

Kam der Swing aus Afrika? Zum Mikrotiming in afrikanischer Musik^{*}

In diesem Beitrag soll aus musikethnologischer Sicht der Frage nachgegangen werden, ob hinsichtlich eines bestimmten Aspekts der musikalischen Gestaltung, nämlich des Mikrotimings, ein Einfluss traditioneller Musik aus dem subsaharischen Afrika auf den Jazz anzunehmen ist. Im Besonderen geht es um ein charakteristisches Merkmal des *swing*¹-Phänomens: die Phrasierung rhythmischer Figuren und Melodielinien in der Weise, dass nicht alle Töne oder Klänge auf ein metronomisches Raster isochroner Pulse platziert werden. Gibt es für eine solche Spielweise Beispiele aus afrikanischer² Musik, die möglicherweise Vorbild für die entsprechende Praxis im Jazz gewesen sein könnten? Und wenn ja, lassen sich überhaupt Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Jazz ziehen?

In seinem Beitrag über die Entstehung des swing-Rhythmus weist Franz Kerschbaumer zu Recht darauf hin, dass von musikethnologischer Seite bisher nur wenig zur Frage einer möglichen Herkunft der jazztypischen Phrasierung beigetragen worden ist (Kerschbaumer 2001³). Obwohl der mutmaßliche „afrikanische“ Anteil am Jazz immer wieder hervorgehoben wurde, fehlt ein überzeugender Nachweis dafür, dass diese besondere Art der rhythmischen Gestaltung sich aus einem oder mehreren afrikanischen Vorbildern herleiten ließe.

Dies liegt nun vor allem daran, dass Besonderheiten des Mikrotimings in afrikanischen Musiktraditionen überhaupt von der musikethnologischen Forschung zunächst kaum behandelt worden sind, da man sich erst einmal bemüht hatte, gewisse Grundkonzepte der zeitlichen Gestaltung zu verstehen und ein entsprechendes Begriffssystem zu entwickeln. Ein Meilenstein war in diesem Zusammenhang sicherlich Richard Watermans bahnbrechender Aufsatz *African Influence on the Music of the Americas*, in dem er einige grundlegende Eigenschaften afrikanischer Musik u. a. unter den Stichworten „metronome sense“, „polymeter“ und „off-beat phrasing of melodic accents“ beschreibt (Waterman 1952). Im deutschsprachigen Raum waren es besonders Alfons M. Dauer und Gerhard Kubik, die sich um die Entwicklung von Modellen und Begriffen zum Verständnis afrikanischer Musikkonzepte verdient gemacht haben (vgl. Dauer 1969 sowie Kubik 1984). Letzterem verdanken wir mehrere noch heute gebräuchliche Termini, darunter „Elementarpulsation“ als Raster kleinster Zeiteinheiten sowie „Formzahl“ als Maßeinheit für die Pattern- bzw. Zykluslänge.

^{*} Aus: Jazzforschung/Jazz Research 36: 87-96 (2004).

¹ Im Folgenden geht es nicht um den Swing-Stil der Big Band-Ära, sondern die in der Regel jazzidiomatische Phrasierungsweise gleichen Namens, die ich zur Unterscheidung hier klein schreibe.

² Damit ist hier und im Folgenden immer Afrika südlich der Sahara gemeint.

³ Vgl. auch seinen Beitrag im vorliegenden Band.

Interessant ist zweifellos, dass die Beschäftigung mit Musik aus Afrika anfangs durch primäre Erfahrungen mit afroamerikanischer Musik, darunter speziell dem Jazz, geprägt war (vgl. Waterman 1991). Das swing-Phänomen galt da erst einmal als *genuin* (afro-)amerikanische Entwicklung. Im vorliegenden Beitrag soll nun auf eines der in diesem Phänomen zusammen wirkenden Elemente näher eingegangen werden. Neben einer tendenziell ternären Unterteilung der Beats sowie dem Platzieren von Impulsen auf Offbeat-Positionen wird „swing“ durch ein individuell variables Mikrotiming charakterisiert, das in seiner konkreten Erscheinungsform u. a. vom Tempo des Stücks, aber auch vom Personalstil eines Musikers abhängt und in der Jazz-Fachsprache dann mit Begriffen wie „lay back“, „on top“ (vgl. Kernfeld 1988) usw. bezeichnet wird. Im Folgenden geht es nun speziell um die damit zusammenhängende zeitliche Positionierung der den Beat teilenden Zeiteinheiten: Gemäß den unter Jazzmusikern üblichen Konventionen werden diese zwar „gerade“ (als Achtelnoten) notiert, jedoch bekanntlich außer im Fall ausdrücklich „gerader Achtel“ („straight [88] eighths“) nicht so gespielt. Die Differenz zwischen einem isochronen Pulsraster und dem tatsächlichen Artikulationszeitpunkt speziell des jeweils zweiten „Achtels“ wird in der Sprache heutiger Computer-Programmierer oft als so genannter „swing-Faktor“ bezeichnet, der sich bei einschlägiger Sequencer-Software einstellen lässt und zwischen binärer und ternärer Teilung quasi stufenlos regelbar ist.⁴

Bevor wir uns Gedanken über eine mögliche afrikanische Herkunft – Franz Kerschbaumer geht in seinen bereits erwähnten Beiträgen auf andere mögliche Quellen ein – machen können, ist erst einmal zu klären, ob es für eine solche Differenz zwischen einer angenommenen isochronen Elementarpulsation und ihrer tatsächlichen Ausführung Vorbilder in traditioneller Musik aus Afrika gibt. Wenn ja, wird zu erörtern sein, inwiefern sich in methodologischer Hinsicht überhaupt Verbindungen konstruieren und Rückschlüsse ziehen lassen, wenn man rezentes Material aus Afrika mit der Entstehungsphase des Jazz in Beziehung setzen möchte.

In Darstellungen der Grundprinzipien musikalischer Gestaltung in afrikanischen Musikkulturen finden sich meist nur allgemeine Angaben über „irrationale“ Verschiebungen, also die Antizipation oder Retardierung von Impulsen, die besonders im Bereich der westsudanischen Kulturen anzutreffen seien (Kubik 1984: 72). Dem Verweis auf diesen Kulturraum, der vom Tschad über Niger, Mali und Burkina Faso bis nach Guinea reicht, begegnet man auch in Studien etwa von Paul Oliver (1970) und Gerhard Kubik (1999), die Wurzeln des Blues in der westafrikanischen Savannenregion zu belegen suchen. Letzterer erwähnt in einer Rezension von Olivers Buch einige Beispiele für „swingende“ Phrasierung in afrikanischer Musik aus anderen Teilen des Kontinents, darunter die *timbrh*-Lamellophonmusik der Vute in Kamerun, manche *endongo*-Musik der baSoga in Uganda sowie die *malimba*-Lamellophonmusik der Sena (Kubik 1970), ohne dass dies aber bisher systematisch aufgearbeitet worden wäre. Da-

⁴ Vgl. Prögler, 1995.

gegen ist eine ternäre Gliederung von Beats kombiniert mit starker Offbeat-Akzentuierung durchaus belegt.⁵

In Detailstudien zu einzelnen afrikanischen Musiktraditionen finden sich gelegentlich Hinweise auf ein Timing, das nicht metronomisch ist, etwa bezüglich des Xylophonspiels im Nordwesten Ghanas. Mary Seavoy führt dies im Fall der Spielweise auf dem *jengsi*-Xylophon der Sisaala teilweise auf eine Orientierung am Sprachrhythmus zurück (Seavoy 1982: 430–431). Ein solches „Sprechspielen“⁶ ist uns ja aus vielen afrikanischen Kulturen mit Tonsprachen geläufig. Ein weiteres Beispiel findet sich etwa in der benachbarten Côte d’Ivoire (Elfenbeinküste), nämlich in der *kpye*-Xylophonmusik der Senufo, wo der Leiter des Ensembles in manchen Fällen nicht metronomisch exakt, sondern in einem „quasi-sprachlichen Stil“ spielt (Ciompi 1989: 113). Seavoy hat aber bei den Sisaala in Ghana auch Beispiele dafür gefunden, dass man ein Pattern rhythmisch entweder auf eine binäre oder eine ternäre Gliederung beziehen kann oder nicht-ganzzahlige Verhältnisse vorliegen, die sich aus einer „Beugung“ oder Verschiebung der Anschläge weg vom isochronen Pulsraster ergeben (Seavoy 1982: 431–432). Larry Godsey hat in seiner Studie zur *kogyil*-Xylophonmusik der ghanaischen Birifor (Godsey 1980) versucht, solche Besonderheiten des Mikrotimings mit Hilfe des so genannten NUTs-Systems genauer zu bestimmen. Dieses ist von Nazir Jairazbhoy in Anlehnung an Ellis’ Cents-Rechnung für die genaue Bestimmung von Intervallgrößen als Maß für Dauern und zeitliche Distanzen entwickelt worden und teilt die ermittelte Dauer eines Referenzwertes (z. B. für eine Achtelnote) in 100 kleinste Zeiteinheiten (nominal units of time = NUTs⁷). Die tatsächlichen Abstände zwischen Impakten, das Mikrotiming, lässt sich dann mit +/- Angaben (ausgedrückt in NUTs) präzisieren. Godsey [89] kommt zu dem Ergebnis, dass sich nicht nur je nach Zugehörigkeit eines Stücks zu einer bestimmten Gattung charakteristische Werte für die Abweichung von isochronen Abständen ergeben, sondern sich auch typische Werte für den Personalstil einzelner Musiker feststellen lassen (Godsey 1980: 130ff.).

Bei solchen Messungen ist natürlich zu beachten, dass intendierte Verschiebungen von Impakten weg von einer isochronen Pulsation und generell zu erwartende „menschliche Ungenauigkeiten“ nicht verwechselt werden dürfen. Menschliches Musizieren unterscheidet sich hinsichtlich seiner zeitlichen Exaktheit prinzipiell von mechanischen Musikinstrumenten wie dem player piano oder Computergestützten Systemen wie etwa Sequencern und Drum Computern. Darüber hinaus gehende intentionale Toleranzen sind allerdings nicht durch rein externe Messmethoden bestimmbar, sondern bedürfen der Stützung durch die interne Sicht einheimischer Musikspezialisten über deren jeweils intrakulturell erwünschte Bandbreite.

⁵ Vgl. etwa Kubiks Notation des Gesangs einer Tikar-Frau aus Kamerun beim Maismahlen mit Perkussionsbegleitung in Form des Mahlsteins (Kubik, 1999: 76).

⁶ Vgl. dazu Vogels, 2001.

⁷ Jairazbhoy, 1983.

Eine besondere Verbindung zwischen der strukturellen Ebene kleinster Zeiteinheiten (Elementarpulsen) und im Hinblick auf das Mikrotiming individuell gestaltbarer Phrasierung ergibt sich dort, wo Musiker stufenlos zwischen binärer und ternärer Beateilung hin und her wechseln können. Dies ist uns inzwischen vor allem aus dem Bereich der Mande-Kulturen⁸ bekannt (Charry 2000: xxvii, 87). Roderic Knight hat dieses Prinzip in der Gestaltung von Klopfpatterns (*konkondiro*) gefunden, die während des Spiels auf der *kora*-Stegharfe von einer zweiten Person auf dem Kalebassenresonator der *kora* ausgeführt werden können (1973: 196f.). Die variable Phrasierung führt dazu, dass sich als Binnengliederung der Zeitspanne, die ein solches zyklisches Pattern umfasst, entweder die Formzahl 16 oder 24 ergibt. Dies sei am folgenden Beispiel⁹ demonstriert.

Eine in Westafrika weit verbreitete *timeline*-Formel¹⁰ mit der Formzahl 12 kommt im *kora*-Repertoire in einer fünfschlägigen Form vor:

(12) x . x . x . . x . x . .

Eine Variante dieses Patterns verteilt diese fünf Schläge nun auf 16 oder 24 Pulse, so dass sich unterschiedliche Abstände zwischen den Impakten ergeben. Im ersten Fall handelt es sich um eine binäre Teilung der acht Beats ($8 \times 2 =$ Formzahl 16), im zweiten um eine ternäre ($8 \times 3 = 24$). Die erste Version entspricht übrigens rhythmisch der bekannten *Son-clave* der afrokubanischen Musik (s. dazu unten).

konkondiro-Klopfpattern aus der *kora*-Musik der Mandinka/Gambia (nach Knight 1973:197):

(16)	x	.	.	x	.	.	x	.	.	.	x	.	x	.	.	.
(24)	x	.	.	.	.	x	.	.	.	.	x	.	.	.	.	.
Beat	x			x			x				x		x			x

Ein wichtiges Instrument in der Musik der Maninka (oder Malinke) aus Guinea, die ebenfalls zur Mande-Gruppe zählen, ist die Bechertrommel *jembe* (oder *jenbe* bzw. *djembe*). Johannes Beer schreibt über die „agogische Gestaltung der Malinke-Rhythmen“ (Beer 1991: 12), es seien folgende drei Möglichkeiten zu unterscheiden (Beer 1991:12f.): [90]

1. „Der Abstand der Pulse untereinander ist gleich.“
2. „Der jeweilige zweite Puls der 3er-Gruppen wird zum ersten Puls ‘hingezogen’.“ (Antizipation)

⁸ Der Mande-Kulturraum erstreckt sich u. a. über die westafrikanischen Staaten Gambia, Guinea, Senegal und Mali (vgl. Charry, 2000).

⁹ Notiert werden bei dieser so genannten Impaktnotation nur die Einsatzpunkte von Tönen oder Klängen, keine Dauern. Ein Kreuz markiert einen klingenden, ein Punkt einen stummen Puls.

¹⁰ Eine beständig repetierte Formel, die aus einer asymmetrischen rhythmischen Figur besteht und die metrische Orientierung für andere Parts liefert.

3. „Der jeweilige zweite Puls der 3er-Gruppen wird zum dritten Puls hingezogen. [Hier] entsteht bei ausreichend großer Verschiebung eine duolische Rhythmisierung des 12er-Zyklus.“ (Retardierung)

Im zweiten und dritten Fall „wird in der Regel der Rhythmus graduell umso mehr verzogen, je schneller das Tempo, und vor allem je größer die Stimmung und die Intensität des Festes ist. [...] Wenn [der Meistertrommler] Famoudou [Konaté] einen neuen Rhythmus lehrt, zeigt er ihn meist zunächst in regelmäßigen Abständen; hat der Schüler dies verstanden, so muss er dann noch das charakteristische rhythmische ‚Verziehen‘ hinzufügen.“ (Beer 1991:13)

Um eine mögliche negative Konnotation von vornherein zu vermeiden, möchte ich statt von „Verziehen“ lieber neutral von einer mikrotemporalen Verschiebung (nach vorn oder hinten auf der Zeitachse) sprechen bzw. allgemein von intentionalen Besonderheiten des Mikrotimings.¹¹

Rainer Polak hat sich ebenfalls mit *jembe*-Musik befasst, jedoch mit der aus Mali (z. B. Polak 1998)¹². Hier ist zum ersten Mal versucht worden, das Problem des Mikrotimings im Hinblick auf ein systematisches Verschieben bestimmter Schläge anzugehen. Er interpretiert die Spielweise der *jembe* im Sinne verschiedener Modelle, welche die Beziehung zwischen einer Ausgangs- und einer (angestrebten, jedoch nicht unbedingt erreichten) Zielpulsation aufzeigen sowie einen emisch relevanten Toleranzbereich deutlich machen, in den die tatsächlichen Anschläge der Trommel fallen können. Insgesamt unterscheidet er vier verschiedene Pulsationsmodelle, wovon das erste, bei dem der jeweils zweite Puls einer binär gegliederten Pulsation zeitlich nach hinten verschoben wird, nicht nur in der *jembe*-Musik vorkommt, sondern auch der typischen swing-Phrasierung entspricht (Polak 1998: 28). Die drei weiteren Modelle leitet er aus der Praxis des heutigen *jembe*-Spiels ab und konstatiert als generelle Strategie: „The [...] pulsations [also die Ausgangs- und die Zielpulsation] set the limiting values for the microrhythmic tolerance in placing the impulses of a rhythm pattern.“ (Polak 1998:29) Dieser Bereich ist in Polaks graphischen Visualisierungen der Modelle jeweils buchstäblich als Grauzone dargestellt, in die die Schläge nach den intrakulturell gültigen Vorstellungen fallen dürfen, um idiomatisch richtig zu spielen.

Eine interessante Beobachtung zum Wandel musikalischer Vorlieben hat Polak allerdings beim Vergleich der Spielweise älterer Musiker mit derjenigen der jüngeren Generation gemacht. Während er über einen von ihm aufgenommenen älteren Meistertrommler schreibt: „[H]is ways of pulse inflection sometimes swing spectacularly.“ (Polak 1998: 32), gilt diese Phrasierung heute offenbar als „old-fashioned“: „The style that presently gets drummers the

¹¹ Im Englischen spricht man von „gebeugter“ bzw. „Beugung“ der Pulsation (inflected, inflection, vgl. Polak, 1998).

¹² Er schreibt den Namen der Trommel „jenbe“.

most engagements – faster, louder and more notes –, places diminishing emphasis on inflection of pulsation.“ (Polak 1998: 33) Ein eindrucksvolles Musikbeispiel, das die ältere, „swingende“ Spielweise illustriert, liefert Track 6 auf der von Polak veröffentlichten CD *The Mali Tradition. The Art of Jenbe Drumming* (1996).

Eine Phrasierung, die von spezifischen mikrotemporalen Verschiebungen der Platzierung von Einsatzpunkten (Impakten) Gebrauch macht und so einen für den jeweiligen Stil charakteristischen *groove*¹³ erzeugt, ist allerdings keineswegs auf bestimmte westafrikanische Kulturen beschränkt. Ein weiteres Beispiel für eine Abweichung von äquidistanten Elementarpulsen ist in der *mbira*-Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe zu finden. Der [91] überwiegende Teil der Stücke weist eine Formzahl von 48 auf, der Beat ist ternär geteilt, so dass ein kompletter Zyklus ($48/3 = 16$) 16 Beats umfasst. Die Beats können durch eine charakteristische Rasselfigur klanglich realisiert werden, sind den Musikern aber auch sonst ständig mental präsent. Dieses Rasselpattern – ausgeführt mit je einer *hosho*-Gefäßrassel in jeder Hand – markiert den Puls, auf den der Beat fällt, mit einer Abwärtsbewegung der rechten Hand (Rechtshänder). Die linke Hand erzeugt zwei Klänge, einen durch Aufwärts-, einen durch Abwärtsbewegung, die nun jedoch nicht exakt auf die beiden restlichen Pulse fallen, sondern in charakteristischer Weise gegenüber dem Pulsraster verschoben sind. Messungen ergaben folgende typische Abweichungen bezogen auf eine isochrone Pulsfolge im Abstand von 200 ms:

264 96 240 ms,

also in grober Annäherung:



Diese charakteristische Phrasierung der *hosho* ist im Normalfall mit einer völlig gleichmäßigen Pulsfolge der Lamellophone verbunden, in seltenen Fällen greifen die *mbira*-Spieler sie jedoch auf, ohne aber in gleichem Ausmaß von der Isochronie abzuweichen wie die Rasseln. Messungen ergaben hier typische Werte von

226 155 218 ms,

die sich allerdings je nach Personalstil der Musiker unterscheiden. In jedem Fall liegen sie wesentlich näher an einer äquidistanten Pulsation als die *hosho*.

In der *mbira*-Musik der Shona koexistieren also eine nichtisochrone und eine metronomische Phrasierung beim Zusammenspiel von *hosho* und *mbira*.

¹³ Vgl. Prögler 1995 über den „swing“ im Jazz.

Dies ist zweifellos keine vollständige Zusammenstellung einschlägiger Beispiele aus dem Bereich afrikanischer Musiktraditionen. Als Beleg für das grundsätzliche Vorhandensein dieses Phänomens sind sie aber erst einmal ausreichend. Es stellt sich nun aber die bereits eingangs erwähnte Frage, unter welchen Bedingungen sich hier überhaupt Aussagen über mögliche Kulturzusammenhänge machen lassen. Wir haben es schließlich mit dem methodologischen Problem zu tun, dass primär rezentes Material aus Afrika mit Erscheinungen und Entwicklungen in Nordamerika in Beziehung gesetzt werden sollen, die bereits etliche Generationen zurückliegen.

Gerhard Kubik hat sich immer wieder mit dieser Frage beschäftigt (z. B. Kubik 1979, 1990). Seiner Auffassung nach lassen sich Kulturzusammenhänge nicht nur an Hand der Auswertung von Quellen aus der fraglichen Zeit aus den beteiligten Regionen untersuchen, sondern auch mittels eines Vergleichs rezenten Materials in der Annahme einer „historical inertia“ bestimmter zentraler Gestaltungsprinzipien bei Berücksichtigung des unvermeidlichen Wandlungsprozesses von Musiktraditionen (Kubik 1990: 144). Unter besonderen Umständen könnten kulturelle Merkmale sogar unter der Oberfläche weiterexistieren und dann bei passender Gelegenheit wieder auftauchen, als seien sie „reinvented“ (Kubik 1979: 49). Als Beispiel für ein solch zentrales musikalisches Merkmal hat er immer wieder die so genannten *timeline*-Patterns genannt (Kubik 1979: 18f.; 1999: 51ff.). Da im Jazz außer im Latin Jazz *timelines* keine Rolle spielen, müssten seine historischen Wurzeln – sofern sie [92] überhaupt aus Afrika stammen – demnach aus *timeline*-losen Kulturen stammen, speziell aus der westsudanischen Savannenregion. Dies würde auch zu Paul Olivers These über die regionale Herkunft der Wurzeln des Blues passen (Oliver 1970).

Interessant ist in diesem Zusammenhang festzustellen, dass Untersuchungen an afroamerikanischen Stilen Lateinamerikas hinsichtlich der Frage des Mikrotimings signifikante Parallelen zu afrikanischen Stilen ergeben haben.

Hans Kroier, der die Rumba im kubanischen Matanzas untersucht hat (Kroier 1992), beschreibt eine „metrische 3-4-Ambivalenz“ (1992: 48ff.), die uns bereits aus den *konkondiro*-Kloppatterns der *kora*-Musik bekannt ist (s. o.). Die Beats können nämlich in der Rumba entweder in drei oder in vier Pulse unterteilt werden bzw. man bewegt sich im Timing zwischen beiden Polen auf einem Kontinuum. In der Notation solcher Musik bedient man sich meist eines *alla breve* aufgefassten „Taktes“ mit zwei Beats pro „Takt“¹⁴. Das in der afrokubanischen Musik als *clave* bekannte *timeline*-Pattern wird dann zweitaktig notiert. Aus

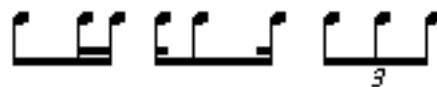
¹⁴ Die Anführungszeichen sollen darauf hinweisen, dass das Taktkonzept der abendländischen Musikauffassung hier nicht ohne weiteres anwendbar ist, obwohl die Musik konventionell so notiert wird. Von den einschlägigen Kennern der Musik wird ein Grundpuls von zwei Schlägen pro „Takt“ zwar allgemein bestätigt (Mauleón 1993, Uribe 1996), jedoch liefert nach einhelliger Auffassung die *clave* als *timeline*-Pattern die primäre metrische Referenz im Ensemble und gilt als Markenzeichen sowie als Test für die emisch richtige Musikauffassung.

der variablen Binnengliederung der Beats ergibt sich dabei in der tatsächlichen Spielpraxis tendenziell eine Formzahl von 12 (4 Beats x 3, also ternär) oder 16 (4 x 4, binär bzw. quaternär):

12	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x	.	.			
16	x	.	.	x	.	.	x	.	.	.	x	.	x	.	.
Beat	x			x				x					x		

Auch Ed Uribe bestätigt dieses Phänomen für afrokubanische Musik, wenn er schreibt, die tatsächliche Phrasierung liege „irgendwo dazwischen“ („somewhere ‘in the cracks’“, Uribe 1996: 37).

Eine solche „systematische Dauernvariation“ bzw. „systematische Verschiebungen“ (Bengtsson 1975) von Klangereignissen im Gegensatz zu bloßen unabsichtlichen Ungenauigkeiten finden sich auch in der kubanischen *tumba francesa* (Alén 1995) sowie im brasilianischen Samba (Pinto/Tucci 1992), wo der typische *groove* u. a. durch ein „Fluktuieren“ (Pinto/Tucci 1992: 46) zwischen binärer und ternärer Teilung der Beats entsteht:



Aber bekanntlich gibt es auch im Wiener Walzer oder in schwedischer Volksmusik das Element des gezielten mikrotemporalen Verschiebens (Bengtsson 1975) und dies schließt den Kreis zu europäischer Musik und zu Franz Kerschbauers Beitrag über iroschottische Musik in diesem Band. Wenn eine swingende ternäre Phrasierung durch die Musik nordeuropäischer Immigranten in Nordamerika bereits vor der Entstehung des Jazz präsent war, fragt es sich natürlich, ob hier nicht vielleicht musikalische Gestaltungsmöglichkeiten aus verschiedenen Quellen zusammengefloßen sind. Trifft man in einem neuen kulturellen Umfeld – in diesem Fall Nordamerika – auf im Prinzip bekannte Konzepte und Praktiken, lassen sich diese problemlos adaptieren. Ob man einer spezifischen, auf mikrotemporalen Verschiebungen basierenden Phrasierung ein ähnliches historisches Beharrungsvermögen zuschreiben möchte wie etwa *timeline*-Patterns, bleibt in gewisser Weise spekulativ. Hier stellt sich die Frage, wie man beispielsweise die gegenwärtigen stilistischen Wandlungs[93]prozesse im *jembe*-Spiel interpretiert. Hat es die swingende Phrasierung, auf die man heute zunehmend verzichtet, dort zu einem Zeitpunkt gegeben, als Sklaven aus dieser Region nach Nordamerika verschleppt wurden oder ist sie erst eine spätere Entwicklung gewesen?

Andererseits ließe sich ein gezielt nichtisochrones Timing als ein Mittel zu erweiterten und individualisierbaren musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten deuten: eine Option für die musikalische Praxis, auf die man unabhängig voneinander an verschiedenen Stellen der Welt gekommen sein könnte (siehe Walzer). Dies spräche für die Annahme einer Polygenese die-

ses Phänomens, das sich bei historisch-geographischem Aufeinandertreffen dezentral entstandener ähnlicher Spielweisen im Sinne eines Wiedererkennens bestärkt haben dürfte.

Ein Beispiel für eine solche polyzentrische „Erfindung“ einer spezifischen musikalischen Spielweise, bei der man eine historische Verbindung wohl kaum annehmen kann, besteht im kreuzrhythmischen Verzahnen rhythmischer Figuren von mehreren gleichartigen Einton-Instrumenten. Dieses Verfahren findet sich strukturell in so weit auseinander liegenden Musiktraditionen wie zentralafrikanischen Flöten- und Hornensembles (Dauer 1985, Arom 1991), litauischen *skudučiai*-Flötenensembles (Boiko 2000) sowie im balinesischen *reyong*-Kesselgong-Spiel (Bakan 1999). Warum sollten nicht Musiker aus verschiedenen Musikkulturen eine swingende Phrasierung selbstständig als eine Bereicherung ihrer musikalischen Möglichkeiten für sich entdeckt haben?

[\[im Original folgen „Anmerkungen“ als Endnoten\]](#)

[\[94\]](#)

Literatur

Alén, Olavo

1995 „Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa“. *Ethnomusicology* 39 (1). 55–71.

Arom, Simha

1991 *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge. Cambridge Univ. Press.

Bakan, Michael B.

1999 *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*. Chicago. Univ. of Chicago Press.

Beer, Johannes

1991 „Trommelrhythmen der Malinke-Hamana/Guinea. Meistertrommler Famoudou Konaté“. Beiheft zur CD *Rhythmen der Malinke* (Museum Collection Berlin CD 18).

Bengtsson, Ingmar

1975 „Empirische Rhythmusforschung in Uppsala“. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1. 195–219.

Boiko, Martin

2000 „Two instrumental pieces, played by a ‘skudučiai’ ensemble and recorded by Eduard Wolter in northeast Lithuania, parish Jūžintai, 1909“. Beiheft zur CD *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900 – 2000* (Museum Collection Berlin/Wergo SM 1701 2). Hg. Artur Simon und Ulrich Wegner. 114–117.

Charry, Eric

2000 *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago, London. Univ. of Chicago Press.

Ciompi, Philippe

1989 *Die Xylophonmusik des Kpoye bei den Senufo der Elfenbeinküste*. Magisterarbeit am Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft der FU Berlin.

Dauer, Alfons M.

1969 „Kinesis und Katharsis“. Reprint in *Musik in Afrika*. Hg. Artur Simon. Berlin 1983. 166–186.

1985 *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*. Graz.

Godsey, Larry Dennis

1980 *The Use of the Xylophone in the Funeral Ceremony of the Birifor of Northwest Ghana*. Ph. D. Univ. of California, Los Angeles.

Jairazbhoy, Nazir A.

1983 „Nominal Units of Time: A Counterpart for Ellis' System of Cents“. *Selected Reports in Ethnomusicology* 4. 113–124.

Kernfeld, Barry

1988 „Beat“. *The New Grove Dictionary of Jazz, Vol. 1*. London. Macmillan Press. 85–88.

Kerschbaumer, Franz

2001 „Zur Entstehung des Swing-Begleitrhythmus' in der Folk Music, in der modernen Populärmusik und im Jazz“. *Jazzforschung* 33. 131–136.

Knight, Roderic

1973 *Mandinka Jaliya. Professional Music of The Gambia*. Ph. D. Univ. of California, Los Angeles.

Kroier, Hans

1992 *Die Rumba in Matanzas (West-Kuba)*. Magisterarbeit am Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft der FU Berlin.

Kubik, Gerhard

1970 Rezension von Paul Oliver: „Savannah Syncopators“. *Jazzforschung* 2. 164–166. [95]

1979 *Angolan Traits in Black Music, Games, and Dances of Brazil. A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lissabon. Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

1984 „Einige Grundbegriffe und –konzepte der afrikanischen Musikforschung“. *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 11. 57–102.

1990 „Drum Patterns in the 'Batuque' of Benedito Caxias“. *Latin American Music Review* 11 (2). 115–181.

1999 *Africa and the Blues*. Jackson. Univ. Press of Mississippi.

Mauleón, Rebeca

1993 *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. Petaluma. Sher Music.

Oliver, Paul

1970 *Savannah Syncopators. African Retentions in the Blues*. New York. Stein and Day.

Pinto, Tiago de Oliveira, und Dudu Tucci

1992 *Samba und Sambistas in Brasilien*. Wilhelmshaven. Noetzel.

Polak, Rainer

1998 „Jenbe Music in Bamako. Microtiming as Formal Model and Performance Practice”.
Iwalewa Forum 2/98. 24–36.

Prögler, J. A.

1995 „Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section”.
Ethnomusicology 39 (1). 21–54.

Seavoy, Mary H.

1982 *The Sisaala Xylophone Tradition*. Ph. D. Univ. of California. Los Angeles.

Uribe, Ed

1996 *The Essence of Afro-Cuban Percussion & Drum Set*. Miami. Warner Bros.

Vogels, Raimund

2001 „Instrumentalsprache”. *Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*. Hg.
Jacob Mabe. Stuttgart. Metzler. 259–260.

Waterman, Christopher

1991 „The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a
Critique”. *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History
of Ethnomusicology*. Hg. Bruno Nettl / Philip V. Bohlman. Chicago, London. 169–186.

Waterman, Richard

1952 „African Influence on the Music of the Americas”. *Acculturation in the Americas*. Hg.
Sol Tax. Chicago. 207–218.

Tonträger

CD *The Mali Tradition. The Art of Jenbe Drumming* (Bandaloop BL-P 001, 1996).

Summary

Is it possible to trace the “swinging” phrasing so characteristic of the jazz idiom to African origins? At the beginning of scholarly research into the principles of timing in traditional musics of sub-Saharan Africa stood the need to develop an understanding of some basic principles concerning their temporal organisation. In many but of course not all of these musical traditions we find smallest units of time (pulses) which form the basis for cyclical [96] patterns whose length can be expressed as the number of pulses they contain. Ever since Richard Waterman’s landmark publication on “African Influence on the Music of the Americas” (1952) the existence of a so-called “metronome sense” had been assumed. On the other hand the microtemporal shifting of impacts has been described by several scholars particularly regarding xylophone playing in north-western Ghana (Godsey 1980) as well as *jaliya* music in Gambia (Knight 1973). Only recently several studies especially on *jembe* drumming have tried to systematically explore this phenomenon of “inflected pulsation” (Polak 1998). Due to methodological considerations, however, a direct link between African ways of microtiming and US-American swing cannot be safely reconstructed. Taking into account that similar musical behaviour regarding timing can also be found in other musical cultures (cf. Kerschbaumer 2001) the hypothesis of a polycentric development of this systematic use of microtiming seems advisable.