

**Miles Davis' MILESTONES als Lehrstück über die Beziehungen zwischen musikalischem Material, Zeitstil und individuellen Ausdrucksmitteln.**

Miles Davis' Milestones wurde am 2. April 1958 aufgenommen - von einem Sextett, dessen Besetzung aus außerordentlich starken musikalischen Charakteren besteht: Miles Davis - Trompete, Julian Adderley (genannt Cannonball) - Altsaxophon, John Coltrane - Tenorsaxophon, Red Garland - Klavier, Paul Chambers - Kontrabaß und Philly Joe Jones - Schlagzeug; allesamt Musiker, die man als stilbildend zu bezeichnen pflegt, insofern als ihre je individuelle Spielweise als vorbildhaft empfunden wurde und zahlreiche Imitatoren auf den Plan rief.

Der Titel Milestones beinhaltet natürlich ein Wortspiel (wie sehr viele Jazztitel jener Jahre), und zwar ein zweifaches: er weist auf "Miles Töne" hin und signalisiert gleichzeitig, daß es sich bei diesem Stück um einen "Meilenstein" der Jazzgeschichte handelt; quod erat demonstrandum.

In der gleichen Session, in der "Milestones" aufgenommen wurde, entstanden 5 weitere Stücke: eine Trio-Version von "Billy Boy", eine liedhafte Nummer, die Red Garland als Feature-Stück dient; dann drei Blues, alle in F ("Dr. Jekyll", "Sid's Ahead" und "Streight No Chaser" von Monk), und "Two Bass Hit" von John Lewis, ebenfalls ein 12-taktiger Blues, diesmal in Db.

"Milestones" fällt aus dieser Kollektion eindeutig heraus. Es handelt sich um eine 40-taktige Struktur nach dem AABA-Schema, in der die A-Teile jeweils 8 und der B-Teil 16 Takte umfassen. Nicht dieser verlängerte B-Teil ist allerdings das (für die Zeit) Ungewöhnliche an diesem Stück, sondern vielmehr die Tatsache, daß innerhalb der Formteile keinerlei harmonische Bewegung stattfindet. Als tonale Basis und Materialreservoir fungieren vielmehr zwei Skalen oder Modi. "Milestones" ist eines der ersten Beispiele für die später sich ausbreitende Modale Spielweise oder modale Improvisation. (Ich sagte eines der ersten Beispiele, denn Improvisation über Skalen hat es im Jazz ansatzweise schon vorher gegeben, gerade auch bei

Miles Davis, z. B. in seiner Filmmusik zu Louis Malles "Ascenseur pour l'échaffaud". Aber hier in "Milestones" wird das modale Prinzip quasi demonstrativ vorgeführt).

Was den modalen Bezugsrahmen von "Milestones" im einzelnen betrifft, so gibt es in der Jazzliteratur verschiedene Interpretationsweisen, die mehr oder weniger plausibel sind. Ich selbst habe in meiner Arbeit über den Free Jazz (1975) das Stück seinerzeit so analysiert:

A-Teile = g-dorisch, B-Teile = A-äolisch.

Ian Carr identifiziert in seiner Davis-Biographie die A-Teile mit der F-major-Scale, bzw. ebenfalls mit dem dorischen Modus, wobei er sagt, daß die A-Teile auf dem Gm<sup>7</sup>-Akkord basieren, was so nicht haltbar ist. Für die B-Teile gibt Carr ebenfalls A-äolisch als Modus bzw. C-Dur als Skala an.

Barry Kernfeld in seiner Dissertation über die Musik des Davis-Coltrane-Adderley-Sextetts stellt die Gültigkeit des Begriffs "modale Improvisation" generell in Frage, aus Gründen, auf die ich hier nicht im Detail eingehen kann. Die Form-Abschnitte A identifiziert Kernfeld mit F-Dur, bzw., da das Klavier durchgehend den Pedalton C spielt, mit der Dominante von F-Dur, also C-Mixolydisch. Die B-Teile bezeichnet Kernfeld - übereinstimmend mit Jost und Carr - ebenfalls als A-äolisch.

Die harmonische Basis von "Milestones" ist also - abweichend von seinerzeit üblicher Jazzpraxis - weder funktionsharmonisch organisiert (etwa nach Art der gängigen II-V-I- oder Quintenzirkel-Beziehungen) noch folgt es, wie alle anderen Sextettaufnahmen dieser LP, dem Bluesschema. Wichtiger jedoch für die Rezeption dieses Stückes als das bloße Faktum der Modalität, ist die Tatsache, daß im thematischen Material auf jedes dekorative Element verzichtet wird. Das "Thema" von Milestones sind die sich aus dem verwendeten Skalenmaterial ableitenden Akkorde, bzw. Akkordrücken.

A-Teile: Gm<sup>7</sup>-Am<sup>7</sup>-Bb<sup>7</sup>; B-Teile: Cj<sup>7</sup>-Dm<sup>7</sup>-Fj<sup>7</sup>-Em<sup>7</sup>.

Es handelt sich hierbei also um eine offenbar bewußt eingeführte Vereinfachung, die einen demonstrativen Charakter besitzt: "Dies ist das Material, mit dem wir uns improvisatorisch auseinandersetzen wollen." Es gibt keine elaborierte Melodik und keine rhythmischen Feinheiten wie beispielsweise im Blues

"Streight No Chaser", es gibt nur das blanke, undekorierte Akkordgerüst. Dieses konstituiert - als Derivat der verwendeten Skalen - sowohl das thematische wie auch das improvisatorische Material.

Aber ganz so einfach ist es dann eben auch wieder nicht. Denn Miles Davis ist als Komponist viel zu "hip", um es ausschließlich bei dieser puristischen Materialdemonstration zu belassen. So schafft er neben dem tonalen Kontrast zwischen den A- und B-Teilen (der übrigens so groß nicht ist: ein Ton ist verändert!) einen deutlichen bewegungsmäßigen Kontrast. In den A-Teilen spielen die drei Bläser synchron die stakkatierten Akkordrücken, wobei die "3" eines jeden zweiten Taktes in antizipierendem off-beat akzentuiert wird. Der Baß "walkt" und das Schlagzeug akzentuiert durch rim-shots durchgehend die "4" (ein Markenzeichen von Philly Joe Jones). Im B-Teil wird dann dieser vorwärtstreibende Puls eliminiert, es entsteht der Eindruck einer Verlangsamung, obwohl natürlich das Tempo konstant bleibt. Dieser Eindruck verdankt sich verschiedenen Faktoren: Der Baß verzichtet auf das "walking", spielt statt dessen eine kurze ostinate Figur auf die Töne e-a (Quinte-Grundton); Philly Joe Jones setzt seine rim shots nun unregelmäßig; die beiden Saxophone spielen ihre Akkorde nicht mehr stakkatiert, sondern in halben Noten; und - das wichtigste Stilmittel - Davis spielt seine Stimme phasenverschoben zu den Saxophonisten, er bremst gewissermaßen und schafft auf diese Weise eine immense rhythmische Spannung, die sich erst in dem Moment löst, wo im letzten A-Teil der beat wieder installiert wird. Insgesamt gesehen ist dies eine für Davis ganz typische Prozedur: mit sehr einfachen Mitteln relativ komplexe Dinge zu schaffen.

Der Darbietung des Themas durch das Ensemble folgen die begleiteten Soloimprovisationen der drei Bläser. Der Pianist Red Garland spielt kein Solo, er beschränkt sich aufs Begleiten, tut dies allerdings auf völlig untypische Art nicht, indem er mit dem akkordischen Material frei variierend umgeht. Statt dessen spielt er kontinuierlich das Thema. Warum er dies tut, ist schwer zu sagen; vermutlich liegt es an der musikalisch neuartigen, ungewohnten Materialbasis: Frei mit einer skalenbe-

stimmten Akkordik umzugehen verstand sehr souverän erst Bill Evans, der Red Garland im Mai 1958 als Pianist im Davis-Sextett ablöste und der für die "modale" Orientierung der Gruppe von großer Bedeutung war.

Nehmen wir uns nun die solistischen Beiträge im Detail vor. Die drei Bläser improvisieren in der Reihenfolge Adderley-Davis-Coltrane jeder zwei Choruse (also zweimal 40 Takte). Zunächst einmal fällt auf, daß die Nähe der einzelnen Improvisationen zum vorgegebenen Skalenmaterial offenbar unterschiedlich groß ist. Davon kann man sich auf einen Blick überzeugen<sup>1)</sup>, indem man die Anzahl der zur Notation notwendigen Vorzeichen miteinander vergleicht: bei Adderley sind es relativ viele, bei Davis fast keine, Coltrane bewegt sich zwischen beiden, wobei allerdings seinen Abweichungen vom Skalenmaterial zumeist eine grundsätzlich andere Bedeutung zukommt als jenen bei Adderley.

Nun ist die relative Nähe oder Ferne zum vorgegebenen Skalenmaterial ein relativ grobes Kriterium der Stilanalyse, eines, das noch wenig aussagt. Schauen wir uns die drei Soli im einzelnen an. Zunächst Adderley.

Julian Cannonball Adderley ist zum Zeitpunkt der Aufnahme erst relativ kurze Zeit auf der New Yorker Szene aktiv, ist also unter den drei Bläsern der Newcomer, allerdings ein seinerzeit schon recht renommierter Newcomer. Adderley stammt aus Florida, wo er sich - auf semiprofessioneller Basis arbeitend - die Sprache des Bebop angeeignet hatte, offenbar sehr effektiv, denn als er 1955 nach New York kam und im Café Bohemia bei einer Session einstieg, avancierte er von einem Tag auf den anderen zum New Star der New Yorker Szene (der "neue Charlie Parker"). Adderleys musikalische Sprache ist auch noch 1958, als "Milestones" entstand, der Bebop. Seine dominierende Bewegungsart sind ternär phrasierte Achtelketten mit interpolierten Triolen. Mitunter haben seine Improvisationen einen auf

1) Die den Teilnehmern des Symposiums vorliegende Transkription des gesamten Beispiels kann aus Urheberrechts- ebenso wie aus Platzgründen hier leider nicht abgedruckt werden.

quasi folkloristische Weise "erzählenden" Charakter, sind liedhaft, sanglich, was mit der Verankerung der musikalischen Sozialisation Adderleys in der Musik der schwarzen Kirche zu tun haben könnte. Das wichtigste Fortschreitungsintervall Adderleys ist - wie bei Parker - die Sekunde, seine Improvisationen sind also im wesentlichen diatonisch mit den im Bebop üblichen Chromatismen, insbesondere chromatischen Durchgangs- und Wechselnoten. Ausgeprägte Chromatik findet sich in Adderleys erstem Chorus in A2, T.3 und B, T. 5-6 sowie am Schluß von B.

Diese Ausflüge in die Chromatik widersprechen offenkundig dem modalen Prinzip, stammen aus dem Bebop. Stärker noch mit der modalen Basis kollidieren einige andere Wendungen, die gewissermaßen den tonalen Rahmen sprengen. Beispiele dafür finden sich sowohl im ersten wie im zweiten Chorus jeweils in den ersten A - Teilen (IA1, 6-7 und IIA1, 6).

Das wichtigste stilistische Charakteristikum Adderleys besteht allerdings nicht in der tonalen Substanz seiner Soli, in seinem Tonhöhenvorrat, sondern in seiner motivischen Arbeit. Dies läßt sich bereits ganz am Anfang des Solos gut nachvollziehen. Adderley setzt mit einem kurzen Motiv ein, das aus dem Swing-Standard "Pick yourself up" abgeleitet sein könnte, sequenziert es variierend nach oben (C7-Akkord), um es dann ab T. 4 zu beantworten (a-a'-a"-b).

Eine interessante Motivik findet sich sodann in IB, wo er den Grundton a mit sich vergrößerndem Ambitus (c-a, e-a, g-a) ansteuert; ebenso in IIB, wo er die Skalentöne g-a-h-c-d mit immer neuen Formen des "Anspringens" exponiert. (Beispiele 1 und 2). Ein für Adderley typisches Stilmittel, das ihn mit Parker verbindet, bildet das paraphrasierende Zitat. In "Milestones" finden sich neben dem "Pick yourself up"-Eröffnungsmotiv gleich zwei charakteristische Beispiele von Zitat-Interpolationen aus dem Standardrepertoire des Jazz. Erstens: IB, 9-13 = "I can't get started" (Beispiel 3) und zweitens: IIA2, 3-5 = "Fascinating Rhythm" (Beispiel 4).

MUSIKBEISPIELE



BEISPIEL 1



BEISPIEL 2



BEISPIEL 3



BEISPIEL 4

Bevor ich auf Miles Davis' Solo zu sprechen komme, ist ein kurzer theoretischer Exkurs am Platze. In seinem (nach wie vor sehr lesenswerten) Buch "Jazz. Its Evolution and Essence" unterscheidet André Hodeir zwei Phrasentypen im Jazz: die "theme phrase" und die "variation phrase". Die erstgenannte theme phrase manifestiert sich in Form einer motivischen Improvisation, die ihr Motivreservoir aus dem thematischen Material bezieht - im Jazz eine vergleichsweise selten geübte Praxis (bei Monk und vor allem bei Rollins sind Beispiele zu finden). Bei der variation phrase differenziert Hodeir zwischen zwei Sub-Typen, der paraphrase und der chorus phrase. Die paraphrasisch organisierte Improvisation ist motivisch, wobei der Improvisierende das Motivreservoir selbst schafft (also nicht aus einem vorgegebenen Thema ableitet); die nach dem Prinzip der Chorusphrase organisierte Improvisation stellt sich demgegenüber als eine mehr oder minder spontane Improvisation auf der Basis der Harmoniefortschreitungen dar, also eine, die ihren Antrieb und ihre Struktur primär aus den Changes bezieht. Ich sagte "mehr oder minder spontan", weil sich erfahrungsgemäß gerade diese Form der Improvisation sehr häufig auf erlernte Formeln stützt, klischeehaft ist. Im Extremfall begnügt sich diese Art der Improvisation damit, lediglich die Akkordtöne auszuspielen, eine Technik, die Hodeir ironisch als "Do-mi-sol-do"-Technik bezeichnet, und für die er ein extremes Beispiel des Klarinettenisten Mezz Mezzrow gibt.

Wenn wir die von André Hodeir entwickelte Polarität von paraphrase und chorus phrase auf unser Beispiel beziehen, sehen wir, daß in dem Solo von Cannonball Adderley beides eine Rolle spielt, motivische Improvisation ebenso wie eine, die eher formelhaft mit der vorgegebenen Skala umgeht.

Im Solo von Miles Davis überwiegt dagegen ganz eindeutig die paraphrasierende Improvisation. Das beginnt schon damit, daß Davis die Schlußphrase des Solos von Adderley paraphrasierend aufgreift und motivisch weiterführt. Die ersten 16 Takte seiner Improvisation zeigen den folgenden Aufbau (vgl. Beispiel 5): a (2-3) a' (4-5) a" (5-6) b (6-7) b' (8-9) b" (9-10) c (11-15). Dann entwickelt Davis in B eine zu den A-Teilen kontrastierende

Struktur (dieser Kontrast korrespondiert mit dem bereits im thematischen Material angelegten Kontrast zwischen A und B): Die äolische Skala wird in zwei großen abfallenden Bögen ausgespielt, in einer extrem entspannten, quasi verzögernden Rhythmik. Im dritten A-Teil folgt dann wieder eine geradezu klassische Motivstruktur nach dem Schema a-a'-b. Eine solchermaßen bewußte und dabei in der Anwendung der Mittel zugleich sehr sparsame Form der paraphrasierenden Improvisation läßt sich auch in Davis' zweitem Chorus sehr gut nachvollziehen, besonders prägnant im B-Teil.

Wie schon angedeutet, hält sich Davis am konsequentesten an das durch das Thema vorgegebene Skalenmaterial. Und dies ist sicher kein Zufall, denn schließlich geht die Einführung des modalen Konzeptes in die Musik der Gruppe primär auf seine Initiative zurück. Interessant sind die Motive, die ihn dazu führten. Hierzu ein Zitat, in dem er die Tendenz beschreibt, bei reduzierter akkordischer Bewegung das Schwergewicht auf die melodische Gestaltung zu legen. "When you go that way, you can go forever. You don't have to worry about changes and you can do more with the line. It becomes a challenge to see how melodically inventive you are. When you are based on chords, you know at the end of thirty-two bars that the chords have run out and there's but to repeat what you've just done - with variations. I think that there is a return in jazz to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them... Too much modern jazz has become thick with chords" (nach Hentoff 1961, 208).

Nun zu Coltrane. Bereits auf den ersten Blick sieht selbst jemand, der keine Noten lesen kann, daß sich Coltranes Solo von den vorangehenden, und insbesondere natürlich von dem von Davis, radikal unterscheidet: Coltranes Solo ist "schwärzer", d. h. er spielt mehr Töne pro Zeiteinheit. Aber noch in anderer Hinsicht unterscheidet sich seine Improvisation von denen Adderleys und Davis'. Auch Coltrane beginnt mit einer Motiv-Übernahme, genauer gesagt, er setzt die Schlußphrase von Davis sequenzierend fort. Aber schon dieser Septolen-Aufschwung macht deutlich,

daß hier ein neuer Wind weht. Ansonsten verläuft Coltranes Improvisation kaum motivisch, sondern eher gemäß dem Chorusphrasen-Prinzip, zum Teil sehr formelhaft Skalen und Akkordbrechungen aneinanderreihend. Diese Formelhaftigkeit erschließt sich allerdings nur zum Teil allein aufgrund der Analyse des vorliegenden Stückes. Jedoch, wenn man sich intensiver mit Coltranes Spielweise jener Jahre befaßt hat, kann man auf der Basis dieses Vorwissens unzählige licks (Klischees) identifizieren, mit denen er in dieser Zeit arbeitet. Denn es ist in der Tat Arbeit, die hinter dieser Improvisation steckt - systematische Lernprozesse, bei denen es vor allem um die Erweiterung der harmonischen Sprache geht. (Wobei - nebenbei gesagt - Coltranes Zusammenarbeit mit Monk 1957 eine wichtige Rolle spielte). Inwieweit die Improvisation Coltranes prädeterniniert ist, will ich Ihnen an zwei Beispielen veranschaulichen.

Erstens: Coltrane benutzt bewußt Skalen bzw. Intervalle, die mit dem vorgegebenen Skalenmaterial kollidieren. So gibt es z. B. in den B-Teilen seiner beiden Choruse eine Wendung, in der er (in Relation zu A-äolisch) die Stufen 5-~~#6~~-~~#7~~-8 spielt. Und dies macht er gleich dreimal. Derartige Korrespondenzen weisen eindeutig darauf hin, daß hier Vorbereitetes ins Spiel kommt.

Zweitens: Die Takte 8, 12 und 13 seines zweiten B-Teils sind, was die Organisation der Tonhöhenverhältnisse betrifft, identisch (vgl. Beispiel 6). Aber dies ist noch nicht alles. Es gibt - wie Barry Kernfeld herausfand - in einem Coltrane-Solo über "So What", das genau 11 Monate nach "Milestones" eingespielt wurde, eine Schlußphrase, die genau die gleiche Tonfolge beinhaltet, dort allerdings nicht auf der Basis von A-äolisch, sondern von D-dorisch abläuft, was allerdings den gleichen Tonvorrat impliziert.

Eine dritte signifikante Wendung findet sich am Anfang von Chorus 6 - die abfallenden 16-tel Arpeggien nach der Folge Fj<sup>7</sup>-Em<sup>7</sup>-Dm<sup>7</sup>-C<sup>7</sup>-Bbj<sup>7</sup>-Am<sup>7</sup>-Gm<sup>7</sup>-Fj<sup>7</sup>-Em<sup>7</sup>. Das Etüdenhafte dieses Abschnitts ist kaum zu überhören.

Versuchen wir ein Fazit zu ziehen.

Drei Bläser improvisieren über ein und dieselbe Materialbasis, die zugleich - in dem Moment, als sie mit ihr konfrontiert werden - jazzhistorisch gesehen neu und ungewohnt ist. Insofern sollte man meinen, daß ihre Improvisationen gewisse Ähnlichkeiten aufweisen würden, zumindest in ihren Grundzügen. Das Gegenteil ist der Fall. Die improvisatorischen Exkursionen von Adderley, Davis und Coltrane über identisches Skalenmaterial und eine konstant beibehaltene harmonische und rhythmische Grundierung könnten unterschiedlicher kaum ausfallen. Das heißt, der Personal- oder Individualstil der drei Musiker transzendiert eindeutig den in der modalen Spielweise sich durchsetzenden Zeit- oder Epochenstil. Daß dies so ist, ist keineswegs selbstverständlich, was sich später unter anderem darin manifestierte, daß unter den jüngeren, am Berklee-Material geschulten Modal-Improvisatoren eine bemerkenswerte stilistische Uniformität Platz griff.

"Milestones" steht chronologisch am Umbruch zwischen einem Zeitstil, Bebop, und einem anderen, Modal Jazz. Es ist eine Musik des Übergangs, in der die Spielregeln noch nicht kodifiziert sind und in der der Individualität der Improvisatoren ein weiter Raum gegeben ist. Erst die Umarmung des modalen Jazz durch die Skalentheorien der Jazz-Education und - parallel dazu - die erdrückend vorbildhafte Rolle des Systematikers John Coltrane ließ aus dem von Miles Davis ursprünglich zum Zweck der Befreiung eingeführten Gestaltungsmittel ein quasi normatives System werden, in welchem sich der akademisch trainierte Jung-Improvisator abstrampelt wie der Hamster in der Rolle.

Literatur:

Nat Hentoff: The Jazz Life, New York 1961

André Hodeir: Jazz. Its Evolution and Essence, New York 1956

Ekkehard Jost: Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre, Mainz 1975

Barry D. Kernfeld: Adderley, Coltrane, and Davis at the Twilight of Bebop, Ph.D. (Cornell University) 1981

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled 'A1' and has a box labeled 'DAVIS' above it. Below the staff are annotations 'a', 'a'', and 'a''' under specific notes. The second staff is labeled 'A2' and has annotations 'a''', 'b', 'b'', and 'b''' below it. The third staff is labeled 'C' and has a 'c' annotation below it. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

BEISPIEL 5

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals. There are annotations '3' and '4' below the second and third staves, respectively, indicating triplet or groupings. The notation is dense and complex.

BEISPIEL 6