

ANNE DANIELSEN (HG.) (2010). *MUSICAL RHYTHM IN THE AGE OF DIGITAL REPRODUCTION.*

Rezension von Martin Pfeleiderer

»Groove« und »swing« sind in den beiden vergangenen Jahrzehnten zu viel beachteten Phänomenen der Forschung geworden, mit denen sich inzwischen zahlreiche Musikethnologen, Musikpsychologen, Jazz- und Popmusikforscher beschäftigen. Zwei weit verbreitete Thesen besagen, dass für den Eindruck von Groove und Swing mikrorhythmische Abweichungen von einem metrischen Raster ausschlaggebend sind und dass diese Rhythmusgestaltung im interaktiven Spielprozess mehrerer Musiker ausgehandelt wird. Die beiden Thesen gehen auf zwei Aufsätze des US-amerikanischen Musikethnologen Charles Keil zurück, in denen er seine Theorie der Participatory Discrepancies vorstellt.¹ Ungeachtet der Tatsache, dass mikrorhythmische Strukturen, die von einer exakten metrischen Regelmäßigkeit abweichen, inzwischen in zahlreichen Musikkulturen nachgewiesen und in ihrer Wirkung auf den Bewegungscharakter der Musik erforscht worden sind, führt der von Keil und seinen Nachfolgern propagierte Erklärungsansatz in seiner Ausschließlichkeit doch zu fragwürdigen Schlussfolgerungen. So wäre Musik, die nicht in der partizipatorischen Interaktion zwischen verschiedenen Musikern geschaffen wird, grundsätzlich ebenso wenig »groovefähig« wie Musik, in der mikrorhythmische Spielräume gerade nicht genutzt werden. Diese Schlussfolgerungen sind offensichtlich falsch. Denn auch Musik, die »auf den Punkt«, also exakt auf die metrischen Zeitpunkte, gespielt wird, und elektronisch produzierte Musik ohne interaktive Schaffenskomponenten können »grooven«. Im Hintergrund der Theorie der Participatory Discrepancies ste-

1 Charles Keil (1994). »Motion and Feeling through Music« und »Participatory Discrepancies and the Power of Music.« In: *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Hg. v. Charles Keil u. Steven Feld. Chicago: University of Chicago Press, S. 53-76 bzw. S. 96-108. Vgl. auch: Charles Keil (1995). »The Theory of Participatory Discrepancies. A Progress Report.« In: *Ethnomusicology* 39, S. 1-20.

hen meines Erachtens kulturpessimistische bzw. technikfeindliche Untertöne, nach denen in neueren Tanzmusikformen und vor allem in Musik, die am Computer produziert wurde, angeblich die Lebendigkeit und damit die »Menschlichkeit« der Musik Schaden nehme.

Den Phänomenen Groove, Mikrorhythmus und computergestützte Musikproduktion hat sich unter Leitung der Norwegerin Anne Danielsen das Forschungsprojekt *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* an der Universität Oslo angenommen.² Im Mittelpunkt des von 2004 bis 2010 durchgeführten Projektes standen Studien zur mikrorhythmischen Gestaltung vor allem neuerer afroamerikanischer Musik (R&B, Rap) sowie elektronisch produzierter Tanzmusik (Big Beat, TripHop, Disco etc.). Die Ergebnisse der Studien sind nun in einem von Danielsen herausgegebenen Sammelband gemeinsam mit einer Reihe weiterer Texte von Musikethnologen, Popmusikforschern und einem Musikpsychologen veröffentlicht worden. Zwar stehen die Themen Rhythmus, Metrum und mikrorhythmische Gestaltung nur im ersten Teil des Bandes explizit im Zentrum, sie durchziehen jedoch wie ein roter Faden auch die beiden folgenden Teile, in denen es um den Zusammenhang von Groove und Körperlichkeit sowie um neue Technologien der Musikproduktion und deren Auswirkungen auf das musikalische Produkt geht.

Grundlegend für den Ansatz des Osloer Forschungsprojektes sind Überlegungen zum Zusammenhang von Metrum, Klang und Groove. Ausgehend von einer Analyse der rhythmisch-metrischen Mehrdeutigkeiten in einer Aufnahme des R&B-Sängers D'Angelo vertritt Danielsen die These, dass der Beat (im Sinne von Grundschat) nicht, wie in herkömmlichen Metrumstheorien üblich, als *Zeitpunkt* verstanden werden darf, da musikalische Klangereignisse immer eine gewisse Dauer und Form besitzen, die wiederum stark mit deren jeweiligem Klangcharakter zusammen hängt. Danielsen spricht stattdessen von »beat bins«, also »Beat-Behältern«, die eine gewisse zeitliche Ausdehnung haben und zudem unterschiedlich geformt sein können (mit steileren oder flacheren Rändern). Versteht man demzufolge Grundschat und Metrum nicht mehr als Raster von Zeitpunkten, so erscheint auch die Frage nach den mikrorhythmischen Abweichungen in einem neuen Licht: Beat bins können zwar in gleichen zeitlichen Abständen, also isochron »aufgestellt« sein, was ja Grundlage jeder Tanzmusik ist, dabei aber dennoch mikrorhythmisch leicht gegeneinander versetzte Klangereignisse »enthalten«.

2 Vgl. <http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/rhythm/>.

Dieser Gedanke wird in den Beiträgen von Kristoffer Yddal Bjerke und Hans T. Zeiner-Henriksen weitergeführt. Bjerke zeigt am Beispiel von Aufnahmen von Common und D'Angelo sowie in Rekurs auf Albert Bregmans Theorie der Auditory Scene Analysis, wie die Dimension der Klangfarbe die Wahrnehmung von zeitlichen Distanzen beeinflussen kann. Zeiner-Henriksen weist darauf hin, dass die einzelnen Bass Drum-Sounds in elektronisch produzierter Musik oftmals eine innere Abwärtsbewegung der Tonhöhe aufweisen, sodass unklar wird, wo genau nun eigentlich der Beat des Four-to-the-Floor liegt: am Einsatzpunkt der Sounds oder an jenem Zeitpunkt, an dem die tiefste empfundene Tonhöhe erreicht wird. Wohlgermerkt argumentieren die Autoren in ihren Beiträgen rein musikanalytisch. Eine experimentalspsychologische Überprüfung liegt jenseits ihrer Absichten, obschon immer wieder auf die musikpsychologische Theoriebildung Bezug genommen wird – neben Bregman u.a. auf die Theorie der dynamischen Aufmerksamkeit von Mari Riess Jones und auf die ökologische Wahrnehmungspsychologie von James J. Gibson.

Das Verhältnis zwischen Körperlichkeit, Bewegung und Musik nimmt der Musikpsychologe Eric F. Clarke am Beispiel verschiedener Aufnahmen Trickys aus den Jahren 1994-98 unter die Lupe. Clarke interpretiert die Unabhängigkeit von einem metrischen Raster in Trickys Musik, die er als ein »Stottern« beschreibt, als eine bewusste Aufgabe der Kontrolle über die Koordination von Körperbewegungen. Die Beiträge von Ives Chor und Mats Johansson präsentieren neue Forschungsergebnisse zur mikrorhythmischen Gestaltung in lateinamerikanischer bzw. skandinavischer Musik und ermöglichen dadurch einen Vergleich zwischen traditionellen Musikpraktiken und aktuellerer populärer Musik. Serge Lacasse schließlich erblickt in der mikrorhythmischen Gestaltung und den vokalen Timbrequalitäten der australischen Sängerin Sia die zentrale Ursache für ihre große Expressivität.

Im letzten Teil des Buches widmet sich Ragnhild Brøvig-Hanssen den Cut-and-Paste-Grooves von DJ Food und reflektiert anhand dieses Beispiels Möglichkeiten des Sichtbarmachens bzw. Sichtbarwerdens von digitalen Produktionstechnologien im musikalischen Produkt. In seinem Beitrag zum sogenannten Microsampling pocht Paul Harkins auf die Anerkennung des Samplers als vollwertiges Musikinstrument. Denn, so argumentiert er, beim heute praktizierten Sampling und Zusammenfügen winziger Musikausschnitte spiele der Verweischarakter der Samples, der oft – und noch immer – als die besondere, subversive Qualität des Samplings bezeichnet werde, keine Rolle mehr: Woher das Sample ursprünglich stammt, sei schlichtweg irrelevant, wichtig sei vielmehr, wie virtuos die winzigen Versatzstücke wieder zu Musik zusammengesetzt würden. Simon Zagorski-Thomas schildert in seinem

Beitrag minutiös die Auswirkungen neuer Technologien auf die Aufnahme des Schlagzeugsets seit den 1970er Jahren (u.a. separate Mikrophonierung der Drum-Komponenten, Equalizing, MIDI-Technik) und generell auf die ästhetische Wahrnehmung des Schlagzeugs in populärer Musik.

Wie bereits anhand dieser notgedrungen recht knappen Inhaltsübersicht deutlich geworden sein mag, durchzieht das gesamte Buch ein neuartiger, »mikroskopischer« Blick auf das Klanggeschehen, der durch computergestützte Analysetechniken und Darstellungsweisen möglich geworden ist und in Form von computergenerierten Graphiken der Amplitudenhüllkurve und der spektralen Energieverteilung die Analysebeispiele vieler Beiträge illustriert. In dieser Hinsicht recht erhellend sind die programmatischen Überlegungen von Tellef Kvifte, dessen Beitrag »Composing a Performance: The Analogue Experience in the Age of Digital (Re-)Production« den Sammelband beschließt. In Rekurs auf Gregory Bateson weist Kvifte darauf hin, dass nicht nur die Daten auf Computerfestplatten und Compact Discs »digital« sind, insofern sie aus diskreten Zahlenwerten (digits) bestehen, sondern dass ebenso die Buchstaben des Alphabets und die Symbole der konventionellen Notenschrift nicht analogen, sondern digitalen Charakter haben. Denn da es in der (Noten-)Schrift keinen stufenlosen, kontinuierlichen Übergang von Buchstabe A zum Buchstabe B, von Tonhöhe *c* zu *d* oder von einer Viertelnote zu einer Achtelnote gibt, handele es sich hier um digitale Aufschreibesysteme mit diskreten Zeichen, die durch den Sprecher bzw. Musiker wieder in analoge Sprachlaute, Tonhöhen oder Tondauern zurückübersetzt werden. Der Unterschied zwischen herkömmlichem Komponieren und der Musikproduktion mit digitalen Technologien sei demnach kein Sprung von analog zu digital, sondern bestehe eher in der außerordentlich starken Verfeinerung der Auflösung des digitalen Materials (bei der Audio-CD etwa in 44.100 Zeitschritte pro Sekunde und unzählige Lautstärkestufen). Ein weiterer Unterschied bestehe darin, dass die Rückwandlung von digitalen Zeichen in analoge Schallwellen (und nur die können wir wahrnehmen) nun nicht mehr vom Musiker vorgenommen wird, sondern als Digital/Analog-Wandler in die Produktionstechnologie selbst hinein verlagert worden ist. Kvifte weist auf die Chancen und Möglichkeiten hin, welche diese Veränderungen im musikalischen Schaffensprozess – von der Noten- und Aufführungskultur zur Kultur der Digital Audio Workstations, gekennzeichnet durch eine feinere Auflösung der digitalisierten Daten und durch eine automatisierte Rückübersetzung in analoge Signale – für die Musikschaffenden hat: Komposition und Performance rücken am Computer immer enger zusammen, der historische Graben zwischen Komponist und Musiker verkleinert sich.

Neue Chancen und Möglichkeiten ergeben sich hier meines Erachtens nicht nur für das Musikschaffen, sondern, so lässt sich angesichts der Mikro-Studien dieses äußerst anregenden Sammelbandes hinzufügen, ebenso für die Analysemethoden der Popmusikforschung und die hieraus resultierende Konzeptualisierung populärer Musik.

Anne Danielsen (Hg.) (2010). *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate (252 S., 60£).