

Hochschule für Musik

Würzburg

**Der Bassist Dave Holland
Eine stilkritische Analyse anhand von
ausgewählten Beispielen**

**Diplomarbeit im Hauptfach
Jazz- Bass**

**Vorgelegt von: Thomas Bugert
Dozent: Prof. Rudi Engel
Würzburg im Oktober 2004**

Inhalt

Band I

1.0 EINLEITUNG	4
1.1 Themeneingrenzung.....	5
1.2 Notation.....	6
2.0 BIOGRAFIE	7
3.0 SOUND	11
4.0 ANALYSE DES STÜCKE „SOLAR“	14
4.1 Themenbegleitung.....	14
4.2 Tonauswahl.....	16
4.3 II – V – I Verbindungen	17
4.3.1. Arpeggio.....	17
4.3.2 Terzen.....	18
4.3.3. Tonleiter	18
4.3.4 Beboponleiter	19
4.3.5 Vermischung	19
4.4 Nonen.....	20
4.5 Chromatik.....	20
4.6 Vertikal-Horizontales Spiel.....	22
4.7 Pedale	22
4.7.1 Harmonische Aspekte	23
4.7.2 Repetition	25
4.7.3 Krebs	26
4.7.4 $\frac{3}{4}$ Puls	27
4.7.5 Rhythmische Pattern	30
4.7.6 Vermischung.....	32
4.8 Sequenz	32

4.9 Kennlinien.....	34
5.0 ANALYSE DES STÜCKES „BEAUTIFUL LOVE“	35
5.1 Themabegleitung.....	36
5.2 Phrasierung.....	38
5.3 Solo	43
5.4 Punktierte Viertel.....	49
7.0 ZUSAMMENFASSUNG.....	51
8.0 DISCOGRAPHIE	56
9.0 QUELLENVERZEICHNISS	58
9.1 TRANSKRIPTIONEN	59
9.2 DANK	59
10.0 ERKLÄRUNG	60

1.0 Einleitung

Um 1996 begann ich mich intensiver mit der Musik im allgemeinen und dem E-Bassspiel im besonderen auseinander zusetzen. Beim Lesen eines Veranstaltungskalenders bemerkte ich, dass am gleichen Abend Dave Holland, ein bekannter Bassist, spielen sollte. Kurzentschlossen fuhr ich am selben Abend mit einem Freund zu dem Konzert. Es stellte sich leider heraus, dass der Bassist bekannter war als ich dachte und das Konzert ausverkauft war.

Als wir etwas ratlos in der Nähe des Eingangs standen und nicht genau wussten was wir nun machen sollten, kam eine Frau auf uns zu und fragte uns auf englisch ob wir wüssten wo der Eingang sei. Wir sagten es ihr, fügten aber hinzu, dass sie wohl – wie wir auch – keine Karten mehr für das Konzert bekommen würde. Darauf meinte sie nur, das mache nichts und wir sollten ihr folgen. Nachdem wir ihr zum Eingang gefolgt waren, meinte sie nur kurz zum Türsteher: „Die gehören zu mir“ und wir waren umsonst auf einem Wahnsinns - Konzert. Später stellte sich heraus, dass sie die Frau von Dave Holland gewesen war.

Nachdem ich mittlerweile an der Musikhochschule in Würzburg studierte besuchte ich einen Vorspielabend von Kommilitonen, welche Kompositionen von Dave Holland spielten. Hatte ich ihn bis dahin fast vergessen, es gibt schließlich sehr viele gute Bassisten, so faszinierten mich an diesem Abend seine Kompositionen.

Als er kurz darauf in Karlsruhe spielte war klar, dass ich das Konzert sehen musste.

Bei der Ankündigung vor dem Konzert wurde er schon in höchsten Tönen gelobt. So gewann er 2004 alleine bei der Zeitschrift „Downbeat“ bei den „Leserpolls“ in den folgenden Kategorien (Jahreszahlen in Klammern):

Best Jazz Artist of the Year (2002)

Best Jazz Album of the Year (2002)

Best Acoustic Bass Player (1999,2000,2001,2002)

Best Acoustic Jazz Group (2000,2001,2002)¹

Und das Konzert hielt wirklich was versprochen wurde. Nach dem Konzert war klar, dass ich diese Diplomarbeit über Dave Holland schreiben wollte.

1.1 Themeneingrenzung

Schon relativ kurz danach war absehbar, dass das Thema Dave Holland schier uferlos ist. So ist er nicht nur als Bassist, Bandleader und Komponist aktiv sondern spielt auch in fast allen Jazzstilen souverän und auf höchstem Niveau.

So sagt er z.B. auch selbst in einem Interview:²

„Ich möchte nicht als Musiker kategorisiert und auf eine Spielpraxis festgelegt werden.“

Bei der Recherche im Jazzinstitut in Darmstadt und im Internet stellte sich auch heraus, dass es erstaunlich wenig Noten und Textmaterial über ihn gibt. Wobei sich die Interviews erschreckenderweise fast ausschließlich mit der Frage beschäftigen: „Wie war das damals als Miles Davis dich im Londoner Ronnies Scotts entdeckt hat“ und dann auch schon wieder fast vorbei sind.

So kam ich zu dem Entschluss, diese Arbeit auf sein Spiel über Standards einzugrenzen und alle Transkriptionen selbst anzufertigen.

Diese Arbeit bezieht sich im Wesentlichen auf die Stücke:

- “Solar” und “All the things you are” von der CD „Question And Answer” mit Pat Metheny, Roy Haynes und Dave Holland. “Universal”
- “Beautiful Love” von der CD “The Oracle” mit Hank Jones, Billy Higgins und Dave Holland, “Concord”
- “Work Song” und “Lazy Afternoon” mit Hank Jones, Keith Copeland und Dave Holland, “Concord”

¹ <http://www.downbeat.com/default.asp?sect=search>

² Jazz Podium 22/11 Nov 1973 S 20-23

Im Groben ist die Arbeit so gestaltet, dass „Solar“ und „Beautiful Love“ ausführlicher besprochen werden. „All the things you are“ und „Work song“ dienen dazu, weitere Notenbeispiele zu liefern.

Des weiteren soll „Solar“ dazu dienen, grundsätzliche Begleit - und Pedaltechniken von Dave Holland zu erläutern.

Bei „Beautiful Love“ liegt der Schwerpunkt bei Phrasierung und Solospiel.

1.2 Notation

Die in dieser Arbeit verwendeten Transkriptionen sind vollständig auf der CD im Anhang als Word Dokument enthalten.

Die Akkordsymbole entsprechen den Harmonien, die in der „Fifth Edition“ des „Real Book“³ stehen und sollen eher der Orientierung dienen als die wirklich gespielten Akkordwiedergaben.

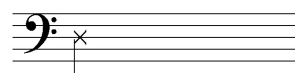
Hammer ons werden mit einem Bindebogen und dem Buchstaben H gekennzeichnet.



Pull offs werden mit einem Bindebogen und dem Buchstaben P gekennzeichnet.



Deadnotes werden mit einem x als Notenkopf gekennzeichnet.



Slides werden mit einem \sloperightarrow und den Buchstaben Sl gekennzeichnet.

³ Seite386



Vorschlagsnoten als Slides, werden mit einer kleinen durchgestrichenen Note gekennzeichnet.



Zur genaueren Beschreibung dieser Techniken siehe Seiten 30-33

2.0 Biografie⁴

Dave Holland wurde am 1. Oktober 1946 in Wolverhampton, England geboren. Schon in frühester Kindheit fühlte er sich zur Musik hingezogen. So begann er mit 4 Jahren Ukulele zu spielen, wechselte mit 10 Jahren zur Gitarre und mit 13 zum E-Bass. Mit Ausnahme von ein paar Klavierstunden war er zunächst Autodidakt. Er lernte durch das Radio und aus Songbüchern die aktuelle Popmusik. Im Alter von 13 Jahren gründete er mit Freunden eine Band und begann in lokalen Clubs und Tanzlokalen aufzutreten. Im Alter von 15 Jahren wurde er Mitglied einer anderen Band. Als diese Band regelmäßige Engagements hatte, entschloss er sich die Schule zu verlassen und seinen Lebensunterhalt als Musiker zu bestreiten. Etwa zu dieser Zeit, als er dabei war seine Ideen im Bassspiel zu erweitern, begann er Jazz zu hören, wie etwa die großartigen Bassisten Ray Brown und Leroy Vinnegar. Kurz darauf kaufte er sich eine Kontrabass und begann mit den Schallplatten zu üben. Obwohl er immer noch als E-Bassist arbeitete, begann er mit seinem Kontrabass in Jazzclubs zu gehen um sich mit lokalen Jazzmusikern zu treffen. Im Sommer 1963, im Alter von 17 Jahren, bekam er ein Angebot als Kontrabassist in einer Tanzband, für die Sommersaison in einem Urlaubsort zu arbeiten. Danach spielte er eine kleine Tour mit einer Bigband die den Sänger Johnny Ray begleitete. Im Anschluss daran nahm er das Angebot wahr in einem Restaurant in London zu spielen.

⁴ <http://www.daveholland.com/>

Kurz nachdem er nach London gezogen war, begann er Unterricht bei James E. Merrit, dem ersten Bassisten des London Philharmonic Orchesters und Lehrer an der Guildhall Schule für Musik und Theater, zu nehmen. In Frühjahr 1964 bewarb er sich auf Empfehlung von Herrn Merrit für ein 3 Jahresprogramm bei der Guildhall Schule. Im September wurde er, nach bestandener Aufnahmeprüfung Vollstudent.

Damit begann eine Phase intensiver musikalischer Erfahrungen für Dave. Im zweiten Jahr an der Schule war er der erste Bassist im Schulorchester und begann mit einer großen Anzahl von Musikern aus der Londoner Jazzszene zu arbeiten. Seine ersten Jazzengagements spielte er mit Bands, die New Orleans Jazz von King Oliver und Louis Armstrong spielten. Bald darauf folgten Bands die Swing und modern Jazz spielten.

Im Jahr 1966 begann er mit John Surman, John Mc Laughlin, Evan Parker, Kenny Wheeler, John Taylor, Chris Mac Gregor und anderen Londoner Jazzmusikern zeitgenössischen Jazz zu spielen. Zu dieser Zeit war er am meisten von Charles Mingus, Scott la Faro, Jimmy Garrison, Ron Carter und Gary Peacock beeinflusst. Sein Studium an der Guildhall Schule brachte ihm die Werke zeitgenössischer klassischer Komponisten näher. Besonders die Musik von Belá Bartok. Andere Tätigkeiten zu dieser Zeit waren als „Freelancer“ die Arbeit in Kammerorchestern, diverse Studiojobs sowie Aufnahmen für Fernsehen, Film, Radio und Plattenaufnahmen.

1967 erschien Dave häufig im „Ronnie Scott’s“ mit Musikern wie Coleman Hawkins, Ben Webster und Joe Henderson. In dieser Zeit, im Juli 1968 besuchte Miles Davis den Club, hörte Dave spielen und fragte ihn, ob er in seine Band kommen wolle. Ein paar Wochen später zog er nach New York und tourte für die nächsten 2 Jahre mit Miles. Er nahm zahlreiche Platten mit ihm auf, unter anderen „In a silent way“ und „Bitches Brew“. Wenn er nicht auf Tour mit Miles Davis war, arbeitete er mit vielen anderen Musikern der New Yorker Szene.

In den späten Siebzigern verließ Dave die Band von Miles und gründete mit Chick Corea, Anthony Braxton und Barry Altschul die Gruppe „Circle“. Zu dieser Zeit begann er auf dem Cello ebenso zu spielen wie auf dem Bass. Nach einem Jahr ging die Band „Circle“ auseinander und Anfang 1972 kam Dave in die Band von Stan Getz. Er hatte zudem noch kurz die Möglichkeit mit Thelonious Monk zu spielen und begann eine lange musikalische Beziehung zu Sam Rivers. Später

im Jahr 1972 nahm er sein erstes Album als Bandleader auf. „Conference of the Birds“. Er begann auch privat zu unterrichten und war Gastlehrer im “Creative Musikstudio” in Woodstock, New York, welches von Karl und Ingrid Berger geleitet wurde. Zu Beginn des Jahres 1973 verliess Dave die Band und konzentrierte sich auf die Arbeit mit Anthony Braxton, mit dem er im Duo und verschiedenen anderen Besetzungen spielte. Ebenso arbeitete er auch mit Sam Rivers im Duo und größeren Gruppen. 1975 wurde er Mitglied der Band „Gateway“. Ein Trio mit John Abercrombie und Jack De Johnette. 1976 arbeitete er ein paar Monate mit Betty Carter. Des weiteren nahm er 1977 eine Solo CD mit dem Titel „Emerland Teares“ auf und begann Solokonzerte zu spielen.

1980 nahm er seine Arbeit mit Sam Rivers wieder auf, verliess die Band aber 1981 um seine Aufmerksamkeit mehr auf seine eigene Gruppe zu lenken. Nachdem er sein Cello Soloalbum „Live Cicle“ aufgenommen hatte, gründete er seine erste längerfristige eigene Band. Die erste Version davon war ein Quintett mit Kenny Werner, Julian Prieser, Steve Coleman und Steve Ellington. Spätere Mitglieder waren Marvin „Smitty“ Smith und Robin Eubanks. Die Band nahm drei grundlegende Alben auf: „Jumpin in“, „ Seeds of Time“ und „The Razors Edge“. Zudem tourte die Band ausgiebig bis 1987.

Nach dem Ende des Quintetts setzte er die Arbeit mit Jack de Johnette und Steve Coleman als Trio fort und gewann den Down Beat Poll 1988 für das Album Triplicate. Des weiteren spielte er mit Hank Jones und nahm 2 Alben mit ihm auf. Eins davon mit Billy Higgins.

1988 gründete er eine neue Band. Ein Quartett mit Steve Colemann, Kevin Eubanks und Marvin „Smitty“ Smith. Die Band nahm das Album „**Extensions**“ auf. Es wurde im Downbeat zum Album des Jahres gewählt und erhielt weltweiten Beifall dafür.

Dave unterrichtete auch weiterhin während der achtziger Jahre. 1983 wurde er zum künstlerischen Direktor des Sommer Jazzworkshops der Banff Schule in Banff, Canada ernannt. Eine Position die er bis 1990 ausübte. Von 1987 bis 1990 unterrichtete er am „New England Conservatory of Music“ in Masseuretts.

1990 war Dave Holland Mitglied der „Parallel Realities“ Band von Jack De Johnette, in der auch Herbie Hancock und Pat Metheney mitspielten. Des weiteren ist er mit Roy Haynes auf der für einen Grammy nominierten CD „Question and Answer“ von Pat Metheney zu hören. 1992 begann Dave regelmäßig im Trio von

Herbie Hancock zu spielen und gewann mit Joe Henderson auf der CD „So Near, So Far“ einen Grammy.

1993 startete er eine Solotournee durch Europa in deren Anschluss er die CD „Ones all“ aufnahm. Im weiteren Verlauf des Jahres unternahm er eine ausgedehnte Tour mit Betty Carter, Geri Alen und Jack de Johnette. Die Band nahm in der „Royal Festival Hall“ in London eine CD auf, die 1994 unter dem Titel „Feed the Fire“ veröffentlicht wurde.

1994 stellte er ein Quartett mit Steve Nelson, Eric Peterson und Gene Jackson zusammen. Außerdem tourte mit der Band „Gateway“ welche im Dezember bei dem Label ECM die CD „Homecoming“ aufnahm. Sein eigenes Quartett spielte in Europa und Amerika 1995 und nahm das Album „Dream of the Elders“ auf. Den Rest des Jahres tourte er mit dem Trio von Herbie Hancock, in dem auch Gene Jackson spielte.

1996 war er mit dem Quartett von Herbie Hancock auf Welttournee und tourte zudem mit der Band „Gateway“ und seiner eigenen Band. Er nahm auch ein Reihe von Studiojobs an und spielte auf drei Alben mit, die für einen Grammy nominiert wurden. „Tales from the Hudson“ mit Michael Brecker, „The new Standard“ von Herbie Hancock und „The Child Within“ von Billy Child. 1997 gründete er ein neues Quintett mit Steve Wilson, Robin Eubanks, Steve Nelson und Billy Kilson. Nach einer ausgedehnten Europatournee nahm die Band das Album „Points Of View“ auf, welches 1998 veröffentlicht wurde. Des weiteren war er Mitglied in der „Tales From the Hudson“ Band von Michael Brecker, Herbie Hancocks „New Standard“ Band und bei Joe Hendersons „Porgy and Bess“ Projekt.

Mit seinem derzeitigen Quintett erreichte Dave Holland ein größeres Maß an Anerkennung und Popularität. Die beiden letzten Alben, „Points of View“ und „Prime Directive“ wurden für eine Grammy nominiert. Die Band belegte den ersten Platz in der Kategorie beste akustische Jazzband im Downbeat Leserpoll. Beste Jazzband beim „Bell Atlantic Jazz Award“. Die Vereinigung der Jazzjournalisten vergab an das Quintett die Auszeichnungen „Best small Ensemble“ und „Best Album of the Year“⁵, des weiteren die Auszeichnungen „Bassist des Jahres“ und „Musiker des Jahres“. Zudem wurde er auch von den

⁵ http://www.oberlin.edu/cgi-bin/cgiwrap/events/calendar.pl?display=college&s=&_e=4897

Lesern des „Downbeat“ zum besten Bassisten des Jahres 200 gewählt und erhielt Die „Ehrendoktorwürde“ von der „Berklee School of Music“.

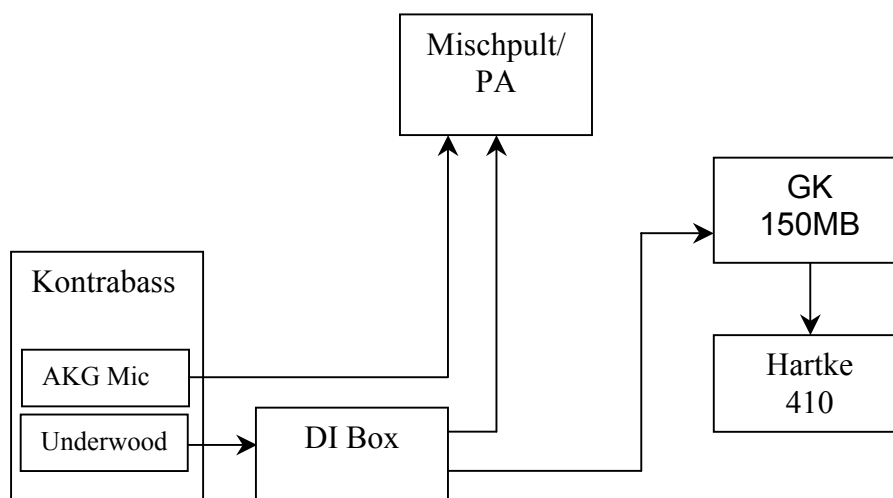
In einer Zeit der „All-Star Bands“ konzentrierte sich das Quintett darauf als **Band** zu arbeiten und viel zu touren. So spielte es in Nord und Südamerika Europa Asien sowie eine Tour in China. Ungeachtet der vollen Terminkalender jedes Einzelnen Bandmitglieds hat das Quintett bei allen Priorität.

3.0 Sound

Dave Holland verwendet folgendes Equipment⁶.

- französischer 3/4 Kontrabass
- Tomastik Spirocore Seiten
- AKG 406 C Kondensator Mikrofon
- Underwood Pickup
- Retrospec Röhren DI Box
- Gallien Krueger MB 150 Verstärker
- Hartke 410, 4x10 Zoll Box

Das Blockschaltbild veranschaulicht die Verkabelung.



⁶ <http://www.daveholland.com/band>

Auch wenn dies zunächst nach viel Equipment aussieht, ist es doch im Bezug auf die Saalgrößen in denen er spielt sehr wenig. Zudem verwendet er keine ausgefallenen Geräte.

Erwähnenswert, wenn auch nicht ungewöhnlich, ist, dass er ein Mikrofon benutzt welches direkt in das hauseigene Mischpult geht. Dies dürfte zweifelsohne für seinen akustischen Sound sehr wichtig sein.

Des weiteren ist es für seinen Sound ein großer Vorteil das seine Frau, welche ihn meistens begleitet, im Zweifelsfall selbst seinen Sound vom Mischpult aus regelt⁷. Dadurch vermeidet er es, den Tontechnikern während der Spielens hilflos ausgeliefert zu sein und kann sich mehr auf sein Spiel konzentrieren.

Nachfolgend will ich noch einen Teil aus einem Interview abdrucken, das meiner Meinung nach sehr viel über Dave Hollands Soundvorstellung deutlich macht und darüber hinaus zeigt, warum er mit „Standardequipment“ auskommt.

- *Noch bevor wir erkennen können, welches Stück Sie spielen, erkennen wir Sie an Ihrem kräftigen, klaren, warmen Ton. Wie kommen Sie zu diesem beneidenswerten Baßsound?*
- Vielen Dank. Anfangs wollte ich den Sound von Ray Brown. Lange Zeit tat ich alles dafür, was ich nur konnte. Doch es misslang, denn Ray Brown ist Ray Brown und nicht Dave Holland. Meine erste große Lektion war: „Ich kann nicht wie jemand anders klingen. Ich muss meinen eigenen Sound finden.“ Aber der Versuch, wie Ray Brown klingen zu wollen, war ein guter Start. Der Sound ist es, der deine Gefühle ausdrückt. Ich habe solange daran gearbeitet, bis ich den Sound aus dem Instrument herausholte, den ich haben wollte. Ich könnte über Technik sprechen, aber es geht darum, innerlich einen Sound zu hören, den du willst, und einen Weg zu seiner Verwirklichung zu finden. Jeder hat andere Arme, andere Finger. Es gibt nicht einen einzigen Weg, den Sound hervorzubringen. Ich

⁷ Gespräch mit Prof. Rudi Engel

kann dir nicht beibringen, wie ich zu klingen. Ich muss dir zeigen, dass du den Sound bereits hast, den du haben willst.

- *Bass und Saiten, die Sie verwenden, werden ja einen Einfluss haben. Sie würden auf jedem Bass den gleichen Klang erzeugen?*
- Ich selbst habe darüber eine Lektion erhalten. Ich ging 1967 in ein Konzert, bei dem Archie Shepp und Miles Davis jeweils mit ihren Bands auftraten. Ron Carter spielte bei Davis, Jimmy Garrison bei Shepp. Ich verfolgte das Konzert Backstage. Nach dem Konzert erfuhr ich, dass beide Bassisten das gleiche Instrument benutzt hatten, da eines verloren gegangen war. Während des Konzertes klangen beide genau so, wie man es von ihnen erwarten würde. Bei diesem Konzert lernte ich, dass es wirklich nichts mit dem verwendeten Bass zu tun hat. Natürlich können eine bestimmte Qualität von Bass und Saiten mir helfen, einen bestimmten Sound zu erzeugen. Wenn aber ein Musiker einen eigenen Sound hat, wird er ihn auch hervorbringen. Es ist etwas persönliches, das nicht nur mit dem Instrument zusammenhängt. Das Instrument trägt nur ein klein wenig, keineswegs am meisten dazu bei. Wenn ich drei Instrumente hier hätte, würden Sie zwar einen Unterschied wahrnehmen, kämen Sie aber in das eine oder andere Konzert von mir, würden Sie sagen: „Oh, er klingt, wie er selbst.“⁸

⁸ Jazz Podium 45/4 Apr 1996S 14-16

4.0 Analyse des Stücke „Solar“

Solar ist eine 12 taktige Komposition von Miles Davis, die aus einer Akkordstudie über einen Blues entstanden ist.⁹

Sie beginnt auf einer Molltonika und wechselt, ähnlich dem Blues, in Takt 4 auf die Subdominante. In diesem Fall als Großseptakkord. In Takt 8 bis 12 findet eine Verdichtung des harmonischen Rhythmus statt und das Stück moduliert kurzzeitig.

Melodisch gesehen zeigt sich eine diatonisch/chromatisch fallende Linie von C2 bis F1, welche immer mit einer oberen und unteren Wechselnote umspielt wird. Ähnlich dem traditionellen Blues sind die Takte 5-8 eine Sequenz der Takte 1-4 und in den Takten 9-12 folgt eine „Antwortphrase“.

Diese endet mit einem Tonleiterausschnitt aus C Harmonisch Moll aufwärts zum Anfangston, welche allerdings bei der hier betrachteten Version nicht gespielt wird.

4.1 Themenbegleitung

Das auf der nächsten Seite abgebildete Notenbeispiel „Solar Thema“ zeigt in der oberen Zeile des Notensystems das Thema in der Realbookversion¹⁰. In den unteren 2 Systemen sieht man die Basslinie von Dave Holland im ersten und zweiten Themenchorus.

Dave begleitet in den Themenchorussen im „Halbefeeling“, im Gegensatz zu Roy Haynes der von Anfang an „in 4“ spielt.

In den ersten acht Takten des Themas kann man schon beim Betrachten des Notenbildes feststellen, dass es immer einen Wechsel zwischen Bewegung (Takte 1,3,5,7) und weniger Bewegung (Takte 2,4,6,8) gibt. In den Takten 9-12, in denen sich der harmonische Rhythmus kontrahiert ist die Melodie 2 Takte in Bewegung

⁹ Davis, Miles: „Autobiografie“

¹⁰ Realbook: Sammlung von Jazzstandards Anm d.

und ruht 2 Takte, da der eigentliche Aufgang am Ende des Themas von Pat Metheny nicht gespielt wird.

Im Gegensatz zur Melodie kann man in der Basslinie sehen, dass sie sich kontrapunktisch¹¹ zur Melodie verhält. Hat die Melodie viel Bewegung, so hat die Basslinie weniger und umgekehrt. Zusätzlich schafft Dave Holland noch einen weiteren Kontrast, indem er die stetig fallende Melodielinie ausgleicht. So spielt er in beiden Chorussen in den Takten 1,4,5,8,9 und 10 jeweils immer seine Linie nach oben wenn das Thema in der Tonhöhe fällt.

¹¹ Vergl.dtv Atlas Musik Band 1 S. 92

4.2 Tonauswahl

Harmonisch betrachtet spielt Dave Holland eher traditionell. Das heißt er spielt immer den Grundton des Akkords auf die Zählzeit 1 im Takt und die Quinte auf Zählzeit 3. (In Takt fünf wird die Zählzeit „4 und“ als vorgezogene 1 des sechsten Takts empfunden).

Solar Thema

The musical score for "Solar Thema" is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (Thema) and two bass lines (Bass 1. Thema and Bass 2. Thema). The key signature is one flat (B-flat major/C minor), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass lines provide harmonic support with chords: C min, G min7, and C7.

System 2: The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass lines play chords: F Maj7, F min7, and Bb7.

System 3: The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The bass lines play chords: EbMaj7, Eb7, Ab, DbMaj7, Dmin7, and G7.

4.3 II – V – I Verbindungen

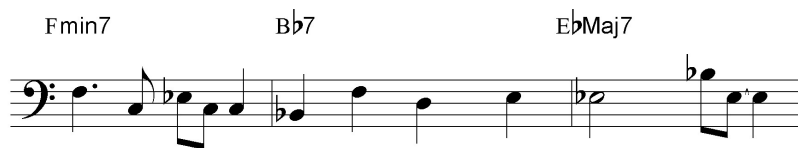
Bei der II-V-I Verbindung handelt es sich um die Basiskadenz schlechthin im Jazz. Zudem haben sich in der Geschichte des Jazz auch eine Vielzahl von Ansätzen zum Walkingbassspiel im allgemeinen entwickelt.

Da es nicht Ziel dieser Arbeit ist, die verschiedenen Ansätze bis ins Detail zu analysieren, habe ich mich nur für eine kurze Übersicht entschieden. Es soll aber noch erwähnt werden, dass Dave Holland natürlich alle dieser Techniken auf höchstem Niveau beherrscht.

4.3.1. Arpeggio

Die älteste Art Basslinien zu spielen besteht darin, ausschließlich Akkordtöne zu verwenden, wobei der Grundton immer auf die Zählzeit 1 gespielt wird.

Als Beispiel soll hier Solar Takt 91-93 dienen. Der Ton E in Takt 92 ist ein chromatischer Durchgangston.



Solar Takt 91-93!

Schaut man sich Dave Hollands Basslinien über die II-V-I Verbindung am Ende der 2. Form an, (das D auf der Zählzeit „zwei und“ soll in diesem Falle nicht beachtet werden, da es nur der Verzierung dient),



Solar Takt 24

so stellt man fest, dass Dave Holland auch hier auf die schweren Zählzeiten die Akkordgrundtöne spielt und auf die leichten Zählzeiten diatonische (Zählzeit 2 und chromatische Zahlzeit 4) Durchgangstöne spielt.

Diese Art Basslinien zu konstruieren, zählt zu dem grundlegenden Handwerk aller Bassisten.¹²

Dave scheint für die obige Figur im speziellen eine Vorliebe zu besitzen, denn er verwendet sie in den Takten 24, 36, 45, 72, 96, 108, 120, 132, 144, 153, 168, 192, 204, 216, 240 und 25, jeweils über die Akkordverbindung Dm7 - G7 und in gleicherweise auch sehr oft über Ebm7 – Ab 7 Takt 10 der Songform.

4.3.2 Terzen

Eine weitere gängige Technik ist das Spielen von Terzen wie Dave Holland es z.B. in Takt 70-71 von Solar einsetzt



solar Takt 70-71

4.3.3.Tonleiter

Eine weitere Möglichkeit ist natürlich auch das Spielen von Tonleitern. So spielt Dave Holland in den Takten 62-65 von „All the things you are“ ausschließlich aus dem 4b Vorzeichenbereich. Die Zählzeit vier in Takt 62 ist ein chromatischer Durchgangston und somit eine Ausnahme.



All the things you are Takt 62-65

¹² Colemann, Todd: "The Ultimate Bass Line Book", S 6 ff und S 57 Takt 27
 Sikora, Frank: "Die neue Jazz Harmonielehre" S 454 ff
 Carter, Ron : Basslines Vol 6 Confirmation Takt 3

4.3.4 Beboponleiter

Bei genauerer Betrachtung der Takte 149 –156 sieht man, wie er Beboponleitern verwendet.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The top staff has three measures with chord symbols Cmin, Gmin7, and C7 above them. The bottom staff has three measures with chord symbols FMaj7, Fmin7, and Bb7 below them. The notes are: Measure 1 (Cmin): C2, D2, E2, F2, G2, A2, Bb2; Measure 2 (Gmin7): G2, Ab2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3; Measure 3 (C7): C3, D3, Eb3, F3, G3, A3, B3.

Solar Takt 149-156

So beginnt er im ersten Takt des Beispiels mit dem Grundton und spielt eine dorische C- Tonleiter aufwärts. Die Zählzeit 3 und 4 im zweiten Takt ergeben mit der Zählzeit 1 in Takt 3 eine Nota Cambiata.¹³ Dabei wird die Zielnote zunächst durch die beiden Nachbartöne „eingekreist“ bevor sie erreicht wird (siehe auch Takte 19, 30, 247, 261,263) In Takt 3 spielt er zunächst eine Beboponleiter¹⁴ abwärts. In Takt 4 erfolgt zunächst ein Sextsprung abwärts, gefolgt von einer aufwärts führenden Linie mit chromatischen Vorhaltsnoten auf den leichten Zählzeiten. Um diesen Sprung inmitten einer linearen Linie zu bestätigen, beginnt er auch die nächste Viertaktige Einheit mit einem Sextsprung und spielt danach Ausschnitte aus einer F maj und F moll Beboponleitern.¹⁵

4.3.5 Vermischung

Natürlich kommen alle Techniken auch vermischt vor.

The image shows a single staff of musical notation in bass clef, 4/4 time. It consists of three measures with chord symbols Am7, D7, and GM7 above them. The notes are: Measure 1 (Am7): C2, D2, E2, F2, G2, A2, Bb2; Measure 2 (D7): D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3; Measure 3 (GM7): D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3.

All the things you are Takt 197-200

So spielt Dave Holland z.B. bei „All the things you are“ abwechselnd einen Takt lang Arpeggios und einen Takt lang Tonleiterorientiert.

¹³ vgl. Delamond Gordon Modern Harmonic Technique Vol II, S 122

¹⁴ vgl Bergonzi Jerry. Inside Improvisation Series Vol 3 S 54

¹⁵ vgl Bergonzi Jerry. Inside Improvisation Series Vol 3 S 32

4.4 Nonen

Eine Besonderheit von ihm ist das Spielen von Nonen auf schwere Zählzeiten.



Solar Takt 25-26

So sieht man in diesem Beispiel wie er in Takt 26 auf die Zählzeit 1 die None des Akkordes spielt, welche er über die kleine None auf der Zählzeit 2 in den Grundton auf der Zählzeit 3 auflöst. Dieser wird in diesem Falle noch betont, da er von einem Sprung in die Quinte des Akkordes gefolgt wird¹⁶.

Dass dies als eine „Vokabel“ von Dave Holland anzusehen ist, zeigt sich daran, dass er sie auch alleine in diesem Stück in den Takten 14, 26, 52, 152, 157, 205, 206, 218, 241, 287, 350, 357, 367 und 382 spielt.

4.5 Chromatik

Häufig verwendet Dave Holland auch längere chromatische Anspielungen. So verwendet er in Takt 349 ab der Zählzeit 2 eine doppelte chromatische Anspielung auf die Zählzeit 1 in Takt 350. In Takt 350 verwendet er eine Abwandlung seines „Nonenlicks“ und in Takt 351 eine dreifache Anspielung auf die Zählzeit eins von Takt 352. In Takt 352 spielt er eine doppelte chromatische Anspielung auf die Zählzeit eins in Takt 353. Hier spielt er sogar die „falsche Terz“ des Akkordes was jedoch bei der übergeordneten Logik des chromatischen Konzeptes nicht weiter auffällt.

In Takt 353 folgt wiederum eine doppelt chromatische Anspielung auf die Zählzeit eins des Taktes 354, welche gleich weiter bis zur Zählzeit drei des Taktes 355 geführt wird.

¹⁶ vgl. Hindemith, Paul :“Unterweisung im Tonsatz“

Solar Takt 349-356

Ein weiteres Beispiel für Dave Hollands Einsatz von Chromatik zeigt sich in den Takten 381-388.

Solar Takt 381-388

In den Takten 382 und 383 spielt er wieder über die None von 385 Zählzeit drei doppelt chromatisch auf die Zählzeit 1 in Takt 386. Danach spielt er für die Dauer von 8 Vierteln ausschließlich chromatisch.

4.6 Vertikal-Horizontales Spiel

Den schon im vorigen Kapitel kurz angerissenen Aspekt des Kontrastes sieht man beim folgenden Beispiel besonders gut.



Solar Takt 181-184

So spielt er in den Takten 181 und 182 einen Pedal mit der Quinte G1 auf den „Downbeats“ und setzt auf den „Offbeats“¹⁷ abwechselnd Quinte g und den Grundton C1 dagegen. Die durch diese Spielweise aufgebaute Spannung wird auf der Zählzeit eins in Takt 3 aufgelöst, indem er nun zu linearem d.h. tonleiterorientiertem Spielen wechselt und somit von einem eher statischen zu einem fließendem bzw. laufenden Spiel.

4.7 Pedale

Definition : Eine Note Intervall oder Akkord, der durch wechselnde Harmonien beibehalten wird.¹⁸

Die verschiedenen Möglichkeiten sollen hier genauer betrachtet werden:

Die häufigste Art ein Pedal zu verwenden ist es, den Grundton der Dominante auf die Zählzeit 2 und 4 zu spielen.

Dave Holland verwendet diese Technik z.B. bei seiner Komposition „Jumpin In“ auf der gleichnamigen CD. In dieser Arbeit sind aus Platzgründen nur die ersten 3 Takte abgebildet.

¹⁷ Dowbeat = auf dem Schlag, Offbeat = Zwischen dem Schlag vgl. Eddy Marron Die Rhythmik-Lehre S 19

¹⁸ Delamond Gordon : Modern Harmonic Technique Volume II S. 257

Thema

Bass

4.7.1 Harmonische Aspekte.

An dieser Stelle möchte ich einige grundlegende harmonische Aspekte bei der Verwendung von Pedalen einfügen.

Da es sich beim Bass primär nicht um ein Akkordinstrument handelt, sollen die Möglichkeiten des Akkordpedales hier nicht besprochen werden.

4.7.1.1 Eine Note

Spielt der Bass nur ein Ton, so wird, gerade in einem Klaviertriocontext dem Solisten bzw. Pianisten sehr viel Freiraum zur Deutung gelassen. Spielt der Bassist z.B. den Grundton der Dominante lässt dies dem Solisten völlige Freiheit ob er Alterationen spielt, und wenn ja, welche.

Der Solist besitzt sogar die Freiheit verschiedene Akkorde bzw. Reharmonisationen während des Basspedals zu spielen.

Dm7 - G7 - Cmaj7

G7 - G7 - Cmaj7

Gsus - G7 - Cmaj

Dm7 - Db7 - Cmaj 7

4.7.1.2. Intervall

Bei Solar Takt 137-140 verwendet Dave das Intervall einer Quinte für sein Pedal. Durch diese Tonauswahl definiert er einen „F Sound“, lässt dem Solisten jedoch die Freiheit diesen zu deuten.

Musical notation for Solar Takt 137-140. The bass line consists of a sequence of notes: F (quarter), A (quarter), C (quarter), E (quarter), G (quarter), Bb (quarter), D (quarter), F (quarter). Above the staff, the chords Fmaj7, Fmin7, and Bb7 are indicated over the first, second, and third measures respectively.

SolarTakt 137-140

In Takt 73-76 startet er zunächst wieder mit dem Intervall einer Quinte, gleicht dann jedoch bei Akkordwechseln Töne an, indem er den nächstgelegenen diatonischen Ton wählt, der den Akkord genauer ausdrückt.

Musical notation for All the things Takt 73-76. The bass line consists of a sequence of notes: F (quarter), Ab (quarter), C (quarter), Eb (quarter), G (quarter), Bb (quarter), D (quarter), F (quarter). Above the staff, the chords Fm7, Bbm7, Eb7, and AbM7 are indicated over the first, second, third, and fourth measures respectively. Below the staff, the chords F and Eb are indicated under the second and third measures respectively. Arrows indicate the diatonic movement of the notes between measures.

All the things Takt 73 -76

Ein weiteres Beispiel findet sich bei Solar Takt 337-340.

Hier wählt Dave Holland als Pedalton ein G was der Quinte der C Klänge und dem Grundton von Gm7 entspricht.

In einer zweiten Stimme wandert er vom Grundton von Cm diatonisch zur kleinen Terz. Bei Gm7 wandert er wieder einen Schritt zurück, um wieder dem Gm7 Akkord gerecht zu werden.

Musical notation for Solar Takt 337-340. The bass line consists of a sequence of notes: C (quarter), Eb (quarter), G (quarter), Bb (quarter), C (quarter), Eb (quarter), G (quarter), C (quarter). Above the staff, the chords Cmin, Gmin7, and C7 are indicated over the first, second, and third measures respectively. Above the staff, the chords C, D, Eb, and D are indicated over the first, second, third, and fourth measures respectively. Arrows indicate the diatonic movement of the notes between measures.

Solar Takt 337-340

Die Verwendung von Pedalen ist ein spezielles Markenzeichen von Dave Holland.

Wie im vorhergehenden Absatz schon beschrieben, benutzt er sie oft um Spannung aufzubauen.

4.7.2 Repetition

Dave Holland verwendet aber auch wie z.B. in Takt 181-184 einfache Rhythmen, die er wiederholt und mit einem hohen und einem tiefen Akkordton, meist Grundton und Quinte melodisiert.

Das einfachste Beispiel hierzu findet sich dabei in „All the things you are“, ebenfalls auf der CD „Question and Answer“.

Hier besteht der Rhythmus aus Viertelnoten, welche abwechselnd mit dem Grundton und der Quinte harmonisiert werden, wobei er auf den Akkord Bm7 in Takt 110 nicht eingeht und gleich Eb7 ab der Zählzeit 3 in Takt 111 spielt.

The image shows a bass line for the first four measures of 'All the Things You Are'. The notation is in bass clef with a common time signature (C). The notes are: Measure 1: F4, A4, B4; Measure 2: B4, D5, B4; Measure 3: B4, D5, B4; Measure 4: B4, D5, B4. Above the staff, the chords are labeled: Fm7, Bbm7, Eb7, and AbM7.

„All the Things you are“ Takt 109-112

Ein sehr ähnliches Beispiel findet sich auch bei Solar ab Takt 137.

Hier erzielt er jedoch einen zusätzlichen künstlichen Effekt der Beschleunigung bzw. Verlangsamung, indem er in Takt 137 und 139 halbe Noten einsetzt und somit die rhythmische Dichte variiert.

The image shows a bass line for the first measure of 'Solar'. The notation is in bass clef with a common time signature (C). The notes are: F4, A4, B4, D5, B4. Above the staff, the chord is labeled: FMaj7. The notes are: F4, A4, B4, D5, B4. Above the staff, the chord is labeled: Fmin7. The notes are: F4, A4, B4, D5, B4. Above the staff, the chord is labeled: Bb7.

SolarTakt 137-1

Eine weitere Variante findet sich bei Solar ab Takt 161, in dem er hier auch Achtelnoten verwendet.

Solar Takt 161-164

Eine Steigerung der rhythmischen Dichte findet sich wiederum bei „All the things you are“ ab Takt 225.

„All the things you are“ Takt 225

4.7.3 Krebs

Beim Krebs wird eine Motiv rückwärts gespielt.¹⁹

In Takt 229 beginnt Dave Holland mit einer rhythmischen Figur Motiv M1, um einen Takt danach den Krebs desselben zu spielen. Dazwischen und danach spielt er jeweils ein G als Viertelnote. Nimmt man den Krebs von M1 und der abschließenden Viertelnote als M2, so spielt er in Takt 231 wiederum fast den Krebs. Das Pedal endet damit, dass er eine Variation das Ausgangsmotives M1 spielt.

Solar Takt 229-232

¹⁹ vgl. dtv Atlas der Musik Band 1 S.103

In Takt 97 beginnt er mit einem Motiv MA von 2 Viertelnoten und zwei Achtelnoten, wieder mit Grundton und Quinte des Akkordes. In Takt 98 spielt er zunächst einen Krebs, wobei er allerdings den Notenwert der zweiten Viertelnote verlängert (Augmentation)²⁰. Da das Motiv in seiner Länge konstant bleibt, fällt ein Viertel weg (Trunkation)²¹. Dieses neue Motiv MB wird verkürzt zu MC, um auf der Zählzeit 4 in Takt 98 eine Variation von MB zu spielen, welche nun durch ihren Anfang auf einer leichten Zählzeit eine neue Wirkung bekommt.

Solar Takt 97-100

4.7.4 $\frac{3}{4}$ Puls

Wiederum bei “All the things you are”, diesmal in Takt 233-240 spielt Dave Holland einen $\frac{3}{4}$ Takt über den normalen $\frac{4}{4}$ Takt. Er benutzt dabei jeweils nur den Grundton der Dominante. Mit der Oktavierung des Grundtones markiert er eine neue 1 seines gedachten $\frac{3}{4}$ Taktes.

All the things You are Takt 233-240

²⁰ Augmentation nach def. Michael Arlt Harmonielehre II Hfm Würzburg

²¹ Trunkation nach def. Michael Arlt Harmonielehre II Hfm Würzburg

In Takt 73 des gleichen Stückes, beginnt er mit einer Viertelnote auf dem Grundton, lässt 2 Achtelnoten auf der Quinte folgen und schließt wiederum mit einer Viertelnote auf dem Grundton. Rhythmisch bleibt er bei dieser Idee und melodisch nimmt er jeweils den nächstliegenden Ton, wenn ein neuer Akkord dies fordert. Dies geschieht so lange, bis nach 3 Takten die 1 seines gedachten 3/4 Taktes mit der 1 des zugrundeliegenden 4/4 Taktes zusammenfällt.

Melodischer Zielpunkt ist die None von AbM7 die gleichzeitig die Quinte von Eb 7 ist. Somit schafft er einen schönen Übergang von seinem Dreierfeeling zur folgenden Walkingbasslinie. Diese führt er wie weiter oben im Kapitel „Nonen“ beschrieben fort.

$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

“All the things Takt” 73 -76

Bei Solar verwendet er in den Takten 169-172 ebenfalls eine Dreierüberlagerung. Hier beginnt er allerdings in Takt 169 erst auf die Zählzeit 2, was zur Folge hat, dass auf der Zählzeit 1 in Takt 173 die beiden Taktanfänge des realen 4/4 Taktes und des überlagerten 3/4 Taktes zusammenfallen. Zusätzlich betont er jede 1 seines gedachten 3/4 Taktes. Auch hier verwendet er wieder ausschließlich den Grundton und die Quinte. Dadurch, dass er den Gm7 Akkord ignoriert, bzw. an der Stelle höchstwahrscheinlich gleich an C7 denkt, hat er über 4 Takte die Möglichkeit die Töne unverändert zu lassen. Der einzige sich ändernde Akkordton (eb wird zu e) kommt in seiner Figur nicht vor.

$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

Solar Takt 169-172

Ein etwas komplexeres Beispiel findet sich ebenfalls bei Solar, diesmal im Bassolo, in den Takten 109-112. Hier wird die Dreierüberlagerung primär durch die Akzentuierung de Pedaltones G deutlich.



Solar Takt 109-112

Ein etwas längeres Beispiel findet sich in den Takten 337-348 von Solar.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit soll es bei diesem Beispiel keine Klammern geben.

Dave Holland startet wieder auf der Zählzeit 2 in Takt 337 und spielt wieder eine Dreierüberlagerung, allerdings vermeidet er es am Anfang eines viertaktigen Abschnitts, d.h. in einem im harmonischen Rhythmus schweren Takt,²² eine Betonung zu spielen. Aus diesem Grund fügt er in Takt 340 auf der Zählzeit 2 eine Viertelnote ein. Des weiteren spielt er ab Takt 343 ab Zählzeit 3 eine Figur, die man als drei 2/4 Takte auffassen kann. Dies sind insgesamt 6 Schläge, welche die Zeit von zwei 3/4 Takten ausmacht und ist damit im klassischen Sinn eine Hemiole²³. Er wechselt somit kurzzeitig auf eine noch höhere rhythmische Ebene. Somit fällt seine Betonung in Takt 244 mit der 1 des 4/4 Taktes zusammen. Da dies ein leichter Takt ist als 245 bleibt die rhythmische Spannung jedoch erhalten. Diese 2/4 Figur übernimmt er rhythmisch in 246. Er verkürzt sie um ein Viertel, um ab der Zählzeit 1 in Takt 346 in eine Walkingbasslinie überzugehen. Melodisch beginnt er wieder mit dem Grundton und der Quinte von Cm. Die Quinte bleibt zunächst sein Pedalton. Mit seiner zweiten Stimme geht er zunächst vom Grundton über die Sekunde zur Terz, wobei ein neuer Ton jeweils mit der 1 eines Dreiertaktes eingeführt wird. Bei Gm7 geht er mit der Oberstimme zurück

²² Gordon Delamond modern Harmonic Technique S 74 f

²³ Vgl dtv Atlas der Musik S.232

zum D = Quinte und bei C7 wieder zurück zum C. Bei Takt 241 fällt sein Pedalton zum F und in Takt 245 weiter zum Eb.

Auffällig ist bei diesem Beispiel, dass die Töne in der Pedal bzw. Oberstimme immer nur um eine Sekunde wechseln, um den Akkorden gerecht zu werden und niemals springen.

Cmin Gmin7 C7

FMaj7 Fmin7 Bb7

EbMaj7 Eb7 Ab DbMaj7

Solar Takt 337-348

4.7.5 Rhythmische Pattern

Eine weitere rhythmische Besonderheit findet sich ebenfalls im Solo von Solar.

Cmin Gmin7 C7

FMaj7 Fmin7 Bb7

„Solar“ Takt 301-308

Um die Raffinesse dieses Ausschnittes besser zu beleuchten, ist dieser noch einmal in einer anderen Darstellung abgebildet. Hierbei habe ich die beiden Stimmen, welche jeweils mit den Tönen F und G belegt sind als getrennte Stimmen dargestellt. Zusätzlich wurden, zur besseren Übersicht, die F-Stimme eine Oktave nach unten versetzt notiert.

Zunächst etabliert Dave Holland in Takt 301 seine zwei Stimmen. In Takt 302 spielt er in der G Stimme eine rhythmische Figur, welche durch ihre Struktur mit 3 Schlägen im ersten Takt und 2 im zweiten Takt eine gewisse Clavenstruktur aufweist.²⁴ Sie wird im folgenden Cl 1 genannt. In der F Stimme spielt er in der gleichen Zeit einen 2-3 Clave, Cl 2, welche komplementär zu Cl 1 ist. Beide Claven werden gefolgt von einer jeweils eintaktigen „Antwortfigur“ Cl 1.1 bzw. Cl 2.1

In Takt 305 werden die Claven Cl1 und Cl 2 wiederholt. Danach folgen rhythmische Variationen von Cl 1.1 und Cl 2.1, welche mit Cl 1.2 und Cl 2.2 benannt sind. Hierbei ist bemerkenswert, dass Cl 2.2 gleichzeitig der zweite Teil von Cl1 ist.

²⁴ Anm: den Begriff „Clave“ verwende ich in dieser Arbeit mit seiner Grundbedeutung Clave = Schlüssel. Vgl. Giger Peter Die Kunst des Rhythmus S322. Es ist hierbei nicht gemeint das Dave Holland in ein Latinfeel oder ähnliches wechselt.

4.7.6 Vermischung

Natürlich kommen bei Dave Holland auch Vermischungen seiner Techniken vor. So ist bei Solar in den Takten 289 –232 sowohl eine Repetition wie eine Clave und eine Art Quasikrebs (Mit dem Ton D anstelle C) zu hören. Und das gleichzeitig !

The image shows a musical staff in bass clef with a 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Above the staff, three 3/4 measure brackets are shown. The first bracket covers the first three notes (C4, E4, G4) and is labeled 'Cmin'. The second bracket covers the next three notes (A4, B4, C5) and is labeled 'Gmin7'. The third bracket covers the final three notes (D5, E5, F5) and is labeled 'C7'. Below the staff, three brackets are shown: the first covers the first three notes and is labeled 'Repetition'; the second covers the next three notes and is labeled 'Cl 1'; the third covers the final three notes and is labeled 'Quasikrebs der Rep.'. There are also some accents (>) above the notes A4, B4, and C5.

Solar Takt 289 -292

4.8 Sequenz

Als Sequenz bezeichnet man mehrere, aufeinanderfolgende Transpositionen, die einem Bewegungsprinzip und einer Richtung folgen. Am häufigsten ist eine in gleichförmigen Schritten nach oben oder unten verlaufende Sequenz. Grundsätzlich ist jede Verschiebungssystematik denkbar; am häufigsten findet man allerdings Wiederholungen auf benachbarten Tonstufen.²⁵

In Takt 433 findet sich ein schönes Beispiel für Motiventwicklung und den Gebrauch von Sequenzen.

Dave Holland spielt zunächst ein einfaches Motiv (M1), welches er nach einer eintaktigen Pause, in der Kontur gespiegelt, wiederholt (M1.2) und um eine Viertelnote verlängert.

In Takt 435 von Solar wird vor das Motiv M1 eine halbe Note gestellt (M2) und in Takt 436 sequenziert.

²⁵ Sikora Frank : die neue Jazz Harmonielehre S.260

M1 M1.1 M2 Sequenz M2

F Maj7 F min7 Bb7

Solar Takt 433-436

Im nächsten Beispiel spielt er ein Motiv und sequenziert es erst zwei Takte später.

Eb Maj7 Eb7 Ab Db Maj7 D min7 G7

Motiv Sequenz

Solar Takt 93-96

In Takt 277 – 280 sequenziert er in kürzeren Abständen.

In Takt 279 ist ab der Zählzeit drei eine rhythmische Umkehrung des Motivs als Nota Cambiata (NC).

C min G min7 C7

Motiv Seq Seq Seq NC

Solar Takt 277 – 280

In Takt 313 spielt er ein Motiv aus 4 Achtelnoten, welches er sequenziert.

Cmin
Gmin7
C7

Motiv
Seq.
Seq.
Seq.

Solar Takt 313-316

4.9 Kennlinien.

Der Ausdruck Kennlinien wird von Chris Beier an der Hfm in Würzburg verwendet. Er bezieht sich dabei auf eine Definition von Paul Hindemith.

Def: Es gibt innerhalb einer Melodie noch andere Haupttöne von vorwiegend melodischer Bedeutung. Zu ihnen können wohl auch die Grundtöne der Akkordreihen-Perlenschnur gehören, wichtiger sind diejenigen Töne, die an räumlich bemerkenswerten Stellen der Melodie stehen: Höhepunkte, tiefste Töne und Stellen, die durch den Taktrhythmus oder auf eine andere Weise hervorstehen.

Das Hauptgesetz melodischer Baukunst besagt, dass nur dann ein glatter überzeugender Melodieverlauf erzielt wird, wenn diese Hauptpunkte der Melodie sich in Sekunden fortbewegen.²⁶

Dave Holland beginnt in Takt 293 auf der Zählzeit 1+ mit der Kennlinie K1 auf dem Ton G. Er führt sie sechs Achtelnoten weiter zum A und 4 Achtelnoten später wieder zum G. Nach sechs Achtelnoten wechselt er zum F, wiederholt diese Note nach vier Achtelnoten und dann nach zwei noch einmal. Zwei Achtelnoten später verbinden sich die Kennlinien.

²⁶ Hindemith Paul, Unterweisung im Tonsatz S 228

Dave Holland etabliert somit gleichzeitig durch die tiefen Töne dieser Linie eine rhythmisch Überlagerung.

In der Diskantstimme K2 wechselt er von C1 zu D1, geht über B zu Bb. Dann über Ab, G und F zum Eb, wo sich die Diskantstimme mit K1 vereint. Bemerkenswert ist hierbei, dass K2 immer mit einer punktierten Viertelnote zur Ruhe kommt, bevor Dave Holland K1 weiterführt.

Solar Takt 293-296

5.0 Analyse des Stückes „Beautiful Love“

Beautiful Love ist ein 32 taktiges Stück mit der Form ABAC. Der harmonische Reiz des Stückes liegt in seinem Wechsel zwischen verschiedenen Mollkadenzen im Gegensatz zu einer II-V-I Verbindung in Dur. Meist wird es in der Tonart Dm gespielt.

Die hier betrachtete Version stammt von der Cd „The Oracle“ mit Hank Jones Dave Holland und Billy Higgins.

Die erste Besonderheit dieser Aufnahme besteht schon darin, dass sie nicht in Dm sondern in Fm gespielt wird. Dies mag daran liegen, dass Hank Jones 17 Jahre

Sideman bei Plattenaufnahmen der Firma CBS war²⁷, und dort zahlreiche Sänger und Sängerinnen begleitet hat. Des weiteren gilt es anzumerken, dass das Trio die meisten Stücke, die es aufgenommen hat, nicht in der Originaltonart eingespielt hat.

Eine weitere Besonderheit besteht darin, dass das Trio die Akkorde leicht reharmonisiert hat. Wird anstatt einer II-V-I Verbindung in Moll eine IV-V-I Verbindung in Moll gespielt. Dies verleiht dem Stück, obwohl, bzw. gerade weil es eigentlich eine im Jazz veraltete Akkordverbindung ist, einen erfrischenden Sound.

5.1 Themabegleitung

Bei der Betrachtung der ersten 16 Takte im Bezug auf das Thema, kann man auch hier wieder sehen, wie meisterhaft kontrapunktisch Dave Holland seine Bassstimme gegen die Melodie setzt.

Dies geschieht einerseits im Bezug auf die Tondichte; hat das Thema viel Bewegung spielt er in „Halben“, ruht das Thema spielt er Fill ins.

Darüber hinaus geschieht dies auch durch gegenläufige Melodiebewegung. Fällt die Melodielinie, so steigt die Basslinie und umgekehrt.

²⁷ The new Groove Dictionary of Jazz S 652

Beautiful Love

♩ ca 160 Bpm

Thema

B♭m7 C7 Fm7

Bass

Gtr. B♭m7 E♭7 A♭M7 Gm7 C7

Kb. H H H R

Gtr. Fm7 B♭m7 G♭ C7

Kb. P

Gtr. Fm7 D♭M7 C7

Kb. R 3

The musical score is divided into four systems, each with a guitar (Gtr.) and keyboard (Kb.) part. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked as 'ca 160 Bpm'. The first system, labeled 'Thema', shows the main melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, with the guitar part featuring a sixteenth-note pattern. The third system shows a change in the guitar melody and a bass line with a 'P' (piano) dynamic marking. The fourth system concludes the piece with a final guitar melody and a bass line featuring a triplet and a 'R' (ritardando) marking.

5.2 Phrasierung

Unter Phrasierung versteht man Mittel der Tongestaltung.

Frank Sikora schreibt dazu folgendes : Ebenso wichtig wie das Tonmaterial ist die Tongestaltung. Es ist schließlich nicht damit getan „richtige Töne zu spielen“²⁸

Ein weiteres Zitat stammt von Rudi Engel : „Alle benutzen die selben zwölf Töne der Unterschied liegt im wann und wie“²⁹

Betrachtet, und hört, man unter diesem Aspekt den ersten Themenchorus von „Beautiful Love“, so entdeckt man in erster Linie Hammer on, Pull off und Drops.

5.2.1 Hammer on (engl.: hämmern, klopfen): Hammer on ist ein Effekt, bei dem die Saite mit der rechten Hand angeschlagen wird und durch „Klopfen“ mit einem Finger der linken Hand auf das Griffbrett der nächste Ton erzeugt wird. In den Transkriptionen wird hierfür der Buchstabe **H** verwendet.

Schon in den ersten vier Takten verwendet er viele Hammer ons.



Beautiful Love Takt 1-4

Auffällig ist hierbei, dass er die Hammer ons immer von einer leichten Offbeat zu einem schweren Downbeat hin verwendet. Meistens auch zu einer schweren Zählzeit (1 oder 3) hin.

5.2.2 Pull off (engl.: abziehen) ist das Pendant zum Hammer on. Hierbei wird der Ton, nachdem die Saite angeschlagen wurde, dadurch erzeugt, dass der Finger der Linken schnell vom Griffbrett abgezogen wird. Dadurch wird die Saite erneut

²⁸ Sikora Frank: Die neue Jazz Harmonielehre S 446

²⁹ Hi Rudi, weis nicht mehr wann das war, war auf jenenfall öfters mal ☺

zum Schwingen gebracht. In den Transkriptionen wird hierfür das Buchstabe **P** verwendet.

In den Takten 85-92 findet sich eine typische Verwendung von Dave Holland für Pull offs.

Beautiful Love Takt 85-92

Er verwendet diese Technik von einem schweren Downbeat der Zählzeit 1 oder 3 zum nächsten Offbeatachtel hin. Dadurch das bei dieser Technik die Seite mit einem Finger (meist kleinem Finger) der linken Hand angeschlagen wird, ist der dadurch produzierte Ton leiser und der „Viertelfluss“ wird nicht unterbrochen. Die Noten nach dem Pull off sind, in diesem Beispiel immer (ansonsten fast immer) Leerseiten. Das heißt G, D, A oder E. Dadurch kann man die Hand besser von der Seite abziehen und einen deutlichen Ton produzieren. Da bei dieser Technik sich die Hand vom Körper weg, bzw. in Richtung der höheren Saiten bewegt, werden Pull offs fast ausschließlich auf der G und D Seite verwendet.

Die Verwendung von Drops kann man bei Dave Holland grob in zwei Kategorien einordnen.

5.2.3 Drop (engl.: to drop = fallen lassen) ist das, was sein Name impliziert. Die Basslinie fällt von einem hohen in ein tieferes Register meistens in Achteltriolen. Er kann einzeln perkussiv verwendet werden, indem keine definierte Tonhöhe zu hören ist (deadnotes) oder mit definierten Tonhöhen z.B. mit Akkordtönen.³⁰ In den Transkriptionen wird hierfür das Buchstabe **R** (Rake) verwendet

³⁰ Coolmann Todd The Ultimate Bass Line Book S. 30

5.2.3.1. Triolen

Hierbei verwendet Dave Holland wie z.B. in den Takten 29 –32 Triolen, wobei er so gut wie immer das erste Triolenachtel nicht spielt. Er benutzt diese Technik auch fast immer auf schwere Zählzeiten hin, welche dadurch zusätzlich betont werden.



Beautiful love Takt 29-32

Des öfteren verwendet er Drops auch über Leerseiten, wie z.B. in den Takten 29-32.

In den Takten 31 und 32 lässt er sogar die ersten beiden Triolenachtel weg und spielt nur das letzte Achtel als Deadnote.



Beautiful love Takt 29-32

Dass Dave Holland Deadnotes oft in Verbindung mit Drops verwendet, zeigt sich z.B. bei „Work Song“ Takt 25-29. Hier spielt er Deadnotes auf das letzte Triolenachtel und „fällt“ danach mit der rechten Hand auf die nächst tiefere Seite.



Work Song Takt 25-29

5.2.3.2. Sechzehntel

Dave Holland verwendet ebenso Drops auf der Sechzehntelebene, wobei er das letzte Sechzehntel als vorgezogenen „Downbeat akzentuiert.

Meistens verwendet er diese Technik auf der Zählzeit 1 eines Taktes.



Beautiful Love Takt 65-69

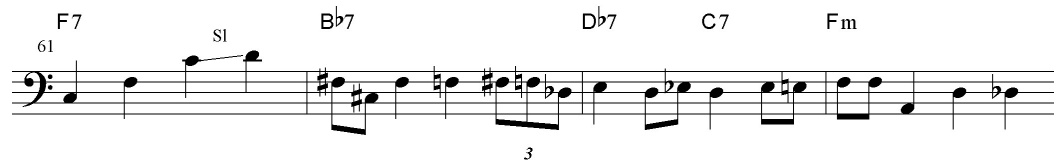


Beautiful Love Takt 73-76

5.2.4 Deadnotes (engl.: dead = tot) Sind Töne welche keinen Sound haben. Sie werden dadurch erzeugt, dass die Seite mit der rechten Hand angeschlagen wird, während die linke Hand auf der Seite liegt, ohne diese auf das Griffbrett zu drücken und somit abdämpft bzw. den Ton „abtötet“. Auf diese Art und Weise erhalten die Töne einen eher perkussiven Charakter.

5.2.5.Slide (engl.: rutschen) ist ein Effekt, bei dem man mit der linken Hand, nachdem die Seite angeschlagen wurde, in den nächsten Ton „hineinrutscht“ und somit einen fließenden Übergang zwischen den zwei Tönen hat. In den Transkriptionen wird hierfür das Buchstabenpaar **Sl** verwendet.

5.2.6.Slides Verwendet Dave Holland in beide Richtungen d.h. aufwärts



und abwärts.



Da beim Slide der erste angeschlagene Ton stärker betont ist als der Zweite, nicht angeschlagene, spielt Dave Holland ihn auch auf schwerere Zählzeiten.

5.2.7 Slap (engl.: schlagen) Ist ein perkussiver Effekt, der durch Schlagen mit der rechten Hand auf das Griffbrett erzeugt wird (eine typische Technik, die über längere Strecken in älteren Jazzstilen³¹ und vor allem in Rockabilly Musik zu hören ist. In dieser Arbeit wird diese Technik mit **S** abgekürzt.

Dave Holland verwendet Slaps nicht explizit als Stilmittel. Jedoch kann man in seinem dynamisches Spiel und akustischen Sound von Zeit zu Zeit hören, wie die Saite von der rechten Hand auf das Griffbrett geschlagen wird. Aus diesem Grunde gehört diese Art von Sound auch zu den Merkmalen von Dave Hollands Stil.

³¹ vgl Coolmann Todd The Bass Tradition S8

5.3 Solo

Bei der Analyse des Solos von Dave Holland habe ich mich dazu entschlossen, nicht jeden Ton bzw. jede Phrase seines Solos zu analysieren, da dies meiner Meinung nach oft aufgrund der vielen Details den Blick für größere Zusammenhänge erschwert.

Aus diesem Grunde habe ich Motive nur so kurz wie möglich beschrieben und auch ansonsten eher eine mir wichtige Anzahl von Stellen aus seinem Solo herausgegriffen. Als Ausgleich hierzu sollen die Grafiken im Notensystem dazu dienen, die Zusammenhänge besser darzustellen.

Dave Holland beginnt sein Solo mit einem Arpeggio aufwärts und spielt in Takt 98 ein erstes Motiv (M10). In Takt 98 nimmt er die zweite Hälfte von M 10 und sequenziert diese (M5). Davon nimmt er wieder die letzte Hälfte und sequenziert diese erneut (M2,5).

Musical notation showing the solo in Beautiful Love, measures 97-100. The notation is in bass clef with a key signature of two flats. Measure 97 starts with a Bbm7 chord. Measure 98 contains a C7 chord and is divided into three motifs: M10 (measures 98-99), M5 (measures 99-100), and M2,5 (measures 100-101). Measure 100 contains an Fm7 chord. A dashed arrow points from the end of measure 100 to the beginning of measure 101. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 101.

Beautiful Love Takt 97-10. In Takt 101 beginnt er zunächst mit einer Bbm Tonleiter aufwärts, wechselt dann aber schon zum nachfolgenden Eb7 Akkord. Die Töne E und D auf den Zählzeiten drei und drei+ könnte man als kurzen Einschub von einem E7 Akkord deuten (Tritonussubstitution von Bb7, der Dominante von Eb7). Da Dave Holland jedoch, wie bereits im Verlauf dieser Arbeit aufgezeigt, des öfteren Nota Cambiata³² verwendet, will ich dies auch hier als Nota Cambiata des Grundtones Eb analysieren.

³² vgl S 14

Takt 103 ist rhythmisch gesehen ein Krebs von Takt 99 und verwendet eine Nota Cambiata (Zählzeit drei, drei+ und vier).

Das Motiv in Takt 104 (M 10a) ist zunächst rhythmisch identisch mit M10 und wird um ein Viertel verlängert. Auch von den Intervallen und der Kontur ähnelt es, bis auf das letzte Intervall, welches steigt, sehr M10. Des weiteren zieht er den Akkord AbM7 in Takt 103 bereits um eine Viertelnote vor und ignoriert in Takt 104 den Quartvorhaltsakkord Gm7.

M10a

Beautiful Love Takt 101-104

←-----
M5 & M2.5

In Takt 105 wird die zweite Hälfte von M 10a in der Kontur umgedreht und um ein Achtel verlängert. Wegen seiner Ähnlichkeit zu M5 soll es M5a heißen. Vor das sequenzierte Motiv M5a,1 Ende wird noch ein „Auftaktachtel“ gestellt, um die Sequenzierung flüssiger zu machen. Dieses Motiv wird im Anschluss erneut sequenziert. Ab Takt 107 Zählzeit zwei folgt eine eher lineare Spielweise, die einen Kontrast schafft.

M5a M5a.1 M5a.2

Beautiful Love Takt 105-109

In Takt 109 folgt ein kleines Motiv M5b, welches eine Krebsumkehrung von M5 ist und gleich sequenziert wird.

Musical notation for Takt 109. The bass line starts with a triplet of eighth notes (F, C, G) under the chord Fm7. This is followed by a sequence of eighth notes (F, C, G, F, C, G) under the chord Dbm7. The final measure contains a triplet of eighth notes (F, C, G) under the chord C7. Brackets below the first two measures label them as 'M5b' and 'seq M5b' respectively.

Beautiful Love Takt 109-112

In Takt 113 beginnt Dave wieder mit einem Aufgang. Die Töne der Triole sind die Gleichen wie in Takt 97. Danach folgt eine Phrase die zunächst an M10 erinnert. Jedoch ändert er diesmal die Richtung und schafft einen neuen Kontrast, indem er kurz in die Daumenlage wechselt und somit im oberen Register seines Instrumentes spielt. Auffällig ist hierbei, dass er nur kurz in der Daumenlage bleibt, um einen Kontrast zu schaffen und nicht dort „festhängt“. Durch ein mit M5b (rhythmisch rückwärts und in der Kontur gleich) verwandtes Motiv (5c) verlässt er die Daumenlage.

Musical notation for Takt 113. The bass line begins with a triplet of eighth notes (Bb, F, C) under the chord Bbm7. This is followed by a triplet of eighth notes (C, F, Bb) under the chord C7b. The final measure contains a triplet of eighth notes (F, C, Bb) under the chord Fm7. Brackets above the second and third triplets label them as 'M5c' and 'M5c' respectively.

Beautiful Love Takt 113-116

Musical notation for Takt 117 and 121. Takt 117 shows a bass line with chords Bbm7, Eb7, AbM7, and Gm7/C7. Dynamics 'p' and 'H' are indicated. Takt 121 shows a bass line with chords Fm7, Bbm7, Gm7/b, and C7. A '12' is written above the first measure of Takt 121.

Fm7 125 Gm7 C7 Fm7

Beautiful Love Takt 117 –128

Die nächste Stelle auf die ich eingehen möchte, beginnt in Takt 128 auf der Zählzeit vier. Dave Holland spielt ein Pattern, welches aus 4 Achtelnoten besteht und sequenziert dieses. Durch seine Gruppierung in Triolen und die Betonung jedes Anfangstons einer neuen Phrase ergibt sich eine Akzentverschiebung, so dass zuerst das erste Triolenachtel betont ist, bei der nächsten Triole das zweite u.s.w.

Bbm7 129 Eb7 C7 Fm7

Bbm7 133 Eb7 AbM7 Gm7 C7

Fm7 137 Bbm7 Gm7/b C7

Beautiful Love Takt 129-140

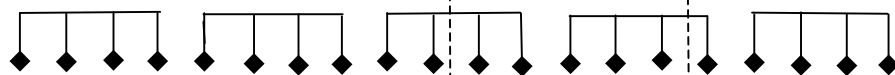
In Takt 141 erfolgt die Sequenzierung des Fm7 Arpeggios. Ab Takt 142 Zählzeit drei wechselt er schon zum darauffolgenden DbM7 Arpeggio, welches er auf der erhöhten Quarte beginnt und die Richtung dabei ändert.

Beautiful Love Takt 141-143

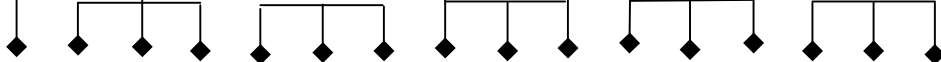
In Takt 145 beginnt Dave Holland ab der Zählzeit zwei Quartolen über eine gedachte Dreierschiebung zu spielen. Dieser Effekt wird von Billy Higgins am Schlagzeug noch unterstützt, indem er gleichfalls ein Dreierfeeling andeutet.

Beautiful Love Takt 145-148

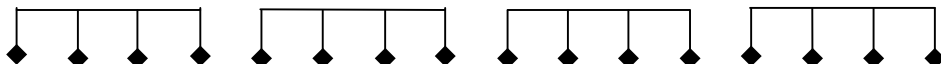
Gespielte Quartolen



Gedachter $\frac{3}{4}$



Grundbeat in $\frac{4}{4}$



Im Takt 149 spielt Dave zunächst eine lange chromatische Linie aufwärts und spielt ab der Zählzeit eins in Takt 150, welche er gesondert akzentuiert, ein Motiv (10b) welches rhythmisch M 10 gleicht. Wie auch zu Beginn des Solos wird die zweite Hälfte dieses Motivs rhythmisch weiterverarbeitet. So spielt er genau das Motiv 5b vom Anfang des Solos und hängt die ersten vier Achtelnoten von M10b wieder an. Dies geschieht als Ab Dur Dreiklang, der gleichzeitig ein „lower Structute Dreiklang^{33cc} von Fm7 ist (M 10c). Dieses wird gleich darauf rhythmisch wiederholt („M10c´) und ab der zweiten Hälfte in seiner Kontur umgedreht, so dass er ein Cm7 Arpeggio nach oben spielt. Somit wechselt Dave Holland noch eine Ebene weiter nach oben zu „Upper Stucture Vierklang^{34cc}

Beautiful Love Takt 149-152

Takt 153 beginnt zunächst rhythmisch wie M5b nur in der Kontour gespiegelt. (M5b´). Jedoch wird der Takt auf einen 3/4 Takt verkürzt, indem Dave Holland den Grundton der darauffolgenden Dominante schon auf die Zählzeit 4 spielt. Dadurch, dass dieser Ton durch einen Sprung eine Quarte abwärts erfolgt, wird dieser Eindruck noch verstärkt. Das hier betonte C wird als Pedalton bis Takt 158 beibehalten.

In Takt 155 folgt ein neues kurzes Motiv M20, welches Sequenziert wird und den Pedalton C enthält.

³³ vgl. Crook Hal : How to Improvise S 71

³⁴ vgl. Crook Hal : How to Improvise S 105

M5 M 20 Seq M20 Seq M20

Beautiful Love Takt 153-156

In Takt 157 spielt Dave ein letztes Motiv M 55, welches er Sequenziert und sein Solo beendet.

Beautiful Love Takt 157-160

5.4 Punktierte Viertel

Die Möglichkeit, durch punktierte Viertelnoten einen neuen Puls zu erzeugen, gehört schon seit langem zum Repertoire von Jazzmusikern.

Als Beispiel will ich hier nur kurz eine Version „Israel“ von Bill Evans nennen. Sie ist auf dem Album Explorations aus dem Jahre 1961 zu hören. Sie ist deshalb bemerkenswert, da Scott La Faro und Paul Motion dieses Prinzip hier für 3 Chorusse anwenden.³⁵ Als Notenbeispiel sind hier aus Platzgründen nur die ersten vier Takte abgedruckt (Takt 37-40 der Aufnahme).

Dm Dm#5 Dm6 Dm7b13

Israel Takt 37-40

³⁵ Vgl. Debus Matthias: Der stil des Bassisten Scott LaFaro

Dave Holland verwendet diesen Effekt z.B. auch in seinem Solo in „All the things you are“ in den Takten 313-324 über einen längeren Zeitraum.

All the Tings You are Takt 313- 324

Bei Beautiful Love ist ab Takt 241 zu hören, wie dieses Prinzip wohl spontan eingesetzt wird. Hank Jones scheint es spontan anzubieten und Dave Holland steigt mit Billy Higgins ab Takt 242 darauf ein.

Beautiful Love Takt 241-24

7.0 Zusammenfassung

Eine der ersten Anlaufpunkte bei meiner Diplomarbeit war Prof. Bill Elgart, von dem ich wusste, das er eine Tour mit Dave Holland gespielt hatte. Seine spontane Antwort auf die Frage, was seiner Meinung nach den Erfolg Dave Hollands ausmache war ein : „He´s got his shit together“³⁶

Auch wenn diese erste Antwort zunächst etwas flapsig klingt, hat er damit einen ersten wesentlichen Punkt auf den Kopf getroffen. So zeichnet sich Dave Hollands Spiel bei sämtlichen Aufnahmen immer durch ein sehr präsenten Spiel aus. Wenn man ihn live erlebt, wirkt er auch immer sehr konzentriert, wachsam und wie ein ruhender Pol im musikalischen Geschehen.

Aus seiner Biografie wird auch deutlich, dass er sich mit vielen Jazzstilen und Bassisten beschäftigt hat.

So nennt er auf seiner Homepage explizit die Bassisten Ray Brown und Leroy Vinnegar als Vorbilder. Ebenso haben ihn aber auch modernere Bassisten wie Charlie Mingus und Scott la Faro ³⁷beeinflusst.

So sagt er z.B. in einem Interview:

„Gut, es hat eine Zeit in meinem Leben gegeben, wo ich Sachen, die ich Mingus auf Platten machen hörte, zweifellos zu kopieren versucht habe.“³⁸

Das Dave Holland sich sehr bewusst in dieser Tradition sieht, erwähnt er in einem Interview mit der Jazzzeitung:

„Je moderner du spielst, desto mehr brauchst du ein gesundes Fundament, eben die Tradition.“³⁹

So ist ein weiteres Merkmal an ihm, wie schon bereits beschrieben, sein akustischer und warmer Sound. Er selbst sagt dazu:

„Ich finde der Klang muss aus dem Instrument kommen.“⁴⁰

³⁶ Interview mit Bill Elgart

³⁷ vgl. Debus Mathias der Stil des Bassisten Scott LaFaro³⁷

³⁸ Du, Februar 2002 S 37-39

³⁹ Jazz Zeitung 10/11 Nov 1985 S 5

⁴⁰ Du Februar 2002 S 37-39

In einem anderen Interview sagt er dazu:

„Die Musik, die ich spielen möchte, kann z.B. nur auf dem Kontrabass gespielt werden. Ich brauche diese Flexibilität, diesen Reichtum der Töne über die ein Elektrobass nicht verfügt.“⁴¹

Hier kommt ein weiterer wichtiger Punkt seines Spieles hinzu. Wie im Kapitel 3.2 Phrasierung ab S. 30 dargestellt, verwendet er eine Vielzahl von Phrasierungstechniken und setzt sie gezielt ein. Durch seine klassische Ausbildung hat er dazu die beste technische Voraussetzung.

So sagt er z.B.:

„Wenn man mit dem Bogen streicht ist das eine sehr heilsame Übung für die Intonation und stärkt die linke Hand, weil man kräftig aufs Griffbrett drücken muss, um einen befriedigenden Ton zu erhalten.“⁴²

So ist es in der Klassik z.B. üblich, Tonleitern zu üben, indem man mit einem Bogenstrich 2,3,4 oder 6 Töne spielt. Dies kommt bei einer aufwärts gerichteten Tonleiter der Technik des „Hammer on“ und bei einer abwärts gerichteten Tonleiter der „pull off Technik“ sehr nahe.

In seiner Biographie auf seiner Homepage ist zu lesen:

„...und hörte auf Schallplatten die großartigen Bassisten Ray Brown und Leroy Vinnegar. Kurz darauf kaufte er sich eine Kontrabass und begann mit den Schallplatten zu üben.“⁴³

Dies lässt den Schluss zu, dass er sich schon von Beginn an mit Phrasierung auseinandergesetzt haben dürfte. Da beim Spielen zu Originalaufnahmen Phrasierung automatisch eine Rolle spielt, im Gegensatz zum Lernen aus Lehrbüchern, was heutzutage weitverbreitet ist.

Am Tonumfang, den er auf seinem Instrument verwendet, ist bemerkenswert, dass er zwar den vollen Umfang seines Instrumentes nutzt, aber die meiste Zeit in den

⁴¹ Jazz Podium 22/11 Nov 1973 S 20-23

⁴² Jazzthetik, 12/4, Apr.1998, S. 12-16

⁴³ www.daveholland.com

unteren und mittleren Lagen spielt. Das höhere Register ab der Daumenlage setzt er eher als „Würze“ ein und spielt sie entsprechend seltener.

Betrachtet man sich die Tonauswahl bei seinen Walkingbasslinien wie auf den Seiten 10-15 beschrieben, so zeigt sich dass Dave Holland über viele Techniken verfügt, Walkingbasslinien interessant zu gestalten und diese auch bewusst einsetzt. Hier zeigt sich besonders, dass er sich mit den großen Bassisten im Jazz auseinandergesetzt hat.

Das Gleiche gilt auch für sein Solospiel. Auch hier spielt er fast ausschließlich „Inside“ und verwendet, wie auch bei seiner Begleitung fast ausschließlich die Originalharmonien. Welche er jedoch von Zeit zu Zeit in der Dauer verändert⁴⁴.

Er geht eher den entgegengesetzten Weg und öffnet dem Solisten harmonische Freiheiten, indem er durch sein Pedalspiel mehrere Möglichkeiten zulässt, ohne jedoch selbst undifferenziert zu klingen.

Dies ist auch einer der Punkte den Dave Holland meines Erachtens sehr weit entwickelt hat. So spielt er sowohl Pedale mit einem Ton, sowie mit einem festen Ton und einem wandernden, welcher die Harmonien genauer definiert. Dies hat er soweit verinnerlicht, dass er es auch bei einem hohen Tempo wie bei Solar mühelos spielen kann.

Dazu kommt die rhythmische Komponente, die er meiner Meinung nach auch weiterentwickelt hat. So spielt er Repetitionen wie auch viele Bassisten vor ihm. Des weiteren scheint er sich auch mit Krebs und Spiegelung während seines Studiums und seiner Arbeit als Komponist soweit auseinandergesetzt zu haben, dass diese Techniken von Zeit zu Zeit in seinem Spiel auftauchen.

Darüber hinaus scheint er sich auch intensivst mit Dreierschiebungen⁴⁵ und den damit artverwandten punktierten Vierteln⁴⁶ auseinandergesetzt zu haben.

Eine Technik, die auch schon von Scott LaFaro benutzt und erforscht wurde⁴⁷.

Dave Holland sagt dazu:

⁴⁴ vgl S 34 Beautiful Love Takt 101-104

vgl S 36 Beautiful Love Takt 141-43

⁴⁵ vgl Kapitel 4.7.4 S 27 ff.

⁴⁶ vgl Kapitel 5.4 S49 ff

⁴⁷ vgl. Debus Matthias Der Stil des Bassisten Scott La Faro S.53 ff

„Wichtig ist, dass der Bass seit Scott la Faro keine einfache rhythmische Rolle mehr spielt.“⁴⁸

Ein weiterer Teil seines rhythmischen Konzeptes scheint auch darin zu bestehen rhythmische Patterns zu verarbeiten.⁴⁹

Da Dave Holland leider nie die Zeit hatte, auf ein paar Fragen von mir zu antworten⁵⁰ und auch in Interviews nichts darüber zu erfahren ist, will ich dies hier unkommentiert stehen lassen.

In seinem Solo von „Beautiful Love“ sind noch 2 weitere Beispiele für sein hohes Maß an rhythmischer Versiertheit zu hören. So spielt er zunächst auch mit Akzentverschiebungen und ein paar Takte später wechselt er scheinbar mühelos auf Quartolen über einen gedachten 3/4 Takt.

Sicherlich hat ihn auch Charles Mingus bei der Entwicklung seines rhythmischen Konzeptes beeinflusst. So sagt er z.B. in einem Interview:

„Etwas was Mingus in seinem Timekeeping entwickelte, war die Idee zwischen Tempi hin und her wechseln zu können - oder zwischen verschiedenen rhythmischen Unterteilungen. Statt eines einfachen Viertelnotenbeats spielte er beispielsweise Vierteltrioen und das Klang wie ein neues Tempo.“⁵¹

So wechselt Dave Holland auch gerne die Zeitebenen. In seinem Solo entsteht bei „Beautiful Love“⁵² durch eine Vierergruppierung von Triolen kurzzeitig ein neuer Puls.

Ein paar Takte weiter spielt er sogar Quartolen über einen gedachten Dreierpuls und wechselt damit noch eine Ebene weiter weg vom Originalpuls.

Bei genauer Betrachtung dieser zwei Beispiele zeigt sich, dass sie beide nicht auf die Zählzeit eins beginnen. Hiermit zeigt sich ein weiteres Stilmerkmal von Dave Holland, indem er oftmals mit dem harmonischen Rhythmus spielt.

⁴⁸ Jazz Podium 22/11 Nov 1973 S 20-23

⁴⁹ vgl. Kapitel 4.7.5 S 30 ff

⁵⁰ Mangelhafter Fanservice

⁵¹ Du Februar 2002 S. 37-39

⁵² Takt 129-130 S. 36

In einem Interview sagt er:

„Mich haben immer formale Aspekte interessiert.

Asymmetrische Phrasen, das Aufbrechen von Vier oder Achttaktigkeit.⁵³“

Dies hat zur Folge, dass einerseits seine Solophrasen, wie bei anderen Solisten auch, nicht an die eins von Takten und Viertaktigen Einheiten gebunden sind. Des weiteren nimmt er sich auch die Freiheit, die Länge der Akkorddauer selbst zu verändern. Bei seinen Rhythmen und 3er Verschiebungen beim Pedalspiel beginnt er oftmals auch nicht auf den sonst üblichen Schwerpunkten.

In den Takten 337-348 und 289-292 von Solar zeigt sich auch besonders, wie er seine Schwerpunkte gegen diejenigen vom harmonischen Rhythmus des Stückes setzt, um somit Spannung zu erzeugen.

Zusammenfassend würde ich sagen, dass sich der Beitrag von Dave Holland zur Entwicklung des modernen Kontrabassspiels durch die weitere Erforschungen der rhythmischen Möglichkeiten auszeichnet.

So lohnt es sich wohl für jeden Bassisten sich mit Dave Holland auseinanderzusetzen.

Beschäftigt man sich jedoch gezielt mit Phrasierung, Pedalspiel und harmonischem Rhythmus wird die Auseinandersetzung mit Dave Holland meiner Meinung nach unumgänglich.

⁵³ Jazzthetik, 12/4, Apr.1998, S. 12-16

8.0 Discographie⁵⁴

Die Discografie entstammt dem Bielefelder Jazzkatalog. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und soll eher dem Überblick dienen (so fehlen z.B. die Aufnahmen mit Hank Jones und Pat Metheny).

Holland, Dave (b, b-g, b-solo, cello, cello-solo, ei-b, p)

1. Andy Middieton Group -Intuition Records INT 3264-2 Nomad's Notebook
2. Anouar Brahem Trio - ECM 1641(539888-2) Thimar
3. Bill Frisell Trio- Nonesuch 7559-79624-2 Bill Frisell with Dave Holland And Elvin Jones
4. Carla Bley Group -Watt l(557480-2) [1 (2313101) LP) Tropic Appetites
5. Cassandra Wilson-Group Blue Note 854123-2 Traveling Miles
6. Charles Lloyd Quartet- ECM 1674(559445-2) Volce In The Night
7. Chick Corea Septet-Blue Note 540532-2 The Complete'ls' Sessions
8. Chick Corea Trio -- ECM 1009 [LPI A.R.C.
9. Chick Corea Trio - Laserlight 24653 The Story Of Jazz Piano
10. Chris Potter Quartet - Concord CCID 4775 Unllpoken
11. Chris Potter Trio - C.ncord CCID 4775 U nspoken
12. Circle - ECM 101 Bil 9(843163-2) Paris Concert
13. Collin Walcott Quartet ECil062(825469-2) [1062 LP] Cloud Dance
14. Dave Holland - ECM 1109(529087-2) Emerald Tears
15. Dave Holland Big Band - - ECM 1777(014002-2) What Goes Around
16. Dave Holland Quartet - ECM 1410(841778-2) [1410 LPI Extensions
17. Dave Holland Quartet - ECM 1572(529084-2) Dreann Of The Eiders
18. Dave Holland Quintet - ECM 1269 Jumpin' In
19. Dave Holland Quintet - ECM 1292(825322-2) il 292 LPI Seeds Of Time
20. Dave Holland Quintet - ECM 1353 [LP) The Razor's Edge
21. Dave Holland Quintet - ECM 1663(557020-2) Pomt Of View
22. Dave Holland Quintet - ECM 1698(547950-2) Prime Directive
23. Dave Holland Quintet - ECM 17581(014004-2) Not For Nothin'
24. Dave Holland Trio - ECM 1373(837113-2) (1373 LPI Triplicate
25. David Holland - - ECM 1238 Life Cycle
26. David Holland Quartet - - ECM 1027(829373-2) Conference Of The Birds
27. Gary Burton Quintet - - Concord CCD 4803 Like Minds
28. Gateway . ECM 1574(529346-2) In The Moment
29. George Adams Sextet - - ECM 1141(51 7755-2) Soung Suggestions
30. Herbie Hancock Group - Verve 527715-2 Herbie Hancock The New Standards
31. Herbie Hancock Group With String Quartet - Verve 527715-2 Herbie Hancock The New Standards

32. James Carter Quartet - - Atlantic 7567-82742-2 The Real Quietstern
33. Jeanne Lee-Dave Holland - Owl Records 018352-2 Natural Affinitim
34. Jim Hall-Dave Holland - Telarc Digital CD 83506 Jim Hall & Basses
35. Joe Henderson And His Orchestra - Milestone 8MCD 4413-2
36. Joe Hendemon:The Milestone Years

⁵⁴ Bielefelder Jazzkatalog 2003 S.424

37. Joe Henderson Group - Verve 539048-2 Porgy And Bess
38. Joe Henderson Quartet - Milestones 8MCD 4413-2 Joe Henderson:The
Milestone Years
39. Joe Henderson Quintet ~ Original Jazz Classics OJCCD 763-2(M 9050)
Multiple
40. Joe Henderson Sextet - Milestone BMCID 4413-2 Joe Henderson:The
Milestone Years –
41. Joe Henderson Original Jazz Classics OJCCD 763-2(M 9050) Multiple
42. Joe Lovano Quartett - Blue Note 798636-2 From The Soul –
43. Joe Lovano Trio-Blue - Note 833114-2 Trio Fascination –
44. John Abercrombie Trio - ECM - 1061(829192-2) (1061 UIP] Gateway
45. John Abercrombie Trio - ECM - 1105(847323-2) 11105 LPI Gateway 2
46. John Abercrombie Trio - 1562(527637-2) Gateway
47. Karl Berger-Dave Holland Duo - IN+OUT Records 77027-2 [7027-1 UP]
Conversations
48. Kenny Werner Trio - - RCA 2151694-2 A Delicate Balllace
49. Kenny Wheeler Ensemble - ECM 1415/16(843152.2) [1415/16 LP) Muisic
For Lange & Small Ensembles
50. Kenny Wheeler Quartet - ECM 1069(825591-2) [1069 LP] Gnu High
51. Kenny Wheeler Quintet - ECM 1102(829385.2) Deer Wan
52. Kenny Wheeler Quintet - ECM 1262(815675-2) Double, Double You
53. Kenny Wheeler Quintet - ECM 1417(843198-2) (1417 LP) The Widow In
The Window
54. Kenny Wheeler Sextet - ECM 1102(829385-2) Deer Wan
55. Kenny Wheeler/Lee Konitz/Dave Holland/Bill Frisel – ECM
1607(533098-2) Angel Song
56. Mark Isaacs/Dave Holland/Roy Haynes - VeraBra Records CDVBR
2076,2 Encountem
57. Michael Brecker Group - Impulse(MCA) 951191-2 Tales From The
Hudson
58. Michel Petrucciani With The Graffitit String Quartet - Dreyfus Jazz Line
FDM 36564-2 Mawellous
59. Miles Davis Group - CBS C2K 65135 Live-Evil
60. -Miles Davis Group - CES C2K 65139 Live At The Fillmore East
61. Miles Davis Group - CBS 65774 Bitches Brew
62. Miles Davis Group - CBS SRCS 5713/4 Big Fun
63. Miles Davis Group - CBS 467898-2 Circle in the Round
64. Miles Davis Group - CBS 86556-2 In a Silent Way
65. Miles Davis Quintet - CBS C2K 65138 Black Beauty-
66. Miles Davis Quintet – 86555-2 Filles de Kilimanjaro-
67. Miles Davis Sextet - CBS (2K 65138 Black Beaauty.
68. Roy Haynes Quintet - Dreyfus Jazz Line FDM 36625-2 Birds Of A
Feather:A Triblite
69. Scolohof -' Bule Note,
70. Tomau Stanko Quartet - ECM 1071(51,
71. Word Trio - VeraBra Records CDVBR 2052-2 World Trio

9.0 Quellenverzeichnis

1. Arlt Michael : Harmonielehreskript H II Hfm Würzburg
2. Bergonzi, Jerry: "Inside Improvisation Series „; Advance Music 1996
3. Bielefelder Jazzkatalog 2003
4. Jamey Aebersold play along vol. 06 "Charlie Parker - All Bird" - Bass Line Transcriptions
5. Colemann,Todd: " The Ultimative Bass Line Book"; Jamey Abersold 1985
6. Coolmann, Todd: "The Bass Tradition"; Jamey Abersold 1990
7. Quincy Troupe Heyne Verlag (Juli 2000)
8. Debus, Mathias: „Der Stil des Bassisten Scott LaFaro“ Diplomarbeit an der Hfm Würzburg 2002
9. Delamond, Gordon: "Modern Harmonic Technique vol I &II"; Kendor Music 1965
10. dtv Atlas der Musik; dtv 1977
11. Du, Februar 2002 S. 37-39
12. Giger, Peter: „Die Kunst des Rhythmus“; B Schott’s und Söhne 1993
13. Hindemith, Paul: „Unterweisung im Tonsatz.(theoretischer Teil)“ ;Mainz 1940
14. <http://www.daveholland.com>
15. <http://www.daveholland.com/band>
16. <http://www.downbeat.com/default.asp?sect=searchel>
17. http://www.oberlin.edu/cgi-bin/cgiwrap/events/calendar.pl?display=college&s=&_e=4897
18. Interview mit Bill Elgart
19. Jazz Zeitung, 10/11 Nov 1985
20. Jazz Podium, 45/4 Apr 1996S
21. Jazzthetik, 12/4, Apr.1998, S. 12-16
22. Marron, Eddy: „Die Rhythmiklehre“; AMA 1991
23. Sikora Frank : „Die neue Jazz Harmonielehre“; Schott Music 2003
24. The new Groove Dictionarry of Jazz; Macmillan Press 1988

9.1 Transkriptionen

Die kompletten Transkriptionen befinden sich im zweiten Teil dieser Arbeit.

9.2 Dank

Zunächst möchte ich mich bei meinem Lehrer Prof. Rudi Engel bedanken, der mir half, das Thema dieser Arbeit zu finden, welche mir gerade im Bezug auf Pedaltechniken und rhythmische Verschiebungen viele neue Anstöße gab.

Des weiteren gilt mein Dank dem Dozententeam der Hfm, das mich 4 Jahre unterstützte und es mir ermöglichte, das Studium zu absolvieren.

Ein besonderer Dank geht auch an Matthias „Tissi“ Debus der mir mit Rat und Tat bei vielen Fragen weitergeholfen hat und Katrin Stamm für die Korrektur.

10.0 Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen verwendet habe.

Alle wörtlich oder sinngemäß übernommenen Stellen der Arbeit habe ich unter Angabe der Quelle als solche gekennzeichnet.

.....
(Ort, Datum)

.....
(Unterschrift)