Beat, auf dessen Basis sich die unterschiedlichen Stimmen in Zyklen kurzer Dauer organisieren. Bei einem verhältnismäßig langsamen Tempo von circa 80 bpm schafft das Schlagzeug mit Achtel- oder Sechzehntel-Ketten der Hi-Hat sowie den Backbeat-Betonungen von Bass Drum und Snare Orientierung, die Offbeats der Harmonieinstrumente treten als weiteres konstitutives Merkmal hinzu: eine konsequente Verzahnung der jeweiligen Patterns (Back- und Offbeats) ist das Resultat. Die in der populären Musik zumeist betonten Downbeats büßen im Roots Reggae an Bedeutung ein, selbst Generalpausen beinahe aller Instrumentalstimmen können auf diesen Positionen auftreten. Die Bassläufe weisen die größten Gestaltungsfreiräume auf und setzen sich von den standardisierten Patterns ab. Additive Elemente wie Bläserstimmen und Snare-Akzente erweitern das rhythmische Gerüst schließlich um zusätzliche Gewichtungen – die Riddims bestehen aus mehreren rhythmischen Ebenen, deren Gestaltungsprinzipien gegenläufig beschaffen sind. Kontraste nehmen in der Roots Reggae-Rhythmik also eine exponierte Stellung ein. In dieser den Downbeats abgewandten und auf Offbeats fixierten Gestaltung kann eine Erklärung für das mit Reggae assoziierte »Laid Back-Feeling« bereits auf makrorhythmischer Ebene vermutet werden. Martin Pfeleiderer argumentiert, dieses Wechselspiel zwischen Abweichungen vom Grundschatlag und partiellen Bestätigungen der Grundschatlagerwartungen vermöge gleichzeitig Spannung und Entspannung zu erzeugen, zudem nehme man Offbeats gegenüber dem Grundschatlag häufig als verzögert wahr. In derlei Gestal-

tungsaspekten liege die Lebendigkeit der Musik und die bleibende Aufmerksamkeit der Hörer bei fortlaufenden Wiederholungen begründet (vgl. Pfeleiderer 2005: 348).

Die »Laid-Back-Spielweise« ist es auch, die sich bei der spektrografischen Analyse des »Real Rock«-Riddim als besonders auffällig erweist und zeitgleich mit weiteren mikrorhythmischen Nuancen in Interaktion tritt:

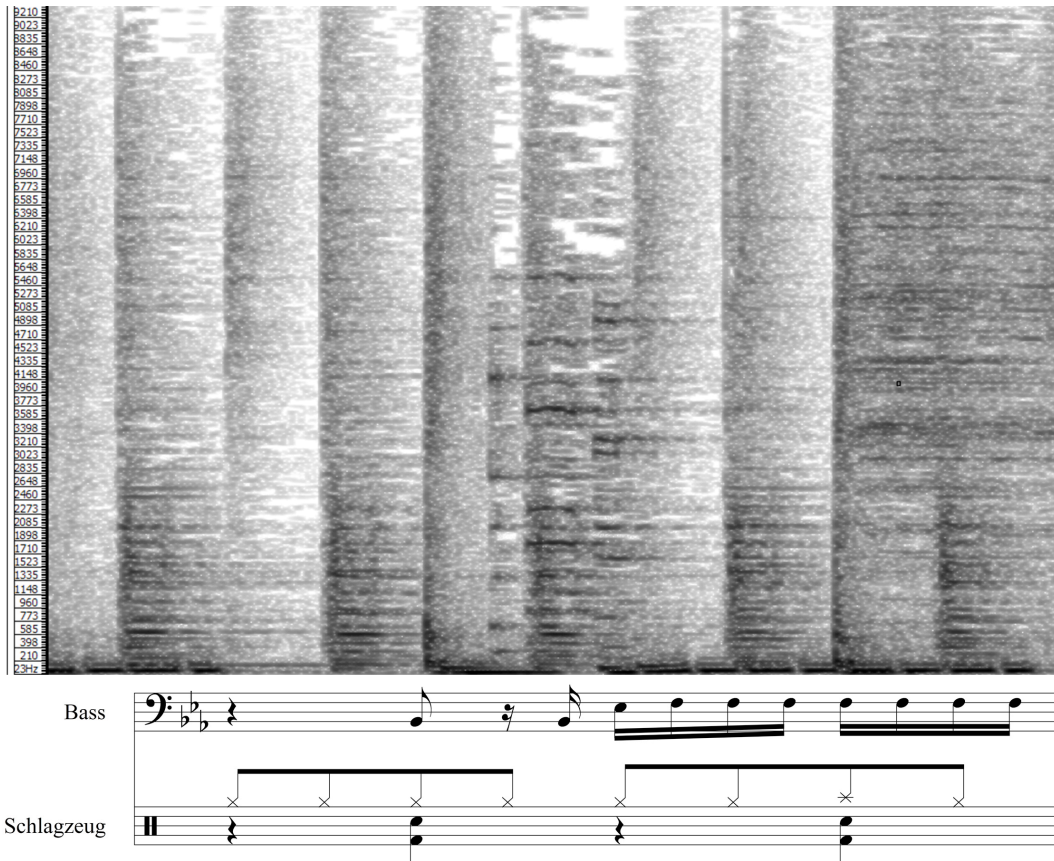


Abbildung 3: The Soul Vendors – »Real Rock« (0:05-0:08).

Ersichtlich werden der Basslauf im unteren Bereich des Spektrogramms in Form der dunkel gefärbten horizontalen Linien sowie die Onsets des Schlagzeugs, die durch die vertikalen Linien im gesamten Frequenzbereich erkennbar sind. Die quaternäre Grundschlagunterteilung des Basses bewirkt auf makrorhythmischer Ebene ein partielles Zusammenfallen mit den Achtel-Schlägen der Hi-Hat sowie mit dem Backbeat in der zweiten Zyklus-hälfte, ist mikrorhythmisch jedoch offensichtlich sehr konsequent nach hinten verschoben. Erkennbar sind zudem minimale Abweichungen hinsichtlich der Länge der einzelnen Töne. Bei der Betrachtung der Schlagzeug-Onsets erweisen sich leichte Unregelmäßigkeiten als auffällig: Die Abstände der Achtel-Akzente sind nicht komplett einheitlich, sie vergrößern sich vor al-

lem bei den Backbeat-Einsätzen von Snare, Bass Drum und Becken. Bezüglich des »Laid-Back-Feeling« erscheinen diese Gestaltungsweisen naheliegend: Durch das Backbeat-Pattern und die Gestaltung des Basses liegen die rhythmischen Schwerpunkte auf den »leichten« Zählzeiten und der zweiten Zyklushälfte. Diese makrorhythmische Gestaltung erfährt schließlich durch das Mikrotiming Intensivierung – der Bass erklingt konsequent retardiert, die markanten Backbeat-Akzente erfolgen leicht verzögert. Entsprechend ergibt sich eine Interaktion hinsichtlich Makro- und Mikrorhythmik, die exemplarisch die genannten Abweichungen einzelner Instrumente und ebenso die asynchronen Unterteilungen aufzuzeigen vermag.

Die die asymmetrische Spielweise einzelner Instrumente tritt bei »Satta Massagana« umso deutlicher hervor, wiederum handelt es sich dabei um ein besonders auffälliges Element, das in ein mikrorhythmisches Gesamtgeflecht eingebunden ist:

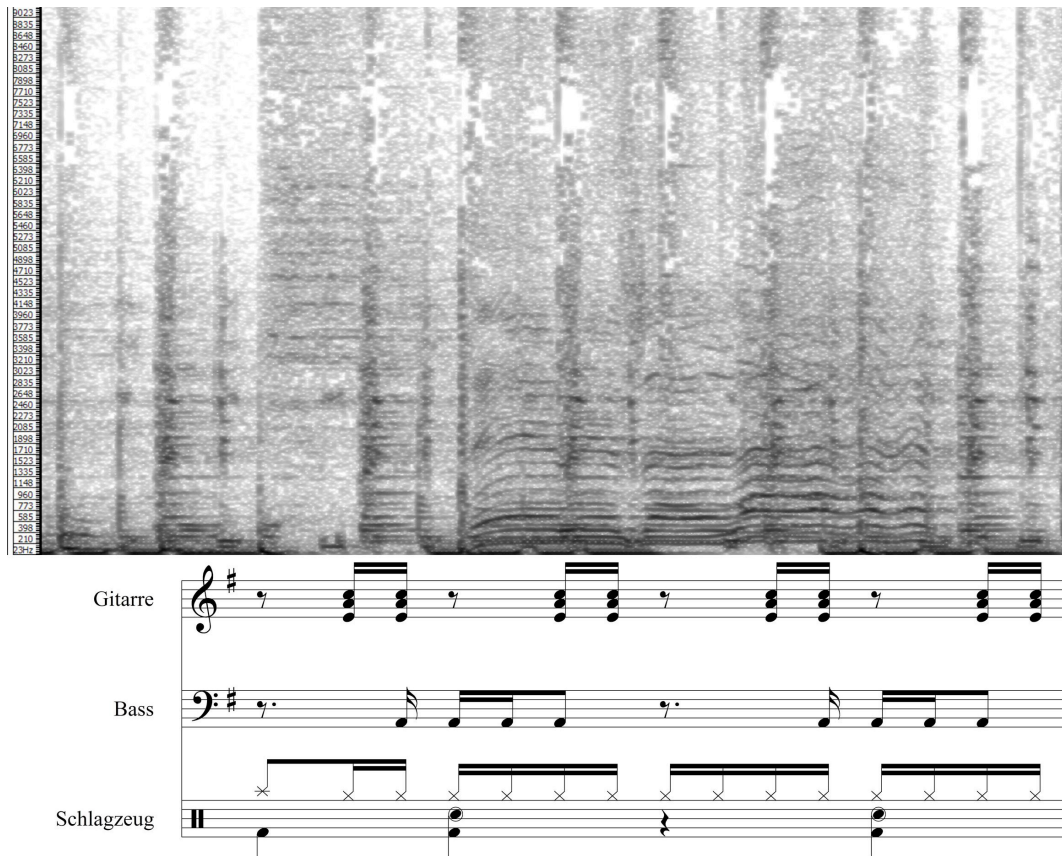


Abbildung 4: The Abyssinians – »Satta Massagana« (0:15-0:19).

Im Spektrogramm gut erkennbar ist die Anordnung der Hi-Hat-Onsets, die deutlich unsymmetrisch gestaltet ist und die Sechzehntel-Ebene betrifft. Nur schwer zu sehen ist die Spielweise der Gitarren-Offbeats – vor allem zum Ende des Ausschnitts –, die sich der Hi-Hat-Unterteilung nahezu an-

gleich, jedoch verzögert einsetzt; eine mikrorhythmische Interaktion beider Instrumente ist zu erkennen. Schließlich sind im unteren Bereich des Spektrogramms die Bass-Onsets zu beachten. Meist erfolgen die Akzente der Viertongruppen in Bezug auf die Hi-Hat verspätet, zudem sind Unregelmäßigkeiten der Tondauern ersichtlich. Die Phrasierung unterscheidet sich jedoch deutlich erkennbar von jener der Hi-Hat, weshalb von einer einheitlichen triolischen Unterteilung im Gesamten abzusehen ist. Letztlich entstehen in »Satta Massagana« Timing-Geflechte, die aus der Kombination ähnlich gestalteter, jedoch variabel eingesetzter mikrorhythmischer Profile resultieren. Bei einem konstanten Tempo sind im Wesentlichen die auf Offbeats platzierten Onsets von mikrorhythmischen Auffälligkeiten betroffen.

Die Betrachtung sowohl der Rhythmus- als auch der Timing-Profile beider Riddims zeichnet ein von Kontrasten geprägtes Gesamtbild. Die Roots Reggae-Patterns ergeben sich aus der konsequenten Verbindung von Backbeats des Schlagzeugs und konsistenten Offbeat-Akzentuierungen der Akkordinstrumente. Diese Muster stiften Orientierung, sehen jedoch gleichzeitig von einer intensiven Grundschatlagbetonung ab. Durch die von diesen Mustern unabhängigen Bassläufe kann die rhythmische Spannung zusätzlich gesteigert werden – als Resultat ergibt sich eine aus wenigen Elementen bestehende, stilistische Wiedererkennung ermöglichende und spannungsreiche Grundrhythmik. Hinzu treten mikrorhythmische Verzögerungen und asymmetrische Unterteilungen, die auf Basis eines regelmäßigen, nahezu metronomisch gestalteten Fundaments als solche identifiziert werden können. Zentral für beide Riddims ist die Interaktion unterschiedlicher Timing-Profile, wodurch die Gegenläufigkeit der stilspezifischen Patterns in mikrorhythmischer Hinsicht eine Erweiterung erfährt.

Früher Dancehall: »World A Music« und »Under Me Sleng Teng«

»World A Music« wurde von Ini Kamoze 1984 auf dessen Debüt-Album veröffentlicht, das unter Mitwirkung der bekannten und bis heute aktiven Produzenten Sly Dunbar und Robbie Shakespeare entstand. Einen verspäteten Bekanntheitsschub erhielt der Riddim 2005 aufgrund einer Neuauflage, die zur Veröffentlichung eines »Greensleeves Rhythm Album« mit dem nun als »World Jam«-Riddim bekannten Instrumental führte.

The image shows a musical score for the song 'World A Music' by Ini Kamoze. It consists of four staves: Piano, Gitarre, Bass, and Schlagzeug. The Piano and Gitarre parts are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bass part is in bass clef. The Schlagzeug part is in common time and features a standard reggae backbeat pattern with 'x' marks on the snare and hi-hat lines. The Piano and Gitarre parts play chords and single notes, often with offbeats. The Bass part plays a simple, steady line.

Abbildung 5: Ini Kamoze – »World A Music« (0:16-0:21).

Die rhythmischen Strukturen deuten auf die an anderer Stelle beschriebene Tendenz des Reggae und Dancehall ab den späten 1970er-Jahren hin, die Gestaltungsmittel allmählich der US-amerikanischen populären Musik anzugleichen (vgl. Pfeleiderer 2006: 306). So spielt das Schlagzeug in diesem Beispiel ein standardisiertes Backbeat-Pattern mit Betonungen aller vier Grundschnitte und Sechzehntel-Schnitten auf der Hi-Hat – das rhythmische Grundmuster des Roots Reggae wird der westlichen Popmusik weiter angenähert. Ähnlich verhält sich die Gestaltung des Basses, dessen Rhythmik von desorientierenden Offbeat-Akzenten absieht und zum Teil die Downbeats des Schlagzeugs verstärkt. Gitarre und Piano erweitern die Offbeat-Spielweise durch zusätzliche, im Laufe des Riddim variierte Akzente und wirken der konsequenten Verzahnung mit dem Bass Drum- und Snare-Pattern entgegen. Letztlich ist eine an westlichen Pop-Elementen orientierte Reggae-Spielweise zu erkennen, die eine gesteigerte rhythmische Dichte aufweist – kollektive Pausen spielen in dieser frühen Form des Dancehall eine untergeordnete Rolle.

Wayne Smiths »Under Me Sleng Teng« markiert einen Wendepunkt der Riddim-Produktion: Das Stück wurde ausschließlich unter Verwendung digitaler Keyboards und Drum-Computer produziert, distanzierte sich deutlich von den zuweilen im Roots Reggae verwendeten Akkordfortschreitungen und konnte aufzeigen, wie Instrumentalstücke kostengünstig ohne den Einsatz einer Studioband hergestellt werden können (vgl. Manuel/Marshall 2006: 452-453). Die markanten Patterns des Riddim lassen Parallelen zu »World A Music« erkennen:

The image shows a musical score for three instruments: Keyboard, Bass, and Schlagzeug (Drums). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Keyboard part consists of four chords, each held for a full measure. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Schlagzeug part features a complex rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes, including a prominent backbeat pattern.

Abbildung 6: Wayne Smith – »Under Me Sleng Teng« (0:03-0:05).

Auch der »Sleng Teng«-Riddim weist das konventionellere Backbeat-Pattern des Schlagzeugs mit der Betonung aller vier Grundschläge auf – Bass Drum und Snare steuern zudem weitere Akzente bei. Die Hi-Hat spielt dazu durchgehende Sechzehntel, jeder zweite Schlag ist im Mix jedoch so deutlich heruntergeregelt, dass eher Achtel wahrgenommen werden. Der Bass spielt ebenfalls konsequent Sechzehntel, das Keyboard steuert typische Off-beat-Akkorde bei. Diese verzahnen sich aufgrund der zusätzlichen Akzente des Schlagzeugs nur teilweise mit dessen Pattern, auch die Struktur der Basslinie vermeidet derlei Spannung erzeugende Gestaltungsweisen. Somit zeichnet auch dieses Beispiel ein Bild, das Bezüge zur Roots Reggae-Rhythmik deutlich erkennen lässt, diese jedoch um Elemente erweitert, die eine höhere rhythmische Dichte und eine zunehmende Grundschlagbezogenheit erzeugen. Das Tempo beider Riddims liegt wie das der Roots Reggae-Beispiele im verhältnismäßig langsamen Bereich um 80 bpm.

Die Betrachtung der mikrorhythmischen Strukturen fördert verschiedene Tendenzen zu Tage. Einerseits deutlich erkennbare Bezüge zum Roots Reggae, zum anderen einen reduzierteren Einsatz der Timing-Abweichungen. Die Betrachtung der Spektraldarstellungen macht die soundtechnischen Neuerungen im Dancehall der 1980er-Jahre deutlich, die auf die mikrorhythmische Gestaltung Einfluss nehmen. »World A Music« weist sowohl Bezüge zu den Roots Reggae-Beispielen als auch synthetische Zusatzkomponenten auf:

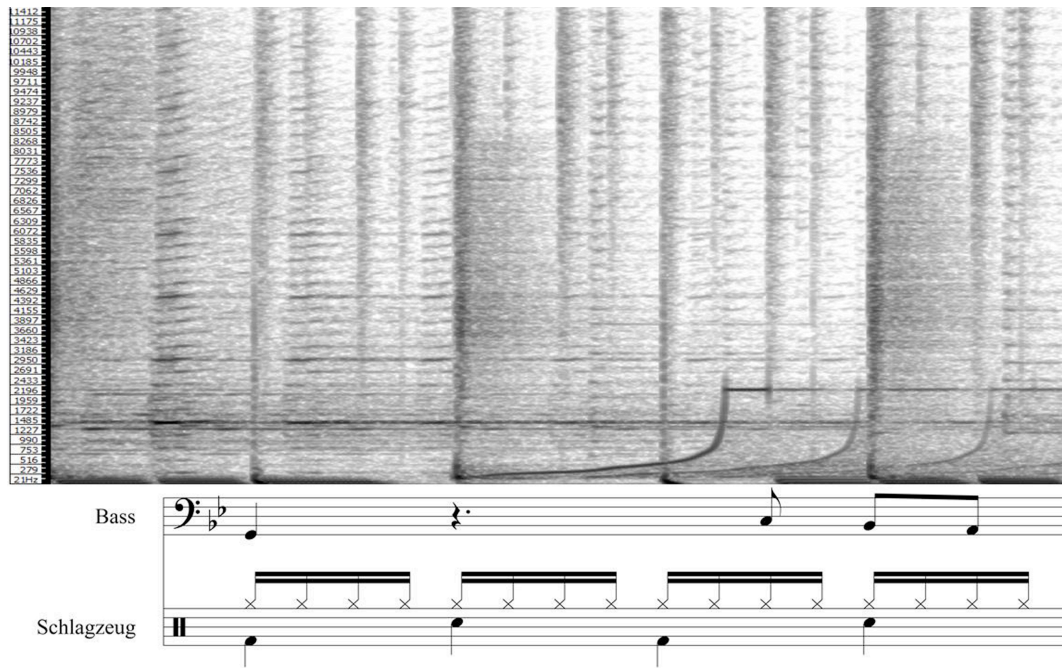


Abbildung 7: Ini Kamoze – »World A Music« (2:45-2:49).

Zur Veranschaulichung der Strukturen sind mit Bass und Schlagzeug zwei der Grundelemente des Riddim notiert, die im gewählten Ausschnitt zu hören und mit der Notenschrift in befriedigendem Maße darstellbar sind. Die quaternäre Grundschlagunterteilung der Hi-Hat lässt in diesem Ausschnitt eine auffällig beständige, asymmetrische Gestaltung erkennen, die ausgehend vom Beginn des Zyklus zunächst minimal kürzere, folgend ebenso längere Inter-Onset-Intervalle im konstanten Wechsel aneinanderreicht. Das Timing der Bass-Onsets sowie der Down- und Backbeats verhält sich dagegen relativ unauffällig, die Asymmetrien betreffen damit wiederum die Sechzehntel-Ebene in Bezug auf ein nahezu metronomisch gestaltetes rhythmisches Fundament. Hinzu treten tonstudiotekhnisch bearbeitete Elemente, die auf Gestaltungsweisen des Dub Reggae referieren und das mikrorhythmische Geflecht erweitern: Zum einen ein Glissando, das durch den frequenzmodulierten Klang eines Synthesizers zustande kommt – solche Glissandi gehören zu den häufig eingesetzten synthetischen Sounds, die sich von »natürlichen« Klängen deutlich unterscheiden und in Spektrogrammen leicht zu identifizieren sind (vgl. Clarke/Depalle/McAdams 2004: 167). Der Synthesizer setzt exakt auf dem ersten Backbeat ein, das Glissando erreicht den Spitzenton nach dem darauf folgenden Downbeat; der Zielton ist zwischen den asymmetrisch unterteilten Hi-Hat-Schlägen platziert. Durch den Delay-Effekt entsteht daraufhin eine fortlaufend desorientierende Platzierung innerhalb eines bereits deutliche Asymmetrien beinhaltenden Grundgerüsts. Ein ähnliches Bild zeichnet ein Gitarrenakkord, der durch die dünnen, leicht anstei-

genden und bis in den hohen Frequenzbereich präsenten horizontalen Linien gut zu erkennen ist – diese Beschaffenheit zeigt bereits die synthetische Manipulation auf. Auch bei dieser Instrumentalstimme wird von einem Delay-Effekt Gebrauch gemacht, die Gitarre legt sich folgend zwischen die asymmetrisch gegliederten Hi-Hat-Akzente. Bisweilen entsteht eine Unterteilung, die nahezu das Verhältnis 2:1 erkennen lässt und zudem von den Platzierungen des Synthesizers abweicht. Demzufolge entsteht auf der Basis eines stiltypischen und einfach gehaltenen Pattern-Gerüsts ein komplexes mikrorhythmisches Geflecht, das erst durch die spezifische Sound-Gestaltung zustande kommen kann. Die spektrografische Ansicht von »Under Me Sleng Teng« veranschaulicht den stärker nuancierten Einsatz mikrorhythmischer Elemente im digitalen Gewand:

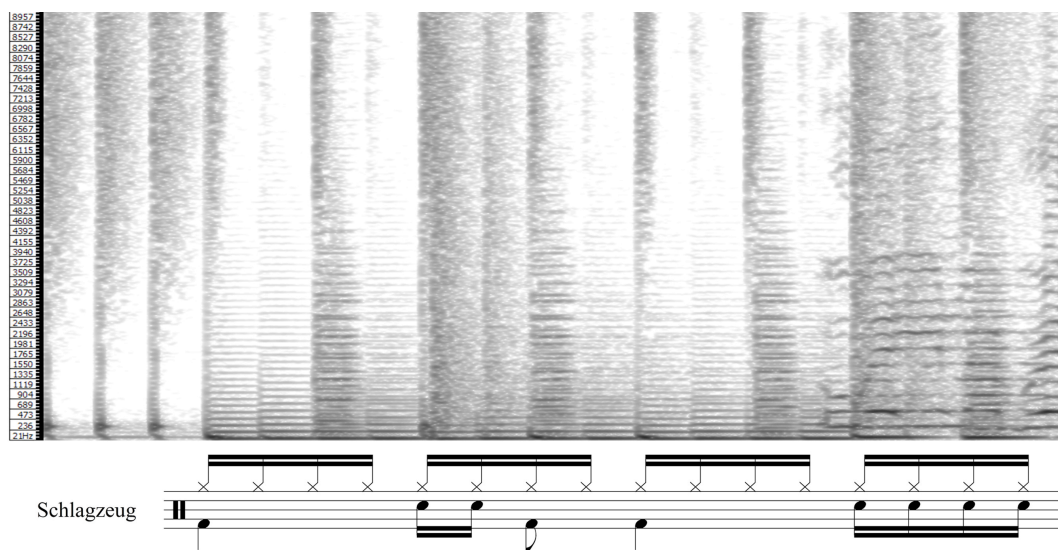


Abbildung 8: Wayne Smith – »Under Me Sleng Teng« (0:02-0:05).

Im Spektrogramm ist die sehr gerade, da mithilfe eines Drum-Computers erstellte Unterteilung der Schlagzeug-Onsets gut erkennbar – inklusive der kaum wahrnehmbaren Sechzehntel-Schläge der Hi-Hat. Eine ebenso minimale wie markante Abweichung kommt durch die Platzierung des ersten Snare-Schlages zustande: Dieser erklingt nach der Hi-Hat leicht verzögert, der darauf folgende Akzent der Snare weist ebenfalls eine minimale Retardierung auf, woraus in Bezug auf die umliegenden Bass Drum- und Hi-Hat-Onsets eine leicht swingende Unterteilung entsteht. Die elementare Position des Backbeat erfährt somit durch Timing-Nuancen im digitalen Gewand eine zusätzliche Akzentuierung, die für Beweglichkeit des synthetischen Klanggerüsts sorgt. Interessante Aufschlüsse kann dieses Beispiel über die Produk-

tionsweisen von Riddims geben, im Rahmen derer vermutlich der gezielte Einsatz von mikrorhythmischen Akzenten gebräuchlich ist.

Beide Beispiele weisen rhythmische Strukturen auf, die Elemente des Roots Reggae aufgreifen und weiterverarbeiten. So gleicht sich das Backbeat-Pattern durch die Akzentuierung aller vier Grundschläge den Konventionen westlicher populärer Musik an, die Bassläufe sind weniger umspielend gestaltet und die Offbeats der Harmonieinstrumente weiterhin konstitutiv. Die Pattern-Strukturen sind jedoch dichter gestaltet und verwenden weniger verzahnende Elemente oder Kollektivpausen. Hinsichtlich der Mikrorhythmik sind nun die Möglichkeiten der digitalen Klanggestaltung zu beachten. Im Falle von »Under Me Sleng Teng« sind innerhalb des digital produzierten Pattern-Gefüges nur minimale Nuancen festzustellen, in »World A Music« hingegen treten die Sound-Effekte als die Mikrorhythmik intensivierende Elemente hinzu. Die rhythmischen Qualitäten beider Beispiele sind demzufolge auf Basis des Gemenges aus der Roots Reggae-Tradition und der Orientierung an Gestaltungsweisen der im entsprechenden Zeitraum aktuellen populären Musik zu interpretieren.

Dancehall ab 1990: »Bam Bam« und »Diwali«

Riddims des neueren Dancehall wenden sich bisweilen deutlich von den rhythmischen Schemata des Roots Reggae ab, wenngleich konstitutive Merkmale in veränderter Anordnung auffindbar bleiben. So auch im »Bam Bam«-Riddim, der von Sly Dunbar unter Rückgriff auf den gleichnamigen Song der Gruppe The Maytals produziert wurde (vgl. Barrow/Dalton 1997: 273f.). Das Instrumental wurde nach der erstmaligen Verwendung durch Pliers zum beliebten Riddim, weshalb diese Version als Analysebeispiel dient:

Abbildung 9: Pliers – »Bam Bam« (1:10-1:12).

»Bam Bam« weist eine ausgeprägte Grunds Schlagbezogenheit auf: Bass Drum und Hi-Hat akzentuieren jegliche Onbeats, die Snare spielt dazu ein typisches Pattern mit einer Kombination aus On- und Offbeat-Betonungen. Dieses Muster steigt im neueren Dancehall zum zentralen Gestaltungsmittel auf. Hinzu tritt die Glocke, die ebenfalls konsequent auf den Grunds schlägen einsetzt und zusätzliche quaternäre Akzente setzt. Der Bass tritt in diesem Beispiel in sehr reduzierter Form in Erscheinung, erklingt lediglich auf dem ersten Onbeat des Zyklus, untermauert aber gerade dadurch die Relevanz dieser Position. Die zweite Gitarre steuert ein Pattern bei, das die Akzente der Snare bisweilen doppelt; sie steht somit Hi-Hat und Bass Drum kreuzrhythmisch gegenüber und verzahnt sich zum Teil mit der Glocke. Die Grunds Schlagbezogenheit wird ferner durch die erste Gitarre intensiviert.

Der »Diwali«-Riddim illustriert die Kombination zahlreicher rhythmischer Schichten, die im Verlauf eines Songs unterschiedlich kombiniert werden können. Dem von Lenky Madsen produzierten Instrumental wurde ein Greenleeves Rhythm Album gewidmet, Bekanntheit erlangte es insbesondere durch den Chart-Erfolg von Sean Pauls »Get Busy«; für die Analyse wurde das auf der Kompilation enthaltene »Can't Touch Me No More« von Tanya Stephens gewählt. Die vokale Gestaltung dieser Version erlaubt eine vergleichsweise unproblematische Analyse der Spektraldarstellungen, gerade bei männlichen Interpreten steht die Stimme bisweilen stark im Vordergrund und erschwert den Blick auf das instrumentale Fundament. Gegen Ende des Stücks erklingen jegliche Stimmen des Riddim zusammen, im vorherigen Verlauf werden die verschiedenen Komponenten in wechselnden Kombinationen ein- und ausgeblendet:

Abbildung 10: Tanya Stephens – »Can't Touch Me No More« (2:57-3:00).

Die hohe Grunds Schlagbezogenheit des Riddim ergibt sich unter anderem aus dem Umstand, dass die meisten Stimmen auf dem ersten Onbeat einsetzen. Der Schlagzeugpart verzichtet auf die Snare, zu den Achtel-Schlägen der Hi-Hat spielt die Bass Drum zunächst die Grunds schläge, um in der zweiten Hälfte des vier Grunds schläge überdauernden Musters das typische Dancehall-Pattern zu spielen – der Bass spielt dieses Muster synchron. Durch den Clap entsteht eine zusätzliche, auf Onbeats fixierte rhythmische Schicht, die zudem mit der ersten Laute übereinstimmt; klar erkennbare Bezüge finden sich überdies in der Gestaltung des Streicher-Pattern und dem der zweiten Laute. Die sehr perkussiv klingende Synthesizer-Stimme steuert ein rhythmisches Muster bei, das auf dem ersten Grunds chlag beginnt, folgend jedoch auf Offbeats fixiert ist – das Stimmen-Sample setzt sich als zusätzlicher Akzent von den restlichen Patterns ab. Der Diwali-Riddim kann somit in spezifischer Weise die rhythmische Verdichtung des Dancehall aufzeigen. Die verschiedenen Patterns weisen in ihrer Kombination häufig Übereinstimmungen auf, entgegen einer monotonen Struktur werden die einzelnen Rhythmen jedoch variiert, ebenso prägen Elemente gegenläufiger Charakteristik das rhythmische Gesamtbild.

Die Rhythmik solcher Dancehall-Riddims zeichnet sich aus durch eine gezielte Kombination aus Grunds chlagbezogenheit und verschiedenen hinzutretenden Offbeat-Akzenten. Folglich spielen rhythmische Kontrastbildungen weiterhin eine Rolle, der Fokus liegt nun jedoch eindeutig auf der Beto-

nung jeglicher Zählzeiten. Der vor diesem Hintergrund naheliegende Bezug zur modernen Dance Music ergibt sich auch aus dem gesteigerten Tempo der neueren Riddims – bei ca. 100 bis 120 bpm positionieren sich diese nun im »bevorzugten Tempobereich« (vgl. Kopiez 2005: 129).

Zu diesen makrorhythmisch verdichteten Strukturen können mikrorhythmische Nuancen hinzutreten. Da quaternäre Grundsclagunterteilungen in den modernen Riddims häufig vorkommen und flexibel von Perkussions- und auch Melodie- oder Harmonieinstrumenten gespielt werden können, lohnt sich unter Rückbezug auf die vorherigen Ausführungen ein Blick auf die Asymmetrien der Sechzehntel-Ebene – insbesondere da den zum Teil digital produzierten Instrumentals ein überaus gleichmäßig gespielter Puls zugrunde liegt. Die Flexibilisierung solcher bisweilen synthetischer und Orientierung stiftender Beats kann durch ungerade phrasierte Elemente begünstigt werden (vgl. Thallinger 2008: 140f.). Die spektrografische Ansicht des »Bam Bam«-Riddim veranschaulicht sowohl diese Asymmetrien als auch einen gleichmäßigen Beat. Zu beachten sind einerseits die ungeraden Unterteilungen als solche, auf der anderen Seite jedoch auch die Timing-Gestaltungen der verbleibenden Instrumente, auf die die Abweichungen letztlich zu beziehen sind. In Abb. 11 sind die Patterns von Glocke und Schlagzeug transkribiert, die es zum Nachvollzug der mikrorhythmischen Auffälligkeiten primär zu beachten gilt:

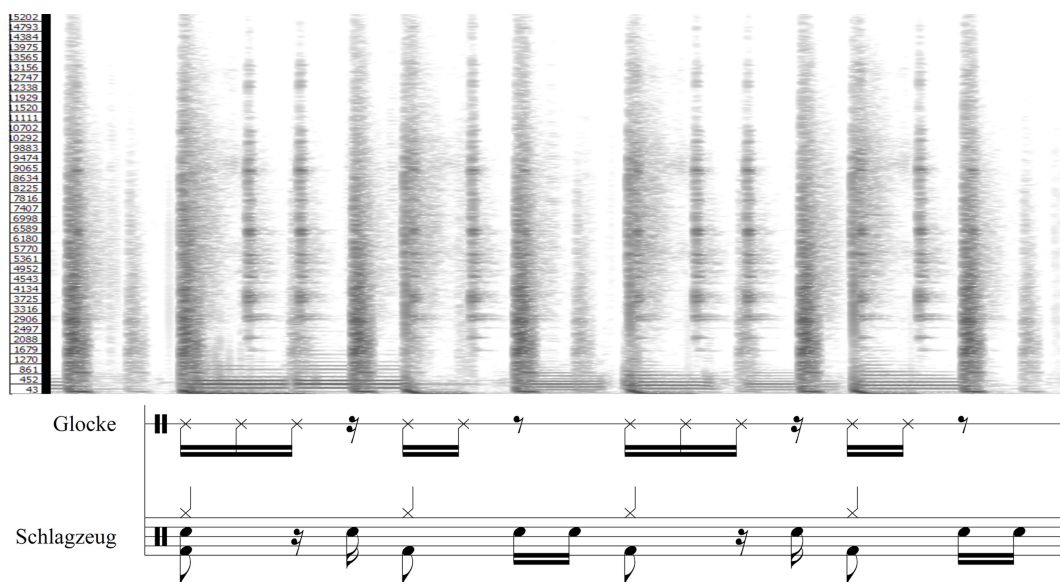


Abbildung 11: Pliers – »Bam Bam« (0:02-0:05).

Als Referenzebene können die Akzente von Hi-Hat und Bass Drum dienen, die keine Auffälligkeiten hinsichtlich einer ungeraden Unterteilung aufweisen und den Beat verdeutlichen. Demgegenüber sind die Akzente der Glocke

als deutlich asymmetrisch gegliedert zu erkennen – im Besonderen veranschaulichen dies die Onsets auf den beiden Backbeats sowie die sich direkt anschließenden Schläge. Hierbei setzt jeweils die zweite Sechzehntel verzögert ein, woraus in Bezug auf den darauf folgenden Snare-Schlag eine Asymmetrie resultiert. Eine ähnliche Gestaltungsweise veranschaulichen die jeweils folgenden Akzente der Snare: Der deutlich leiser klingende zweite Snare-Schlag erfolgt im Verhältnis zu den sich anschließenden Bass Drum- und Hi-Hat-Akzenten ebenfalls retardiert, woraus sich wiederum eine ungerade Unterteilung ergibt. Interessante Aufschlüsse über das mikrorhythmische Gesamtgefüge kann zudem die Spielweise der Gitarre geben, die sich durch die horizontalen Linien im unteren Bereich des Spektrogramms erkennen lässt. Der Einsatz zu Beginn des Zyklus stimmt sowohl exakt mit der Bass Drum und somit auch mit dem dritten Glocken-Schlag überein – die Unterteilungen sind durchweg gerade gestaltet. Folglich geht es im »Bam Bam«-Riddim um gezielte Timing-Variationen, die nicht alle Positionen oder Instrumente betreffen, sondern mikrorhythmische Nuancen den streng metronomisch gestalteten Stimmen gegenüberstellen. Der Gebrauch mikrorhythmischer Feinheiten obliegt hierbei jenen Instrumentalstimmen, welche die geringsten Grundschlagunterteilungen im Gesamtgefüge spielen, zudem erweist sich der Einsatz mikrorhythmischer Abweichungen auf den Offbeats als auffällig.

Ein ähnliches Bild zeichnet der »Diwali«-Riddim, in diesem Falle sind Schlagzeug und Claps transkribiert und auf die spektrografische Darstellung zu beziehen:

15207
 18776
 18346
 12915
 7484
 7997
 16666
 16229
 1848
 19490
 15030
 4642
 4311
 3781
 3330
 4932
 12532
 13101
 1714
 1183
 10955
 10465
 10077
 9646
 9216
 8785
 8354
 7967
 7536
 7149
 6718
 6330
 5900
 5512
 5081
 4651
 4220
 3789
 3402
 2971
 2583
 2153
 1765
 1335
 904
 473
 524

Abbildung 12: Tanya Stephens – »Can't Touch Me No More« (0:01-0:03).

Zu der deutlich erkennbaren einheitlichen Etablierung des Grundschlages treten mit den Clap-Akzenten Elemente im Rhythmusgefüge, die eine mikrorhythmische Nuancenbildung beisteuern. Zu beachten sind die beiden aus zwei Sechzehntel-Schlägen bestehenden Akzentfolgen zu Beginn des Zyklus: Die hierbei erklingenden Schläge veranschaulichen die ungerade Unterteilung, bezogen auf die folgenden Bass Drum- und Hi-Hat-Akzente tritt eine deutlich erkennbare Retardierung des zweiten Clap zutage. Im Rahmen der auf dem dritten Beat beginnenden Gruppe aus vier Sechzehntel-Schlägen wird von dieser mikrorhythmischen Gestaltung hingegen nicht eindeutig Gebrauch gemacht – wiederum sind die Asymmetrien als Nuancen zu interpretieren, die der metronomischen Spielweise gezielt entgegengesetzt werden und die Offbeats der kleinsten Grundschlagunterteilung im Ensemble betreffen.

Trotz einer vordergründig deutlichen Abkehr von den rhythmischen Strukturen des Roots Reggae lassen sowohl »Bam Bam« als auch »Diwali« Elemente erkennen, die im Rahmen des stilistischen Wandels Bezugnahmen verdeutlichen. So bildet das Dancehall-Pattern auf perkussiver Ebene die Basis der Riddims, kann auf Melodie- oder Harmonieinstrumente übertragen werden, bewirkt eine merkliche rhythmische Verdichtung und eine auf perkussive Elemente fixierte Gesamtfaktur. Nichtsdestotrotz begünstigen gerade diese typischen Dancehall-Patterns aufgrund der ihnen inhärenten

Kombinationen aus On- und Offbeat-Akzenten die Erzeugung eines rhythmischen Flusses. Hinzutreten können weitere Offbeats von Melodie- oder Perkussionsinstrumenten, beispielsweise variabel gestaltbare Betonungen der kleineren Grundschlagunterteilungen durch Hi-Hat oder Glocke. Diese Akzentuierungen auf der Sechzehntel-Ebene sind es nun, die Gestaltungsspielräume für die mikrorhythmischen Variationen, genauer die asynchronen Unterteilungen lassen. Diese stehen den metronomisch unterteilten Grundschlägen gegenüber und schaffen leicht swingende Zusatzelemente. Das Resultat ist ein starker Bezug zum Beat, der durch kontrastierend eingesetzte Rhythmus-elemente und gezielte Timing-Variationen einzelner Instrumente angereichert wird. Von gegenläufigen, ineinander verwobenen Mikrotiming-Geflechten wie in den Beispielen des Roots Reggae wird kein Gebrauch gemacht – die Verdichtung des Makrorhythmischen geht mit dem Einsatz gezielter mikrorhythmischer Nuancen einher.

Fazit und Ausblick

Die Auseinandersetzung mit den gewählten Riddims legt nahe, dass ein mehrdimensionales analytisches Instrumentarium und der daraus resultierende Blick auf wechselseitige Bezugsverhältnisse der Analyse-kriterien einer Skizzierung stilistischer Spezifika dienlich sein können. Auf diese Weise werden die reduzierte Darstellung makrorhythmischer Strukturen ohne Bezug zur klingenden Gestalt und die Thematisierung des Mikrotiming bei Vernachlässigung des Bezuges zu stilspezifischen Patterns umgangen. Die Annäherung an klingende Spezifika erfordert letztlich ein zergliederndes Vorgehen bei anschließender Darstellung der jeweiligen Wechselwirkungen. So können einerseits stilistische Grundsätze durch die gezielte Analyse spezifischer Patterns beschreibbar werden, ferner erlaubt es die Betrachtung rhythmischer Prinzipien, stilistische Wandlungsprozesse nachzuvollziehen. In ähnlicher Weise kann eine Analyse des Mikrotiming unter Bezug auf die Makrorhythmik bei der Suche nach Konventionen behilflich sein. Im Falle der analysierten Riddims ergeben sich rhythmische Grundsätze aus der Etablierung wiedererkennbarer Pattern-Geflechte, deren Modifikationen stilistische Wandlungsprozesse reflektieren; durch den Einsatz kontrastreicher, spannungserzeugender Strukturen erschließt sich jedoch ebenso die Aufrechterhaltung bestimmter Grundsätze. Auch wiederkehrende mikrorhythmische Elemente sind zu finden: gezielte Verzögerungen ebenso wie asymmetrische Unterteilungen vorwiegend auf der Sechzehntel-Ebene, die stets hinsichtlich ihrer Rolle im makrorhythmischen Gerüst, d.h. in Bezug

auf die stilspezifischen Patterns zu interpretieren sind. Nun ist sicherlich nicht von einer streng systematisierbaren Mikrorhythmik oder einem »Patentrezept« für Groove im Reggae und Dancehall auszugehen – die analytischen Ergebnisse legen dennoch nahe, den mikrorhythmischen Nuancen in verschiedenen stilistischen Kontexten Beachtung zu schenken. Schließlich fördern die behandelten Riddims Kongruenzen sowohl auf makro- wie auch auf mikrorhythmischer Ebene zutage. Insofern liegt es nahe, bei Fragen zur differenzierten rhythmischen Gestaltung in bestimmten Stilbereichen, in einzelnen Stücken oder bei verschiedenen Künstlern die angeführten Kriterien zumindest in den Analyseprozess einzugliedern.

Aufgabe vertiefender Forschung kann es nun sein, ähnlich gestaltete methodische Ansätze auf unterschiedliche Stile populärer Musik anzuwenden, sie zu überprüfen und gezielt zu erweitern. Gerade für die Analyse personal- oder gruppenstilistischer Phänomene bieten sich ähnliche Vorgehensweisen an – bestenfalls unter Zuhilfenahme zusätzlicher Analyse Kriterien, beispielsweise spezifischer Sound-Charakteristika, Akzentuierungsmuster oder vokaler Gestaltungsweisen. Ausgeklammert wird in derlei Ansätzen die Ebene der Rezipienten, die es für ganzheitliche musikwissenschaftliche Analysen in die Forschungskonzepte zu integrieren gilt. Durch die gezielte Koppelung an psychologische, soziologische oder psychomotorische Forschungsansätze ließe sich überprüfen, in welcher Weise die im musikanalytischen Prozess gewonnenen Erkenntnisse tatsächlich Auskunft über die spezifischen Qualitäten eines musikalischen Stilbereichs geben können. Der Frage, in welcher Weise die veranschaulichten Eigenheiten bekannter Reggae- und Dancehall-Riddims letztlich auf die Hörerfahrung einwirken oder ob sie Einfluss auf die Bewertung der Musik haben, kann vermittels solcher kombinierender Analysekonzepte nachgegangen werden.

Literatur

- Barrow, Steve / Dalton, Peter (1997). *Reggae. The Rough Guide. The Definitive Guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Ragga*. London: Rough Guides.
- Bowman, Rob (1995). »The Stax Sound. A Musicological Analysis.« In: *Popular Music* 14, Nr. 3, S. 285-320.
- Bradley, Lloyd (2003). *Bass Culture. Der Siegeszug des Reggae. Mit einem Vorwort von Prince Buster*. Höfen: Hannibal.
- Chen, Chang Wayne / O'Brien, Kevin (1998). *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press.

- Clarke, Eric / Depalle, Philippe / McAdams, Stephen (2004). »Analyzing Musical Sound.« In: *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Hg. v. Eric Clarke und Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, S. 157-196.
- Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal* (= texte zur populären musik 6). Bielefeld: Transcript.
- Fischinger, Timo / Kopiez, Reinhard (2009). »Wirkungsphänomene des Rhythmus.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (2. Aufl.), S. 458-475.
- Friberg, Anders / Sundström, Andreas (2002). »Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance. Evidence for a Common Rhythmic Pattern.« In: *Music Perception* 19, Nr. 3, S. 333-349.
- Frühauf, Jan / Kopiez, Reinhard / Platz, Friedrich (2013). »Music on the Timing Grid. The Influence of Microtiming on the Perceived Groove Quality of a Simple Drum Pattern Performance.« In: *Musicae Scientiae* 17, Nr. 2, S. 246-260.
- Gouyon, Fabien (2007). »Microtiming in »Samba de Roda« – Preliminary Experiments with Polyphonic Audio.« In: *Proceedings of the Brazilian Symposium on Computer Music 2007*, S. 197-203, <http://gsd.ime.usp.br/sbcm/2007/anais-sbcm2007-sem-capapa.pdf>, Zugriff: 29.12.2014.
- Gouyon, Fabien / Guedas, Carlos / Leman, Marc / Naveda, Luiz (2011) »Microtiming Patterns and Interactions with Musical Properties in Samba Music.« In: *Journal of New Music Research* 40, Nr. 3, S. 225-238.
- Keil, Charles (1987). »Participatory Discrepancies and the Power of Music.« In: *Cultural Anthropology* 2, Nr. 3, S. 275-283.
- Kenner, Rob (2004). »»Real Rock« Through the Ages.« In: *Nytimes.com*, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/arts/music-real-rock-through-the-ages.html>, Zugriff: 29.12.2014.
- Kilchenmann, Lorenz / Senn, Olivier (2011). »The Secret Ingredient. State of Affairs and Future Directions in Groove Studies.« In: *Musik, Raum, Akkord, Bild – Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann*. Hg. v. Antonio Baldassarre. Bern: Peter Lang, S. 799-810.
- Kopiez, Reinhard (2005). »Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen.« In: *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Hg. v. Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi und Sabine Schouten. Bielefeld: Transcript, S. 127-148.
- Kubik, Gerhard (1984). »Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung.« In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 11, S. 57-102.
- Manuel, Peter / Marshall, Wayne (2006). »The Riddim Method. Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall.« In: *Popular Music* 25, Nr. 3, S. 447-470.
- Pfleiderer, Martin (1999). »»Here Comes the Drumz«. Zu Entwicklung und musikalischen Merkmalen von Drum'n'Bass.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Thomas Phleps und Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24). Karben: CODA, S. 27-48.
- Pfleiderer, Martin (2001). »Riddim & Sound. Dub Reggae und Entwicklungen der neueren Populärmusik.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II*. Hg. v. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28). Karben: CODA, S. 99-114.
- Pfleiderer, Martin (2002). »»It don't mean a thing if it ain't got that swing«. Überlegungen zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik.« In: *Wirkungen und kognitive Verarbeitung in der Musik*. Hg. v. Klaus-Ernst Behne, Günter Klei-

- nen und Helga de la Motte-Haber (= Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 16). Göttingen: Hogrefe, S. 102-122.
- Pfleiderer, Martin (2005). »Groove Me. Populäre Musik und systematische Musikwissenschaft.« In: *Form Follows Function. Zwischen Musik, Form und Funktion. Beiträge zum 18. internationalen studentischen Symposium des DVSM (Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft) in Hamburg 2003*. Hg. v. Till Knipper, Martin Kranz, Thomas Kühnrich und Carsten Neubauer. Hamburg: Von Bockel, S. 343-363.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: Transcript.
- Pfleiderer, Martin (2008). »Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden.« In: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. v. Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann. Bielefeld: Transcript, S. 153-171.
- Pfleiderer, Martin (2010). »Dimensionen der Groove-Erfahrung. Eine empirische Studie.« In: *PopScriptum 11 – The Groove Issue*, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11>, Zugriff: 29.12.2014.
- Prögler, J.A. (1995). »Searching for Swing. Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section.« In: *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology* 39, Nr. 1, S. 21-54.
- Riddimbase (o.J.). *Riddimbase.org*. Dancehall & Reggae Riddim Database & Search Engine, <http://www.riddimbase.org>, Zugriff: 29.12.2014.
- Riddimguide (o.J.). *Riddimguide.com*, the Worlds Largest Music Database for Reggae and Dancehall, <http://www.riddimguide.com>, Zugriff: 29.12.2014.
- Stolzoff, Norman C. (2002). *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.
- Thallinger, David (2008). »»Hi-Hats müssen flirren!« Mikrorhythmik im House.« In: *pop:modulationen. Beiträge junger Forschung*. Hg. v. Anja Brunner, Lisa Leitich und Michael Parzer (= Werkstatt populäre Musik 1). Innsbruck: StudienVerlag, S. 127-145.

Diskographie

- Abyssinians, The (1976). »Satta Massagana.« Auf: *Satta Massagana*. Heartbeat Records HB 120.
- Kamoze, Ini (1984). »World A Music.« Auf: *Ini Kamoze*. 9SOUNDCLIK Records HMG 903.
- Paul, Jean (2002). »Get Busy.« CD-Single. Atlantic 7567-88088-2.
- Pliers (1993). »Bam Bam.« Auf: *Bam Bam*. Taxi TXI-0875
- Smith, Wayne (1985). »Under Me Sleng Teng.« Auf: *Under Me Sleng Teng*. Greensleeves Records GREWCD91.
- Soul Vendors, The (1968). »Real Rock.« Auf: *Don't Run Away / Real Rock*. Coxson Records C.S. 1026.
- Stephens, Tanya (2002). »Can't Touch Me No More.« Auf: *Diwali*. Greensleeves Records GRELCD 727.
- Various Artists (2002). *Diwali*. Greensleeves Records GRELCD 727.
- Various Artists (2005). *World Jam*. Greensleeves Records GRECD773.

Abstract

Although various approaches to the analysis of popular music have been developed over the years, the lack of reggae and dancehall in musicological research is still apparent as is the study of groove in different musical genres. This paper proposes some possibilities to describe the specific interdependencies of rhythm and micro-timing in reggae and dancehall music. In order to illustrate these stylistic features and their historical development six well known riddims ranging from late 1960s Roots Reggae to modern dancehall are analyzed and compared using transcriptions as well as spectrograms.