# Wayne Shorter:
## Seine Kompositionen und Improvisationen in den 60er Jahren

Matthias Petzold
7. September 1989

Inhaltverzeichnis


Seite

1. EINFÜHRUNG IN DIE THEMATHIK
Anmerkungen zu Rezeption der Musik Shorters 6
Aufbau und Entstehung der Arbeit 8

2. WAYNE SHORTER ALS MENSCH
Lebenslauf bis Ende der 60er Jahre 10
Grundzüge seiner Persönlichkeit 17

3. ASPEKTE DES KOMPOSITIONSSTILS
Die Gesamtanlage der Stücke 20
Die Verarbeitung von Motiven 22
Die Harmonik 26
Außermusikalische Inhalte 32

4. ASPEKTE DES IMPROVISATIONSSTILS
Allgemeine Merkmale 35
Tonale Zentren 37
Skalen und Intervallstrukturen 41
Motivverarbeitungen 46
Rhythmik und Phrasierung 49
Tonbildung und die Verwendung von Klangfarben 53

5. WAYNE SHORTER ALS LEADER: SEINE PLATTEN FÜR BLUE NOTE
Allgemeines zu Entstehung der Aufnahmen 55
Die Gesamtkonzeption der Stücke 57
Die wesentlichen Stilmerkmale der Blue Note-Platten im Verlauf der Entwicklung 62

6. DIE VERARBEITUNG VON SHORTERS KONZEPTEN IM MILES DAVIS QUINTETT
Die Zusammensetzung und Arbeitsweise des Miles Davis Quintetts 66
Die Bedeutung Wayne Shorters für die Gruppe 68
Die Grundlegenden Merkmale der Musik des Quintetts 70
Wayne Shorters Improvisationen im Miles Davis Quintett 73

Seite

7. DIE ENTSTEHUNG DES "FUSION"-KONZEPTES
Die Situation nach "Nefertiti" 75
"Miles in the Sky" 78
Die weitere Entwicklung der Miles Davis Gruppen 82
"Super Nova" 85

Verzeichnis der gehörten Aufnahmen 91

Literaturverzeichnis 93

## 1.EINFÜHRUNG IN DIE THEMATIK

### Anmerkungen zur Rezeption der Musik Shorters

Über die Bedeutung und Eigenständigkeit, die der Musik Wayne Shorters zukommt, gibt es außerordentlich unterschiedliche Meinungen. Oft wurden einzelne Aspekte seiner Arbeit oder einzelne Entwicklungsphasen aus dem Zusammenhang gerissen und führten zu einem schiefen Verständnis, zur Unterbewertung oder sogar zur Ablehnung seiner Musik.

Es stehen sich so unterschiedliche Aussagen gegenüber wie z.B. die Aussage von Eddie S. Meadow: "In fact, many Jazz musicians wondered why Miles hired Shorter (1964) because he was a clone of Coltrane."[1], und auf der anderen Seite die Aussage David Liebmans: "If Wayne Shorter's influence as an improviser was measured alone, it would in itself be staggering..."[2] Die Verwirrung wird noch größer, wenn man bei Joachim Ernst Behrend nachliest, immerhin einem international bekannten Jazzkritiker. Er ignoriert Shorters Arbeit aus den 60er Jahren völlig und ordnet ihn wenig liebevoll unter "Fusion" ein. Außerdem spaltet er Shorters Persönlichkeit in einen Tenor- und einen Sopransaxophonisten und bemerkt dazu: "Als Sopransaxophonist-nicht aber als Tenorsaxophonist!(!)-befindet sich Shorter auf dem Standard der ganz großen Jazz-Improvisatoren."[3]

Ansonsten zeichnet sich die Literatur über Wayne Shorter vor allem dadurch aus, daß sie nicht vorhanden ist. Vor allem seine Arbeit in den 60er Jahren wird von den Jazzschriftstellern in fast peinlicher

---

[1]Meadow, Eddie S.: The Miles Davis-Wayne Shorter Connection. Continuity and change Graz: akademische Druck- und Verlagsanstalt (Jazz Research Bd. 20) 1988 Seite 61

[2]Liebman, David: Introduction in: Jamey Aebersold: Wayne Shorter Jazz Classics Play-a-long book New Albany: Jamey Aebersold 1987

[3]Behrend, Joachim Ernst: Das große Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazzrock Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1982 Seite 242

[4]Behrend, Joachim Ernst 1982 Seite 120

Weise ignoriert. Behrend ordnet z.B. die stilbildenden Platten des Miles Davis-Wayne Shorter Quintetts von 1965 bis 1967 (E.S.P., The sorserer,...) in seinem Kapitel über Miles Davis unter "Hard Bop" ein![4] Der einzige vorhandene Aufsatz über diesen Abschnitt von Shorters Entwicklung, "The Miles Davis-Wayne Shorter Connection" von Eddie S. Meadow, wimmelt von falschen Aussagen und fehlerhaften Analysen.

Dieses Unverständnis gegenüber Shorters Musik kann mehrere Ursachen haben. Zunächst einmal entstand ein wesentlicher Teil von Shorters Plattenaufnahmen und Kompositionen in den 6oer Jahren. Stilistisch gesehen wird diese Zeit aber vom "Free Jazz" dominiert. Diese Dominanz ist so stark, daß z.B. Ekkehard Jost seinem Buch "Free Jazz" den Untertitel "Eine stilkritische Analyse des Jazz der 60er Jahre" gibt, und so die beiden Begriffe "Jazz der 60er Jahre" und "Free Jazz" gleichsetzt. Die Jazz-Hörer wurden durch den Free Jazz mit der Forderung konfrontiert, das harmonische Hören abzulegen. Eine Musik, die, wie die Wayne Shorters, ganz im Gegenteil auf äußerster harmonischer Subtilität und Abstraktion aufbaute, hatte wenig Chancen, angemessen aufgenommen zu werden. In den 70er Jahren wurden die vorhergegangenen Leistungen Shorters dann durch seine Zusammenarbeit mit Joe Zawinul überdeckt. Brian Priestly sagt dazu: "Wayne Shorter's individual contribution to jazz in the 1960's seems to have been obscured by the length of his tenure as a co-leader of Weather Report."[5]

Erschwert wird eine angemessene Beurteilung von Shorters Musik auch dadurch, daß er bis Mitte der 80er Jahre nie eigene Gruppen leitete. Die große Bedeutung, die seine Konzepte vor allem für das Miles Davis Quintett, aber auch für Weather Report hatten, wurde durch die starke öffentliche Wirkung der jeweiligen Bandleader in den Schatten gestellt.

Erst seit einigen Jahren, etwa zeitgleich mit seinem Selbstständigwerden als Bandleader, wächst das Interesse auch an seiner Musik aus früheren Perioden. Seine alten Platten werden wieder aufgelegt und es gibt sogar eine play-a-long Platte mit Shorters Kompositionen. Viele jüngere Musiker, längst nicht nur Saxophonisten, sind von seinen Ideen beeinflußt.

---

[5]Priestly, Brian: Covertext zu "Wayning Moments". Affinity 1962

Alle gründlicheren Analysen habe ich anhand von vollständig transkribierten Kompositionen und Improvisationen durchgeführt. Die Notenbeispiele innerhalb der Arbeit sind dabei in "C", also untransponiert, aufgeschrieben. Die vollständigen Transkriptionen im Anhang sind hingegen für B$^{\flat}$-Tenorsaxophon transponiert, also so aufgeschrieben, wie Wayne Shorter sie auf seinem Instrument gespielt hat.

Ansonsten habe ich als Informationsquelle über Musik und Persönlichkeit Shorters Interviews mit ihm oder an den Ereignissen beteiligten Musikern bevorzugt. Dabei standen mir Interviews aus den Zeitschriften "Jazzpodium" und "Downbeat" mit Wayne Shorter, Miles Davis, Herbie Hancock und Joe Zawinul zur Verfügung. Besonders hilfreich für den biographischen Teil der Arbeit waren dabei Joe Zawinuls Aussagen über Shorters Persönlichkeit.

Eine weitere ergiebige Informationsquelle waren die Plattencovertexte auf Shorters eigenen Platten. Von besonderem Interesse waren hier die biographischen Daten auf den frühen, und Shorters eigene Aussagen über seine Kompositionen auf den bei Blue Note erschienenen Platten.

Insgesamt gesehen habe ich nicht versucht, eine zurechtgelegte Theorie oder These zu beweisen. Ich habe mich so nah wie möglich an der musikalischen Realität orientiert und mich bemüht, die erhaltenen Ergebnisse nicht subjektiv, gemäß meiner eigenen Erwartungen, zu gewichten. Dem spontanen und unkonstruierten Charakter der Musik entsprechend, konnte daher auch nicht jedes Detail in einen logischen Zusammenhang gestellt werden. Ich habe lediglich in dem gesammelten Material Zusammenhänge aufgezeigt und Grundzüge einer Entwicklung dargestellt.

## 2.WAYNE SHORTER ALS MENSCH

### Lebenslauf bis Ende der 60er Jahre

Wayne Shorter wurde am 25. August 1933 in Newark im Staat New York geboren. Erst mit 16 Jahren begann er, Musik zu machen und lernte zuerst Klarinette, später Tenorsaxophon. Nach dem Ende der High School ging er zur New York University, wo er im Jahr 1956 seinen Abschluß als Musiklehrer machte. Daraufhin leistete er bei einem Musikcorps der Armee seinen Wehrdienst, der bis 1958 dauerte.

Irgendwann in dieser Zeit entschloß er sich, nicht Musiklehrer, sondern Jazzmusiker zu werden. Kontakte zur New Yorker Jazz-Szene hatte er schon vor seinem Wehrdienst; er machte z.B. 1956 eine Aufnahme mit dem Horace Silver Quintett, die jedoch nicht auf Platte veröffentlicht wurde. Die Tatsache, daß der damals 23-jährige mit einer der wichtigsten Gruppen der Szene zusammenspielte, deutet darauf hin, daß er schon zu dieser Zeit ein hohes Ansehen unter den New Yorker Musikern gehabt haben muß. So fiel es ihm nach seiner Entlassung aus der Armee nicht schwer, ein festes Engagement zu finden, und zwar zunächst bei der Maynard Ferguson Big Band. Dort spielte er auch mit Joe Zawinul zusammen, mit dem er über 10 Jahre später in der Gruppe Weather Report eine dauerhafte musikalische Zusammenarbeit begann. "Wayne und ich sind Freunde... Ich habe ihn in die Maynard Ferguson Band gebracht..."[1] Zur selben Zeit freundete er sich auch mit John Coltrane an, mit dem er oft zusammen übte und über Musik sprach.

1959 kam dann der endgültige Durchbruch auf der beruflichen Ebene. Zusammen mit dem Trompeter Lee Morgan wurde er neues Mitglied von Art Blakeys Jazz Messengers. Außerdem nahm er seine ersten Platten auf: unter Wynton Kellys Namen "Kelly Great", und unter seinem eigenen Namen "Blues a'la carte". Auf beiden Platten bestand die Besetzung aus Shorter, Lee Morgan und der Rhythmusgruppe des Miles Davis Quintetts: Wynton Kelly, Klavier; Paul Chambers, Baß und Jimmy Cobb, Schlagzeug. Schon damals zeigte Shorter auch seine Qualitäten als Komponist: 5 von 6 Stücken auf seiner eigenen und einige Stücke auf

---

[1]Endress, Gudrun: Joe Zawinul. Denken oder spielen (Interview) Jazzpodium 1986 Nr.1 Seite 9

Kellys Platte stammen von ihm. Der schwarze Schriftsteller und Bürgerrechtler LeRoi Jones schrieb in der Zeitschrift "Jazz Review" über ihn: "He is, now, almost at (the) third... critical stage of his career: the innovater."[2]

In den folgenden Jahren war er hauptsächlich mit den Jazz Messengers auf Tour, mit denen er außerdem zahlreiche Plattenaufnahmen für verschiedene Labels, vor allem Blue Note, machte. 1961 verließen Lee Morgan und der Pianist Bobby Timmons Art Blakey und wurden durch Freddie Hubbard und Cedar Walton ersetzt. Außerdem wurde mit Curtis Fuller noch ein Posaunist mit in die Gruppe genommen. Wayne Shorter wurde "Musical Director" der Gruppe, und obwohl die anderen Mitglieder des Sextetts auch Stücke schrieben, war es hauptsächlich Shorter, der für den Stil der Gruppe verantwortlich war.

Dieser Stil rechtfertigte die Hoffnungen, die LeRoi Jones in Shorter als "Erneuerer" gesetzt hatte, eigentlich nicht. Wohl bedingt durch die überragende Stellung Art Blakeys innerhalb der Jazz Messengers war die Musik eher traditionell und Hardbop-orientiert. Shorters Tenorstil war nicht besonders ausgeprägt und stark an Coltranes Spielweise angelehnt, so daß sich Eddie S. Meadow sogar veranlaßt fühlte, von ihm als "Clone of Coltrane"[3] zu sprechen (was ich allerdings für übertrieben halte). Ansätze zu einer weiteren Entwicklung sind aber vor allem in den Kompositionen zu hören. Es zeigt sich hier Shorters Tendenz, Harmonik nicht in einer klischeehaft-funktionalen Weise zu sehen, sondern die Akkorde als Klang- und Stimmungsträger eines Stückes zu komponieren (vgl. z.B. "This is for Albert").

---

[2]zitiert nach: Heckman, Don Plattencovertext zu Adam's Apple, Blue Note BST 84232 1966

[3]Meadow, Eddie S.: The Miles Davis-Wayne Shorter Connection. Continuity and change Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (Jazz Research Bd. 20) 1988

Außer seinen Aktivitäten bei den Jazz Messengers machte Shorter in dieser Zeit noch zwei Platten unter eigenen Namen: 1960 "Second Genesis" und 1962 "Wayning Moments". Die Mitspieler auf diesen Platten kannte er zum großen Teil von Art Blakey her und die musikalische Stilistik ist im wesentlichen ähnlich der der Jazz Messengers.

1963 machte er einen großen Schritt vorwärts in seiner Entwicklung zu einem eigenständigen musikalischen Konzept. Er nahm seine erste Platte für Blue Note auf, die "Night dreamer" betitelt war. Er selbst sagt über diese Platte: "This date came at a time, when I was entering a new stage as a writer."[4] Shorter machte deutlich, daß diese musikalische Weiterentwicklung eng mit seiner Entwicklung als Persönlichkeit verknüpft war."I've had a need to relate my music more and more to the way I respond to life around me."[5] Alle Stücke dieser Platte waren von Shorter selbst komponiert. Sie waren harmonisch und melodisch völlig eigenständig und ließen sich in keine Stil-Schublade zwängen. Seine Saxophonspielweise hatte sich von Coltrane gelöst und zeigte als typisches Hauptmerkmal eine strenge und sparsame Konzentration auf motivische Arbeit.

In den nächsten Jahren nahm er regelmäßig weitere Platten für Blue Note auf. Es folgten "Juju" 1964, "Speak no evil" 1965 und "Adam's apple" 1966. Die Mitspieler auf diesen Platten setzten sich aus dem Kreis der Musiker zusammen, die Shorter von seiner sonstigen Arbeit her kannte: fast ausschließlich Mitglieder der Jazz Messengers (Lee Morgan, Reginald Workman, Freddie Hubbard), des Coltrane Quartetts (McCoy Tyner, Elvin Jones) und des Miles Davis Quintetts (Ron Carter, Herbie Hancock).

Der nächste wichtige Abschnitt in Shorters Entwicklung begann 1964: seine Zusammenarbeit mit Miles Davis. Das damalige Quintett von Miles Davis steckte in einer tiefen Krise. Nachdem das berühmte Quintett der 50er Jahre auseinandergebrochen war, hatte Davis es zwar

---

[4]zitiert nach: Henthoff,Nat: Plattencovertext zu "Night dreamer". Blue Note ST-84173 1963

[5]zitiert nach: Henthoff, Nat 1963

[6]Carr, Ian: Miles Davis. A Biography New York: Quill, a division of William Marrow 1984, Seite 137

geschafft, eine hervorragende junge Rhythmusgruppe zusammenzustellen, die aus Herbie Hancock als Pianist, Ron Carter am Baß und Tony Williams am Schlagzeug bestand. Aber es war ihm nicht gelungen, einen Saxophonisten zu finden, der John Coltrane auch nur annähernd ersetzen konnte. Außerdem fehlte es an neuen Material, so daß die Band lediglich die alten Stücke in einem immer schnelleren Tempo spielte. "It had become obvious, that the renewed vitality of the trumpeter and his group, the fresh treatment of the old thematic material, was merely a reprieve from the real problem: the need to find new musical concepts which expressed the identity of this young band, which was so totally different from Miles earlier groups."[6] Eine zeitlang spielte George Coleman Tenorsaxophon in dem Quintett, dann Sam Rivers, aber beide paßten nicht richtig in die Band und verließen sie wieder. Der Wunschsaxophonist von Miles Davis aber war Wayne Shorter, und immer wieder versuchten er und auch die anderen Mitglieder des Quintetts, ihn zum Wechsel zu überreden.

Schließlich entschloß sich Shorter, seine Stelle als musikalischer Leiter bei Art Blakey aufzugeben, und neuer Tenorsaxophonist des Miles Davis Quintetts zu werden. In der neuen Gruppe hatte Wayne Shorter endlich die Gelegenheit, die stilistischen Schranken der Jazz Messengers zu durchbrechen und seine Konzepte in viel ausgeprägterer Form zu verwirklichen. Er selbst sagt dazu: "It wasn't the bish-bash, sock-em-dead routine we had with Blakey, with every solo a climax. With Miles, I felt like a cello, I felt viola, I felt liquid, dot-dash... and colours really started coming."[7]

In den nächsten Jahren wurde das so zusammengesetzte Miles Davis Quintett zu einer der bedeutendsten Gruppen der Jazzgeschichte. Nachdem die Band im Herbst 1964 auf einer Europatournee noch die alten Stücke gespielt hatte (die auf den Berliner Jazztagen gemachte Aufnahme wurde unter dem Titel "Heard round the world" veröffentlicht), wurde im Januar 1965 im Studio eine Platte mit völlig neuem Material aufgenommen. Die Harmonik der Kompositionen war nicht-funktional und chromatisch, die Stimmungen reichten von melancholisch-lyrisch bis hektisch und agressiv. Einen entscheidenden Anteil an der Verwirklichung dieses neuen und auch neuartigen Konzeptes dürfte Wayne Shorter haben, der zwei Kompositionen beisteuerte, darunter das Titelstück der Platte, "E.S.P.". Dieser Titel, eine Abkürzung für "außersinnliche Wahrnehmungen" war

---

[7]Carr, Ian 1984, Seite 140

bezeichnend für die Musik, deren hoher Grad an Kommunikation, Integration und Abstraktion beispiellos waren. Herbie Hancock sagt über die Rollen, die Miles Davis und Wayne Shorter bei der Entwicklung des Konzeptes hatten: "It was fascinating to watch him (Miles Davis) change things. He did it with everybody's music except Wayne Shorter's, because Wayne's tunes were always just right. They fit the band perfectly."[8]

E.S.P. war der erste Schritt in die neue Richtung. Es folgten 1966 "Miles smiles" und 1967 "The sorcerer" und "Nefertiti". Diese Platten wurden zum Teil völlig von Wayne Shorter's Kompositionen dominiert. Miles Davis selbst schrieb in dieser Zeit kein einziges Stück selber. "When he (Wayne Shorter) moved on to Miles Davis in 1964, he led the band from E.S.P. to Nefertiti... (not only album titles but all Shorter compositions)."[9] Während in rascher Folge hervorragende Studio-Platten mit neuem Material herauskamen, spielte die Gruppe live zunächst noch die alten Stücke, was im Dezember 1965 zu den hervorragenden Platten "Live at the Plugged Nickel" führte.

Mit der eingeschlagenen Richtung setzte sich Miles Davis zum erstenmal in seiner Karriere vom Hauptstrom der Avantgarde ab (im Gegensatz zu Wayne Shorter, der im Grund nie besonders "avantgardistisch" war). Das Hauptinteresse der aufgeschlossenen Jazz-Hörer konzentrierte sich zu dieser Zeit auf den Free Jazz. Für das traditioneller eingestellte Publikum war die Musik des Quintetts allerdings zu komplex und frei, so daß Miles Davis zwischen allen Stühlen saß und die Neuartigkeit des Konzeptes kaum wahrgenommen wurde. 1967 schließlich, nach dem Tode John Coltranes, war die Jazzmusik in Amerika generell in einer Krise. Die musikalisch Kraft des Free Jazz schien erschöpft, das Publikum verstand die immer komplexeren Strukturen der Musik nicht mehr und wandte sich der Rock-Musik zu.

---

[8]Woodard, Joseph: The Herbie Hancock Interview. Downbeat 1988, Nr. 6 Seite 17

[9]Priestly Brian: Covertext zu "Wayning Moments". Affinity 1962

In seinem Bemühen, ein größeres Publikum zu erreichen und seine Musik auch im Sinne der sich verändernden Gesellschaft weiterzuentwickeln experimentierte Miles Davis in seiner Gruppe mit Rock-Elementen. Ansätze dazu waren schon früher dagewesen, etwa mit "81", einem rockoriontierten Blues auf der Platte "E.S.P.", waren jedoch nicht weiterentwickelt worden. 1968 kam eine Platte heraus, die auf dieser Grundlage weiter aufbaute: "Miles in the sky". Die Musik basierte auf Rockrhythmen und ostinaten Baßfiguren. Hancock spielte E-piano und erfüllte eher klangliche als harmonische Funktionen. Auf den folgenden Platten verstärkte Miles Davis diese Tendenz, das Zusammenspiel einzuschränken und die Musik eher schichtweise anzulegen. Er vergrößerte seine Band auf der Platte "In a silent way", die 1969 erschien, zum Septett. Auf der Platte "Bitches Brew" (ebenfalls 1969) spielten teilweise sogar 3 Keyboarder gleichzeitig. Im Grund ging Miles Davis wieder zum Prinzip seiner Gruppen aus der 50er Jahren zurück: über einem agressiven, aber soliden und relativ statischen Grundrhythmus spielte er selbst sehr sparsam und ruhig. Diese neue Art von Musik erregte großes Aufsehen und machte Miles Davis mit einem Schlag wieder bekannt.

Wayne Shorter allerdings scheint mit der konzeptionellen Entwicklung nicht ganz einverstanden gewesen zu sein. Obwohl er die Einbeziehung von Rock-Rhythmen und Elektronik befürwortete und auch auf seiner eigenen Platte "Super nova" (1969) anwendete, legte er in seinen Kompositionen für das Miles Davis Quintett und auf "Super nova" ein wesentlich größeres Gewicht auf die Interaktion zwischen den Musikern. Während Miles Davis auch dazu überging, die Stücke völlig offen zu gestalten, behielt Shorter meistens eine rudimentäre Form bei. Sein Anteil an den Kompositionen auf Miles Davis' Platten nahm stark ab; auf den beiden Schlüsselplatten "In a silent way" und "Bitches Brew" stammte kein Stück von ihm.

Auf diesen beiden Platten führte Shorter aber eine Neuerung ein, die für seine weitere Entwicklung sehr wichtig werden sollte: er verwendete als zusätzliches Instrument das Sopransaxophon. Er entdeckte auf diesen Instrument ganz neue Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten, die von der Jazz-Hörerschaft begeistert aufgenommen wurden. Sein Sopransaxophonspiel stellte seine Arbeit auf dem Tenor völlig in den Schatten, womit Shorters eigenen musikalischen Vorstellungen wohl großes Unrecht getan wurde.

Durch die immer tiefer werdenden Meinungsunterschiede zu Miles Davis bedingt, verließ Shorter 1970 schließlich die Gruppe. Er sagte dazu: "Wir hatten ähnliche konzeptionelle Vorstellungen, aber in der praktischen Ausführung entwickelten wir uns weit auseinander."[10] Mit dem Ende seiner Zusammenarbeit mit Miles Davis endete die wohl bedeutendste Phase in Wayne Shorters musikalischer Entwicklung. Es folgten die langandauernde Zusammenarbeit mit Joe Zawinul in der Gruppe "Weather Report" und seit 1985 seine eigenen Gruppen. Die zum großen Teil ebenfalls hochinteressanten Ergebnisse aus dieser Zeit sind allerdings nicht mehr Gegenstand dieser Arbeit.

---

[10]zitiert nach: Wießmüller, Peter: Miles Davis. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten. Schaftlach: OREOS Verlag 1988 Seite 42

## Grundzüge seiner Persönlichkeit

Um Wayne Shorters Musik zu verstehen, ist es wichtig, sich auch mit seiner Persönlichkeit auseinanderzusetzen, da für ihn musikalische und persönliche Erfahrungen untrennbar zusammenhängen (vgl. seine Aussagen zu "Night dreamer").

Er ist ein sehr verschlossener Mensch, der wenig Kontakt zu anderen hat. Joe Zawinul, der immerhin 15 Jahre mit ihm zusammenspielte, sagt über ihn: "...und trotzdem kenne ich Wayne eigentlich nicht. Ich kenne nur seine Musik. Er ist so distanziert... er bleibt (auf Tourneen) fast immer in seinem Zimmer, man muß ihn mit Gewalt herausreißen, wenn man etwas unternehmen möchte... Wenn wir zu Hause sind, sprechen wir manchmal drei bis vier Monate nicht miteinander."[11]

Shorter ist auch überhaupt nicht daran interessiert, sich in der Öffentlichkeit darzustellen oder zum mindesten seine musikalischen Absichten verständlich zu machen. Brian Priestly bemerkt dazu: "He must be one of the least interviewed among successful musisians."[12] Da Miles Davis und Joe Zawinul, seine Bandleader, ganz im Gegenteil sehr stark an ihrer Wirkung in der Öffentlichkeit interessiert waren, wurde Wayne Shorters Anteil an der Musik oft unterbewertet und nicht wahrgenommen, ohne daß ihn das jedoch besonders gestört hätte.

Er hat eine sehr enge Verbundenheit mit seiner Familie. Er erzählt z.B., daß er seine Frau auf Tourneen oft mitnimmt: "...wenn ich auf Tour gehe, dann nehme ich meine Frau fast immer mit. Wir können so zusammen sein und die Wunder gemeinsam erleben, die sich in dieser Welt auftun."[13] Verschiedene seiner Stücke hat er nach seiner Frau Ana Maria und seinen Töchtern Iska und Miyako benannt.("Ana Maria", "The three Marias", "Odyssy of Iska", sein Musikverlag heißt "Miyako Music")

---

[11]Endress,Gudrun 1986, Seite 9

[12]Priestly, Brian 1962

[13]Endress, Gudrun: Waynw Shorter. Musik, die die Herzen der Menschen erwärmt (Interview) Jazzpodium 1988 Nr. 5 Seite 6

Seiner vergrübelten und in sich gekehrten Wesensart entspricht auch sein oft zögerndes Verhalten und seine große Sorgfalt, z.B. beim komponieren von Stücken. Joe Zawinul sagt: "Wayne komponiert alles genau, schreibt alles aus und braucht dafür eine lange Zeit."[14] Seine erste künstlerisch bedeutende Platte machte Shorter 1963, also erst mit 30 Jahren. Als Miles Davis im Jahr danach Shorter anbot, in seiner Band zu spielen, zögerte er lange, von Blakey wegzugehen, obwohl das Engagement bei Miles Davis in jeder Hinsicht eine starke Verbesserung für ihn bedeutete. Auch konnte er sich erst 1985, nach 25-jähriger Berufserfahrung (!) dazu entschließen, eine eigene Band zu leiten, obwohl er durch seine früheren Positionen als Sideman oft große Abstriche an seinen Konzepten machen mußte. Wayne Shorter selbst führt diese Eigenschaften auf sein Sternzeichen, die Jungfrau, zurück. "People under Virgo tend to take consistant and insistant notice of details... They also tend to fear the large responsibilities that go with greatness and accordingly, if they wever do become great, it happens almost involuntarily."[15]

Dieses Zitat weist zugleich auf eine weitere wesentlich Eigenschaft hin: Wayne Shorter hat eine sehr stark ausgeprägte mystische und bildliche Phantasie. Fast alle seine Stücke tragen Titel, die sich in irgendeiner Form auf imaginäre Traumwelten, auf mythische Kulturen und Ereignisse beziehen. In programmatischer Weise liegen seinen Stücken innere Erfahrungen, Geschichten und Visionen zugrunde. In den Covertexten zu seinen Platten spricht Shorter nicht über die musikalischen Strukturen seiner Stücke, sondern ausschließlich über die ihnen zugrundeliegenden bildhaften Phantasien. Als stellvertretendes Zitat für viele hier eine Aussage von ihm zu seiner Platte "Speak no evil": "I was thinking of misty landscapes with wild flowers and strange, dimly-seen shapes. The kind of place where folklore and legends are born."[16] Shorters starke Abgeschlossenheit in einer Bilderwelt wird auch von Joe Zawinul unterstrichen: "Wayne liest dafür Tag und Nacht... aber das liest er nicht, sondern Science Fiction, alles was unrealistisch ist."[17]

[14]Endress, Gudrun Seite 9
[15]zitiert nach: Henthoff, Nat 1963
[16]zitiert nach: Hackman, Don: Plattencovertext zu "Speak no evil" Blue Note BST-84194 1965
[17]Endress, Gudrun 1986 Seite 9

In Shorters Vorstellung wirken überall in der Welt Kräfte, die zum Guten oder Bösen führen. Diese sehr intensiv erlebte geistige Grundhaltung führte gegen Ende der 60er Jahre zu einer Hinwendung zum Nitschiren Daischonem-Buddhismus. Diese Richtung des Buddhismus wurde von Nitschiren Daischonem begründet, der im 13. Jahrhundert lebte. Dieser verglich die verschiedenen "Sutren", die heiligen Schriften des Buddhismus, miteinander und ordnete sie in einer Stufenfolge. Die von ihm propagierte höchste Stufe kennt keine festen Regeln oder Riten. Die einzige wesentliche Gebetshandlung ist das sogenannte "chanting". Das bedeutet, daß man mit dem innersten Rhythmus des Universums dadurch in Kontakt tritt, daß man seinen Namen immer wieder ausspricht: "Nam myo ho renge kyo". Das kann sowohl allein, als auch in Gruppen geschehen. Von besonderer Wichtigkeit ist, daß in dieser Form des Buddhismus eine höhere Bewußtseinsform nicht, wie z.B. im Zen-Buddhismus, durch völlige Abkehr und Gleichgültigkeit der Welt gegenüber erreicht wird, sondern im Gegenteil durch ein bewußtes Leben in der Welt, durch das man die Kräfte des Guten stärkt.

Konsequenterweise ist Wayne Shorter sehr an allem, was ihn auch an außermusikalischen Ereignissen umgibt, interessiert. Sein Bemühen, die Welt zum Guten hin zu verändern, äußert sich aber nicht, wie bei vielen Jazzmusikern der 60er Jahre, in konkreter politischer Aktivität. Zu seinem Stück "Black nile" bemerkt er sogar ausdrücklich, daß sich das Wort "Black" nicht auf die Beschwörung einer "schwarzen" Identität im Sinne des Rassenproblems bezieht. Sein Anliegen ist es eher, durch seine Musik in einer ganz allgemein positiven Weise zu wirken. Nichts erklärt Wayne Shorters Selbstidentifikation als Künstler und die Position, die er in der Gemeinschaft der Menschen einnehmen möchte, so gut wie eine kleine Geschichte, die er in einem Interview erzählte: "Eines Tages bekam ich einen Brief von einem Doktor, in dem er mir schrieb, daß er all die Jahre meine Musik mit großer Freude gehört habe, und sie ihn dazu inspiriert habe, ein besserer Chirurg, ein besserer Vater und Ehemann, ja ein besserer Bürger dieser Welt zu sein. Das ist das schönste Kompliment, daß ich je für meine Musik erhalten dürfte."[18]

---

[18] Endress, Gudrun 1988 Seite 6

## 3. ASPEKTE DES KOMPOSITIONSSTILS

### Die Gesamtanlage der Stücke

Wayne Shorters umfangreiches Kompositionswerk umfaßt Stücke mit einer außerordentlichen Vielfalt an Formen, Stimmungen und klanglichen, rhythmischen oder anderen Besonderheiten. Allen Kompositionen gemeinsam ist dabei eine sehr sorgfältige formale Strukturierung, die allerdings die vielfältigsten Formen annehmen kann. Bei einer genaueren Betrachtung der Stücke stellt man fest, daß jede Phrase, jeder Akkord, ja sogar jede Note und jede Option nicht zufällig oder nach einem spontanen Entschluß ausgewählt ist, sondern einer zwingenden Konsequenz entspringt. Die innere Logik eines Stückes kann so tief verborgen sein, daß sie nur schwer erkennbar ist. So klingen viele von Shorters Themen auf den Miles Davis-Platten der Jahre 1966 und 1967 (Miles Smiles, Nefertiti, The Sorcerer) eher unstrukturiert und improvisatorisch. Aber auch diese Stücke sind nach klaren formalen Gesichtspunkten geschrieben.

Im Gegensatz zu vielen anderen Jazzmusikern hat Wayne Shoter also eher einen abstrakten Kompositionsansatz (vgl. dazu Joe Zawinuls Aussagen über Shorters Kompositionsweise). Jedem seiner Stücke liegt eine Idee zugrunde, die durch eine bestimmte Form, bestimmte Akkord- oder Melodiestrukturen genau ausformuliert wird. Durch dieses Ausgehen von einer Grundidee erreicht Shorter, daß jedes Stück eine Welt für sich bildet und für einen ganz persönlichen stimmungsmäßigen und assoziativen Gehalt steht. Das heißt, wenn man zwanzig Shorter-Stücke betrachtet, so sind es auch wirklich zwanzig verschiedene Stücke, bei denen keins durch ein anderes ersetzt werden kann. Infolgedessen bildet jedes seiner Stücke auch wieder eine ganz besondere Grundlage, die für jede Interpretation des Stückes prägend ist, und die durch die Improvisation weiter ausgeführt und entwickelt wird.

So wird im Stück "Juju" zum Beispiel in einer ungeöhnlichen Weise die Ganztonleiter verwendet. Das Stück "Infant Eyes" hat eine Form, die aus drei neuntaktigen Phrasen besteht, die harmonisch und melodisch verschieden, rhythmisch aber identisch sind. Dem Stück "Paraphernalia" liegt die Idee zugrunde, die Länge der Form, die durch einen Break beendet wird, unbestimmt zu lassen und die vorgegebenen Harmonien nicht in einenm festgelegten Ablauf zu spielen. Die Komposition "Armaggeddon" wird durch die ungewöhnliche Aufteilung jeweils zweier

4/4-Takte in eine 3/4- und einen 5/4-Takt geprägt. So läßt sich an jedem Stück eine Besonderheit erkennen, die es auch in der Improvisation unverwechselbar macht.

Diese Tatsache läßt sich sehr gut schon an den ungewöhnlichen formalen Strukturen der Stücke erkennen, daß heißt sie sind oft anders aufgebaut als in der üblichen zweiunddreißigtaktigen AABA-Form oder der zwölftaktigen Bluesform. Häufig weicht dabei die Phrasenlänge von den normalen achttaktigen Einheiten ab. Der A-Teil von "Yes and No" und "Speak no Evil" besteht z.B. jeweils aus vierzehn Takten; die neuntaktigen Phrasen des Stückes "Infant Eyes wurden schon erwähnt.

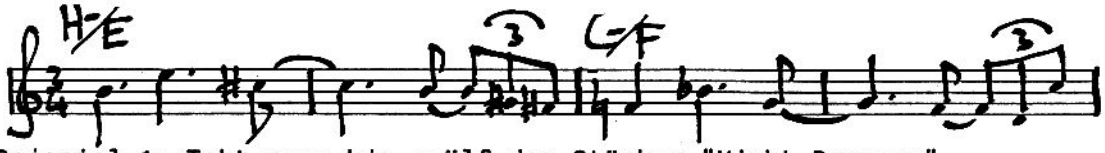
Auch der großformale Aufbau ist für jedes Stück bewußt komponiert und weist oft starke Eigenheiten auf. Das Stück "Wild Flower" zum Bespiel besteht aus drei verschiedenen Teilen, die unregelmäßig zusammengesetzt und dabei auch noch variiert werden, wobei die Form AABCAAB'A' zustandekommt. Das Stück "Dolores" besteht aus drei ähnlichen, verschieden langen Phrasen, die durch jeweils achttaktige Zwischenspiele der Rhythmusgruppe voneinander abgesetzt werden. Während einige Stücke klar und kontrastreich aufgebaut sind, scheinen bei anderen die Formteile ineinander zu verschwimmen.

Auffallend ist insgesamt gesehen noch die häufige Verwendung von 3/4- oder 6/4-Takten. Auf jeder seiner Platten ist mindestens ein Stück in einem Dreiertakt. Häufig sind es die Titelstücke der Platten oder besonder charakteristische oder herausragende Stücke. Das 3/4-Metrum kommt Shorter insofern entgegen, weil er häufig eine Tendenz zum Komponieren von fließenden, eher weich akzentuierten Rhythmen hat.

Die Verarbeitung von Motiven

Wie oben schon erwähnt sind Shorters Kompositionen außerordentlich sorgfältig und bis auf die letzte Note ausgearbeitet. Das zeigt sich ganz besonders in seiner Verarbeitung von motivischem Material in den Themen. Die meisten seiner Themen bauen auf relativ kurzen und einfachen Motiven auf, die auf sehr subtile Weise variiert werden und aus denen Shorter immer wieder neue Nuancen entwickelt.

Ein sehr wichtiges Mittel zur Verarbeitung ist dabei die Veränderung des harmonischen Zusammenhangs. Häufig wird ein Motiv wiederholt, dabei aber mit anderen Akkorden unterlegt, so daß der klangliche Effekt ein ganz anderer wird. Manchmal ist es sogar so, daß das Motiv in einer anderen Tonart wiederholt wird, sich also harmonisch weiterentwickelt, während die Akkorde sich in eine ganz andere harmonische Richtung bewegen, so daß eine Spannung zwischen beiden Bewegungsrichtungen entsteht. So zum Beispiel in den Takten neun bis zwölf des Stückes "Night Dreamer": während der Akkord um einen Halbton nach oben gerückt wird, wird das Motiv um eine verminderte Quinte nach unten versetzt. (Beispiel 1)




Beispiel 1: Takt neun bis zwölf des Stückes "Night Dreamer"

Während melodische Variationen der Motive häufig sind, bleibt die rhythmische Grundstruktur meistens erhalten. Ein besonders gutes Beispiel ist das Stück "Infant Eyes", das konsequent auf einem zweitaktigen rhythmischen Motiv aufbaut, das aber harmonisch und melodisch sehr reichhaltig variiert wird.

In verschiedenen Stücken, wie zum Beispiel "Pinocchio" oder "Capricorn", die vor allem aus des späteren 60er Jahren stammen, wird das Motiv als Keimzelle verwendet. Ein Motiv wird vorgestellt, wiederholt, variiert und schließlich zu einer längeren Melodie ausgebaut. Einen umgekehrten Weg geht Shorter in dem Stück "Nefertiti". Hier stellt er in den ersten acht Takten eine längere Melodie vor, die er dann auseinanderreißt und ein einzelnes Motiv weiterverarbeitet.

Wayne Shorters Art, mit motivischem Material umzugehen, soll nun durch eine eingehendere Analyse seines Stückes "Witch Hunt" verdeutlicht werden. (Beispiel 2)




Beispiel 2: Witch Hunt

Das eigentliche Thema des Stückes besteht aus vierundzwanzig Takten, die eine übersichtliche harmonische Struktur aufweisen. Wenn man genauer hinsieht, bemerkt man, daß es sich um die abgewandelte Form eines vierundzwanzigtaktigen Moll-Blues handelt. Die ersten acht Takte stehen in C moll und bilden die Tonika. Das $E^{b7}$ im neunten Takt steht als Ersatz für die Subdominante, was zwar normalerweise unüblich ist, aber dennoch so empfunden wird, da $E^{b7}$ zur Tonalität von F moll, der eigentlichen Subdominante gehört, und außerdem der

Klang eines Septakkordes eine Assoziation von "Blues" hervorruft. Das heißt, das $D^{b}$ in $E^{b7}$ wirkt als Blue Note. Danach geht es wieder zurück zur Tonika. Im siebzehnten Takt beginnt die Dominantgruppe mit einer frei einsetzenden Dominante, die in einer chromatischen Auflösungskette wieder zu einer "Tonika" im einundzwanzigsten Takt führt. Dieses schließlich erreicht $A^{b}$-moll/ $A^{b}$-phrygisch wird so stark als Auflösung der vorangegangenen Dominantseptakkorde empfunden, daß es kaum ins Gewicht fällt, daß es harmonisch von der ursprünglichen Tonika C-moll sehr weit entfernt ist. Diese Art von ausgedehntem Blues mit unüblichen Ersatzakkorden ist bei Shorter nichts ungewöhnliches und kommt zum Beispiel noch bei den Stücken "Adam's Apple" und "Footprints" vor.

Die gesamte Melodik des Stückes ist auf einem einzigen Motiv, ja im Grunde einem einzigen Intervall, nämlich der Quarte, aufgebaut. Zunächst wird in den ersten beiden Takten ein Motiv aus zwei übereinandergeschichteten Quarten eingeführt, das rhythmisch außerordentlich einfach strukturiert ist: eine reine Achtelbewegung mit zwei Vierteln am Schluß. Im fümften Takt, nach zwei Takten Pause, wird es genau wiederholt. Es entsteht also eine sehr einfache, genau die Periodik unterstützende Struktur. Mit dem Einsetzen der neuen Harmonie wird das Motiv erneut wiederholt. Dadurch, daß es aber jetzt mit einem andren Akkord unterlegt wird, erscheint es in einem ganz neuen Licht. Außerdem nimmt Shorter eine kleine Veränderung vor: die letzten drei Töne unterscheiden sich, und der Schluß führt nicht mehr wie vorher nach unten, sondern nach oben. Der letzte Ton ist der bisher höchste Ton des Themas, was eine starke Erwartungshaltung schafft. Diese wird wieder aufgelöst mit der Rückkehr zum ursprünglichen Motiv in Takt dreizehn, zeitgleich mit der Rückkehr zur Tonika. In Takt siebzehn erfolgt dann die Explosion: das Motiv wird um zwei Schläge vorgezogen, um eine Quarte nach oben gesetzt, und statt zwei Quarten schichten sich nun drei übereinander. Der neue Spitzenton liegt eine Sexte über dem alten und wird einen ganzen Takt lang ausgehalten. Dann wird das veränderte Motiv wiederholt, ohne die vorher üblichen zwei Takt Pause, erhält aber durch die veränderten Harmonien eine neue Klanglichkeit. Nach der Auflösung in Takt einundzwanzig erscheint dann auch das Motiv nur noch in zerschlagener und rudimentärer Form.

Interessant ist außerdem noch das Intro des Stückes. Es hat überhaupt keinen Zusammenhang mit dem Rest des Stückes, ja es steht sogar in einem anderen, schnelleren Tempo. Es hat eher die Funktion, den Zuhörer zu irritieren und die eigentliche Stimmung des Stückes zunächst zu verschleiern. In einer ähnlichen Weise hat Shorter auch das Intro zu "Armaggeddon" komponiert. Im Plattencovertext weist er dabei ausdrücklich auf den verschleiernden Sinn dieser Konstruktion hin. "The brief intoduction makes it seem as if its going to be a fast tune, but that acts like a camouflage for the seriousness to come."[1]

"Witch Hunt" ist ein wunderbares Beispiel dafür, wie man mit einfachsten Mitteln starke Wirkungen erzielen kann. Gerade dadurch, daß das Material so beschrämkt ist, wirkt jede kleine Veränderung um so stärker. In seiner Verarbeitung der Motive zeigt Shorter seine Kunst, jeder Note eine besondere Bedeutung zu geben und auch kleine Einzelheiten wesentlich zu machen.

---

[1] zitiert nach Henthoff, Nat 1963

Die Harmonik

Ein großer Teil der Eigenart, die Wayne Shorters Kompositionen besitzen, beruht auf seiner ungewöhnlichen Verwendung von Akkorden und Harmoniefolgen. Seine Stücke stehen nicht in bestimmten Tonarten, auf die sich die Akkorde in festgelegten Funktionen beziehen. Jeder Wechsel von einem Akkord zum nächsten bildet eine eigene Farbe, erzeugt eine fließende oder stockende Bewegung. Obwohl man bei Akkordverbindungen das Gefühl hat, daß sich jeder Akkord logisch zum nächsten hin auflöst, gibt es nur selten herkömmliche II-V-I Verbindungen. Die Auflösungswirkung wird stattdessen oft durch nicht tonartgebundene Leittöne erzielt, d.h. ein oder mehrere Akkordtöne lösen sich halbtönig in Töne des nächsten Akkordes auf.

Wenn V-I Verhältnisse vorkommen, so haben sie sich verselbstständigt und lassen sich nicht in eine Tonart nach dem funktionalen Muster Dominante-Tonika einordnen. Genauso verselbstständigt haben sich die Dominantsubstitute. Wenn z.B. die Akkordverbindung $^{\flat}II^{7}$-I vorkommt, wird die erniedrigte zweite Stufe nicht als "Ersatz" für die fünfte Stufe aufgefaßt, sondern als eine selbstständige Möglichkeit, eine Auflösungswirkung zum nächsten Akkord hin zu schaffen. Die starke Hinwendung Shorters weg von der Funktion hin zum Klang der Akkorde zeigt sich schließlich sogar darin, daß er Dominantseptakkorde in dominantischer Weise verwendet, ganz unabhängig davon auf welcher Stufe sie im Verhältnis zum folgenden Auflösungsakkord stehen.

Ein wichtiges Element im Aufbau der Harmoniefolgen ist auch die Entwicklung der Baßtöne. Shorter bevorzugt Baßtonfortschreitungen in Quinten, Quarten, großen und kleinen Sekunden. Häufig wird die Richtung und Logik des harmonischen Verlaufs vor allem durch die Baßtöne markiert, während die restlichen Akkordtöne nur lockere Bindungen zum nächsten Akkord haben.

Die Oben angeführten Merkmale von Shorters Auffassung von Harmonik lassen sich besonders gut anhand der Analyse eines seiner bekanntesten Stücke, nämlich "Nefertiti", belegen. Die Harmoniefolge der Komposition, die ja etwas umstritten ist, habe ich dem Aebersold Play-a-long Buch mit Shorter-Kompositionen enrnommen. Sie ist von Wayne Shorter selbst korrigiert.



Beispiel 3: Nefertiti

Das Stück besteht aus sechzehn Takten, die durch die Melodieführung klar in zwei achttaktige Phrasen gegliedert wird. Die erste Hälfte wird von einem einzigen langgezogenen Melodiebogen ausgefüllt. Die zweite Hälfte beginnt zunächst mit einer Imitation der ersten Melodie, die aber abgebrochen wird, und dann erneut ansetzt und in verkürzter Form zu Ende geführt wird.

Die Harmonik des Stückes unterstützt diese symmetrische Zweiteilung dadurch, daß am Ende der ersten Hälfte ein Dominant-Akkord ($E^{b7\#11}$) und am Anfang der zweiten Hälfte ein Major-Akkord ($E^{j7}$) steht. Obwohl kein im traditionellen Sinne funktionaler Zusammenhang zwischen den Akkorden besteht, empfindet man die Stelle doch so, daß sich $E^{b7\#11}$ zum $E^{j7}$ him auflöst, der dadurch eine neue Tonart und den Beginn eines neuen Abschnittes anzeigt.

Wenn man die Baßtonentwicklung der ersten acht Takte betrachtet, sieht man, daß diese in sich wieder sehr klar strukturiert sind. Im ersten und zweiten, sowie im dritten und vierten Takt stehen die Baßtöne jeweils im Quint-Verhältnis. Dies bedeutet nicht, daß es sich um traditionelle II-V oder Dominant-Tonika Verhältnisse handelt, aber es deutet sie an und nutzt die Bindungskräfte aus, die im Quint-Verhältnis vorhanden sind. Diese beiden Gruppierungen (1.+2. und 3.+4. Takt) stehen inrerseits wieder im Verhältnis einer fallenden kleinen Sekunde. Auch dieses Intervall hat eine starke Auflösungswirkung, was in der Funktionsharmonik z.B. bei der Anwendung des Tritonussubstitutes verwebdet wird.

Die zweite viertaktige Gruppe wird vorbereitet durch den Dominantakkord $C^{7b9\#11}$ im vierten Takt, der sich nach $C^{bj7}$ im fünften Takt auflöst. Hier wird ein verselbstständigtes Tritonussubstitut ganz unabhängig von dem sonst dazugehörigen harmonischen Zusammenhang verwendet. Die erste Hälfte des Stückes schließt mit einer zweitaktigen Gruppe, deren Baßtöne wieder im Quintverhältnis stehen, und die direkt auf die zweite Hälfte des Stückes hinführt.

Auch in den Takten neun bis sechzehn hängen die Baßtöne der Akkorde durch Bewegung in fallenden Quinten oder kleinen Sekunden zusammen. Unterbrochen wird diese Systematik durch die kleine Terz vom $D^{7\#9\#5}$ im elften zum E/H im zwölften Takt. Dieser Bruch in der Harmonik reflektiert das Abreißen der Melodie einen Takt vorher. Die harmonische Entwicklung des Stückes endet im Grunde in Takt vierzehn auf $E^{b7\#11}$. Die beiden letzten Takte leiten wieder zum Anfang hin und bilden zusammen mir diesem die einzige II-V-I Verbindung des Stückes.

Wir haben bis jetzt nur die Entwicklung der Baßtöne betrachtet, und dabei festgestellt, daß das Stück sehr klar und übersichtlich aufgebaut ist. Wenn man den Oberbau der Akkorge mit in die Analyse miteinbezieht, verschwimmt der vorher so klare Aufbau. Shorters Wahl der Akkorde und vor allem der Optionen scheint verschiedene und einander widersprechende Richtungen zu eröffnen. Während die Baßtöne der ersten beiden Takte im Verhältnis einer fallenden Quinte stehen, bilden die Grundtöne der Akkorde ($A^{b}$ und $E^{b}$) eine aufsteigende Quinte, entwickeln sich also genau in die entgegengesetzte Richtung. Wo man im vierten Takt ein $C^{7b9}$ erwarten könnte (Moll-Kadenz), steht hier als zusätzliche Option ganz ausdrücklich die #11. Dieser Kunstgriff, der einen ganz eigenartigen Klang schafft, hält den Akkord sowohl zum $G-^{7b5}$ (durch die b9) als auch durch die #11 zum $C^{bj7}$ hin offen. Beide Beispiele zeigen, wie Shorter die Harmonik des Stückes in der Schwebe hält, und den Improvisator dazu auffordert, die Akkorde ständig neu auszudeuten.

Die ständig vorhandene Spannung zwischen der sehr klaren Baßtonentwicklung und dem auf Farbigkeit ausgerichteten Oberbau der Akkorde zeigt sich sehr deutlich in den letzten beiden Takten des Stückes. Anstelle von $B^{b}-^{7}$ und $E^{b7}$, die als Kadenz zurück zum Anfangsakkord üblich gewesen wären, wählte Shorter die Akkorde $B^{b}-^{j7}$ und $E^{b7\#11}$, die die harmonische Eindeutigkeit auflösen und eine neue Klangfarbe schaffen. Das A, das in diesen beiden Akkorden das übliche $A^{b}$ ersetzt, hat zudem noch den Vorteil, daß es als zusätzlicher Leitton auf den Tonikaakkord im ersten Takt benutzt werden kann.

Die zentrale Stelle des Stückes sind die Takte neun bis zwölf. In den ersten drei Takten lösen sich die Akkorde jeweils im Quintverhältnis ineinander auf. Dabei wird die Klanglichkeit immer schärfer. Vom konsonanten $E^{j7}$ hin zu E-/A, der schon etwas schärfer klingt, und schließlich hin zu dem mit sehr dissonanten Optionen versehenen $D^{7\#9\#5}$. Eigentlich würde man jetzt eine Auflösung gemäß des vorher eingeschlagenen Weges erwarten. Stattdessen erfolgt der einzige Bruch in der Baßtonentwicklung des Stückes: die kleine Terz vom D zum H. Und von den komplizierten Optionen des $D^{7\#9\#5}$ geht es hin zu einer einfachen Dreiklangsbrechung. Interressant ist, daß diesem harmonischen Bruch auch ein Bruch in der Melodik entspricht. Die Melodie der ersten Hälfte wird in den Takten neun bis zwölf zerschlagen und motivisch weiterverarbeitet. Es ist bezeichnend für die Vielschichtigkeit der Kompositionen Shorters, daß die

Entwicklungen in beiden Bereichen leicht versetzt ablaufen, so daß sie sich gegenseitig aufzuheben scheinen. Im melodischen Bereich erfolgt der Bruch schon in Takt zehn, im harmonischen erst in Takt elf.

Natürlich sind nicht alle Kompositionen Shorters harmonisch so komplex und facettenreich wie "Nefertiti". Die eingehende Analyse des Stückes sollte dazu dienen, verschiedene Merkmale und Besonderheiten von Shorters Auffassungen von Harmonik deutlich zu machen, die sich in kaum einem anderen seiner Stücke in so konzentrierter Form finden lassen.

Die Bedeutung dieser Art, mit Harmonik umzugehen, liegt darin, daß die Akkorde von der Aufgabe befreit werden, lediglich das tonale Gerüst eines Stückes zu bilden. Während das harmonische Material der meisten Hardbop-Themen oder Standards kaum einen Einfluß auf den Inhalt der Inprovisationen hat, prägen Shorters Harmonien die gesamte Stimmung eines Stückes. "Somehow, Wayne's chord changes seem to inflect an emotional mood even after the melody is stated."[2]

Da die Harmonik so für die Aussage eines Stückes von zentraler Bedeutung ist, hat Shorter eine große Bandbreite von harmonischen Ausdrucksformen entwickelt. Sie reicht von Stücken mit extrem ruhiger Akkordentwicklung, die fast als modal zu bezeichnen sind (zum Beispiel "Mahjong") bis zu komplexen und bewegungsreichen Stücken wie "Night Dreamer" oder "Fee-Fi-Fo-Fum". In einigen Stücken nutzt Shorter auch Kontrastwirkungen, wenn zum Beispiel der A-Teil über einem Pedalton aufgebaut ist, während der B-Teil eine rasche und dynamische Akkordentwickling hat ("Yes and No", "Children of the Night").

In jedem Fall sind die Akkorde nicht dazu gedacht, als Form- und Begleitfolie für den Solisten zu dienen. Sie verpflichten dazu, bei der Improvisation dem Klangcharakter und der Stimmung des Stückes nachzugehen und sei weiterzuführen.

Im Laufe der sieben Jahre, die diese Arbeit umfaßt, machte Shorters Kompositionsstil, vor allem aber seine Auffassung von Harmonik eine starke Entwicklung durch, die auch durch seine Zusammenarbeit mit Miles Davis beeinflußt wurde. Die oben beschriebenen und durch die Analyse herausgestellten Merkmale gelten vor allem für die

---

[2]Liebman, Dave 1985

"klassischen" Platten, die Wayne Shorter als Leader für Blue Note gemacht hat: "Night Dreamer", "Juju", "Speak no Evil" und "Adam's Apple". Obwohl das gesagte auch für den Großteil seiner Kompositionen für das Miles Davis-Quintett gilt, treten hier jedoch auch andere Gestaltungsprinzipien auf. Schon für "Miles Smiles" hatte Shorter ein Stück mit völlig freier Tonalität geschrieben ("Orbits"), und im Verlauf der Entwicklung wird, auch bedingt durch das traumhafte Zusammenspiel der Band, die fixierte Akkordstruktur immer öfter durch nur ungefähr festgelegte freischwebende Tonalitäten ersetzt. Diese Tendenz führt bei Shorter zu Kompositionen wie "Pinocchio" oder "Paraphernalia" und schließlich zur Entwicklung des Konzeptes seiner Platte "Super Nova".

## Außermusikalische Inhalte

Wayne Shorters Verwurzelung in einer außermusikalischen, auf phantastischen und mythologischen Inhalten aufbauenden Bilderwelt wurde schon weiter oben erwähnt. Der große Einfluß dieser Welt auf seine Kompositionen, überhaupt ganz allgemein die enge Beziehung zwischen seiner Musik und seiner allgemeinen Einstellung zum Leben wurde von Shorter auf seinen Plattencovertexten immer wieder betont. Seine Vorstellungen, die fast den Charakter einer privaten Mythologie annehmen, fließen vor allem in seine Stücktitel ein.

Wie es auch bei anderen bedeutenden Jazz-Komponisten wie Ellington oder Monk der Fall ist, haben Shorters Stücktitel in ihrer Gesamtheit einen ganz bestimmten Aussagegehalt und verdeutlichen eine eigene Auffassung vom Leben. Sie ermöglichen es, die Musik, die ja begrifflichen Inhalten gegenüber eigentlich neutral ist, auf eine konkrete Vorstellungswelt hin zu interpretieren.

Aus der Gesamtheit von Shorters Stücktiteln lassen sich einige wichtige Bereiche herausarbeiten und abgrenzen. Die Vorstellung, die wohl am meisten hervorsticht und die auch stark philosophisch-religiös geprägt ist, ist die Vorstellung einer dualistisch aufgebauten Welt, in der Gut und Böse miteinander im Widerstreit liegen. Stücktitel wie "Yes and No", "Deluge" (Sintflut), "Speak no Evil", "Prince of Darkness" erwecken die Assoziation von Kräften des Bösen und des Guten, aber auch von Schuld und Bestrafung. Am deutlichsten wird das vielleicht an dem Stücktitel von "Armaggeddon", von dem Shorter sagt, daß es das zentrale Stück seiner Platte "Night Dreamer" sei. Armaggeddon ist in der jüdisch-christlichen Tradition der Ort, an dem der große endgültige Kampf zwischen Gut und Böse ausgefochten wird, der mit dem Sieg des Guten endet. Ganz allgemein sagt Shorter über seine Stücke: "They're an attemt to keep telling the listener that judgement is coming. The word, however is not 'beware' but rather it's 'be aware'."[3]

---

[3]zitiert nach Henthoff, Nat 1963

Weiterhin hat eine große Anzahl seiner Stücke Titel, die sich auf zeitlich oder räumlich weit entfernte Kulturen beziehen. Die deutet jedoch nicht auf eine sorgfältige und eingehende Beschäftigung mit afrikanischen oder asiatischen Musikkulturen hin, wie sie in den 60er Jahren ja sehr verbreitet war (zum Beispiel bei John Coltrane oder Don Cherry). Eher drückt sich darin eine etwas naive Faszination für das Fremdartige und Exotische aus. Stücke wie "Juju", "House of Jade", "Mahjong" (ein chinesisches Brettspiel), "Nefertiti" (Nofretete, eine ägyptische Pharaonin) sind musikalisch ausschließlich der Jazztradition verbunden. Shorter versucht lediglich, Assoziationen hervorzurufen und eine fremdartige Atmosphäre in die Musik einfließen zu lassen. Bezeichnenderweise beginnen seine Aussagen zu seinen Stücken häufig mit den Worten "I was thinking of...". Das heißt, er hat eine bildhafte Vorstellung, die er dann in der Stimmung des Stückes umzusetzen versucht. Stellvertretend hier seine Aussage zu dem Stück "Black Nile": "I was thinking of the egyptian civilisation which at the time of its greatest achievements was a black civilisation. In the piece itself, I tried to get a flowing feeling - a depiction of a river route."[4]

Aus einigen seiner Stücktitel spricht auch ein sehr subtiler Sinn für Humor. Dem Stücktitel "Twelve more bars to go" liegt zum Beispiel eine Wortspielerei zugrunde. Einerseits bedeute es "zwölf weitere Takte zu spielen" und weist so auf die Bluesform des Stückes hin. Andererseits dacht Shorter beim komponieren an jemanden, der eine außerordentlich ausgiebige Kneipentour macht, und noch zwölf Bars auf seiner Liste hat, die er besuchen will. Der Titel "Fee-Fi-Fo-Fum" ist die Abkürzung des Ausspruchs eines Riesen aus einem bekannten amerikanischen Märchen, "Jack and the beanstalk", und das Stück "El goucho" verbreitet ganz allgemein die fröhlich-klischeehafte Vorstellung eines südamerikanischen Viehirten.

Ob sich die ausgeprägten konkreten Grundideen seiner Stücke auch wirklich in den musikalischen Strukturen wiederfinden lassen, ist allerdings eine andere Frage. Shorters Kompositionen sind einfach zu gut, um lediglich der gefühlsmäßigen Abschilderung einer Stimmung oder der Illustration einer Idee zu dienen. Bei manchen Stücken ist der Zusammenhang zwischen Titel und musikalischem Inhalt noch nachzuvollziehen. In "Yes and No" ist die Einteilung in einen A-Teil, der "Yes", und einen B-Teil, der "No" bedeutet, durchaus hörbar. Der

---

zitiert nach: Henthoff, Nat 1963

starke Einsatz von Pentatoniken im Stück "Mahjong" kann als musikalischer Hinweis auf China gelten, obwohl auch diese Beispiele nicht zwingend sind. Bei den meisten Stücken käme jedoch kaum jemand darauf, zwischen dem Titel und der Musik einen inhaltlichen Zusammenhang zu entdecken. Um zum Beispiel bei dem Stück "Nefertiti" an Nofretete zu denken, muß man schon einige Phantasie entwickeln.

Diese Tatsache hat jedoch nur geringe Bedeutung. Allein dadurch, daß die Titel vorhanden sind, eröffnen sie den Stücken eine zusätzliche Dimension, die dem Hörer hilft, Shorters Gedankenwelt besser zu verstehen und auch seiner Musik näherzukommen. Man hat bei einer längeren Beschäftigung mit dem Werk Shorters das Gefühl, daß es als ganzes eine Art Landschaft bildet, in der sowohl musikalische als auch begriffliche Inhalte nebeneinanderstehen und sich gegenseitig ergänzen.

## 4. ASPEKTE DES IMPROVISATIONSSTILS

### Allgemeine Merkmale

Im vorigen Kapitel wurde versucht, herauszuarbeiten, worin die Besonderheiten von Shorters Art, zu komponieren liegen, und was den Kern seiner musikalischen Auffassungen ausmacht. Es stellte sich heraus, daß seine Stücke von schematischen Ansätzen jeder Art frei sind und daß Shorter jedem Stück, jedem Motiv, jedem Akkord, ja jeder Note eine besondere Bedeutung gibt. Seine Meisterschaft liegt darin, durch subtile Veränderungen und ein bewußtes Wahrnehmen jeder Einzelheit eine völlig neue Klangwelt zu schaffen.

Shorters Art, Saxophon zu spielen, ist wiederum untrennbar mit seiner Kompositionsweise verbunden. Dave Liebman bemerkt dazu: "There is an exactness of concept in both Wayne's playing and writing which is obvious throughout."[1]

Wayne Shorter verzichtet in seinen Improvisationen auf jegliche Anwendung von vorbereiteten Patterns. Er versucht im Gegenteil, die Entwicklung eines Stückes ständig im Fluß zu halten, mit kleinen Veränderungen in der Harmonik, rhythmischen Verschiebungen oder dem Spiel mit oft themenbezogenen Motiven zu arbeiten. Immer wieder überrascht er durch die Frische seiner melodischen Einfälle und durch die Vielfalt an musikalischen Inhalten, Klangfarben und Stimmungen. Seine Improvisationen als ganzes sind dabei nicht nach einem bestimmten Plan aufgebaut. Es gibt selten weitläufig angesteuerte Höhepunkte oder langfristige Entwicklungen. Jede seiner Phrasen stellt einen eigenständigen Gedanken dar, der für sich selbst steht und nicht unbedigt Teil eines großen Zusammenhangs ist. Ein Shorter-Solo besteht also eher aus einer Reihe locker aneinandergereihter Melodien, die sich zwar alle auf die jeweilige Komposition beziehen, aber nicht einem übergeordneten Aufbauplan zugeordnet werden.

In seiner Art, während der Improvisation ständig nach neuen Wegen zu suchen, oft auch überraschend auf Einfälle seiner Mitspieler einzugehen und bewußt auch mit Pausen und Motivbruchstücken zu arbeiten, ist er dermaßen konsequent, daß sein Spiel beim ersten Eindruck nicht besonders virtuos oder spektakulär erscheint.

---

[1] Liebman, Dave 1985

Wayne Shorter hat zum Thema Virtuosität eine ganz eindeutige Position: der musikalische Inhalt ist das Einzige, was zählt. Er sagt zu seiner Platte "Speak no Evil": "When I was doing this date it was a struggle to ... forget about the saxophone and its technical problems per se and abandon everything that I had done before."[2] Und in einem Interview sagte er: "You have to beware of getting to the point where you play so well, that the next time you play it sounds like you're copying yourself."[3]

Obwohl für ihn also erklärtermaßen die Saxophontechnik nur zweitrangige Bedeutung hat, gibt es eindrucksvolle Beispiele seiner vollendeten Instrumentsbeherrschung. Vor allem auf den Life-Aufnahmen des Miles Davis-Quintetts, in denen einige Stücke ja in extrem schnellen Tempi gespielt werden, stellt Shorter auch seine technischen Fähigkeiten unter Beweis.

---

[2]zitiert nach: Heckman, Don 1965

[3]Interview mit Richard Williams im "Melody Maker",
zitiert nach: Morgan, Alun. Plttencovertext zu "Blues a'la carte"
Affinity

## Tonale Zentren

Wayne Shorters ganz persönlicher Ansatz zur Bildung von Akkorden und Harmoniefolgen in seinen Kompositionen wurde schon im vorigen Kapitel hervorgehoben. Die harmonischen Konzepte seiner Improvisationen gehen auf natürliche Weise aus seinen Kompositionen hervor, zeichnen sich aber gegenüber diesen durch eine sehr viel freiere Handhabung und größere Spontanität aus.

In seinen Improvisationen deutet Shorter die Akkorde immer wieder neu aus und bezieht sich auf sie weniger in einer starren und funktionsmäßigen Weise als vielmehr mit einem Schwerpunkt auf ihrer klangfarblichen und stimmungsmäßigen Bedeutung. Das bedeutet, daß sich das von ihm benutzte Tonmaterial nicht aus den Akkordtönen oder einer dem Akkord zugeordneten Skala ergibt. Der Akkord stellt für ihn ein tonales Zentrum dar, das heißt ein Bezugssystem, auf das sich die Töne der Imptovisation beziehen, und das jedem einzelnen Ton eine besondere Bedeutung und Klangfarbe gibt. Bildlich ausgedrückt könnte man sagen, daß das von Shorter zur Ausdeutung der Akkorde benutzte Tonmaterial nicht einen nach festen Regeln strukturierten Körper ergiebt, sondern eine locker um ein Zenrum versammelte Wolke. Es ist für Shorter also prinzipiell möglich, jeden der zwölf Töne zu benutzen, von denen jeder im Verhältnis zum Akkord eine besondere Klangfarbe hat, und konsonanter oder dissonanter, oder mehr "inside" oder mehr "outside" ist. Hierzu wieder ein Zitat von Dave Liebman: "During the session, I heard Ron Carter remark how Wayne would refer to each note as a person unto itself."[4] Wenn man die Improvisationen Shorters betrachtet, so stellt man fest, daß jede für sich einen ganz bestimmten Grad von Konsonanz oder Dissonanz hat, daß also die Auswahl der Töne und der damit verbundenen Klangfarben durchaus nicht beliebig ist, sondern trotz, oder vielleicht gerade durch den spontanen Charakter des kreativen Flusses ein klangliches Ziel hat.

Die Art und Weise von Shorters Auswahl der Töne soll nun zunächst am Beispiel der ersten sechzehn Takte seiner Improvisation über sein Stück "E.S.P." deutlichgemacht werden. (Beispiel 4)

---

[4] Liebman, Dave 1985




Beispiel 4 Improvisation über "E.S.P.", Takt 1-16

Die Improvisation ist sehr linear und hat einen starken Anteil an chromatischem Material. Zunächst einmal fällt die außergewöhnlich häufige Verwendung der #11 auf: im ersten und zweiten Takt jeweils $B^{\flat}$ über $E^{7}$, im fünften und sechsten Takt wieder, im siebten Takt ein A über $E^{\flat j7}$. Dann im achten Takt, wie zur Abwechselung, die reine Quarte, $A^{\flat}$ über $E^{\flat j7}$. Die folgenden Takte werden dann wieder geprägt durch jeweils mit dem Akkordverlauf chromatisch ansteigenden, bewußt ausgehaltenen und isoliert gesetzten #11, die für kurze Zeit einen 3/4-Takt implizieren.

Im darauffolgenden D-moll-Akkord verwendet Shorter eine chromatische Umspielung des Grundtons D. Dabei setzt er auch den mit D-moll überhaupt nicht verwandten Ton $E^{\flat}$ als Leitton von oben ein. In den letzten beiden Takten der Form wird die Phrase dann auf der None aufgelöst, und folgt dann der chromatischen Abwärtsbewegung der Akkorde vom G- zum $G^{\flat j7}$.

Daß Shorter auch Stufen, die für das Akkordgeschlecht wesentlich sind, verändert, zeigt sich bei den $E^{7}$-Akkorden, wo er statt der kleinen die große Septime verwendet und so den Akkord zum Major-Akkord umdeutet. Das ist um so auffälliger, als die kleine Septime ja im Thema ein starke Bedeutung hat. Bei der Wiederholung des $E^{7}$-Akkordes im fünften und sechsten Takt verwendet er dann die kleine Septime und außerden die im Thema vorkommenden Optionen C und G.

Daß Shorter diesen Improvisationsansatz in Bezug auf Harmonik nicht nur bei Eigenkompositionen, sondern auch beim Spiel über Standards hat, zeigt sich bei einer Analyse der ersten zweiunddreißig Takte seiner Improvisation über "Green Dolphin Street". (Beispiel 5)



Beispiel 5 Improvisation über "Green Dolphin Street", Takt 1-32

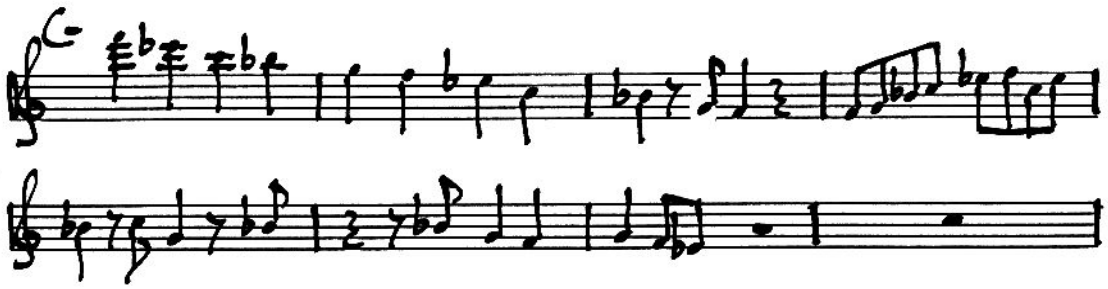
Die erste Phrase in den Takten fünf bis acht ist geprägt durch die Verwendung der Sexte. Die Zentraltöne der Melodie, die in Quarten umspielt werden, sind das D über $F^7/E^\flat$, das $D^\flat$ über $E^{\flat 7}/E^\flat$ und das C über $E^\flat{}^{\Delta 7}$. Über $E^\flat{}^{\Delta 7}$ spielt Shorter in Takt sieben dann als weiteren wichtigen Ton die #11. Die häufige Verwendung gerade dieses Tones (vgl. E.S.P.) macht Shorters Denkweise besonders deutlich. Eigentlich müßte nach der Funktionsharmonielehre die reine Quarte gespielt werden. Da diese aber im Zusammenhang mit einem Major-Akkord einfach scheußlich klingt, bevorzugt er statt dessen die #11.

In der folgenden Phrase, einer Kadenz in $E^{b}$ dur, sieht man, wie Shorter sich nur lose an einigen wichtigen Akkordtönen orientiert und ansonsten chromatische Umspielungen gebraucht. So benutzt er als Zentraltöne $A^{b}$ über F-, $B^{b}$ und D über $B^{b7}$, A (die #11) über $E^{bj7}$. Seine Linie folgt allerdings nicht dem vorgegebenen harmonischen Spannungsverlauf, da sie nicht nach $E^{bj7}$ hin aufgelöst, sondern eher dissonant weitergestaltet wird. Das am Ende der Phrase stehende H weist schon auf den nächsten Akkord, nämlich $A^{b}$-moll hin.

Die Takte einundzwanzig bis vierundzwanzig sind ein besonders subtiles Beispiel von Shorters meisterhafter Kontrolle der harmonischen Zusammenhänge. Als zentralen Melodieton verwendet er zunächst die Terz (A über $F^{7}/E^{b}$ und G# über $E^{j7}/E^{b}$). Eigentlich müßte in Takt dreiundzwanzig dann ein G über $E^{bj7}$ erfolgen, aber anstatt chromatisch nach unten zu rücken, geht er nach oben, zur #11, und dann schließlich noch einen Ganzton weiter nach oben zur #5, dem H. Bezeichnend ist hier, daß Shorter die Phrase nicht auflöst, sondern im Gegenteil durch einen dissonanten Schluß zum Ende hin offen hält. Auch die folgenden Takte machen deutlich, wie Shorter ein rudimentäres Gerüst von Akkordtönen mit chromatischen Farb- und Durchgangstönen erweitert.

Es könnte der Einwand erhoben werden, daß es nicht zulässig ist, so kurze Passagen aus relativ schnellen Stücken genau zu analysieren (die Dauer der betrachteten Stellen beträgt bei "E.S.P." etwa fünfzehn, bei "Green Dolphin Street" etwa vierzig Sekunden) und daß die erhaltenen Ergebnisse eher zufälliger Natur sind. Ich kann tatsächlich nicht beurteilen inwieweit die herausgestellten Gestaltungsmerkmale von Wayne Shorter in den betreffenden Momenten auch bewußt angewandt wurden. Nach einer gründlichen Beschäftigung mit einer breitgefächerten Anzahl von Transkriptionen kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß die feinen Nuancierungen, die Konzentration auf jeden einzelnen Ton nicht dem Zufall, sondern Shorters Klangvorstellung entspringen und zum mindestens intuitiv absichtlich verwendet werden.

Nicht alle von Wayne Shorters Improvisationen entstehen aus der Oben beschriebenen horizontalen, auf den jeweiligen Akkord bezogenen Denkweise. Oft spielt er auch über längere Strcken mit bestimmten Skalen oder Intervallen. Die von ihm bevorzugte Skala ist dabei die Pentatonik, die er vor allem in solchen Stücken anwendet, in denen über längere Zeit der Akkord nicht wechselt, die also eher modal sind. Improvisationen, in denen die Verwendung von Pentatoniken durchaus dominierend ist, hat Shorter zum Beispiel über die Stücke "Mahjong", "Witch Hunt" und "Night Dreamer" gespielt. Dabei kann die Pentatonik unterschiedlichen Charakter annehmen. Während sie in "Witch Hunt" und "Night Dreamer" in einem sehr erdverbundenen Sinn als Bluestonleiter verwendet wird, klingt in "Mahjong" eher eine Verwandschaft mit fernöstlichen Pentatoniken an. In beiden Fällen Verwendet Shorter die Tonleitern nicht in einem komplizierten Inside-Outside System wie zum Beispiel John Coltrane, sondern im Gegenteil als harmonisch reduzierteste und möglichst einfach gehaltene Improvisationsform, die Raum läßt für andere, rhythmische oder motivische Schwerpunkte. Als Beispiel hier die ersten acht Takte der Improvisation über "Witch Hunt". (Beispiel 6)



Beispiel 6 Improvisation über "Witch Hunt", Takt 1-8

Gelegentlich kommt auch die kontrastierende Verwendung von zwei oder drei verschiedenen Pentatoniken vor. Hier repräsentieren die Skalen jeweils bestimmte Klangfarben, die dann im Verlauf der Improvisation verarbeitet werden. Diese Art der Verarbeitung von mehreren Pentatoniken wendet Shorter gelegentlich in den Aufnahmen mit dem Miles Davis-Quintett an, die von einer freischwebenden oder sogar völlig freien Tonalität (im Sinne Ornette Colemans) geprägt sind. Ein gutes Beispiel für diese Technik ist sein Solo über sein Stück "Papaphernalia". Die harmonische Grundlage des Stückes ist ein ständig durchgehaltener Pedalton "D", über den sich ein freier tonaler Raum entwickelt. (Beispiel 7)




Beispiel 7 Improvisation über "Paraphernalia" , 3.Chorus Takt 1-16

Für die hier als Beispiel verwendeten sechzehn Takte ist eine Vermischung der B♭-moll Pentatonik mit der G-moll Tonleiter kennzeichnend. Die Phrasen im zweiten Takt und im vierten und fünften Takt stehen in B♭-moll, wobei die zweite Phrase aus der ersten entwickelt ist. Allerdings bilden hier die letzten beiden Achtelnoten eine harmonische Ausweichung. Diese Ausweichung, das Intervall E-C♯, spielt im weiteren Verlauf der Improvisation keine Rolle mehr, ist also nur ein kurzer Einschub. Wie so häufig in Shorters Improvisationen bleibt die Phrase durch diesen Einschub nach hinten offen, das heißt sie bildet keine in sich abgeschlossene Einheit.

Danach folgt vom siebten bis zum zehnten Takt eine Phrase, die zunächst mit der B♭-moll Pentatonik beginnt, dann aber, auf der 3+ in Takt acht nach G-moll wechselt. Um die neue Tonalität zu festigen, erscheint auf der 1+ in Takt neun ein F♯, das heißt, Shorter verwendet zuerst die melodische Molltonleiter, geht dann aber in Takt zehn zur kleinen Septe und der dorischen Molltonleiter über. Das C♯ auf Schlag 4 in Takt neun bildet einen chromatischen Durchgangston.

In der letzten Phrase des Beispiels vermischen sich dann die Tonarten. Die ersten drei Töne gehören zu G-moll, dann folgen vier Achtel in B♭-Pentatonik, acht in G-moll, zwei in B♭-Pentatonik, zwei in G-moll und dann der Rest der Phrase in B♭-Pentatonik. Interressanterweise fällt die Integration der tonalen Felder mit einem rhythmischen Auseinanderbrechen der Improvisation zusanmmen.

Shorter spielt so laid back, daß er innerhalb von vier Takten gegenüber der Rhythmusgruppe drei Schläge verliert, Man hat fast das Gefühl, daß die Integration der beiden Tonarten auf einer geistigen Ebene derart "kraftraubend" ist, daß es durch einen Verlust an Tempo ausgeglichen werden muß.

Die bisher behandelten Beispiele bezogen sich auf Stücke, in denen die Pentatoniken dazu dienten, über Teile zu spielen, die harmonisch sehr statisch waren. Gelegentlich wendet Shorter diese Spielweise auch in Stücken mit rascherer Akkordentwicklung an, um längere Bereiche harmonisch zusammenzufassen. Das ist auch beim nächsten Beispiel der Fall, dem ersten Chorus seiner Improvisation über sein Stück "Iris". (Beispiel 8)




Beispiel 8 Improvisation über "Iris", Takt 1-16

Das Stück steht in einem ruhigen 3/4-Takt und hat eher balladen haften Charakter. In den ersten acht Takten haben die Akkorde keinen funktionalen Bezug zueinander. Ihre zentralen Töne umspielen aber mehr oder weniger die Anfangstonalität F-moll. Die zweiten acht Takte haben als Grundtonalität C-moll, wobei das häufig vorkommende $D^{b7}$ dominantische Funktion hat.

Im hier vorgestellten ersten Chorus seiner Improvisation hat Shorter alle diese Akkorde praktisch unter zwei verschiedene Skalen zusammengefaßt. Die eine ist die C-moll Petatonik, die andere die $E^{b}$-moll Pentatonik mit einem zusätzlich eingefügten $C^{b}$. Dabei hat die C-moll Pentatonik eher einen ruhigen, tonikaartigen Klangcharakter, während die andere Skala, die vor allem dem dominantischen Akkord $D^{b7}$ zugeordnet ist, spannungserzeugend wirkt.

Die erste Phrase in Takt zwei und drei steht in C-moll. Das folgende, deutlich abgesetzte Intervall im vierten Takt gehört zur $E^{b}$-Skala und bereitet die folgende Phrase vor, die im fünften und sechsten Takt ganz in $E^{b}$-moll steht. Der siebte und achte Takt sind die einzigen, die nicht zu einer der beiden Skalen gehören. Hier bereitet Shorter zunächst chromatisch die Auflösung nach $A^{bj7\#5}$ vor, die auf dem G und dem $A^{b}$ in Takt acht stattfindet. In den Takten neun bis zwölf verwendet Shorter dann wieder die C-moll Pentatonik, während die letzten vier Takte wieder dominantisch sind und durch die Verwendung der $E^{b}$-moll Skala geprägt sind, in die hier allerdings einige chromatische Durchgangs- und Zusatztöne eingefügt sind. (A in Takt dreizehn; G, F und D in Takt fünfzehn).

Für den ganzen Chorus ergibt sich also, wenn man C-moll als Tonika und $E^{b}$-moll als Dominante betrachtet, grob gesehen die Struktur Tonika, Dominante, Tonika, Dominante. Es fällt dabei auf, daß die rhythmische Strukturierung der harmonischen parallel läuft. Während die Tonika-Bereiche ruhig angelegt sind und die Periodik des Stückes unterstützen (siehe vor allem die Takte neun bis zwölf), bestehen die Dominant-Bereiche aus unruhigen und gegen das Metrum phrasierten Triolenbewegungen. (Die Zusammenfassung von Notengruppen durch Balken erfolgte gemäß Shorters Phrasierung)

Diese in den vorigen Beispielen gezeigte Art der Verwendung von Pentatoniken stellt allerdings, wie schon erwähnt, nicht die Regel dar, sondern bildet eher eine Ausnahme, die als besonderer Effekt eingesetzt wird. Im allgemeinen bevorzugt Shorter ständig sich verändernde und im Fluß befindliche harmonische Wendungen gegenüber einem eher breitflächig angelegten Denken in Skalen. Es fällt aber auf, daß in seinen Improvisationen bestimmte Intervalle besonders häufig vorkommen. Die bevorzugten Intervalle sind kleine und große Sekunden sowie Quarten und Quinten. Dadurch erreicht Shorter, daß seine Melodien mehrdeutig sind und vermeidet es, einen Akkord eindeutig durch seine Terzschichtung auszuspielen. Die häufige Verwendung von Chromatik und halbtönigen Umspielungen erweckt den Eindruck einer ungefähren Anlehnung an die Akkorde und kommt so Shorters Neigung zu mehrdeutigen Strukturen und rasch wechselnden Klangfarben entgegen.

Auffallend ist auch die relativ häufige Verwendung von großen Intervallen. Kleine und große Septimen, ja sogar Nonen sind bei ihm keine Seltenheit. Auch dieses Stilmittel ermöglicht es ihm, rasch und fast übergangslos von einem musikalischen Gedanken zum nächsten zu gehen oder auch einen Gedanken in sich in einem gebrochenen Licht zu entwickeln.

Die geradezu gehäufte Verwendung von Chromatik und Quarten läßt sich vor allem an Beispiel fünf und Beispiel sieben erkennen. Häufig entstehen kleine Septimen durch die Übereinanderschichtung zweier Quarten. In Beispiel acht erscheinen in Takt vierzehn und fünfzehn mehrmals große Septimen und Oktaven. Oft ist es so wie hier, daß bestimmte Phrasen geradezu durch die Verwendung eines bestimmten Intervalls gekennzeichnet sind. Shorter läßt also auch in der Verwendung von Skalen und bestimmten Intervallen seine Konzentration auf das klangfarbliche Spiel und die Arbeit mit feinen Nuancen erkennen.

Motivverarbeitungen

In den bisher gemachten Aussagen über die Harmonik und Melodik von Shorters Saxophonspiel klang bereits die Tatsache an, daß er in den einzelnen Phrasen oft mit bestimmten Tönen, Intervallen und Überhaupt in einem weiteren Sinn mit Motiven arbeitet. Oft sind diese Motive den Themen entnommen und erweitern oder verändern diese. Shorter hat dabei auch einen sehr ausgeprägten Bezug auch zur formalen Struktur der Themen. Das heißt, themenbezogene Motive erscheinen im formalen Ablauf des Stückes meistens an derselben Stelle wie ihr Bezugspunkt im Thema. Der ausgeprägte Formsinn Shorters zeigt sich auch darin, daß er häufig an den wiederkehrenden Stellen der Form ähnliche Phrasen spielt, oder sogar eingeführte Motive im nächsten Chorus wieder aufgreift und weiterverarbeitet.

Diese Art des motivischen Spiels wendet Shorter zum Beispiel bei seiner Improvisation über "E.S.P." jeweils in den Takten neun bis zwölf der Form an. Ich habe deshlb die betreffenden Takte aus dem Thema und aus allen Improvisationschorussen untereinandergeschrieben. (Beispiel 9)




Beispiel 9 "E.S.P.", jeweils Takt 9-12 aus Thema und Improvisationschorussen

Man sieht, daß Shorter in dreien der vier Improvisationschorusse mit denselben Mitteln gearbeitet hat: im ersten, zweiten und vierten Chorus verschiebt er ein Motivbruchstück parrallel zu Akkordentwicklung chromatisch nach oben, das jeweils nach zweimaliger Wiederholung in eine Achtelbewegung mündet. Jedesmal bildet die Motivtransposition rhythmische eine Dreierverschiebung, das heißt von einem Motiveinsatz bis zum nächsten sind es jeweils drei Schläge, was zu einer Verschiebung der Betonungen führt. In jedem Chorus wird die Konstruktion aber verändert: Im ersten Chorus ist es nur ein Ton, der verschoben wird, im zweiten und vierten dagegen chromatisch abwärtsführende Gruppen aus drei Tönen. Im ersten Chorus setzt die Phrase auf der 2+ ein, im zweiten auf der 3 und im vierten Chorus sogar erst auf dem ersten Schlag des zweiten Taktes. Im zweiten Chorus wird das Motiv auch nicht, wie sonst, dreimal, sondern nur zweimal gespielt, so daß die nachfolgende Achtelbewegung viel länger ist.

Eine Sonderstellung hat der dritte Chorus. Er greift als einziger das Thema wieder auf und zitiert es in freier Form. Man erkennt, wie subtil und nuancenreich Shorter sein motivisches Material variiert, und wie sehr er auch auf der formalen Struktur der Komposition als Grundlage der Improvisation aufbaut.

Im vorigen Beispiel wurde gezeigt, wie Shorter periodisch in den Strukturen der Form mit Motiven arbeitet und sie in jedem Chorus neu verarbeitet. Oft geht er aber auch den entgegengesetzten Weg: er nimmt ein Motiv und entwickelt es über den ganzen Chorus, indem er es den wechselnden Akkorden gemäß variiert. Er läßt den Hörer sozusagen mitverfolgen, wie er aus kleinen Bruchstücken, oft nur einem Intervall, durch Erweiterung und Variation lange Melodien schafft. Währen wir bei den motivischen Verarbeitungen in seinen Kompositionen feststellten, daß die rhythmische Grundstruktur meistens erhalten bleibt, benutzt Shorter in seinen Improvisationen gerade besonders das rhythmische Element zur Variation. Ein fast schulmäßiges Beispiel für diese Art des Arbeitens mit Motiven ist die schon im Abschnitt über Pentatoniken untersuchte Improvisation über "Paraphernalia". (Beispiel 7)

Das Motiv, ein einfacher Ausschnitt aus einer Pentatonik, wird zunächst in zweiten Takt vorgestellt, und dann im vierten und fünften Takt in erweiterter Form wiederholt. Für Shorters Stil bezeichnend ist hier, daß die zweite Form des Motivs nicht auf derselben Taktzeit beginnt wie die erste, so daß sich die Betonungen verschieben.

Im siebten Takt erscheint dann das Motiv zum dritten Mal, diesmal ausgearbeitet zu einer viertaktigen Phrase, in der auch neues harmonisches Material auftaucht. In der folgenden und letzten Form benutzt Shorter nicht den ursprünglichen melodischen Anfang, sondern eine ungefähre Umkehrung. Anstatt wie vorher eine Abwärtstendenz, zeigt das Motiv jetzt zunächst eine deutliche Aufwärtsbewegung, die dann im Verlauf der vier Takte zu einer sprunghaften Wellenbewegung wird.

## Rhythmik und Phrasierung

Die rhythmischen Auffassungen eines Musikers und seine Art zu phrasieren stellen im Jazz ein grundlegendes Erkennungsmerkmal dar. Im gegensatz zum eher intellektuell gefilterten Ansatz im harmonischen Bereich, der auch in einem stärkeren Maße lern- und übbar ist, hat die Rhythmik eines Improvisators einen direkten Bezug zu seinem grundlegenden Körpergefühl und dem Kern seines Musikempfindens. Die, bei aller Vielfalt und Breite des Schaffens, außerordentlich große Einheitlichkeit und Geschlossenheit von Shorters Improvisationskonzepten zeigt sich auch darin, daß in seinen Solos allen musikalischen Erscheinungen in anderen Bereichen immer auch rhythmische Strukturen zugrundeliegen.

Gerade im rhythmischen Bereich wird Wayne Shorters meisterhafte Beherrschung der musikalischen Strukturen besonders deutlich. Auch in den wildesten Verschiebungen oder in Passagen, in denen sein Spiel als völlig "out of time" erscheint, verliert er nie den Überblick und ist sich in jedem Augenblick über die Form völlig bewußt. Weder extrem schnelle oder extrem langsame Tempi noch ein völlig irritierendes Spiel der Rhythmusgruppe (vgl. dazu das Spiel von Tony Williams) scheinen sein Formbewußtsein und Taktgefühl zu erschüttern. Das zeigt sich vor allem in den Life-Aufnahmen des Miles Davis-Quintetts immer wieder an solchen Stellen, an denen er nach langen Phasen des rhythmischen Verwirrspiels wieder klar die Form betont. Viele Passagen muß sich auch der geschulte Hörer fünf- oder sogar zehnmal anhören, um in den scheinber unstrukturierten Klängen Form und Time -die definitiv vorhanden sind- wahrzunehmen.

Wayne Shorters persönliches Rhythmusgefühl zeichnet sich durch eine Tendenz zu fließenden Rhythmen aus. Das heißt, er benutzt das feste Metrum als Bezugspunkt, weicht selber aber häufig davon ab und spielt dabei meistens hinter dem Beat. Dieses hinter dem Beat spielen setzt er dabei aber bewußt als musikalisches Gestaltungsmittel ein, es kann mehr oder weniger ausgeprägt sein. Neben Passagen, die völlig klar und genau auf dem Beat sind, stehen solche, in denen er das Tempo dermaßen verzögert, daß er sogar Schläge gegenüber der Rhythmusgruppe verliert. Viele Töne, die er spielt stehen nicht auf definierten Zählzeiten, sondern irgendwo dazwischen. Shorter schafft dadurch eine Spannung zwischen der "objektiven" Time der Rhythmusgruppe und seiner

eigenen, subjektiven Time, die durch den Verlauf der Phrase entsteht. Einzelne Töne oder Phrasen werden dadurch vieldeutig, das heißt, der Hörer weiß nicht genau, welcher von beiden Ebenen sie jetzt zuzuordnen sind.

Eine rhythmisch sehr interessante Improvisation hat Shorter über das Stück "81" gespielt. Bei dem Stück handelt es sich um eunen Blues, in dem das Miles Davis-Quintett erstmals mit Rockrhythmen experimentierte. Außerdem ist das Stück geprägt durch ein ostinates Baß-Riff und die Verwendung von sehr frei und chromatisch aufgefaßten sus⁴-Akkorden. Die Improvisationen sind so strukturiert, daß jeweils der erste Teil über das Baß-Ostinato und dem Rockrhythmus abläuft, und dann nach einigen Chorussen ein Übergang zum Swing und Walking-Baß stattfindet. Shorter hat jeden Chorus als eine eigene Einheit aufgefaßt, in der er jeweils einen bestimmten musikalischen Gedanken entwickelt. Hier sind jetzt der zweite und der fünfte Chorus der Improvisation gegenübergestellt. (Beispiel 10)




Beispiel 10 zweiter und fünfter Chorus aus der Improvisation über "81"

Beide Chorusse sind sehr stark an der Bluesform orientiert und bestehen aus drei viertaktigen Phrasen, deren Zentraltöne in einem einfachen und Bluesbetonten Sinn auf die Akkorde bezogen sind. Das bedeutet, die jeweiligen Grundtöne, Terzen und Septimen sind die Eckpfeiler der Improvisation. Das sind allerdings die einzigen Gemeinsamkeiten zwischen beiden Chorussen.

Im ersten Teil des Beispiel verwendet Shorter eine sehr zerfahrene, fast richtungslose Rhythmik. Seine Motive und Phrasen beginnen irgendwo im rhythmischen Raum und sind eigentlich im Notenbild nicht wiederzugeben, weil sie nicht klar auf bestimmten Zählzeiten beginnen. Die Einsen werden grundsätzlich eher verschleiert als betont, genauso die Akkordwechsel. Im sechsten und siebten Takt der Form spielt er eine Phrase, die von ihm zwar deutlich als Double-Time Phrase gedacht ist, deren Tempo im Vergleich zur Rhyrhmusgruppe aber so verschleppt ist, daß auf acht "objektive" Viertel nur sieben von Shorters Viertelnoten kommen. Diese Tendenz zu einem unklaren und nebulösen Rhythmusempfinden wird unterstützt dadurch, daß Shorter sehr viele schnelle Läufe spielt, die das Tempo eher auflösen als bestätigen.

Ganz anders dagegen der zweite vorgestellte Chorus. Hier ist die Rhythmik sehr klar und basiert auf Viertelnoten, höchstens Achtelnoten. Die Einsen sind betont und die Form wird durch die Phrasenlänge genau unterstützt. Während Shorters Time im ersten Chorus völlig richtungslos und unsicher wirkte, ist sie hier klar und stark und in einer sehr kraftvollen Weise kurz hinter dem Beat.

Die kontrastierende Anlage beider Chorusse hängt auch zusammen mit dem veränderten Spiel der Rhythmusgruppe. Während im ersten Chorus die metrische Struktur über dem Ostinato sehr offen und frei war und auch Tony Williams Temposchwankungen als Stilmittel einsetzte, ist sie hier durch den Walking-Baß bedingt, sehr kompakt. Interessant ist auch die Feststellung (mal wieder) daß die rhythmische Unterschiedlichkeit der beiden Corusse ihre Entsprechung auf harmonischen Gebiet hat. Der rhythmisch aufgelöste erste Chorus wird gekennzeichnet durch starke Verwendung von Chromatik und einer Verschleierung der Akkordstrukturen, währen Shorter im zweiten Chorus auf klare und eindeutige Weise mit den wichtigen Akkordtönen spielt.

Um die feinen rhythmischen Nuancen seiner Improvisationen erreichen zu können, wendet Shorter eine große Anzahl von Phrasierungstechniken an. Innerhlb einer Linie setzt er Töne mehr oder weniger voneinander ab, setzt ständig Akzente (oder auch nicht) und variiert von sehr hartem bis zu sehr weichem Anstoß. Oft kommen bei ihm auch "Ghost Notes" vor, das heißt er verschluckt einzelne Töne innerhalb einer Linie. Seine äußerst virtuose Handhabung der Doppelzunge (auf dem Tenorsaxophon eine seltene und schwierige Spieltechnik) ermöglicht es ihm, auch in den schnellsten Tempi glasklar phrasierte Linien zu spielen, in denen jede Note extra artikuliert ist.

Die Beispiel zeigen, wie sehr Wayne Shorter Rhythmik und Phrasierung ganz bewußt zur musikalischen Verarbeitung einsetzt. Im Gegensatz zu vielen anderen Musikern, die gedankenlos ihre Phrasierung als selbstverständlich betrachten und überhaupt nie verändern, setzt Shorter gerade in diesem Bereich einen Schwerpunkt in der Entwicklung von vielfältigen Ausdrucksformen. Seine Art, die Rhythmik und Phrasierung seiner Improvisationen zu gestalten, vermittelt in einer Weise Stimmungen und musikalische Inhalte, die von Dave Liebman als "rhythmic lyricism"[5] bezeichnet wurde.

---

[5]Liebman, Dave 1985

Tonbildung und die Verwendung von Klangfarben

Als letztes der wichtigen Stilelemente wird schließlich im folgenden Abschnitt Wayne Shorters Tonbildung behandelt. Genau wie der Rhythmik eines Musikers ist der Tonbildung ein direkter, unintellektueller Zugang zu seinem unmittelbaren Körpergefühl eigen. Bei einem Blasinstrument ist die Tongebung sogar noch weitergehend mit der fundamentalen Körper- und Lebensfunktion des Atmen verbunden.

Shorters Saxophonton zeichnet sich in seinem Klang und seiner Artikulation durch eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme aus. Er kann einen schreienden, flüsternden, klagenden, schüchtern oder sicher erzählenden Charakter annehmen. Dieser emotionale und stimmhafte Gebrauch des Saxophontons, der immer verbunden ist mit einem etwas gepreßten und näselnden Unterton, verbindet Shorter mit John Coltrane. Während er am Anfang seiner Entwicklung, wohl in einer Anlehnung an den um einige Jahre älteren Coltrane, sehr stark den extrovertierten, lauten, "schreienden" Aspekt des Tones betont, entwickelt er im Laufe der Jahre verstärkt auch die leisen und zarten Bereiche. In seinen Improvisationen bleibt sein Ton, wie seine Phrasierung, nie gleich, sondern wird immer aktiv miteinbezogen in den Fluß der musikalischen Entwicklung.

Im Laufe des hier untersuchten Zeitraums wird für Shorter das Spiel mit den Klangfarben immer wichtiger. Immer mehr variiert er in seinen Improvisationen die Palette seiner klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten und reduziert dafür im Gegenzug die harmonische und formale Komplexität seiner Konzeptionen. Diese Tendenz, die er gemeinsam mit Miles Davis verfolgt, führt schließlich zu den sehr stark klangfarblich orientierten Platten "Super Nova" (Shorter) und "Bitches Brew" (Davis). Für Shorter bedeutete dieser Entwicklungsprozeß wohl, daß er die intellektuellen , verstandesmäßig aufgebauten und oft sehr komplexen Anteile seiner Musik durch eine Betonung des einfach strukturierten emotionalen Bereichs verringerte. Er ging damit in aller Konsequez einen Weg, der bereits mit der Platte "Night Dreamer" begann, über die er sagt: "I'm playing more emotionally than I used to. There are fewer passages of beeing complicated for the sake of beeing complicated"[6].

[6]zitiert nach: Henthoff, Nat 1963

Um die Bandbreite seiner Klangfarben noch weiter zu vergrößern, begann er gegen Ende der 60er Jahre, zusätzlich noch das Sopransaxophon zu verwenden. Sein Ton auf dem Sopran ist eine natürliche Weiterführung seines Tenortones. Auf dem Sopransaxophon erreichte Shorter eine unglaubliche Sparsamkeit und Zartheit des Klanges. Manchmal reduziert er die melodischen und rhythmischen Elemente seines Spiels so, daß es scheint, als ob seine Musik vollständig aus Klang besteht. Zum Verhältnis seines Spiels auf dem Sopran- und dem Tenorsaxophon sagte Shorter in einem Interview: "Das Sopran ist mehr wie ein Füllfederhalter, das Tenorsaxophon entspricht einem dicken Pinsel."[7] Dieser Vergleich seiner Musik mit der Malerei zeigt auch die grundlegende Bedeutung, die er der Klangfarbe in seine musikalischen Konzepten beimißt.

[7]Endress, Gudrun 1988

## 5.WAYNE SHORTER ALS LEADER: SEINE PLATTEN FÜR BLUE NOTE

### Allgemeines zur Entstehung der Aufnahmen

In den 60er Jahren war die Produktion einer Jazzplatte eine relativ unproblematische Angelegenheit. Eine Plattenfirma machte mit einem Jazzmusiker einen Vertrag für eine oder mehrere Platten, und dieser suchte sich für den Aufnahmetermin eine Gruppe zusammen. Die Platte wurde dann oft an einem einzigen Nachmittag eingespielt, wobei die Stücke nur selten vorher geprobt worden waren. Die grundsätzliche Aufnahmetechnik hatte sich seit Jahrzehnten praktisch nicht verändert: es wurden zwei Mikrophone in den Raum gestellt, das Tonbandgerät eingeschaltet und einfach alles aufgenommen. Mehrspuraufnahmeverfahren, elektrische Soundveränderungen und bewußtes Einsetzen von Stereo-Effekten wurde erst Ende des Jahrzehnts von Rockgruppen eingeführt und waren unter Jazzmusikern außerdem verpönt. Daß die Plattenfirma "Blue Note" musikalisch bessere Platten produzierte als die Konkurrenz, lag nicht zuletzt an der Tatsache, daß sie den Musikern vor den Aufnahme eine(!) bezahlte Probe zubilligte.

Auch die Gruppen, mit denen Wayne Shorter seine Platten für Blue Note aufnahm, spielten nicht regelmäßig zusammen, sondern waren jeweils für die Aufnahmen zusammengestellt. Weder die Art der Besetzung noch die Auswahl der Musiker deutet an, daß Shorter irgendeinen Ehrgeiz als Bandleader entwickelte. Alle Platten sind nach dem konventionellen Gruppenschema "Solist plus Rhythmusgruppe" konzipiert, wobei Shorter auf "Night Dreamer" und "Speak no Evil" jeweils noch einen Trompeter als zweiten Solisten hinzuzog. Die ausgewählten Musiker gehörten alle zum etablierten Kreis der New Yorker Jazz-Szene und spielten fest in anderen Gruppe mit, oft sogar in der selben wie Shorter. Mit Lee Morgan, Freddie Hubbard und Reginald Workman spielte er bei Art Blakey zusammen, mit Herbie Hancock und Ron Carter bei Miles Davis. Wichtige Musiker waren für ihn außerdem Elvin Jones und McCoy Tyner, die ansonsten im John Coltrane-Quartett spielten.

Trotzdem hatten diese Plattenaufnahmen für Shorter eine große Bedeutung. Über seine Platte "Night Dreamer" sagt er: "I knew, that for my first album for Blue Note, I had to say something substantial."[1]

---

[1] zitiert nach: Henthoff, Nat 1963

Er bereitete alle Plattenaufnahmen von den Kompositionen her sorgfältig vor und war bemüht, auf jeder von ihnen einen weiteren Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung zu dokumentieren.

Shorter ging es weniger darum, eine homogene, intensiv und gleichberechtigt zusammenspielende Gruppe zu bilden, sondern er wollte seine Kompositionen und seine Vorstellungen als Improvisator konsequent verwirklichen. So gut die Musiker auf seinen Platten auch sind, gemessen an den wirklich "großen" Gruppen der Jazzgeschichte dienen sie hier eher als Begleitband. Auf dem Covertext zu "Night Dreamer" bemerkt Nat Henthoff: "As is evident throughout the album, Wayne's collegues, appreciating the importance he attached for this first album for Blue Note, took care to understand and fit into his intentions while retaining their own expressive personalities."[2]

Shorters Leitungsstil während der Aufnahme-Sessions war es, den anderen Musikern die Stücke vorzulegen, die wichtigsten Dinge kurz zu besprechen und dann einfach zu spielen. Er hebt auf den Plattencovertexten als besonders positive Eigenschaft seiner Mitspieler hervor, daß er ihnen nicht viel zu erklären brauchte und daß sie von alleine so spielten, wie es zu den Kompositionen paßte. In einem Downbeat-Artikel schrieb Shorter über seine Vorstellung von einer Plattenaufnahme: "While recording, I'd like to create the atmosphere that we are not just in a recording studio. I've written something down but we'll have a jam session spirit."[3]

Seine Produktion an Kompositionen in den Jahren zwischen 1963 und 1966 hatte wahrhaft gigantische Ausmaße. Außer den hier behandelten vier Platten brachte er noch zwei weitere heraus, die leider nicht neu aufgelegt wurden und nirgendwo erhältlich waren, nämlich "Schizophrenia" und "The All-seeing Eye". Alle diese Platten bestehen, von einer oder zwei Ausnahmen abgesehen, ausschließlich aus Eigenkompositionen. Außerdem schrieb er noch einen großen Teil der Kompositionen für das Miles Davis-Quintett. Grob geschätzt hat er in diesen Jahren etwa fünfzig Eigenkompositionen auf Platte veröffentlicht, von denen keine gegenüber den anderen abfällt oder einer anderen gleicht.

---

[2]Henthoff, Nat 1963

[3]zitiert nach: Wrong, Herb. Plattencovertext zu "Super Nova" 1969 Blue Note

Die Gesamtkonzeption der Stücke

Da, wie schon Oben gesagt, die jeweiligen Bands von Shorter für die Plattenaufnahmen kurzfristig zusammengestellt wurden und nicht unbedingt aufeinander eingespielt waren, entspringt die Gesamtkonzeption der Musik hauptsächlich den Kompositionen. Auch in den Improvisationen basiert das Spiel der Musiker auf dem Material der Stücke. Häufig werden die Begleitmotive, die rhythmischen oder harmonischen Figuren, die Shorter für das Thema komponiert hatte, für das ganze Stück weiterverwendet und dabei mehr oder weniger stark variiert. Es kommt eigentlich nie vor, daß aus dem Zusammenspiel der Gruppe oder dem improvisatorischen Fluß etwas entsteht, was nicht schon deutlich erkennbar in der Kompositionen angelegt war.

Der starke thematische Bezug durch das ganze Stück hindurch zeigt sich auch in dem formal sehr strukturierten Spiel. Sowohl Rhythmusgruppe als auch Solisten betonen in den Improvisationen deutlich die Form und bauen die Chorusse von der Stimmung und der Motivverwendung her fast immer parallel zum Thema auf. Im Grunde findet hier ein Rückgriff auf Konzepte aus der vor-Bebop Zeit statt. Wie im Swing oder New Orleans Jazz werden hier die Improvisationschorusse nicht als völlig vom Thema losgelöster Bestandteil des Stückes angesehen, sondern eher als eine Variation und Ausgestaltung des Themas.

Das bedeutet allerdings nicht, daß die Rhythmusgruppe in völlig passiver Weise ständig die Begleitstrukturen des Themas wiederholt. Das Zusammenspiel der Band in Bezug auf Steigerung und Senkung des Energieniveaus ist sehr homogen. Auf diese Weise kommen sehr aufregende und emotionsgeladene Spannungssteigerungen zustande, die allerdings vom musikalischen Material her konsequent auf den Themen aufbauen.

Neben der disziplinierten und fast bildhaft deutlichen Herausstellung von Shorters Kompositionen ist der zweite wichtige Aspekt dieser Aufnahmen seine kompromißlose Selbstverwirklichung als Improvisator. In seinen Solos findet kein gleichberechtigtes Zusammenspiel statt, sondern Shorter steuert die dynamische Entwicklung der Stücke selbst und baut seine musikalischen Gedanken alleine auf, während die Rhythmusgruppe zwar aufgreift und mitzieht, aber wenig eigenständiges

beisteuert. Gegenüber Shorters Spiel wirken die Trompeten- oder Klaviersolos eher wie zusätzliche Klangfarben, die dem musikalischen Inhalt der Stücke nichts grundsätzliches hinzufügen, sondern nur noch Kleinigkeiten ergänzen.

An Shortes Spiel fällt seine starke Emotionalität auf. Oft baut er seine Improvisationen auf einfachen, riffähnlichen Motiven auf, die er wiederholt und variiert und dabei außerordentlich große Intensitäten und Lautstärken aufbaut. Der "schreiende" Aspekt seiner Tongebung wird manchmal auch dadurch verstärkt, daß er in das Saxophon hineinsingt, ja fast hineinschreit.

Oft sind seine Improvisationen auf Pentatoniken oder Bluestonleitern aufgebaut. Shorter greift dabei sehr stark auf die Ausdruckswerte des "alten" Blues zurück, wobei die Stimmung des Blues und auch die typischen Dur-Moll Reibungen (Blue Notes) gar nicht an das zwölftaktige Formschema gebunden sein müssen, sondern sich auch in vielen anderen Stücken finden lassen.

Wie das Spiel der gesamten Band ist auch sein Spiel stark an den Formen und Motiven des Themas angelehnt. Insgesamt gesehen ist festzustellen, daß Shorter von der ganzen Bandbreite seiner Improvisationstechniken und Ausdrucksmöglichkeiten auf den Blue Note-Platten einen Schwerpunkt auf den expressiven, einfach strukturierten, "erdverbundenen" Bereich legt. Das schließt allerdings immer wieder vorkommende sehr leise, fast vorsichtige und kompliziert ausgetüftelte Stücke nicht aus. Vor allem seinen Balladen ("Virgo", "Infant Eyes", "Teru") ist eine extrem zerbrechliche Stimmung eigen, die einen starken Kontrast zu den übrigen Stücken bildet.

Ein typisches Beispiel für Shorters Musik auf diesen Platten ist das Stück "Night Dreamer", sowohl von der Komposition wie vom Aufbau und Konzeption der Improvisation her. Hier habe ich das Thema und die ersten beiden Chorusse der Improvisation analysieret. (Beispiel 11)




Beispiel 11 Thema und die ersten beiden Improvisationschorusse von "Night Dreamer"

Das Stück besteht aus sechzehn Takten, die in ihrer Form an ein AABA-Schema angelehnt sind. Harmonisch gesehen werden die A-Teile von einer zweitaktigen Akkordfolge ausgefüllt, die aus den Harmonien $G^{j7}$ F- $E^{j7}$ $D^{7}$ besteht. Diese Akkordfolge ist jedoch nicht als Harmonieschema zu verstehen, sondern bildet ein von Shorter auskomponiertes Ostinato, das ständig wiederholt wird. Im zweiten A-Teil wird die Akkordfolge variiert: statt des Ostinatos erscheint im sechsten und siebten Takt als neue Tonart $E^{b}$ Moll. Der B-Teil besteht aus zwei Quarten-Akkorden, von denen der zweite chromatisch nach oben versetzt ist. Dann geht es im letzten A-Teil wieder zurück zum Ostinato. Der Melodieverlauf ist zu den Harmonien parallel aufgebaut: eine viertaktige Melodie, die wiederholt wird und dabei in den letzten zwei Takten nach $E^{b}$ Moll moduliert, im B-Teil ein Quartenmotiv, und im letzten A-Teil eine Variation der ursprünglichen Melodie.

Das interessante an den Akkorden des Ostinatos ist ihre unbestimmte Tonalität. Die Akkorde wechseln viel zu schnell ab, als daß man sie ausspielen könnte, und Shorter versucht es auch gar nicht. Schon in der Melodie des Themas schwankt er zwischen G Dur un G Moll, das heißt, er verwendet H und $B^{b}$ gleichberechtigt. Diese "Gleichzeitigkeit" von Dur und Moll ist ein charakteristisches Merkmal der tonalen Auffassung des Blues, und aufgrund dieses Bezugs verwendet Shorter in der Improvisation sehr stark die Bluestonleiter. Es entstehen dabei zwei gleichzeitige tonale Ebenen: das ständig wiederholte Ostinato auf der einen, Shorterts Verwendung der Blues-Pentatonik auf der anderen Seite.

In den beiden Improvisationschorussen wird Shorters Bezug auf die formale Struktur des Themas besonders deutlich. Der erste A-Teil wird in beiden Chorussen völlig von der Bluestonleiter bestimmt. Im zweiten A-Teil verwendet Shorter zunächst weiter die Bluestonleiter und spielt dann die Modulation nach $E^{b}$- $A^{b7}$ deutlich aus. Im B-Teil spielt er im ersten Chorus eine Variation des Themas, und im zweiten Chorus ein aufsteigendes Motivs aus Oktav, Quinte und Quarte (passend zum quartigen Klang der Akkorde), das er parallel mit den Akkorden um einen Halbton nach oben verschiebt. Im letzten A-Teil verwendet er dann wieder die Bluestonleiter. Die viertaktigen Einheiten des Themas nimmt er auch in der Improvisation auf, indem er alle seine Phrasen innerhalb der viertaktigen Struktur aufbaut.

Die Weiterentwicklung innerhalb der Improvisation findet vor allem im rhythmischen und motivischen Bereich statt. Während Shorter im ersten Chorus fast in jedem Takt die Eins betont und ein einfaches Quartenmotiv ständig wiederholt, ist sein Spiel im zweiten Chorus rhythmisch komplexer und in größeren Bögen angelegt. Hier spielt er Phrasen, die jeweils einen längeren Spannungsbogen über die ganzen vier Takte bilden und verwendet nicht nur Achtel und Viertel, wie im ersten Chorus, sondern auch Synkopenketten, Triolen und Sechzehntel. Die so erzielte Steigerung wird in den nächsten Chorussen noch weiter geführt und baut sich zu einer eindrucksvollen Intensität auf.

Die wesentlichen Stilmerkmale der Blue Note-Platten im Verlauf der Entwicklung

Die vier hier zur Verfügung stehenden und genauer betrachteten Platten stammen aus vier verschiedenen Jahren (jedes Jahr eine Platte) und bilden natürlich keinen einheitlichen Block. Jede von ihnen steht für eine bestimmten Schritt in Shorters musikalischer und persönlicher Entwicklung und hebt bestimmte Merkmale seiner musikalischen Auffassungen besonders hervor. Während sich der vorige Abschnitt mit den übergreifenden, allen vier Platten gemeinsamen Merkmalen beschäftigte, soll nun das Charakteristische jeder einzelnen Platte und der Wandel der Konzepte dargestellt werden.

Seine erste Platte für Blue Note ist "Night Dreamer", die 1963 aufgenommen wurde. Diese Platte ist für Shorters Entwicklung von besonderer Bedeutung. Er löst sich hier von den Beschränkungen des Hard-Bop Stils, dem er als Komponist und Improvisator bei Art Blakeys Jazz Massengers verhaftet war und tritt aus dem Schatten John Coltranes heraus. Die Kompositionen weisen die motivische Schlüssigkeit und den spezifischen Gebrauch von Akkorden auf, die schon als kennzeichnendes Element seiner Stücke herausgestellt wurden. Seine Improvisationen sind von einer äußersten Sparsamkeit des Materials geprägt. In fast allen Stücken ist die Blues-Pentatonik Grundlage der Improvisation. Shorter arbeitet oft über lange Strecken mit riffähnlichen Motivbruchstücken, mit denen er außergewöhnlich intensive dynamische Höhepunkt schafft.

Shorter war sich der großen Wichtigkeit dieser Platte für ihn persönlich bewußt. Er verstand sie als entscheidenden Schritt der Vereinigung seiner Vorstellungen von der Musik und vom Leben. Die der ganzen Platte zugrundeliegenden Gedanken sind ernster und philosophischer Natur. Er sagt: "What I'm trying to express here is a sense of judgement approaching - judgement for everything alive, from the smallest ant to man."[4] Die Grundtendenz der Platte ist allerdings nicht düster, sondern eher hoffnungsvoll. Shorter erklärt dann auch zu seiner Vorstellung von "judgement": "My definition of the judgement to come is a period of total enlightment in which we will discover what we are and why we're here."[5]

---

[4]zitiert nach: Henthoff, Nat 1963

[5]zitiert nach: Henthoff, Nat 1963

Seine nächste Platte "Juju", die 1964 erschien, vertieft die Tendenz zur Selbsterforschung und Entwicklung seiner persönlichen Identität. Während "Night Dreamer" vor allem die grundlegenden, ernsthaften Bereiche hervorhebt, geht es Shorter auf "Juju" verstärkt um die leichteren, fröhlichen Aspekte des Lebens. Er sagt: "In this one I was looking into myself with the aim of finding ways to entertain myself."[6]

Kosequenterweise haben die Stücke insgesamt eine hellere Stimmung. Auch auf "Juju" arbeitet Shorter oft mit Pentatoniken, die jedoch weniger als Bluestonleitern aufgefaßt werden, sondern die heiterere Stimmung fernöstlicher Pentatoniken vermitteln. In zwei Stücken, "House of Jade" und "Mahjong", wird diese asiatische Atmosphäre ganz programmatisch schon vom Titel her vermittelt. Die Harmoniefolgen der Stücke sind nicht so sprunghaft und gegen die Festigung einer Tonalität gerichtet wie auf "Night Dreamer", sondern entwickeln sich sehr langsam und mit subtilen Klangveränderungen. Man kann fast von einem "modalen" Konzept sprechen, jedoch sind in die längeren Phasen mit statischer Harmonik immer wieder Akkordentwicklungen eingebettet, die die Entwicklung des Stückes im Fluß halten. In seinen Improvisationen spielt Shorter längere Bögen als auf "Night Dreamer", sein Spiel wirkt insgesamt eleganter und weicher.

Die mitspielenden Musiker sind auf beiden Platten fast dieselben: McCoy Tyner am Klavier, Reginald Workman als Bassist und Elvin Jones als Schlagzeuger. Während auf der ersten Platte noch der Trompeter Lee Morgan als zusätzlicher Bläser dabei ist, ist "Juju" nur im Quartett aufgenommen. Dadurch wirken die Themen nicht so massiv und die ganze Anlage der Musik ist eher kammermusikalisch orientiert. Außerdem zeugt diese Tatsache auch von Shorters gewachsenem Selbstbewußtsein, da er sich zutraut, eine ganze Platte praktisch im Alleingang auch als Improvisator zu gestalten.

Ungefähr um diese Zeit wurde Wayne Shorter Mitglied des Miles Davis-Quintetts. Die Erfahrung der Zusammenarbeit mit dieser Gruppe wirkte sich auch auf Shorters eigene Platten aus. Schon über "Juju" sagt er: "Since beeing with Miles, I found my playing has steadily veered towards expressing the happier sides of life."[7] Auf der folgenden Platte, "Speak no Evil", die 1965 erschien, ist dieser Einfluß deutlich zu spüren, und läßt sich schon an der Besetzung

---

[6]zitiert nach: Henthoff, Nat 1964

[7]zitiert nach: Henthoff, Nat 1964

erkennen. Shorter hat seine Gruppe wieder zum Quintett erweitert. Freddie Hubbard spielt Trompete, und mit Herbie Hancock und Ron Carter sind zwei Musiker des Miles Davis-Quintetts unter den Musikern. Der einzige Musiker, der auch auf den ersten beiden Platten mitgespielt hatte, ist Elvin Jones.

In den Kompositionen der Platte experimentiert Shorter mit ungewöhnlichen Formen und mit Phrasenlängen, die von dem üblichen achttaktigen Schemen abweichen. Der ungewöhnliche Aufbau von Stücken wie "Speak no Evil", "Infant Eyes" oder "Wild Flower" wurde ja schon früher erwähnt. Dadurch wirkt die rhythmische Struktur der Platte auch in den Improvisationen sehr unklar und fließend. Die Melodien der Themen sowie auch die Harmoniefolgen sind ebebfalls komplex aufgebaut und verschleiern die Periodik eher als daß sie sie verdeutlichen. Das Zusammenspiel der Gruppe ist intensiver als auf den Platten vorher, wohl hauptsächlich dadurch bedingt, daß Herbie Hancock und Ron Carter auch sonst mit Shorter zusammenspielten. Die sehr anspruchsvolle künstlerische Anlage der Platte und die daraus entstehenden ganz persönlichen Inhalte und Stimmungen veranlaßten Dave Liebman zu der Aussage: "One of the all-time great small group albums is 'Speak no Evil'".[8]

Wie die beiden früheren, basiert auch diese Platte auf einer Grundidee. Die Stücke kreisen thematisch um Mythen und Märchen, um phantastische und irreale Plätze und Ereignisse. Shorter sagt über die Platte: "I was thinking of misty landscapes with wild flowers and strange, dimly-seen shapes - the kind of places where folklore and legends are born."[9] Diese Vorstellungen von nebelveschleierten Landschaften und unklaren Umrissen der Dinge äußern sich auf der musikalischen Ebene vielleicht gerade auch durch die extreme Zweideutigkeit im formalen, rhythmischen und harmonischen Bereich. "Much of this feeling (Shorters thematische Idee der Platte) comes through in the compositions, especially in the floating harmonies, the chords filled with tonality-disturbing ambiguities, about to move in one direction, but sometimes stopping to float like the elements in Shorters 'misty landscapes'."[10]

---

[8] Liebman, Dave 1985

[9] zitiert nach: Heckman, Don 1965

[10] Heckman, Don 1965

Für Shorter selbst bedeutete diese Platte auch einen Schritt dazu, sein Interesse weg von sich selbst hin auf die ihn umgebende Welt zu richten, nachdem er sich auf "Night Dreamer" und "Juju" hauptsächlich mit der eigenen Persönlichkeit beschäftigt hatte. "Before, I was concerned with myself, with my ethnic roots and so forth. But now, and especially from here on, I'm trying to fan out, to concern myself with the universe instead of my own small corner of it."[11]

Die letzte Platte in diesem Zusammenhang von Shorters Entwicklung ist "Adam's Apple", die 1966 erschien. Leider fehlen hier Aussagen darüber, welche Vorstellungen Shorter mit dieser Platte verband. Die Besetzung hat sich gegenüber "Speak no Evil" erneut verändert. Die Platte ist nur mit einem Quartett aufgenommen, statt Elvin Jones spielt Joe Chambers und am Baß ist statt Ron Carter wieder, wie auf den ersten beiden Platten, Reginald Workman.

Vom musikalischen Inhalt her kündigt diese Platte eine weitreichende und folgenschwere Entwicklung an. Vorsichtig, aber deutlich, bezieht Shorter Rock-Rhythmen und ostinate Baßfiguren in seine Kompositionen mit ein. Dies ist um so bedeutsamer, als auf den Miles Davis-Platten aus dieser Zeit, abgesehen von dem Einzelgänger "81" auf der Platte "E.S.P." sich noch nichts von dieser Entwicklung zu spüren ist. Drei der Stücke ("Adam's Apple", "Footprints" und "Chief Crazy Horse") bauen auf ostinaten Baßfiguren auf, und in "Adam's Apple" und "El Goucho" verwendet Shorter deutliche Bezüge zu Rock-Rythmen. Don Heckman sagt im Covertext über das Titelstück: "Adam's Apple, the title tune, represents in its own way a kind of universal contemporary sound - jazz and the elan of dance music combined, an updating of the most familiar Blues and a vehicle for the romping journeys of the pop parade."[12]

Mit "Adam's Apple" endet die Reihe der, trotz aller Eigenheiten, relativ einheitlichen Platten für Blue Note. In den folgenden Jahren scheint Shorter weniger komponiert zu haben und brachte keine eigene Platte heraus. Erst 1969 erschien wieder eine Platte unter seinem Namen, nämlich "Super Nova". Diese Platte gehört aber schon völlig zu einem neuen stilistischen Bereich, dessen Entwicklung und Hauptmerkmale in einem eigenen Kapitel untersucht werden.

---

[11] zitiert nach. Heckman, Don 1965

[12] Heckman, Don 1966

## 6. DIE VERARBEITUNG VON SHORTERS KONZEPTEN IM MILES DAVIS QUINTETT

### Die Zusammensetzung und Arbeisweise des Miles Davis Quintetts

Im September des Jahres 1964 entschloß sich Wayne Shorter nach langem Zögern, Art Blakeys Jazz Messengers zu verlassen, und Mitglied des Miles Davis Quintetts zu werden. Er bildete damit sozusagen den Schlußstein für diese Gruppe, die in Bezug auf Integration und Zusammenspiel unerreichte Maßstäbe setzte. Jeder einzelne Musiker konnte seine individuellen Vorstellungen in die Gruppe mit einbringen, und jeder war auf seine eigene unersetzliche Weise am Gesamtkonzept beteiligt. In einer Zeit, in der die meisten kreativen Musiker eine "Befreiung" der Musik von metrischen und harmonischen Bindungen anstrebten, entwickelte das Miles Davis Quintett eine ganz neue Art, mit Metren und Harmonien umzugehen und erreichte eine ganz außergewöhnliche Gleichzeitigkeit von formaler Strenge und spielerischer Freiheit.

Auf der rhythmischen Ebene wurde die Musik vor allem durch das phänomenale Zusammenspiel der Rhythmusgruppe mit Herbie Hancock am Klavier, Ron Carter als Baßist und Tony Williams am Schlagzeug geprägt. Der einzige, der an der begleitenden und formstabilisierenden Rolle festhielt, war Ron Carter. Schlagzeug und Klavier spielten auf einer gleichberechtigten Ebene mit dem jeweiligen Solisten zusammen, setzten Akzente, führten rhythmische Motive ein oder griffen sie auf und beeinflußten die spannungsmäßige Entwicklung der Improvisationen in einer vorher unbekannten Weise. Vor allem Tony Williams wechselte häufig und unerwartet zwischen extrem lauten und extrem leisen Passagen, initiierte über lange Strecken Dreierverschiebungen, Doubletime, Halftime oder spielte konsequent Triolen oder "Drei gegen Vier".

Im harmonischen Bereich war die Musik sehr frei und chromatisch angelegt. Die harmonische Konzeption von Wayne Shorters Kompositionen bildete eine ideale Grundlage für die offenen und klanfarbenorientierten Voicings von Herbie Hancock. Mit dem fortschreitenden Zusammenwachsen der Gruppe wurde das Spielen nach Gehör immer wichtiger. Die Akkorde wurden nicht mehr in einer genau festgelegten Weise gespielt, sondern gemäß dem Fluß der Improvisation variiert, verändert, und schließlich immer häufiger durch eine sich frei entwickelnde, ganz am Spiel nach dem Gehör orientierten Tonalität ersetzt.

Obwohl jeder von Miles Davis' Mitmusikern wesentliches und unersetzliches zum Gesamtkonzept der Gruppe beitrug und das Trompetenspiel von Davis sogar ganz erheblich durch die neue Umgebung beeinflußt wurde, war es doch der Einfluß des Leaders, durch den diese so unterschiedlichen Musiker zu einem homogenen Ganzen wurden. Stanley Crouch schreibt über Miles Davis' Rolle als Bandleader: "But for all his victories, Davis wasn't so much an innovator himself as he was an immensely gifted organizer, so much so that the way he would put together the conception he heard in the work of another shortly became the way to do it."[1] Ähnliches erzählt Herbie Hancock über die Art und Weise, wie Miles Davis mit dem frischen und ungewöhnlichen Spiel seiner jungen Rhythmusgruppe umging: "After four days he turned around and he was leading it. Not only he was leading it, but he really established that thing. It was the most uncannyly rapid adaption to this other sound that I could ever imagine... That's what Miles does. He feeds off everybody else and kind of puts it together."[2]

Die andere Seite seiner außergewöhnlichen Begabung als Bandleader war seine Fähigkeit, seine Musiker dazu zu bringen, über sich selbst hinauszuwachsen. Obwohl er nach zahlreichen Aussagen selten über Musik sprach, erreichte er doch, daß jeder sein Bestes gab und immer wieder neue Risiken einging. Herbie Hancock zitierte folgenden Ausspruch von ihm: "I pay you guys to practise on the bandstand."[3] Miles Davis wollte nicht, daß sich seine Musiker auf vorher vorbereitete und abgeschlossene Phrasen und Techniken verließen, sondern sich jeden Abend für eine Weiterentwicklung der Musik offenhielten. Dave Holland sagte über Miles Davis Führungsstil: "What he means is ...he's saying "Don't play what's there, play what's not there".- He's saying "Don't play what your fingers fall into. Don't play what you would play on an E minor 7th. Don't play that. Play something else. Don't play what you go for. Play the next thing."[4] So kommt es, daß viele seiner Musiker ihre schöpferisch besten Leistungen in seiner Band erbrachten, während ihre eigenen Platten mehr oder weniger eine Perfektionierung und Abrundung der bei Miles erarbeiteten Musik waren.

---

[1]Crouch, Stanley: Plattencovertext zu: "Miles Davis Live at the Plugged Nickel". Columbia C38267

[2]zitiert nach: Carr, Ian 1984 , Seite 135

[3]zitiert nach: Wrong, Herb 1969

[4]zitiert nach: Carr, Ian 1984 , Seite 176

## Die Bedeutung Wayne Shorters für die Gruppe

Obwohl die besondere Bedeutung jedes der fünf Musiker und auch die Position von Miles Davis' Ausstrahlung als Bandleader schon hervorgehoben wurden, ist der Anteil Wayne Shorters an der Entstehung des Konzeptes der Band so groß, daß es gerecht wäre, ihn als Co-Leader des Quintetts zu bezeichnen. Seit dem Weggang Coltranes im Jahr 1960 war Miles Davis fast verzweifelt auf der Suche nach einem neuen Saxophonisten. "Davis had spoken to several tenor-saxophonists about joining his Band, among them Jimmy Heath, Sonny Stitt and - oddly enough conciderund Davis's acerbic comments about him in an interview - Eric Dolphy."[5] Das Konzept der Quintette in den 50er Jahren hatte darin bestanden, über einem soliden Rhythmusfundament mit dem Kontrast von Coltranes Klangfülle und Davis' Sparsamkeit zu arbeiten. Da es keinen Saxophonisten gab, der der ungeheuren Energie Coltranes auch nur entfernt nahekam, und Miles alleine nicht in der Lage schien, das Konzept umzustellen, geriet seine Musik in eine tiefe Krise.

Einen Teil des Problems konnte er 1963 lösen, als er nach dem Weggang der alten Rhythmusgruppe die junge neue, aus Hancock, Carter und Williams bestehende, zusammenstellte. Um dem agressiven Zusammenspiel der neuen Rhythmusgruppe standhalten zu können und in Ermangelung eines expressiven saxophonistischen Gegenpols begann Miles, selber mehr und expressiver zu spielen. Was allerdings an Problemen blieb, war zum einen die Tatsache, daß keiner der von ihm "ausprobierten" Saxophonisten seinen Ansprüchen genügte. Bei den Life-Aufnahen zu "Life at the Blackhawk" ging er sogar soweit, einige von Hank Mobleys Tenorsolos herauszuschneiden und nicht mit auf die Platte zu nehmen. Zum anderen schien Miles nicht in der Lage zu sein, sein Repertoire selbst zu verändern. Immer noch spielte die Band dieselben Stücke wie in den 50er Jahren und er geriet immer mehr in den Ruf, nur noch sich selbst zu wiederholen.

Beide Probleme wurden in eindrucksvoller Weise gelöst, als Wayne Shorter in die Band kam. Von Grund auf war Shorter ein Mann des Komponierens, des Austüftelns von Konzepten und des abstrakten Denkens. Seine Fähigkeit, die Musik durch einen grundsätzlichen abstrakten Denkansatz auf eine neue Grundlage zu stellen, ging eine außerordentlich fruchtbare Verbindung mit Miles' charismatischer

---

[5]Giddins, Gary. Plattencovertext zu "Miles Davis Heard round the world" Columbia 88626 1983

Führungspersönlichkeit ein. Die gedankliche Kraft von Shorters Konzepten und Kompositionen war so groß, daß die Plattenaufnahmen des Miles Davis-Quintetts Mitte der 60er Jahre eine Sonderstellung gegenüber Miles' Platten aus den 50er, 7oer und 8oer Jahren haben. Auf den Platten "E.S.P.", "Miles Smiles", "The Sorcerer" und "Nefertiti" stammt über die Hälfte der Kompositionen von Shorter, dessen Kompositionsstil sich aber auch in den Stücken der anderen Bandmitglieder wiederspiegelt. Sein großer Einfluß läßt sich gut an einer Life-Aufnahme aus dem Village Vanguard erkennen, die im Quartett, ohne Miles Davis, aufgenommen wurde. Es gibt praktisch keinen Unterschied zu den Quintettaufnahmen in Anlage und Stimmung der Musik. Das einzige, was wirklich fehlt, ist Miles Davis' unverwechselbarer Trompetensound.

Als Tenorsaxophonist brachte Shorter eine ganze Pallette von neuartigen und eigenständigen Ausdrucksformen mit ein, die die Gruppe als ganzes in neue Bereiche führten. Er verzichtete von vorneherein radikal darauf, in Coltranes Fußstapfen treten zu wollen, und spielte, auch im Verhältnis zu seinen eigenen Platten, bewußt lyrisch und ohne jede Spur von Coltrane im Ton. Die alte Rollenverteilung, in der der Saxophonist expressiv und die Tronpete sparsam spielte, ersetzte er durch eine neue, in der er den lyrischen und hellen Bereich und Miles eher einen schneidenden, agressiven und dunklen Bereich übernahm.

Die grundlegenden Merkmale der Musik des Quintetts

Im Kapitel über Wayne Shorters eigene Platten wurde festgestellt, daß die Gesamtanlage der Stücke durchweg auf eine disziplinierte und fast strenge Weise aus den Kompositionen hervorgingen. Die ganze Gruppe bezog sich auch in der Improvisation auf die Strukturen und Motive des Themas. In den Platten des Miles Davis-Quintetts ist dagegen die Bedeutung der Themen nicht so groß. Der Schwerpunkt liegt hier eher im Zusammenspiel der Gruppe, und häufig ist es so, daß ein Stück eher durch die Art und Weise der Verarbeitung des Themas gekennzeichnet ist als durch das Thema selbst. Viele Stücke haben eine Grundidee für die Improvisation, sozusagen eine gemeinsame Aufgabenstellung, die die Musiker inspiriert und die weiter geht als die Komposition selbst, und sie in ein gemeinsames Konzept miteinbezieht.

So besteht zum Beispiel die Grundidee der Inprovisation über "Footprints" darin, daß Tony Williams fast die ganze Zeit einen 4/4-Takt über das in 3/4 stehende Baßostinato legt. Dies Spannung von Vier gegen Drei besteht das ganze Stück über und wird auf vielfältige Weise in die Improvisation miteinbezogen, zum Beispiel dadurch, daß Ron Carter ab und zu in den 4/4-Takt miteinsteigt oder daß die Solisten sich auf die eine oder andere Rhythmusebene beziehen. Ebenso ist es mit "Prince of Darkness", das eigentlich im 4/4-Takt steht, über den Ron Carter aber permanent Halbe-Triolen spielt. Beim Stück "Iris" ist die Improvisation so angelegt, daß auf einen "normalen" Chorus immer einer folgt, in dem die Akkorde doppelt so schnell gespielt werden (vgl.Solo-Transkription). Auf der Platte "Nefertiti" experimentiert die Gruppe mit ständigen Wiederholungen des Themas. In den Stücken "Fall" und "Pinocchio" taucht das Thema immer wieder in den Improvisationen auf, und in dem Titelstück "Nefertiti" wird sogar nur das Thema immer wieder mit leichten Nuancen wiederholt und auf Solos ganz verzichtet. Immer wieder sind es Shorters Stücke, in denen versucht wird, der Improvisation neue Wege zu eröffnen und neue Strukturen für die Musik zu finden.

Diesen Aufnahmen liegt eine ganz außerordentlich virtuose Handhabung der rhythmischen und harmonischen Strukturen der Musik zugrunde. Wenn man auch den Stücken oft eine gewisse Angestrengtheit in der Suche nach neuen Wegen nicht absprechen kann, ist jedoch hinter der Virtuosität und Gedankenspielerei immer der musikalische Inhalt erfahrbar. Alle Stücke vermitteln sehr intensive Stimmungen, und die Breite und Vielfalt ihrer Ausdrucksmöglichkeiten ist außerordentlich groß.

Anzumerken ist vielleicht noch, daß der vielzitierte Satz von Miles Davis. "I don't want to play chords any more"[6] so auf diese Musik nicht zutrifft. Auf den Platten der Jahre 1965 bis 1967 nimmt die Gruppe das harmonische und formale Gerüst der Stücke zwar nicht als selbstverständlich hin. Die Akkorde werden variiert, ausgeweitet und verändert, und einige Stücke haben sogar eine freie Tonalität. Beim größten Teil der Stücke bleibt jedoch das Akkordgerüst Grundlage der Improvisation (vgl. die Solo-Transkriptionen von "E.S.P.", "Iris" und "Green Dolphin Street")

Neben der Entwicklung ungewöhnlicher und neuartiger Improvisationskonzepte ist die zweite Säule der Musik des Miles Davis-Quintetts die unglaubliche Intensität des Zusammenspiels. Auf jeder der Platten aus dieser Zeit gibt es neben den komplizierter angelegten Kompositionen auch Stücke, in denen nach der Vorstellung des Themas tatsächlich nach dem Prinzip "Time - no changes" gemeinsam Improvisiert wird. Solche Stücke sind zum Beispiel "Agitation" auf der Platte "E.S.P.", "Orbits", "Freedom Jazz Dance" und "Ginger Bread Boy" auf "Miles Smiles" und "Hand Jive und "Madness" auf "Nefertiti". Immer wieder überrascht in diesen Stücken das gleichberechtigte Zusammenspiel aller Musiker, der rasche Fluß der musikalischen Ideen und die bei aller Freiheit extrem große Homogenität des Gruppenklangs.

Noch deutlicher als auf den Studio-Platten wird das in den Life-Aufnahmen. Hier zeigt sich, daß Miles Davis in den Konzerten einen Schwerpunkt auf die offenen, freien Stücke legt und die abstrakten Kompositionen der Studio-Platten gar nicht verwendet. Auf den Life-Aufnahmen des Jahres 1965 (zum Beispiel "Life at the Plugged Nickel") wird sogar noch das alte Material aus den 50er Jahren gespielt. In den folgenden Jahren wird das Repertoire dann schrittweise ausgetauscht. Auf einem Rundfunk-Konzertmitschnitt des Jahres 1966 (Stockholm) sind die Stücke "Agitaton", "Footprints", "Round Midnight" und "Ginger Bread Boy" in einem suitenähnlichen Ablauf zu hören, und bei einem Mitschnitt aus dem Jahr 1967 (Berlin) ebenfalls "Agitation", "Footprints", "Round Midnight" und "The Theme".

---

[6] zitiert nach: Wießmüller, Peter .1988 Seit 166
Carr, Ian .1984 Seite 142

In völliger Sicherheit und Freiheit finden hier Wechsel zu Half- und Doubletime oder Triolentime statt, werden völlig freie Passagen und Solo-Kadenzen eingelagert, oder das Tempo beschleunigt oder verlangsamt. Die Themen sind eher als Fetzen aus einer riesigen Gemeinschaftsimprovisation herauszuerkennen und tauchen auch in den Solos immer wieder auf.

Zusammenfassend kann man sagen, daß das Miles Davis-Quintett in den Jahren 1965 bis 1967 zwei unterschiedliche konzeptionelle Schwerpunkte hatte. Auf der einen Seite steht eine stilistisch sehr homogene und abgeschlossene Gruppe von vier Studioplatten ("E.S.P.", "Miles Smiles", "The Sorcerer" und "Nefertiti"), die von einer hochentwickelten formalen Konzeption bestimmt sind, in der deutlich der Einfluß Shorters zu erkennen ist. Auf der anderen Seite stehen sie Life-Aufnahmen der Band, in denen das Element der Gemeinschaftsimprovisation auf eindrucksvolle Weise konzeptbildend wirkt, und deren suitenartige Abläufe eher durch das drematurgische Talent des "Prince of Darkness", Miles Davis, bestimmt werden.

Wayne Shorters Improvisationen im Miles Davis Quintett

Shorters Improvisationsstil im Miles Davis-Quintett im Vergleich zu den Improvisationen auf seinen eigenen Platten wird vor allem beeinflußt durch das unterschiedliche, ja im Grunde völlig entgegengesetzte Spiel der jeweiligen Rhythmusgruppen. Das wiederum liegt hauptsächlich an der unterschiedlichen Persönlichkeit der Schlagzeuger: Tony Williams auf der einen und Elvin Jones und Joe Chambers auf der anderen Seite. Während Tony Williams sehr flüssig, außerordentlich dynamisch und überraschend spielt, ständig seine Time-Auffassung ändert und oft ins Spiel des Solisten eingreift, spielt Elvin Jones sehr "erdverbunden", ebenfalls agressiv und laut, aber auf eine ruhigere und solidere Art und Weise. Seine Time ist sehr ausgeglichen und auf eine Weise knapp hinter dem Bear, die man als "ausgeruht" bezeichnen könnte. Joe Chambers stellt einen ähnlichen Schlagzeugertypus dar, wenn auch sein Spiel etwas leichter wirkt. Die entscheidende Bedeutung des Schlagzeugers kann man an der Platte "Speak no Evil" erkennen. Gegenüber der Rhythmusgruppe des Miles Davis-Quintetts ist Elvin Jones der einzige abweichende Musiker, aber des rhythmische Konzept der Platte ist völlig unterschiedlich dem des Miles Davis-Quintetts.

Eine große Bedeutung für Shorters Improvisationen hat auch die Tatsache, daß die Stücke auf den Miles Davis-Platten viel weniger Kompositions- und Formbezogen sind. Die Form ist zwar meistens da, aber anstatt sie zu unterstützen und Parallelen mit dem Thema zu ziehen wird sie meistens bewußt verschleiert und lediglich als theoretischer Bezugspunkt verwendet.

Ein dritter wichtiger Punkt ist die stark unterschiedliche Funktion, die Wayne Shorter als Solist einnimmt. Auf seinen eigenen Platten ist er der herausragende oder sogar einzige Bläser und muß den improvisatorischen Gehalt der Stücke fast im Alleingang gestalten. Im Miles Davis-Quintett steht er an der Seite eines der profiliertesten und ausdrucksstärksten Solisten im Jazz überhaupt und muß sich gegenüber diesem durch Kontrastwirkungen und Herausarbeitung seiner persönlichen Inhalte behaupten. Hinzu kommt die Belastung, Nachfolger John Coltranes zu sein, eines Musikers, der Shorter lange beeinflußt hatte und in dessen Schatten er lange stand.

So kann man feststellen, daß seine Improvisationen im Miles Davis Quintett wesentlich fließender und mehr auf Zusammenspiel ausgerichtet sind. Während man auf seinen eigenen Platten oft das Gefühl hat, daß er einen klar formulierten Gedanken an den anderen reiht, kann man hier die Entwicklung der Gedanken sozusagen mitverfolgen. Die Entwicklung und Ausarbeitung eines Motivs wie in Beispiel sieben ist hierfür typisch. Sein harmonisches Spiel ist wesentlich variantenreicher und freier, und die in einigen Analysen beobachtete Offenheit seiner Phrasen nach hinten (Beispiel 5, Beispiel 7) zeigt sich vor allen Dingen im Miles Davis-Quintett.

Auch im rhythmischen Bereich spielt Shorter offener und vielfältiger als auf seinen eigenen Platten. Während er dort stark die Time betont und relativ konstant in seinem Verhältnis zur Rhythmusgruppe bleibt, vergleichbar dem Spiel Elvin Jones, setzt er hier Temposchwankungen, auf oder hinter dem Beat spielen, bewußt als Stilmittel ein. Das Phänomen des "Schläge verlierens" (Beispiel 7, Beispiel 10) kommt nur bei seinen Improvisationen bei Miles vor, während die einfachen Rhythmen von "Witch Hunt" oder "Night Dreamer" (Beispiel 6, Beispiel 11) kennzeichnend für seine eigenen Platten sind.

Während bei der Betrachtung seines Spiels auf den eigenen Platten festgestellt wurde, daß er einen Schwerpunkt auf den klar strukturierten, expressiven Bereich legt, kann man bei den Improvisationen im Miles Davis-Quintett sagen, daß Shorter die gesamte Bandbreite seiner Ausdrucksmöglichkeiten ausnutzt. In viel stärkerem Maße kehrt er das lyrische Element seines Saxophonspiels hervor und entwickelt außerordentlich subtile Nuancen in Tongebung, Phrasierung und melodischer und harmonischer Variation. Dabei ist sein Spiel wesentlich experimentierfreudiger, sprunghafter in den Stimmungen und fließt über die Grenzen von Formen und Harmonien hinweg. Peter Wießmüller sagt über Shorter: "Was soll man über einen solchen Giganten sagen? Wayne vereinigt Gegensätze von seidenweicher und warmer tonaler Linienführung mit kurzen, zupackenden und feurigen Riffs, die sehr frei gestaltet sind. Dank seiner enormen instrumentellen Brillianz schwingt er sich schon nach ein paar Wochen zum größten Interpreten der Musik Miles' auf."[7] Shorter gelang es nicht nur, Coltrane zu ersetzen, sondern vor allem durch sein Spiel im Miles Davis-Quintett wurde er sowohl in konzeptioneller als auch in spielerischer Hinsicht ein vollständiger Gegenpol zu seinem berühmten Vorgänger.

---

[7]Wießmüller, Peter. 1988

## 7.DIE ENTSTEHUNG DES "FUSION"-KONZEPTES

### Die Situation nach "Nefertiti"

Im Jahre 1967 erschien die Platte "Nefertiti" als letzte der Reihe von Platten, in denen die Gruppe mit immer höher entwickelten formalen, rhythmischen und harmonischen Srukturen experimentiert hatte. Sowohl Miles Davis als auch Wayne Shorter war wohl klar, daß jetzt etwas Neues entwickelt werden mußte, und das aus mehreren Gründen.

Zum einen schienen die in diesen Konzept liegenden Möglichkeiten erschöpft. Bisher hatte jede Platte eine Weiterentwicklung bedeutet und Schwerpunkte auf immer wieder andere Bereiche gesetzt, aber jetzt deutete sich eine Stagnation an. Die Shorter-Kompositionen "Capricorn", "Water Babies" und "Swee Pea", die etwa zeitgleich mit "The Sorcerer" und "Nefertiti" aufgenommen wurden, wurden nicht veröffentlicht, wohl weil sie, trotz aller Schönheit und Ausgereiftheit, zum ersten Mal so etwas wie eine Wiederholung bedeutet hätten. (Sie wurden dann Mitte der 7oer Jahre auf der Platte "Water Babies" nachträglich herausgebracht)

Durch ihr schlafwandlerisches Zusammenspiel und die äußerst virtuose Handhabung abstrakter Konzepte hatte sich die Gruppe in einen musikalischen Bereich bewegt, in dem sich die Musiker immer stärker nur auf sich selbst bezogen und sich als Gruppe fast autistisch verhielten. Zu ihrer historisch-stilistischen Vereinzelung in einer Jazz-Szene, die vom "Free Jazz" dominiert wurde, kam noch die selbstgewählte Art, Musik nicht als Kommunikation mit dem Publikum, sondern als eine Art Geheimsprache zu verstehen. Diese Tatsache zeigt sich sogar im Sound der Aufnahmen. In immer stärkerem Maße wirkt er sehr indirekt, wie aus einer anderen Welt. Die ungeheuere rhythmische Energie der Aufnahmen muß oft wie durch einen Schleier hindurch bewußt entdeckt werden. Jim Morissey schrieb in einem langen Artikel in der "Loisville Times" der "Death of an american art" betitelt war, über "The Sorcerer": "This is the first Miles Davis record that left me cold."[1] Und Ian Carr sagt über "The sorcerer" und "Nefertiti":

---

[1]zitiert nach: Carr,Ian. 1984 Seite 151

"There's a courious lack of abandon, a kind of self-consciousness, as if the musicians were all outside the music watching themselves playing. There's an almost wilful avoidance of cliché, a kind of 'creativity on all costs' atmosphere, and the music seems to be veering more towards cerebral western concepts."[2]

Die Oben angeführten Zitate stimmen mit meiner persönlichen Meinung über die Aufnahmen und über Musik allgemein in keiner Weise überein. Die rein künstlerische Arbeit ohne Blick auf das Publikum, die Entwicklung von Konzepten um ihrer selbst Willen ist schon sinnvoll und zeigt ihre Bedeutung oft erst viel später. So ist der Einfluß, den diese Platten auf die Jazzmusik als ganzes haben, heute wesentlich größer als zur Zeit ihrer Entstehung. Auch trifft der Vorwurf der Emotionslosigkeit ganz sicher nicht zu. Beide Aussagen machen aber deutlich, aus welchen Gründen unter anderen sich das Miles Davis-Quintett nach "Nefertiti" zu einer Änderung der Entwicklungsrichtung entschloß.

Ein weiterer wichtiger Anstoß zur Veränderung war die allgemeine musikalische und gesellschaftliche Entwicklung. Mit dem Tod John Coltranes, der zur Leitfigur des Free Jazz geworden war, wurde eine tiefgreifende Krise der Jazzmusik als ganzes deutlich. Nach der totalen Befreiung von allen musikalischen Bindungen verlor sich die Musik in Richtungslosigkeit und politischen Parolen. Der agressive Anspruch der schwarzen Free Jazz-Musiker auch auf eine gesellschaftliche Befreiung ihrer Rasse wurde dadurch entwertet, daß gerade das schwarze Publikum sich von dieser Musik abwandte. Was als Publikum blieb, war eine kleine Minderheit von vorwiegend weißen Intellektuellen. Immer mehr Jazz-Clubs wurden aus Mangel an Publikum geschlossen, und selbst für die bekannteren Musiker war es schwierig, Arbeit zu finden. Als Dave Holland von England nach Amerika kam (er ersetzte Ron Carter als Bassist bei Miles Davis) war er sehr erstaunt, daß zu den Konzerten nur selten mehr als dreißig, vierzig Zuschauer kamen.

Neben der immer weiteren Entfernung zwischen den Musikern und ihrem Publikum war ein weitere wesentlicher Grund für die Krise das erstarken der Rockmusik. Innerhalb von ein, zwei Jahren hatte diese Musik fast den ganzen Platten- und Musikmarkt erobert, und sie war nicht nur populär und leicht verständlich, sondern oft auch künstlerisch anspruchsvoll und ein kultureller Ausdruck und Antrieb gesellschaftlicher Entwicklungen. Mit den beiden letzteren

---

[2] Carr, Ian. 1984 Seite 146

Eigenschaften nahm sie den Platz ein, den in den Jahrzehnten vorher der Jazz besetzt hatte und stellte damit die Existenzberechtigung des Jazz in Frage.

Die Antwort, die das Miles Davis-Quintett auf diese Herausforderung entwickelte, bestand darin, die kommunikativen und kraftvollen Elemente des Rock in die eigene Musik miteinzubeziehen. Diese Idee war so neu nicht. Schon 1965, auf der Platte "E.S.P.", wurde in einem Stück mit der Verwendung von Rockrhythmen experimentiert ("81"). Und Shorters Platte "Adam's Apple", die 1966 erschien, bezog in fast thematischer Weise Elemente der populären Musik mit ein. Auch verschiedene andere Jazzmusiker experimentierten mit Rockelementen, darunter der Saxophonist Charles Lloyd, der Trompeter Eddie Harris und sogar Gil Evans, der eine Zusammenarbeit mit Jimi Hendrix plante, die allerdings durch dessen Tod nicht zustandekam. Nach dem Erscheinen der Platte "Nefertiti" leiteten die Musiker des Miles Davis-Quintetts dann konsequent eine Entwicklung ein, die ihren Höhepunkt in der aufsehenerregenden Platte "Bitches Brew" von Miles Davis und der, zwar weniger bekannt gewordenen, aber ebenfalls herausragenden Platte "Super Nova" von Wayne Shorter fanden.

"Miles in the Sky"

Der beabsichtigte Wechsel der musikalischen Richtung wurde von der Gruppe gründlich vorbereitet. In den ersten Monaten des Jahres 1968 wurden zahlreiche Stücke im Studio aufgenommen, die mit den verschiedensten Möglichkeiten herumexperimentierten, und von denen die meisten gar nicht, oder erst mit jahrelanger Verspätung veröffentlicht wurden. Ausprobiert wurden der Einsatz von elektrischen Instrumenten (E-Piano, E-Gitarre und E-Baß), und das Spiel mit mehr oder weniger offenen Rockrhythmen. Die stilistische Bandbreite der Stücke war sehr groß. Sie reichte von Stücken wie "Water on the Pond", das sehr stark von schwarzer Soulmusik beeinflußt ist, über "Dual Mr.Anthony", das starke Gospel-Einschläge aufweist, bis hin zu Stücken, die mehr in der Tradition der früheren Platten stehen.

Dieses Stadium des Experimentierens wird durch die Platte "Miles in the Sky" dokumentiert, die 1968 erschien. Die Auswahl der Stücke ist sehr uneinheitlich, neben Stücken, die in neue Richtungen weisen (auch hier keineswegs nur in eine) steht die Tony Williams Komposition "Black Comedy", die klar die Linie der vorigen Platten weiterführt. Interessant ist, daß die Auswahl der Stücke lediglich künstlerische Gesichtspunkte erkennen läßt, und daß die Aufnahmen, die mit einer kommerzielleren Stilistik experimentieren (z.B. "Water on the Pond") nicht veröffentlicht wurden. Der Vorwurf, daß Miles Davis den Richtungswechsel vollzogen habe um lediglich publikumswirksamere Musik zu machen, erweist sich als haltlos.

Die Stücke der Platte kann man drei verschiedenen konzeptionellen Ansätzen zuordnen, die jeweils durch den Komponisten bestimmt werden. Zunächst einmal ist interessant, daß Miles Davis zum ersten Mal seit drei Jahren wieder selbst Stücke geschrieben hat. Die Kompositionen "Stuff" und "Country Son" stammen von ihm. Die Komposition "Stuff" knüpft an dem an, was durch das Stück "81" angebahnt, aber nie weiterentwickelt worden war. Das ganze Stück wird gekennzeichnet durch die Verwendung eines einfachen Rock-Beats, ein sich wiederholendes Baß-Ostinato und (eine völlige Neuheit auf einer Platte von Miles Davis) durch den Einsatz des E-Pianos. Die gesamte Rhythmusgruppe spielt sparsam, aber druckvoll und wiederholt praktisch über das ganze Stück die vorgegebenen Grundmodelle. Das bedeutet im Grunde eine Umkehrung des Konzepts der vorigen Platten und der Life-Auftritte, in denen ja gerade das gleichberechtigte und

ständig variierte Zusammenspiel der Rhythmusgruppe mit den Solisten im Vordergrund gestanden hatte. In "Stuff" hingegen erzeugt die Rhythmusgruppe einen sehr homogenen und ziemlich statischen Klangteppich, dessen Unbeweglichkeit auch dadurch unterstrichen wird, daß das ganze Stück auf einem unveränderlichen tonalen Zentrum aufgebaut ist. Über diesem Rhythmus- und Klangfundament entwickeln sich das Thema und die Improvisationen, ohne daß ein intensives Zusammenspiel entsteht. Die Musik ist also eher in Schichten angelegt. Ian Carr sagt über die Ungewöhnlichkeit dieses Konzeptes: "To circumscribe the role of an instrument so severely, shows a great change in Miles' thinking... It was commonly believed in contemporary jazz circles, that if all members of a group were outstanding improvisers, then everyone should be seen and heard creating on an equal basis and no one should be relegated to a supportive role."[3]

Ganz anders dagegen Tony Williams' Stück "Black Comedy": Das Thema ist kurz und abstrakt und von starken Kontrasten und heftigen Bewegungen im Schlagzeugspiel geprägt. In der Improvisation spielt die Band sehr sicher und spannungsvoll zusammen, wobei tatsächlich jeder gleichberechtigt am kreativen Prozeß teilnimmt. Vom Konzept her weist das Stück also eher zurück zu den letzten Platten des Quintetts.

Eine dritte Möglichkeit eröffnete das Stück, das Wayne Shorter beisteuerte, nämlich "Paraphernalia": Wie die Miles Davis Kompositionen weist auch dieses Stück über die alten Konzepte hinaus. Der Charakter des Stückes wird dadurch bestimmt, daß Tony Williams das ganze Stück hindurch einen schnellen, rockig angehauchten Bop-Rhythmus auf der Hi Hat spielt und daß George Benson, der die Gruppe für dieses eine Stück zum Sextett erweitert, auf der E-Gitarre kurze und abgehackte Einwürfe spielt, wobei er lediglich den Ton D benutzt. Die Parallelen zu "Stuff" in der Verwendung von Rockrhythmen und elekrischen Instrumenten, die anstelle einer harmonischen eher eine klangliche Funktion haben, sind also offensichtlich.

Der von Miles Davis abweichende musikalische Ansatz Wayne Shorters zeigt sich aber vor allem im formalen und harmonischen Bereich. Im formalen Bereich ist das Stück auf der Kontrastwirkung zwischen einem ausgedehnten Teil im 4/4-Takt und einem am Ende der Form stehenden Einschub im 3/4-Takt aufgebaut. Sowohl in der Improvisation als auch im Thema (!) ist es so, daß der erste Formteil keine genau definierte

---

[3] Carr, Ian. 1984 Seite 162

Länge hat, sondern durch das Spielen einer bestimmten Phrase unterbrochen wird. Dadurch verbindet Shorter eine sehr große Freiheit und Variationsmöglichkeit in der spontanen Gestaltung der Form durch die Musiker mit einer klar definierten und das Stück strukturierenden Grundidee.

Über dem von der Gitarre betonten Zentralton D liegen im ersten Teil von "Paraphernalia" einige charakteristische Akkorde, die den Grundklang des Stückes ausmachen. Diese Akkorde ($C^{-7b5}/D$, $D^{sus}$, $G^{-9}/D$, $A^{bj7\#5}/D$, $B^{bj7\#5}/D$ vgl. Transkription der Voicings im Anhang) sind nicht, wie in früheren Kompositionen,. in einen festgelegten formalen Ablauf gesetzt, sondern ihre Reihenfolge und Dauer variiert mit dem Fluß des Themas und der Improvisationen. Der Kreis der Grundakkorde wird dabei aber immer beibehalten, es handelt sich nicht um eine völlig freie Tonalität. Der Teil des Stückes, der im 3/4-Takt steht, hat für jeden Takt einen festgelegten Zentralton, der von Herbie Hancock in jedem Chorus mit neuen Akkorden unterlegt wird.

Man kann sagen, daß "Miles in the Sky" eine Platte des Übergangs ist, in der das Suchen nach neuen Wegen und das Bemühen um eine neue und stärkere Identität erkennbar wird, aber noch kein einheitliches und geschlossenes Gesamtkonzept entwickelt wurde. "'Miles in the Sky' is a transitional album referring back to the concepts of the previous two, but looking forward in that it set up new criteria and changed the role of the instruments."[4] Die uneinheitliche Konzeption der Platte läßt erahnen, daß die neue Richtung, die die Musik nehmen sollte, durchaus nicht unumstritten war. Die rigorose Beschränkung der Rolle des Schlagzeugs auf das fast reine Durchhalten des Grundrhythmusses in dreien der vier Stücke muß für die Virtuosität Tony Williams' und seinen Willen zum hemmungslosen Zusammenspiel eine starke Zumutung gewesen sein. Die Anwesenheit seiner sehr stark schlagzeugorientierten Komposition kann durchaus auch als eine Art Entgegenkommen des Bandleaders gewertet werden.

Aber auch in "Paraphernalia" und "Stuff" deuten sich Entwicklungen an, die sich gegenseitig ausschließen. Obwohl sich Davis und Shorter über die Notwendigkeit von Veränderungen und auch über die ungefähre Art dieser Veränderungen einig waren, zeigen sich doch starke Unterschiede in der Auffassung vor allem in Bezug auf Harmonik, Gruppenorganisation und den formalen Ablauf der Stücke. Mit "Stuff" wendet sich Miles Davis eher afrikanischen Vorbildern zu. Abgesehen

---

[4] Carr, Ian. 1984 Seite162

von der Festlegung des Grundtons verzichtet er auf die Ausarbeitung harmonischen Materials. Die Organisation der Gruppe ist an der afrikanischen Musik, ihrer schichtweisen Anlage und der ständigen Wiederholung von einzelnen Grundmodellen orientiert, wobei Miles die Rolle des Vorsängers übernimmt. Die Zeitstruktur ist ziemlich undifferenziert, das heißt es entsteht das Gefühl eines kontinuierlichen musikalischen Flusses, in dem Anfang und Ende nicht einer musikalischen Konsequenz entspringen. "Instead, he (Miles) was turning towards the non-western practice of a very clear, unambiguous pulse and rhythmic repetition, which creates a continuum in which all kinds of musical events, including rhythmic variations, can take place."[5]

Im Gegensatz dazu spielen in Shorters "Paraphernalia" die Harmonik und die formale Gestaltung eine große Rolle. Shorter fand einen Weg, diese beiden Parameter dem Fluß der Improvisation zu öffnen, ohne daß sie dabei verschwinden. Trotz der auch hier sehr reduzierten Rolle von Schlagzeug und Gitarre ist für das Gesamtkonzept doch das Zusammenspiel und das Miteinandergestalten der Improvisation sehr wichtig.

Während in den Jahren vorher die musikalische Denkweise der Gruppe sehr einheitlich war, beginnt mit "Miles in the Sky" ein Klärungs- und Entwicklungsprozeß, der schließlich zum Auseinanderfallen des Quintetts und der Entstehung sehr unterschiedlicher Gruppen führt.

## Die weitere Entwicklung in den Miles Davis-Gruppen

Nachdem sich Miles Davis lange Zeit darauf beschränkt hatte, lediglich als Katalysator für die Konzepte seiner Bandmitglieder zu wirken, wollte er jetzt wohl die Dinge wieder selbst in die Hand nehmen. Das wurde auf seiner nächsten Platte "Filles des Kilimandscharo" unmißverständlich klar.

Im starken Gegensatz zu "Miles in the Sky" ist "Filles des Kilimandscharo" von einem völlig einheitlichen Konzept geprägt. Das zeigt sich schon in der sehr ungewöhnlichen durchgängigen französischen Betitelung der Stücke. Davis entwickelte das Konzept auch nicht, wie früher, gemeinsam mit den Mitgliedern seiner Gruppe, sondern zusammen mit Gil Evans, der auch schon an der Entstehung der Komposition "Stuff" beteiligt war. Ian Carr hebt besonders diese Tatsache hervor: "Two things always seemed to presage a major change in Miles Davis' music: the tendency to write more of the music himself, and a closer association with Gil Evans."[6]

"Filles des Kilimandscharo" ist eine außergewöhnlich schöne und einheitliche Platte. Der Klang der Aufnahme, der von Gil Evans gestaltet wurde, ist ausgewogen, durchsichtig und klar (im Gegensatz z.B. zu dem weiter Oben erwähnten "verschleierten" Klang von "Nefertiti"). Die Stücke, die ausnahmslos von Miles Davis stammen, sind sehr weit auskomponiert und weisen thematisch eine Verarbeitung der Melodien und Rhythmen der südafrikanischen Kwela-Musik auf. Die Verwendung des E-Pianos, mit dem Miles Davis auf "Miles in the Sky" experimentiert hatte, ist hier durchgängig vorhanden und prägt den Klang der Stücke. Obwohl die Rollen und Funktionen der Instrumente sehr stark vorgegeben sind, ist die ganze Platte doch durch ein subtiles Zusammenspiel durch geringfügige Variationen gekennzeichnet. Das einheitliche Konzept der Platte wirkt so stark, daß überhaupt nicht auffällt, daß die Besetzung nicht auf allen Stücken dieselbe ist. Auf drei Stücken spielen noch Herbie Hancock und Ron Carter, auf den beiden anderen sind sie durch Chick Corea und Dave Holland ersetzt, erste Anzeichen der personellen Umgestaltung der Miles Davis-Gruppe.

---

[6] Carr, Ian. 1984 Seite 161

Wayne Shorter war an der Gestaltung der Platte nicht beteiligt, er hatte in viel größerem Maße als auf den früheren Platten die Rolle eines Sideman und zusätzlichen Solisten. Seine Solos sind hervorragend und strahlen eine große Ruhe und Zartheit auch in den schnelleren Passagen aus. Es scheint so, als ob sich hier schon sein wenig später vollzogener Wechsel zum Sopransaxophon anbahnt. Das Wegrücken Shorters vom Mittelpunkt der Entstehung der Konzepte hin zum Rand als weniger beteiligter Mitspieler ist ein Anzeichen für die künstlerische Entfremdung zwischen ihm und Miles. Diese setzte sich auf den folgenden Platten fort.

Trotz, oder vielleicht gerade wegen der Geschlossenheit von "Filles des Kilimandscharo" blieb Miles nicht dabei stehen. Auf der nächsten Platte, "In a silent Way", entwickelte er die in seine Komposition "Stuff" erkennbaren Ansätze in viel größerer Konsequenz weiter. Er vergrößerte seine Gruppe zum Oktett, indem er John McLoughlin als Gitarristen und Joe Zawinul zusätzlich zu Herbie Hancock und Chick Corea als dritten Keyboarder hinzuzog. In noch viel stärkeren Maße als vorher baut die Musik dieser Platte auf ostinaten Riffs und einem afrikanisch geprägten Prinzip der Überlagerung vieler Schichten auf. Im Gegensatz zu "Filles des Kilimandscharo" ist der auskomponierte Anteil hier sehr klein. Die ganze erste Seite der Platte entwickelt sich aus einem einzigen auskomponierten Baßriff. Die Art, wie diese Platte aufgenommen wurde, ist sehr aufschlußreich in Bezug auf Miles Davis' Vorstellungen von Form, Zeitstrukturen und dem Verhältnis von Individuum und Kollektiv: Während die Gruppe spielte, wurde ständig aufgenommen, so daß am Ende zwei Stunden an Material vorhanden waren. Dieses Material wurde von Teo Macero und Miles gehört und aussortiert. "At that point Miles joined him (Teo Macero) in the editing room and they cut each side down to nine minutes."[7] Da das zuwenig für eine ganze Platte war, streckten sie beide Plattenseiten, indem sie Teile der Aufnahmen wiederholten.

Auf dem folgenden Doppelalbum "Bitches Brew" wurde dieses auf "In a silent Way" noch etwas experimentell wirkende Konzept zur vollständigen Entfaltung gebracht. Die Band ist noch weiter auf elf, in zwei Stücken sogar auf zwölf Musiker vergrößert worden. Dabei betrifft der Zuwachs vor allem die Rhythmusinstrumente. Es spielen zwei Keyboarder, drei Schlagzeuger und ein Percussionist, zwei Bassisten und ein Gitarrist gleichzeitig. Als zusätzlicher Bläser ist Benni Maupin dazugekommen, der Baßklarinette spielt. Die Position

---

[7] Carr, Ian. 1984 Seite 175

Miles Davis' als "Vorsänger" der Gruppe ist noch weiter verstärkt. "Miles Trompetenstimme steht allein dem Rest des Ensembles gegenüber... "Bitches Brew" scheint so völlig von Miles persönlichem Stil geprägt zu sein, denn solistische Beiträge anderer Musiker heben sich vom Rest des Ensemblesounds weit weniger ab als seine Trompetenstimme."[8]

Die sich schon auf "Filles des Kilimandscharo" anbahnende abnehmende Bedeutung Wayne Shorters für die Musik der Miles Davis-Gruppe setzt sich auf diesen beiden Platten fort. Sein Anteil an den Kompositionen ist praktisch gleich Null (auf "Bitches Brew" erscheint ein älteres Shorter-Stück, "Sanctuary", das aber von Miles sehr stark verändert wurde). Shorters eindrucksvolles Spiel auf dem Sopransaxophon, das er hier zum ersten Mal verwendet, wird von Miles Davis eher als Klangfarbe unter anderen eingesetzt. Shorters Raum zur Entfaltung seiner improvisatorischen Ideen ist ziemlich eingeschränkt und seine Solos sind eher kurz.

Paradoxerweise wurde von der Öffentlichkeit, die Shorter lange Zeit wenig beachtete, ausgerechnet sein eher kleiner Beitrag zu diesen beiden Platten enthusiastisch gefeiert. Das ging soweit, daß einzelne Kritiker Shorters Spiel auf dem Tenorsaxophon ablehnten, während sie sein Sopranspiel lobten.

Nachdem Tony Williams schon nach dem Erscheinen von "In a silent Way" die Gruppe von Miles Davis verlassen hatte, folgte ihm Shorter nach "Bitches Brew". Er war der letzte noch gebliebene Musiker des legendären Miles Davis-Quintetts der Jahre 1965 bis 1968. Über die Gründe seines Ausscheidens sagte er: "Wir hatten ähnlich konzeptionelle Vorstellungen, aber in der praktischen Ausführung entwickelten wir uns weit auseinander."[9]

---

[8] Wießmüller, Peter. 1988 Seite 178

[9] zitiert nach Wießmüller, Peter. 1988 Seite 42

"Super Nova"

Während sich die musikalischen Vorstellungen von Miles Davis und Wayne Shorter immer weiter voneinander entfernten und die Bedeutung Shorters für die Platten der Miles Davis-Gruppe abnahm, entwickelte er ein eigenes Konzept für die Integration von Polyrhythmen, elektrischen Instrumenten und neuen Klangfarben in seine Musik. Dieses Konzept ist auf seiner letzten Blue Note Platte "Super Nova" dokumentiert. Diese Platte ist von den anderen bei Blue Note erschienenen durch einen Abstand von fast drei Jahren getrennt. Sie wurde Ende August 1969 aufgenommen, also kurz nach den Aufnahmen zu "Bitches Brew". Anscheinend hat Shorter in dieser Zeit nicht mehr so viele Stücke geschrieben, denn auch auf den Miles Davis Platten geht sein Anteil an den Kompositionen nach 1967 ja stark zurück, wenn auch zum Teil aus anderen Gründen.

Auch die auf "Super Nova" eingespielten Stücke sind nur zum Teil neu. Extra für diese Platte geschrieben sind das Titelstück "Super Nova" und "More than Human". Die drei Stücke "Water Babies", "Capricorn" und "Swee Pea" wurden im Jahr 1967 schon einmal mit dem "klassischen" Miles Davis-Quintett aufgenommen. Außerdem ist auf der Platte eine Version von A.C.Jobims "Dindi" zu hören. Während also das reine Kompositionsmaterial der Platte nicht besonders aufregend erscheint, ist die Verarbeitung der Stücke für Shorter völlig neuartig. Statt, wie früher, in Quartett- oder Quintettbesetzung, ist diese Platte im Septett aufgenommen. Ähnlich wie in den vergrößerten Gruppen von Miles Davis spielen auch hier viele Rhythmuselinstrumente nebeneinander. Shorter ist der einzige Bläser, er spielt, wie auch auf "In a silent Way" und "Bitches Brew", ausschließlich Sopransaxophon. Es gibt zwei Gitarriste (John McLoughlin und Sonny Sharrok), einen Percussionisten (Airto Moreira) und zwei Schlagzeuger (Jack DeJohnette und interessanterweise Chick Corea) von denen Chick Corea ab und zu auch Vibraphon und Jack DeJohnette auch Maultrommel spielt. Bassist ist Mirouslav Vituos, der auch Gründungsmitglied der Gruppe "Weather Report" wurde.

Wie auf den früheren Blue Note Platten ist das Konzept von "Super Nova" völlig auf Shorter als Komponist und Improvisator ausgerichtet. Die drei Percussionsinstrumente und die beiden Gitarristen erzeugen eine kollektive Basis für die Stücke, die dadurch gekennzeichnet ist,

daß es zwar grundlegende Rhythmen und Harmoniefolgen gibt, die aber sehr offen aufgefaßt werden und durch die vielfältigen Überlagerungen der Instrumente oft überdeckt werden. Oft kommt es dabei auch vor, daß verschiedene Metren oder verschiedene Tonarten gleichzeitig gespielt werden. Der Vorteil der Gitarristen gegenüber der Verwendung von Klavier oder E-Piano ist dabei, daß die Gitarrenakkorde wesentlich kompakter sind, und viel stärker klangliche als nur harmonische Bedeutung haben. Die Funktion eines Gegenpols zu Shorter übernimmt in dem Konzept der Bassist Mirouslav Vitous. Durch die Abmischung wird er aus der ansonsten ziemlich homogenen Rhythmusfundament etwas herausgehoben. In den Themen und auch in den Improvisationen spielt er oft kontrapunktisch zu Shorter und ist im Grunde von der Aufgabe, Metrum und Tonalität zu festigen, befreit.

Mit diesem Konzept führt Shorter weiter, was er auf dem Stück "Paraphernalia" begonnen hatte. Die Musik ist in viel stärkerem Maße auf Klangfarben aufgebaut, was in "Paraphernalia" ja mit dem lediglich klanglich-rhythmischen Einsatz von George Benson angebahnt wurde. Die Percussionsinstrumente verzichten auf eine komplizierte Ausdeutung des Metrums und auf ständige Interaktion mit dem Solisten. Die Kommunikation findet hier eher auf einer klangfarblichen und dynamischen Ebene statt. Das führt dazu, daß das Grundmetrum eines Stückes im Verlauf der Improvisation durch Überlagerung ganz verloren gehen kann. In dreien der Stücke ("Swee Pea", "Dindi" und "Capricorn") verzichtet Shorter ganz auf ein Grundmetrum.

Das harmonische Gerüst der Stücke ist in seinem zeitlichen Ablauf nicht genau festgelegt, sondern die Akkorde werden dann gespielt, wenn es im Fluß der Improvisation sinnvoll ist. Auch hierin wird das mit "Paraphernalia" begonnene weitergeführt. Obwohl die Einheit von Komposition und Improvisation und der motivisch-thematische Zusammenhalt der Stücke für Shorter schon immer wichtig war, kommt dem motivischen Spiel auf dieser Platte eine Schlüsselfunktion zu. Es ist nicht mehr so, daß der vorgegebene zeitliche Ablauf des Harmonieschemas die Verwendung bestimmter Motive hervorruft (vgl. die Analyse von Beispiel 9), sondern im Gegenteil. Die Verwendung bestimmter Motive in der Improvisation leitet den Wechsel der Akkorde ein. Besonders deutlich wird dieses Verfahren in dem Stück "Water Babies". In einem viel stärkeren Maße als vorher bedeutet dies eine Auffassung von Improvisation als Variation des Themas. Wayne Shorters Tendenz, alle Parameter der Musik fließend und unbestimmt zu gestalten und für subtile Nuancen und ständiges Variieren zu öffnen,

hat hier auch den großformalen Bereich ergriffen, indem die Abfolge der Harmonien und die Grenzen zwischen Thema und Inprovisation verschwimmen.

Die charakteristischen Merkmale diese Konzeptes lassen sich sehr gut an dem Stück "Swee Pea" erkennen. (Beispiel 12)




Beispiel 12 "Swee Pea"

Das Stück ist eine Ballade, die Shorter Billy Strayhorn widmete. Der Aufbau des Stückes beschränkt sich darauf, daß Shorter zweimal hintereinander rubato das Thema spielt. Er läßt sich dabei sehr viel Zeit, setzt die einzelnen Phrasen des Themas weit voneinander ab und spielt zwischendurch immer wieder Verzierungen und Abwandlungen der Melodie. Die Melodie ist sehr einfach und aus einem kleinen Motiv aufgebaut, das immer wieder melodisch abgewandelt wird: im Grunde immer nur ein langer Ton, vorbereitet durch einen Auftakt von zwei Achteln, die diesen Ton umspielen.

Von der Besetzung her unterscheidet sich "Swee Pea" von den anderen Stücken der Platte. Es spielt kein Bassist mit, Chick Corea spielt Vibraphon und John McLoughlin akustische Gitarre. Die zentrale Bedeutung, die Wayne Shorter der Klangfarbe gibt, wird dadurch besonders deutlich. Das Vibraphon und die elektrische Gitarre Sonny Sharroks mischen sich außerordentlich gut, wobei aber die unterschiedlichen Klangnuancen beider Instrumente voll erhalten bleiben. Durch das Fehlen des Basses wirkt das Stück sehr leicht, schwebend und beweglich. Die Funktion des Basses als Gegenpol zu Shorter übernimmt John McLoughlin mit der akustischen Gitarre, die in der Abmischung deutlich hervorgehoben ist. Jack DeJohnette erzeugt auf den Becken einen rauschenden Grundklang, der von Airto Moreira mit verschiedenen hellen Prcussionsinstrumenten (z.B. Glöckchen) aufgelockert und akzentuiert wird.

Die Harmonik des Stückes ist in drei Schichten angelegt, die sich unabhängig voneinander entwickeln und so Spannung auf- und abbauen. Vibraphon und E-Gitarre erzeugen eine relativ statisch Grundtonalität, die auf der Verwendung der kleinen Sekunden $B^{b}$-$C^{b}$ und $E^{b}$-$F^{b}$ beruht, wodurch eine ungefähre Grundtonalität von $A^{b}$ Moll etabliert wird. Darüber legt die akustische Gitarre Quartenakkorde, die eine themenbegleitende Harmoniefolge bilden, und die jeweils aus drei Tönen bestehen. Durch das Fehlen eines Grundtones und die Sparsamkeit der Akkorde entziehen sie sich einer funktionalen Bestimmung, sie kreisen jedoch ebenfalls um die Tonalität $A^{b}$-Moll/$E^{b\,sus}$. Die Zentraltöne der Melodie entspringen ebenfalls dieser Grundtonalität, bis auf das A in Takt eins und Takt fünf, das eine Vorhaltewirkung hat. Dadurch, daß sie so lange ausgehalten werden und im Vordergrund stehen, und durch das Fehlen eines Grundtones stellen die Melodietöne jeweils das Zentrum und den Bezugspunkt des tonalen Feldes dar. Diese drei Schichten sind jede für sich in Bewegung und ergänzen sich zu einem vollständigen harmonischen Raum der nach allen Seiten hin offen und schwebend ist.

Während die Entwicklung der musikalischen Komzepte in Bezug auf Gruppenstruktur und Betonung der Klangfarben bei Wayne Shorter und Miles Davis ziemlich parallel verlief, sind die Unterschiede vor allem im formalen, harmonischen und rhythmischen Bereich zu finden, also in Gebieten, die im Schaffen Shorters schon immer besondere Wichtigkeit hatten. Während Miles dazu überging, den formalen Bereich der Stücke kaum noch zu beachten und undifferenzierte Zeitstrukturen zu schaffen, in denen Anfang und Ende unwesentlich sind (vgl. die Entstehung von "In a silent way"), bezieht Shorter die großformale Anlage weiterhin in seine Gedanken mit ein. Sehr bezeichnend dafür ist seine Fassung des Stückes "Dindi": Als einziges auf der Platte hat es eigentlich überhaupt keinen strukturierten Verlauf, sondern ist eine eher statisch angelegte sehr freie Gruppenimprovisation. Um dem Stück einen Halt und formalen Bezugspunkt zu geben, ist in der Mitte des Stückes collagenartig ein Duo der Sängerin Maria Booker mit ihrem Mann, dem Gitarristen Walter Booker eigefügt, indem sie völlig traditionell, aber sehr intensiv, das Thema des Stückes vortragen, das ansonsten nirgendwo auch nur anklingt.

Während Miles auf harmonische Entwicklungen ganz verzichtet und seine Stücke nur noch über einem offenen Grundton anlegt, fand Shorter einen Weg, die harmonische Entwicklung eines Stückes in den Fluß der Improvisation miteinzubeziehen. Im rhythmischen Bereich behält Shorter die Offenheit und Variabilität der rhythmischen Strukturen bei und führt sie durch Überlagerungen in Free Jazz-ähnliche Bereiche, wogegen Miles Davis die Rhythmik seiner Gruppen sehr straff durch polyrhythmische Verwendung von einfachen Modellen eher im Sinne afrikanischer Auffassungen organisiert.

"Super Nova" stellt den Endpunkt von Shorters Entwicklung in den 60er Jahren dar. Die schon ganz zu Anfang, in "Night Dreamer", angelegten wesentlichen Eigenschaften und Anliegen seiner Musik führte er mit immer größerer Konsequenz bis zu diesem Stadium. "About five years ago Wayne strived to relate his music to the manner in which he responded to the life and times surrounding him. He then enlarged his outlook to relating himself to the universe. Reflecting his passion for increased involvement toward "total involvement", Wayne has composed, played and recorded an enormous amount of music."[10]

---

[10] Wrong, Herb. 1969

"Super Nova" bedeutet für Shorter die vollständige Öffnung aller musikalischen Parameter für den improvisatorischen Fluß und die spontane Aktion. Obwohl, oder vielleicht gerade weil der größte Teil des musikalischen Geschehens der Planung entzogen ist, äußern sich auf dieser Platte die grundlegenden Gedanken Shorters, aber auch die emotinalen Inhalte, die er vermittelt, in besonders radikaler Weise. Er selbst sagt über die Musik der Platte: "I don't like labels, but I'll say "new music" anyway - total involvement. From soul to universe."[11]

---

[11] zitiert nach: Wrong, Herb. 1969

Verzeichnis der gehörten Aufnahmen

## Wayne Shorter als Leader

| | |
|---|---|
| "Night Dreamer" | Blue Note BST-84173<br>1963 |
| "Juju" | Blue Note BST-84182<br>1964 |
| "Speak no Evil" | Blue Note BST-84194<br>1965 |
| "Adam's Apple" | Blue Note BST-84232<br>1966 |
| "Super Nova" | Blue Note BST-84332<br>1969 |

## Miles Davis Quintett

| | |
|---|---|
| "Life at the Plugged Nickel" | CBS C38267<br>1965 |
| "E.S.P." | Columbia PC9150<br>1965 |
| "Miles Smiles" | CBS 85561<br>1966 |
| "The Sorcerer" | Columbia PC9532<br>1967 |
| "Nefertiti" | CBS 85551<br>1967 |
| "Miles in the Sky" | Columbia PC9628<br>1968 |
| "Filles des Kilimandscharo" | Columbia PC9750<br>1968 |

| | |
|---|---|
| "In a silent Way" | CBS 63630<br>1969 |
| "Bitches Brew" | CBS 66236<br>1969 |
| "Water Babies" | Columbia 34396<br>1967/1968<br>(später veröffentlicht) |

Lifemitschnitte

| | |
|---|---|
| Wayne Shorter, Herbie Hancock,<br>Gary Peacock und Tony William<br>Life at the Village Vanguard | vermutlich 1965 |
| Miles Davis Quintett Life in Stockholm | 1966 |
| Miles Davis Quintett Life in Berlin | 1967 |
| Miles Davis Quintett Life in Rotterdam | 1969 |

Literaturverzeichnis


Behrend, Joachim Ernst — Das große Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazzrock Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1982

Britt, Stan — Plattencovertext zu "Second Genesis" Affinity 1962

Carr, Ian — Miles Davis. A Biography New York: Quill, a division of William Marrow and Co. 1984

Crouch, Stanley — Plattencovertext zu "Life at the Plugged Nickel" Columbia C38267 1982

Endress, Gudrun — Joe Zawinul. Denken oder Spielen (Interview) Jazzpodium, 1986 Nr. 1

Endress, Gudrun — Wayne Shorter. Musik, die die Herzen der Menschen erwärmt (Interview) Jazzpodium, 1988 Nr.5

Ephland, John — Miles Davis. Miles to go (Interview) Downbeat, 1988 Nr. 10

Giddins, Gary — Plattencovertext zu "Heard round the world" CBS 88626 1983

Heckman, Don — Plattencovertext zu "Speak no Evil" Blue Note BST-84194 1965

Heckman, Don — Plattencovertext zu "Adam's Apple" Blue Note BST-84232 1966

Henthoff, Nat — Plattencovertext zu "Night Dreamer" Blue Note BST-84173 1963

Henthoff, Nat — Plattencovertext zu "Juju" Blue Note BST-84182 1964

Liebman, David — Introduction in: Jamey Aebersold, Wayne Shorter Jazz Classics New Albany: Jamey Aebersold 1985

Meadows, Eddie S. — The Miles Davis-Wayne Shorter Connectio. Continuity an Change Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (=Jazz Rsearch Bd. 20) 1988

Meyer, Susanne — Wayne Shorter. Mit New Yorks New Generation in München Jazzpodium 1987, Nr.6

Wießmüller, Peter — Miles Davis. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten Schaftlach: OREOS Verlag Gmbh 1988

Woodard, Joseph — Joe Zawinul. The dialects of Jazz (Interview) Downbeat 1988, Nr.4

Woodard, Joseph — The Herbie Hancock Interview Downbeat 1988, Nr.6

Wrong, Herb — Plattencovertext zu "Super Nova" Blue Note BST-84332 1969