



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Der Elektrobass zwischen „E“- und „U“- Musik

Die historische Entwicklung eines vielseitigen Instrumentes
und seine Rolle in der zeitgenössischen, ernsten Musik

Verfasser

Kurt Istler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl laut Studienblatt: A316; 295

Studienrichtung laut Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.- Prof. Dr. Manfred Angerer

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	5
<i>1.1. Begriffsdefinition</i>	<i>7</i>
<i>1.2. Der Aufbau des E-Basses</i>	<i>8</i>
1.2.1. Korpus	8
1.2.2. Hals	10
1.2.3. Stimmung	12
1.2.4. Saiten	13
1.2.5. Elektronik	15
<i>1.3. Unterschiede zur E-Gitarre</i>	<i>16</i>
2. Historische Entwicklung des E-Basses	17
<i>2.1. Frühe Versuche des E-Bassbaus</i>	<i>18</i>
2.1.1. 1926: Lloyd Loar	18
2.1.2. 1933: Paul Tutmarc (Audiovox)	19
2.1.3. 1942: James Thompson	20
2.1.4. 1947: Everett Hull	21

2.2. Erste erfolgreiche Versuche des E-Bassbaus	21
2.2.1. Leo Fenders Precision Bass	22
2.2.2. Leo Fenders Jazz Bass (+ andere Modelle)	24
2.2.3. Gibson Electric Bass EB-1 (+ andere Modelle)	25
2.2.4. Höfner	30
2.2.5. Rickenbacker	31
2.2.6. Framus	33
2.2.7. Danelectro	36
2.2.8. Alembic	38
2.3. Erster E-Bassbauversuch in Österreich	41
3. Der moderne E-Bass	42
3.1. Fünfsaitige E-Bässe	43
3.1.1. Leo Fenders erster Versuch	43
3.1.2. Der moderne fünfsaitige E-Bass	45
3.2. Sechssaitige E-Bässe	47
3.2.1. Leo Fenders erster Versuch	47
3.2.2. Der moderne sechssaitige E- Bass	49
3.3. Sieben- und mehrsaitige E-Bässe	51
3.4. Mehrchörige E-Bässe	52
3.5. Der bundlose E- Bass (fretlessbass)	55
3.6. Die akustische Bassgitarre	60
3.7. E-Bässe aus neuen Materialien	61
3.8. Die Entwicklung des Midi- Basses	68

4. Die Entwicklung der Spieltechnik	71
<i>4.1. Das Zupfen, die Wechselschlagtechnik</i>	<i>76</i>
<i>4.2. Das Spiel mit dem Plektrum</i>	<i>79</i>
<i>4.3. Die Slap-Technik</i>	<i>81</i>
<i>4.4. Die Tapping-Technik</i>	<i>85</i>
5. Der E- Bass in der zeitgenössischen, ernsten Musik	90
<i>5.1. 1968: Der E- Bass bei Hans Werner Henze</i>	<i>91</i>
<i>5.2. 1968/69 und 1971: Der E- Bass bei Krzysztof Penderecki</i>	<i>97</i>
<i>5.3. 1969 und 1981: Der E- Bass bei Friedrich Cerha</i>	<i>117</i>
<i>5.4. 1977: Der E- Bass bei Leonard Bernstein</i>	<i>122</i>
<i>5.5. 1979 und 1980/82: Der E- Bass bei Kurt Schwertsik</i>	<i>124</i>
<i>5.6. 1980 und 1983: Der E- Bass bei Alfred Schnittke</i>	<i>130</i>
<i>5.7. 1994: Der E- Bass bei Benedict Mason</i>	<i>141</i>
<i>5.8. 1996, 1998 und 2002: Der E- Bass bei Heiner Goebbels</i>	<i>150</i>
<i>5.9. 2005: Der E- Bass bei Rainer Bischof</i>	<i>164</i>
<i>5.10. Bassgitarre oder E- Bass (Versuch eines Resümees)</i>	<i>174</i>
6. Literaturverzeichnis	182
7. Danksagung	186
8. Lebenslauf	187

1. Einleitung

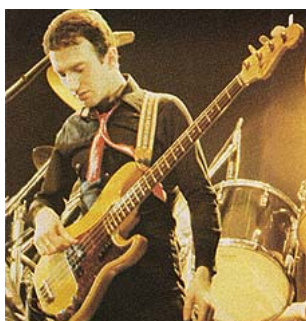
Welcher Elektrobassist kennt nicht die Situation, wenn er gefragt wird, welches Instrument er spiele, dass auf seine Antwort häufig die nächste Frage folgt, was das für ein Instrument sei, wie es aussähe, klinge oder zu handhaben sei. Man kann diese Reaktion auch schon von zugegebenermaßen klassisch ausgebildeten Musikprofis erleben, die mit dem Terminus Elektrobass, oder kurz E- Bass nicht viel anfangen konnten.

Dabei handelt es sich beim E- Bass um ein äußerst vielseitiges Instrument, das sehr wohl schon in fast jeder Musikrichtung eingesetzt worden ist, und fast jeder, der einmal einen Radiosender mit Populärmusik gehört hat, wird zumindest unbewusst den Klang eines Elektrobasses wahr genommen haben.

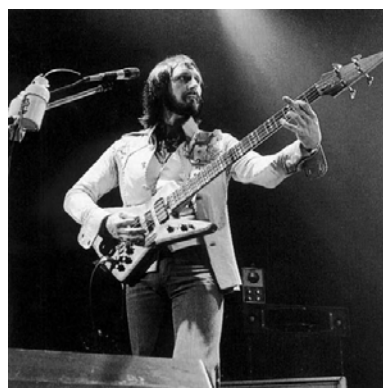
Viele international erfolgreiche Popsongs gründen sich auf eingängige, markante und ins Ohr gehende Basslinien, die aber vom Laien, als auch von einigen Profimusikern aus anderen Musiksparten nicht dem Elektrobass zugeordnet werden können.

Wer kennt nicht den berühmten Song der Rockgruppe „Queen“ „Another One Bites the Dust“ von 1980 mit seiner pumpenden Funkbasslinie des Bassisten John Deacon, auf der das gesamte Lied aufgebaut ist, oder das einfache „Slap“- Bassintro des Bassvirtuosen T.M. Stevens bei Joe Cockers Hit „Unchain my Heart“ von 1987. Auch der markante, laute und leicht verzerrte erste Basston bei dem Rocksong „Pinball Wizard“ (1969) von den britischen Rockpionieren „The Who“ stammt von John Entwistles Elektrobass.

Die weltweit bekannten Songs „Sledgehammer“ und „Don't Give Up“ (1986 auf dem Album „SO“ erschienen) des Ausnahmekünstlers Peter Gabriel werden vor allem durch die wunderbar ausgedachten Basslinien des international meist gebuchten Studiobassisten Tony Levin geadelt, aber auch viele Lieder der Gruppe „The Police“ sind durch Stings einfache, aber sehr ins Ohr gehende E- Bassstimmen geprägt.



John Deacon mit Fender „Precision“- Bass



John Entwistle mit Alembic- Bass



Sting mit Ibanez „Musician“- Bass („fretless“)

Es gibt wahrscheinlich unzählige, berühmte Pop und Rocksongs seit Beginn der modernen Popmusik, die zu großen Erfolgen in den internationalen Charts wurden und stark durch innovative Bassisten und deren Ideen geprägt sind, deren Instrument aber weiterhin ein großes Schattendasein in der Musikwelt einnimmt.



Tony Levin mit Music Man „Sabre“- Bass („fretless“)

Abseits der Popmusik, die wohl die breiteste Hörerschicht aller Musikrezipienten einnimmt, wird der Elektrobass in fast allen Musikrichtungen eingesetzt. Er kommt nicht nur im Jazz häufig zur Geltung, wo er seit Ende der 1960er Jahre seinen Siegeszug begonnen hat, sondern auch sowohl in der volkstümlichen Musik bis hin zur zeitgenössischen, ernsten Musik, in der er immer wieder seine -wenn auch sporadisch gesäten- Aufgaben übernimmt. Die Gattungen Funk und Soul in den 1970er Jahren hätten sich kaum ohne die Erfindung des E- Basses entfalten können, ebenso wäre der Trend des Mitte der 1980er Jahre aufkommenden und ab den 1990er Jahren beliebten, so genannten Crossover nie zustande gekommen!

Betrachtet man nun alle modernen, musikalischen Gattungen, wird man sehr schnell erkennen, wie vielseitig einsetzbar dieses zu Unrecht stiefmütterlich behandelte Instrument ist.



T. M. Stevens mit Cort- Bass

Abseits der mannigfaltigen Einsatzmöglichkeiten bietet der Elektrobass auch eine Unzahl von verschiedenen Klangspektren, die nicht nur durch verschiedene Bauweisen des Instrumentes, sondern auch durch die unterschiedlichsten, im Laufe der Jahre entwickelten, Spieltechniken zu Tragen kommen.

Nach einem Überblick über die historische Entwicklung sollen in dieser Arbeit alle Facetten dieses Instrumentes beleuchtet werden, das vielleicht neben der Elektrogitarre und dem Schlagzeug zum weitest verbreiteten und vielseitigsten aller Klangerzeuger der modernen Musikgeschichte gehört. Des weiteren soll vor allem die Rolle des Elektrobasses in der zeitgenössischen, ernsten Musik untersucht werden. Die konkreten Aufgaben in dieser für den E- Bass eher unüblichen Musikrichtung sollen an Hand der verwendeten Spieltechniken mit der Rolle des Elektrobasses in der Pop-, Rockmusik und im Jazz verglichen werden.

1.1. Begriffsdefinition

Der Elektrobass -oder auch abgekürzt E- Bass genannt- gehört als Saiteninstrument zur Familie der Chordophone und ist zumeist aus Holz gefertigt. Wie bei der E- Gitarre werden die Saitenschwingungen primär nicht durch einen akustischen Klangkörper verstärkt, sondern durch Tonabnehmer („pickup“) in elektrische Signale umgewandelt.

Diese werden über ein Kabel zu einem Bassverstärker (amplifier), von diesem weiter über ein Kabel zur Bassbox (cabinet) geleitet und über deren Lautsprecher (speaker) hörbar gemacht.

Im Gegensatz zum Kontrabass wird der Elektrobass meistens mit Hilfe eines Tragegurtes, der an zwei Punkten des Instrumentes fixiert ist (meist am oberen Korpushorn und am Ende des Instrumentes), waagrecht vor dem Körper des Musikers getragen und kann sowohl im Stehen, als auch im Sitzen gespielt werden.

Prinzipiell gehört der E- Bass per Definition zu den Zupfinstrumenten, doch durch die Weiterentwicklung unterschiedlichster Spieltechniken im Laufe der letzten dreißig Jahre, wird diese Kategorisierung dem Instrument nicht mehr gerecht.

Ein herkömmlicher Elektrobass besteht aus einem Korpus, dem Hals, einem Griffbrett, der Kopfplatte mit darauf befindlichem Stimmwirbel und einem Saitenhalter am Korpusende. Die Saiten werden vom Saitenhalter über den Steg (in unmittelbarer Nähe des Saitenhalters) über den Sattel (Übergang vom Halsende zur Kopfplatte) mit Hilfe der Stimmmechaniken auf den Bass gespannt. Zwischen dem Steg und dem Halsansatz befinden sich ein oder zwei Tonabnehmer, die mit der nötigen Elektronik in einem in den Korpus gefrästen Fach verbunden ist. Des weiteren besitzt jeder E- Bass eine unterschiedliche Anzahl von drehbaren Reglern, mit denen der Musiker Lautstärke und Klangfarben justieren kann.

1.2. Aufbau des E- Basses

1.2.1. Korpus

Da der Korpus eines durchschnittlichen E- Basses nicht als Resonanzkörper dient, besteht er aus einem massiven Stück Holz, oder bei anderen Bauweisen aus zwei, an den durchgehenden Hals geleimten Holzteilen, oder auch aus mehreren zusammengeleimten Holzschichten. Die in den Korpus gefrästen Elektronikfächer, oder bei manchen Bässen mit aktiver Elektronik auch vorhandenen Batteriefächer sind in Bezug auf das Klangverhalten des Instruments vernachlässigbare Größen. Abgesehen von den so genannten Halbakustikbässen mit Resonanzkörpern gibt es einige Versuche von Instrumentenbauern, ihre E- Bässe mit Luftkammern, oder mit Resonanzkammern im

Korpus zu versehen, jedoch bringen diese Bautechniken vor allem Vorteile in Bezug auf das Gewicht der Instrumente und nicht unbedingt auf deren Klangverhalten.



Korpus von Music Man „StingRay 5“

Die Korpusformen konventioneller Elektrobässe ähneln meistens einer Acht, wobei am oberen, halsnahen Teil tiefe Einschnitte (cutaways) vorgenommen wurden. Da aber auch die Korpusform den Klangcharakter nur bedingt beeinflusst, sind den Designern von vielen Herstellerfirmen kaum Grenzen gesetzt, ihre Instrumente auch nach ästhetischen Aspekten zu gestalten. Aus dem selben Grund spielt auch die Lackierungsart des Basskorpus akustisch nur eine geringe Rolle; deswegen gibt es eine vielseitige Palette von kaum bis stark deckenden Lackierungsmethoden bei E-Bässen, und manche Instrumentenbauer versehen ihre Instrumente auch nur mit einer Wachsschicht.

Im Gegensatz zur Oberflächengestaltung des E-Basses ist die richtige Auswahl der Holzart für den Korpus wesentlich für das Klangverhalten des Instrumentes. Beim Musizieren werden nicht nur die Saiten in Schwingungen versetzt, sondern auch der Hals und der Korpus. Durch das Mitschwingen dieser Bestandteile entsteht Reibung zwischen den Holzteilchen, und diese entzieht den Saitenschwingungen Energie. Je härter nun die für den E-Bassbau ausgewählten Holzarten sind, desto geringer ist der Energieverlust und die damit verknüpfte Dämpfung der Saitenschwingung des Instruments. In vielen Fällen werden Hölzer wie Esche, Erle, Pappel, Ahorn oder Mahagoni für die Konstruktion von E-Bässen verwendet, die für einen schönen, lange ausklingenden Ton verantwortlich sind. Natürlich ist die Auswahl des richtigen Holzes nicht allein für einen guten Klang eines Basses verantwortlich, aber hier gelten ähnliche Gesetze wie beim Bau von Streichinstrumenten, da qualitätvolle Materialien generell ein gutes Fundament für die Konstruktion eines Instrumentes sind.

1.2.2. Hals

Im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Elektrobasses haben sich drei Varianten der Halskonstruktion herauskristallisiert: Die Methode des aufgeschraubten Halses, die des angeleimten, oder die des durchgehenden Halses. Bei Bässen mit aufgeschraubtem Hals ist der Hals in etwa gleich lang wie das darauf geleimte Griffbrett, und wird mit durchschnittlich vier bis sieben starken Schrauben am Korpus des E- Basses befestigt (Leo Fender ging schon 1951 bei seinem allerersten E- Bassmodell, dem Precision- Bass, nach dieser Methode vor). Die Konstruktion von Elektrobässen mit angeleimten Hälsen wurde erstmals 1953 von der Firma Gibson beim Modell des „EB-1“- Basses angewandt. Da man damals einen Hals aus reinem Mahagoni verwendete, und die Mensur recht kurz ausfiel, klang das Instrument relativ dumpf und war deswegen im Vergleich mit dem Fender „Precision“ kommerziell nicht so erfolgreich.¹ Bei Bässen mit durchgehendem Hals ist dieser etwa gleich lang wie das Instrument an sich. Der Korpus besteht nun aus mindestens zwei Teilen und diese werden an die Seiten des Halses angeleimt. Diese Konstruktion wurde erstmals von der Firma Rickenbecker im Jahre 1957 bei dem Rickenbecker 4000, einem „long- scale“- E- Bass vorgestellt². In allen drei Fällen sollte das Holz für die Konstruktion des Halses nach ähnlichen Kriterien ausgesucht werden wie beim Bau des Korpus. Hier soll durch die Verwendung von harten Holzsorten (Ahorn, Mahagoni, Amarant, Wenige, Ebenholz, Hainbuche) das Mitschwingen des Halses vermieden werden, und so bieten viele Hersteller Bässe mit Ahornhälsen an. Ob nun ein Musiker E- Bässe mit aufgeschraubten, eingeleimten, oder durchgehenden Hälsen bevorzugt, ist reine Geschmacksache!



Durchgehender Hals bei Ibanez „Musician“ („fretless“) und bei Yamaha „TRB 5“

¹ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 12.

² Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 12.

Des weiteren unterscheidet man auch zwischen einteiligen Hälsen (der Hals besteht aus einem Stück Holz), oder mehrteiligen E- Basshälsen (der Hals besteht aus mehreren, unterschiedlichen und zusammengeleimten Holzsorten).



Angeschraubter Hals bei Music Man- Bässen, angeleimter Hals bei Washburn Akustik- Bass

Im Hals befindet sich der Halsspannstab aus Metall, der entweder von der Kopfplatte oder vom Korpus her zugänglich ist und den man mit Hilfe eines Inbusschlüssels drehen kann, um die Wölbung des Halses einstellen zu können. Das ist insofern wichtig, als sich der Hals durch den hohen Saitenzug und durch wechselnde klimatische Bedingungen verbiegt und daher öfters nachjustiert werden muss. Manche Hersteller konstruieren ihre E-Basshälse auch mit zwei Halsspannstäben, um eine noch genauere Justierung zu ermöglichen (z.B.: Alembic, Rickenbecker).



Halsspannschraube am Griffbrettende

Dies ist ein besonders heikles Thema in Ländern mit längeren Heizperioden, da die trockene Luft in geheizten Räumen Feind eines jeden Instrumentes aus Holz ist. Es ist daher unumgänglich, einen E- Basshals zumindest zwei Mal im Jahr (zu Beginn und am Ende einer Heizsaison) von einem Fachmann einstellen zu lassen, um einen etwaigen Totalschaden des Instrumentes durch irreparable Verwindungen des Holzes zu vermeiden. Auf dem Hals befindet sich das Griffbrett, welches auch aus einem harten, widerstandsfähigen Holz besteht (Palisander, Rosenholz, Ahorn, Ebenholz). In dieses sind

20 bis 24 metallene Bünde in gleichstufigen Halbtonschritten eingelassen, wobei die Anzahl der Bünde meistens von der Halslänge des jeweiligen Instrumentes abhängt.

Hier unterscheidet man vier verschiedene Mensurlängen nämlich: „short- scale“ (30 Zoll = 762mm), „medium- scale“ (32 Zoll = 813mm), „long- scale“ (34 Zoll = 864mm) und „extra- long- scale“ (36 Zoll = 914mm). Bei diesen Längenangaben handelt es sich um den Abstand zwischen den Auflagepunkten der Saiten, der Brücke und dem Steg. Die meisten Elektrobässe werden mit einer „long- scale“- Mensur versehen, bei älteren Modellen wie zum Beispiel Höfner- Bässen findet man oft eine „short- scale“ Mensur vor.

Das obere Ende des Halses geht in die Kopfplatte über, auf der die Stimmmechaniken für die Saiten untergebracht sind.



Kopfplatte mit Mechaniken

1.2.3. Stimmung

Die Stimmung eines durchschnittlichen, viersaitigen Elektrobasses entspricht der des Kontrabasses (in Orchesterstimmung), nämlich ,E, ,A, D, G und ist somit eine Oktave tiefer als die vier unteren Saiten einer Gitarre. Genau wie sein historisch gesehen älterer Bruder, der Kontrabass, ist der E- Bass ein transponierendes Instrument, da die Noten einer E- Bassstimme eine Oktave höher notiert werden, als das Instrument tatsächlich klingt.

In vielen Hard-Rock-, oder Heavy-Metal- Bands ist seit geraumer Zeit der Trend zu beobachten, dass die Gitarren und Bässe herunter gestimmt werden, entweder um einen Ganzton, man spricht hier vom „drop D- tuning“, oder sogar bis zu einer Quarte tiefer. Dies hat den Effekt, dass die betreffenden Songs düsterer und bedrohlicher wirken, was dem Stil dieser Musik sehr zuträglich ist. Eine der allerersten Bands, die dieses Stilmittel (in dem Fall „drop D- tuning) mit großem Erfolg zu Beginn der 1970er Jahre einsetzten, war „Black Sabbath“ mit ihrem Bassisten Geezer Butler.

Um beim viersaitigen Elektrobass noch etwas Spielraum im tiefen Frequenzbereich zu haben, wurde der so genannte Hipshot- D- Tuner entwickelt, eine Vorrichtung an der Mechanik der E- Saite, die auf der Rückseite der Kopfplatte angebracht und sehr leicht mit dem Daumen der linken Hand zu bedienen ist. Mit Hilfe dieses kleinen Hebels kann man nun die Saite schnell von ,E auf ,D herunter, aber auch ebenso flott wieder zurück stimmen. Ein kleiner Nachteil dieses Systems ist eine deutliche Verkürzung der Lebensdauer der Saite.

Seit Mitte der 1980er Jahre werden mit Erfolg fünfsaitige Bässe mit einer zusätzlich tiefen H- Saite produziert (nur wenige Bassisten verwenden bei fünfsaitigen E- Bässen anstelle einer tiefen eine hohe c- Saite), ein wenig später kamen auch die ersten echten Sechssaiter auf den Markt („H, ,E, ,A, D, G, c), einige Hersteller (z.B.: Warwick, Alembic) experimentierten auch mit sieben- und mehrsaitigen E- Bässen, die aber nur von einigen wenigen Bassvirtuosen gespielt werden. Manche Musiker verwenden aber auch individuelle Stimmungen und lassen sich von E- Bassherstellern Sonderanfertigungen fabrizieren.

Abschließend zum Kapitel „Stimmung“ wäre noch auf den relativ großen Tonumfang des Elektrobasses hinzuweisen, der bei einem durchschnittlichen viersaitigen Instrument mit 24 Bündlen immerhin von ,E bis hin zum g' reicht, das entspricht einem Frequenzbereich von 41,2 bis 392 Hz. Bei einem fünfsaitigen E- Bass mit tiefer „H- Saite erklingt der tiefste Ton gar nur mehr mit der Schwingung von einer Frequenz von 30,9 Hz! Wenn man noch die möglichen Flageolett – Töne (Obertöne) dazurechnet, ergeben sich -vom Tonumfang her betrachtet- unzählige Möglichkeiten, den E- Bass in verschiedensten musikalischen Bereichen einzusetzen.

1.2.4. Saiten

Eine E- Basssaite besteht aus einem Kern aus Stahl um den ein Draht gewickelt wird. Dieser Kern hat entweder einen runden, oder einen sechseckigen Durchmesser, wobei der sechskantige Kern eine festere Umspinnung des Drahtes gewährleistet als der runde. Der Nachteil des sechskantigen Kernes äußert sich in der größeren Steifheit der Saite, die sich

in einem schlechteren Schwingungsverhalten bemerkbar macht³. Je nach Dicke der Saite werden unterschiedlich viele Drahtumwicklungen auf den Kern gesponnen. So kommt man bei der G- Saite mit einer Umspinnung aus, bei der E- Saite benötigt man schon drei Wicklungen und bei einem fünfsaitigen Elektrobass wird der Kern der tiefen H- Saite sogar vierfach mit Draht umspannt.



Gebrauchte „Roundwound“- Saiten eines Fünfsaiters

Es gibt keine allgemein gültige Regel, wie dick der Umspinnungsdraht sein soll, um den optimalen Klang zu erzielen, ebenso verhält es sich auch mit den Metalllegierungen, die für die Herstellung von Drahtumwicklungen verwendet werden. E- Basssaiten werden meistens aus Nickel oder Stahl hergestellt, es gibt aber auch Saiten, die mit einer Kupferschicht überzogen sind.

Ein oft diskutiertes Thema unter E- Bassisten ist der Durchmesser der verwendeten Saiten. Viele Saitenhersteller bieten Saitensätze der gleichen Legierung in mehreren, unterschiedlichen Stärken an und gehen damit auf die verschiedensten Vorlieben der Musiker ein. Im Endeffekt ist die Wahl der Saitenstärke und des Saitenmaterials eine reine Geschmacksache.

Ein interessantes Detail der historischen Saitenentwicklung für den E- Bass ist die Tatsache, dass bis Anfang der 1960er Jahre nur so genannte „Flatwound“- Saiten für E- Bässe hergestellt wurden, das sind Saiten mit einem flachen Umspinnungsdraht, die von der Oberfläche gesehen durchaus Kontrabasssaiten gleichen. Nach der Entwicklung von der heute zumeist gespielten „Roundwound“- Saiten hatten viele E- Basshersteller die Sorge, dass diese neuen Saiten durch ihre rauere Oberfläche das Griffbrett allmählich beschädigen würden. Ab Mitte der 1960er Jahre setzten sich die brillanter klingenden, obertonreicheren „Roundwound“- Saiten gegenüber den dumpferen, kontrabassähnlicheren „Flatwound“- Saiten auf dem Musikmarkt durch. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistete

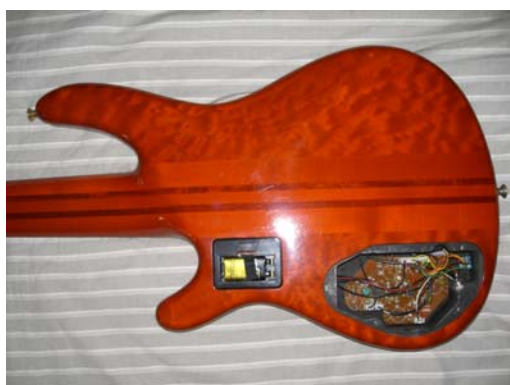
³ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 29.

der britische Bassist John Entwistle, der 1965 beim Debüt- Hit der Gruppe „The Who“ namens „My Generation“ das erste Rockbasssolo der Geschichte auf den markant klingenden „Roundwound“- Saiten spielte.⁴

1.2.5. Elektronik

Der Name Elektrobass deutet natürlich darauf hin, dass man elektrische Bauteile benötigt, um ein hörbares Signal der gespielten Töne zu erhalten.

Unter den Saiten, zwischen Steg und Halsende, befinden sich ein bis zwei Tonabnehmer („pickup“), die die Schwingungen der Saiten durch elektromagnetische Induktion in Wechselstrom umwandeln. Die im Korpus befindliche Verkabelung leitet das Signal durch die Buchse über ein asymmetrisches Mono- Klinkenkabel zum Bassverstärker weiter, wo es soweit verstärkt wird, dass die Lautsprechermembran bewegt und somit das Wechselstromsignal hörbar gemacht wird.



Batterie- und Elektronikfach

Im Grunde unterscheidet man zwei verschiedene Tonabnehmersysteme, den Einzelspultonabnehmer („Single Coil“) und den Tonabnehmer mit zwei Spulen mit entgegengesetzter Polarität („Humbucker“)⁵. Im so genannten „Single Coil“ befinden sich acht Alnicomagnete, die mit Kupferdraht umwickelt sind. Das Magnetmaterial, die Anzahl der Wicklungen und die Position der Tonabnehmer unter den Saiten bestimmen den Klang des gespielten Tones. Der „Single Coil“ hat einerseits begehrten Eigenschaften: einen klaren Ton und eine scharfe Ansprache mit guter Höhenwiedergabe. Andererseits hat dieses Tonabnehmersystem leider einen entscheidenden Nachteil: In der Nähe von anderen elektromagnetischen Feldern fängt der Tonabnehmer zum brummen an, was für den Musiker mitunter sehr störend sein kann.

⁴ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 31 u. 87.

⁵ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 21.



Stegnähe

Yamaha „TRB 5“ mit „Single Coil“- Tonabnehmer in

Im Gegensatz zum empfindlichen „Single Coil“ reagiert der „Humbucker“ nicht auf derartige äußere elektromagnetische Einflüsse. Dafür kann er nicht mit dessen höhenreichem, brilliantem Klang aufwarten, seine Stärken liegen eindeutig in einem vollen, warmen und satteren Ton.



„Humbucker“- Tonabnehmer

Bei der Elektronik von E- Bässen gibt es noch eine weitere Differenzierung: Bässe mit passiver und Bässe mit aktiver Elektronik. Bei E- Bässen mit aktiver Elektronik ist zusätzlich ein Vorverstärker eingebaut, der das hochohmige Signal in ein niedrigohmiges umwandelt, was zu geringeren Klangverlusten durch die Leitung führt. Man kann hier mittels eines Equalizers den Klang des Instrumentes besser einstellen, als bei Bässen mit passiver Elektronik. Allerdings benötigen solche Instrumente je nach Hersteller ein bis zwei 9- Volt- Batterien, die in einem eigens in den Korpus gefrästen Fach untergebracht sind. Einige dieser Instrumente haben zusätzlich einen Schalter, der es erlaubt, den E- Bass wahlweise im passiven, oder im aktiven Betrieb zu spielen.

1.3. Unterschiede zur E- Gitarre

Die auffälligsten Unterschiede zu E- Gitarre äußern sich in folgenden Punkten:

Korpus: Der Korpus des E- Basses ist größer als der der E- Gitarre.

Hals: Der Hals eines Basses ist länger, und auch etwas dicker als der Hals einer Gitarre.

Steg: Der Steg eines E- Basses ist näher am Korpusende des Instrumentes montiert (der Bass würde sonst auf Grund der Seitenlänge zu groß ausfallen, und nicht mehr waagrecht zu bedienen sein).

Saitenanzahl: Im Unterschied zur sechssaitigen (in manchen Ausnahmefällen sieben- und achtsaitigen) E- Gitarre, werden die meisten Elektrobässe mit vier oder fünf Saiten ausgestattet.

Saitendicke, Saitenlänge: Um gewünschte tiefe Töne bei einer akzeptablen Saitenspannung zu spielen, benötigt man eine höhere Saitenmasse als bei der Gitarre, das heißt, die Saiten des E- Basses müssen einen größeren Durchmesser und auch eine größere Länge aufweisen.

Stimmung: Abgesehen von einigen Ausnahmen (individuelle Stimmung) ist der E- Bass durchgehend in Quartan gestimmt (bei der Gitarre folgt auf die G- Saite eine H- Saite, das heißt: eine große Terz, um auch alle Akkorde besser greifen zu können):

E- Bass: (,,H)/ ,E/ ,A/ D/ G

E- Gitarre: E/ A/ d/ g/ h/ e'



Größenvergleich zwischen Kontrabass, E- Bass und Konzertgitarre

2. Historische Entwicklung des E- Basses

Die Entwicklung des Elektrobasses ist eigentlich auf das akustisch schlechte Durchsetzungsvermögen des Kontrabasses innerhalb größerer Gospel -, Jazz – und anderer Bigbands zurückzuführen. In den 1930er und 1940er Jahren hatten Kontrabassisten einen schweren Stand gegenüber großen Blechbläserbesetzungen und kamen aus der Rolle des „Statisten“ innerhalb der Bigbands kaum heraus. Sie wurden zwar optisch auf der Bühne

wahrgenommen, gehört wurden sie jedoch kaum. Selbst die damals gängige Methode, den Bassisten mit seinem Instrument auf ein Holzpodest zu stellen, das die tiefen Frequenzen zusätzlich verstärken sollte, brachte keine nennenswerte Verbesserung der akustischen Durchschlagskraft des Kontrabasses.

Bedingt durch die Tatsache, dass sich tiefe Töne mit langen Schallwellen vor allem gegenüber den hohen und lauten Tönen der Blechbläser nicht durchsetzen konnten, begann man allmählich mit elektrisch verstärkten Instrumenten zu experimentieren. Einerseits versuchte man Tonabnehmer für den Kontrabass zu entwickeln, andererseits bemühten sich einige erfinderische Konstrukteure ein neuartiges Instrument zu bauen, das kleiner, leichter zu spielen und zu transportieren ist. Es dauerte jedoch einige Zeit, bis die ersten kommerziell erfolgreichen E- Bässe der Öffentlichkeit vorgestellt wurden.

2.1. Erste Versuche des E- Bassbaues

2.1.1. 1926: Lloyd Loar

Um den Kontrabass innerhalb der frühen Jazzbands akustisch durchsetzungsfähig zu machen, entwickelte der ehemalige Gibson- Mitarbeiter Lloyd Loar (1886-1943) bereits 1926 einen elektrisch verstärkten Bass. Loar war einerseits Profimusiker und Komponist, andererseits auch Erfinder von verschiedensten Instrumenten und Verstärkern. Bekannt geworden ist er vor allem durch den Bau von Mandolinen, Mandolas und Gitarren.⁶



Lloyd Loar

⁶ Siminoff, Roger: *Lloyd Allayre Loar*. www.siminoff.net/pages/loar_background.html. 15.5.2008, 23:45.

Sein elektrischer Kontrabass bestand praktisch nur aus dem Hals, einem kleinen Korpus und einem Tonabnehmer. Jedoch war die Zeit noch nicht reif für diese Erfindung.

2.1.2. 1933: Paul Tutmarc

Den ersten Versuch einen echten Elektrobass zu konstruieren wagte der Sänger und Hawaii- Gitarrenspieler („lap- steel- guitar“) Paul Tutmarc (1896-1972). Zuerst baute er einen Prototyp in Form und Größe eines Cellos, jedoch mit einem Korpus ohne Resonanz-Hohlraum („solidbody“) und gekürzten Klaviersaiten aus Stahl.⁷ Deren Schwingungen wurden mittels einer Telefonsprechkapsel auf einen selbst konstruierten Verstärker übertragen. Das Instrument war aber noch in der vertikalen Position zu spielen und ist eher als elektrisch verstärkter Kontrabass zu verstehen.

Kurz darauf entwickelte Tutmarc den ersten E- Bass, der horizontal vor dem Körper gehalten wurde und von der Form und Gestalt her einem modernen Elektrobass entspricht. Das Instrument hatte einen weiß lackierten Korpus aus Walnussholz mit einer dunklen Schlagplatte („picguard“) und eine Kopfplatte mit einfachen Stimmmechaniken, welche die obere Korpusform widerspiegelt.

Damit der Musiker auch die höchsten Lagen des Griffbrettes erreichen konnte, besaß der Bass ein „cutaway“ auf der unteren Korpushälfte. Der Kabelanschluss befand sich interessanterweise auf der oberen Seite des Instrumentes, das nur einen Tonabnehmer und einen einzigen Regler zum Einstellen der Lautstärke aufwies.⁸



Audiovox „736 Electric Bass Fiddle“

Die Firma „Audiovox Manufacturing & Co“ stellte dieses Instrument in kleinen Auflagen her und versuchte es 1935/36 im hauseigenen Katalog als „#736 Electric Bass Fiddle“ zu

⁷ Jansson, Mikael/Maladandrone, Scott: *Jurassic Basses*.

www.bassplayer.com/story.asp?storycode=10163, 21.10.2005, 11:03.

⁸ Audiovox #736 Electric Bass Fiddle. www.bassic.ch/i_his_av.asp, 14.03.2008, 9:05.

bewerben. Nachforschungen ergaben, dass, obwohl einige dieser Instrumente vor allem an Gospel- und Country- Bands verkauft wurden, dieses Konzept der damaligen Zeit zu weit voraus war, um in der Musikwelt Fuß zu fassen. Die Firma Audiovox musste 1950 schließen.

Eine 1937 veröffentlichte Werbung mit dem Photo des Erfinders und seine Schöpfungen beweist die Existenz dieses Instrumentes mit einer etwas dunkleren Lackierung, einem verspiegelten „pickguard“ und einer verstellbaren Stahlbrücke. Es dürfte sich schon um eine verbesserte Version des originalen „Audiovox“- Basses handeln, der hier neben zwei, ebenfalls von Tutmarc gebauten, „Lap- Steel- Gitarren“ beworben wurde.



Paul Tutmarc mit Hawaii- Gitarren und Audiovox E- Bass

Trotz der Schließung der Firma „Audiovox“ führte Paul Tutmarc's Sohn Bud die Idee seines Vaters weiter und brachte ein ähnliches Modell unter dem Namen „Serender Bass Guitar“ heraus. Von diesen Instrumenten wurden etwa 100 Stück zwischen 1945 und 1951 gebaut und beworben.⁹

2.1.3. 1942: James Thompson

Nachdem der Musiker und nebenberufliche Erfinder James Thompson (1902-1974) schon 1934 eine „solidbody“- E- Gitarre gebaut hatte, wagte er sich 1942 an die Konstruktion eines viersaitigen E- Basses und benützte ihn bei vielen Aufnahme- Sessions. Sein Sohn, der innovative und vor allem durch seine Elektrobässe bekannt gewordene New Yorker Instrumentenbauer Carl Thompson erzählte in einem Interview, dass er seit seinem zwölften Lebensjahr auf diesem Instrument spielen durfte, und auch im Besitz vieler

⁹ Jansson, Mikael/Malandrone Scott: *Jurassic Basses*.

www.bassplayer.com/story.asp?storycode=10163. 21.10.2005, 11:03.

Aufnahmen seines Vaters sei, auf denen dieser Bass zu hören sei. Das Instrument ist leider im Familienbesitz verschollen und es gibt auch keine veröffentlichten Photos.¹⁰

2.1.4. 1947: Everett Hull

Ein Pionier in der Herstellung von Tonabnehmern war der Kontrabassist Everett Hull aus New York, der 1947 einen Tonabnehmer für seinen Kontrabass entwickelte und zwei Jahre später die Firma „Ampeg“ gründete, die heute noch eine der marktführenden Produzenten von Bassverstärkern ist. Er verwendete ein Kristallmikrophon, das im inneren Ende des Kontrabassstachels befestigt war. Kurz darauf kam der erste echte Bassverstärker, ebenfalls von Hull konstruiert, auf den Markt. Er hatte einen 12- Zoll Lautsprecher und eine Ausgangsleistung von 18 Watt.¹¹ 1962 stellte Hull die Entwicklung eines elektrischen Kontrabasses fertig, den „Ampeg Baby Bass“, der zu einem Standardinstrument für Latin- und Salsamusiker wurde. Everett Hull baute nie selbst E- Bässe, jedoch beauftragte er Dennis Kager, einen konkurrenzfähigen E- Bass zu konstruieren, der 1966 unter den Namen „Ampeg AUB-1“ auf den Markt kam.¹²



Ampeg's Tonabnehmer für Kontrabass

2.2. Erste erfolgreiche Versuche des E- Bassbaues

Nach den ersten Versuchen in den 1920er bis hin zu den 1940er Jahren einen Elektrobass zu bauen und auch erfolgreich zu vermarkten, dauerte es dennoch einige Zeit bis es endlich gelang, dieses neue Instrument so zu konstruieren und zu bewerben, dass es schließlich seinen Siegeszug in der Musikwelt antreten konnte. In diesem Kapitel soll anhand einiger

¹⁰ Jansson, Mikael/Malandrone, Scott: *Jurassic Basses*. www.bassplayer.com/story.asp?storycode=10163. 21.10.2005, 11:03.

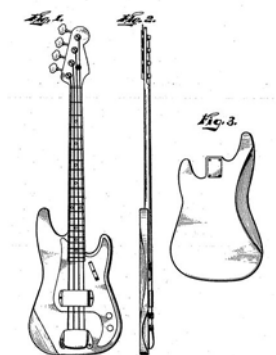
¹¹ Lohse, Jonas: *Kontrabassverstärkung- Entstehung*. www.geba-online.de/site.php4?site_id=449&search=kontrabassver%E4kung. 16.5.2008, 8:53.

¹² Pomeroy, David (2005). Retro- Rama: 1966 Ampeg AUB-1. *Bass Player*, CMP Entertainment Media (8), S.82.

E- Bassfirmen, die Pionierarbeit bei der Entwicklung des Elektrobasses leisteten, die Entstehungsgeschichte dieses Instruments nachgezeichnet werden.

2.2.1. Leo Fenders Precision Bass

Den ersten großen Durchbruch mit elektrisch verstärkten Instrumenten schaffte der Radiotechniker Leo Fender (1909-1991), der 1946 in Kalifornien frühe Experimente mit Gitarren, Tonabnehmern und Verstärkern durchführte. In seiner Firma „Fender Electrical Instrument Co“ produzierte und verkaufte Fender vorerst Gitarrenverstärker (Deluxe, Princetone, Professional), bis er 1948 den ersten großen Erfolg mit der serienmäßig hergestellten „Broadcaster“- Gitarre (dieses Modell wurde später in „Telecaster“ umbenannt) feierte.



Patentskizze von Fenders -



„Precision“- Bass

1950 konstruierte Fender auf der gleichen Basis einen Elektrobass, da die bisherigen Versuche Kontrabässe mit Tonabnehmern auszustatten nicht die erhofften überzeugenden akustischen Resultate erbrachten.¹³ 1951 wurde dieses Instrument als „Fender- Precision-Bass“ auf den Markt gebracht und setzte sich nach einigen Anlaufschwierigkeiten doch erfolgreich in Musikkreisen durch. Der Name „Precision“ rührt dabei von der Verwendung von 20 Bundstäbchen auf dem Griffbrett her, mit deren Hilfe man präzise intonieren konnte. Auch wenn der Schritt von der kürzlich zuvor konstruierten E- Gitarre zum E- Bass technisch gesehen recht klein schien, war der „Precision- Bass“ ein doch ganz neues Instrument und für die Entwicklung der modernen Pop- und Rockmusik ein echter Meilenstein.

Leo Fender orientierte sich beim Bau des „Precision“ an seiner zuerst entstandenen „Broadcaster“- Gitarre, er verwendete einen größeren Korpus mit einem zweiten „cutaway“, um einer drohenden Kopflastigkeit des Instruments, auf Grund des langen

¹³ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 85, 86.

Halses (34 Zoll- Mensur) und der schweren Stimmmechaniken, entgegenzuwirken. Dieses Konzept wurde drei Jahre später bei Fenders „Stratocaster“- Gitarre übernommen. Eine weitere Innovation war der mit vier Schrauben an den Korpus befestigte Hals. Im Gegensatz zu älteren Gitarrenmodellen, deren Korpus und Hals aus einem Stück gefertigt wurden, oder bei derart eingeleimten Gitarrenhälsen, die nach einem Bruch nicht mehr ausgetauscht werden konnten, konnte man nun bei einem größeren Halsschaden das Instrument unkompliziert mit einem neuen Hals versehen. Als Tonabnehmer fungierte ein „Single Coil“, der ziemlich genau in der Mitte zwischen Halsende und Brücke positioniert wurde und schon bei Fenders „Broadcaster“- Gitarre zum Einsatz kam.

Der Fender „Precision“- Bass wurde stetig weiterentwickelt und erhielt 1957 ein leicht verändertes Design und einen neuen Tonabnehmer, einen so genannten „Split Coil“ (Tonabnehmer mit zwei getrennten Spulen die als „Humbucker“ geschaltet sind), der im Gegensatz zum „Single Coil“ weniger brummanfällig war und einen kräftigeren, durchsetzungsfähigen Ton wiedergab. Der Austausch des Tonabnehmers hatte einen wesentlichen Anteil an dem charakteristischen Klang des Basses und war auch ein Grund für die allmählich wachsende Popularität dieses neuen Instrumentes.

Das ursprüngliche Modell mit dem „Single Coil“ Tonabnehmer wurde ein paar Jahre später in einer verbesserten Version als „Telecaster“- Bass vermarktet.



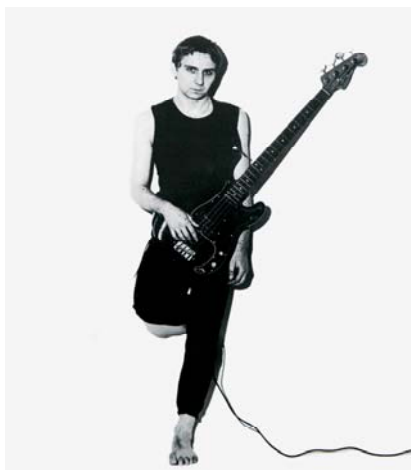
Rocco Prestia („Tower of Power“) mit Fender

„Precision“- Bass

Abschließend wäre zu erwähnen, dass sich der Fender „Precision“- Bass zuerst schleppend verkaufte und vor allem von Jazzkontrabassisten eher belächelt und abgelehnt wurde.¹⁴ Doch seine Vorzüge, der einfache Transport, und vor allem die Tatsache, dass er auch von Gitarristen, die mit einem Kontrabass nicht zu recht kamen, gespielt werden konnte, beschleunigte die Popularität des E- Basses. Da dieses neue Instrument im Musikbusiness

¹⁴ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 86.

lange Zeit konkurrenzlos war, wurde es auf Schallplattenhüllen, oder in Partituren nicht bloß als Elektrobass bezeichnet, sondern ausdrücklich als Fender- Bass angegeben.



Hansi Lang mit Fender „Precision“- Bass

2.2.2. Leo Fenders Jazz- Bass

Bis 1960 war der „Precision“- Bass das einzige Modell aus dem Hause Fender, doch das sollte sich mit der Entwicklung des legendären Fender „Jazz“- Bass ändern. Wurde der verbesserte „Precision“ noch mit einem einzigen „Split Coil“- Tonabnehmer ausgestattet, der zwar einen druckvollen, markanten Klang erzeugte, aber in der gesamten tonalen Bandbreite etwas eingeschränkt war, besaß der „Jazz“- Bass zwei „Single Coil“- Tonabnehmer, einen in Steg- und einen in Halsnähe. So konnte man nun mit einem Überblendungsregler die Tonabnehmer wahlweise einzeln, oder auch gemeinsam arbeiten lassen und hatte dadurch eine vielseitige Klanggestaltung zur Verfügung. Das brachte dem „Jazz“- Bass eine ungeahnte Variabilität ein, so dass er in fast allen musikalischen Stilrichtungen eingesetzt werden konnte.



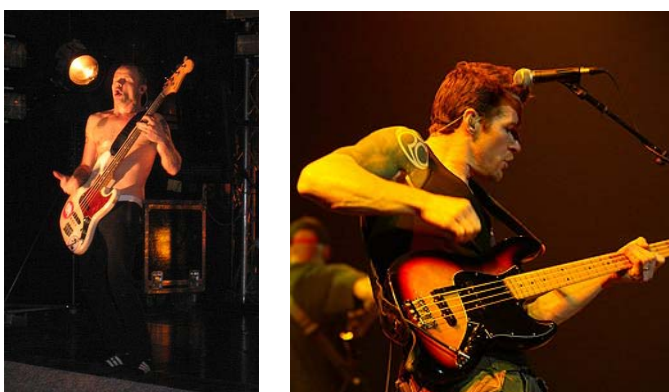
Fenders „Jazz“- Bass



62er „P“- Bass & 76er „J“- Bass

Weitere Unterschiede zum „Precision“- Bass manifestierten sich in einem leicht asymmetrisch geformten Korpus und in einem etwas schlankeren Hals. Durch seine universalen Eigenschaften und durch seine leichtere Bespielbarkeit (schlanker Hals), überholte der „Jazz“- Bass den „Precision“ als marktführender Elektrobass und ist bis heute der wahrscheinlich mestkopierte E- Bass der Musikwelt.

Bis zum Verkauf aus gesundheitlichen Gründen 1965 an den Multimediakonzern „CBS“¹⁵, entwickelte Leo Fender noch einen sechssaitigen- (1962) und einen fünfsaitigen E- Bass (1965), die im Kapitel 3. „Der moderne E- Bass“ noch ausführlicher behandelt werden.



Michael „Flea“ Balzary und Tim Commerford mit Fender „Jazz“- Bässen („Red Hot Chili Peppers“ und „Rage Against the Machine“)

2.2.3. Gibson Electric Bass EB-1 (+ andere Modelle)

Die Gibson Guitar Corporation, kurz Gibson, gegründet 1902, mit heutigem Sitz in Nashville (Tennessee/ USA), ist einer der ältesten und bekanntesten Herstellerfirmen von Zupfinstrumenten, wie Gitarren, Banjos, Mandolinen, E- Gitarren und E- Bässen.

Der Erfolg des Fender „Precision“- Bass von 1951 forderte die renommierte Instrumentenbaufirma Gibson heraus, eine eigene Version eines Elektrobasses zu entwickeln. Dieser E- Bass wurde 1953 ursprünglich schlicht unter der Bezeichnung „Electric Bass“ auf den Musikmarkt gebracht und erhielt erst nach der Entwicklung von Gibsons nächsten E- Bassmodell, dem „EB- 2“, den Namen „EB- 1“ (EB steht für Electric Bass).

Er besaß einen eingeleimten Mahagonihals mit einer Mensur von 30,5 Zoll („shortscale“), ein Palisandergriffbrett mit 20 Bündlen und Punkteinlagen zur Orientierung.¹⁶ Auf der

¹⁵ Fender. www.rockprojekt.de/E-Bass/e-bass2.htm. 22.4.2008, 8:17.

Kopfplatte wurden Banjo- ähnliche Stimmwirbel angebracht, die im Gegensatz zu den meisten Bässen nach hinten gerichtet waren.¹⁷ Der Mahagonikorpus wurde in Anlehnung an Streichinstrumente in Violinform mit gewölbter, geschnitzter Decke gestaltet. Man ließ sich sogar hinreißen auf die Decke zwei F- Löcher zu malen, wobei das untere von einem leicht erhöhten „pickguard“ verdeckt wurde. Der Tonabnehmer mit Alnico- Magneten in der Art eines „Single Coil“ saß direkt am Halsende, und in Stegnähe waren zwei Potentiometer angebracht, die für die Justierung von Lautstärke und Toncharakteristik zuständig waren. Die Brücke war einteilig und erlaubte eine Höheneinstellung an beiden Enden, aber keine individuelle Saiteneinstellung. Als besonderes Feature wurde zum Instrument selbst eine Teleskopstange mitgeliefert, die man an die untere Gurtbefestigungsvorrichtung („pin“) anschrauben konnte, um den E- Bass alternativ wie einen Kontrabass vertikal spielen zu können. Leider war dem Gibson „EB- 1“ nicht der erhoffte Erfolg beschieden, da das Instrument komplett aus Mahagoni, einem Holz mit niedriger Resonanz, bestand und der eingeleimte kurze Hals einen dumpfen, nicht sehr lange nachklingenden Ton bedingte.¹⁸



Gibson „EB- 1“- Bass Detailansicht von zwei „EB- 1“- Bässen (man beachte die aufgemalten F- Löcher)

Das Nachfolgemodell des „EB- 1“, auch „Violin- Bass“ genannt, war der an das firmeneigene Gitarrenmodell „ES- 335“ angelehnte Gibson „EB- 2“ aus dem Jahre 1958. Ab diesem Zeitpunkt wurden meistens zu den Gitarrenmodellen entsprechende Elektrobässe mit gleicher Korpusform entwickelt. Der Gibson „EB- 2“ hatte einen symmetrischen Halbresonanzkorpus aus laminiertem Ahorn mit gewölbter Decke, echten

¹⁶ Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 100.

¹⁷ Gibson Electric Bass (EB- 1). www.bassic.ch/i_his_gibson.asp. 3.5.2008, 16:46.

¹⁸ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 12.

F- Löchern und zwei gleichmäßige „cutaways“ und einen eingeleimten Mahagonihals (30,5 Zoll= „shortscale“) mit einem Palisandergriffbrett.

Gleich wie sein Vorgängermodell hatte der „EB- 2“ auch 20 Bünde und Punkteinlagen, und auf der Kopfplatte befanden sich ebenfalls banjoartige, nach hinten gerichtete Stimmwirbel, ein Tonabnehmer mit Alnico -Magneten in einem braunen Bakelitgehäuse direkt am Halsende, eine einteilige, nur höhenverstellbaren Brücke und zwei Potentiometer für Toncharakteristik- und Volumenjustierung.¹⁹

Dieser Elektrobass wurde in den kommenden Jahren Stück für Stück verbessert, so wurde 1959 ein Bass/Bariton- Zweiwegschalter für die Klanggestaltung angebracht, 1960 tauschte man die nach hinten gerichteten, banjoartigen Stimmwirbel gegen reguläre, seitlich ausgerichtete Wirbel, und ab 1964 befand sich der Tonabnehmer in einem Metallgehäuse.



66er Gibson „EB- 2“

Ab dem Jahre 1966 gab es dieses Gibson- Modell unter der Bezeichnung „EB- 2D“ mit einem zusätzlichen Tonabnehmer in Stegnähe, mit einem Volumen- und Tonpotentiometer pro „pickup“, einem Dreiwegwahlschalter (man konnte entweder den Hals-, den Steg- „pickup“, oder beide Tonabnehmer zugleich anwählen) und dem Bass/Bariton- Schalter.²⁰

Im Gegensatz zum „EB- 1“ erfreute sich der „EB- 2“ und erst recht das verbesserte Modell, der Gibson „EB-2D“- Bass vor allem in der britischen Beat- und Rockszene großer Beliebtheit.

Nach dem „EB- 2“- und dem besser ausgestatteten „EB- 2D“- Bass hätte Gibson 1959 sein nächstes Modell konsequentermaßen „EB- 3“ nennen müssen, da aber der neue Bass eine günstigere Variante des „EB- 2“ verkörperte, taufte die Herstellerfirma dieses Instrument

¹⁹ Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 100.

²⁰ Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 100.

schlicht „EB- 0“. Im Unterschied zu seinem Vorgängermodell hatte der „EB- 0“ einen „solidbody“- Korpus aus Mahagoni, sonst entsprach seine Ausstattung exakt dem ursprünglichen „EB- 2“- Modell. Auch zu diesem E- Bassmodell gab es ein E- Gitarrenmodell gleicher Bauart. Ab 1961 wurde das Design dieser Modelle geändert und sowohl das Gitarren-, als auch das Bassmodell erhielten ihre charakteristischen, spitzen „Hörner“ und wurden ab diesen Zeitpunkt in „SG“ umgetauft.²¹



63er Gibson „EB-0“ und 64er Gibson „EB-0“, beide auch unter der Bezeichnung Gibson „SG“-Bass bekannt.

Zwischen 1960 und 1966 experimentierte Gibson auch mit der Herstellung von sechssaitigen E- Bässen und reagierte damit schneller als die große Konkurrenzfirma Fender auf den kurz zuvor erschienen Sechssaiter der Firma Danelectro. Es wurde sowohl der „EB- 2“-, als auch der „SG“- E- Bass in einer sechssaitigen Version auf den Markt gebracht, allerdings setzten sich beide Modelle, vor allem wegen der sehr engen Saitenführung überhaupt nicht durch und die Produktion wurde bald wieder eingestellt.²²

1961 begann Gibson seinen „EB- O“ in der „SG“- Form weiterzuentwickeln, indem man einen zweiten Tonabnehmer in Stegnähe anbrachte. Auf den „Bass/Bariton“- Schalter des „EB- 0“ wurde verzichtet, dafür gab es einen vierfach- Drehregler für die Tonabnehmerwahl. In einer bestimmten Position des Reglers konnte man das Instrument extrem wuchtig und leicht angezerrt erklingen lassen. Diese Eigenschaft wurde damals von einigen prominenten Musikern, wie dem „Cream“- Bassisten Jack Bruce durchaus sehr geschätzt.

Bis zum Jahr 1963 hat Gibson nur E- Bässe mit kurzer Mensur hergestellt, doch das sollte sich mit der Entwicklung des vom Autodesigner Ray Dietrich entworfenen „Thunderbird“-

²¹ Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 102.

²² Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 102.

Basses ändern. Dieser E- Bass wurde wieder komplett aus Mahagoni gefertigt, allerdings wurde eine durchgehend laminierte Halskonstruktion verwendet, die gegenüber den angeleimten Korpusflügeln leicht erhöht war und dem Korpus eine interessante Kontur verlieh.²³ Das Instrument war einerseits als „Thunderbird II“ mit einem Tonabnehmer, einem Volumen (Lautstärke)- und Tonregler, andererseits als „Thunderbird IV“ mit zwei Tonabnehmern, zwei Volumen- und einem Tonregler erhältlich, wobei der halsnähere „pickup“ nicht mehr wie bei früheren E- Basskreationen von Gibson direkt am Griffbrettende, sondern ziemlich genau in der Mitte zwischen Steg und Halsende positioniert wurde. Auch die Stimmwirbel wurden erstmals in der Firmengeschichte auf einer Seite der Kopfplatte montiert, gleich wie bei den erfolgreichen Konkurrenzprodukten von Fender. Interessanterweise erfreute sich dieser E- Bass erst Anfang der 1970er Jahre bei Profimusikern wie John Entwistle („The Who“), Martin Turner („Wishbone Ash“) oder Pete Way („UFO“) großer Beliebtheit, als Gibson die Produktion dieses Modells schon wieder eingestellt hatte.²⁴



Gibson „Thunderbird IV“- Bass Shavarsh Odadjian („System Of A Down“) mit Gibson „Thunderbird IV“- Bass

Mittlerweile hat Gibson, Jahrzehnte später, eine Neuauflage dieses Elektrobasses in Angriff genommen, und es sind vorwiegend Bassisten moderner Rockbands, wie „Clawfinger“, oder „System of a Down“, die die wuchtigen Klänge dieses Instrumentes für ihre Musik schätzen.

1967 brachte Gibson noch eine einfach gehaltene, günstigere Version des „SG“- Basses unter dem Namen „Melody Maker“ heraus. Dieses Instrument mit einfacheren

²³ Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 102.

²⁴ Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 102.

Mechaniken, einem großen Schlagbrett, auf dem Volumen- und Tonregler montiert waren, hatte als erstes Gibson- Modell einen eingeleimten Ahornhals.

Abschließend wäre zur frühen Entwicklungsgeschichte der Gibson- E- Bässe zu erwähnen, dass die Herstellerfirma zwischen 1953 (Gibsons erster E- Bass) und 1961 mit ihren vielen unterschiedlichen Modellen wesentlich experimentierfreudiger war, als die Konkurrenzfirma Fender, die zwischen den Jahren 1951 (Fenders erster Bass) und 1961 nur zwei Grundmodelle („Precision“ und „Jazz“) auf den Musikmarkt brachte, aber dennoch kommerziell das Nachsehen hatte.

2.2.4. Höfner

Die Instrumentenbaufirma Höfner wurde 1887 in Schönbach (heute Luby in Tschechien) vom Geigenbaumeister Karl Höfner gegründet und entwickelte sich zu Deutschlands größtem Hersteller auf dem Gebiet der Streich und Zupfinstrumente. Als 1919 und 1921 die beiden Söhne Josef und Walter Höfner ins väterliche Geschäft eintraten, war vor allem die akustische Gitarre bereits ein fester Bestandteil der Produktion. 1955 hatte Walter Höfner die Idee, einen elektrisch verstärkten Halbresonanz- Bass zu bauen. Walter Höfner war sowohl ein kreativer Gitarren-, als auch Geigenbauer, deswegen dürfte das markante Design des 1956 auf der Frankfurter Musikmesse erstmals vorgestellten E- Basses entstanden sein.²⁵



Höfner „500/1“- Bass (auch „Violin“- oder „Beatle“- Bass genannt)

Bei den ersten Höfner- Bässen konnte man, ähnlich wie bei dem ersten Gibson- Modell, einen Stachel am unteren Gurtbefestigungsdorn mittels einer Schraubzwinge befestigen,

²⁵ Höfner, *Der Anfang- Die 50er und 60er Jahre*.

www.hoefner.com/gab/de/content/41/view/14. 29. 4. 2008, 21:13.

um das Instrument wie einen Kontrabass aufrecht vor den Körper des Musikers gestellt spielen zu können.²⁶



Paul McCartney mit Höfner „500/1“- Bass

Das als „Violin“- Bass oder auch als „Beatle“- Bass, benannt nach seinem wohl berühmtesten Benützer Paul McCartney, bekannt gewordene Instrument, wurde schlicht als „500/1“- Bass bezeichnet und zu unrecht als Kopie des Gibson „EB-1“- Basses angesehen. Dieser Vergleich ist insofern unzutreffend, da beide Instrumente bestenfalls eine ähnliche Silhouette aufwiesen, aber im Aufbau grundverschieden waren. Während Gibsons erste Modelle aus Mahagoni- Vollholzblöcken geschnitzt wurden, spiegelte der Höfner „500/1“- Bass das ganze „know- how“ des Geigen- und Gitarrenbaues der etablierten Firma wider.

Bei dem „Violin“- Bass von Höfner, der mit geringfügigen Veränderungen von 1956 bis heute gebaut wird, handelte es sich um ein „short-scale“- Instrument mit geigenförmigem Korpus mit geschnitzter Fichtendecke und sehr geringen Saitenabständen.²⁷ Das Instrument war dementsprechend bequem zu spielen, hatte allerdings einen etwas undefinierten, dumpfen Ton mit kurzem Nachklang („sustain“).

Außer dem „Violin“- Bass produzierte die Firma Höfner noch den „Club“- Bass (1963) und den 1982 vorgestellten „Shorty“- Bass.

2.2.5. Rickenbacker

Die Instrumentenbaufirma Rickenbacker wurde 1931 als „Electro String Instrument Corporation“ von Adolph Rickenbacher und George Beauchamp in Los Angeles

²⁶ Urbanek, Josef (2004). *Vintage Klassiker: Der Höfner Beatle Bass. Gitarre & Bass*; MM- Musik- Media- Verlag (1), S.186.

²⁷ Höfner, *Der Anfang- Die 50er und 60er Jahre*.

www.hofner.com/gab/de/content/41/view/14. 29. 4. 2008, 21:17.

gegründet. Der Schweizer Rickenbacher, der seinen Namen später in Rickenbacker änderte, konzentrierte sich bis in die 1950er Jahre auf die Herstellung von Hawaii-Gitarren, doch mit dem beginnenden Erfolg des „Rock `n` Roll“ kam es zu einer Umorientierung in Richtung Standardgitarren sowohl bei den akustischen, als auch bei den elektrischen Modellen.



Rickenbecker „4000“

1956 stellte Rickenbacker der Musikwelt zwei Instrumente mit durchgehender Halskonstruktion („neck through body“) vor, nämlich die „Combo- 400“- Gitarre und den „4000“- Bass. Diese Bauweise sollte zum Markenzeichen der Firma werden.²⁸ Der Rickenbacker „4000“- E- Bass hatte einen Hals aus Mahagoni mit einem Palisandergriffbrett mit 20 Bündlen, und seine angeleimten Korpusflügel waren aus Ahorn. Die meisten späteren Rickenbacker- Bässe erhielten Hälse aus Ahornholz.

Im Gegensatz zu seinen Nachfolgemodellen war der Korpus des „4000“- Basses noch relativ dick und lag noch nicht so ergonomisch am Körper des Musikers wie der Korpus des „4001“- Rickenbackers, der an einigen Stellen etwas abgeschliffen war („bodyshaping“).²⁹

Das erste „4000“- Modell war noch mit einem so genannten „Hufeisenmagnet- pickup“ ausgestattet, einem Tonabnehmertyp, den Adolph Rickenbacker bereits in den 1930er Jahren für seine Hawaii- Gitarren verwendete, und auf dessen Erkenntnissen eigentlich der moderne, passive „Single Coil“ entwickelt wurde.³⁰ Später wurden alle Rickenbacker- Bässe mit gängigen „Single Coil“- Tonabnehmern ausgestattet.

²⁸ *The Modern Era of the Electric Guitar*. www.rickenbacker.com/history_early.asp. 29.4.2008, 23:17.

²⁹ Pomeroy, Dave (2007). *Retro- Rama: 1959 Rickenbecker 4000, Bass Player*. New Bay Media (10), S. 28.

³⁰ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 21.



76er Rickenbacker „4001“- Bass

Auf das „4000“- Modell folgte der sehr populäre „4001“- Bass (1961), danach der „4002“- Bass (1977), dann der „4003“- Bass (ca.1980) und letztlich das „4004“- Modell. Die Rickenbacker- E- Bässe hatten und haben seit damals einen einzigartig definierten und aggressiven Klang und werden deswegen heute noch gerne, vor allem in der (Progressiv-) Rockmusik, eingesetzt. Bassvirtuosen wie Geddy Lee von der kanadischen Rockgruppe „Rush“, oder Cris Squire von der britischen Rockband „Yes“ machten den Rickenbecker „4001“ in der Musikszene berühmt.



Geddy Lee („Rush“) und Chris Squire („Yes“) mit Rickenbacker „4001“- Bässen in den 1970er Jahren

2.2.6. Framus

Die deutsche Instrumentenbaufirma Framus wurde ursprünglich von ihrem Gründer Alfred Wilfer als „Fränkische Musikinstrumentenerzeugung Fred A. Wilfer K.G.“ (dessen Sohn Hans Peter Wilfer gründete 1982 die erfolgreiche Bassbaufirma „Warwick“) 1946 im Raum Erlangen errichtet. Nach zwei Umzügen wegen Platzmangels wurde die neue Fabrik 1954 in Bubenreuth eingeweiht und war fortan als „Framus- Werke“ als eine der modernsten Produktionsstätten für Musikinstrumente bekannt. In den ersten Jahren konzentrierte man sich auf die Herstellung von Violinen, verlagerte jedoch allmählich den Schwerpunkt auf die Produktion von Gitarren, E- Gitarren und E- Bässen.

Die Blütezeit der E- Bassproduktion erlebte die Firma Framus zwischen Ende der 1950er Jahre bis hin zum Zeitpunkt ihres Konkurses gegen Ende der 1970er Jahre.

Die ersten elektrisch verstärkten Instrumente der Firma Framus waren allesamt semiakustische Instrumente. Erst zu Beginn der 1960er Jahre wurden vermehrt E-Bassmodelle mit so genannten „solidbodies“ gebaut. Aber auch die ersten Framus- Bässe mit Resonanzkörper, die in den 1950er Jahren gebaut wurden, erfreuten sich auf dem internationalen Musikmarkt großer Beliebtheit, und bestätigten in den 1960er Jahren bei Profimusikern als deutsche Bässe ihren guten Ruf. Framus hatte ähnlich wie Höfner mit Paul McCartney das Glück, einen international bekannten Bassisten, nämlich Bill Wyman von den „Rolling Stones“, für eines ihrer Instrumente begeistern zu können. Bill Wyman stand ab 1964 bei Framus unter Vertrag und spielte drei Jahre auf dem Framus Star Bass, dem ältesten Modell der Herstellerfirma, die dieses halbakustische Instrument ab 1956 baute.³¹

Framus produzierte noch weitere semiakustische E- Bässe wie den Golden TV Star Bass und den Atlantik Bass, bis die Firma mit Modellen wie dem „Strato Star“- Bass, dem „Strato de Lux Star“- Bass oder dem „Hollywood“ Bass sich vermehrt der Fertigung von E- Bässen ohne Resonanzhohlräume widmete.



Framus „Strato Star“- Bass (frühe 1960er Jahre)

Von den Modellen „Star“- Bass und „Hollywood“- Bass wurden bis Anfang der 1960er Jahre auch Varianten mit einer extrem kurzen Mensur von nur 624 mm Länge gebaut (normale „short scale“- Mensur: 760mm), um auch Gitarristen den Umstieg auf einen E-Bass zu ermöglichen.³²

Ein weiteres bemerkenswertes Detail entdeckt man sowohl bei den normalen, als auch bei den verkürzten „Hollywood“- Bassmodellen, nämlich einen verschiebbaren Tonabnehmer! In der metallenen Schlagplatte befand sich eine Schiene, in der man den „Single Coil“-

³¹ *Zögernder Anfang- große Namen.* www.framus-vintage.de. 29.4.2008, 15:43.

³² Groll, Dirk (2007). Baby Bass Klassiker von Framus. *Gitarre & Bass*. MM- Musik-Media- Verlag (4), S.284, 285.

Tonabnehmer vom Halsende bis zum Steg bewegen konnte. So war es möglich, den Klang des Basses nach Geschmack nur mit der Position des „pickups“ zu variieren.



Framus „Star“- und „Hollywood“-Bass mit kurzer Mensur (624mm)

Kreierte man bis Ende der 1960er Jahre E- Bässe noch nach eigenem Design, so verlagerte man sich Anfang der 1970er auf die erfolgreiche Produktion von Kopien der renommierten, amerikanischen Instrumentenbaufirmen Fender und Gibson, wie mit dem „SG“- Bass „S- 375“, oder dem „Jazz“- Bass „S- 380“.³³

Doch bereits vor der Entwicklung des ersten Framus- E- Basses (Star- Bass) hatte sich die Firma Framus mit der Problematik viel reisender Kontrabassisten auseinandergesetzt und 1953 einen verstärkten „solidbody“- Kontrabass der Öffentlichkeit vorgestellt, den „Triumph Electro Bass“, oder kurz auch nur „Triumphbass“.



Framus Katalog mit „Triumph“- Bass

Dieses Instrument hatte eine Mensur von der Länge eines herkömmlichen Kontrabasses, sein schmaler, dreieckförmiger Korpus war aus Ahorn auf dem eine große verchromte Brücke angebracht war. Der Klang des „Triumphbasses“ ähnelte sehr dem eines Kontrabasses, allerdings nur beim Zupfen der Saiten, zum Streichen eignete sich das Instrument nicht so gut, da es sich dabei ein wenig knirschend anhörte.³⁴

³³ Zögernder Anfang- große Namen. www.framus-vintage.de. 29.4.2008, 15:43.

³⁴ Pomeroy, Dave (2006). Retro- Rama: 1956 Framus Triumph Electric Upright. Bass Player. CMP Entertainment Media (1), S. 64.



Framus „Triumph“- Bass

Dieses Instrument gehörte zu den wenigen firmeneigenen Instrumenten, die fast unverändert auch noch in den Framus- Katalogen der 1970er Jahre zu finden war. Neben dem Transportvorteil war dieses klassische Framus-Instrument auch durch seine vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten seiner Zeit weit voraus und wurde im Swing, Rock `n` Roll, Be Bop und Beat bis Ende der 1960er Jahre oft eingesetzt. Neben dem klassischen viersaitigen Modell gab es auch einige fünfsaitige „Triumphbässe“ zu erwerben.

Mittlerweile stellt der neue Besitzer „Warwick“ diese Instrumente mit verbesserter Elektronik wieder her.³⁵

Nach dem Konkurs gegen Ende der 1970er Jahre, der unter anderem wahrscheinlich durch den verstärkten Konkurrenzdruck aus Japan zustande kam (Japanische Instrumentenbaufirmen wie „Tokai“ begannen Ende der 1970er Jahre erfolgreich die klassischen E- Gitarren- und E- Bassmodelle der amerikanischen Hersteller zu kopieren und stellten eine wirtschaftliche Bedrohung für einige amerikanische und europäische Instrumentenbaufirmen dar), wurde die Firma Framus erst 1995 wiederbelebt und gehört heute zur Warwick GmbH & Co Music Equipment KG in Markneukirchen, einer international erfolgreichen Herstellerfirma von Elektrobässen. Die Produktion von Framus selbst besteht aus mehreren Gitarrenserien, einer E- Bassserie und der Verstärkerherstellung.

2.2.7. Danelectro

Danelectro ist ein Hersteller von Musikinstrumenten und Zubehör, der sich auf E- Gitarren, E- Bässe, Verstärker und Effektgeräte spezialisiert hat. Gegründet wurde das Unternehmen Danelectro 1947 von Nathan Daniel in Neptune (New Jersey, USA) und stellte in den späten 1940er Jahren vor allem Verstärker her.³⁶

Ab 1954 begann Danelectro zum ersten Mal selbst Gitarren und Bässe zu bauen. Diese Instrumente wurden vorerst durch ihre so genannten „Lipstick- Tube“- Tonabnehmer in der Musikwelt bekannt. Nathan Daniel kaufte seinerzeit aus Kostengründen große

³⁵ Pomeroy, Dave (2006). Retro- Rama: 1956 Framus Triumph Electric Upright. *Bass Player*. CMP Entertainment Media (1), S. 64.

³⁶ *The History of Danelectro*. www.danguitars.com/TheHistoryofDanelectro.html. 06.05.2008, 11:56.

Bestände an Lippenstifthülsen aus einer Überproduktion einer Kosmetikfirma auf, in die er seine Tonabnehmer einbaute. Diese „pickups“ wurden zu einem Markenzeichen der Firma. Ein weiteres Charakteristikum der Danelectro- Gitarren und - Bässe war die Konstruktion ihres Korpus. Dieser war nämlich hohl und bestand damals wie auch heute aus einem Holzrahmen, der mit Masonite, einer Faserplatte, verkleidet wurde. Durch die Verwendung von Masonite und den hohlen Basskorpus waren die Instrumente extrem leicht und auch billig im Vergleich mit den bisher von der Konkurrenz entwickelten Produkten.³⁷

Für die historische Entwicklung des Elektrobasses ist Danelectro nur insofern von Bedeutung, als sie vielleicht als erste Herstellerfirma ist, die Bässe und Gitarren nicht nur aus Holz baute. Pionierarbeit leistete Danelectro vor allem, indem sie noch vor Fender (1961) und vor Gibson (1960) den ersten sechssaitigen Elektrobass entwickelte. Dieses Instrument, der Danelectro „UB2“, wurde schon 1956 der Öffentlichkeit vorgestellt. Es hatte die gleiche Stimmung wie eine Gitarre, war jedoch um eine Oktave tiefer gestimmt. Gleich wie Gibsons sechssaitige „EB- 2“- und „SG“- Variante und Fenders „Bass VI“ hatte der Danelectro „UB2“ extrem enge Saitenabstände und konnte eigentlich nur mit einem Plektrum gespielt werden. Diese speziellen E- Bässe kamen in den 1960er Jahren vermehrt auf unzähligen Motown- Platten zum Einsatz, oder sind auf den frühen Country-Musikaufnahmen aus Nashville zu hören.³⁸



Danelectro „UB2“ (erster sechssaitiger E- Bass, im Bild rechts)

1958 produzierte Nathan Daniel die viersaitige Danelectro „58 Longhorn Electric Bass Guitar“, deren Korpus mit zwei extrem tief hinein geschnittenen „cutaways“ versehen wurde und durch die charakteristischen Aussparungen an beiden Seiten des Halses zum Namen „Longhorn“ kam. Einer der populärsten Verwender des Danelectro „58 Longhorn“

³⁷ *The History of Danelectro*. www.danguitars.com/TheHistoryofDanelectro.html. 06.05.2008, 11:56.

³⁸ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 100.

war der britische Rockbassist Jack Bruce, der eigentlich hauptsächlich den Gibson „SG“ – Bass benützte, aber bei einigen frühen Aufnahmen mit der Gruppe „Cream“ das Instrument von Danelectro zum Einsatz brachte.



Danelectro „58 Longhorn“

1966 wurde die Firma Danelectro vom Konzern MCA aufgekauft, und ein Jahr später erfolgte die Einführung der Produktlinie „Coral“, die aus Halbresonanz- Gitarren und elektrischen Sitars bestand. Leider musste die Firma 1969 schließen, wurde aber 1990 wieder tätig und spezialisierte sich auf Nachbauten der eigenen alten Produkte und der Entwicklung neuer Effektgeräte.



Jack Bruce mit Danelectro „Longhorn“- Bass

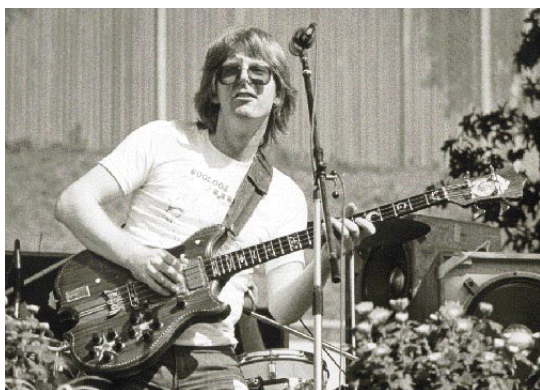
2.2.8. Alembic

Die Firma Alembic ist eigentlich zu jung, um zu den frühen Pionieren des Elektrobassbaues zu zählen, da sie erst 1969 von Ron und Susan Wickersham in Kalifornien gegründet wurde. Dennoch kommt man nicht daran vorbei, diese Firma unter die Lupe zu nehmen, da sie einige bahnbrechende Innovationen für E- Bassisten entwickelt und viele andere E- Basshersteller nachhaltig beeinflusst hat.³⁹

Begonnen hat dieses kleine Unternehmen eigentlich als Beraterfirma von Musikgruppen, um deren Tonanlagen zu optimieren und Aufnahmen von ihren Konzerten in höchster Qualität zu machen. Man arbeitete vor allem sehr eng mit Gruppen wie „Greatful Dead“, „Jefferson Airplane“ und „Crosby, Stills, Nash & Young“ zusammen. Die eigentliche

³⁹ Wickersham, Susan. *Alembic History*. www.alembic.com/family/history.html. 27.4. 2008, 13:09.

Arbeit als Instrumentenbaufirma begann damit, dass Alembic einen Spezialbass für den „Greatful Dead“- Bassisten Phil Lesh umbauten, einen Bass der Firma Guild. Es wurde eine aktive Elektronik eingebaut, eine quadrophonische Tonabnahme, die mit zwanzig Reglern am Basskorpus zu bedienen war. Diese war zwar nicht die erste aktive Elektronik die in einen E- Bass eingebaut wurde (den ersten Versuch machte der britische Hersteller Jim Burns bereits 1963, doch die Zeit war noch nicht reif dafür), aber es war der erste erfolgreiche Versuch und der Startschuss für serienmäßig hergestellte aktive E- Bässe.⁴⁰



Phil Lesh und Jack Casady („Greatful Dead“ und „Jefferson Airplane“) mit Alembic- Bässen aus den frühen 1970er Jahren

1970 zeigte Alembic als Kleinhersteller der Basswelt, was man mit Edelhölzern, die an den richtigen Stellen auch noch Hohlräume hatten, erreichen konnte. Man kreierte Instrumente mit laminierten, durchgehenden Hälsen, verwendete verschiedene Holzkombinationen aus Ahorn, Walnuss, Kirsch- und Ebenholz, Mahagoni und anderen Edelhölzern und entwarf neuartige Korpusformen.⁴¹



72er- Alembic- Bass

⁴⁰ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 118.

⁴¹ Wickersham, Susan. *Alembic History*. www.alembic.com/family/history.html. 27. 4. 2008, 13:09.

1977 stellte Alembic als erste Herstellerfirma der Öffentlichkeit einen Elektrobass mit einem Graphithals vor und animierte viele andere Instrumentenbauer auch mit neuen Materialien zu experimentieren.⁴²

Wirklich berühmt wurde Alembic ab 1973, als sie eine intensive Zusammenarbeit mit dem Bassvirtuosen Stanley Clarke begann, der bis heute den Instrumenten des kalifornischen Kleinherstellers treu geblieben ist. Aber auch Bassisten aus anderen musikalischen Bereichen, wie der Bassist der Rockgruppe „The Who“, John Entwistle (ab 1976) oder der britische Funkbassist Mark King (ab 1980), begannen sich für diese edlen, aber auch sehr teuren Instrumente zu begeistern. Alembic stellte schon in den 1970er Jahren Spezialanfertigungen her, wie den mehrchörigen,

achtsaitigen E- Bass für den „Led Zeppelin“- Bassisten John Paul Jones, den man bei dem Song „Achilles last Stand“ vom Album „Presence“ aus dem Jahre 1976 hören kann.⁴³

Alembic ist eine der wenigen Firmen, die keine Endorsmentsverträge mit berühmten Musikern aushandelt, das heißt, jeder, auch noch so berühmter Bassist muss sein Instrument zur Gänze selbst bezahlen.



Stanley Clarke in Wiesen (Aut) 2006 mit Alembic- Bass

⁴² Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 91 u. 126.

⁴³ Wickersham, Susan. *Alembic History*. www.alembic.com/family/history.html, 27. 4. 2008, 13:09.

2.3. Erster E- Bassbauversuch in Österreich

Der österreichische Jazzbassist Alexander Lewandoske war der erste, der sich in Österreich mit der Herstellung eines elektrisch verstärkbaren Basses beschäftigte. Er entwickelte von 1953 bis 1954 ein Instrument mit einem sehr kleinen, rechteckigen Korpus aus Buchenholz mit einem angeschraubten Hals aus Ahorn. Rein optisch sah dieser E- Bass jenem Instrument sehr ähnlich, welches Ned Steinberger erst 1981 auf den Markt brachte.

Besondere Merkmale dieses von Lewandoske erdachten Instrumentes sind ein minimaler Korpus, das Fehlen der Kopfplatte und die Position der Stimmwirbel am Korpusende, also genau jene Charakteristika, die Steinberger über fünfundzwanzig Jahre später mit seiner Version eines solchen E- Basses so geschickt vermarktet hat.

Steinberger begann 1979 in Brooklyn, New York, diesen Bass zu entwerfen, stellte das Instrument 1979 auf der „National Association of Music Merchants“ vor und verkaufte vorerst drei Prototypen des als „L2“ bezeichneten E- Basses an John Entwistle (The Who), Tony Levin (King Crimson) und Andy West (The Dregs). 1980 wurde die Steinberger Sound Corporation gegründet und das Patent für den „L2“- Bass angemeldet; ab 1981 begann dieses Instrument von der Frankfurter Musikmesse aus seinen Siegeszug in die Musikwelt anzutreten.⁴⁴



Ned Steinbergers „L2“- Bass

Anders als Steinberger verwendete Lewandoske Stimmwirbel einer Zither, und stimmte sein Instrument in Quinten (F, C, G, d), da er selbst früher Cellist war und diese Stimmung nicht nur aus Gewohnheit praktisch war, sondern sich auch sehr gut für die recht kurze Mensur (62 cm) des E- Basses eignete.

⁴⁴ History. www.steinbergerworld.com/history.htm. 21.04.2008, 17:03.



Alexander Lewandoske mit seiner Erfindung (in der „Fatty George Band Ende der 1950er- Anfang der 1960er Jahre)

Natürlich hatte Alexander Lewandoske in der Nachkriegszeit im Vergleich zu Ned Steinberger nicht die gleichen finanziellen Möglichkeiten, um sein innovatives Instrument patentieren zu lassen, und hatte in der Zeit des österreichischen Wiederaufbaus auch nicht die Chance seinen futuristischen E- Bass zu vermarkten.

Zum Glück existieren noch Tonaufnahmen dieses einzigartigen Instruments, das Lewandoske regelmäßig bei Auftritten mit bekannten Jazzmusikern wie Fatty George einsetzte. Alexander

Lewandoske spielt auch heute noch in diversen Jazzensembles, wie zum Beispiel dem „Heini Albert Jazz Quartet“, verwendet aber nun einen leicht modifizierten Framus „Strato Star“- Bass aus den frühen 1960er Jahren, um den selbst erfundenen Prototypen nicht ständig den Strapazen des Konzertalltags auszusetzen.

Alexander Lewandoske war wahrscheinlich einer der ersten, wenn nicht überhaupt der allererste in Europa, der sich mit der Konstruktion eines E- Basses mit einem so genannten „solidbody“- Korpus beschäftigte, fand aber leider nicht die Möglichkeit, seine Idee finanziell auszuschöpfen und die europäische Musikgeschichte nachhaltig zu prägen.

3. Der moderne E- Bass

Ab den 1970er Jahren wurde der generelle Standard des E- Bassisten erheblich erweitert und die Musiker stellten auch wesentlich höhere Ansprüche an ihr Instrument. Neben den alteingesessenen Instrumentenbauern entstanden einige junge, ambitionierte Firmen, die sowohl mit neuen Klangmöglichkeiten durch neuartige E- Basskonstruktionen und mit der Verwendung von anderen Materialien experimentierten, als auch Elektrobässe mit mehr als nur vier Saiten entwarfen, um der aufkommenden Virtuosität innovativ spielender Musiker gerecht zu werden. Natürlich wurde schon in den 1960er Jahren von einigen experimentierfreudigen Instrumentenherstellern in Bezug auf die verwendeten Materialien

und auf die unterschiedlichen Besaitungen Pionierarbeit geleistet, doch erst durch die technischen Errungenschaften der 1970er und vor allem der 1980er und- 90er Jahre wurde es möglich, die früheren Experimente erfolgreich zu verwirklichen.

Diese erstaunliche Entwicklung in der E- Bassproduktion und selbstverständlich auch die gleichzeitige Verbesserung der Verstärkeranlagen führte dazu, dass E- Bassisten nicht mehr nur als Begleitmusiker ihr Dasein fristeten, sondern auch als Solomusiker mit eigenen musikalischen Projekten in Erscheinung traten. Abgesehen davon ist die moderne Instrumentenbautechnik auch für einfach zu spielende Popsongs von Vorteil und im Zeitalter digitaler Tonträger nicht mehr wegzudenken.

3.1. Fünfsaitige E- Bässe

Im Gegensatz zu den Violonen des 16., 17. und 18. Jahrhundert, die sich von sechs- und siebensaitigen Streichbässen zum heutigen viersaitigen Kontrabass entwickelten (selbstverständlich gibt es einige „Fünfsaiter“ im modernen klassischen Orchester, diese stellen aber im Vergleich mit dem in verschiedensten Musikgattungen häufig benutzten viersaitigen Kontrabass eine Minderheit dar),⁴⁵ wurden die ersten Elektrobässe nur als viersaitige Instrumente gebaut. Das mag daran gelegen haben, dass man mit der Konstruktion der frühen E- Bässe den Jazz-, Gospel- und Country- Musik- Bassisten, die in der Regel viersaitige Kontrabässe verwendeten, eine transportable und von der Lautstärke betrachtet, durchsetzungsfähigere Alternative anbieten wollte.

Die Konstruktion von fünfsaitigen E- Bässen fand erst in den 1980er Jahren das nötige Interesse bei den Musikern, sodass sich die serienmäßige Herstellung solcher Instrumente für die E- Bassfirmen nunmehr rentierte.

3.1.1. Leo Fenders erster Versuch

Den ersten Versuch, einen fünfsaitigen E- Bass auf den Musikmarkt zu bringen, machte Leo Fender bereits 1964, interessanterweise erst drei Jahre nachdem er bereits ein sechssaitiges Modell entwickelt hatte. Die Tatsache, dass neben den gewöhnlichen, häufig eingesetzten, viersaitigen Kontrabässen auch manchmal, vor allem in klassischen Orchestern, fünfsaitige Instrumente gebräuchlich sind, dürfte Fender auf die Idee gebracht

⁴⁵ Alfred Planyavsky (1984). *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing: Hans Schneider. S.11f, 61, 71f, 87f, 207f.

haben, einen fünfsaitigen Elektrobass zu konstruieren. Dabei ging es Leo Fender nicht um eine Tonumfangerweiterung nach unten (moderne, fünfsaitige Kontrabässe haben ausnahmslos eine zusätzliche tiefe Saite, die entweder in „C oder in „H gestimmt ist), sondern um eine Reduzierung der Lagenwechsel bei schnell zu spielenden Bassfiguren.



„Fender Bass V“

Der „Fender Bass V“ wurde im Gegensatz zum gestrichenen Verwandten mit einer zusätzlichen hohen c- Saite ausgestattet. Der Hals war zwar breiter als bei einem normalen E- Bass, um die zusätzliche Saite unterzubringen, fiel aber von der Länge her gesehen sehr kurz aus. Fender brachte nur 15 Bünde auf dem Griffbrett unter (bei seinem ersten E- Bass,



„Fender Bass V“

dem „Precision“ waren es 20), ein Hinweis, dass es Fender nicht um eine Tonerweiterung der bisher entwickelten E- Bässen ging. Um auf die gleiche Mensur wie bei den viersaitigen Vorgängermodellen zu kommen, musste der Korpus des „Fender Bass V“ etwas gestreckt werden, so dass das Instrument ein wenig ungewöhnlich proportioniert aussah.⁴⁶

Ein weiterer Grund für die Ausstattung des Instrumentes mit einer hohen c- anstelle einer zusätzlichen tiefen „H- Saite, dürfte auf das Unvermögen der Industrie zurück geführt worden sein, die weder eine dementsprechend dicke Saite erzeugen, noch Lautsprecher konstruieren konnten, die diese tiefen Töne erzeugen und übertragen vermochten.

Ein weiteres Manko dieses Instrumentes war die ungünstige Platzierung des Tonabnehmers, der nur einen dumpfen, dröhnenden Ton übertrug. Der „Fender Bass V“

⁴⁶ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 97.

wurde noch bis ins Jahr 1969 im hauseigenen Katalog beworben, aber aus mangelnden Verkaufszahlen ersatzlos aus der Produktion genommen.⁴⁷

3.1.2. Der moderne fünfsaitige E- Bass

Ab ca. 1980 begannen Keyboarder Sequenzer- Bassfiguren unter dem Register des viersaitigen E- Basses zu spielen, und die Bassisten verlangten allmählich nach gut klingenden aber auch ergonomisch einfach zu spielenden, fünfsaitigen Instrumenten, mit denen diese Keyboardpassagen gedoppelt werden konnten. Einige kleine E- Basshersteller wie Alembic, Ken Smith, oder Michael Tobias hatten auf besonderen Kundenwunsch in den 1970er Jahren fünfsaitige Instrumente sowohl mit hoher c- Saite, als auch tiefer ,H- Saite konstruiert, aber erst in den 1980er Jahren begannen einige große Instrumentenbaufirmen Leo Fenders Idee aufzugreifen und fünfsaitige E- Bässe serienmäßig zu produzieren. Ab diesem Zeitpunkt stellte sich auch die Saitenindustrie langsam darauf ein, den Anforderungen entsprechend, gut klingende tiefere Saiten, herzustellen. Die Schwierigkeit bestand darin, zu der im Vergleich zum Kontrabass relativ kurzen Mensur des E- Basses eine passende Saite zu entwickeln, die dick genug war, um die nötige Tiefe und Klangfarbe zu erreichen. Gleichzeitig durfte die „H- Saite“ aber nicht durch ihr Volumen die Bespielbarkeit des Instrumentes beeinträchtigen. Nachdem die Saitenindustrie dieses Problem in den Griff bekam, stellten die japanischen E- Bassfirmen Ibanez und Yamaha ab 1986 die ersten serienmäßig produzierten und vor allem auch finanziell erschwinglichen fünfsaitigen E- Bässe her.⁴⁸

Mittlerweile gibt es kaum mehr eine etablierte Instrumentenbaufirma, die keinen fünfsaitigen E- Bass in ihrem Herstellungsprogramm aufweist (Firmen wie Wal, Warwick, Music Man, Ibanez, Ken Smith, Alembic, Tune, Fender, G&L, Washburn, Yamaha, usw.). Die Gründe, warum heute überhaupt fünfsaitige E- Bässe hergestellt werden, sind etwas anders gelagert als 1964, als Leo Fender seinen „Fender Bass V“ der Musikwelt vorstellte. Damals wurde der fünfsaitige Bass konstruiert, um weniger Lagenwechsel machen zu müssen, deswegen wurde der erste Fünfsaiter auch mit einer etwas kürzeren Mensur ausgestattet.

⁴⁷ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 97.

⁴⁸ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 98.



Music Man „SUB 5“ und Music Man „StingRay 5“

Heutzutage werden fünfsaitige und auch Bässe mit noch mehr Saiten gebaut, um einen größeren Tonumfang zur Verfügung zu haben. Trotz der langen Zeit, die seit der Entwicklung des „Fender Bass V“ verstrichen ist, ist es nicht selbstverständlich, dass jeder moderne, fünfsaitige E- Bass eine ausgewogene, klangliche Balance zwischen den unterschiedlich dicken Saiten aufweist. Es ist kein Einzelfall, dass es bei billiger produzierten Instrumenten zu einem klangfarblichen und volumenmäßigen Abfall der tiefen „H- Saite“ kommt.

Einige E- Basshersteller versuchen diesem Problem mit einer längeren Mensur Herr zu werden und entwickeln Instrumente mit einer so genannten „extra long- scale“- Mensur von 36 Zoll (914mm), um die tiefste Saite gleich gut wie die anderen klingen zu lassen. Manche Firmen, wie der Hersteller Dingwall, gehen sogar noch einen Schritt weiter und produzieren Bässe mit einer so genannten Fächermensur, bei der die hohe G- Saite eine Mensur von 34 Zoll aufweist und sich nach unten hin bis zur „H- Saite“ auf eine Mensur von 37 Zoll erweitert. Die Bünde sind auf dem „Voodoo 5- String“ fächerförmig angeordnet. Bassisten wie der gefragte Studiomusiker Leland Sklar schwören auf dieses auch als „Fanned Fret System“ bezeichnete Konzept.⁴⁹



Dingwall mit „Fanned Fret System“

⁴⁹ Seewers, Jogi (2007). Leland Sklar. *Bass Professor*, VU Verlagsunion KG (3), S. 24.

3.2. Sechssaitige E- Bässe

Nachdem sich Mitte der 1980er Jahre der Gebrauch von fünfsaitigen E- Bässen in der Musikwelt allmählich etablierte und die Spieltechnik der breiten Masse von E- Bassisten ein immer höheres Niveau erreichte, wurde es auch für die Herstellerfirmen interessant, ihr Angebot auf serienmäßig gebaute sechssaitige E- Bässe zu erweitern. Es gab zwar Ende der 1950er- und Anfang der 1960er Jahre erste Versuche solche Instrumente zu produzieren, jedoch hatten diese E- Bässe nicht viel mit den neuen Anforderungen des modernen Bassspiels gemein. So mussten über 20 Jahre vergehen, bis sich die frühe Generation von sechssaitigen E- Bässen zu den heutigen gebräuchlichen Instrumenten entwickelte.

3.2.1. Leo Fenders erster Versuch

Interessanterweise wurden die ersten sechssaitigen Bässe lange vor Fenders erstem fünfsaitigem E- Bass gebaut und verwendet. Das lag wahrscheinlich daran, dass es auf dem amerikanischen Musikmarkt diverse tiefer gestimmte Gitarren gab, die unter den Überbegriffen „Tenor“- und „Baritongitarre“ in einigen Aufnahmen zu hören waren. Einige Jahre bevor Fender seinen ersten sechssaitigen Bass entwickelte, konstruierte die Firma Danelectro den „UB2“- Bass. Der Danelectro- Bass, der schon 1956 produziert wurde, war eine sechssaitige Bassgitarre, die nicht nur in Quarten, sondern genau wie eine Gitarre, nur um eine Oktave tiefer gestimmt war. Wie alle damaligen sechssaitigen E- Bässe sollte es dieses Instrument auch Gitarristen leicht machen, gelegentlich auch einmal auf einen Bass umzusteigen.⁵⁰

1960 entwickelte die Firma Gibson sogar zwei sechssaitige Modelle, den halbakustischen „EB-2“- Bass und eine „solidbody“- Variante in „SG“- Form.

Leo Fender stellte seine sechssaitige Version eines Elektrobasses erst 1961 der Öffentlichkeit vor, mit dem Unterschied, dass sein Instrument mit einem Vibratohebel ausgestattet war. Für alle diese verschiedenen Formen von Sechssaitern wurde damals keine vernünftige Werbung gemacht, und so landeten diese Instrumente durchwegs in den

⁵⁰ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 98.

Händen einiger weniger Spezialisten, die sich mehr oder weniger der Avantgarde verschrieben hatten.⁵¹

Zur generellen Verwendung dieser Bässe erzählte Carol Kaye, eine berühmte amerikanische Studiobassistin der 1960er und 1970er Jahre, die auf vielen Aufnahmen der Beach Boys, aber auch auf unzähligen Motown-Produktionen zu hören ist: „Als ich 1963 anfang, verwendeten die Produzenten auf fast allen Aufnahmen drei Bassisten: auf Fender- Bass, Kontrabass und Danelectro- Bass“.⁵² Dieser sechssaitige Bass wurde auf Grund seiner engen Saitenführung nur mit einem Plektron gespielt, und hatte die Aufgabe, den Kontrabass, oder den „normalen“ E- Bass zu doppeln. Durch seinen klickenden Ton konnte der sechssaitige Bass den Aufnahmen ein perkussives Element hinzufügen.



„Fender Bass IV“

Duane Eddie, ein Rock`n`Roll- Gitarrist der 1960er Jahre verwendete so einen sechssaitigen Bass eigentlich als melodieführendes Instrument für einige seiner Hits, im Gegensatz zu Jimmie Vaughan, Gitarrist der „Fabulous Thunderbirds“, der einen Danelectro- Bass manchmal als tiefe Riff- Gitarre einsetzte, wenn er mit einem zweiten Gitarristen musizierte.⁵³

Jack Bruce, der vor der Gründung der Gruppe „Cream“ in der Formation „Graham Bond Organization“ Bass- und Gitarrenlinien auf einem „Fender Bass VI“ zu spielen hatte, verwendete dieses Instrument auch auf der ersten „Cream“- Platte, wechselte aber danach auf einen gewöhnlichen viersaitigen Bass, einen Gibson „EB-3“.⁵⁴

All diese früh entwickelten sechssaitigen Bässe hatten eine mittlere Mensur, einen auf den Korpus aufgeschraubten Hals, eine enge Saitenführung, dünne, gitarrenähnliche Saiten und zudem die Stimmung einer Gitarre, nur um eine Oktave tiefer. Ein befriedigender Basston war auf Grund dieser Konstruktion und der Tatsache, dass die Saitenindustrie noch nicht in der Lage war, gut klingende Saiten für diese Instrumente herzustellen, kaum zu erreichen. So ist es kein Wunder, dass diese Bässe nach einer kurzen Zeit in den 1960er Jahren schon bald als echte E- Bässe von der Bildfläche verschwanden, und erst Jahre später von einigen

⁵¹ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 98.

⁵² Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 100.

⁵³ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 100.

⁵⁴ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 100.

Avantgarde- Musikern, wie vom Bassisten und Produzenten Bill Laswell, für ihre experimentelle Musik wiederentdeckt wurden.⁵⁵



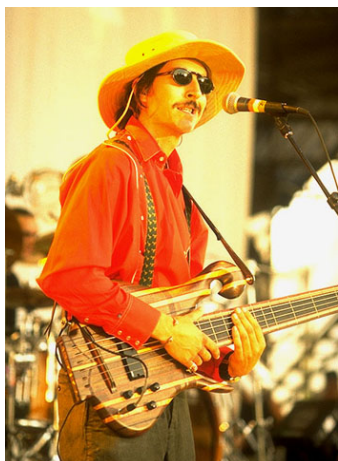
Bill Laswell

3.2.2. Der moderne sechssaitige E- Bass

Lange bevor die serienmäßige Herstellung von echten sechssaitigen E- Bässen in den 1980er Jahren ihren Lauf nahm, begann der New Yorker Instrumentenbauer Carl Thompson gemeinsam mit dem Studio- und Solobassisten Anthony Jackson 1974 das Konzept eines modernen Sechssaiters zu entwickeln. Das Instrument sollte nicht mehr wie eine zu tief gestimmte Gitarre aussehen und klingen, sondern wie ein richtiger E- Bass mit breitem Griffbrett und den gewohnten Saitenabständen eines Viersaiters ausgestattet sein und auch einen wuchtigen, überzeugenden Klang haben. Dieser Elektrobass wurde mit der Stimmung „H, ,E, ,A, D, G, c 1975 fertig gestellt und war somit der erste, nur in Quarten gestimmte, echte, sechssaitige E- Bass, der unter dem Namen „Contrabass Guitar“ weitere Instrumentenbauer, wie Ken Smith oder Vinnie Fodera animierte, ebenfalls sechssaitige E- Bässe zu entwickeln.⁵⁶

⁵⁵ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 98.

⁵⁶ Bacon, Tony/ Moorhouse, Barry: *The Bass Book*. www.ctbasses.com/bbook.html. 23.11.2007, 22:36.



Les Claypool („Primus“) mit sechssaitigem, bundlosem „Carl Thompson“- Bass (Bünde sind aufgemalt)

Sechssaitige Elektrobässe, die in Serie produziert wurden, gab es erst in den frühen 1980er Jahren, hier war es die Firma Modulus Graphite in den USA, die einen Sechssaiter mit Graphithals mit einer Mensur von 860 mm („long- scale“) auf den Markt brachte. Die japanischen Firmen Yamaha und Ibanez waren die nächsten, die sich der Herstellung von sechssaitigen E- Bässen verschrieben.⁵⁷ Mittlerweile hat jeder zweite Hersteller von E- Bässen fünf- und sechssaitige Instrumente in seinem Programm.

Der Grund dafür, dass diese Instrumente immer häufiger verwendet werden, ist die Ambition vieler Bassisten, solistisch in den Vordergrund zu treten, wofür sie einen erweiterten Tonumfang ihrer Instrumente benötigen, um neben tiefen Basslinien auch wie auf einer Gitarre Soli spielen zu können. Einige Bassvirtuosen setzen diese Instrumente auch ein, um leichter Akkorde spielen zu können, oder auch mittels Tapping- Technik in den Vordergrund zu treten. Natürlich ist es nicht einfach, auf einem Instrument mit einem so breiten Hals zu spielen, dafür ist der Hals eines sechssaitigen Basses wesentlich flacher als ein herkömmlicher Basshals eines Viersaiters; dennoch bedarf es einige Übungsstunden, um den Anforderungen dieses Instrumentes gerecht zu werden. Viele berühmte Bassvirtuosen schwören auf die Vorteile eines sechssaitigen E- Basses, wie der Jazzbassist John Patitucci, der Bassist der Progressiv- Rock- Band „Dream Theatre“ John Myung oder der Funk- Rock Musiker Les Claypool.

⁵⁷ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 102.

3.3. Sieben- und mehrsaitige E- Bässe



Alembic „Ocean Blue“

Für einige Bassisten, denen sogar sechs Saiten zu wenig sind, wurden in den letzten Jahren von einigen wenigen Herstellerfirmen E- Bässe gebaut, die mit einer weiteren hohen Saite ausgestattet sind. Diese E- Bässe haben nun die Stimmung „H, ,E, ,A, D, G, c, f und werden nur für ein paar Spezialisten extra angefertigt und auch nicht in Serie produziert. Instrumentenbauern wie Esh, Conklin, Hanewinkel, Roscoe oder Warwick, konstruieren auf Anfrage diese ungewöhnlichen E- Bässe, wobei sich die geringe Stückzahl, die aufwendige Erzeugung, meist in Handarbeit, und die Verarbeitung edler Holzsorten auch in sehr hohen Preisen niederschlägt.⁵⁸

Manchen Bassisten sind sogar sieben Saiten zu wenig, so spielt der amerikanische Allround- Bassist Trip Wamsley sogar einen achtsaitigen Bass der Firma Alembic (das Instrument wurde auf die Bezeichnung „Ocean Blue“ getauft) mit drei Ausgängen, so dass das Signal des Instrumentes auf drei verschiedene Verstärker aufgeteilt werden kann.⁵⁹

Dem Bassisten Bill Dickens wurde von der Firma Conklin sogar ein neunsaitiges Instrument gebaut, wobei hier der Tonumfang des Basses auch nach unten erweitert wurde: „F#, „H, ,E, ,A, D, G, c, f, b.⁶⁰



„Conklin“- Neunsaiter

⁵⁸ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 103.

⁵⁹ Lehmann, Lars (2008). Trip Wamsley. *Bass Professor*. VU Verlagsunion KG (2), S. 20ff.

⁶⁰ Conklin Guitars. www.conklanguitars.com/infacegallery/controls.html. 17.6.2008, 17:59.

Abschließend kann man hier feststellen, dass solche Anfertigungen nur von ganz wenigen Spezialisten und kaum von der Allgemeinheit der Elektrobassisten verwendet werden. Ein guter Musiker kann sich durchaus aus dem vorhandenen, reichhaltigen Angebot von vier- bis sechssaitigen E- Bässen das, oder die Instrumente seines Geschmacks erwählen und vor allem damit musizieren.

3.4. Mehrchörige E- Bässe

Unter mehrchörigen E- Bässen versteht man solche Instrumente, die neben den normalen Saiten auch noch oktavierende Saiten besitzen. Ähnlich wie bei einer zwölfsaitigen Gitarre werden hier beim Spielen mindestens zwei Saiten zum Erklingen gebracht. Die dabei hinzugefügten Saiten, die die Hauptsaiten doppeln, sind dünner und um eine Oktave höher gestimmt.

Der erste E- Bass, der mit acht Saiten (vier Hauptsaiten und vier oktavierende Saiten) gebaut wurde, war ein Instrument der schwedischen Firma Hagström, das 1967 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde und die Bezeichnung „H8“ hatte. Der „H8“ hatte eine kurze Mensur und eine mittelmäßige Mechanik und war deswegen nicht sehr gut einstellbar, was sich leider auch auf seinen Klang negativ auswirkte. Trotzdem kam das Instrument auf Jimi Hendrix' Album „Electric Ladyland“ zum Einsatz.⁶¹



Hagström „H8“

Erst der amerikanische Hersteller Alembic stellte in den 1970er Jahren bessere Versionen von solchen mehrchörigen, achtsaitigen Bässen her, unter anderem auch Auftragsarbeiten für den britischen Rockbassisten John Entwistle (The Who). Die Firma Kramer konstruierte einen Achtsaiter mit Aluminiumhals, und der Hersteller Veillette- Citron baute

⁶¹ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 104.

wahre Kunstwerke an achtsaitigen E- Bässen. Diese Instrumente erfreuten sich vor allem in den späten 1970er- und frühen 1980er Jahren durch ihren vollen Klang großer Beliebtheit.⁶² Da aber solche Bässe allesamt recht schwer zu bespielen sind, kamen sie nach einiger Zeit aus der Mode.

Erst in den letzten paar Jahren erlebten diese ungewöhnlichen Instrumente ein Comeback in der Musikszene, das sich auch in der Anzahl von Instrumentenfirma widerspiegelt, die solche E- Bässe herstellen. Neben alteingesessenen Herstellern wie Alembic und Rickenbecker produzieren auch Dean, Esp, G&L, Zon und Hamer mehrchörige Elektrobässe von höchster Qualität und teilweise auch zu erschwinglichen Preisen.

Da man nicht nur viersaitige E- Bässe mit zusätzlichen oktavierenden Saiten ausstatten kann, war es nur eine Frage der Zeit, bis auch fünfsaitige Bässe derart konstruiert wurden. Bevor es aber so weit war, versuchte sich das Unternehmen Hamer 1978 auf Wunsch des „Cheap Trick“- Bassisten Tom Peterson in der Konstruktion eines zehnsaitigen Basses, wobei es sich um einen Viersaiter handelte, dessen E- und A Saite von jeweils einer oktavierenden Saite, und die D- und G –Saite von jeweils zwei oktavierenden Saiten begleitet wurden. Petersons eigentlichen Wunsch, einen zwölfsaitigen Bass zu bauen (jede der vier Hauptsaiten sollte von zwei oktavierenden Saiten begleitet werden), schlug Hamer



vorerst aus, da man Bedenken hatte, ob die Halskonstruktion dem Zug von so vielen Saiten standhalten könne. Erst nachdem sich das zehnsaitige Instrument sowohl in seiner Stabilität, als auch im Klangverhalten bewährt hatte, entschloss sich die Firma Hamer, Petersons ursprünglichem Wunsch nachzukommen und baute einen zwölfsaitigen E- Bass mit der Stimmung: Eee, Aaa, Ddd, Ggg. Dieses Instrument kam unter der Bezeichnung „Quad“- Bass auf den Musikmarkt.⁶³

Tom Peterson mit dem Hamer „Quad“- Bass

Mittlerweile werden solche Zwölfsaiter von Firmen wie Alembic, Warwick, Carvin, Warrior, Rothstein, Dean, Tennessee, Galveston, Carlo Robelli und auch Yamaha angeboten.

⁶² Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 104, 105.

⁶³ *The Origin of the 12 String Bass*. www.12stringbass.com/newpage11.html. 13.4.2008, 14:29.

Der Sänger und Bassist der Rockband „King’s X“, Doug Pinnick, ließ sich von Yamaha einen zwölfsaitigen „AED“- Bass für Linkshänder mit einem „Les- Paul“- Korpus (die wohl berühmteste E- Gitarrenkorpusform der Instrumentenbaufirma Gibson) anfertigen, den er insgesamt um einen Ton herunter gestimmt („drop D-tuning“) verwendet.⁶⁴



Doug Pinnick (King’s X) mit zwölfsaitigem „AED“- Bass von Yamaha

Da solche E- Bässe kaum als Hauptinstrumente von Bassisten eingesetzt werden und die meisten doch eher teure Spezialkonstruktionen sind, haben sich einige Hersteller auf die Produktion von erschwinglichen, mehrchörigen Bässen verlegt, wie die Firmen Dean und Ibanez. Dean bietet seit dem Jahr 2005 einen zehnsaitigen E- Bass (einen Fünfsaiter mit jeweils einer oktavierenden Saite) mit Mahagonikorpus und Mahagonihals mit Palisandergriffbrett an, der mit knapp 600 Euro der unteren Preisklasse angehört und dadurch auch durchaus als Zweitinstrument leistbar ist.⁶⁵



Dean „Edge Hammer 10“

Der amerikanische Bassist der NU- Metal- Band „Korn“, Reginald „Fieldy“ Arvizu, entwickelte, nachdem er schon einen fünfsaitigen Signature- Bass von der japanischen Firma Ibanez bauen ließ, gemeinsam mit dem selben Hersteller einen fünfzehnsaitigen E-

⁶⁴ Kamila, Niki (2005). Liebe, Emotion, Bass: D(o)ug Pinnick. *Gitarre & Bass*. MM- Musik- Media- Verlag GmbH (11), S.86ff.

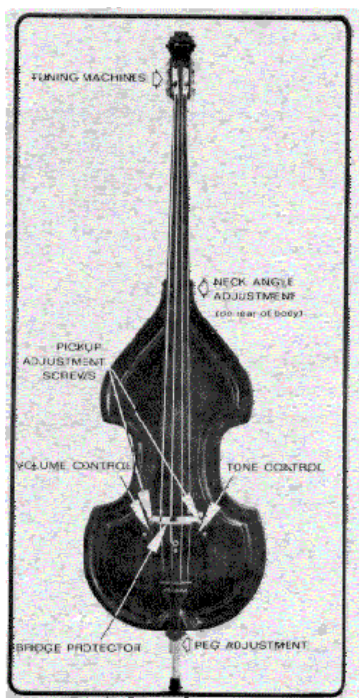
⁶⁵ Groll, Dirk (2005). Dean, Edge Hammer 10. *Gitarre & Bass*. MM- Musik- Media- Verlag GmbH (11), S.138ff.

Bass, der in etwa die selbe Konstruktion des Fünfsaiters aufweist, nur dass jede der Hauptsaiten zwei oktavierende Saiten hinzugefügt bekommen hat. Dieses Instrument ist auf der 2007 erschienenen CD „Korn“ zu hören und befindet sich durchaus in einer erschwinglicheren Preisklasse, sodass mancher sich auch dieses Instrument als Erweiterung zu normalen E- Bässen leisten kann.⁶⁶



Reginald „Fieldy“ Arvizu mit Ibanez „K15“- Bass (links)

3.5. Der bundlose E- Bass (Fretless- Bass)



Betriebsanleitung für den Ampeg „Baby“- Bass

Nachdem sich die Instrumentenbauer mit dem Bau von immer weiter entwickelten E- Bässen vom Kontrabassklang abgewendet hatten, kam es Mitte der 1960er Jahre zu einer überraschenden Kehrtwendung im E- Bassbau. Der Gründer der amerikanischen Firma Ampeg, Everett Hull, selbst ein Jazz- Kontrabassist und Erfinder des ersten Tonabnehmers für einen Kontrabass (siehe Kapitel 2.1.4. Everett Hull), wollte inmitten der allgemein aufsteigenden E- Bassproduktion, vor allem ausgelöst durch die Firma Fender, auch einen Anteil des Musikmarktes für seine Produkte gewinnen.

⁶⁶ Anders, Marcel (2007). Fieldy. Korn. Reginald Arvizu ist der Herr der 15 Saiten. *Gitarre & Bass*. MM- Musik- Media- Verlag GmbH (9), S. 44ff.

Nach der Entwicklung des Ampeg „Baby“ Basses im Jahre 1962, einem kontrabassähnlichen Instrument, das hauptsächlich in Salsa- und Latinbands zum Einsatz kam (siehe Kapitel 2.1.4.), beauftragte Hull seinen Designer Dennis Kager ein Instrument zu entwickeln, das im Wettbewerb mit den frühen, erfolgreichen E- Bass- Firmen mithalten konnte.⁶⁷

Im Jahr 1966 war es soweit; Ampeg stellte den ersten bundlosen Bass der Öffentlichkeit vor, der keine nähere Ähnlichkeit zu einem Kontrabass aufwies. Dieses Instrument wurde unter der Bezeichnung Ampeg „AUB-1“ gemeinsam mit einem Modell mit Bünden



Ampeg „AEB-1“ und „AUB-1“

(Ampeg „AEB-1“) auf der Musikmesse „NAMM“ in Chicago (Illinois, USA) ausgestellt, wobei das erste „AUB-1“- Modell an den klassischen Kontrabassvirtuosen Gary Karr ging, der schon stolzer Besitzer des Ampeg „Baby Bass“ war.⁶⁸ Ende 1966 und Anfang 1967 begann die serienmäßige Herstellung sowohl des bundierten, als auch bundlosen Modells, wobei der große finanzielle Erfolg ausblieb. Interessanterweise verkaufte sich der „AUB-1“ noch wesentlich besser als der „AEB-1“ mit Bünden.

Der Ampeg „AUB-1“ hatte einen recht futuristisch anmutenden Korpus aus Ahorn mit großen F- Löchern, die durch den kompletten Körper gefräst waren, darauf war eine riesige Schlagplatte (pickguard) montiert, die fast den ganzen Korpus bedeckte. Ein bemerkenswertes Detail ist die Verwendung eines Wirbelkastens mit einer Schnecke an Stelle einer Kopfplatte, wodurch der Leidenschaft des Jazzkontrabassisten Hull für sein Instrument Rechnung getragen wurde. Ein weiteres Merkmal dieses Instrumentes war die Verwendung des so genannten „mystery pickup“, der deswegen zu seinem Namen kam, weil man auf den ersten Blick keinen herkömmlichen Tonabnehmer erkennen konnte. Dieser war in der Brücke integriert, die am Korpusende, genau genommen auf der Zarge des Basses, montiert war und die akustischen Schwingungen in elektrische Impulse

⁶⁷ Pomeroy, Dave (2005). Retro- Rama: 1966 Ampeg AUB-1. *Bass Player*. CMP Entertainment Media (8), S. 82.

⁶⁸ Hopkins, Greg/ Moore, Bill. *Ampeg Horizontal Bases*. www.vguitar.com/brands/details.asp?AID=1065. 14.5.2008, 18:49.

übersetzte.

Mit diesem Tonabnehmersystem konnte man auch nichtmetallische Darmsaiten verwenden, um einen kontrabassartigen Klang zu erzeugen.⁶⁹ Genau dieser Punkt war das Problem in der Vermarktung dieses „Fretless“- Basses; einerseits konnte er einen Kontrabass sehr gut imitieren, andererseits hatte er keine zusätzlichen klanglichen Möglichkeiten, um für ein anderes Klientel außer Kontrabassisten interessant zu werden. Trotzdem gab und gibt es einige Rockbassisten die dieses, oder einige der nachfolgenden Ampeg – Bassmodelle für sich entdeckten, wie Rick Danko („The Band“), Bozz Burrell („Bad Company“), George Biondo („Steppenwolf“) oder Christ Novoselic („Nirvana“)⁷⁰.



Korpus von Ampeg- Bass

Trotz seiner klanglichen Beschränktheit war der „AUB-1“, vier Jahre bevor Fender den ersten bundlosen „Precision“- Bass auf den Markt brachte, ein wichtiges Bindeglied zwischen Kontrabass und E- Bass und gestaltete auch ein wichtiges Kapitel in der Rockgeschichte.

Der erste in größeren Serien hergestellte, bundlose E- Bass wurde von der Firma Fender 1970 auf den Musikmarkt gebracht. Es war ein „Precision“- Bass mit einem nackten Palisandergriffbrett, das mit seitlichen Bundmarkierungen versehen war. Laut Katalogtext sollte dieser Bass dem Musiker die Vielseitigkeit eines Kontrabassisten verleihen, das hieß, der E- Bassist sollte die Möglichkeit haben, sich dem Klang eines Kontrabasses mittels des warmen, anschwellenden Tons annähern zu können. Das stellte eigentlich genau das Gegenteil davon dar, was Fender mit seinem ursprünglichen Konzept eines Elektrobasses mit Hilfe seines 1951 entwickelten „Precision“- Basses erreichen wollte.⁷¹

⁶⁹ Pomeroy, Dave (2005). *Retro- Rama: 1966 Ampeg AUB-1. Bass Player*. CMP Entertainment Media (8), S.82.

⁷⁰ Hopkins, Greg/ Moore, Bill. *Ampeg Horizontal Basses*.
www.vguitar.com/brands/details.asp?AID=1065. 14.5.2008, 18:49.

⁷¹ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 107.



Fender „Precision“

(„fretless“)

Den ersten großen Durchbruch erreichte die Entwicklung des bundlosen E- Basses mit Hilfe eines virtuosen nordamerikanischen Ausnahmetalents namens Jaco Pastorius (1951-1987). Kurz vor 1970 entfernte Pastorius die Bünde seines Fender „Jazz“- Basses und beeinflusste schon in jungen Jahren die gesamte Musikszene, sowohl mit seinen virtuellen Läufen und Basslinien, als auch durch die neuartigen Klänge, die er mittels „Roundwound“- Saiten auf dem bundlosen Griffbrett kreierte. Bis 1970 wurden alle



„Fretless“- Bässe (Ampeg , Fender) nur mit „Flatwound“- Saiten auf den Markt gebracht, doch der dumpfe Ton, der durch die Verwendung dieser Saiten entstand, war für die Musiker nicht zufrieden stellend und so wurden, beeinflusst durch Pastorius' Sound, wenig später auch „Roundwound“- Saiten für „Fretless“- Bässe verwendet. Allerdings benötigte man nun härtere Griffbretter, um dem stärkeren Abrieb, den diese Saiten erzeugten, entgegenzuwirken. Als geeignetes Material erwies sich Ebenholz, eine Sorte, die auch bei allen

klassischen Streichinstrumenten für das Griffbrett verwendet wird.⁷²

Ebenholzgriffbrett bei Ibanez „Musician“- Bass

⁷² Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 107, 108.

Durch das Vorbild Jaco Pastorius interessierten sich immer mehr Bassisten für diese neue Form des E- Bassspieles, nicht nur um einen Kontrabass zu imitieren, sondern auch um die neuen klanglichen Möglichkeiten auszuloten, die so ein Instrument in sich barg. Das



83er Ibanez „Musician“ („fretless“)

erkannte auch die Musikindustrie und ein E-Basshersteller nach dem anderen entwickelte seinen „Fretless“- Bass. Firmen wie Alembic, Ibanez, Washburn, Fodera, Musicman, G&L, Wal, und viele andere folgten Fender in der Produktion von bundlosen E- Bässen nach, wobei Fender, im Gegensatz zu früher, vermehrt das Modell des „Jazz“- Basses als „Fretless“ – Variante anbot. Im Laufe der Jahre bekam die Familie der viersaitigen, bundlosen E- Bässe Zuwachs in der Form von fünf-, sechs- und siebensaitigen „Fretless“- Bässen.

Seit Mitte der 1970er Jahre ist der „Fretless“- Bass nicht mehr aus der Musikszene wegzudenken und wird weltweit sowohl bei den verschiedensten Jazzstilen und deren Interpreten (Alphonso Johnson, Mo Foster, Percy Jones, Marcus Miller, Alain Caron Jonas Hellborg,...), als auch in der Popmusik (Sting, Pino Palladino, Tony Levin, Paul Webb,...) und in der Rockmusik (Les Claypool, Jack Bruce, Doug Wimbish,...) verwendet und auf Grund seines singenden, nasal klingenden Tones überaus geschätzt.



Jaco Pastorius mit Fender „Jazz“- Bass („fretless“)

3.6. Die akustische Bassgitarre

Neben den verschiedensten Entwicklungsrichtungen, die der Elektrobass einschlug, ist folgendes Phänomen zu beobachten: in den letzten fünfundzwanzig Jahren wurden vermehrt Versuche gemacht, akustische Bassgitarren zu bauen. Speziell seit Anfang der 1990er Jahre ist vor allem in der Pop- und Rockszene der Trend aufgekommen, der von allen elektronischen Instrumenten weg- und zu den so genannten „unplugged Sessions“ (das heißt: Konzerte mit nur akustischen Instrumenten) hinführte. Natürlich gab es in der Folk- und Countrymusik schon früher Bassisten, die sich der akustischen Bassgitarre bedienten, doch seit ca. fünfundzwanzig Jahren gehört es für jeden Pop- und Rockmusiker zum guten Ton, seine bisherigen Hits auch innerhalb eines „unplugged“- Konzerts darzubringen. Da sich viele E- Bassisten nicht mit dem anderen Fingersatz, den das Kontrabassspielen verlangt, abmühen und auch der Schwierigkeit der Intonation aus dem Wege gehen wollten, war für sie die akustische Bassgitarre die alternative und willkommene Lösung.



Jonas Hellborg mit Halbakustikbass von Warwick

Die ersten akustischen Bassgitarren wurden in den frühen 1980er Jahren vom Instrumentenbauer der Firma Musicman, Ernie Ball und vom Hersteller Guild in Nordamerika entwickelt. Ball brachte den „Earthwood“- Bass und Guild den „B- 50“ auf den Markt. Beides waren viersaitige Bässe, ausgestattet mit einem riesigen Korpus und einem Piezotonabnehmer, der aber durch die enormen Ausmaße des Korpus leicht rückkoppelte. Die Modelle, die später entwickelt und verkauft wurden, hatten meist kleinere und elegantere Maße und wurden teilweise auch als fünf- und sechssaitige Instrumente hergestellt.⁷³

⁷³ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 155.

Mittlerweile unterscheidet man auch unter den akustischen Bassgitarren zwischen zwei Kategorien: den rein akustischen Instrumenten, wie zum Beispiel von den Firmen Larrivee, Martin, Cort, Tacoma und Fender, die einen großen Korpus besitzen und unverstärkt spielbar sind und den halbakustischen Bässen mit einem kleineren oder flacheren Korpus, die ohne Verstärkung bestenfalls zum Üben geeignet sind. Halbakustikbässe werden von Firmen wie Kramer, Washburn oder Ovation hergestellt und haben den Vorteil, dass sie bei Verstärkung kaum Rückkoppelungen verursachen.⁷⁴



Halbakustikbass von Washburn Reginald „Fieldy“ Arvizu mit fünfsaitigem Akustikbass von Ibanez

3.7. Die Verwendung neuer Materialien im E- Bassbau

Sieht man von den Danelectro- E- Bässen ab, bei denen neben Holz auch das sperrholzartige Material „Masonite“ zum Einsatz kam, wurden bis zum Ende der 1960er Jahre im E- Bassbau ausschließlich verschiedene Arten von Holz verwendet, da dieser natürliche Rohstoff einerseits gut zu bearbeiten ist und hervorragende Klangeigenschaften besitzt.

Der Nachteil eines komplett aus Holz gefertigten E- Basses sind die so genannten „dead spots“, die je nach Qualität des verwendeten Materials mehr oder weniger stark bemerkbar sind. Es handelt sich um Frequenzauslöschungen der schwingenden Saite, die an bestimmten Punkten des Halses unterschiedlich stark zum Tragen kommen. Das bedeutet, die Frequenz der schwingenden Saite überlagert sich mit der Resonanzfrequenz des Halses, und mancher gespielte Ton erklingt bei gleicher Anschlagsdynamik trotzdem etwas leiser,

⁷⁴ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 156.

als an Stellen ohne Frequenzüberlagerung. Aus diesem Grund begannen einige E-Basshersteller in den 1970er Jahren mit der Verarbeitung anderer Materialien und synthetischer Werkstoffe im Instrumentenbau zu experimentieren.

Natürlich wurden einige Versuche, E-Bässe nicht aus Holz zu bauen, auch aus ästhetischen Gründen gemacht, wie zum Beispiel die frühen Experimente der Firmen Vox und Ampeg. Vox brachte 1966 einen „Vox Metal Body“- Bass auf den Markt, der als Vorläufer des später so erfolgreichen Steinberger „L2“- Basses gilt, Ampeg entwickelte 1969 gemeinsam mit Dean Armstrong einen durchsichtigen E-Bass mit einem Plexiglaskorpus, der 2007 wieder in Produktion ging. Beide Versuche dienten wahrscheinlich nur der optischen Erscheinung und wurden nicht aus akustischen oder physikalischen Beweggründen gemacht.⁷⁵



Bass

Phil Lynott mit durchsichtigem Ampeg- Bass



2007er Ampeg-

Die ersten Versuche, Elektrobässe aus akustischen Gründen mit neuen Werkstoffen zu konstruieren, wurden 1976 von der Instrumentenbaufirma Kramer und 1977 vom damaligen Korpusdesigner der Firma Alembic Rick Turner gemeinsam mit dem E-Bassisten Geoff Gould in Angriff genommen.

Kramer entwickelte E-Basshälse aus Aluminium, um den „dead spots“ entgegenzuwirken, doch dieses relativ kalte Material wurde von den Musikern nicht sehr geschätzt, sodass Kramer die Produktion von Alu-Hälsen bald wieder einstellte. Danach verlegte man sich auf die Herstellung von Ebonol-Griffbrettern. Ebonol ist ein mit Phenolharz verbundenes

⁷⁵ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 90.

Papierpressmaterial, das aus einzelnen Papierlagen mit schwarz eingefärbten Phenolharz verpresst wird. Es ist härter als Holz, kann aber genau so gut verarbeitet werden und wird mittlerweile von vielen Instrumentenbauern für die Konstruktion von Griffbrettern verwendet.⁷⁶



2005er Cort- Bass mit Ebonol- Griffbrett und „Luthite“- Korpus

Gould entwarf früher Antennensysteme aus Carbon- Graphit und so kam es zur Konstruktion eines Basshalses aus dem gleichen Material. Die allgemeine Industrie hatte schon längst erkannt, wofür man Graphit als Grundmaterial einsetzen konnte und gerade in der Sportindustrie wurden diverse Produkte wie Tennisschläger, Angelruten, Golfschläger, Fahrradrahmen und –Komponenten, oder sogar Karosserien von Rennautos hergestellt. Mittlerweile werden auch Bögen für Streichinstrumente aus Carbon- Graphit konstruiert und finden allmählich Gefallen bei klassischen Musikern, die solche Carbon- Bögen auch im Konzert- und Probenalltag einsetzen.

Bald darauf machte sich Gould mit seiner Firma Modulus selbständig und spezialisierte sich auf die Herstellung von E- Bässen oder E- Basshälsen aus Graphit. Modulus war auch der erste Hersteller, der einen sechssaitigen E- Bass mit verlängerter Mensur von 900 mm (35 Zoll) auf den Markt brachte.⁷⁷

Das größte Aufsehen mit einem E- Bass aus synthetischem Material erzielte ein New Yorker Möbeldesigner namens Ned Steinberger, der sich auch für Instrumentenbau interessierte. Seine ersten Versuche in der Instrumentenherstellung machte Steinberger in Zusammenarbeit mit der Firma Spector, für die er als Korpusdesigner arbeitete und schon 1976 den Spector „NS- 1“ entwarf und mit diesem Instrument einen großen Erfolg erzielte. Danach wollte Steinberger unter seinem eigenen Namen Instrumente entwickeln und erfuhr durch viele Gespräche mit Musikern, dass die herkömmlichen Holzbässe nicht nur die so genannten „dead spots“ aufwiesen, sondern auch durch ihr relativ hohes Gewicht

⁷⁶ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 125, 126.

⁷⁷ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 126.

und durch Klimaempfindlichkeit Nachteile hatten. Ned Steinberger wollte auf Grund dieser Erhebungen einen kleinen, leichten und temperaturunempfindlichen E- Bass entwickeln und baute 1977 seine ersten Prototypen.⁷⁸

1979 entwickelte Steinberger den „L2“ –Bass und verwendete eine Carbonfiber- und Glasfibermischung als Grundmaterial, verzichtete auf eine Kopfplatte und brachte die Stimmmechaniken am Ende des extrem kleinen Korpus an. Eigentlich kann man hier gar nicht mehr von einem Korpus sprechen, da dieser kaum breiter als der Hals des Instrumentes war, und gerade Platz für die beiden Tonabnehmer und drei Potentiometer bot. 1980 wurde das Patent auf den Steinberger „L2“- Bass angemeldet und 1981 wurde dieses revolutionäre Instrument auf der Frankfurter Musikmesse vorgestellt und fand großen Anklang in der Musikwelt.⁷⁹ Schon bald interessierten sich Bassisten aus verschiedensten Musikrichtungen für den Steinberger- Bass, wie der Jazzmusiker Jamaaladeen Tacuma, oder der Bassist der kanadischen Progressivrockband „Rush“, Geddy Lee.



Geddy Lee mit Steinberger „L2“- Bass

Nach dem großen kommerziellen Erfolg Steinbergers gut klingende E- Bässe aus Graphit zu bauen, kam es in den 1980er Jahren zu einem richtigen Graphit- Boom im modernen E- Bassbau. Firmen wie Ken Smith, Bogart, Slapper oder Status experimentierten mit diesem neuen Material und entwickelten individuelle Lösungen für ihre Instrumente. So kam es dazu, dass es wie bei den aus Holz hergestellten E- Bässen auch bei den Instrumenten aus Graphit große klangliche Unterschiede gab. Dass die Instrumente der vorhin aufgezählten Hersteller verschieden klangen, lag nicht nur an der unterschiedlichen Bestückung von Tonabnehmern, Elektroniken und Mechaniken. Ähnlich wie bei der Auswahl von

⁷⁸ Time Line. www.musicyo.com/steintimeline.asp. 21.04.2008, 11:03.

⁷⁹ History. www.steinbergerworld.com/history.htm. 21.04.2008, 10:25

verschiedenen Hölzern konnte man durch diverse Materialzusammenstellungen den Klang eines Graphite- Basses nach Wunsch formen. Jeder Instrumentenbauer hatte seine eigene Methode und auch sein eigenes Patentrezept für sein eigenes Graphit- Material und auch sein eigenes Verfahren in der Konstruktion der E- Basshalse.

Steinberger arbeitete mit einem Material, das er „reinforced plastics“ nannte, einer Mischung aus Kunststoff und Fiberglasfasern, verstärkt durch Kohlefaser und Kunstharz.⁸⁰

Die Instrumentenbauer Status aus Großbritannien und Modulus aus Nordamerika verwendeten gewebte Kohlefaser, die im Hochdruckverfahren mit Epoxy- Harz verbunden wurde, wobei die Basshalse von Modulus im Gegensatz zu Status innen hohl waren. Diesen Unterschied zur Firma Steinberger konnte man auch im optischen Erscheinungsbild der E- Bässe ausmachen, da man die gewebte Kohlefaserstruktur bei Modulus und Status durch die Lackschicht hindurchschimmern sah. Der Steinbergerbass war dagegen materialbedingt mattschwarz.⁸¹



2008er Status „Streamline“- Bass

Da dieses Material, egal nach welchem Verfahren hergestellt, so robust ist (Graphit hat die doppelte Dichte von Ahornholz und ist so stabil wie Stahl, nur wesentlich leichter), braucht ein daraus konstruierter E- Basshals keinen metallenen Halsspannstab mehr, wie er in Holzhälsen verwendet wird, um den nötigen Gegendruck zum Saitenzug zu bieten. Die Graphit- Hälse werden werksmäßig eingestellt, so dass sie Sommer wie Winter die gleiche optimale Neigung haben und auch sonst feuchtigkeits- und klimaunempfindlich sind. Einen Nachteil hat aber ein so konstruierter Hals dennoch: er lässt keine individuelle Einstellung zu, das heißt: der Musiker muss die Werkseinstellung mögen, oder sich für ein komplett anderes Instrument entscheiden.⁸²

⁸⁰ History. www.steinbergerworld.com/history.htm. 21.04.2008, 10:30

⁸¹ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 125.

⁸² Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 125.

Die Herstellerfirma Ken Smith aus New York geht einen anderen Weg und verwendet Halsspannstäbe aus Graphit zur Stabilisierung, sonst sind die Instrumente ausschließlich aus Holz gefertigt.

Die deutschen Firmen Glover und Bogart stellten in den 1980er Jahren Bässe komplett aus Graphit her, der Hersteller Slapper, ebenfalls aus Deutschland, verwendete zur selben Zeit nur Graphit- Hälse in Kombination mit Edelholz- Korpusteilen, und genau nach dem selben Prinzip stellte der britische Instrumentenbauer Rob Green einen „headless“- Bass her, die so genannte „Green Machine“. Ein weiterer Verfechter dieser Konstruktionsmethode ist der französische Hersteller Vigier, der ab 1979 E- Bässe mit Ahornhälsen produzierte, aber seit 1984 seine Instrumente mit Graphit- Hälsen ausstattete.⁸³

Abschließend zum Kapitel Graphit- E- Bass ist zu erwähnen, dass die Graphit- Herstellung und deren Bearbeitung im Instrumentenbau heute nach wie vor sehr aufwendig und teuer ist und aus diesem Grund relativ wenige Firmen diese leichten, gut bespielbaren und brilliant klingenden Instrumente zu recht hohen Preisen auf den Markt bringen.

Einen ganz anderen Weg als die Hersteller, die entweder das komplette Instrument oder nur den Hals des E- Basses aus neuen Materialien konstruierten, schlug die japanische Firma Tokai ein. Tokai hatte sich Ende der 1970er- und Anfang der 1980er Jahre mit hervorragenden Kopien von erfolgreichen Fender- und Gibson Bassmodellen einen guten Ruf erarbeitet. Zu Anfang der 1980er Jahre brachte Tokai die innovative „Talbo“- Serie



heraus, deren hervorstechendes Merkmal der futuristisch geformte Korpus ganz aus Aluminium war. Im Gegensatz zu anderen Herstellern beließ Tokai den Hals des Basses aus Ahorn, aber der hohle Guss- Korpus aus einer speziellen Aluminiumlegierung bescherte dem „Talbo“- Bass einen ganz besonderen Ton, der durch seine Intensität und Dichte Maßstäbe setzte. Im Gegensatz zu den Graphit- Bässen, die zwar klar, brilliant, aber immer ein wenig kühl und nüchtern klangen, besaß der „Talbo“- Bass einen warmen, runden und im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten einen durchsetzungsfähigen, kraftvollen Ton, wie man es von sehr guten Holzbässen her kannte.⁸⁴

2000er Tokai „Talbo“- Bass

⁸³ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 129.

⁸⁴ Groll, Dirk (2008). Tokai Talbo Bass. *Gitarre & Bass*. MM- Musik- Media- Verlag GmbH (2), S. 246, 247

Von diesen E- Bässen gibt es leider nur mehr sehr wenige Modelle, aber auf Grund des wiederentdeckten Interesses vieler Bassisten an solchen Instrumenten, ist diese Serie ab dem Jahr 2000 von der Firma Tokai wieder aufgelegt worden.

Bis heute gibt es immer wieder Versuche von Instrumentenherstellern ungewöhnliche Materialien für die Konstruktion von E- Bässen zu verwenden, so brachte die norddeutsche Firma Le Fay 2002 einen fünfsaitigen, bundlosen Bass namens „Remington Steele 5“ mit einem Korpus aus Kirschholz mit Nussbaumfurnier heraus, der einen angeschraubten Hals aus Padoukholz hatte, auf dem ein Griffbrett aus Edelstahl angebracht war. Trotz des Edelstahlgriffbrettes hatte dieses Instrument einen wunderschönen, warmen, für einen „Fretless“- Bass typischen Ton⁸⁵



Le Fay „Remington Steele“- Bass mit Edelstahlgriffbrett

Der amerikanische Hersteller entwickelte im Jahr 2005 einen E- Bass mit einem Korpus aus einem synthetischen Material namens Luthite, einer Art geschäumter Kunststoff, mit einem angeschraubten Ahornhals und einem Griffbrett aus Ebonol.⁸⁶



„Luthite“- Korpus eines Cort- Basses

Anhand der eben aufgezählten Beispiele kann man erkennen, dass es die verschiedensten Möglichkeiten gibt, neue Materialien im E- Bassbau einzusetzen, und man kann gespannt sein, welche Innovationen in der Herstellung von Elektrobässen die Musikwelt in Zukunft in Erstaunen setzen werden.

⁸⁵ Lehmann, Lars (2002). Le Fay: Remington Steele 5. *Bass Professor*. VU Verlagsunion KG (4), S. 26- 28

⁸⁶ Considine, J.D. (2005). Sub Shop. *Bass Guitar*. Future Network USA (5), S. 80, 81

3.8. Die Entwicklung des MIDI- Basses

Nach der Erfindung des ersten bühnentauglichen Synthesizers, dem so genannten „Mini Moog“, im Jahre 1972, versuchten einige Instrumentenhersteller auch E- Gitarren- und E- Basssynthesizer zu entwickeln und auf den Markt zu bringen.

Der erste einigermaßen konkrete Versuch einen Basssynthesizer zu konstruieren wurde 1978 von der schwedischen Firma Hagström gemeinsam mit der amerikanischen Firma Ampeg gewagt. Sie entwickelten das Gitarren- und Basssynthesizersystem „Hagström Patch 2000“, das auf digitaler Basis mittels Kontakten in den Bündeln dieser Instrumente funktionierte. Leider konnte sich dieser Synthesizer auf Grund der Kosten und des Aufwandes seiner Herstellung kommerziell nicht durchsetzen.⁸⁷

Den nächsten Versuch, mit Hilfe eines E- Basses oder einer E- Gitarre synthetische Klänge zu erzeugen, machte die japanische Firma Roland, die in der Konstruktion von Synthesizern und Keyboards schon einige Erfolge erzielt hatte. Gegen Ende der 1970er Jahre entwickelte Roland einen Gitarrensynthesizer, und der 1980 auf den Markt gebrachte „Roland GR 33B“ galt als der erste serienmäßig hergestellte E- Basssynthesizer. Dieses Gerät funktionierte nach der so genannten „Pitch To Voltage“- Methode, bei der ein Spezial- „pickup“ an der Brücke des Basses die Saitenschwingung abtastete und in eine Steuerspannung umrechnete, die dem Synthesizer übermittelte, welcher Ton auf dem Instrument gespielt wurde und sofort synthetisch wiedergegeben werden musste. Das Problem bei diesem System war eine zu lange Umrechnungszeit des Spezial- „pickups“, so dass es zwischen dem gespielten Ton auf dem Bass und dem dann erklingenden, synthetischen Ton zu erheblichen Verzögerungen kam. Nach diesen ersten Versuchen gab es noch einige neuere Experimente auf dem Sektor der Gitarren- und Basssynthesizer, die aber das Problem der Verzögerung auch nicht lösen konnten.⁸⁸

Erst der australische Elektroniker Steve Chick entwickelte in seiner Firma „Bass Technology“ das „MB4 MIDI Bass System“. In Zusammenarbeit mit der britischen Firma Electric Wood, die auch die bekannten WAL- E- Bässe herstellt, entstand das „WAL MB4 MIDI BASS System“, eines der best entwickelten Basssynthesizersysteme. Dieses System hatte insofern einen Vorteil gegenüber den bisher gebauten Vorgängermodellen, als eine aufwendige Elektronik im Griffbrett des Instrumentes dem angeschlossenen Midi- Modul sofort den eben gespielten Ton meldete, ohne die Saitenschwingung umständlich in eine

⁸⁷ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 133.

⁸⁸ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 133.

Steuerspannung umrechnen zu müssen. Dieser Vorgang geschah über Kontakte in den Bündlen, die durch die Berührung der Saiten gleich die richtige Tonhöhe an die Elektronik weiterleiteten. Dies lief mit einer maximalen Verzögerungszeit von nur zwei Millisekunden ab. Natürlich bedurfte es einiger zusätzlicher Vorrichtungen, wie dem Midi-Modul, einem „Pedalboard“, um verschiedene Funktionen (Lautstärke, Tonlänge der synthetischen Töne) zu aktivieren und einem Sampler oder Expander, der die verschiedensten elektronischen Klänge zur Verfügung stellt.⁸⁹



Wal „MIDI“- Bass Kontakte auf den Bündlen des Wal „MIDI“- Basses (kleine Striche auf den Bündlen)

Mit einer guten Fußpedaltechnik konnte man mit diesem Basssynthesizer zum Beispiel nur den synthetischen Ton erklingen lassen oder auch den ursprünglichen Basston dazumischen. Mit einem so genannten „Hold“- Pedal war es möglich, einen gespielten Akkord weiter klingen zu lassen und gleichzeitig über diesem ein Solo zu spielen.



„MB4 MIDI Bass Interface“

Mit Hilfe des „Patch“- Pedals konnten bis zu 64 programmierte Sounds abgerufen werden, ohne dass der Musiker die Hände vom Griffbrett nehmen musste. Die Belegung der 64 Klänge auf dem Griffbrett konnte der Bassist selbst programmieren. Da die Kontakte in den Bündlen nur zwischen dem ersten und dem sechzehnten Bund des Instrumentes eingebaut waren, hatte man bei einem viersaitigen Bass 64, bei einem fünfsaitigen Bass 80

⁸⁹ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 136- 139.

Klänge zur Verfügung. Um einen bestimmten synthetischen Klang abzurufen, drückte man auf dem Griffbrett den dementsprechenden Bund und betätigte gleichzeitig das „Patch“-Pedal.⁹⁰



„Pedalboard“ des „Wal MB4 MIDI System“

Der erste bekannte E- Bassist, der mit dem „WAL MB4 MIDI System“ erfolgreich experimentierte, war der Schwede Jonas Hellborg, der mit dem Prototypen dieses Basssynthesizers 1988 auf Tournee ging und ihn auf den darauf erschienenen Tonträgern „ADFA“ und „Jonas Hellborg Group“ ausgiebig einsetzte.

Nachdem die Zusammenarbeit zwischen Steve Chicks und WAL auf Grund eines Exklusivvertrages zwischen dem Erfinder und der Firma Peavey endete, musste WAL die Midi- Bassherstellung einstellen.

Eine neuere Methode, E- Bässe mit allen möglichen Klängen auszustatten, entwickelte die japanische Herstellerfirma Yamaha. Das so genannte „Neural Network“- System basierte auf dem „Pitch to Voltage“- Prinzip, das schon die Firma Roland 1980 auf den Markt brachte, ist aber nach fast zwanzigjähriger technischer Evolution viel ausgereifter als sein Vorgänger und hat dadurch auch nicht das Problem der Verzögerung zwischen gespielterm Basston und wiedergegebenen synthetischem Klang.

Der Vorteil gegenüber dem „WAL MB4 MIDI System“ zeichnet sich dadurch aus, dass man kein teures, modifiziertes Instrument mit Sensoren in den Bündlen und die dazugehörigen Kabel innerhalb des Basshalses braucht, sondern man kann das System ohne mechanische Eingriffe auf jeden beliebigen E- Bass montieren.

Es folgten weitere Versuche von deutschen und amerikanischen Firmen solche „MIDI“- Systeme noch zu optimieren (z.B.: Blue Chip, RMC). Abschließend kann man feststellen, dass mit der Erfindung des „WAL MB4 MIDI Systems“ der erste brauchbare, bühnentaugliche Basssynthesizer entwickelt und damit der Grundstein für modernere E- Gitarren- und E- Basssynthesizer gelegt wurde.

⁹⁰ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 136- 139.

4. Die Entwicklung der Spieltechnik

Mit der Weiterentwicklung des E- Bassbaues änderte sich auch die Spieltechnik der Bassisten. Die immer besser und leichter zu bespielenden Instrumente verleiteten die Musiker Neues auszuprobieren und Altes zu verbessern. Musiker wie Jack Bruce, John Entwistle, Chris Squire und Paul McCartney waren in den 1960er Jahren die ersten, die das Musizieren auf dem E- Bass vom Status des reinen Begleitinstrumentes zu einem gleichberechtigten, melodisch starken Soloinstrument hinentwickelten.

Paul McCartney entfernte sich weit vom bisherigen Grundton- und Quintbassspiel und begann Melodien zu doppeln, oder diese auch in hohen Lagen zu spielen.

Durch die erstmalige Verwendung von „Roundwound“- Saiten prägte John Entwistle einen neuen Bassklang, spielte eigenständige Melodien und kontrapunktische Linien und schrieb 1965 Geschichte mit dem ersten Rockbasssolo beim Titel „My Generation“ der Rockband „The Who“.



John Entwistle mit Alembic „Spyder“- Bass

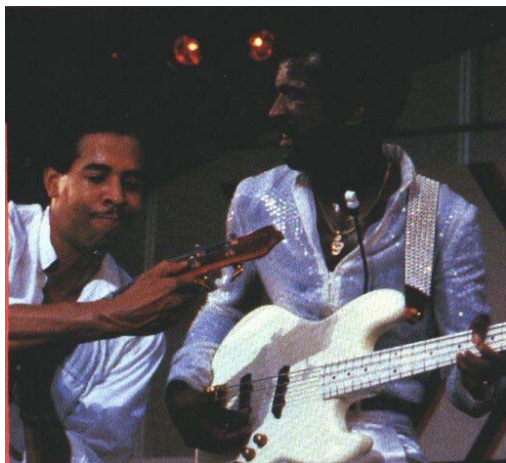
Der „Cream“- Bassist und Sänger Jack Bruce, der eigentlich aus der Jazzszene kam, beeinflusste mit seinen freien, verzerrten Bassriffs jeden nachkommenden Rockbassisten, und Chris Squire von der Progressivrockband „Yes“ beeindruckte durch seine Virtuosität und durch die rasch abfolgenden Wechsel von tiefen und hohen Basslinien, die er alle perkussionsartig mit dem Plektrum spielte.



Jack Bruce mit Warwick „fretless“- Bass

Alle diese und noch viele andere Bassisten beeinflussten die Musikszene der 1960er Jahre maßgeblich. Von der Erfindung des Elektrobasses bis zum Anfang der 1970er Jahre wurde der E- Bass nur mit zwei verschiedenen Anschlagstechniken zum Erklängen gebracht: durch Zupfen mit den Fingern (Wechselschlagtechnik) und durch die Verwendung eines Plektrums, mit dem man die Saiten anreißt. Plektren sind Plastik- oder Metallplättchen, wie sie von Gitarristen verwendet werden.

In den 1970er Jahren kam zu den beiden etablierten Techniken eine neue revolutionäre Anschlagstechnik dazu, die so genannte „Slap“- Technik. Sie ähnelt der „Slap“- Technik, die schon teilweise seit den 1920er- und 1930er Jahren von Jazzkontrabassisten verwendet wurde und sich vor allem in den 1950er Jahren in den Rock’n’Roll- Bands unter den Kontrabassisten etablierte. Die Erfindung des „Slappens“ am E- Bass wurde dem Funk-Bassisten der Gruppe „Sly and the Family Stone“ zugeschrieben, der mittels dieser Technik einen sehr intensiven und perkussiven Klang erzeugte. Dabei werden die Saiten mit dem Daumen gegen das Griffbrett geklopft und auch mit dem Zeige- oder Mittelfinger derselben Hand angerissen und zurückgeschnalzt.



Stanley Clarke und Larry Graham

Diese Technik wurde im Laufe der Jahre immer weiter entwickelt und von Musikern wie Stanley Clarke, Louis Johnson, Bootsy Collins übernommen und erweitert.

Ungefähr zur selben Zeit begannen Musiker wie Jaco Pastorius und Stanley Clarke das Flageolettspiel (Spiel mit Obertönen) auf dem E- Bass zu entdecken und zu perfektionieren (Clarke auf dem bundierten Bass, Pastorius auf dem bundlosen Bass). Beide Bassisten forcierten auch das virtuose Akkordspiel auf den dicken Saiten des E- Basses, und dürften durch ihre vielfältige Technik auch für den regelrechten „E- Bassboom“ verantwortlich gewesen sein, der gegen Ende der 1970er Jahre und zu Beginn der 1980er Jahre den Elektrobass von seinem Schattendasein in den 1950ern und -60ern befreite und zu einem gern gespielten und beliebten Instrument machte. Immer mehr Bassvirtuosen machten auf sich aufmerksam und versuchten durch E- Bass-Solotonträger auf dem allgemeinen Musikmarkt zu reüssieren.



Victor Wooten mit Fodera „Yin/Yang“- Bass („Signature“)

Die nachkommende Generation der innovativen Bassisten der 1970er Jahre entwickelte wieder neue Techniken, oder spielte die alten in einem komplexeren Zusammenhang, und E- Bassisten aus verschiedensten musikalischen Sparten wie Mark King („Level 42“), Marcus Miller („Miles Davis“, „David Sandborn“, „Marcus Miller Band“), Victor Bailey („Weather Report“), Victor Wooten („Flecktones“) Les Claypool („Primus“, „The Les Claypool Frog Brigade“, „Colonel Claypool’s Bucket of Bernie Brains“), Jonas Hellborg („Jonas Hellborg Group“), Geddy Lee („Rush“), Doug Wimbish („Living Colour“), Tony Levin („King Crimson“) und Ryan Martinie („Mudvayne“) versuchten immer wieder die Grenzen dieses Instrumentes auszuloten und das musikalische Vokabular des E- Basses zu erweitern.



Mark King mit Status „Signature“- Bass



Marcus Miller mit Fender „Signature“- Bass

Und so war es nur eine Frage der Zeit, dass mit der so genannten „Tapping“- Technik eine neue Methode des E- Bassspielens entwickelt wurde. Diese funktioniert so, dass die Töne nur durch das Drücken der Saiten mittels der Finger beider Hände zum Erklängen gebracht werden. Das bedeutet, dass die Saiten durch kurzes Anklopfen durch die Fingerspitzen gegen einen bestimmten Punkt des Griffbrettes in Schwingungen versetzt werden und durch das unmittelbar darauf folgende Niederdrücken der Saiten gleichzeitig die Tonhöhe bestimmt wird. Die Finger beider Hände sind daher gleichzeitig für die Klingerzeugung und die Bestimmung der Tonhöhe verantwortlich.

Der erste bekannte Musiker der diese Technik verwendete war kein Bassist, sondern der Rockgitarrist Eddie van Halen, der auf Aufnahmen mit seiner Gruppe „Van Halen“ erstmals 1978 mit dieser unglaublichen Technik brillierte und viele Gitarristen und Bassisten maßgeblich beeinflusste.



Billy Sheehan mit Yamaha „Signature“- Bass



Doug Wimbish mit Spector- Bass

Die bekanntesten E- Bassvirtuosen die diese „Tapping“- Technik einsetzen sind zum Beispiel: Billy Sheehan („David Lee Roth Band“, „Mr. Big“), Doug Wimbish („Living Colour“), Les Claypool („Primus“...), Tony Levin („Peter Gabriel“, King Crimson“), Ryan Martinie („Mudvayne“) oder Stuart Hamm („Steve Vai Band“).



Ryan Martinie mit Warwick „Thumb“- Bass

Die Rock- und Heavy Metal- Bassisten Sheehan, Wimbish und Martinie setzen diese Technik oft ein, um zwischendurch den Gitaristen mit „getappten“ Akkorden zu unterstützen, oder deren Akkordfolgen weiter zu führen, oder auch um Akzente mit rhythmischen Einwüfen zu setzen. Stuart Hamm, ein Vertreter der klassischen Linie, trägt bei seinen Soloprojekten ganze Klaviersonaten mittels „Tapping“- Technik auf seinem E-Bass vor, Doug Wimbish und Tony Levin, zwei der meist beschäftigten Studiobassisten der Gegenwart, setzen alle bisher bekannten Techniken je nach Charakteristik der zu spielenden Songs ein. Zum Schluss ist noch der Funk/ Rock/ Avantgarde- Bassist und Sänger Les Claypool zu erwähnen, der in seinen zahlreichen Projekten jede erdenkliche Technik einsetzt und sogar die „Tapping“- Technik auf einem sechssaitigen, bundlosen E-Bass anwendet, wobei in diesem Fall die Intonation eine besondere Problematik darstellt.



Stuart Hamm mit Fender „Urge“- Bass

Mit der Weiterentwicklung dieser verschiedensten Spieltechniken hat sich der E- Bass allmählich vom reinen Begleit- und Bassinstrument zu einem polyphon spielbaren Soloinstrument entwickelt. Dies wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht kreative Instrumentenbauer mitgewirkt hätten, die Vorstellungen der E- Bassisten umzusetzen und durch innovative Ideen die Musiker auf manch neue Spieltechnik gebracht hätten.

4.1. Das Zupfen, die Wechselschlagtechnik

Die erste Methode eine E- Basssaite zum Erklingen zu bringen, ist das Anschlagen oder das Zupfen der Saite mittels des Daumens oder der Finger. Mit dem Daumen gespielte Töne klingen relativ dumpf und kamen dem damaligen Ideal des Kontrabassklanges am nächsten. Da zu Beginn der Entwicklungsgeschichte des E- Basses der Kontrabass aus logistischen Gründen aus den Ensembles allmählich verdrängt wurde, kam die Technik des Zupfen mittels Daumens recht häufig zum Einsatz, was auch bei sehr alten E- Bässen zu bemerken ist, da unterhalb der Saiten oft eine kleine Fingerstütze für die arbeitslosen, restlichen Finger angebracht war. Der Nachteil dieser Technik war, dass man mit dem Daumen bei sehr schnellen Läufen relativ bald an die Grenzen des Machbaren stieß. Allerdings kann der vielseitige E- Bassist die Daumentchnik als zusätzliches Hilfsmittel benutzen, um einen mit dem Daumen gespielten Ton gleichzeitig mit seinem Handballen zu dämpfen. Ein bekannter Bassist, der diese Technik immer wieder benutzt, ist der britische Musiker Sting („The Police“)



Sting mit Fender „Signature“- Bass

Von den frühesten E- Bassisten wurde etwa zur gleichen Zeit neben der Daumentchnik auch der Fingeranschlag verwendet, der aber weniger aus der Pizzicato- Technik der klassischen Kontrabassisten entwickelt wurde (hier wird die Saite mittels des Zeige-, oder

des Ringfingers vom Griffbrett nach oben gezogen und anschließend ausgelassen, während die restlichen Finger der rechten Hand den Bogen festhalten) und auch nicht aus dem Fingeranschlag der Jazzkontrabassisten entstand (hier werden die zupfenden Finger fast parallel zu den Saiten gehalten), sondern am ehesten Ähnlichkeit mit der Wechselschlagtechnik der klassischen Gitarristen hat. Diese Technik funktioniert so, dass man mit den Fingerkuppen von Zeige- und Ringfinger, die nahezu normal zu den Saiten positioniert sind, abwechselnd die Saite unter Spannung setzt, bis der jeweilige Finger der Saite entgleitet und diese in Schwingung versetzt. Der Daumen derselben Hand wird meist auf der tiefsten Saite des E- Basses oder auf dem Tonabnehmer abgestützt, um die Hand in einer stabilen Position zu halten. Einige Instrumentenbauer montierten, ähnlich wie bei den Bässen mit der Fingerstütze unter der höchsten Saite, eine Daumenstütze oberhalb der tiefsten Saite.

Der Vorteil der Wechselschlagtechnik liegt nun in der Möglichkeit, sehr schnelle Läufe spielen zu können. Ein würdiger Vertreter dieser Technik war Jaco Pastorius, der seine unglaublichen Soli mit enormer Geschwindigkeit und Präzision vortragen konnte.



Jaco Pastorius mit bundlosem Fender „Jazz“- Bass

Natürlich gibt es Bassisten, die nur den Zeige- oder Ringfinger einsetzen, einerseits um die unterschiedlichen Fingerlängen und deren verschiedene Artikulationen auszuschließen, andererseits wie im Falle des immer wieder als Vorbild vieler berühmter Bassisten erwähnten Motown- Musikers James Jamerson, der seinen Fender „Precision“ fast aufrecht hielt und nur mit dem parallel zu den Saiten gehaltenen Zeigefinger wie auf einem Kontrabass musizierte, diese Spieltechnik anwandten.⁹¹

⁹¹ Jamerson jr, James (2006). James Jamerson. *Bass Player. (Bass Giants, 25 Players who changed everything)*. CMP Entertainment Media, S. 55.



James Jamerson mit Fender „Precision“- Bass

Eine weitere Ausnahme stellt zum Beispiel der amerikanische Rockbassvirtuose Billy Sheehan dar, der alle vier Finger der rechten Hand gleichwertig für die Wechselschlagtechnik einsetzt.

Eine andere Eigenheit entwickelte der kanadische Rockbassist, Keyboarder und Sänger Geddy Lee („Rush“), der seit dem 1993 erschienen Album „Counterparts“ die von ihm selbst benannte „flutter- fingered technique“ entwickelte, die er neben dem normalen Wechselschlag bis heute immer wieder zum Einsatz bringt. Bei dieser Anschlagstechnik bewegt Lee vor Allem seinen Mittelfinger (manchmal auch den Zeigefinger) sehr schnell vor und zurück und schlägt eine Basssaite abwechselnd mit der Vorder- und Rückseite des Fingers an.⁹²



Geddy Lee mit Fender „Signature“-Bass Robert Trujillo mit fünfsaitigem Fernandes „Gravity“-Bass

⁹² Considine, J. D. (2007). Back To Basics. *Bass Guitar*. Future Network USA (7), S. 36 ff

Seit einigen Jahren setzt Robert Trujillo („Metallica“, „Infectious Grooves“, „Suicidal Tendencies“) eine ähnliche Technik ein, um schnelle Passagen seiner Basslinien zu meistern.

Jahre bevor Geddy Lee diese „flutter- fingered technique“ entwickelte, benützte der österreichische Bassist und Sänger Kurt Hauenstein („Supermax“) eine rudimentäre Version der eben beschriebenen Technik, indem er bei einfach zu spielenden Basslinien an Stelle des Wechselschlages nur den Zeigefinger vor und zurück bewegte, um die Saiten in Schwingung zu versetzen.



Kurt Hauenstein mit Riverhead- Bass

4.2. Das Spiel mit dem Plektrum

Eine weitere Anschlagstechnik der Basssaiten ist die Methode des Spiels mit dem Plektrum. Diese Technik wurde etwa gleichzeitig mit dem Wechselschlag oder dem Daumenanschlag für das E- Bassspiel entwickelt und ursprünglich von Gitarristen verschiedenster Musikstile angewandt. In den Zeiten, als der Elektrobass allmählich den Kontrabass aus diversen Ensembles der Pop- und Rockmusik und des Jazz verdrängte, nutzten viele arbeitslose Gitarristen die Chance, als E- Bassisten ihren Unterhalt zu verdienen. Natürlich lag es für diese Musiker nahe, die gleiche Anschlagstechnik auch für den E- Bass zu verwenden, um einerseits gewöhnte und automatisierte Bewegungen nicht umstellen zu müssen und andererseits die ersten doch schmerzhaften Übungswochen zu umgehen. Es muss nämlich schon einige Zeit vergehen, bis sich die Finger an die dicken Saiten gewöhnt haben und sich eine schützende Hornhaut auf den Fingerkuppen gebildet hat.

Der Klangcharakter einer mit dem Plektrum angeschlagenen Saite hängt von der Form und vom Material des jeweils verwendeten Plättchens ab. Auch die Stärke des Plektrums macht sich in der Tongebung bemerkbar. Die Musikindustrie bietet enorme

Auswahlmöglichkeiten verschiedenster Plektren an, um allein schon der Nachfrage von unzähligen Gitarristen gerecht zu werden, und stelle zusätzlich noch eine kleine, spezielle Kollektion an Plektren für Bassisten zur Verfügung. Prinzipiell kann man jedes Gitarrenplektrum auch zum Bassspielen benutzen, jedoch bieten manche Hersteller besondere Plektren, zum Beispiel dicke Filzplektren, an, um Bassisten ein weicherer Klangbild realisieren lassen zu können. Plektren gibt es in jeder erdenklichen Form, wobei die am meisten verbreiteten in Tropfen-, Delphin-, oder Dreiecksform in Stärken von 0,5mm bis 3mm erhältlich sind. Die Standardausführungen sind zumeist aus Kunststoff, es gibt aber auch Anbieter die ihre Plektren aus Horn, Metall, Stein, Kokosnussschale, Knochen oder Zelluloid herstellen, wobei jedes Material einen anderen Klangcharakter der gespielten E- Basssaite bewirkt.⁹³



Byron Stroud mit fünfsaitigem, umgebautem Fender

„Jazz“- Bass

Prinzipiell wird ein Plektrum zwischen Daumen und Seitenkante des ersten- oder ersten und zweiten Zeigefingergliedes und parallel zu den Saiten gehalten. Die Basssaite kann nun von oben, unten oder von beiden Seiten angerissen werden. Im Gegensatz zur Anschlagstechnik mit dem Daumen oder mit den Fingerkuppen entwickelt die mit dem Plektrum gespielte Saite einen obertonreichen, perkussiven Klang und man kann extrem schnelle Bassläufe oder rhythmisch stark akzentuierte Bassriffs umsetzen. Nicht umsonst sind viele Heavy- Metallbassisten Benutzer von Plektren, da sie oft die halsbrecherisch schnellen E- Gitarrenriffs doppeln, oder ihre rasanten, rhythmisch komplizierten Basslinien

⁹³ Regenfelder, Harald (2003). *Der Elektrobass in seiner Entwicklung, in seinem sozialen Umfeld und seiner Spieltechnik*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien und Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, S. 172.

verwirklichen müssen, wie zum Beispiel der kanadische Bassist Byron Stroud („Fear Factory“), der Schwede Dick Lövgren („Meshuggah“), oder der amerikanische Bassist Paul Barker („Ministry“).

Da aber auch viele Musiker anderer musikalischer Sparten (vor allem in der Popmusik) vor ihrer Laufbahn als E- Bassist zuerst das Gitarrenspiel erlernten, ist es nicht verwunderlich, dass sie die Plektrum- Technik beibehalten haben, wie zum Beispiel Paul McCartney („Beatles“, „The Wings“). Es gibt aber auch Bassisten, die Plektren in Musikrichtungen verwenden, in denen diese Anschlagstechnik eher ungewöhnlich ist, wie im Jazz, oder in der Funkmusik. Der Amerikaner Scott Thunes spielte in der Frank Zappa- Band seinen Bass fast ausschließlich mit Hilfe des Plektrums (z. B.: Frank Zappa: „The Man of Utopia“ 1993), aber auch der deutsche Jazz/ Funk- Bassist Helmut Hattler verwendet bis heute nur die Plektrum- Technik (z.B.: „Kraan- Live 2001“ und Hattler: „No Eats Yes“, 2001).



Helmut Hattler mit Status- Bass

Einige Bassisten, wie der amerikanische Musiker Doug Wimbish benutzen die Plektrum- Technik wiederum nur als eine der vielen Möglichkeiten um die Charakteristik des jeweiligen Songs hervorzuheben („Living Colour“: „Stain“, 1993).

4.3. Die Slap- Technik

Prinzipiell wird bei dieser Spieltechnik zweierlei kombiniert: einerseits wird mit dem Daumen auf einer Saite ein Grundmotiv geklopft („slapping“), andererseits werden mit dem Zeige- oder Mittelfinger durch das Zurückschnalzen einer höheren Saite rhythmische Akzente gesetzt („popping“). Grundsätzlich hält man dabei den rechten Unterarm nahezu parallel zu den Saiten, schließt die Hand zu einer lockeren Faust und hält dabei den Daumen hoch. Mit einer Drehbewegung des Handgelenkes wird die Außenseite des ersten Daumengelenks gegen eine Saite geklopft, so dass diese gegen das Griffbrett geschlagen

wird und dadurch einen markanten Ton erzeugt. Im Gegenzug zieht man mit dem Zeige- oder Mittelfinger der leicht geschlossenen Faust eine höhere Saite vom Instrument weg und lässt diese gegen das Griffbrett schnalzen. Diese schwierige Technik erfordert viele Übungsstunden, bis man rhythmisch interessante Basslinien gestalten kann, da man mit der linken Hand neben den gegriffenen Tönen auch die erforderliche Dämpfungstechnik einsetzen muss, um nicht unbeteiligte Saiten mitklingen zu lassen.



Mark King



Victor Bailey mit Fender „Signature“- Bass

Obwohl die „Slap“- Technik am E- Bass sein Vorbild in der „Slap“- Technik der frühen Jazz- Kontrabassisten fand, kann man die beiden Methoden eigentlich nur bedingt miteinander vergleichen. Die Kontrabass -„Slap“- Technik wurde zumindest aus ähnlichen Gründen wie beim E- Bass angewandt, nämlich um dem Instrument einen mehr perkussiven Klang zu verleihen und wurde im Gebiet um New Orleans der späten 1920er und frühen 1930er Jahre entwickelt. Neben Jazz- und Tanzkapellen fand diese Spielweise auch in Musikgenres wie „Bluegrass“, Country oder auch in karibischen Kapellen ihren Einsatz.⁹⁴

In den Rock’n’Roll- Bands der 1940er und 1950er Jahre war diese Anschlagsmethode auch ein stilprägendes Element dieser Musik, aber auch ein akustisches Hilfsmittel, um den damals schlechten Verstärkungsmöglichkeiten von Kontrabässen entgegenzuwirken.

Der erste E- Bassist, der eine ähnlich perkussive Spielweise für den Elektrobass entwickelte, war der Bassist der amerikanischen Soul- und Funkband „Sly and the Family Stone“, Larry Graham, dessen neue Technik erstmals 1970 bei dem Song „Thank You“ auf

⁹⁴ Regenfelder, Harald (2003). *Der Elektrobass in seiner Entwicklung, in seinem sozialen Umfeld und seiner Spieltechnik*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien und Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, S. 175

einem Tonträger zu hören war.⁹⁵ Graham spielte seine intensiven, rhythmischen Basslinien vorerst nur mit dem Daumen, ehe er die „Slap“- Technik erweiterte, indem er hie und da mit dem Zeigefinger eine Saite anriss und diese gegen das Griffbrett zurückschnalzen ließ, und so vereinzelte perkussionsartige Akzente setzte. Der Jazz- Bassist Stanley Clarke intensivierte Anfang der 1970er Jahre diese Spielweise und trug entscheidend zur Entwicklung und Verbreitung dieser Technik im Jazz Rock bei.



Stanley Clarke mit Alembic- Bass

Diese seit dem Anfang der 1970er Jahre neue und revolutionäre Technik wurde vorerst vor allem in der Jazz Rock- und Funkszene eingesetzt und von amerikanischen Musikern wie Stanley Clarke, Bootsy Colins, Larry Graham, Marcus Miller, oder dem Briten Mark King („Level 42“) auf das höchste Niveau gehoben, wobei jeder dieser Musiker seinen eigenen Stil entwickelte, um die „Slap“- Technik in ihrer Musik umzusetzen.



Bootsy Colins mit „Custom Space- Bass“ und Marcus Miller

⁹⁵ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH, S. 113.

1984 kam es zu einer Fusion von Funk- und Hardrockmusik, als die kalifornische Band „The Red Hot Chili Peppers“ ihr gleichnamiges Debütalbum veröffentlichte. Ihr Bassist Michael „Flea“ Balzary kombinierte schnelle Punk- und Hardrockbasslinien mit hart gespielten Funkriffs, die er mit einer noch nie da gewesenen Intensität auf seinen E- Bass „slappte“. Durch den steil ansteigenden Erfolg dieser Funkrock- Gruppe kam es zu einem regelrechten Boom dieser Musik, die in den folgenden Jahren als „Crossover“- Musik viele Nachahmer in der Musikszene hervorbrachte. Bands wie „Living Colour“ und „Freaky Fukin Weirdoz“ und deren Bassisten verbanden ebenfalls mehrere Musikstile und verwendeten die „Slap“- Technik für ihre Basslinien. Heutzutage ist es keine Seltenheit, dass in reinen Heavy- Metal- Bands Bassisten auf diese Anschlagstechnik zurückgreifen (z.B.: Ryan Martinie von „Mudvayne“).



„Flea“ mit 61er Fender „Jazz- Bass Les Claypool „slappt“ auf einem viersaitigen Carl Thompson- Bass

Abschließend wäre noch der amerikanische E- Bassist Les Claypool zu erwähnen, der neben der herkömmlichen Methode, die „Slap“- Technik auf bundierten E- Bässen anzuwenden, auch ein ungeschriebenes Gesetz durchbricht, nämlich indem er diese Technik auch auf seinem bundlosen, sechssaitigen, von Carl Thompson gebauten Bass ausführt. Trotz der dabei auftretenden Intonationsschwierigkeiten kreiert Claypool damit dennoch einen ganz eigenen, unverwechselbaren „Slap“- Stil, der bei Stücken wie „Tommy The Cat“ oder „Jerry Was A Race Car Driver“ des Albums „Sailing The Seas Of Cheese“ (1991), oder „My Name is Mud“ und „Hamburger Train“ des Albums „Pork Soda“ (1993) zu tragen kommt.

4.4. Die Tapping- Technik

Lange bevor der amerikanische Gitarrist Eddy van Halen die Musikwelt mit seinen unglaublich schnellen Soli mittels Tapping- Technik beeindruckte, haben einige frühe Pioniere der 1950er- und 1960er Jahre diese Art der Tonerzeugung entwickelt. Bei dieser Technik werden die Töne durch das Niederdrücken der Saiten mit beiden Händen erzeugt, ohne dass ein zusätzliches Anschlagen der Saiten notwendig ist. Ende der 1940er Jahre startete der Gitarrist Merle Travis auf seiner Fender- E- Gitarre die ersten Versuche mittels Tapping Technik zu musizieren. Er konnte dadurch gleichzeitig mit der linken Hand Grundakkorde drücken und mit der rechten Hand rudimentäre Soli dazuspielen.⁹⁶

Der Gitarrist Jimmy Webster erweiterte diese ersten Ansätze und brachte 1952 sogar ein Lehrbuch über diese Spieltechnik unter dem Titel „The Illustrated Touch Method“ heraus. Seit diesem Zeitpunkt etablierte sich für die „Tapping“- Technik auch der Terminus „Touch Style“.⁹⁷

1955 baute der „Touch Style“- Gitarrist Dave Bunker gemeinsam mit seinem Vater Joe eine eigens für die „Tapping“- Technik geeignete, doppelhalsige Gitarre namens „Duo-Lector“.⁹⁸ Alle diese Musiker waren bis zu Eddy van Halen’s Durchbruch völlig unbekannt und wurden erst danach von der Musikwelt als Pioniere dieser revolutionären Spieltechnik entdeckt.

1969 erfand der in Los Angeles lebende Gitarrist Emmet Chapman für sich eine Möglichkeit, mit beiden Händen auf dem Griffbrett zu spielen. Auf der Suche nach neuen Klängen hatte er seine Gitarre schon mehrere Male modifiziert, begann schließlich ein völlig neues Instrument für seine Spieltechnik zu entwickeln und baute seinen ersten achtsaitigen Prototyp, den „Elektric Stick“. Dieses Instrument wurde senkrecht vor dem Körper gehalten, um leichter mit beiden Händen das komplette Griffbrett ausnützen zu können. 1973 erweiterte Chapman sein neues Instrument von acht auf zehn Saiten und trat ein Jahr später damit im Fernsehen auf. Von da an berichteten Musikzeitschriften über Capmans Innovation und einige interessierte Musiker gaben bei Emmet Chapman die ersten Bestellungen auf, um für sich auch so einen „Elektric Stick“ bauen zu lassen.

⁹⁶ *The History of Touch- Style.*

www.megatar.com/english/Touchstyle/History/history.html. 29. 5. 2008, 14:17.

⁹⁷ *The History of Touch- Style.*

www.megatar.com/english/Touchstyle/History/history.html. 29. 5. 2008, 14:17.

⁹⁸ *The History of Touch- Style.*

www.megatar.com/english/Touchstyle/History/history.html. 29. 5. 2008, 14:17.

So begann Capman seine Erfindung in einer kleinstmöglichen Serie in absoluter Handarbeit herzustellen und ließ 1974 sowohl das Instrument, als auch die Spieltechnik patentieren. Seit diesem Zeitpunkt läuft die Produktion der „Chapman Sticks“ und beim Erwerb dieses Instrumentes erhält der Käufer zusätzlich zum Instrument eine detaillierte Spielanleitung namens „Free Hands“. Der „Chapman Stick“ selbst sieht auf den ersten Blick wie ein zu groß geratenes Griffbrett mit 25 Bündlen aus, wobei am unteren Ende des Instrumentes ein Kunststoffkasten mit den Tonabnehmern angebracht ist. Die zehn Saiten sind in zwei Fünferpaare unterteilt, fünf in Quarten gestimmte Melodiesaiten (F#, H, E, A, D) und fünf verkehrt aufgezogene, in Quinten gestimmte Basssaiten (C, G, D, A, E), das heißt, die tiefste Basssaite liegt in der Mitte des Instrumentes (neben der tiefsten Melodiesaite).⁹⁹



Alex Slavik und Emmet Chapman testen einen neuen „Stick“

Chapmans neues Instrument hat sich bis auf ein paar technische Kleinigkeiten bis heute kaum verändert und wird sowohl von Gitarristen, als auch von Bassisten gleichermaßen als zusätzliche Herausforderung zu ihren konventionellen Instrumenten geschätzt. Natürlich ist die Gruppe der „Chapman Stick“-Spieler im Vergleich zu herkömmlichen Instrumentalisten sehr klein, dennoch gibt es einige berühmte Bassisten, die sich als wahre Virtuosen auf diesem Instrument entpuppten, wie die Amerikaner Tony Levin („Peter Gabriel“, „King Crimson“, ...) und John Myung („Dream Theater“) oder der Brite Nick Beggs („Kajakoogoo“, „Ellis, Beggs & Howard“).

⁹⁹ Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH., S. 142.



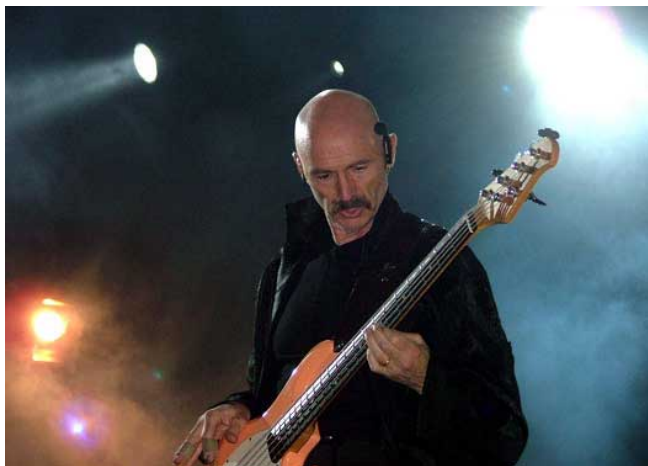
Tony Levin mit „Chapman Stick“

Die Entwicklung des „Chapman Stick“ dürfte aber viele Gitarristen und Bassisten animiert haben, auf ihrem gewohnten Instrument die „Tapping“- Technik auszuprobieren und auch erfolgreich anzuwenden. Während Eddi van Halen seit 1978 eine ganze Generation von E-Gitarristen beeinflusste, setzte sich diese neue Technik nur allmählich bei einem kleinen Kreis von E- Bassisten durch. Pioniere wie Billy Sheehan oder Stuart Hamm versuchten sich schon Ende der 1970er Jahre an dieser revolutionären Spielweise, die sich aber erst im Laufe der 1980er und 1990er Jahre in etwas größeren Kreisen von Bassisten etablierte. Um die unterschiedlichen Einsatzgebiete dieser Technik aufzuzeigen wären einige Stücke zu erwähnen, in denen man die Vielseitigkeit der „Touchstyle“- Methode erkennen kann.



Stuart Hamm demonstriert die „Tapping“- Technik

Der viel beschäftigte Studiobassist Tony Levin verwendet die „Tapping“- Technik nur vereinzelt, um sein technisch ohnehin ausgereiftes Repertoire zu erweitern, wenn es das gespielte Musikstück verlangt. Dies kann man auf Levins Solo- CD „Resonator“ (2006) bei dem Stück „Places to go“ sehr gut nachvollziehen, einem Song für Gesang, Bass und Schlagzeug, bei dem der E- Bass sowohl die Basslinie, als auch die Akkorde übernimmt. Bei einigen wenigen Stellen setzt Levin die „Touchstyle“- Methode sparsam ein, um ein paar Akkorde rhythmisch zu akzentuieren.



Tony Levin mit Music Man „StingRay 5“

Der in Australien lebende österreichische Bassist und „Chapman Stick“-Spieler Alex Slavik („Bass by Al“, „Adrian Belew“, „Slava Griogorian“, „Dominic Miller“) setzt ähnlich wie Tony Levin alle erdenklichen Spieltechniken für seine Musik ein, und verlegte sich vor allem zu Beginn seiner Karriere Anfang der 1990er Jahre auf die „Slap“- und „Tapping“-Techniken. Auf dem 1994 erschienen Album „On the Air“ seiner Gruppe „Bass by Al“ befindet sich die ausschließlich nur mit Gesang und E-Bass vorgetragene Ballade „Time of my Life“, bei der Slavik komplexe Akkordzerlegungen auf seinem fünfsaitigen „Ken Smith“-Bass „tapped“.



Alex Slavik mit fünfsaitigem Peavy-Bass

Ein Vertreter eines ganz anderen Musikstils ist der amerikanische E-Bassvirtuose Ryan Martinie der Heavy Metal-Band Mudvayne. Dieser Musiker setzt ebenfalls viele verschiedene Spieltechniken innerhalb seiner Band ein, was in dieser Musikrichtung eher selten vorkommt. Von harten, schnell gespielten Wechselschlagläufen bis hin zu aggressiven „Slap“-Attacken und kompliziertem Akkordspiel werden die Basslinien von Ryan Martinie geprägt, der bei einigen Übergängen auch mittels „Tapping“-Technik melodische Akkordzerlegungen einbaut, wie bei dem Song „Severed“, der auf „Mudvayne’s“ Debüt-Album „L.D.50“ aus dem Jahre 2000 erschienen ist.



Ryan Martinie mit fünfsaitigem Warwick „Thumb“- Bass

Der schon in der Einleitung über die Spieltechniken des E- Basses erwähnte Les Claypool geht einen ganz speziellen Weg um die „Tapping“- Technik beim E- Bassspiel einzusetzen, da er neben allen anderen Techniken auch diese vorzugsweise auf einem sechssaitigen, bundlosen Elektrobass vollführt. Neben den Intonationsschwierigkeiten, die sich bei der „Touchstyle“- Technik auf einem „Fretless“- Bass zwangsläufig ergeben, ist es auch verhältnismäßig schwierig, einen gut klingenden Ton, geschweige denn auch rhythmisch komplexe Muster, wie sie Claypool immer wieder kreiert, auf einem bundlosen Griffbrett zu „drücken“. Bei Stücken wie den bereits erwähnten „Jerry was a Race Car Driver“ und „Tommy the Cat“ von 1991 beweist Claypool auch bei den Songs „To Defy the Laws of Tradition“ des Albums „Frizzle Fry“ (1990) oder bei „Welcome to this World“ und „DMV“ auf dem Tonträger „Pork Soda“ (1993) seine exorbitante „Tapping“- Technik auf einem „Fretless“- Bass.



Les Claypool „slappt“ und „tapped“ auf seinem sechssaitigen, bundlosen Carl Thompson- Bass

5. Der E- Bass in der zeitgenössischen, ernsten Musik

Nachdem der Elektrobass seinen Siegeszug in der Pop-, Rockmusik und im Jazz angetreten hatte, und innerhalb kurzer Zeit in seiner historischen Entwicklung sowohl in seiner Bauweise, als auch in seiner Spieltechnik zu einem der vielseitigsten Instrumente der jüngeren Musikgeschichte heranreifte, war es nur eine Frage der Zeit, bis dieses Instrument auch für Komponisten der zeitgenössischen, ernsten Musik interessant wurde. Bevor der E-Bass aber in der Orchestermusik der Moderne Fuß fassen konnte, wurde zunächst die ein paar Jahre ältere E- Gitarre in den zeitgenössischen Werken berücksichtigt.

Durch die stärker werdende Präsenz des E- Basses in der Pop- und Rockmusik vor allem zu Beginn der 1960er Jahre und der Geburt des „Electric“- Jazz mit Hilfe des Elektrobasses Ende der 1960er Jahre, könnten Gründe gewesen sein, dass sich zu Beginn der 1970er Jahre immer mehr Komponisten für die unterschiedlichen Klangmöglichkeiten dieses relativ jungen Instruments interessierten. Trotz der Tatsache, dass der E- Bass in seiner frühen Entwicklung noch ein Schattendasein fristete, gab es einige Pioniere unter den Komponisten, die schon ab Mitte der 1960er Jahre in ihren Werken einige Aufgaben für den größeren, tiefer klingenden Bruder der E- Gitarre hatten. Die ersten Orchesterwerke mit einer ausführlichen E- Bassbeteiligung schrieben Hans Werner Henze mit „Das Floß der Medusa“ (1967/69) und Krzysztof Penderecki mit „Die Teufel von Loudun“ (1968/69). In dieser Zeit veröffentlichten die Beatles gerade ihren großen Hits wie „Help!“, „We Can Work it Out“, „Drive My Car“ und „Nowhere Man“ (alle 1965), „Strawberry Fields Forever“, „Penny Lane“ und „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ (alle 1967). „The Who“ schafften 1965 mit „My Generation“ und dem dabei ersten gespielten Rockbasssolo der Musikgeschichte ihren internationalen Durchbruch. Im Dezember 1966 erschien das Debüt- Album der ebenfalls britischen Rockband „Cream“ unter dem Namen „Fresh Cream“, auf dem die Rolle des E- Basses neu interpretiert wurde, wie man es bei Stücken wie „I'm So Glad“ hören kann.

Man kann also feststellen, dass die frühen Pioniere der Komponisten den E- Bass für ihre Musik zu einem Zeitpunkt entdeckten, als die ersten innovativen E- Bassisten wie Paul McCartney, John Entwistle und Jack Bruce die Rolle des E- Basses vom reinen Begleitinstrument, zu einem selbständigen, solistisch agierenden Haupt- oder auch Soloinstrument entwickelten, aber die Zeit der großen Bassvirtuosen mit ihren Soloplatten noch lange nicht angebrochen war.

Dennoch wurden mit Pendereckis „Die Teufel von Loudun“ und Henzes „Das Floß der Medusa“ schon sehr früh zwei Werke geschaffen, in denen der E- Bass jeweils eine wichtige, zum Teil tragende Rolle in diesen Orchesterwerken übernimmt, in einer Zeit, in der sich der Elektrobass in der Populärmusik erst allmählich in den Vordergrund spielte, und zu einem ausgereiften Instrument entwickelte.

Aber nicht viele Komponisten vertrauten dem Elektrobass derart wichtige Rollen in ihren Werken an, einige, auch wesentlich später entstandene Kompositionen, standen diesem Instrument nur kleine Auftritte zu, auch zu einer Zeit, als sich der E- Bass in der Pop- und Rockmusik längst zu einem vielseitig einsetzbaren Instrument entwickelte.

In den folgenden Kapiteln soll die Rolle des E- Basses in der zeitgenössischen, ernsten Musik herausgearbeitet werden, indem sein Stellenwert innerhalb der doch spärlich gesäten Werke verschiedener Komponisten untersucht werden.

5.1. 1968: Der E- Bass bei Hans Werner Henze

Henze wurde am 1.7.1926 in Gütersloh geboren und studierte seit 1942 Klavier und Schlagzeug in Braunschweig. Nach dem Kriegsende und englischer Gefangenschaft studierte er Komposition in Heidelberg und in Paris und ist seit 1951 als freier Komponist tätig. Einige seiner wichtigsten Werke sind die Opern „Ein Landarzt“ (1951), „Das Ende einer Welt“ (1953), „König Hirsch“ (1956), die Ballette „Jack Pudding“ (1949), „Die Anrufung Appolls“ (1951), und „Der Idiot“ (1952). Weiters schrieb er Symphonien, Kammermusik und Vokalmusik und auch kurze Stücke für einzelne Instrumente, wie zum Beispiel zwei Werke für Solokontrabass („Serenade für Kontrabass Solo“ und „S.Biagio 9 Agosto ore 1207“) und ist auch für seine theoretischen Schriften bekannt. Henze schrieb Texte über Musikästhetik, Vorträge und Aufsätze und verfasste einige Artikel für diverse Lexika, darunter so bekannte wie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, „Grove’s Dictionary of Music and Musicians“ und auch für das „Riemann Musiklexikon“.

Hans Werner Henze gilt als sehr vielseitiger Komponist, der in seinen Kompositionen verschiedene Gattungen von Musik einfließen, lässt indem er zum Beispiel die Zwölftontechnik mit Puccini’scher und Massenet’scher Melodik zu verbinden versteht.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. (1989). Henze, Hans Werner. Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuchverlags Karl Votterle GmbH u. Co.KG, Kassel, Basel, London, (c.1973 Bärenreiter- Verlag, Kassel), Band 6, S. 176-179

Neben seiner Tätigkeit als Komponist könnte Henze durch sein Engagement als Musiktheoretiker auf den E- Bass aufmerksam gemacht worden sein, denn unter seinen zahlreichen Kompositionen findet sich auch ein Werk mit E- Bassbeteiligung, nämlich das 1968 komponierte Oratorium „Das Floß der Medusa“. Dieses Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks wurde am 9.12.1968 unter dem Dirigat des Komponisten in Hamburg nur mit Schwierigkeiten uraufgeführt, zumal sich Henzes politisch linkes Engagement radikalisierte.

In seinem Buch „Musik und Politik“ (Schriften und Gespräche 1955-1984) findet man einen Text Henzes aus dem Jahre 1975 als Einführung in das Oratorium „Das Floß der Medusa“: *„Das Floß der Medusa ist ein Dokumentar- Oratorium in zwei Teilen, in dem der deutsche Dichter Ernst Schnabel von der Regierungs- Fregatte „Medusa“ berichtet, die im Jahre 1816 in der Höhe der Küste Senegals Schiffbruch erlitt. Diesem Text liegt ein Tagebuch zu Grunde, das einer der wenigen Überlebenden geführt hatte, ein Dokument, das in Paris wenige Tage nach seiner Rettung veröffentlicht und gleich danach von den Autoritäten verboten wurde, da es darstellte, dass Kapitän, Offiziere, Regierungsbeamte und Priester sich auf den Schaluppen gerettet hatten, an die 300 Seeleute, Soldaten, Frauen und Kinder ihrem Schicksal auf einem improvisierten Floß überlassend. In der langen Agonie waren damals fast alle umgekommen.*

Jenes Geschehen erregte damals große Indignation in der französischen und europäischen Öffentlichkeit und hat mit zur Vorbereitung des Klimas für die Revolution von 1848 beigetragen. Die Schlusszene des Oratoriums, der Augenblick, in dem das Floß von einem Schiff gefunden wird, ist in dem gleichnamigen Bild von Gericault festgehalten worden. Dieses monumentale Gemälde voller Pathos kann man als den inspiratorischen Ausgangspunkt des Stils und der Farbe der Partitur betrachten.

Das Podium ist in drei Teile aufgeteilt: auf der einen Seite der Chor der Lebenden mit den Blasinstrumenten. Ihr Sprachrohr ist der Seemann Jean- Charles (Bariton), einer der Überlebenden. Auf der gegenüberliegenden Seite die Toten, nur mit Streichinstrumenten besetzt, ihre Zahl nimmt während der Aufführung in gleichem Maße zu, wie sich die Zahl der Lebenden verringert. Die Toten singen Verse aus der „Göttlichen Komödie“. Vor ihnen steht der Tod (Sopran). Die Mitte des Podiums ist besetzt von Schlaginstrumenten, davor steht Charon, der als Sprecher fungiert.

*Diese Musik wurde 1967/68 geschrieben und ist als ein Requiem für den Comandante Ernesto Guevara zu betrachten, der im Oktober 1967 in Bolivien fiel. In der Tat kann man verschiedene Archetypen der Liturgie in den musikalischen Strukturen wieder erkennen, auch wenn sie an keiner Stelle ausdrücklich zitiert worden sind. Das Oratorium ist auch als eine Allegorie zu sehen: Es wird darin vom heldenhaften Kampf gegen den Tod gesungen, gegen die Verführung des Aufgebens, gegen das bequeme Sichhingeben an die Verzweiflung. Namen von Freiheitskämpfern aus der Dritten Welt wurden in den Text aufgenommen, fast alles unbekannte Namen, die darum aber nicht weniger wichtig sind. Diese Partitur verzeichnet in meinen Arbeitsprozess einen wichtigen Schritt nach vorn, weil meine Ausdrucksmittel darin eine Vertiefung erfahren haben. Alles ist von den Gefühlsbewegungen diktiert, die ich aus den Ereignissen jener Jahre und meinen Darinverwickeltsein gehabt habe.*¹⁰¹

Die genaue Besetzung dieses Oratoriums für großes Orchester wird in Henzes Partitur (in der sich auch die Widmung für den eben erwähnten Che Guevara befindet) wie folgt angegeben: Die Hauptpersonen La Mort (Sopran), Jean- Charles (Bariton), Charon (Sprecher), der Chor der Lebenden, der Chor der Toten und ein Knabenchor, der die Kinderstimmen sowohl die der Lebenden, als auch die der Toten übernimmt. Im zweiten Teil des Werkes wird der Chor der Lebenden nochmals unterteilt, nämlich in den Chor der Lebenden und den der Sterbenden. Das Orchester selbst besteht laut Henzes Partitur aus zwei Flöten, zwei (Kontra-) Altflöten, einer Oboe, einer Oboe d'amore, einem Englischhorn, einem Heckelphon, einer (Kontra-) Altklarinette oder Bassethorn, einer Klarinette in B, einer Piccoloklarinette in Es, einem Sopransaxophon, einem Tensorsaxophon, zwei Fagotten und einem Kontrafagott. Weiters enthält die Besetzungsliste vier Hörner, eine Piccolotrompete, zwei Trompeten und eine Basstrompete, eine Kontraaltposaune, eine Tenorposaune, eine Bassposaune, eine (Kontra-) Altobficleide, eine Bassobficleide, ein Bombardon, eine Wagnertuba, eine Basstuba und eine Kontrabasstuba. Schließlich beinhaltet die Partitur noch Stimmen für Pauken, verschiedenste Perkussionsinstrumente, zwei Harfen, ein Klavier, elektrische Orgel (Beatorgel), E- Gitarre und E- Bass. Das Streicherensemble besteht aus zwölf Violinen, acht Violen, sechs Violoncelli und vier Kontrabässen.

¹⁰¹ Henze, Hans Werner (1984). *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984*. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co.KG, Erweiterte Neuausgabe Dezember 1984. S. 234 u. 235.

Anhand der Orchesterinstrumentation lässt sich erkennen, dass Henze in diesem Werk besonders den so genannten Orchester- „fremden“ Instrumenten viel Aufmerksamkeit schenkt. Neben den elektrisch verstärkten Instrumenten setzt der Komponist auch besonders Instrumente der italienischen „banda“- oder französischen „bande“- Musik (das sind Ensembles von Blasinstrumenten, die vor allem im 19. Jahrhundert ihren Aufschwung erlebten) ein. Instrumente wie das Bombardon, die Ophikleide (auch Ofikleide geschrieben), oder das Heckelphon wurden fast alle im 19. Jahrhundert entwickelt und mehr oder weniger oft im Orchester eingesetzt.

Das Bombardon ist eine Es- Basstuba und liegt in der Stimmung zwischen der gewöhnlichen Basstuba (F- Tuba) und der Kontrabasstuba und wurde wie die meisten Tuben um 1830- 1840 entwickelt.¹⁰²

Die Ophikleide gehört zur Familie der Bügelhörner mit Klappen und ist ein chromatisches Blechblasinstrument mit fagottartig geknickter Röhre. Sie wurde von Jean Milaire Acte' (auch Halary genannt) 1817 erfunden und in verschiedenen Stimmungen gebaut. Dieses Instrument war bis ca. 1840 häufig in Verwendung- in Italien und England sogar bis ca. 1890- bis es ab Mitte des 19. Jahrhunderts von der Basstuba verdrängt wurde. Halary selbst baute seine Kontrabassophikleide zur Basstuba um.¹⁰³

Das Heckelphon ging aus der Werkstatt einer der berühmtesten, deutschen Blasinstrumentenmanufaktur hervor. Johann Adam Heckel (1812- 1877) gründete das Familienunternehmen 1831 in Bibrich am Rhein und bemühte sich sehr um die Weiterentwicklung des Fagotts, und sein Sohn Wilhelm (1856- 1909) setzte diese Bestrebungen fort, bis er 1880 ein Instrument mit weichem, ruhigen Ton schuf, das bis heute sehr beliebt und erfolgreich ist. Wilhelm Heckel baute auch das Kontrafagott um und entwickelte es zu einem handlicheren und besser bespielbaren Instrument. Neben der Verbesserung von alten Instrumenten erfand er auch neue, wie das nach der Firma benannte Heckelphon, ein Mittelding zwischen einer Oboe (oder einem Englischhorn) und einem Fagott, das er mit seinem Sohn Wilhelm Hermann (1879- 1952) gemeinsam entwickelte. Das Heckelphon besteht aus einem konisch gebohrten Rohr mit einem kugelförmigen, durch einen perforierten Dämpfer abgeschlossenen Schallstück. Eingekrümmtes Mundrohr aus Metall enthält ein Doppelrohrblatt ähnlich dem des Fagotts.

¹⁰² The Diagramm Group (1988). *Musikinstrumente der Welt*. Sonderausgabe für Orbis Verlag für Publizistik GmbH: München. S. 71.

¹⁰³ Brockhaus Rieman (1989). *Ophikleide*. Erweiterte Taschenbuchausgabe. B. Schott's Söhne: Mainz (3). S. 239.

Das Heckelphon wurde erstmals 1905 in der Oper „Salome“ von Richard Strauss eingesetzt, aber sonst eher selten in der herkömmlichen Orchesterliteratur verwendet.¹⁰⁴

Neben diesen und auch anderen, etwas mehr bekannten Orchester- „fremden“ Instrumenten bekommt der E- Bass eine relativ umfangreiche und teilweise auch sehr eigenständige Stimme vom Komponisten zugeteilt. Da, wie schon vorher erwähnt, die Streichinstrumente auf der Podiumsseite der Toten postiert sind und vor allem diese begleiten, wird der E- Bass gemeinsam mit allen Blasinstrumenten, Tasteninstrumenten, Schlagwerk, beiden Harfen und der E- Gitarre der Seite der Lebenden zugeordnet. Diese strenge Einteilung der Instrumentierung wird bis auf einige wenige Ausnahmen bei Instrumentalteilen genau eingehalten, und es herrscht dabei ein ständiges Wechselspiel zwischen dem Chor der Toten mit Streicherbegleitung und dem Chor der Lebenden mit dem Akkompagnement des übrigen Orchesters inklusive des Elektrobasses. Um ein Gleichgewicht an unterschiedlichen Stimmen zwischen Streichern und den restlichen Instrumenten herzustellen, teilt Henze fast ausnahmslos die einzelnen Streichergruppen untereinander und lässt diese oft pultweise verschiedene Stimmen spielen.

Im ersten Teil des Oratoriums hat der E- Bass oft die gleichen musikalischen Linien wie die tiefen Blechbläser zu spielen, meistens jedoch ergänzen sich E- Bass und E- Gitarre in ihren Aufgaben, teilweise auch mit Unterstützung beider Harfen, selten jedoch mit Klavier und E- Orgel. Interessanterweise passt sich die E- Bassstimme oft der charakteristischen Spielweise der Instrumente an, mit denen er gerade gemeinsame Passagen zu bewältigen hat. Mit den tiefen Holz- (Fagott und Kontrafagott) und Blechbläsern (Posaunen und Tuben) spielt der E- Bass tragende, lange Notenwerte, mit den Harfen, Tasteninstrumenten und der E- Gitarre hat er oft rhythmisch komplexere Figuren und teilweise auch schwierige Achtel- Sechzehntelläufe zu meistern.

Im zweiten Teil des Oratoriums teilt sich der Chor der Lebenden in zwei Teile auf, nämlich in einen Chor der Lebenden und in einen kleinen Chor von dreizehn Sterbenden, wobei die Sterbenden nacheinander zum Chor der Toten überwechseln. In diesem Abschnitt gibt es einige Stellen, bei denen der E- Bass gemeinsam mit der E- Gitarre, diversen Perkussionsinstrumenten und dem Saxophon den Chor der Lebenden und den der Sterbenden zumeist mit rhythmischen Figuren begleitet und dabei eine ziemlich exponierte

¹⁰⁴ The Diagram Group (1988). *Musikinstrumente der Welt*. Sonderausgabe für Orbis Verlag für Publizistik GmbH: München. S. 307.

und tragende Rolle übernimmt. Bei einigen Passagen wird der Chor nur von E- Gitarre und E- Bass begleitet und bei manchen Instrumentalteilen sind beide Instrumente gemeinsam mit einer kleinen Schlagwerkgruppe alleine zu hören. In diesen Abschnitten hat der E- Bass bisweilen auch Akkorde zu spielen, eine Herausforderung, der sich das Instrument in der Pop- , der Rockmusik und im Jazz erst einige Jahre später zu stellen hat.

Gegen Ende des Werkes, nachdem die Sterbenden schließlich dem Chor der Toten angehören, gibt es nach einem kurzen a capella- Einschub erstmals gemeinsame Begleitaufgaben für Streicher, E- Bass und dem übrigen Orchester die jetzt den gesamten Chor, Lebende und Tote, musikalisch unterstützen. Auch beim abschließenden Instrumentalhymnus werden alle beteiligten Instrumente, inklusive Elektrobass, gemeinsam eingesetzt.

Hans Werner Henze hat mit dem „Floß der Medusa“ zwar nur ein einziges Werk mit E- Bassbeteiligung komponiert, doch dieses Oratorium birgt eine der umfangreichsten und auch anspruchsvollsten Stimmen für Elektrobass in der zeitgenössischen Literatur. Wenn man bedenkt, dass dieses Werk schon 1968 komponiert wurde und zur selben Zeit der Elektrobass in der Populärmusik eher im Schatten der E- Gitarre und des Schlagzeugs stand und von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen eigentlich nur die Begleitfunktion in den verschiedensten Ensembles innehatte, ist es schon erstaunlich, dass Henze dem E- Bass eine solch anspruchsvolle Aufgabe zugedacht hatte. Um dieses Stück spielen zu können, muss der jeweilige Bassist spieltechnisch gut ausgebildet sein. Die E- Bassstimme beinhaltet neben schnellen Läufen in allen Lagen, rhythmisch komplexe Strukturen und teilweise, wenn auch selten einige Akkorde. Gerade das Akkordspiel auf dem E- Bass wurde erst ab Anfang der 1970er Jahre durch E- Bassvirtuosen wie Stanley Clarke oder Jaco Pastorius forciert und in den kommenden Jahren allmählich zum Standard des E- Bassspiels erhoben. Aufgrund der schwierigen E- Bassstimme in Henzes Oratorium kann man davon ausgehen, dass sich der Komponist eingehend mit den wenigen E- Basspionieren der 1960er Jahre auseinandergesetzt haben muss, um die spielerischen Möglichkeiten des Elektrobasses in seiner Musik so auszuloten.

5.2. 1968/69 und 1971: Der E- Bass bei Krzysztof Penderecki

Der Pole Krzysztof Penderecki wurde am 23. November 1933 in Debica, einer kleinen Stadt zwischen Krakau und Lemberg geboren. In seiner Kindheit, die durch den Zweiten Weltkrieg, der deutschen Besatzung und die Verschleppung und Ermordung von Juden geprägt war, lernte er Violine. Nach seiner Matura 1951 zog Penderecki nach Krakau, um Komponist zu werden. Neben seiner schnellen Absolvierung der Musikmittelschule (noch mit Violine als Hauptfach), lernte er als außerordentlicher Student der Universität Latein, Griechisch und Philosophie. 1954 wurde er in die Musikakademie aufgenommen, in der Arthur Malawski sein wichtigster Kompositionslehrer wurde. 1958 erhielt Penderecki ein so glänzendes Abschlussdiplom, dass ihm die Akademie gleich eine eigene Kompositionsklasse anvertraute. Später wurde er auch Professor und schließlich ab 1972 Rektor des Institutes.

Die ersten künstlerischen Erfolge stellten sich für Krzysztof Penderecki 1959 ein, als er alle drei Preise des „Polnischen Komponistenverbandes“ gewann. Durch den politischen Umschwung in Polen mit der Beseitigung des Stalinismus im Jahre 1956 eröffneten sich Kontakte für polnische Musiker und Komponisten mit den neuesten Entwicklungen des Westens. Penderecki reiste zwar nicht- wie viele seiner polnischen Kollegen- zu den Ferienkursen nach Darmstadt, dem damaligen Zentrum der westlichen Avantgarde, doch er verschloss sich keineswegs den neuen Partituren, die nun leichter zu beschaffen waren. Als Pendereckis Werke erstmals bei den Darmstädter Ferienkursen („Emanationen“, 1958) und auch bei den Donaueschinger Musiktagen („Anaklasis“ für 42 Streicher und Schlagzeuggruppen, 1960) aufgeführt wurden, war für den Komponisten auch der internationale Durchbruch geschaffen, der gleichzeitig den Aufschwung der so genannten Klangfarben- oder auch Klangflächenmusik bedeutete. Die drei wichtigsten Neuerer auf diesem Gebiet waren György Ligeti, Friedrich Cerha und Krzysztof Penderecki. Penderecki gestaltet seine Klangflächen in erster Linie aus Clusters, Glissandi und auch Clusterglissandi, die oft ineinander verwoben sind und durch die Unterteilung verschiedener Instrumentengruppen, deren Klänge sich durch Pausen in variabler Abfolge überlappen, entstehen komplexe Klangbilder. Im Gegensatz zu Ligeti, der seine Clusters Note für Note festhält, notiert Penderecki zu Beginn seiner Karriere seine Partituren und Instrumentenstimmen mit Hilfe schwarzer Balken, die die Clusters je nach ihrem Tonumfang darstellen. Am meisten interessieren den Komponisten die flexiblen Übergänge von Klängen in Geräusche und umgekehrt, also der nahtlose Wechsel von

Klangeigenschaften und die Verwendung extremer Register der verschiedenen Instrumente, vor allem der Streicher.¹⁰⁵

Krzysztof Penderecki schrieb Opern (z.B.: „Die Teufel von Loudun“, 1968/69; „Paradise Lost“, 1976/78; „Die schwarze Maske“, 1984/86), Chorwerke (z.B.: „Utrenja“, 1969/71; „Auferstehung“, UA. 1971; „Te Deum“, 1979/80; „Polnisches Requiem“, 1980/84), Orchesterwerke (z.B.: „Threnos“, 1960; und „Kanon“, 1962, beides Werke für reines Streichorchester, „Partita“, 1972; und acht Symphonien. Weiters komponierte er Werke für Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung, Kammermusik und sogar ein Stück für Jazzensemble („Actions“, 1971).

Neben seiner Beschäftigung mit extremen Registern diverser Instrumente experimentierte Penderecki viel mit neueren und auch mit Orchester-„fremden“ Instrumenten, oder auch mit Gegenständen aus dem Alltag, wie Sägen, Stahlplatten, Eisenbahnschienen, Holzbalken, Metallrohre und vieles mehr. Abgesehen davon hat Penderecki von allen zeitgenössischen Komponisten die meisten Werke mit E- Bassbeteiligung geschaffen. Bis zum heutigen Tag sind sechs Werke von Penderecki bekannt, in denen der Elektrobass teilweise wichtige und tragende Rollen übernimmt, nämlich die Oper „Die Teufel von Loudun“, die Chorwerke „Utrenja“ und „Kosmogonia“(1970), das Orchesterwerk „Partita“, die Komposition „Actions“ für Jazzensemble und das „Solokonzert für Violoncello und Orchester“ (1967/72).

Krzysztof Pendereckis erste Oper, „Die Teufel von Loudun“ gilt als bedeutendstes Parallelwerk zu seinen Werken „Lukas- Passion“ (1965) und „Dies Irae“ (1967), die stilistisch wie inhaltlich in engem Zusammenhang mit beiden Werken steht. Aus der Passion ist eine oratorische Oper geworden und aus dem Leidensweg Christi die Kampagne gegen den Priester Urbain Grandier, der 1634 unschuldig auf den Scheiterhaufen musste. Als Grundlage des Librettos diente Penderecki Aldous Huxleys dokumentarischer Roman „The Devils of Loudun“.

Der E- Bass nimmt in diesem Werk eine ähnlich wichtige Rolle ein wie bei Henzes „Floß der Medusa“ und hat dabei teilweise noch stärker exponierte Aufgaben zu meistern.

Betrachtet man die vollständige Instrumentierung des Orchesters, bemerkt man einige Differenzen zwischen dem Gesamtverzeichnis von Pendereckis Werken bei B. Schott's

¹⁰⁵ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1989). *Penderecki, Krzysztof*. Gemeinsame Taschenbuchausgabe des deutschen Taschenbuchverlages Karl Votterle GmbH u. CoKG: Kassel, Basel, London, (c. 1973 Bärenreiter- Verlag), Band 16; S. 1477- 1479.

Söhne (Mainz, London, New York, Tokyo) und der Partitur selbst (Leihmaterial; unverkäufliches Eigentum von B. Schott's Söhnen). Es werden unterschiedliche Angaben über die Anzahl der Streicher und Bläser gemacht und außerdem Instrumente im Gesamtverzeichnis aufgelistet, die in der Partitur nicht zu finden sind. Wenn man nun die Partitur als letztgültige Version heranzieht, erhält man folgende Orchesterinstrumentation: Drei Flöten (zwei davon werden manchmal durch Piccolo- Flöten ersetzt), eine Oboe und zwei Englischhörner, eine Klarinette in Es, eine in B und eine Bassklarinette, ein Altsaxophon (alternierend mit einem Baritonsaxophon), zwei Fagotte und ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten (eine alternierend mit einer D- und A-Trompete), drei Posaunen, eine Tuba, ein Elektrobass, eine Orgel, Klavier, Pauken, vierteiliges Schlagwerk, achtzehn Violinen, sechs Violen, vier Violoncelli und vier Kontrabässe.

Da Krzysztof Pendereckis Musik durch Glissandi, Clusters, Vierteltonschritte und durch Geräusche geprägt ist, bedarf es einer Legende, in der die verschiedensten Symbole und Zeichen, die in der Notation verwendet werden, genau definiert werden. Im Gegensatz zu Pendereckis früheren Werk „Threnos“ (1960), bei dem es keine systematische Einteilung in herkömmlichen Takten gibt- dort wird das Werk in Abschnitte gegliedert, deren zeitliche Dauer durch die Anzahl von Sekunden genau angegeben wird-, bietet der Komponist in „Die Teufel von Loudun“ eine Unterteilung in Takten an. Trotzdem wird die Aufmerksamkeit der Musiker und Sänger dadurch gefordert, dass die Taktemaße des öfteren wechseln und andererseits wieder mehrere Seiten lang gleich bleiben, jedoch nicht wie üblich am Anfang eines jeden Notensystems angegeben werden.

Der E- Bass selbst bekommt in dieser Oper eine äußerst interessante Aufgabe zugeteilt, die allerdings nur bei genauerer Betrachtung des Notenmaterials auffällig wird. Das Instrument wird nur bei bestimmten Szenen eingesetzt und begleitet auch nur bestimmte Personen, oder leitet spezielle Interaktionen verschiedener handelnder Figuren ein, bei denen wiederum diese bestimmten Personen teilnehmen. Der Elektrobass wird vor allem bei den Szenen der Teufelsaustreibungen eingesetzt und tritt auch dann stark in den musikalischen Vordergrund, wenn bei den Folterszenen der Hauptfigur Urban Grandier ein Geständnis entlockt werden soll. Schließlich wird der E- Bass auch bei der Prozession zur Hinrichtungsstätte und bei der Verbrennung Grandiers auf dem Scheiterhaufen eingesetzt.

Adam: *Yes, let's, Ja, doch*
 Mannoury: *to-ge-her, A-dam? zu sam men ge-hen. ges hjemad Adam?*
 El-bas: *mf*
 clg: *mf*
 cl bas: *mf*
 cr: *p*
 vb: *mf*
 English lyrics: *So small a town is lucky to have such a caretaker of souls.*
 German lyrics: *Eine so kleine Stadt hat wirklich Glück so einen Seelenhirten zu besitzen.*
 Norwegian lyrics: *Sådan en lille by er vel nok heldig å have sådan en sjalehyrde.*

Ein interessantes Detail der Orchestrierung der Oper ist die Anwesenheit der grausamen, zwielichtigen Figuren in Gestalt des Apothekers Adam und des Chirurgen Mannoury bei fast allen Szenen mit E- Bassbeteiligung. In diesen Szenen, in denen der Apotheker und der Chirurg ihre sarkastisch vorgetragenen philosophischen Ansichten austauschen und mit Eifer ihre böartigen Gerüchte und Verleumdungen vortragen, hat der E- Bass seine wichtigsten Aufgaben. In diesen, von Penderecki eher sparsam instrumentierten Abschnitten der Oper, hat der Elektrobass einige einzelne Töne, aber teilweise auch schnelle Achtel- und Sechzehntelläufe ganz alleine zu spielen und leitet dadurch den

Dialog zwischen den beiden intriganten Figuren ein, treibt das Gespräch weiter und pointiert die Aussagen von Apotheker und Chirurgen.

9/8 4/4 3/4 4/4

fl

c.i.

cl bas

c.f.g.

tr 1,2

tb

Mannoury

Adam

vn 1-4

3 + 3 + 3 4

Right. Stimmt.

Ja.

(They have come beneath the gallows.)
(sie sind unter den Galgen gekommen)

Huh, han ding-ler.

What kind of an idiot's this?
Was ist das für ein Idiot?

Hvad er det for en idiot?

3 4 3

Manchmal wird der E- Bass bei diesen Szenen auch von den tiefen Streichinstrumenten (Violoncelli und Kontrabässen) und von verschiedenen, solistisch eingesetzten Blasinstrumenten unterstützt. Diese Art von sparsamer Instrumentierung und auch die Methode, wie Penderecki die Instrumente oft vor oder nach einer gesungenen Passage einsetzt, könnten darauf hinweisen, dass der Komponist eine Form eines modernen Rezitativs schaffen wollte.

Da Penderecki die Szenen der Teufelsaustreibung, der Folter und der Hinrichtung wesentlich dichter instrumentiert hat und dabei häufig das gesamte Orchester einsetzt, kommt es zu Erweiterung des Aufgabengebietes des E- Basses. Dabei muss der Bassist oft die Glissando- Passagen der Streicher mitspielen und hat diese Anforderung teilweise mit Akkordgriffen zu erfüllen. In diesen dramatischen Abschnitten der Oper beinhaltet die E- Bassstimme als zusätzliche Herausforderung auch noch schwierige Akkordzerlegungen, Läufe und perkusive Einzeltöne und Geräusche. Gerade in der Szene, in der Urban Grandier gefoltert wird, indem man ihm die Beine mit Holzkeilen zerschmettert, wird jeder ausgeführte Schlag des Hammers gegen die Keile und jeder Schrei des Gequälten mit

Die Oper „Die Teufel von Loudun“ bietet für den E- Bass eine ähnlich umfangreiche und anspruchsvolle Aufgabe wie die E- Bassstimme in Hans Werner Henzes Oratorium „Das Floß der Medusa“. Im Unterschied zu Henzes Werk muss der E- Bass in Pendereckis Oper allerdings sein ganzes Register einsetzen, bedingt durch einige schriftlich, in der Partitur festgehaltenen Anweisungen des Komponisten, die den Musiker dazu anhalten, den zum Beispiel höchst möglichen Ton zu spielen. Bis auf diesen kleinen Unterschied verlangen beide Werke durch ihre komplexe E- Bassstimmen einen technisch sehr versierten Musiker, der neben schnellen Läufen, rhythmisch schwierigen Figuren auch Akkorde auf dem Instrument bewältigen muss. Da bei Pendereckis Oper der E- Bass bei einigen rezitativartigen Passagen oft ganz alleine in den Vordergrund tritt, lastet auf den Musiker neben den vorher erwähnten technischen Schwierigkeiten auch noch ein gewisser psychischer Druck, da die wenigsten E- Bassisten Erfahrungen haben, mit einem Dirigenten und einem großen Orchester zu arbeiten.

Zwei Jahre nach der Uraufführung der Oper „Die Teufel von Loudun“ komponierte Penderecki das einsätzige Werk „Partita“ (1971), sein bisher längstes Orchesterstück mit einer nicht minder interessanten E- Bassstimme. Dieses Werk für konzertierendes Cembalo, E- Gitarre, E- Bass, elektrisch verstärkte Harfe, elektrisch verstärkten Kontrabass und Orchester wurde als Kompositionsauftrag der Eastman School von Rochester am 11.2.1971 in Rochester uraufgeführt und markiert einen Wendepunkt in

Pendereckis Schaffen zur Rückkehr zu überwiegend traditionellen Notation nach einer Phase des Experimentierens in den 1960er Jahren (Balkennotation). Da Krzysztof Penderecki auch hier wieder dem Einsatz von so genannten Orchester- „fremden“ Instrumenten vertraut, ist es interessant zu untersuchen, wie der Komponist die Aufgaben der verschiedenen Instrumente -speziell die des E- Basses- innerhalb des Orchesters verteilt und angelegt hat.

Das Cembalo, das durch das ganze Stück hindurch eine führende Rolle einnimmt, steht nicht- wie bei den meisten Solokonzerten mit Orchesterbegleitung- allein einem Orchester mit neun Holzbläsern (zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, eine Bassklarinette, ein Fagott, ein Kontrafagott), sechs Blechbläsern (zwei Hörner, zwei Trompeten, zwei Posaunen), zweiundzwanzig Streichern (zwölf Violinen, vier Violen, vier Violoncelli, zwei Kontrabässe), einer Celesta und mannigfaltigen Schlaginstrumenten gegenüber, sondern ist Teil einer elektronisch verstärkten Instrumentengruppe, bestehend aus E- Gitarre, E- Bass, Harfe und Kontrabass. Allein diese Instrumentierung dieses Werkes und die Aufgaben der bestimmten Instrumente lässt die Schlussfolgerung zu, dass es sich hier eher um eine Art des Concerto grosso handelt, als um ein Solokonzert im herkömmlichen Sinn. Das Stück „Partita“ ist entgegen seinem Titel weniger eine Folge von Tanzsätzen als eine einmalige Synthese aus einem Concerto grosso und einer Variationsreihe.

Bei genauerer Betrachtung der Partitur fällt zuerst die viel sparsamere Verwendung der für Penderecki so charakteristischen Balken in der Notation für Glissandi, Clusters und Clusterglissandi auf. Im Gegensatz zu seinen früheren Werken werden hier Klangflächen völlig ausnotiert und nur in speziellen Situationen mittels Balken graphisch dargestellt. Trotzdem müssen die ausführenden Musiker mit Pendereckis Notation und deren besonderen Symbolen vertraut sein, da der Komponist auch nach seiner extrem experimentierfreudigen Phase in den 1960er Jahren nicht ganz auf sein charakteristisches Notenbild verzichtet.

Das zweite besondere Merkmal dieses Werkes ist die Vorliebe des Komponisten für Streichinstrumente, die durch die ganz bestimmte Art, mit der Penderecki die Streicher einsetzt, auffällig wird. Ähnlich wie bei früheren Werken, wie auch bei der vorher erwähnten Oper „Die Teufel von Loudun“, werden die einzelnen Streichergruppen selbst noch einmal unterteilt, sodass oft jedes Pult, manchmal sogar jeder einzelne Streicher eine bestimmte Stimme zugeteilt bekommt. Die verschiedenen Pulte (oder einzelne Streicher) spielen entweder die selben Notenwerte wie die restlichen Pulte (oder einzelne Streicher)

innerhalb der Instrumentengruppe, allerdings in einer anderen Tonhöhe, und bilden so dadurch einen Klangteppich, oder sie spielen neben den unterschiedlichen Tonhöhen oft auch verschieden lange Notenwerte und verschobene rhythmische Strukturen, die faszinierende Klanggebilde ergeben, die sich in der Art der „Minimal- Music“ pulsierend weiterentwickeln.

Penderecki leitet sein Konzert für Cembalo nur mit Streichern ein, indem er die ersten fünf Takte nur von der ersten Viola spielen lässt. Dann setzen die übrigen drei Bratschen nacheinander ein und allmählich schwillt der Klang mit Hilfe sämtlicher Streichinstrumente zu einem gewaltigen Klangteppich an, wobei jedes der zweiundzwanzig Streichinstrumente eine eigene Stimme zu spielen hat. Bis zur ersten Zäsur durch eine eintaktige Pause des gesamten Orchesters haben alle Streicherstimmen eine fast einheitliche rhythmische Struktur, die sich dann nach und nach auflöst und in mehrere, oft nur leicht verschobene Pattern unterteilt. Manche der zahlreichen Streicherstimmen haben lange Notenwerte zu spielen, andere Sechzehntel- Quintolen. Nach ein paar Takten wechseln die Aufgaben der Streichinstrumente untereinander, indem die Instrumente, die zuerst lange Notenwerte spielen mussten, kurze spielen und umgekehrt.

Alle anderen Instrumente kommen erst zum Einsatz, nachdem das Cembalo mit seinem Solopart begonnen hat. Zu diesem Zeitpunkt löst sich der gewaltige Klangteppich der Streicher allmählich auf, und die dadurch entstandenen Lücken werden durch den Einsatz von Bläsern, Schlagwerk und der elektrisch verstärkten Gruppe geschlossen. Bis zur ersten Kadenz des Soloinstruments wird die Funktion der Streicher auf eine dezente Untermalung der restlichen Instrumente beschränkt, wobei entweder nur einzelne Streichergruppen zum Einsatz kommen, oder es bilden alle Streicher zusammen mit langen Notenwerten und leichten Glissandi ein klangliches Fundament für die übrigen Stimmen. Nur an einigen wenigen Stellen haben die Streichinstrumente ein paar schnelle Achtel- und Sechzehntelläufe zu bewältigen, die von einer Gruppe angefangen werden und von einer anderen Streichergruppe ergänzt werden. Kurz vor der ersten Cembalokadenz werden auch die Bläserstimmen in diese Struktur eingewoben.

Das Cembalo selbst hat bis zu diesem Zeitpunkt vor allem kurze Notenwerte meistens in Sechzehntelfiguren zu spielen, oder einen einzigen Akkord in einer bestimmten rhythmischen Figur ein paar Mal hintereinander zu wiederholen, in einer Art und Weise, wie man es von einer Rhythmusgitarre in einer Pop- oder Rockband gewohnt ist.

Der Komponist geht bewusst auf die Stärken und Schwächen des Soloinstrumentes ein, indem er lang andauernde Töne und lang anklingende Akkorde vermeidet, oder zumindest auf ein Minimum beschränkt. So dominieren bei Pendereckis Cembalokonzert für das Soloinstrument typische trillerartige Gebilde und schnelle Läufe.

Die elektrisch verstärkte Instrumentengruppe bestehend aus E- Gitarre und E- Bass, Harfe und Kontrabass unterstützt weitgehend das ebenfalls verstärkte Soloinstrument in einer Weise des klassischen „Concerto grosso“, einer Kompositionsform, die auf der charakteristischen Gegenüberstellung von vollem Orchester und einer kleinen Gruppe konzertierender Soloinstrumente beruht. Ähnlich der klassischen Form des „Concerto grosso“ lässt Penderecki diese kleine, elektrisch verstärkte Instrumentengruppe fast ausnahmslos die Cembalostimme unterstützen. Sollten ein oder manchmal auch mehrere Instrumente dieser Gruppe an manchen Stellen des Konzertes kurz pausieren, wird das Soloinstrument nicht selten von der Celesta oder von einem Teil des Schlagwerkes unterstützt. Aber bei den prägnantesten Stellen des Konzerts tritt die verstärkte Instrumentengruppe gemeinsam mit dem Cembalo in Erscheinung, ohne dabei von den Streichern, Bläsern und Schlagwerk begleitet zu werden. Sehr eindrucksvoll sind vor allem die Stellen vor der ersten Kadenz des Cembalos, bei denen die „konzertierenden“ Soloinstrumente rhythmisch versetzte Akkorde spielen, die aber wie inhärente Pattern ineinander verwoben sind. Diese, nur ein paar Takte andauernde Abschnitte werden zuerst von den Streichinstrumenten mit Achtelfiguren eingeleitet, dann von den Bläsern mit ähnlichen Figuren unterbrochen, und nach weiteren rhythmisch versetzten „Akkordgewittern“ der Sologruppe leiten die Streicher einen neuen Abschnitt des Konzerts ein, der durch schnelle Achtel- und Sechzehntelläufe aller Instrumente geprägt ist.

Die E- Bassstimme ist bis dahin von Doppelgriffen dominiert, sehr schnellen Läufen und einigen schwer zu spielenden Intervallsprüngen. Interessanterweise hat der elektrisch verstärkte Kontrabass ziemlich genau die gleichen schwierigen Aufgaben wie der E- Bass zu meistern, doch beide Bassinstrumente haben diese Herausforderungen nie gemeinsam zu bewältigen. Entweder sind die beiden Bassstimmen leicht verschoben, oder die Instrumente wechseln sich in der Unterstützung des Cembalos ab.

Kurz vor der ersten Kadenz lösen sich -nach einem mehr taktigen Glissando aller Streicher- die schnellen Läufe aller Instrumente auf und Bläser und Schlagwerk spielen nur noch vereinzelt Töne, die innerhalb der Stimmen keinen Zusammenhang zu haben scheinen, einander jedoch im Kontext mit den anderen Instrumentengruppen ergänzen.

Inmitten dieser eher ruhigeren Stelle des Werkes setzen sämtliche Streicher mit staccato gespielten , gleichmäßigen Viertelnoten ein und steigern sich zu einem Fortissimo, während die Anzahl der einzelnen Töne der Bläser und des Schlagwerkes immer mehr und mehr abnehmen. Diese Passage wird vom E- Bass und vom elektrisch verstärkten Kontrabass durch einen gemeinsam gespielten Akkord beendet.

Anschließend beginnt die elektrisch verstärkte Gruppe gemeinsam mit dem Soloinstrument schnelle, ineinander verwobene Läufe zu spielen. Allmählich gesellen sich die Schlaginstrumente und Bläser dazu und übernehmen diese rhythmisch verzahnten Figuren der kleinen Gruppe, bis die darauf einsetzenden Streicher die Charakteristik des Stückes durch Pizzicato- Akkorde wieder in eine andere Richtung lenken. Das Cembalo übernimmt mit dem Rest der verstärkten Instrumente dieses rhythmische Akkordschema der Streicher. Dabei werden von der E- Gitarre, dem E- Bass, dem verstärkten Kontrabass und den Streichinstrumenten clusterartige Akkorde gespielt, bei denen alle Saiten des jeweiligen Instrumentes gleichzeitig zum Schwingen gebracht werden. Es bedarf sowohl für den E- Bassisten, als auch für den Kontrabassisten viel Kraftaufwand, um die doch sehr dicken Saiten für längere Zeit auf einmal auf das Griffbrett zu drücken. Cembalo und die Harfe müssen bei dieser Stelle zehnteilige Akkorde spielen.

Diese rhythmisch versetzten, clusterartigen Akkorde aller Saiteninstrumente kulminieren in einer Generalpause, die die erste Kadenz des Soloinstrumentes einleitet.

Die kurze Kadenz des Cembalos ist geprägt von schnellen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstellläufen, Triller, Sechzehnteltriolen und abrupt eingeworfenen clusterartigen Akkorden. Am Ende der Kadenz übernehmen E- Gitarre, E- Bass und elektrisch verstärkter Kontrabass diese schnellen Läufe des Cembalos, während Harfe und Streicher gezupfte Akkorde spielen.

Auch diese Stelle ist für E- Bass und Kontrabass sehr schwer zu verwirklichen, da diese schnellen Zweiunddreißigstellläufe auf dicken Stahlsaiten nahezu unrealisierbar sind.

Der darauf folgende Mittelteil zwischen beiden Kadenzen des Cembalos erhält seine Charakteristik durch interessante Experimente mit Tempo und Rhythmik. Fast alle Instrumente -bis auf die Bläser, die hier gar nicht zum Einsatz kommen- spielen hier kaum mehr als zwei verschiedene Töne hintereinander (manche auch nur ein und denselben Ton), wiederholen diese ständig mehrere Takte hintereinander und werden dabei allmählich immer schneller, und/oder auch immer langsamer. Dabei überlappen sich die verschiedenen Instrumente, wobei den schneller werdenden Stimmen den andauernd

langsamer werdenden Stimmen gegenübergestellt werden. Das ineinander verzahnte, rhythmische An- und Abschwellen der verschiedenen Instrumentenstimmen erzeugt ein interessantes dynamisches Pulsieren des Orchesterklangs.

In diesem Teil hat der E- Bass nur wenige Einsätze, einmal in der Mitte dieses Teils und einmal vor der zweiten Kadenz des Cembalos. Der Basspart des rhythmisch pulsierenden Teils übernimmt alleine der verstärkte Kontrabass, während hier die tiefen Streicher, inklusive Bratschen bei dieser Stelle wie ein einziges Instrument eingesetzt und gemeinsam schneller und langsamer werden. Der E- Bass darf nur einmal gegen die Stimme des elektrisch verstärkten Kontrabasses schneller werden, während sein gleich gestimmter Verwandter an dieser Stelle gerade langsamer werden muss.

32

pti

33

2

3

4

cpn

ar

vn

34

cv

bl

ar

cht

cht b

rb s

vn

v

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

Handwritten musical score for a string quartet, measures 32-33. The score includes staves for Violin 1 (vn + a2), Violin 2 (vl + a1), Viola (vc + a3), and Violoncello (vb + a4). It features various musical notations such as dynamics (mf, ff, p), articulation (pizz, stacc), and performance instructions (cimb, impune). The notation is dense with many notes and rests, and includes some handwritten annotations like 'mf' and 'ff'.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio. The score is for a 12-part ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like "ff" and "pizz", and a tempo change to "Virace" marked with a downward arrow. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Am Ende dieses an- und abschwellenden Mittelteils spielt das Cembalo zwei kurze schnelle Läufe, die zweimal mit clusterartigen Akkordeinwürfen unterbrochen werden; beim ersten Mal nur von der Sologruppe, beim zweiten Mal von der Sologruppe und einem Pizzikato- Akkord aller Streicher. Nach der darauf folgenden Generalpause beginnt das Cembalo gemeinsam mit der E- Gitarre, dem E- Bass und dem Solokontrabass die zweite Kadenz mit einem lang andauernden, schnellen Lauf einzuleiten, bei der das Cembalo diesen dann alleine weiterführt. Die zweite, sehr kurze Kadenz wird durch Sechzehntelläufe geprägt, die sich- wie in weiten Teilen des Werkes- innerhalb eines sehr eng festgelegten Registers bewegen. Diese trillerähnlichen Läufe werden anschließend wieder von E- Gitarre, E- Bass und elektrisch verstärktem Kontrabass übernommen, während das Cembalo seine in der Kadenz begonnenen Linien bis zum nächsten Einsatz des übrigen Orchesters beibehält. Die Blasinstrumente beginnen gemeinsam mit rhythmischen Betonungen und die Streicher, die zu diesem Zeitpunkt innerhalb der Gruppen zweigeteilt werden, spielen entweder in der Tonhöhe schwach auf- und abschwankende Glissandi, oder gemeinsam rhythmische Clustereinwürfe, die in die Pausen der Bläser fallen. Genau zum Zeitpunkt des eben beschriebenen Einsatzes des Orchesters ändert sich die Charakteristik des Soloinstrumentes. Das Cembalo spielt nun kurze Cluster mit Sechzehntelnoten, bei denen sich rechte und linke Hand des Solisten unregelmäßig abwechseln müssen. Diese Phase wird einen Takt vorher durch E- Gitarre, E- Bass und verstärkten Kontrabass mit Clusterglissandi eingeleitet, die von wesentlich größeren Intervallunterschieden geprägt sind, als die der nachfolgenden Streicher- Glissandi. Der E- Bass führt seine stark schwankenden Glissandi mit einem Zweiklang - von F und B ausgehend- durch, während der Kontrabass ähnliche Glissadi mit einem Dreiklang (As, F, B) mit zur Hilfenahme des Bogens gestalten muss. Die E- Gitarre startet ihr Glissando von den Tönen Fis und A ausgehend. Wenn man bedenkt, dass dieser Part über mehrere Takte hinweggeht, kann man davon ausgehen, dass es vor allem für die beiden Bassisten recht anstrengend ist, Doppel- und Dreifachgriffe über einen längeren Zeitraum über das Griffbrett hin und her zu schieben.

37

fl
ob
cl
cl b
fgr
cfr

tr
cr
tn

hml
plo
ar

cmb

clt
clt b
vb s

vn
1-6
7-12

vl
1,2
3,4

vc
1,2
3,4

vb
1
2

The musical score is for measures 37-40. The woodwind section (flute, oboe, clarinet, clarinet in B-flat, fagot, and corno) has complex melodic lines with triplets and slurs. The brass section (trumpet, cornet, and trombone) provides harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The string section (violin, viola, cello, and double bass) plays a rhythmic pattern with triplets. The percussion section includes a snare drum (hml) and a cymbal (plo). The score is marked with various dynamics and articulations, including accents, slurs, and triplets.

Die Glissandi der E- Gitarre, des E- Basses, des Solokontrabasses und der Streichergruppe werden durch rhythmische Akkordeinwürfe unbestimmter Höhe abgelöst, die alle Saiteninstrumente wiederum mit mindestens vier Saiten gleichzeitig zu spielen haben. Zu diesem Zeitpunkt ändert das Cembalo wieder sein Spiel, indem es zu den Akkordeinwürfen des Orchesters einen sehr schneller breit werdenden, in der Tonhöhe auch schwankenden Klangteppich in der Stimme der rechten Hand auszuführen hat, der nach wenigen Takten enger wird und sich schließlich zu einem einzelnen Tremoloton zurückentwickelt. Die rhythmischen Einwürfe des Orchesters und auch des E- Basses verstummen nach und nach und die Streicher setzen leicht versetzt mit mehreren, sich verjüngenden Clusterglissandi ein, die sich ebenfalls zu einzelnen Tremolotönen unterschiedlicher Intensität entwickeln. Während das Cembalo seinen Tremoloton weiterspielt, verstummen allmählich die einzelnen Instrumentengruppen nach und nach, bis der Cembaloton alleine im Raum stehen bleibt. In diesen einzelnen Ton spielen die Streicher fünf Takte lang eine Art rhythmische Pyramide, bei der die tiefen Streicher rhythmische Figuren mit langen Notenwerten, und die nach der Höhe aufsteigenden Streicher Figuren mit jeweils immer kürzer werdenden Notenwerten durchführen. Nach diesen fünf Takten gesellt sich zu dem übrig bleibenden Ton des Cembalos ein zweiter, von der linken Hand des Solisten zu spielender tiefer Ton, und diese Töne werden nun durch Tremoli der Flöten und Klarinetten begleitet, während E- Gitarre, E- Bass, elektrisch verstärkter Kontrabass, Harfe und Streicher mit ihren jeweils höchst möglich spielbaren Tönen die folgenden Takte unterschiedlich teilen, das heißt, dass zum selben Zeitpunkt die Kontrabässe Septolen und Sextolen, die Harfe Septolen, die E- Gitarre Sextolen, der E- Bass gemeinsam mit einem Teil der Celli Quintolen, der Solokontrabass gemeinsam mit der Celesta und dem anderen Teil der Celli Viertel, die Violinen Triolen und halbe Noten spielen müssen.

Im darauf folgenden Teil des Werkes kombiniert Penderecki alle bisher eingesetzten Elemente. Während die Streicher abwechselnd Glissandi und Pizzikato- Akkorde spielen, müssen die Bläser und die elektrisch verstärkte Sologruppe sehr schnelle Sechzehntelläufe spielen, die immer wieder durch Glissandi und die höchst möglichen Pizzikato- Töne der jeweiligen Instrumente unterbrochen werden. Die E- Gitarre, der E- Bass und der Solokontrabass müssen die schnellen, äußerst schwer zu spielenden Läufe teilweise unisono bewältigen und teilweise auch leicht versetzt spielen.

Handwritten musical score for a symphony, page 40. The score is written on multiple staves for various instruments including flutes, oboes, clarinets, bassoons, strings, and woodwinds. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The page number '40' is written in the top left corner, and the rehearsal mark '42' is circled at the top center. The score is divided into two systems by a vertical line. The right system continues the musical piece with similar instrumentation and notation.

Anschließend folgt ein ruhiger Teil, mit gleichmäßigem Klang der Streicher und der Sologruppe, der von einigen Schlaginstrumenten akzentuiert wird, bis zu einigen eruptiven Ausbruch von Achtel- und Sechzehntelläufen der Bläser, die sich hier mit dem Cembalo und der E- Gitarre abwechseln. Der E- Bass und der elektrisch verstärkte Kontrabass spielen zu diesem Zeitpunkt noch einige schwer zu greifende Akkorde und Doppelgriff-Glissandi, wobei der E- Bass einige Takte bevor der Solokontrabass nahtlos vom Glissando zu trillerartigen Gebilden überwechselt, seine letzte Aufgabe in diesem Konzert mit einem ansteigenden Doppelgriff- Glissando bewältigt. Die Streicher und der Rest der Sologruppe wechseln ebenfalls von Glissandi zu einem Spiel von durchgehenden Trillern, die allmählich immer öfter durch einzelne Töne und Pausen unterbrochen werden. Nach und nach verstummen die noch übrig gebliebenen Instrumente, bis ein einzelner Ton des Cembalos stehen bleibt.

Nach einer weiteren Zäsur durch eine letzte Generalpause beginnt eine Art Epilog, der wie zu Beginn des Konzertes nur von Streichinstrumenten verwirklicht wird. Zuerst wird von den Violinen, Violen und Violoncelli mit Flageolettönen ein breiter Klangteppich gelegt, der von einem Pianissimo innerhalb von vier Takten zu einem Forte anschwillt. Bei dem Schlussteil werden wieder alle Streichergruppen so unterteilt, dass jedes einzelne Instrument eine eigenständige Stimme mit spezieller Tonhöhe und Rhythmik zu spielen hat. Durch diese Kompositionstechnik entstehen faszinierende Schwankungen innerhalb des breiten Klangteppichs. Dieser Cluster wird einmal durch eine Pause fast aller Streicher unterbrochen, nur die beiden Kontrabässe lassen ein tiefes E weiter klingen, bis der Klangteppich der restlichen Streicher noch einmal erklingt, um nach kurzer Zeit noch einmal zu verstummen, während die beiden Kontrabässe das Konzert alleine mit einem tiefen E ausklingen lassen.

Die Aufgabe des E- Basses ist in diesem Cembalokonzert nicht ganz so umfangreich wie in Pendereckis Oper „Die Teufel von Loudun“, aber erheblich anspruchsvoller und teilweise fast nicht zu realisieren. Zwar haben neben dem Cembalo die E- Gitarre und der elektrisch verstärkte Kontrabass die etwas umfangreicheren Stimmen als der E- Bass und die Harfe zu spielen, doch von den technischen Schwierigkeiten her gesehen haben alle Instrumente der Sologruppe die gleichen Herausforderungen zu meistern. Die E- Bassstimme bei Pendereckis Werk „Partita“ von 1971 wird vor allem durch sehr schnelle, schwierig zu lesende und zu spielende Läufe geprägt, die ein erhebliches Maß an Virtuosität fordern. Außerdem sind viele Akkorde zu spielen, bei denen der Musiker oft alle vier Saiten des E-

Basses gleichzeitig zupfen muss und teilweise sind diese schwer zu greifenden Akkorde als Clusterglissandi über mehrere Takte hinweg über das Griffbrett des Instrumentes zu verschieben, was eine große Kraftanstrengung der Greifhand erfordert. Zudem wird bei diesem Werk das ganze Register des Instrumentes ausgereizt, da der Komponist oft die höchst möglich spielbaren Töne des E- Basses einsetzt.

Das Cembalokonzert beinhaltet wahrscheinlich eine der schwersten E- Bassstimmen der zeitgenössischen Literatur, da die Aufgabe des E- Basses sehr solistisch angelegt wurde und wenig mit dem herkömmlichen E- Bassspiel bis 1971 gemein hat. Natürlich gab es bis zu diesem Zeitpunkt vor allem in der Rockmusik einige Pioniere des E- Bassspiels wie John Entwistle („The Who“), Chris Squire („Yes“) oder Jack Bruce („Cream“), die durch ihre Virtuosität und durch ihr rhythmisch komplexes Spiel die Spieltechnik dieses Instrumentes weiterentwickelten, aber eine derart schwierige, ausnotierte E- Bassstimme dürfte es bis 1971 noch nicht gegeben haben.

5.3. 1969 und 1981: Der E- Bass bei Friedrich Cerha

Friedrich Cerha wurde am 17.2.1926 in Wien geboren und studierte nach dem zweiten Weltkrieg Musikerziehung, Violine und Komposition an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Von 1956 bis 1958 nahm Cerha an den Darmstädter Ferienkursen teil und setzte sich mit seriellen Kompositionstechniken auseinander. 1958 gründete er gemeinsam mit Kurt Schwertsik das Ensemble „die reihe“, welches das Wiener Publikum planmäßig mit der klassischen Moderne sowie mit den neuesten Tonschöpfungen bekanntmachte.¹⁰⁶ Cerha komponierte Chorwerke („Zehn Rubaijat des Omar Chajjam“ 1949-55, „Vier Höldelin- Fragmente“ 1996, „Sonnengesang des hl. Franz von Assisi“ 1948-52, „Requiem für Hollensteiner“ 1983, „Drei bedenkliche Geschichten“ 1988), Lieder („Alles Licht“ 1988/89, „Exercises“ 1962-67/1987, „Baal- Gesänge“ 1981, „Nachtgesang“ 1984/85, „Im Namen der Liebe“ 1999), Bühnenwerke („Spiegel“ 1960/61, „Baal“ 1974-80, „Der Rattenfänger“ 1984-86, „Der Riese vom Steinfeld“ 1997-99), Instrumentalmusik („Spiegel I- VII“ 1960/61, „Langegger Nachtmusik I“ 1969, „Langegger Nachtmusik II“ 1970, „Langegger Nachtmusik III“ 1990/91), Kammermusik,

¹⁰⁶ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2000): allgemeine Enzyklopädie der Musik. *Cerha, Friedrich*. 21 Bände in zwei Teilen, hrsg. von Ludwig Fischer.- Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Meltzer, Band 4, S. 599- 564.

Klaviermusik und Bearbeitungen fremder Werke. Friedrich Cerha schuf zwei Werke mit E- Bassbeteiligung, das Instrumentalwerk „Langeegger Nachtmusik I“ und „Baal- Gesänge“ für Bariton und großes Orchester.

Cerha komponierte seine Werke „Langeegger Nachtmusik I, II, III“ für völlig verschieden große und unterschiedlich besetzte Ensembles, wobei nur in der „Langenegger Nachtmusik I“ eine Beteiligung eines E- Basses vorgesehen ist. Dieses Stück wurde 1969 komponiert und hat folgende Besetzung: Piccoloflöte, Flöte, Oboe Englischhorn, Klarinette in Es, Klarinette in A, Bassklarinette, Altsaxophon, Fagott, Kontrafagott, Horn in F, Wagnertuba in F, Trompete in C, Basstrompete, Posaune, Tuba, Mandoline, Gitarre, E- Bass, Celesta, Harfe, Cembalo, Harmonium, Schlagwerk für fünf Spieler und eine Streicherbesetzung für acht 1. Violinen, sieben 2. Violinen, sechs Violen, fünf Violoncelli und vier Kontrabässe.

In diesem ungefähr zehn Minuten langen Stück hat der E- Bass in den wenigen Momenten seiner Aktivität vor allem gemeinsam mit der Mandoline, der Gitarre, der Celesta, der Harfe, dem Glockenspiel und dem Xylophon Akkorde zu spielen. Aus diesem Grund dürfte seine Stimme nicht wie üblich oktavtransponierend notiert worden sein, das heißt, eigentlich wurde die E- Bassstimme eine Oktave zu tief aufgeschrieben und nicht wie es auch bei Kontrabassstimmen üblich ist (sowohl der E- Bass, als auch der Kontrabass werden eine Oktave höher notiert als sie klingen). Cerha weist in seiner Partitur ausdrücklich darauf hin, dass der E- Bass nicht oktavtransponierend zu spielen sei.

Abgesehen von den Akkorden, die meist dreistimmig sind, besteht die Aufgabe des Elektrobasses im Spielen einzelner Fortissimo- Töne in mittlerer Tonhöhe und eines einzigen, kurzen Sechzehntellaufes. Ab der Mitte des kurzen Werkes bekommt der E- Bass keinen Einsatz mehr zugeteilt. Die E- Bassstimme enthält bei Cerhas „Langeegger Nachtmusik I“ keinerlei spieltechnische Schwierigkeiten und abgesehen von der ungewohnten Notation, die vielleicht lesetechnische Probleme mit sich bringt, stellen die dreistimmigen, in einer durchgehenden Viertelnotenbewegung zu spielenden Akkorde höchstens eine gewisse Kraftanstrengung der Greifhand dar.

(15)

EH
Cl
Basscl
Fg
Hr
Vln
Trp
Saxtr
Ps
Ma
Git
Bassgt
Cel
Hfe
Gsc
Xylo
Marimba
Tantom
Gr Tr
VL 1
VL 2
Br 1
Vc 1
Vc 2
Kb

(15)

Ein völlig anderes Aufgabengebiet als in der „Langegger Nachtmusik I“ findet der Elektrobassist in Cerhas „Baal Gesänge“ (1981) vor. Diese, auf Cerhas Bühnenwerk „Baal“ (1974-1980) basierende Konzertsfassung fügt Baals sechs Gesänge (Text: Bertolt

Brecht), ergänzt durch ein in der Oper nicht enthaltenes „Sommerlied“, die „Bettlerarie“ und den Schluss von „Baals Tod“ -durch Zwischenspiele verbunden- zu einer Suite zusammen.

Diese Fassung wurde für Bariton und Orchester geschrieben. Die Besetzung besteht aus folgenden Instrumenten: zwei Flöten (beide auch Piccoloflöten), zwei Oboen, Englischhorn, drei Klarinetten (2. auch Es- Kl., 3. auch Bass- und Kontrabasskl.), zwei Saxophone (1. Sopransax. und Altsax., 2. Altsax. und Tenorsax.), zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten (1. auch Flügelhorn), vier Posaunen (1. auch Tenorhorn), Tuba, Pauken, Schlagwerk (z.B.: Vibraphon, gr. Trommeln, kl. Trommeln, Tam Tams, Congas, Bongos, Tom Toms, Tempelblock, Röhrenglockenturm, Becken, Gongs...), Gitarre, E- Bass, Akkordeon, Elektroorgel, Harfe, 14 1. Violinen, 12 2. Violinen, 10 Violen, 10 Violoncelli, 8 Kontrabässe.

In diesem zehnteiligen Werk bekommt der Elektrobass nur im neunten Lied „Von der Sonne krank...“ (Reggae) zum Einsatz und hat dort eine für das Instrument typische Rolle einzunehmen. Dieses reggaeartige Lied wird durch eine zumeist mit durchgehenden Viertelnoten gespielte Basslinie geprägt, die hie und da durch einige Pausen unterbrochen wird. Der E- Bass hat seine Stimme gemeinsam mit dem Solokontrabassisten zu realisieren, der ebenfalls dieses Lied pizzikato zu spielen hat. Nur ein einziges Mal wird die Basslinie durch einen ansteigenden Sechzehnteltriolenlauf und einem, dreimal hintereinander durchgeschlagenen Akkord unterbrochen. Dieser Akkord setzt sich aus den Tönen ,E, ,A, G, D zusammen, das heißt, der Musiker hat die vier Leersaiten des E- Basses zum Erklängen zu bringen. Cerha vermerkt in der E- Bassstimme, dass diese drei Akkorde beiläufig, frei zu spielen sind, in der Art als würde der Bassist das Instrument stimmen. Danach wird die durchgehende Basslinie bis zum Ende des Liedes fortgesetzt. Im Gegensatz zu Cerhas „Langegger Nachtmusik I“ ist die Bassstimme wie üblich oktavtransponierend notiert und entspricht den normalen Aufgaben eines E- Basses in der Popmusik, oder in diesem speziellen Fall in der Reggae- Musik. Auf dem ersten Blick birgt diese E- Bassstimme keine Schwierigkeiten in sich, aber bei genauerer Betrachtung erschließen sich gewisse Problematiken, da das Lied „Von Sonne krank“ von ständigen Taktwechseln (4/4, 4/4+3/8, 3/4, 5/4, 2/2, 3/2, 1/4+3/8+2/4) geprägt ist. Ein weiteres interessantes Detail ist die Zusammenlegung der Gitarrenstimme mit der E- Bassstimme in einem Notenheft und der Hinweis des Komponisten am Ende der Gitarrenstimme zwei Lieder zuvor, dass der Musiker zur Bassgitarre wechseln soll. Das bedeutet, dass Cerha

The musical score consists of several staves with the following details:

- Staff 1:** Tempo marking $\text{♩} = 160$, dynamic *f*.
- Staff 2:** Dynamic *dim.*
- Staff 3:** Dynamic *dim.*, marking *(P)*.
- Staff 4:** Tempo markings $\text{♩} = 54$ and $\text{♩} = 54$, dynamic *pp*, marking *1*, dynamic *mf*, marking *vibr.*, and the instruction *beiläufig, frei* with *(Stimmen)*.
- Staff 5:** Tempo markings *quasi Tempo* and *a tempo* ($\text{♩} = 160$), dynamic *f*.
- Staff 6:** Dynamic *dim.*
- Staff 7:** Tempo marking *poco a*, dynamic *dim.*, and *(mf)*.
- Staff 8:** Tempo markings *poco rit.*, $\text{♩} = 138$, $\text{♩} = ca 100$, and $\text{♩} = ca 50$, with measures numbered 1, 2, 1, 1.

ursprünglich sowohl die E- Gitarren-, als auch die E- Bassstimme von ein und demselben Musiker gespielt haben wollte. Da aber nicht jeder Gitarrist E- Bass spielen kann oder will, ist es in der allgemeinen Aufführungspraxis üblich, das Werk je nach den zur Verfügung stehenden Musikern von einem Gitarristen, oder von einem Gitarristen und einem Bassisten spielen zu lassen. Als die „Baal Gesänge“ das letzte Mal in Wien im Wiener Konzerthaus aufgeführt wurden (23. und 24.6. 2006, Wiener Symphoniker; Michael

Boder, Dirigent; Jochen Schmeckenbecher, Bariton), wurde sowohl die Gitarren-, als auch die E- Bassstimme vom Multiinstrumentalisten (Gitarre, Mandoline, E- Gitarre, Hawaiigitarre, Banjo, Klavier und E- Bass) Hans Zinkel verwirklicht. Dazu verwendete er einen japanischen „Aria“- Bass aus den frühen 1980er- Jahren, ein Instrument mit relativ schlankem Hals, was einem hauptberuflichen Gitarristen sehr entgegen kommt. Zinkel bemerkte in einem Gespräch, dass die größte Schwierigkeit der E- Bassstimme bei Cerhas „Baal Gesänge“ darin besteht, die Basslinie gemeinsam mit dem Kontrabass zu verwirklichen. Die beiden Instrumente sind in der klassischen Orchesteraufstellung sehr weit voneinander entfernt positioniert, da der Gitarrist/ E- Bassist in der Nähe des Schlagwerkes, besonders des Drumsets zu platzieren ist.

Weiters meinte Zinkel, dass Komponisten von Cerhas Generation den E- Bass eher als tiefe Gitarre verstehen, was einerseits an den gitarrenähnlichen Fingersätzen, andererseits auch durch die Bezeichnung des Instruments als „chitarra Bassa“ zu bemerken ist. Diese und ähnliche Bezeichnungen findet man bei fast allen Komponisten, die vor ca. 1990 Werke mit E- Bassbeteiligung geschrieben haben. Ein weiteres interessantes Detail erwähnte Hans Zinkel in Bezug auf die Anschlagstechnik der rechten Hand: ähnlich wie bei Cerhas „Baal Gesänge“ werden viele Stücke mit E- Bassbeteiligung mit Hilfe eines Plektrums umgesetzt, da ein verstärkter E- Bass in herkömmlichen Konzerthallen auf dem Podium oder im Orchestergraben meist extrem dumpf und undefiniert klingt. Ein mit dem Plektrum gespielter E- Bass setzt sich durch den helleren, perkussiven Klang gegenüber einem großen Orchester besser durch.

Da bei Cerhas „Baal Gesänge“ der mit Plektrum gespielte E- Bass mit einem gezupften Kontrabass kombiniert wird, kann man Parallelen zu den Motown- Produktionen der 1960er- Jahre erkennen, bei denen die meisten Basslinien von einem mit Plektrum gespielten E- Bass gemeinsam mit einem gezupften Kontrabass realisiert wurden.

5.4. 1977: Der E- Bass bei Leonard Bernstein

Der am 25.8.1918 in Lawrence, Massachusetts geborene und am 19.10.1990 in New York verstorbene Dirigent Leonard Bernstein war spätestens durch sein Werk „West Side Story“ ebenfalls als Komponist bekannt und anerkannt. Er schrieb Orchesterwerke (1. Symphonie: „Jeremiah“ 1942, 2. Symph.: „The Age of Anxiety“ 1949, 3. Symph.: „Kaddish“ 1963, „Chichester Psalms“ 1965, „Songfest“ 1977, „Divertimento for Symphonic Band“ 1980),

Opern („Trouble in Tahiti“ 1952, „A Quiet Place“ 1983), Musicals („On the Town“ 1944, „Wonderfull Town“ 1953, „Candide“ 1956, „West Side Story“ 1957), Kammermusik („Klarinettensonate“ 1941/42, „Brass Music“ 1959), Klaviermusik („Touches- Chorale, eight Variations and Coda“ 1983) und Filmmusik („On the Waterfront“-dt.: „Die Faust im Nacken“ 1954).¹⁰⁷

Bernstein hat ein Stück mit E- Bassbeteiligung geschrieben, nämlich „Songfest“ aus dem Jahre 1977. Dieses Werk für sechs Sänger und Orchester wird vom Komponisten selbst in der Partitur als „A Cycle of American Poems for Six Singers and Orchester“ beschrieben. Es handelt sich hier um zwölf Texte von verschiedenen Schriftstellern, wie zum Beispiel Edgar Allen Poe, Frank O’Hara, Walt Whitman, Langston Hughes, June Jordan und E.E. Cummings.

Die Besetzung von „Songfest“ besteht aus sechs Singstimmen: Sopran, zwei Mezzosoprane, Tenor, Bariton und Bass, drei Flöten (3. auch Piccolofl.), zwei Oboen, Englischhorn, zwei B- Klarinetten, Es- Klarinette, Bassklarinette, zwei Fagotten, Kontrafagott, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk, Harfe, Keyboard, Klavier, Celesta und E- Bass.

Interessanterweise besteht Bernstein in seiner Partitur ausdrücklich auf einen „Fender“- Bass. Dieser Hinweis des Komponisten dürfte auf Bernsteins Beschäftigung mit der Entwicklung neuer Instrumente und auch mit der Geschichte der Popmusik und des Jazz zugrunde liegen. Die Gepflogenheiten der 1950er- und frühen 1960er Jahre die marktdominierenden Fender E- Bässe auf Plattenhüllen oder in Partituren namentlich extra anzuführen (siehe Kapitel 2.2.1. Leo Fenders Precision Bass) waren auf Grund der Vielfalt an verschiedensten E- Bässen diverser Hersteller zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von „Songfest“ (1977) nicht mehr üblich, deswegen konnte es an Bernsteins bestimmter Klangvorstellung gelegen haben, einen E- Bass eines bestimmten Instrumentenbauers vorzuziehen.

Trotz der Präferenz eines bestimmten E- Bassmodells bietet Bernstein dem Instrument nur spärliche Einsätze in seinem Werk. In nur zwei der zwölf vertonten Texte verwendet der Komponist den E- Bass; im fünften Abschnitt, der aus zwei Texten besteht („I, Too Sing America“ von Langston Hughes und „Okay Negroes“ von June Jordan) und im achten Teil

¹⁰⁷ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1989). *Bernstein, Leonard*. Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuchverlages Karl Vötterle GmbH u. Co.KG, Kassel, Basel, London, (c.1973 Bärenreiter Verlag, Kassel) Band 1, S. 1797, 1798.

(„if you can't eat you got to“) Text von E.E. Cummings. Selbst innerhalb dieser zwei Abschnitte von „Songfest“ kommt der Elektrobass nur ein paar Takte lang zum Einsatz.

Auf dem ersten Blick fällt auf, dass Bernstein die ganze E- Bassstimme nicht wie bei Kontrabässen und E- Bässen üblich im Bassschlüssel, sondern im Violinschlüssel notiert hat und dadurch das Instrument nur relativ hohe Töne spielen lässt. Eigentlich könnte diese Stimme auch von einer E- Gitarre realisiert werden, aber es würde nicht den gleichen Effekt haben, wie der prägnante Klang eines, in den hohen Registern gespielten E- Basses.

Im fünften Abschnitt des Stückes spielt der E- Bass während des ersten Liedtextes „I, Too Sing America“ gemeinsam mit dem Keyboard und dem Schlagzeug eine Art des „Swing“ als Begleitung für die beiden ausführenden Gesangstimmen (Mezzosopran und Bariton), während der Rest des Orchesters schweigt. In diesen zwölf Takten doppelt der E- Bass die linke Hand der Keyboardstimme in gleicher Tonhöhe. Im zweiten Teil des Abschnitts mit dem Titel „Okay Negroes“ hat der E- Bass die Stimmen aller drei Posaunen mitzuspielen, wodurch der Musiker nun zu einfachen Akkordgriffen gezwungen wird. Doch nach nur wenigen Takten doppelt der Elektrobass die langen Notenwerte der Paukenstimme bis zum Schluss des fünften Teiles von „Songfest“.

Bei seinem zweiten Einsatz im achten Abschnitt mit dem Titel „if you can't eat you got to“ werden dem E- Bass zwei unterschiedliche Aufgaben übertragen. Zunächst unterstützt er wieder die Stimme der linken Hand des Keyboards, allerdings werden nicht alle Passagen vom Bass verdoppelt, denn bei einigen Piano- und Pianissimostellen begleiten neben dem Tasteninstrument nur die Holzbläser die sechs Gesangstimmen. Gegen Ende dieses recht kurzen und sehr schnellen Teiles von „Songfest“ kommt wieder das gesamte Orchester zum Einsatz und der E- Bass oktaviert die einfache Kontrabassstimme nach oben.

Abschließend kann man bei Bernsteins „Songfest“ erkennen, dass der E –Bass im Vergleich zu allen anderen, so genannten „orchesterfremden“ Instrumenten kaum zum Einsatz kommt, geschweige denn eine wichtige Rolle spielt, sondern nur als Unterstützung anderer Instrumente und als klanglicher Effekt verwendet wird.

5.5. 1979 und 1980/82: Der E- Bass bei Kurt Schwertsik

Kurt Schwertsik wurde am 25.6.1935 in Wien geboren und wurde kompositorisch zunächst von Joseph Marx und Karl Schiske ausgebildet. 1959 und 1960 studierte er am elektronischen Studio des WDR Köln (gemeinsam mit Stockhausen, Kagel und Cage) und

war von 1955- 1962 Teilnehmer an den Darmstädter Ferienkursen. 1962 wurde Schwertsik Hornist im Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester und ab 1968 Mitglied der Wiener Symphoniker. Gemeinsam mit Friedrich Cerha gründete er das Ensemble „die reihe“; zusammen mit Otto M. Zykan etablierte er die „Salonkonzerte“. Seit 1989 ist Kurt Schwertsik Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien (emeritiert: 2003). Sein kompositorisches Schaffen ist an die Tonalität gebunden.¹⁰⁸ Schwertsik schrieb Orchesterwerke („Irdische Klänge“, „Sinfonia-Sinfonietta“), Vokalwerke („Starckdeutsche Lieder und Tänze“ 1980/82), Bühnenwerke („Der lange Weg zur großen Mauer“ 1979, „Das Märchen vom Fanferlieschen Schönefüßchen“ 1982, „Cafe Museum oder die Erleuchtung“ 1993, „Katzelmacher“ 2000/02) und Solokonzerte mit Orchester für Violine (2), Flöte, Posaune, Gitarre und Kontrabass.

Bis heute hat Kurt Schwertsik zwei Werke mit E- Bassbeteiligung komponiert, nämlich „Ein schneidiges Konzert“ für Gitarre und kleines Orchester (1979) und „Starckdeutsche Lieder und Tänze“ für Bariton und Orchester (1980/82).

Das Solokonzert für Gitarre und Orchester ist kammermusikalisch besetzt: Zwei Flöten, zwei Fagotte, drei Schlagwerker (Toms, Kleine Trommel, Marimba, Celesta), eine Harfe, vier 1. Violinen, vier 2. Violinen, drei Violen, zwei Violoncelli und ein Kontrabass/E-Bass. Anhand der Besetzungsliste und dem Hinweis des Verlages (Boosey&Hawkes) erkennt man, dass die Kontrabassstimme teilweise oder zur Gänze auch von einem E- Bass gespielt werden kann, was die Schlussfolgerung zulässt, dass es dem Komponisten nicht so wichtig erschien, welches Instrument den Basspart übernimmt.

Im Gegensatz zum Gitarrenkonzert nimmt der E- Bass in Schwertsiks „Starckdeutschen Liedern und Tänzen“ für Bariton und Orchester eine wichtigere Rolle ein.

Das im Auftrag der Stadt Wien geschriebene Werk beinhaltet dreizehn ineinander übergehende Lieder mit Texten von Matthias Koeppel (geb. 1937), einem deutschen Dichter und Maler, der mit dem „Starckdeutschen“ eine Kunstsprache erfunden hat, die die moderne deutsche Sprache mit dem Mittelhochdeutschen und Niederdeutschen kombiniert.¹⁰⁹ Bei Schwertsiks „Starckdeutsche Lieder und Tänze“ besteht das Orchester

¹⁰⁸ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (1989). *Schwertsik, Kurt*. Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuchverlages Karl Vötterle GmbH u. Co.KG, Kassel, Basel, London, (c.1973 Bärenreiter Verlag, Kassel) Ergänzungsband, S. 97, 98.

¹⁰⁹ Matthias Koeppel. Portrait und Lebenslauf. www.matthiaskoeppel.de/m.koeppel.htm. 2.7.2008. 16:43.

aus folgenden Instrumenten: Flöte, Piccoloflöte, Oboe, Englischhorn, zwei Klarinetten in A, Bassklarinette, Altsaxophon, zwei Fagotte, Kontrafagott, Horn, zwei Trompeten, zwei Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Becken, große Trommel, Tam Tam, Glockenspiel), Klavier, vier 1. Violinen, zwei 2. Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und E- Bass.

Der E- Bass hat in drei der dreizehn Lieder seine nicht allzu schweren, aber dennoch wichtigen Einsätze, bei denen er einerseits alleine den Basspart übernimmt, andererseits sich die Aufgaben mit dem Violoncello und dem Kontrabass teilt.

Die „Starckdeutschen Lieder und Tänze“ werden mit einem Vorspiel des Orchesters eingeleitet, bei dem Cello und Kontrabass vorerst die Bassstimmen übernehmen, erst zu Beginn des ersten Liedes, nachdem die Singstimme eingesetzt hat und die ersten Takte nur von der Bassklarinette, den Fagotten und dem Violoncello begleitet wird, kommt der E- Bass gemeinsam mit dem Kontrabass zum Einsatz. Das erste Lied mit dem Titel „Heighpfiddulidallitey“ ist im Fünfvierteltakt geschrieben, bei dem das Cello bis zum Einsatz des Elektrobasses den Sänger als Bassinstrument mit gleichmäßigen, pizzikato gespielten Viertelfiguren begleitet. Beim Einsatz des E- Basses und des Kontrabasses ändert sich die Aufgabe des Violoncellos, indem es nun mit dem Bogen die Melodie der Bassklarinette doppelt. In der Zwischenzeit übernehmen E- Bass und Kontrabass die Pizzikatolinie des Cellos und behalten die Aufgabe als Bassinstrumente bis zum Ende des ersten Liedes. Während E- Bass und Kontrabass diese einfachen Viertelfiguren mit ein paar Unterbrechungen bis zum Ende des Liedes durchspielen, wechselt das Violoncello zwischen dem Doppeln von Bläserstimmen und der Unterstützung der Bassstimmen hin und her. Etwas später wird die starre Begleitung des E- Basses und des Kontrabasses mit ihren durchgehenden Viertelnoten durch kurze Achtelfiguren aufgelöst, indem die beiden Bässe die Tubastimme doppeln. Ab Takt fünfzig des Werkes wechselt das Taktmaß ständig zwischen Dreiviertel und Dreihälfte und Kontrabass und E- Bass wechseln zwischen durchgehenden Achtelnoten- und Viertelnotenfiguren hin und her.

3

(A)

3kl. 2fg. 3ARITON cello

19

3kl. 2fg. 3ARITON cello

22

(B)

3kl. 2fg. 2POS mit CUPMARE PAUKE 3ARITON cello 3AP 2ELEKTRO 3AP

26

TSCHABZ, TSCHABZ, TSCHABZ DU, TSCHABZ, TSCHABZ DU -

MAUSÜCK MARCHT ONZ MAUSÜCK MARCHT ONZ BISS MAU - SÜCK MARCHT ONZ BISS LEB - ZU

FRANH! BÜTELS, BRÜHMMS ENT MO - TEN

ARCO

PIZZ. SINGULE

6. ARRAMSUHL

bedächtig

f CANTABILE

1. Fe.
2. Fe.
1. Fg.
2. Fg.
1. Tr.
Hr.
2. pos.
Tuba
Becken

1.
Ve.
2.
Viola
Cello
E.-Bsp.

HARMON MUTE
ohne Einsatz
poco f

HARMON MUTE
ohne Einsatz
poco f

pp MIT BESEN SEHR ZART

378

Den nächsten Einsatz erhält der E- Bass erst wieder im sechsten Lied des Werkes, das den Titel „Arramsuhl“ trägt. Bei diesem Lied hat der Kontrabass Pause und Violoncello und E- Bass teilen sich gemeinsam mit der Tuba die Bassfunktion. Das Lied ist im Viervierteltakt geschrieben und Cello und E- Bass spielen eine synkopisch akzentuierte Basslinie, bei der das Cello meistens die E- Basslinie in der selben Tonhöhe doppelt und die Tuba nur einige Takte lang die E- Bassstimme eine Oktave tiefer mitspielt.

Bis zum dreizehnten und letzten Lied, namens „Onnkaraut“, übernehmen wieder das Violoncello und der Kontrabass die Funktion des Fundamentes des Werkes. Das letzte Lied ist im Dreihalbmetrum geschrieben und der Sänger wird zuerst nur von den Pauken mit durchgehenden Halbenoten begleitet, die das Violoncello vorerst als einziges Bassinstrument übernimmt und weiterführt. Nach einer dreitaktigen Unterbrechung der statischen Basslinie übernehmen wieder der E- Bass und der Kontrabass gemeinsam mit dem Violoncello die Bassfunktion, indem die beiden Bässe bis zum Schluss des Liedes eine tänzerisch betonte Unisonostimme mit punktierten Vierteln und Achteln spielen, die teilweise vom Cello in der selben Tonhöhe gedoppelt wird.

Abschließend kann man zur Rolle des E- Basses bei Kompositionen von Kurt Schwertsik feststellen, dass der Komponist den Elektrobass eher als einen zusätzlichen „Kontrabass“ mit einer anderen Klangfarbe einsetzt, indem er entweder die Kontrabassstimme mitspielen lässt, oder den Kontrabass an manchen Stellen ersetzt, aber von der Stimmführung wie einen Kontrabass behandelt. Die E- Bassstimme beinhaltet keinerlei technische Schwierigkeiten und bietet für einen ausgebildeten E- Bassisten keine Herausforderungen. Die durchgehenden Viertel- und Achtelnoten des E- Basses bei Schwertsiks „Starckdeutsche Lieder und Tänze“ entsprechen am ehesten den Basslinien einfacher Popsongs, deren Aufgabengebiet vor allem in der exakten Ausführung solcher Bassfiguren liegt. Wenn man bedenkt, dass sich zur Zeit der Veröffentlichung der „Starckdeutschen Lieder und Tänze“ 1980/82 der E- Bass in der Pop-, Rockmusik und im Jazz schon längst zu einem vielseitigen Instrument entwickelt hat und sich auf Grund der Entwicklung der verschiedenen Spieltechniken sich auch als Soloinstrument etablierte, kann man erkennen, dass sich der Komponist für seine Werke den E- Bass als reines Begleitinstrument ausgesucht hat.

5.6. 1980 und 1983: Der E- Bass bei Alfred Schnittke

Alfred Schnittke wurde am 24.11.1934 in Engels (ehem. Wolgadeutsche Republik) geboren und starb am 3.8.1998 in Hamburg. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges begann seine musikalische Ausbildung an der Moskauer Musikfachschule. Zwischen 1946 und 1948 lebte Schnittkes Familie in Wien, wo er Akkordeon- und Klavierunterricht erhielt. Danach kehrte Schnittke mit seiner Familie in die Nähe von Moskau, nach Valentinovka zurück, wo er 1953 am Moskauer Konservatorium Komposition studierte und sein Studium mit Diplom 1958 beendete. Wenngleich Schnittkes künstlerische Ausbildung dank der Förderung durch seine Lehrer durchaus produktiv war, wurden seine Lehrjahre doch von den Einschränkungen durch die sowjetische Zensur geprägt und erst durch die politische Öffnung der Sowjetunion gegen Ende der 1950er Jahre wurde es ihm möglich, sich mit Strömungen der zeitgenössischen Musik auseinander zu setzen. Alfred Schnittke schrieb Vokalmusik („Nagasaki“ 1958, „Minnesang“ 1980/81, „Seid nüchtern und wachet...“ 1983, „Festlicher Cantus“ 1991, „Fünf Fragmente zu Bildern von Hieronymus Bosch“ 1994), Opern („Odinnadcataja zapoved“ 1962, „Leben mit einem Idioten“ 1991/92, „Historia von D. Johann Fausten“ 1991-1994, „Gesualdo“ 1993/95), Ballettmusik („Labirinty“ 1971/72, „Der gelbe Klang“ 1973/74, „Gogol Suite“ 1980, „Peer Gynt“ 1988/89), Orchesterwerke (acht Symphonien, „Moz- Art a’ la Haydn“ 1977, „Vier Aphorismen“ 1988, „Für Liverpool“ 1994), Solokonzerte mit Orchesterbegleitung und Kammermusik.¹¹⁰

In Schnittkes Kompositionen finden sich zwei Werke mit umfangreicher E-Bassbeteiligung, nämlich die 1980 erschienene „Gogol Suite“ und die 1983 veröffentlichte Kantate „Seid nüchtern und wachet...“

Die Entstehungsgeschichte des Stückes „Gogol Suite“ beginnt 1976 als der Direktor des Moskauer Taganka Theaters Juri Ljubinow Schnittke den Auftrag erteilt, die Bühnenmusik zu einem Gogol- Spektakel zu schreiben. Der ukrainische Realist und Schriftsteller Nikolai Gogol sollte zum dreißigjährigen Bestehen des Taganka Theaters geehrt werden.

Diese Suite, bestehend aus ein- bis achtminütigen Sätzen dürfte wohl kaum zu Schnittkes Hauptwerken zählen, dennoch leuchten hier zahlreiche Proben der Erfindungs- Satz und

¹¹⁰ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2000): allgemeine Enzyklopädie der Musik. *Schnittke, Alfred*. 21 Bände in zwei Teilen, hrsg. von Ludwig Fischer, - Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Meltzer, Band 14, S. 1534-1539.

Collagetechnik des namentlich als „Polystylisten“ bekannten Komponisten auf.¹¹¹ Das nach der Angabe in der Partitur siebenundzwanzig Minuten lange Werk ist folgendermaßen besetzt: Ein Sprecher, Flöte (auch Piccoloflöte), Oboe (auch Englischhorn), zwei Klarinetten (1. Kl. Auch Es -Kl., 2.Kl. auch Basskl.), zwei Fagotte (2. Fg. auch Kontrafagott), zwei Hörner, Trompete, Posaune, Tuba, Pauken, Schlagwerk (vier Spieler: Hängebecken, Flexaton, Xylophon, große Trommel, kleine Trommel, Tempelblock, Tam Tam, präpariertes Klavier...), Cembalo, Celesta, Orgel, E- Gitarre, E-Bass, sieben 1. Violinen, sechs 2. Violinen, fünf Violen, vier Violoncelli und drei Kontrabässe.

Der E- Bass hat in der achteiligen Suite einige interessante und auch teilweise sehr exponierte Aufgaben zu übernehmen. In der kurzen Ouvertüre, die von dissonanten Akkordschlägen geprägt ist, hat der Elektrobass bis auf ein paar Betonungen der ersten Viertel des Viervierteltaktes und einen viertaktigen Achtellauf unbestimmter Tonhöhe noch recht wenig zu tun und kommt erst, nachdem er beim zweiten Teil pausiert hat, im dritten Teil des Werkes wieder zum Einsatz.

Dieser Teil namens „Portrait“ ist ein variationsreich steigender langsamer Walzer, der nicht nur wegen seiner Länge (beinahe acht Minuten) einen wesentlichen Satz der Suite darstellt. Das interessanteste Merkmal dieses Walzers ist seine ungewöhnliche Instrumentierung, da die Streicher zunächst nur im ersten Drittel des Satzes vorkommen, und darauf übernehmen der E- Bass und die linke Hand des Pianisten die Aufgabe der tiefen Streicher mit der Betonung der ersten Viertel des Walzers, während E- Gitarre, Cembalo und Celesta die zweite und dritte Viertel des Taktes spielen. Etwas später führen die drei Tasteninstrumente den Walzer alleine weiter, bis die Tuba den Basspart übernimmt, und vereinzelte Streicher- und Holzbläserstimmen erneut einsetzen. Danach verstummen die Streicher wieder und der E- Bass übernimmt seine vorige Aufgabe, wobei er teilweise nicht nur die Aufgabe der Kontrabässe übernimmt, sondern auch durchgeschlagene vierstimmige Akkorde auf die Eins des Dreivierteltaktes spielen muss. Diese gleich bleibenden Akkorde setzen sich aus den Tönen ,E, ,A, Dis, Ais zusammen, das heißt, der Bassist muss nur die oberen zwei Töne greifen, die tiefen Töne sind mit den Leersaiten zu realisieren. Nach den Akkorden wechselt der E- Bass wieder zur „klassischen“ Kontrabassstimme eines Walzers, bis ihn die Kontrabässe wieder bis zum Ende dieses Abschnittes ablösen.

¹¹¹ Alfred Schnittke, Werk. www.schnittke.de/gogol.htm. 4.7.2008. 15:03.

Seinen nächsten, wenn auch sehr kurzen Einsatz (16 Takte) bekommt der E- Bass erst Mitte des vierten Teiles, namens „Der Mantel“, wo er in Zweivierteltakten durchgehende Viertelnoten zu spielen hat, die von der E- Gitarre synkopisch mit Akkorden akzentuiert werden.

45.

30

Fe.
ob.
cl.
Bcl.
(B)
cor.
Tuba
Tml
Pia. e
Cassa
Campane
Chit. bl.
Chit. bosc.
Organo
Piano
Cembalo

Senza sord.
gliss.
Tanto
ELESSATONE
C7b B7b Bb7b A7b Ab7b G7b Gb7b
ORGANO
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.

30

Nachdem der E- Bass den fünften und sechsten Teil der Suite zu pausieren hat, kommt das Instrument im siebten Teil, mit dem Titel „Der Ball“ zu seinem interessantesten Auftritt. Dieser Satz ist eine leere Aneinanderreihung von Tänzen (Walzer, Polka, Tango) und ist phasenweise sehr sparsam instrumentiert. Schon deswegen tritt der E- Bass teilweise stark in den Vordergrund. Gleich zu Beginn dieses Satzes hat das Kontrafagott ein Solo, das nur

54 84.

C. Fr.

Cassa

Chit. base

Star Nr. 411, 28 Systeme ®

54

vom Cembalo, vom Klavier und von vereinzelt Schlaginstrumenten begleitet wird. Dieses getragene Kontrafagottsolo wird nach sechzehn Takten vom E- Bass gedoppelt und ist auf Grund der kleinen Anzahl von Begleitinstrumenten sehr exponiert. Danach übernimmt der E- Bass wieder die Aufgabe der Kontrabässe, um die schweren Taktteile des Dreivierteltaktes zu betonen. Kurz vor Ende dieses Satzes muss der Elektrobass nicht nur die Eins des Walzers akzentuieren, sondern auch gleich mit einem Glissando nach oben verziehen. Ein paar Takte später übernimmt er wieder den gewöhnlichen Basspart eines Tanzes, um kurz darauf wieder den gleichen vierstimmigen Akkord -wie im dritten Teil der Suite- als Steigerung der Betonung des Dreivierteltaktes einzubauen.

Der letzte Satz der Suite mit dem Namen „Das Vermächtnis“ bietet für den E- Bass vor allem durchgehende Viertelnoten auf dem Ton ,G, die in einem ständigen Wechsel von Dreiviertel- und Viervierteltakten zu spielen sind. Danach hat der Elektrobass gemeinsam mit der E- Gitarre und dem Klavier nur mehr einzelne lange Notenwerte zu spielen und verstummt kurz vor dem Ende der „Gogol Suite“.

Der Elektrobass hat bei Schnittkes „Gogol Suite“ zwar keine besonderen spieltechnischen Herausforderungen zu meistern, dennoch ist seine Rolle in diesem Werk sehr interessant. Aufgrund der Tatsache, dass der E- Bass hier oft die Aufgaben der Kontrabässe- gerade beim langsamen Walzer (3. Satz) und bei den Tänzen des siebenten Satzes- teilweise ganz alleine übernimmt, ist dieses Instrument für lange Zeit so exponiert zu hören, wie noch nie in der Geschichte des Elektrobasses in der zeitgenössischen, ernsten Musik. Auch zu Beginn des siebenten Abschnittes („Ball“), wenn der E- Bass einen großen Teil des Kontrafagottsolos bei sehr sparsam instrumentierter Begleitung mitspielen „darf“, ist dieses Instrument deutlich aus dem Orchester wahrzunehmen und bildet gemeinsam mit dem Kontrafagott eine wunderbare, noch nie gehörte Klangfarbe. Bis auf die rezitativartigen Stellen in Pendereckis „Die Teufel von Loudun“ (1969), die für den Elektrobass ähnliche exponierte Aufgaben darstellen, wurden dem E- Bass in der klassischen Moderne bis zu diesem Zeitpunkt eher untergeordnete, akustisch kaum auszumachende Aufgaben zugeteilt.

Eine wesentlich umfangreichere, aber weniger exponierte E- Bassstimme hat Schnittke in seine Kantate „Seid nüchtern und wachet...“ geschrieben. Dieses Werk wurde zum Anlass des 125- jährigen Bestehens der Wiener Singakademie am 19.6.1983 im Wiener Konzerthaus mit den Wiener Symphonikern unter dem Dirigat von Gennadij

Roschdestwenskij uraufgeführt. Schnittke hatte schon länger den Plan eine Oper aus dem Stoff, dem das Buch „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler“ von Johann Spies aus dem Jahre 1587 zugrunde liegt, zu verwirklichen, doch bevor es 1994 so weit war, vertonte er zuerst die letzten zwei Kapitel (Die Höllenfahrt des Dr. Faustus) mit kleinen Textänderungen zur Kantate „Seid nüchtern und wachet...“. Diese Kantate bildet in Schnittkes Oper von 1994 den zweiten und dritten Akt, aber sie gilt weiterhin auch als selbstständiges Werk und wird auch als solches aufgeführt. Musikalisch kommen bei der Darstellung von Fausts schrecklichem Tod zahlreiche, höchst unterschiedliche Stilmittel zum Einsatz, beispielsweise kontrastieren Anklänge an Bach mit dem Secco- Rezitativ der italienischen Oper, es sind Zitate von Wagner und Strawinsky zu erkennen und es werden sowohl Tangomusik, als auch Vierteltontechniken verwendet. Schnittke benützt hier eine ähnliche Collage an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten wie in der „Gogol Suite“.¹¹²

Das Werk hat folgende Besetzung: Kontratenor, Kontraalt, Tenor, Bass, gem. Chor (Sopran, Alt, Tenor, Bass), drei Flöten (3. auch Piccolofl.), drei Oboen (3. auch Englischhorn), drei Klarinetten (1. und 2. auch Es-Kl. aber an verschiedenen Stellen, 2. auch Altsaxophon, 3. auch Basskl. und Baritonsax.), zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, vier Trompeten, vier Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk für sechs Spieler (Becken, Tamburin, kl. Trommel, gr. Trommel, Tomtoms, Tam Tam, Glocken, Glockenspiel, Holzblock, Xylophon, Vibraphon, Marimbaphon, Flexaton), E- Gitarre, E- Bass, Klavier, Celesta, Cembalo, Orgel, viezehn 1. Violinen, zwölf 2. Violinen, zehn Violen, acht Violoncelli, acht Kontrabässe.

Der Elektrobass hat bei „Seid nüchtern und wachet“ zumeist andere Aufgaben als bei Schnittkes „Gogol Suite“ und wird hier im direkten Zusammenspiel mit anderen Instrumenten zu einem Teil verschiedenster Klangfarben. Gleich kurz nach Beginn der Kantate bildet der E- Bass gemeinsam mit den Posaunen, der Tuba, dem Tam Tam, den Glocken und dem Basston (Pedalregister) der Orgel durch das Spielen von langen Notenwerten ein tiefes Fundament für den Chor, sowie für die Streicher und Bläser, deren Stimmen meist durch schnelle Achteltriolen geprägt sind. Bei Studierziffer 25 ändert sich kurz die Aufgabe des E- Basses, indem er drei Takte nach Beginn des Bassklarinettensolos

¹¹² Back, Regina (2001). *Satansspuk und Hexentanz*. www.br-online.de/kultur-szene/klassik/pages/kk/cho/2001_2002/druckversion/pr_cho_20011208.html-41k-. 6.7.2008, 13:10.

dieses für fünf Takte doppelt und ein wenig später (Ziffer 27) auch die Baritonsaxophonstimme, die auch vom Bassklarinettisten zu spielen ist, mitspielt. Danach hat er wieder für einige Takte den Pedalbass der Orgel zu doppelnd. Ab Studierziffer 31 wird der E- Bass Teil eines Posaunenchorals, indem er exakt die Stimme der Bassposaune (4. Posaune) mitspielt und nur beim Schlussakkord aus dem vierstimmigen Satz einen fünfstimmigen macht, da er hier einen eigenständigen Ton zu spielen hat. Dieser Choral ist von einem ständigen Wechsel von Vierviertel- auf Fünfvierteltakten geprägt. Ein Paar Takte nach dem Posaunen/E- Basschoral doppelt der Elektrobass wieder für zwei kurze Abschnitte die Bassklarinettenstimme. Nach einer längeren Pause kommt der E- Bass erst wieder im sechsten Takt nach Ziffer 57 zum Einsatz, indem er wieder den Basston der Orgel doppelt.

59

Campane

Chit.el.

Chit.Bass

Cembalo

Organo

Soprano solo

Contraltosolo

lang dahin, bis dein Gesicht wird. Du wachst doch zuletzt Her-zen, wenn du leidest viel her-den

8 Viol. I.

8 Viol. II.

6 Viols

6 Vclli

-41-

58

Chit. cl.

Chit. horn

Cembalo

Organo

Soprano solo

Contraltone solo

Gauke, ... Sei doch nicht so klein ... müllig f. ... Als du schon drinn bist ... über-leuchtest, ... bei doch noch

8 Vi I

8 Vi II

6 Vi de

6 V. celli

40.

Im Gegensatz zu den vorigen Stellen die er mit der Orgel gemeinsam zu realisieren hat, spielt der E- Bass hier nicht die langen Notenwerte mit, sondern akzentuiert diese mit Viertelnoten. Wenn die Orgel nun eine ganze Note zu spielen hat, betont der E- Bass nur die erste Viertel und fügt dem Orgelton ein perkussives Element hinzu. Kurz darauf doppelt der E-Bass die Stimme der linken Hand des Klaviers, teilweise auch mit dreistimmigen Akkorden (,G, ,B, D), die aber nicht schwer zu greifen sind. Etwas später wird diese Mitbetonung der Klavierstimme etwas geändert und der E- Bass akzentuiert nur die erste Viertel des Taktes, verzieht aber diesen Ton mit einem Glissando nach oben. Nach ein paar Takten Pause folgt der dicht instrumentierte Teil der Höllenfahrt des Dr. Fausts, bei dem der E- Bass alle bisher verwendeten Stilmittel zum Einsatz bringt. Er spielt einerseits wieder lange Notenwerte mit dem Basston der Orgel mit, vollführt andererseits einige Glissandi entweder gemeinsam mit der E- Gitarre oder gegen die Gitarrenstimme und doppelt auch die linke Hand des Klaviers. Kurz vor dem sparsam instrumentierten Schlusschoral, der den Titel der Kantate trägt („Seid nüchtern und wachet“), werden immer mehr Stimmen des Orchesters weggelassen, dabei ist der E- Bass eines der ersten verstummenden Instrumente.

Alfred Schnittke hat dem E- Bass in seiner Kantate zwar eine nicht so wichtige und exponierte Aufgabe wie in der „Gogol Suite“ zugeacht, verwendet aber den Elektrobass vor allem im Zusammenspiel mit anderen tief klingenden Instrumenten, um faszinierende Klangfarben zu erzeugen. Spieltechnisch gesehen, ist die E- Basstimme nicht schwer zu realisieren, da aber der E- Bass mit verschiedenen Instrumenten die selben musikalischen Linien gemeinsam verwirklichen muss und diese in einer gewöhnlichen Orchesteraufstellung nicht alle in der Nähe des Elektrobasses platziert werden können, kann es zu Schwierigkeiten im exakten Zusammenspiel kommen.

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium), percussion (Timpani, Snare, Cymbals, Triangle, Gong), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass), and a vocal soloist (Soprano). The music is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in German and appear to be from a 19th-century opera or symphony. The score is handwritten and shows signs of age, with some ink bleed-through and corrections.

5.7. 1994: Der E- Bass bei Benedict Mason

Der am 23.2.1954 geborene, englische Komponist Benedict Mason machte 1975- 1978 eine Ausbildung als Filmmacher am Royal College of Art. Dem Komponieren wandte er sich relativ spät zu, nämlich im Alter von dreißig Jahren, erregte aber sofort mit seinem ersten anerkannten Werk „Hinterstoisser Traverse“ Aufsehen und gewann den „Guido d'Arezzo“- Preis für „Oil and Petrol Marks on a Wet Road are Sometimes Held to be Spots where a Rainbow Stood“, während sein erstes Orchesterstück „Lighthouses of England and Wales“ den „Benjamin Britten“- Wettbewerb (1988) gewann.

Masons frühe Werke entfalten eine für die Postmoderne charakteristisch stilistische Vielfalt, während seine späteren Arbeiten ab 1990 ein zunehmendes Interesse an Polyrhythmik zeigen (z.B.: „Double Concerto“, „Animals and the Origins of Dance“).¹¹³ Die große Oper über Fußball, Oper, Popmusik und Deutschland „Playing Away“ stammt auch aus dieser Zeit (1994) und ist Masons wichtigstes Werk mit einer beachtlichen E-Bassstimme. Uraufgeführt wurde „Playing Away“ (Libretto: Howard Brenton) bereits 1994 bei der Münchner Musiktheater- Biennale; für die Bregenzer Festspiele 2007 hat Benedict Mason die Oper völlig neu bearbeitet.

Dieses Werk ist eine vielschichtige Oper zwischen Avantgarde, Musical, Rock und Pop mit Platz für großes Orchester und Tröten und Gesänge der Fans. In dieser Oper geht es nicht nur um die sportliche Seite des Fußballs, sondern auch um Fußball als großes Geschäft, um Spieler als Ware. Im Zentrum der Geschichte steht der Fußballstar Terry Bond- zwischen Popstar- Frau und heimlicher Geliebter, zwischen Massen, Medien und Fans. In diesen modernen Opernstoff verwendete der Libretist Howard Brenton viel an Umgangssprache, um lästigen Journalisten oder übermotivierten Trainern den Spiegel vorzuhalten.

„Playing Away“ hat folgende Besetzung: zwei Soprane, Heldentenor, Bariton, Bass, 19 Nebenrollen, Chor, zwei Flöten, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, zwei Posaunen, Tuba, Perkussion, Drumset, zwei Synthesizer, E- Gitarre, E-Bass und Streichinstrumente (zehn 1. Violinen, acht 2. Violinen, sechs Violen, vier Violoncelli und drei Kontrabässe).

Beim ersten Durchblick der E- Bassstimme fällt auf, dass diese mit der E- Gitarrenstimme zusammengefasst ist, damit der E- Bassist genau weiß, was der Gitarrist zu spielen hat und

¹¹³ Toop, Richard (1999). *Benedict Mason, Komponist*.
www.benedictmason.com/german/destart.htm. 2.8.2008, 20:03.

umgekehrt. Das ist insofern von Bedeutung, da die Aufgaben beider Instrumente eng aneinander gekoppelt sind.

Ein weiteres markantes Detail ist die Einteilung der Instrumentengruppen des Orchesters; so werden einige Teile der Oper vom gesamten Orchester gespielt, einige Stellen aber entweder nur vom „Rockensemble“ (bestehend aus: E- Gitarre, E- Bass, zwei Keyboards, Perkussion und Drumset), andere Stellen nur vom „klassischen“ Orchester umgesetzt. So wird zum Beispiel die zweite Szene der Oper, die zuerst von einem Popsong von einem Tonband eingeleitet wird, vom Rockensemble verwirklicht, indem es zu einem vom Tonband eingespielten Elektrobeat dazuspielt. E- Bass und E- Gitarre spielen unisono eine Basslinie, wobei die Gitarre die E- Bassstimme bis auf ein paar Ausnahmen um eine Quart höher doppelt. Beide Instrumente müssen dabei einige schnelle, kurze Sechzehntel-Läufe spielen.

Da Benedict Masons Oper „Playing Away“ neben verschiedenster Musikstilen vor allem durch Einflüsse des Musicals, des Jazz und der Rockmusik geprägt ist, findet man viele Stilmittel und Spieltechniken des modernen E- Bassspiels im Aufgabenbereich des E- Basses. Zum Beispiel wird der Einsatz eines Verzerrers bei Studierziffer 48 (1. Akt) verlangt, um eine siebentaktige, stakkatoartige Rockbasslinie aggressiver erscheinen zu lassen.

Einen ähnlichen Effekt verlangt Mason sowohl vom E- Bassisten, als auch vom E- Gitarristen in der vierten Szene des 1. Aktes (Nr. 1, Ensemble, Studierziffer 64), bei dem das „Rockensemble wieder alleine zum Einsatz kommt. Es handelt sich hierbei um ein rock-ähnliches Stück, bei dem die E- Gitarre zuerst lang klingende, in der Tonhöhe gleich bleibende Akkorde spielt, die vom E- Bass mit ein und demselben Grundton begleitet, aber -an einigen Stellen rhythmisch leicht versetzt- betont werden. Kurz darauf wechselt das Ensemble zu einem stakkatoartigen Rockbeat, der durch durchgehende und durchgeschlagene Akkorde in einer Sechzehntelbewegung der E- Gitarre geprägt ist und vom E- Bass mit ebenso durchgehenden Sechzehntelnoten begleitet wird. Dieser stakkatoartige Beat wird allmählich durch Pausen beider Instrumente an unterschiedlichen Stellen ausgedünnt, wodurch es zu interessanten rhythmischen Betonungen kommt. Mason gibt beiden Instrumenten in ihrer Stimme die Hinweise „gritty sound“ und „feedback“, um einen verzerrten und übersteuernden Klang vom „Rockensemble“ zu fordern. Am Ende dieses Abschnittes gibt es noch zwei annähernd gleiche Läufe für E- Gitarre und E- Bass,

die ebenfalls durch die Überschrift „grungy“ gekennzeichnet sind und verzerrt zu spielen sind.

Das auffälligste Merkmal bei „Playing Away“'s E- Bassstimme ist das Weglassen ausnotierter Basslinien. Der Musiker erhält bei einigen Stellen, ähnlich wie im Jazz oder wie in der Rock- und Popmusik entweder nur die Akkordfolgen mittels einer Buchstabennotation und kann sich die dazu passende Basslinie selbst ausdenken und erarbeiten (z.B.: Nr. 5A. Chorus), oder bekommt bei anderen Teilen nur die Taktanzahl, das Tempo und den Stil vorgegeben. Bei Nr. 5B (Studierziffer 106) bekommen E- Bass und E- Gitarre den Hinweis „disco“ und so müssen die Ensemblemitglieder gemeinsam einen Discobeat erarbeiten, um diesen einige Takte später allmählich in ein musikalisches Chaos übergehen zu lassen.

Der Kontrabassist (Wiener Symphoniker) und E- Bassist (Ensemble Modern) Joachim Tinnefeld arbeitete schon oft mit Benedict Mason zusammen (z.B.: Bregenzer Festspiele 2007 und Grafenegg 2008) und erzählte in Gesprächen, dass diese Art von neuer Notation bei Komponisten wie Benedict Mason oder Heiner Goebbels immer mehr zum Einsatz kommt und die endgültige Partitur erst durch die gemeinsame Probenarbeit von Komponist und Musikern entwickelt wird.

Electric Guitar and bass

31

No. 5B

106 ♩ = 112
disco

107 All: gradually go wrong:
change notes, change rhythms increasingly chaotic

No.5C

coming out of the chaos (in the same style),
and not very together. These four bars are
cued but not conducted. last *sffz* will be
conducted. Ossia: cut first bar of 108

108 ♩ = 112 Presto

f ironic, arhythmic

No.5D

♩ = 88

72

Electric Guitar + Electric Bass

Entracte 2 Another German Interlude

♩ = 60 always quiet

7 (63A) 7 (63B) 8 (63C) 6

G.P. (63D) 6 (63E) 6

Scene 4 The Pitch Pre-Match Entertainment

No. 1. Ensemble

(64) ♩ = 120

gritty sound

f feedback

f



66 *fff* *grungy* *sim. chromatic*

fff *la la la la la*

fff *grungy*

fff *sim. chromatic* *grungy*

fff

No. 2. Dance

D Maj *mp* *fff* *Ba ba ba ba ba ba* *ba* *“raspberry”*

fff *Ba ba ba ba ba ba* *ba* *“raspberry”*

fff *Ba ba ba ba ba ba* *ba*

67 ♩ = 120

7 68 3 4

7 3 4

2 5 69 3

2 5 3

2 2 3

2 2 3

Electric Guitar + Electric Bass

77

(81) ♩ = 120

f 5

(82)

f 4 feedback

No. 6 Dance

(83) ♩ = 108

f 4 feedback

(84A)

mf 8

In Masons „Fußballoper“ gibt es auch viele Stellen bei denen der E- Gitarre und dem E- Bass nur das rhythmische Grundgerüst durch die Notation vorgegeben wird und die Instrumentalisten dieses ohne bestimmte Tonhöhe und mit den -durch die linke Hand- gedämpften Saiten umsetzen müssen (z. B.: 1. Akt, Studierziffer 141- 143; 2. Akt, Studierziffer 59- 60 und Nr. 8, vier Takte nach Ziffer 87D). Alle diese Stellen sind mit dem Hinweis „any unpitched sound“ gekennzeichnet, das bedeutet: der Musiker muss die rhythmische Struktur mit einem beliebigen Klang unbestimmter Tonhöhe spielen.

Abgesehen von diesen ungewöhnlichen Notationen der E- Bassstimme muss der Bassist sehr schwierige und komplexe Aufgaben bewältigen. Einerseits gibt es Passagen mit Flageolett- Läufen (2. Akt, Nr. 12, Ziffer 35- 36A), anderseits schnelle Sechzehntelläufe, die mit Glissandi kombiniert sind (1. Akt, Nr. 5A) und rhythmisch komplizierte Basslinien (1. Akt, Nr. 13). Neben all diesen spieltechnischen Schwierigkeiten muss der E- Bassist auch noch bei einigen Stellen als Sprecher fungieren (z. B.: 1. Akt, Studierziffer 55; 2. Akt, Nr.1, Ziffer 66-67).

Am Ende der Oper wird auch die Improvisationskunst der Ensemblesmusiker gefordert, indem sie zum durchdringenden Geräusch einer laufenden Kettensäge eine Art „Rocksong“ kreieren müssen, dessen Struktur sich allmählich in ein musikalisches Chaos auflöst.

Benedict Masons E- Bassstimme der Oper „Playing Away“ ist technisch äußerst anspruchsvoll und verlangt vom Musiker auch ein großes Maß an Improvisationsfreude. Neben schnellen Läufen, rhythmisch komplexen Strukturen, Flageolets, Akkordspiel und auch die Herausforderung als Sprecher/Sänger zu fungieren, muss der E- Bassist genügend Kreativität mitbringen, um die nicht ausnotierten Teile des Stückes zu realisieren. Da Masons Oper alle möglichen Musikstile einfließen ließ (Pop, Rock, Jazz, Folk, Musical und Klassik), kann es für den ausführenden E- Bassisten nicht von Nachteil sein, sich mit all diesen verschiedenen Musikrichtungen ausführlich beschäftigt zu haben. Außerdem ist es sinnvoll mit Effektgeräten -zum Beispiel einem Verzerrer- vertraut zu sein, da das Musizieren mit solchen Hilfsmittel auch gelernt sein will.

5.8. 1996, 1998 und 2002: Der E- Bass bei Heiner Goebbels

Der am 17.8.1952 in Neustadt (BRD) geborene Heiner Goebbels studierte Soziologie und Musik in Freiburg im Breisgau und Frankfurt am Main und ist seitdem in vielen verschiedenen Sparten der Kunst tätig. Er ist Musiker (Keyboard, Klavier), Komponist, Hörspielautor, Regisseur und Professor für Angewandte Theaterwissenschaft. Zu Beginn seiner musikalischen Karriere war Goebbels Mitbegründer des „Sogenannten Linksradikalen Blasorchesters“ (gegründet 1976)- einer studentennahen, durch politische und soziale Umstände motivierten Vereinigung mit fluktuierender Mitgliederzahl- und spielte auch als Musiker im „Goebbels/Harth- Duo“ und in der experimentellen Rockgruppe „Cassiber“.

Nach vielen Produktionen mit diesen Ensembles und zahlreichen Kompositionen für Theater und Film begann er Mitte der 1980er Jahre so genannte „Hörstücke“, meist nach Texten von Heiner Müller, zu komponieren, die bahnbrechend für ein neues Verständnis von Radiokunst in Deutschland waren (z.B.: „Berlin Q- Damm 12.4.81/Jakob Apfelböck“, 1981; „Verkommenes Ufer“, 1984; „Wolokolamsker Chaussee I-V“, 1989; „Die Befreiung des Prometheus“, 1985). Bei diesen Hörstücken ließ Goebbels zum Beispiel Texte von Heiner Müller von Passanten auf der Straße lesen und musikalisierte diese Originalaufnahmen durch Montage und elektronische Verfremdung. Dafür wurde er mehrfach mit internationalen Hörspielpreisen ausgezeichnet.

Seit Ende der 1980er Jahre verlegte Goebbels sich auf Kompositionen für diverse Ensemble und szenische Konzerte („Der Mann im Fahrstuhl“, 1987 und „Die Befreiung des Prometheus“, szenische Konzerte; „Herakles 2“, 1991 und „La Jalousie“, 1992; für Ensemble; „Eislermaterial“, 1998 und „...meme soir“, 2000, szenische Konzerte).

Ab Anfang der 1990er Jahre begann Heiner Goebbels mit Orchesterkompositionen, die von Institutionen wie die „Berliner Philharmoniker“, oder die „Junge Deutsche Philharmonie“ aufgeführt wurden („Surrogate Cities“, 1994; „Industry and Idleness“, 1996; „Walden“, 1998; „Aus einem Tagebuch“, 2003).

Seit Mitte der 1990er Jahre liegt der Schwerpunkt von Goebbels Arbeit auf eigenen Musiktheater- Stücken (vor Allem mit dem „Ensemble Modern“), die er selbst inszeniert und die weltweit zu vielen Theater- und Musik- Festivals eingeladen werden („Roemische Hunde“, 1991; „Ou bien le de´barquement de´sastreux“, 1993; „Die Wiederholung“, 1995; „Schwarz auf Weiß/ Black on White“, 1996; „Max Black“, 1998; „Hashirigaki“, 2000; „Landschaft mit entfernten Verwandten“, 2002; „Eraritjaritjaka- musee´des phrases“,

2004). In ihnen stehen Text, Bild, Musik, Licht, Bewegung und Szenen in einem schwebenden, gleichwertigen Verhältnis.

Unter Goebbles zahlreichen Arbeiten finden sich auch Soundinstallationen (z.B.: für das Centre Pompidou, Paris) und viele Kollaborationen mit Videokünstlern und Choreographen.¹¹⁴

Heiner Goebbels hat mehrere Werke mit E- Bassbeteiligung komponiert, wobei drei davon mit besonders interessanten E- Bassstimmen aufwarten können, nämlich „Black on White“ (1996), „Eislermaterial“ (1998) und „Landschaft mit entfernten Verwandten“ (2002). Die Musiker werden vor allem bei „Black on White“ und „Landschaft mit entfernten Verwandten“ besonders gefordert, da jeder einerseits mehrere Instrumente zu spielen hat - auch zusätzlich solche, die sie teilweise nicht beherrschen- andererseits gleichzeitig auch als handelnde Akteure im Rampenlicht stehen muss. Goebbels Kompositionen sind zwischen Theater und musikalischer Performance angesiedelt und gerade „Black on White“ und „Landschaft mit entfernten Verwandten“ sind Musiktheaterstücke im Unschärfbereich von Konzerten und Bühnenaktionen. Maßgeschneidert für das „Ensemble Modern“ und mit ihm gemeinsam erarbeitet, bestimmen die Musiker hier das gesamte Geschehen- sie sind zugleich Instrumentalisten, Akteure, Sänger, Sprecher und Bühnenarbeiter.

Der Kontrabassist (Wiener Symphoniker) und E- Bassist Joachim Tinnefeld hat bei allen drei zuerst erwähnten Werken mehrmals mitgewirkt und erzählte in Gesprächen, dass Goebbels zur Umsetzung dieser Konzeption eine kollektive Arbeitsweise entwickelte, wonach er alle am Stück Beteiligten- Musiker, Sprecher, Sänger, Bühnentechniker, Beleuchter, Kostüm- und Bühnenbildner etc.- zu einem Arbeitsworkshop versammelt, um zu thematischen Vorgaben, Ideen für das Stück zusammenzutragen, auszuprobieren und Inszenierungsmöglichkeiten zu eruieren. Bei „Black on White“ wird dem Einrichten von Spielsituationen und Aufbau von Instrumentenkonstruktionen ebensoviel Beachtung geschenkt wie der musikalischen Ausführung selbst (z. B.: Auspacken und Aufstellen einer Koto).

¹¹⁴ Glandien, Kersten (2000). *En Route- Eine monographische Studie zum Oeuvre von Heiner Goebbels*. www.heinergoebbles.com/deutsch/portrait/port18d.htm, 26.6.2008, 14:03.



Der Kontrabassist und E- Bassist Joachim Tinnefeld vor dem „Tilles Center“ in Greenvale, New York

Auch die einzelnen Instrumentalstimmen werden oft in Zusammenarbeit mit dem Komponisten erst bei den Proben erörtert und erarbeitet. So musste Joachim Tinnefeld bei Goebbels „Eislermaterial“ bei dem Stück „Vom Sprengen des Gartens“ sich aus dem Klavierauszug die passenden Flageolettöne aus dem Akkordmaterial zusammensuchen, um im Zusammenspiel mit der Trompete die ansprechendste Version zu erarbeiten.

Das interessanteste Merkmal an Goebbels’ Bassstimmen ist die Tatsache, dass man sowohl ein klassisch ausgebildeter Kontrabassist sein muss -es gibt immer wieder Stellen, die mit dem Bogen gestrichen werden müssen- als auch Kenntnisse als Jazzkontrabassist mitbringen sollte und vor allem ein komplett ausgebildeter E- Bassist sein muss, da diese Werke eine Vielzahl an verschiedenen Spieltechniken erfordern.

Goebbels’ erste Werk mit schwierigen E- und Kontrabassaufgaben ist das 1996 entstandene Musiktheater „Schwarz auf Weiß/Black on White“, das der Komponist gemeinsam mit dem „Ensemble Modern“ für das Frankfurter „Theater am Turm“ entwickelte- ein Stück ohne Protagonisten, bei dem das Ensemble selbst der Protagonist ist. Die Musiker werden zu bewegten „Hör- Spielern“, die in szenischen Aktionen ihr vertrautes Instrument nicht selten gegen andere Instrumente oder signifikante Geräuschquellen vertauschen. Nur der Bassist bleibt bei seinen zwei Instrumenten, die er beide auch wirklich beherrschen muss, da er, wenn er nicht gerade pausiert, das Fundament für das Stück darstellt. Nur wenn gerade keine Basslinie gebraucht wird, wird dieser

Musiker auch für andere Aufgaben herangezogen (betätigen von Geräuschquellen, Aufbau anderer Instrumente während des Stückes, usw.).

„Black on White“ handelt eigentlich von Literatur im buchstäblichsten Sinne und stellt eine Parabel über das Schreiben dar. Einige mitwirkenden Musiker sprechen oder singen Texte von Literaten wie T.S Eliot, John Webster und Maurice Blanchot. Als während der Probearbeiten zu „Black on White“ Heiner Goebbels langjähriger künstlerischer Begleiter Heiner Müller verstarb, verwendete der Komponist einige Textpassagen von Edgar Allen Poe's „Shadow“ (Landscape with Argonauts), die Goebbels schon 1991 mit Heiner Müller als Sprecher aufgenommen hat, um diese zwischen den Musikteilen vom Tonband einzuspielen. So kann man die Arbeit Goebbels „Black on White“ auch als Requiem für Heiner Müller verstehen.

Das Ensemble besteht bei diesem Werk aus achtzehn Musikern/Sprechern/Sängern, wobei einige auch mehrere Instrumente bedienen müssen: Piccolo, Bassflöte; Oboe d'amore, Didgeridoo, Gesang; Klarinette; Saxophon, Kontrabassklarinette; Fagott; Horn, Stimme; Trompete, Stimme; Posaune; Cymbalon, Schlagzeug; Schlagzeug; Akkordeon, Sampler, Cymbalon; Clavichord, Harfe; Violine; Violine, Einstudierung/Leitung; Violine, Gesang; Viola; Violoncello; Kontrabass, E- Bass.

In dem aus 23 kurzen Teilen bestehende Stück hat der E- Bass seinen ersten Einsatz im vierten Teil mit dem Namen „Readings I (Ye who read)“. In diesem Abschnitt spielt der Bass eine immer wiederkehrende, kurze und aufsteigende Basslinie, die den Puls dieses ruhigen, jazzigen Teiles bildet. Cembalo und Streicher begleiten mit einzelnen Tönen die Trompete und das Horn, die sich die Aufgabe als Melodieinstrument teilen. An zwei Stellen doppelt der E- Bass eine kurze breakartige Melodie des Cembalos, um danach mit seiner dezenten, aber dennoch tragenden Basslinie vorzufahren. Dieses meditative Stück wird etwas später mit einem anderen Text unter dem Namen „Readings II“ wiederholt und erinnert sehr an die Improvisationsnummern der britischen Art/Progressivrockband „King Crimson“, die ähnliche Teile zwischen ihren feststehenden Songstrukturen einbauten.

Den nächsten Einsatz erhält der E- Bass beim neunten Abschnitt mit dem Namen „Harrypatari“, bei dem die Bassstimme durch Flageolets und Glissandi geprägt ist. Dabei bildet der E- Bass einen Gegenpart zu dem nervösen Appogios des Cembalos und des Cymbalons und den rhythmischen Einwüfen des Marimbaphons. Dieser Teil geht nahtlos in den nächsten kurzen Abschnitt namens „Unisono“ über, der durch einen gemeinsamen, schnellen Unisonolauf des ganzen Ensembles eingeleitet wird. Nach einem sehr kurzen

jazzigen Zwischenteil wird der Unisonolauf wiederholt, der aber durch ein extremes Decrescendo wie ein „fade out“ wirkt. Bei diesen Teilen lassen sich durchaus Parallelen zum Bassspiel des berühmten Jazzbassisten Jaco Pastorius ziehen, der mit seinen Flageollets und Glissandi seine zahlreichen Soli bereicherte und somit vielleicht auch Komponisten wie Goebbels indirekt beeinflusste. Das ist gerade auch bei den zwei Unisonoläufen zu hören, die unglaublich an die Zusammenarbeit von Pastorius mit einer Jazzbigband erinnern, ein Projekt, das unter dem Namen „Twins I & II (Jaco Pastorius Big Band live in Japan 1982)“ als viel verkaufte Live-Album veröffentlicht wurde.

Beim Teil „Brass in 5/4“ spielt der E-Bass eine immer wiederkehrende Figur aus durchgehenden Vierteln, die teilweise von der Posaune gedoppelt wird und als Begleitung aller anderen Bläser dient.

Danach erhält der E-Bass seinen nächsten Einsatz bei „That Corpse“, einem jazzähnlichen Stück, das von einem treibenden Rhythmus des Schlagzeugs dominiert wird und durch kurze, markante Einwürfe des Basses kontrastiert wird. Neben diesen kurzen Bassfiguren kommen auch wieder Flageollettöne vor, die als zusätzliches harmonisches Element die restlichen Instrumente unterstützen. Auch dieser Teil erinnert sehr an das E-Bassspiel Jaco Pastorius’.

Den letzten Einsatz erhält der E-Bass in dem Stück „Writings II“. Dieses ist durch das Geräusch eines Schreibgerätes auf Papier geprägt. Einer der Musiker schreibt tatsächlich etwas auf Papier und das dadurch entstehende Geräusch wird extrem verstärkt, während das übrige Orchester diesen durchgehenden, kratzenden Sound des Schreibenden mit kurzen rhythmischen Einwüfen und Stopps regelmäßig unterbricht.

Zwischen all diesen Teilen mit E-Bass-Mitwirkung muss der Bassist immer wieder zum Kontrabass (Fünfsaiter) greifen und nicht minder schwere Aufgaben bewältigen. Besonders auffällig ist das 12. Stück, bei dem der Kontrabass (con arco) die Kontrabassklarinette doppelt. In diesem Abschnitt- „Chaconne/Kantorloops“- müssen beide Instrumente eine langsame, getragene Melodie spielen, die von den hohen Streichern und dem Vibraphon mit einzelnen Akkorden akzentuiert wird. Später gesellen sich auch die Holzbläser gemeinsam mit der Harfe dazu, bis die beiden tiefsten Instrumente ihre Linie alleine vollenden. Der Bassist Joachim Tinnefeld betonte in einem Gespräch die besonders heikle Intonation im Zusammenspiel zwischen gestrichenem Kontrabass und Kontrabassklarinette, trotz des Umstandes seiner langjährigen Erfahrung als klassischer, professioneller Musiker in einem renommierten Orchester.

Ähnlich interessante Aufgaben für E- und Kontrabass finden sich auch im 1998 entstandenen szenischen Konzert Goebbels' mit dem Namen „Eislermaterial“. Bei diesen von Eisler vertonten Texten Bertold Brechts- nur zwei Lieder basieren auf Texten Peter Altenbergs- handelt es sich nicht nur um reine Arrangements von Heiner Goebbels. Er geht bei manchen Abschnitten sehr frei mit dem Material um. Goebbels bezieht einerseits zwar eine Reihe von einfacheren Liedern, die er kaum bearbeitet mit ein, andererseits verwendet er aber auch Teile aus Eislers komplexen Kammermusikstücken, wie zum Beispiel aus der „Kleinen Sinfonie“, oder Fragmente eines bisher nicht veröffentlichten Streichquartetts und ein unbekanntes Klarinettensolo. Es gibt auch Improvisationen und zwei Montagen aus Originaldokumenten mit Eislers Stimme.¹¹⁵

Goebbels erarbeitete auch dieses Werk in Zusammenarbeit mit dem „Ensemble Modern“ und bezog die Musiker beim Arrangement der Lieder wieder mit ein. Joachim Tinnefeld erzählt, dass alle mitwirkenden Musiker vom Komponisten die Klavierstimme erhielten, und danach die einzelnen Instrumentalstimmen entwickelt wurden. Für den Gesangspart wurde bewusst der Schauspieler Josef Bierbichler engagiert, der ähnlich wie Eisler selbst auf alten Tonbandaufnahmen die Lieder nicht wie ein ausgebildeter Sänger interpretierte.

Bei diesem Werk hat das fünfzehnköpfige Ensemble folgende Besetzung: Flöte; Oboe; Klarinette; Bassklarinette, Saxophon; Fagott; Horn, Wagnertuba; Trompete; Posaune, Helikon; Schlagwerk; Klavier, Harmonium; Klavier, Sampler; Violine; Viola; Violoncello; Kontrabass, E- Bass.

Das aus 21 Liedern und Zwischenstücken bestehende Werk „Eislermaterial“ birgt nur drei Teile mit E- Bassbeteiligung; die übrigen Abschnitte beinhalten vor allem Einsätze für Kontrabass, bei denen neben den üblichen Aufgaben für dieses Instrument auch ein großes Kontrabasssolo das Lied „Und ich werde nicht mehr sehen...“ einleitet. Dieses ähnelt stark einem Jazzkontrabasssolo und ist mit Wechselschlagtechnik zu spielen.

Der E- Bass kommt erstmals bei der zehnten Nummer mit dem Namen „Die Ballade von der haltbaren Graugans“ vor, die durch eine Improvisation für Bassklarinette, zwei Klaviere und E- Bass eingeleitet wird. Diese Einleitung ist geprägt durch Tremoli beider Klaviere in variierender Geschwindigkeit und einigen beiläufig eingeworfenen Cluster, während die Bassklarinette mit Ausnützung ihres höchsten Registers das Geschnatter der Gans imitiert. Der E- Bass bildet mit kurzen, ansteigenden Sechzehnteltriolen einen

¹¹⁵ *Mit äußerster Zurückhaltung, Gespräch mit Heiner Goebbels.* zuerst abgedruckt in: Programmheft „Eislermaterial“, musica viva/ Bayerischer Rundfunk, München 1998.

Kontrapunkt zu den nervösen Tremoli der Klaviere und dem „Geschnatter“ der Graugans. Kurz vor der Überleitung zum Gesangspart (dem eigentliche Beginn der Ballade) gibt es einen kleinen Improvisationsteil für die Bassklarinette, beide Klaviere und den E- Bass, bei dem der Bassist einzelne „geslapte“ Töne und „getappte“ Cluster einwirft. Danach hat der E- Bass noch zwei aufsteigende Läufe mit Sechzehnteltriolen zu spielen, die später von einem der beiden Klaviere übernommen werden, während der E- Bass beim Einsatz des Sängers nicht mehr gebraucht wird.

6. Hörspiel I (Hanns Eisler im Gespräch mit Hans Bunge)

„ein Moment, gnädige Frau, ich muß eine Ansage machen“
bis „ich halte das für eine ausgezeichnete Bemerkung, die mich durchaus ehrt“

(Abgang Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello)

7. Die haltbare Graugans (Hanns Eisler / Bertolt Brecht)

Improvisation für Baß-Klarinette, 2 Klaviere und E-Baß

A

Improvisation

Bassklar.  Tremolo in variierender Geschwindigkeit. Gelegentliche Cluster-„Ausrutscher“.

Klavier I  ohne Pedal Tremolo in variierender Geschwindigkeit. Gelegentliche Cluster-„Ausrutscher“.

Klavier II  ohne Pedal Tremolo in variierender Geschwindigkeit. Gelegentliche Cluster-„Ausrutscher“.

E-Bass  3

B

Basskl.  9

Basskl.  14

Basskl.  18

C

Basskl.  18

Basskl.  18

Basskl.  18

E-Bass  3

23 **D** sehr heftig, akzentuiert
Motivik

Basskl.

I

II

ohne Pedal

29 **E** Improvisation

Basskl.

I rit. molto

II rit. molto

E-Bass

Improvisation

Überleitung zum Teil F

35 **F** **G**

Basskl.

I

II

E-Bass

42

Basskl.

I

II

E-Bass

2

H sehr frei

Basskl.

Klav. I/II *pp*

Basskl.

Klav. I/II

I heftig, verschiedene Tempi

Basskl.

Klav. I/II

rit. heftig, verschiedene Tempi

E-Bass

für Singstimme und 2 Klaviere

24

9. Vom Sprengen des Gartens (Hanns Eisler / Bertolt Brecht)

Improvisation und Lied

für Trompete, E-Baß, 2 Klaviere und Schlagzeug

Trompete
Melodie, sehr frei "wie von Ferne"
versch. Klangfarben, mit Dämpfer

Stimme

E-Bass
Flag. aus dem Akkordmaterial

Klavier

p

Trompete
E-Bass

5

10

Permanenatmung

15

pp

Seinen zweiten Einsatz findet der E- Bass im 12. Teil des „Eislermaterials“ mit dem Titel „Vom Sprengen des Gartens“. Wie zu Beginn des Kapitels schon erwähnt, gibt es hier keine notierte E- Bassstimme; der ausführende Musiker muss sich passende Flageoletttöne aus dem Akkordmaterial der Klavierstimme zusammensuchen. Der Abschnitt „Vom Sprengen des Gartens“ ist nach Goebbels Eintragung in das Notenmaterial eine „Improvisation und Lied für Trompete, E- Bass, zwei Klaviere und Schlagzeug“. Ursprünglich sollte der E- Bass gemeinsam mit dem ersten Klavier die zart gehauchte Trompetenmelodie begleiten, jedoch dürfte der Komponist in der gemeinsamen Probenarbeit mit dem „Ensemble Modern“ eine andere Variante gewählt haben. Auf der 2002 erschienenen Aufnahme von Goebbels „Eislermaterial“ (live aufgenommen im Berliner Hebbeltheater) wurde der Improvisationsteil nur von der Trompete und dem E- Bass realisiert, während der Liedteil nur vom Sänger und den zwei Klavieren verwirklicht und auf das Schlagzeug gänzlich verzichtet wurde. Joachim Tinnefeld bestätigte, dass diese, vom Ensemble erarbeitete Version bei allen Aufführungen so dargeboten wurde. Die aus dem Klavierauszug zusammengestellte E- Bassstimme bei „Vom Sprengen des Gartens“ ist eine der anspruchsvollsten Aufgaben für den E- Bass in der zeitgenössischen, ernsten Musik, da hier nicht nur die natürlichen Flageolets verwendet werden können, sondern auch schwierig zu greifende Kunstflageolets zur Anwendung kommen. Der Musiker muss dabei entweder mit dem Handballen, oder mit einem der Finger der Anschlagshand die zu spielende Saite an bestimmten Punkten berühren, während die übrig gebliebenen Finger die Saite anschlagen um den Ton zu erzeugen. In der Kombination mit der Greifhand kann man nun aus einer Fülle von Flageolets die passenden Töne und Akkorde wählen. Die ruhige, zarte Trompetenmelodie und die geschmackvoll ausgewählten Flageolett- Harmonien ergeben zusammen neue, hervorragend zusammenpassende Klangfarben.

Das Lied „Vom Sprengen des Gartens“ geht nahtlos in die „Ballade vom zerrissenen Rock“ über, einem tangoartigen Teil in Eislerscher Tradition, bei dem der E- Bass seine letzte Aufgabe in diesem Werk zu erfüllen hat, indem er ähnlich wie ein Kontrabass in der Tangomusik stark betonte Viertelnoten spielen muss. Eislers „Tango“ wird an einigen Stellen durch frei improvisierte Zwischenteile unterbrochen, bei denen der E- Bass einige hohe Tremoli einfügt.

Ein anderes Werk mit interessanten Aufgaben für den E- Bass hat Goebbels 2002 komponiert und unter dem Namen „Landschaft mit entfernten Verwandten“

herausgebracht. Heiner Goebbels bezeichnete es als Oper für Solisten, Chor und Ensemble mit Texten von Gertrude Stein, Giordano Bruno, Henri Michaux, T.S. Eliot, Leonardo da Vinci und Nicolas Poussin. Die mitwirkenden Künstler müssen bei diesem Werk ähnlich viele verschiedene Aufgaben wie bei „Black on White“ und müssen ebenfalls mehrere Instrumente spielen, tanzen, agieren und als Bühnenarbeiter fungieren. Neben einem Sprecher, einem Sänger (Bariton) und dem „Deutschen Kammerchor“ (2x Sopran, 2x Alt, 2x Tenor, 2x Bass) besteht das „Ensemble Modern“ aus 18 Musikern mit folgender Besetzung: Flöte, Altflöte, Chinesische Bambusflöte; Oboe, Musette, Stimme; Klarinetten; Klarinette, Bassklarinette, Altsaxophon; Fagott, Stimme; Trompete, Posaune; Trompete, Piccolotrompete; Posaune; Vibraphon, Schlagwerk; Ngara, Daf, Table Guitar, Schlagzeug; Klavier, Sampler, Akkordeon; Cembalo, Klavier, Harfe; Violine, Stimme; Violine, Stimme; Viola, Stimme; Violoncello, Stimme; Kontrabass, E- Bass.

Bei „Landschaft mit entfernten Verwandten“ hat der Bassist nur drei Einsätze mit E- Bass zu verwirklichen, den Rest des Stückes muss er mit dem Kontrabass bestreiten. Auch wenn der E- Bass hier nur spärlich verwendet wird, bietet die Bassstimme durchaus verschiedene und anspruchsvolle Herausforderungen für den ausführenden Musiker.

Das erste Mal kommt der E- Bass bei der 7. Nummer des Stückes mit dem Titel „In the 19th Century“ vor. Dieser ruhige, sphärische Abschnitt ist mit einigen Geräuschen und Tönen vom Band unterlegt, während eine Musikerin einen Text von Gertrude Stein vorträgt. Der E- Bass und das Fagott bilden die harmonische Untermalung, indem sie Einzeltöne mit einer einfachen, rhythmischen Struktur bilden, die mit ein paar solistischen Einwürfen einer Es- Klarinette bereichert wird. Der E- Bass spielt hier fast nur Flageoletttöne, die sich in etwa derselben Tonhöhe der Fagottmelodie befinden und sich so gemeinsam zu interessanten Klangfarben verweben. Stimme, Klarinette, Fagott und E- Bass werden zusätzlich von einer dezenten großen Trommel und von einigen Crotales-Schlägen begleitet.

Den nächsten Einsatz hat der E- Bass bei der Nummer „Schlachtenbeschreibung“ mit dem Text von Leonardo da Vinci, der vom Bariton mit einer äußerst schwierigen, falsettartigen Stimme vorgetragen wird. Hier findet man das seltene Beispiel eines „geslapten“ E- Basses in der zeitgenössischen, ernsten Musik. Goebbels hat sich bei diesem Abschnitt wieder eine besondere Herausforderung für den Bassisten ausgedacht, da dieser zuerst eine jazzige, aufsteigende Basslinie auf dem Kontrabass spielen muss, die vom Schlagzeug unterstützt wird, während das übrige Orchester Akkorde und rhythmische Akzente

beisteuert. Mit fortdauernder Länge des Stückes wird das Orchester ausgedünnt; nach einem längeren ruhigeren Teil wechselt der Bassist zum E- Bass und spielt zunächst dieselbe Basslinie wie zu Beginn mit dem Kontrabass, doch allmählich entwickelt sich daraus eine rhythmisch akzentuierte, „geslapte“ Bassstimme, die abwechselnd von verschiedenen Instrumenten mitbetont wird. Diese Jazz- Funk- Basslinie löst sich danach in eine, gemeinsam mit einer Posaune gespielten Melodie auf. Dieser „geslapte“ E- Basspart ist äußerst anspruchsvoll und solistisch und erinnert an Basslinien von Virtuosen wie Stanley Clarke, Markus Miller oder Victor Wooten. Hier werden nicht nur einzelne Töne mit „Slap“- Technik gespielt, wie zum Beispiel bei Benedict Mason und Rainer Bischof, sondern komplexe rhythmische Strukturen und solistische Melodien, die durchaus bei Jazz-, Funk- und Rockbands von hohem Niveau vorkommen könnten.

Den letzten sehr kurzen, aber überaus eindrucksvollen Auftritt in „Landschaft mit entfernten Verwandten“ erhält der E- Bass im 20. Abschnitt des Werkes namens „Krieg der Städte“. Dieses kurze Stück ist durch Schussgeräusche und Explosionen vom Tonband und vom Sampler geprägt, während der E- Bass einen sehr langen, extrem verzerrten und mit Hall- Effekten versehenen, sehr langen, ansteigenden Lauf spielt, der sehr an Basslinien aktueller Rock- beziehungsweise Heavy- Metal- Produktionen erinnert. Dieser E- Basslauf wird von einigen Einwüfen und Akkorden der Streicher komplettiert. Die Bassstimme wird allmählich langsamer und endet in einem höheren Register, während die Streicher die Begleitung der Kriegsgeräusche in diesem kurzen Teil vollenden.

Heiner Goebbels' E- Bassstimmen gehören zu den schwierigsten Aufgaben in der zeitgenössischen, ernsten Musik, aber sie betonen durch das gemeinsame Erarbeiten von Komponist und Musiker trotz aller Komplexität die Stärken des Instruments. Das liegt nicht nur an der Erfahrung des jeweiligen Bassisten, sondern auch an Goebbels' Vergangenheit, der in den 1970er Jahren stark in der Jazz-, Rock- und Avantgardeszene verwurzelt war und erst in den 1980er Jahren zum Quereinsteiger in der neuen, ernsten Musik wurde.¹¹⁶ Die größte Herausforderung an den Musiker stellt das ständige Wechseln zwischen E- und Kontrabass dar, da die Goebbelsschen Basslinien für beide Instrumente höchst anspruchsvoll sind und man ein sehr vielseitiger, komplett ausgebildeter, kreativer

¹¹⁶ Glandien, Kerstin (2000). *En Route- Eine monographische Studie zum Oeuvre von Heiner Goebbels*. www.heinergoebbels.com/deutsch/portrait/port18d.htm, 26.06.2008, 14:03.

und improvisationsfreudiger Bassist sein muss, um diesen Anforderung auch gerecht zu werden.

5.9. 2005: Der E- Bass bei Rainer Bischof

Der am 20.6.1947 in Wien geborene Komponist Rainer Bischof wurde 1967 nach ersten Lehrjahren an der Musikakademie (heute Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien) Privatschüler von Hans Erich Apostel und studierte ab 1969 auch Philosophie, Kunstgeschichte und Pädagogik und promovierte 1973 mit einer Dissertation über fundamental- philosophische Ästhetik. 1979- 83 leitete er das künstlerische Betriebsbüro der Wiener Konzerthausgesellschaft; 1984- 1986 war er Leiter des Theaterreferates des Kulturstamts der Stadt Wien, ab 1986 zusätzlich Leiter des Musikreferats und Intendant des „Wiener Musiksommers“. 1984- 86 war Bischof Präsident des Österreichischen Komponistenbundes und zwischen 1988 und 2005 Generalsekretär der Wiener Symphoniker. Rainer Bischof ist Gründungsmitglied des Gustav- Mahler- Jugendorchesters und seit 1991 Präsident der Internationalen Gustav- Mahler- Gesellschaft sowie Vizepräsident der Alban- Berg- Stiftung. Seit 1987 hat er einen Lehrauftrag für Philosophie und Ästhetik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

1996 übernahm er eine Kompositionsklasse am Konservatorium der Stadt Wien.

Als Wissenschaftler verfasste Rainer Bischof zahlreiche Arbeiten zur Philosophie und Ästhetik und als Komponist schrieb er rund 60 Werke verschiedenster Besetzungen, welche weltweit erfolgreich aufgeführt werden, darunter Orchesterwerke („Deduktion für Streichorchester“, 1973/74; „Largo desolato für Streichorchester“, 1985; „Studie in Pianissimo für großes Orchester“, 1991 „Gebet und Verzweiflung für gemischten Chor und Orchester“, 1993; „Solo für Orchester“, 1995; „Quasi una Fuga für großes Orchester“, 1995/96, „Totentanz. Zwanzig Abstraktionen nach Herwig Zens für großes Orchester“, 1999; „Requiem für Errol für zwei Streichorchester und Pauken“, 2002/03;...) Instrumentalkonzerte („Konzert für Flöte und Streichorchester“, 1978/79; „Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester“, 1979/80; „Der narrische Uhu. Konzert für Violine und Orchester“, 2001; „Suerte für Tenorsaxophon, Schlagwerk und Streichorchester“, 2004/05) , eine Oper („Das Donauergeschenk. Kammeroper, 1973/74), Kammermusik („Sonatine für Klarinette solo“, 1969; „Sonatine für Horn solo“, 1970; „Duo für Flöte und Klarinette“, 1970; „Bläserquartett für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott“, 1971;

„Charakteristische Differenzen für Violine und Klavier, 1974; „Viola tricolor. 32 Variationen für Bratsche solo“, 1982; „Streichquartett Nr.1“, 1983- 1986; „Sic et non. 5- 4 Cogitationes per trombone“, 1988; „Streichsextett für zwei Violinen, zwei Violoncelli“, 1989/90; „Elegie für Bassflöte“, 1990/91; „Mutationen für Violoncello solo“, 1994; „Contrabassissimo. Sechs Variationen für Kontrabass solo“, 1998; „Assoziationen für Trompete solo“, 2000; „Mangoldiana für Violoncello und Klavier“, 2003; „Trauermusik für Siegfried Palm für Viola, Bläser und Schlagwerk“, 2005;...) und Lieder („ In memoriam memoriae. Liederzyklus für Mezzosopran, Sprecher und Kammerensemble“, 1975- 77; „Und so sink ich leise in mich selbst hinein. Österreichischer Liederzyklus für Mezzosopran und Violine“, 1982/83; „Ein Jahr im Turm mit Hölder. Liederzyklus für Alt, Fagott oder Violoncello, Klavier und Celesta“, 1996; „Lieb und Leben. Liederzyklus nach Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe“, 1998/99;...).

Als Schüler Hans Erich Apostels (und somit Nachfahre der „Zweiten Wiener Schule“) gestaltet Rainer Bischof seine sämtlichen Werke nach strengem dodekaphonischem Prinzip, räumt aber seiner Musik viel Platz für Emotion und Expressivität ein.¹¹⁷ Bischof hat bis jetzt erst ein Stück mit E- Bassbeteiligung geschrieben, nämlich die „Trauermusik für Siegfried Palm für Viola, Bläser und Schlagwerk“ (2005) mit folgender Besetzung: Solo Bratsche, Altflöte, Englischhorn, Baritonsaxophon, Bassklarinette, Kontrafagott, Flügelhorn (in B), Tenortuba (in B), Baryton, Bassposaune, Tuba, Schlagwerk (Große Trommel und Tam- Tam) und E- Bass. Das ca. elfeinhalb Minuten lange Werk ist in neun kurze Abschnitte strukturiert, beginnend mit einer fünftaktigen Einleitung (5/4- Takt) und einem fünftaktigen Thema (5/4- Takt), wobei diese zwei Teile gemeinsam den ersten Abschnitt des Stückes bilden. In dieser sehr langsam und getragen gespielten Einleitung bildet der E- Bass gemeinsam mit sämtlichen Blasinstrumenten einen Klangteppich, um die Viola zu begleiten, wobei der Elektrobass exakt die rhythmische Struktur des Flügelhorns doppelt. Dabei hat er zweistimmige Akkorde mit Doppelgriffen zu realisieren. Auch im etwas schnelleren Thema (Poco allegro) haben der E- Bass und das Flügelhorn gemeinsam mit der Bassklarinette die gleichen Einsätze, bei denen die Bassstimme wieder zweistimmig ausfällt.

¹¹⁷ Bonelli, Rainer (2008). *Komponistenprospekt*. www.doblinger-musikverlag.at/Komp/cmp_detail.php?compID=13&sp=1. 12.6.2008, 13:56.

Im darauf folgenden neuntaktigen Abschnitt mit der Bezeichnung Durchführung (5/4-Takt) verselbständigt sich die E- Bassstimme allmählich, indem der Elektrobass abwechselnd die rhythmische Struktur von verschiedenen Instrumenten doppelt, aber dazwischen auch ganz eigenständige Aufgaben zu übernehmen hat. Dabei muss der Musiker sowohl wieder zwei- und teilweise dreistimmige Akkorde greifen, die mit kurzen, akzentuierten Einzeltönen mit großen Intervallsprüngen verbunden werden. Der zweite Abschnitt (4/4- Takt) geht nahtlos in den dritten, als Variation gekennzeichneten siebentaktigen Teil über, bei dem der E- Bass nur die ersten drei Takte die Solobratsche mit sehr leisen Tremolotönen begleitet.

Poco adagio
Tempo di marcia funebre amtriacca
molto ritmico – sehr streng

27

Altfl. *mp*

Ehr. *mp* *Hervortretend* *p*

Bar. Sax. *mf*

Basskl. *mp* *p*

Kfg. *mf* *mp*

(Solo) Br. *f* *f* *3*

Flhr. *mp* *p*

Ten. Tb. *mp*

Bar. *mp*

B. Pos. *mp*

Tba. *mp*

Gr. Tr. *mp* *mf* *mp*

T.-t. *weich* *mp* *p*

E-Bass *mf* *mp* *mf* *3* *3* *3*

10

31

Altfl. *p*

Ehr.

Bar. Sax. *H hervortretend*
mf

Basskl.

Kfg. *mp*

(Solo) Br.

Flhr.

Ten. Tb. *p*

Bar. *p*
mf
mp

B. Pos. *p*

Tba. *p*
mp

Gr. Tr. *mf*
mp

T.-t. *mf*

E-Bass *mf*
H hervortretend
slap
dolce

Im vierten fünfzehntaktigen (6/8- Takt) Abschnitt (2. Variative Durchführung) erweitert sich das Aufgabengebiet des E- Basses; er muss nun zwei bis vierstimmige Akkorde spielen, wobei er fast sein ganzes Register ausnützt. Dabei erreicht er einerseits extreme Höhen, die sogar im Violinschlüssel notiert werden müssen, um die E- Bassstimme für den Musiker auch lesbar zu machen, andererseits erreicht die Bassstimme erstmals in diesem Werk auch Tiefen, die über das ,E hinausgehen, das heißt, dass Bischofs „Trauermusik für Siegfried Palm“ nur mit einem fünfsaitigen E- Bass verwirklicht werden kann. Im siebenten Takt dieses Teiles muss der E- Bass einen Zweiklang mittels Slap- Technik bewältigen, eine Technik, die in der Pop- und Rockmusik seit den frühen 1970er- Jahren gebräuchlich ist und erst seit den späten 1990er- Jahren ganz selten in der ernsten, zeitgenössischen Musik von E- Bassisten verlangt wird.

Im fünften Abschnitt (3. Variative Durchführung)- das Taktmaß bleibt gleich- vereinfacht sich die E- Bassstimme; der Bass hat hier nur drei kurze Einsätze, bei denen er zuerst einem großen Intervallsprung und dann einen zwei Takte langen liegen bleibenden, leisen Ton spielt, danach wieder zwei Tremolotöne und einen dreistimmigen Akkord umzusetzen hat.

Der nächste neunzehntaktige (5/4 und 4/4- Takt) Teil (4. Variative Durchführung) ist in zwei Abschnitte mit unterschiedlichem Taktmaß (Poco adagio und Poco allegro) gegliedert, wobei der E- Bass im langsameren Part vereinzelte Einwürfe spielt, die auf Grund der sparsamen Instrumentierung teilweise stark in den Vordergrund treten. Bischof hat manche dieser Stellen mit dem Hinweis „hervortretend“ gekennzeichnet, um die Wichtigkeit dieser kurzen Bassfiguren zu unterstreichen. Die folgenden schneller zu spielenden fünf Takte sind durch eine gebundene, melodiose Basslinie geprägt, die in der Mitte durch lauter werdende, stakkatoartige und mit Slap- Technik zu spielende Töne unterbrochen wird.

56 (2+3) (3+2)

Altfl. *p*

Ehr. *p*

Bar. Sax. *p*

Basskl. *p*

Kfg. *mp* *ff*

(Solo) Br. (2+3) (3+2) *mf* *p*

Flhr. *ff* *p*

Ten. Tb. *ff* *p*

Bar. *mp* *ff* *p*

B. Pos.

Tba. *mp* *ff*

Gr. Tr.

T.-t.

E-Bass *H hervortretend* *mf* *3* *mp* *3*

D. 19 721

72 **Tempo di Valse triste**

Altfl. *mp*

Ehr. *p* 3

Bar. Sax. *p* 3

Basskl. *p*

Kfg. *pp*

Tempo di Valse triste

(Solo) Br. *mp* *mf* 3 3

Flhr. *mp*

Ten. Tb. *pp*

Bar. *pp*

B. Pos. *mf* *pp*

Tba. *pp*

Gr. Tr. *mp* *pp*

T.-t. *mp* *pp*

E-Bass *p* Slap

Der E- Bass leitet gemeinsam mit der Solobratsche, dem Baritonsaxophon, der Bassposaune und dem Tam- Tam den als 2. Variation bezeichneten, zehn Takte (3/4- Takt) langen nächsten Abschnitt (Tempo di Valse triste) mit einem kurzen, akzentuierten („geslapten“) Ton ein. Danach begleitet er das Soloinstrument mit kurzen, leisen Einwürfen und Tremolotönen, die teilweise nur mit Hilfe von Doppelgriffen zu spielen sind.

Der nächste Teil trägt den Titel 5. Variative Durchführung dauert 12 Takte (3/4- Takt, Adagissimo und Tempo di Valse triste) lang und wird vom E- Bass alleine mit einem großen Intervallsprung eingeleitet. In diesem sehr ruhigen Abschnitt erreicht die E- Bassstimme wieder sehr hohe Register und doppelt in einem eingeschobenen 5/4- Takt die Flageoletttöne der Soloviola.

Im darauf folgenden, neuntaktigen Part des Werkes (6. Variative Durchführung, 3/4- 5/4- 3/4- Takt, Tempo di Valse triste) wird der E- Bass dreimal sehr kurz eingesetzt und muss dabei weiterhin relativ hohe, im Violinschlüssel notierte Töne realisieren.

In der 7. Variativen Durchführung, dem mit 34 Takten (5/4- 3/4- 5/4- Takt, Tempo di Valse triste- Allegro molto e energico) längsten Abschnitt werden alle bisherigen Elemente der E- Bassstimme eingesetzt. Der Musiker muss schnelle, rhythmische akzentuierte Einwürfe, schwierig umzusetzende Flageoletts und „geslapte“ Töne spielen. Dabei treibt er das Stück abwechselnd mit den tiefen Blasinstrumenten weiter und bildet ein wichtiges Fundament für die Solobratsche.

Die „Trauermusik für Siegfried Palm“ wird durch einen zehntaktigen (5/4- Takt, Adagissimo) „Schlusschoral“ abgeschlossen und hat den Titel „Thema- Choral“. In diesem sehr getragen gespielten Teil doppelt der E- Bass zuerst die Melodie des Baritonsaxophon, dann die der Tenortuba, danach leitet er mit einer immer höher werdenden Basslinie den Schluss ein, der in den letzten zwei Takten nur von der Soloviola mit Begleitung des Tam- Tams und der großen Trommel umgesetzt wird.

Bischofs „Trauermusik für Siegfried Palm“ ist einerseits von Klangflächen in tieferen Registern geprägt, die sich durch die Instrumentierung ergeben- der Komponist verwendet hier für sein Werk vor allem tief klingende Blasinstrumente- , andererseits erhält das Stück durch die kurzen themenartigen Figuren, die teilweise von einem Begleitinstrument begonnen und von einem anderen weitergeführt werden, einen unverwechselbaren Charakter. Die E- Bassstimme fügt sich homogen in die Klangfläche der tiefen Blasinstrumente ein und es entstehen interessante Klangfarben im Zusammenspiel des E-

Basses mit den herkömmlichen Orchesterinstrumenten. Die Aufgabe des Elektrobasses ist sehr anspruchsvoll und entspricht dem spieltechnischen Standart des modernen E-Bassspiels in der Pop-, Rockmusik und des Jazz. Die Bassstimme enthält schnelle Läufe, Flageolets, große Intervallsprünge, Passagen, die mit „Slap- Technik“ zu realisieren sind, und einige Akkorde. Ein weiteres interessantes Detail ist die Bezeichnung mancher Passagen und Themen mit dem Buchstaben H (=Hauptstimme), eine Methode die schon Arnold Schönberg benützte, um die wichtigen Stimmen abschnittsweise hervorzuheben. In diesem Werk ordnet Bischof dem E- Bass sehr viele solche hervorgehobenen, wichtigen Stellen zu; das sind Hinweise, die den Elektrobass zu einem Hauptinstrument in der Begleitung der Soloviola machen. Rainer Bischof ist seit dem deutschen Heiner Goebbels erst der zweite Komponist, der für sein Werk einen fünfsaitigen E- Bass (mit tiefer ,H-Saite) verlangt und das gesamte Register des Instrumentes ausschöpft.

5.10. Bassgitarre oder E- Bass (Versuch eines Resümees)

Wenn man sich vor Augen führt, dass der E- Bass trotz aller Virtuosen sowohl in der Pop- und Rockmusik, als auch im Jazz 20 bis 30 Jahre gebraucht hat, um allmählich aus dem Schatten von E- Gitarre und Schlagzeug zu treten, ist es dennoch erstaunlich, dass sich einige Komponisten der zeitgenössischen, ernsten Musik für den Einsatz dieses recht jungen Instrumentes für ihre Werke interessierten. Wie schon in der Einleitung erwähnt ist der E- Bass weder bei Laien, noch bei klassisch ausgebildeten Musikern das populärste Instrument, obwohl er gemeinsam mit dem bekannteren Schlagzeug einerseits das rhythmische Fundament, andererseits auch die Harmonische Basis für ein Ensemble bildet.

Es ist sehr interessant zu beobachten, wie die verschiedenen Komponisten die Rolle des E-Basses in der zeitgenössischen, ernsten Musik interpretierten, wobei der Umfang und die Schwierigkeiten der Bassstimmen nicht unbedingt vom Entstehungszeitpunkt der Werke abhängt, sondern eher vom Verständnis des jeweiligen Komponisten für das Instrument. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Künstler wie Hans Werner Henze oder vor Allem Krzysztof Penderecki schon Ende der 1960er Jahre Werke mit umfangreichen, technisch schwierig zu spielenden Bassstimmen schufen, obwohl der E- Bass in der Pop- und Rockmusik seine Aufgabe als reines Begleitinstrument damals erst langsam erweiterte und sich auch zu einem solistisch agierenden Instrument emanzipierte. Der E- Bass musste bis 1969 warten, um sich auch im Jazz zu behaupten und verdankte es Musikern wie Miles

Davis (Trompete), der ab 1967 zusehend mit elektrischen Klängen und Instrumenten experimentierte, und mit seinem Album „Bitches Brew“ (1969) den Startschuss des so genannten „Electric Jazz“ gab und den E- Bass in diese Musikrichtung einführte (Es gab natürlich schon früher Versuche, den E- Bass im Jazz einzusetzen -z.B: Monk Montgomery- doch erst Miles Davis konnte alle Jazzpuristen überzeugen, dass der E- Bass ein durchaus geeignetes Instrument für den Jazz ist).

Wie viele Komponisten der klassischen Moderne bezeichneten Henze und Penderecki den E- Bass in ihren Partituren und Einzelstimmen als „chitarra bassa“, also als Bassgitarre und setzten das Instrument auch teilweise wie eine tief gestimmte E- Gitarre ein. Bei Henzes „Floß der Medusa“ (1968) muss der E- Bass neben schnellen Läufen, die teilweise in sehr hohen Registern zu spielen sind, auch einige Akkorde bewältigen, eine Aufgabe, die eher eine Wiederholung der vorhandenen E- Gitarrenstimme in tieferen Lagen darstellt, als die E- Bassläufe und Akkorde, die man von den in den 1970er Jahren aufkommenden E- Bassvirtuosen kennt. Allerdings erinnern die tief gespielten rhythmischen Figuren der E- Bassstimme in Henzes Oratorium schon sehr an Aufgaben des Basses im Jazz. Interessanterweise passte Henze die Aufgabe des E- Basses oft der charakteristischen Spielweise der Instrumente an, mit denen er gerade gemeinsame Passagen zu bewältigen hat. So spielt er mit den tiefen Holz- und Blechbläsern tragende, lange Notenwerte in tiefen Registern, während er mit den Harfen, Tasteninstrumenten und der E- Gitarre oft gemeinsam sehr schnelle Achtel- und Sechzehntelläufe zu realisieren hat. Henze setzte den E- Bass eigentlich als Allround- Instrument ein, das durch seine Vielseitigkeit verschiedene Instrumente unterstützt, aber verwendete es nicht als reines Bass- Instrument, wie es zu diesem Zeitpunkt in allen anderen Musikrichtungen üblich war.

Auch Krzysztof Penderecki hatte Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre in seinen Werken eine ähnliche Zugangsweise zum Aufgabengebiet des E- Basses und behandelte das als „chitarra bassa“ (Bei einem einzigen Einsatz wird das Instrument „El- bas“ genannt.) bezeichnete Instrument als universalen Klangerzeuger, der verschiedenste, schwierige Passagen zu bewältigen hatte. Bei Pendereckis Oper „Die Teufel von Loudun“ (1968/69) wird der E- Bass nur speziellen Szenen eingesetzt und begleitet dabei auch nur bestimmte Figuren. Der Elektrobass hat das zweifelhafte Vergnügen vor allem bei Teufelsaustreibungen und Folterszenen musikalisch in den Vordergrund zu treten, wobei er in diesen dicht instrumentierten Teilen schwierige Läufe, Akkordzerlegungen, perkussive Einzeltöne und Geräusche realisieren muss.

Bei den rezitativartigen Abschnitten der zwielichtigen Gestalten des Apothekers und des Chirurgen, die wesentlich sparsamer orchestriert wurden, hat der E- Bass eine wesentlich exponiertere Rolle zu erfüllen, da er die beiden Sänger manchmal als einziges Instrument begleitet und dabei manchmal durch schnelle Achtel- und Sechzehntelläufe die Dialoge zwischen den intriganten Figuren einleitet. Diese Abschnitte beinhalten am ehesten E- Bass spezifische Aufgaben für das Instrument, während in allen anderen, dichter instrumentierten Teilen der Bass teilweise wie eine zu tief gestimmte E- Gitarre eingesetzt wird.

Einen Schritt weiter als bei der Oper „Die Teufel von Loudun“ ging Penderecki bei der Gestaltung der E- Bassstimme bei seinem 1971 komponierten Werk „Partita“. Die Aufgabe des E- Basses in diesem Cembalokonzert ist zwar nicht ganz so umfangreich, aber erheblich anspruchsvoller und teilweise nicht zu realisieren. Auch hier wurde das Instrument wieder als „chitarra bassa“ bezeichnet und hat auch teilweise ähnliche Aufgaben wie die mitspielende E- Gitarre zu erfüllen. Neben schnellen, hohen und durch die geforderte Geschwindigkeit kaum zu bewältigenden Läufen, hat der E- Bass auch viele Akkorde zu spielen, bei denen der Musiker oft alle vier Saiten des Instrumentes gleichzeitig zupfen muss und teilweise sind diese schwer zu greifenden Akkorde als Clusterglissandi über mehrere Takte hinweg über das ganze Griffbrett des Instrumentes zu verschieben, was eine große Kraftanstrengung der Greifhand erfordert.

Bei diesem Werk wird das ganze Register des Instrumentes eingesetzt und man hat den Eindruck, als ob der Komponist die komplexen Aufgaben sowohl der E- Gitarre, als auch des Kontrabasses zu einer Stimme für den E- Bass zusammengefasst und damit eine der schwersten, ausnotierten E- Bassstimmen der zeitgenössischen Literatur geschaffen hat. Diese Bassstimme hat nichts mit den Basslinien der frühen E- Bassvirtuosen der späten 1960er und frühen 1970er Jahren (z.B: John Entwistle, Chris Squire, Jack Bruce, Larry Graham oder Stanley Clarke) gemein, und ist auch eher als eine zu tiefe E- Gitarrenstimme zu verstehen.

Auch Friedrich Cerha behandelte den Elektrobass in seinen Werken eher als tiefe Gitarre, da bei beiden Werken, die der Komponist mit E- Bassbeteiligung geschrieben hat, das Instrument in den Partituren als Bassgitarre („Langegger Nachtmusik I“, 1969) oder „chitarra bassa“ („Baal Gesänge“, 1981) bezeichnet wurde. Gerade im Stück „Langegger Nachtmusik I“ wird der Musiker von Cerha darauf hingewiesen, dass die E- Bassstimme nicht oktavtransponierend zu interpretieren sei. Da der Bassist hauptsächlich dreistimmige

Akkorde in einer durchgehenden Viertelbewegung gemeinsam mit der Gitarre realisieren muss und die Stimme maximal eine Terz unter dem tiefsten Ton der Gitarre reicht, kann man davon ausgehen, dass Cerha eher eine Art Tenorgitarre als einen E- Bass vor Augen hatte, als er diese Stimme schrieb.

In seinem Werk „Baal Gesänge“ hat Cerha die E- Bassstimme in der gebräuchlichen Methode aufgeschrieben, das heißt, der E- Bass klingt eine Oktave tiefer als notiert (genau wie beim Kontrabass). Hier muss der E- Bass gemeinsam mit dem Kontrabass eine Art Reggae mit durchgehenden Vierteln begleiten, im Stil eines echten Reggaes in der Popmusik. Da die Stimme bis zum ‚E‘ hinunterreicht, wäre die Notation, die Cerha für „Langegger Nachtmusik I“ gewählt hat, für dieses Register kaum geeignet. Trotzdem hat Cerha das Instrument wieder als „chitarra bassa“ bezeichnet. Der Multiinstrumentalist Hans Zinkel, der dieses Werk zuletzt 2006 sowohl als Gitarrist, als auch E- Bassist interpretiert hat, bestätigte in einem Gespräch, dass sich auch in der Bassstimme eher Gitarren- typische Figuren und Fingersätze befinden.

Im Gegensatz zu seinen Komponistenkollegen bezeichnete Leonard Bernstein den Elektrobass in seinem Werk „Songfest“ (1977) als E- Bass, genauer gesagt als Fender-Bass, und ist damit der erste Komponist der klassischen Moderne, der den E- Bass zumindest von der Bezeichnung her das Instrument nicht als zu tiefe Gitarre betrachtet. Trotz der Präferenz eines bestimmten E- Bassmodells bot Bernstein diesem Instrument nur spärliche, Bass- untypische Aufgaben an. Auffällig ist die Notation der Bassstimme im Violinschlüssel und die relativ hohe Basslinie, die durchaus auch von einer E- Gitarre gespielt werden könnte. Wahrscheinlich ging es Bernstein hauptsächlich um den Klang eines hoch gespielten E- Basses und setzt ihn neben der Verdoppelung der linken Hand des Keyboards, vor allem als Unterstützung anderer Instrumente (Posaunen, Pauken) und als klanglichen Effekt ein.

Eine andere Herangehensweise an dieses relativ junge Instrument zeigte Kurt Schwertsik in seinem Werk „Starckdeutsche Lieder und Tänze“ (1980/82). Schwertsik bezeichnet in seiner Partitur das Instrument als E- Bass, und lieferte auch eine reine Bassstimme in seiner Komposition. Gemeinsam mit dem Violoncello und dem Kontrabass ist der E- Bass für die Ausführung der Basslinien zuständig und verwirklicht teilweise allein, teilweise mit einem oder beiden anderen Instrumenten zusammen einen einfach zu spielenden, aber wichtigen Basspart. Schwertsik ließ sich bei der Gestaltung der E- Bassstimme auf keinerlei Experimente ein und setzte dem Bassisten entweder einfache durchgehende

Viertel vor, oder bot ihm eine typische „Kontrabass“- Walzerbegleitung an. Schwertsik setzte den E- Bass eher als zusätzlichen Kontrabass ein, und die durchgehenden Viertel- und Achtelfiguren erinnern sehr an die Basslinien einfacher Popsongs, deren Hauptaugenmerk vor allem in der exakten Ausführung solcher Bassfiguren liegt.

Im Gegensatz zu Kurt Schwertsik benützte Alfred Schnittke den E- Bass in seinen Werken „Gogol Suite“ (1980) und „Seid nüchtern und wachet“ (1983) als Allroundinstrument, das neben den üblichen Aufgaben als Bassinstrument oft im Zusammenspiel mit verschiedensten Instrumenten neue Klangfarben kreiert. Einerseits darf der E- Bass ganz exponierte Aufgaben alleine übernehmen – zum Beispiel im dritten Satz der „Gogol Suite“, bei dem der E- Bass die typische Walzerbegleitung eines Kontrabasses realisiert, oder die Verdoppelung des Kontrafagottsolos im siebenten Abschnitt der Suite – andererseits unterstützt der E- Bass oft andere tiefe Instrumente – zu Beginn der Kantate „Seid nüchtern und wachet“ bildet der E- Bass gemeinsam mit den Posaunen, der Tuba dem Tam Tam, den Glocken und dem Basston der Orgel durch das Spielen von langen Notenwerten ein tiefes Fundament für den Chor, die Streicher und die Bläser.

Schnittke bezeichnete den E- Bass in seinen Partituren auch als „chitarra bassa“ und forderte ähnlich wie Henze und Penderecki vielseitige Aufgaben für das Instrument, wenngleich die spieltechnischen Schwierigkeiten in der „Gogol Suite“ und in der Kantate „Seid nüchtern und wachet“ wesentlich spärlicher gesät sind. Da der E- Bass bei Schnittkes Werken ständig mit verschiedensten Instrumenten gemeinsame Linien zu verwirklichen hat und der Musiker nicht in der Nähe der jeweiligen Partner platziert werden kann, bestehen die augenscheinlichsten Schwierigkeiten im exakten, gemeinsamen Zusammenspiel über große räumliche Distanzen.

Eine völlig andere Herangehensweise an die Gestaltung von E- Bassstimmen bewiesen Komponisten wie Benedict Mason, Heiner Goebbels und Rainer Bischof, die sich ab Mitte der 1990er Jahre mit der Rolle des E- Bass in ihren Werken auseinandersetzten, und sich eingehend mit den Stärken und Schwächen dieses Instrumentes beschäftigten. Alle drei Komponisten bezeichneten das Instrument in ihren Partituren und Einzelstimmen als E- Bass und forderten in ihren Werken vom ausführenden Musiker die verschiedensten Spieltechniken des modernen E- Bassspiels. Man merkt deutlich, dass es sich hier nicht mehr um Aufgaben für eine zu tief gestimmte (Bass)- Gitarre, sondern eindeutig um das Herausstreichen der Stärken eines in relativ kurzer Zeit entwickelten, vielseitigen Bass- Instrumentes handelt.

Rainer Bischof hat sich als Schüler Hans Erich Apostels der Dodekaphonie verschrieben und bis zu seiner Komposition von der „Trauermusik für Siegfried Palm“ vor allem mit Instrumenten aus dem klassischen Orchester beschäftigt, ehe er sich für den Elektrobass als neues Instrument für sein Schaffen interessierte. Um die spieltechnischen Möglichkeiten und die Klangeigenschaften auszuloten, befragte er ausführlich einige E- Bassisten über ihre Erfahrungen mit dem Ziel, durch die Ergebnisse der Umfragen eine harmonische Ergänzung mit den herkömmlichen Orchesterinstrumenten zu erreichen. Interessanterweise entschied sich Bischof gleich für einen fünfsaitigen E- Bass mit tiefer „H- Saite und nutzte das gesamte Register des Instrumentes in seinem Werk aus. Die Aufgabe des E- Basses in der „Trauermusik für Siegfried Palm“ ist sehr anspruchsvoll und entspricht dem spieltechnischen Standart des modernen E- Bassspiels der heutigen Populärmusik. Seine Rolle in diesem Werk ist geprägt durch schnelle Läufe in allen Lagen, Flageolets, große Intervallsprünge, das Spiel von Akkorden und das Einsetzen der so genannten „Slap- Technik“. Durch die Bezeichnung einiger Passagen und Themen der E- Bassstimme mit dem Buchstaben H (=Hauptstimme), erkennt man, dass Bischof dieses Instrument zu einem der wichtigsten Begleiter für seine Soloviola gemacht hat.

Rainer Bischof ist sicher nicht einer der größten Kenner der Pop-, Rockmusik und des Jazz, dennoch hat er durch das genaue Studium über die Möglichkeiten des Elektrobasses eines der interessantesten Werke der zeitgenössischen Musik für dieses Instrument geschaffen.

Anders als Rainer Bischof zählen Benedict Mason und Heiner Goebbels eigentlich zu Quereinsteigern in der zeitgenössischen, ernsten Musik, die sich vor ihren Karrieren als Komponisten sich einerseits als Filmemacher (Mason), oder andererseits als Avantgarde- und Jazzmusiker (Goebbels) beschäftigten und eine dementsprechend interdisziplinäre und konventionslose Zugangsweise in ihrem musikalischen Schaffen beweisen.

Mason bot in der vielschichtigen Oper „Playing Away“ (1994), die zwischen Avantgarde, Musical, Pop und Rock angesiedelt ist, für den Bassisten eine technisch äußerst anspruchsvolle Stimme an, die einerseits durchs Notenmaterial vorgegebene schnelle Läufe, rhythmisch komplexe Strukturen, Akkorde und Flageolets beinhaltet, andererseits genügend Freiraum für Improvisationen lässt. In Masons Oper gibt es immer wieder Abschnitte, die nur durch ihre Taktanzahl festgelegt sind und durch Hinweise des Komponisten einen gewissen Musikstil (z.B.: Disco) verlangen und die vom Rockensemble (inklusive E- Bassisten) erst erarbeitet werden müssen. In Masons Oper

wird auch zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Verwendung von Effektgeräten für den E- Bass gefordert; der Bassist erhält in seiner Instrumentalstimme mehrmals Hinweise wie „gritty sound“, „feedbacky“ oder „grungy“, wo der Musiker diese Abschnitte mit einem Verzerrer realisieren muss. Da Masons Werk „Playing Away“ alle möglichen Musikrichtungen einfließen ließ, ist es für den ausführenden E-Bassisten unabdingbar, sich mit Stilen wie Pop, Rock, Jazz, Folk, Musical und Klassik auseinandergesetzt und sich mit dem Umgang von Effektgeräten vertraut gemacht zu haben, um diese Oper interpretieren zu können.

Der Musiker, Komponist, Hörspielautor, Regisseur und Professor für Angewandte Theaterwissenschaft Heiner Goebbels ging in seinen Stücken einen Schritt weiter als Benedict Mason, indem er seinen ausführenden Musiker nicht nur einzelne Abschnitte seiner Werke musikalisch erarbeiten ließ, sondern auch sie zu handelnden Akteuren, Sprechern, Sängern und sogar zu Bühnenarbeitern machte. Bei seinen Werken „Black on White“ (1996) und „Landschaft mit entfernten Verwandten“ (2002) werden dem Einrichten von Spielsituationen und Aufbau von Instrumentenkonstruktionen ebensoviel Aufmerksamkeit zuteil, wie der musikalischen Ausführung selbst, wobei Goebbels in der Entwicklungsphase der Kompositionen gemeinsam mit den Musikern, Technikern und Ausstattern in Arbeitsworkshops Ideen für das jeweilige Stück zusammenträgt und Inszenierungsmöglichkeiten eruiert.

Neben dieser Konzeption von szenischen Aufgaben der mitwirkenden Musiker liegt die eigentliche Herausforderung aller Beteiligten in der endgültigen Gestaltung ihrer Instrumentalstimmen, die von Goebbels oft nur in Klavierauszügen vorskizziert wurden und ebenfalls in der gemeinsamen Probenarbeit fertig gestellt werden. Der E- Bassist und Kontrabassist Joachim Tinnefeld arbeitete häufig mit Heiner Goebbels und dessen oftmaligen Partner dem „Ensemble Modern“ zusammen und erzählte in Interviews, dass er beispielsweise bei dem szenischen Konzert „Eislermaterial“ (1998) beim Stück „Vom Sprengen des Gartens“ die Basslinie, beziehungsweise die Flageoletttöne aus dem Akkordmaterial der Klavierstimme zusammensuchen musste.

Goebbels' E- Bassstimmen gehören zu den schwierigsten Aufgaben in der zeitgenössischen, ernsten Musik, aber sie betonen durch das gemeinsame Erarbeiten von Komponist und Musiker trotz aller Komplexität die Stärken des Instrumentes. Die Basslinien beinhalten jede erdenkliche Spieltechnik, angefangen von schnellen Wechselschlagläufen, Passagen mit „Slap- Technik“, komplexe rhythmische Strukturen,

Flageoletts und Kunstflageoletts, bis hin zur gekonnten Verwendung von Effektgeräten. Außerdem sind alle Werke so konzipiert, dass sie nur mit einem fünfsaitigen E- Bass bewältigt werden können, und gehören zu den ersten Kompositionen der klassischen Moderne, die den Einsatz eines solchen Instrumentes verlangen. Die allergrößte Schwierigkeit in Goebbels' Bassstimmen liegt aber in der Aufteilung der Aufgabengebiete zwischen E- Bass und Kontrabass. Bei Heiner Goebbels' Werken muss der Bassist auch ein komplett ausgebildeter Kontrabassist sein, der auch mit dem Bogen perfekt umgehen und intonieren muss, da bei diesen Stücken nur eine Stelle als E-Bassist/Kontrabassist vorgesehen ist, und der Musiker einerseits mit allen Stilen des E- Bassspiels, als auch des Kontrabassspiels vertraut sein sollte, um diese anspruchsvollen aber auch zukunftsweisenden Rollen der beiden Bassinstrumente umzusetzen.

Zum Thema E- Bass in der zeitgenössischen, ernsten Musik kann abschließend bemerkt werden, dass nach den sehr frühen Experimenten von Komponisten wie Henze und Penderecki eine gewisse Stagnation in der Entwicklung von interessanten Aufgaben für den Elektrobass aufkam und erst Mitte der 1990er Jahre neue Herausforderungen für E-Bassisten in der klassischen Moderne entstanden. Das ist erst durch das intensive Beschäftigen mit den Stärken und Schwächen des Instrumentes und durch die enge Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Musikern möglich geworden. Werke von Benedict Mason, Heiner Goebbels und Rainer Bischof könnten die Rolle des E- Basses in der zeitgenössischen, ernsten Musik erheblich festigen und zeigen, dass neben der E-Gitarre und dem Schlagzeug auch der E- Bass durchaus sinnvoll und anspruchsvoll eingesetzt werden kann.

6. Literaturverzeichnis

- *Alfred Schnittke, Werk.* www.schnittke.de/gogol.htm. 4.7.2008. 15:03.
- Anders, Marcel (2007). *Fieldy. Korn. Reginald Arvizu ist der Herr der 15 Saiten. Gitarre & Bass.* MM- Musik- Media- Verlag GmbH (9), S. 44ff.
- *Audiovox #736 Electric Bass Fiddle.* www.bassic.ch/i_his_av.asp. 14.03.2008, 9:05.
- Back, Regina (2001). *Satansspuk und Hexentanz.* www.br-online.de/kultur-szene/klassik/pages/kk/cho/2001_2002/druckversion/pr_cho_20011208.html-41k-. 6.7.2008, 13:10.
- Bacon, Tony/ Moorhouse, Barry: *The Bass Book.* www.ctbasses.com/bbook.html. 23.11.2007, 22:36.
- Bonelli, Rainer (2008). *Komponistenprospekt.* www.doblinger-musikverlag.at/Komp/cmp_detail.php?compID=13&sp=1. 12.6.2008, 13:56.
- *Brockhaus Rieman* (1989). Erweiterte Taschenbuchausgabe. B. Schott's Söhne: Mainz (3). S. 239.
- *Conklin Guitars.* www.conklinguitars.com/infacegallery/controls.html. 17.6.2008, 17:59.
- Considine, J. D. (2007). *Back To Basics. Bass Guitar.* Future Network USA (7), S. 36 ff
- Considine, J.D. (2005). *Sub Shop. Bass Guitar.* Future Network USA (5), S. 80, 81
- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1989). *Penderecki, Krzysztof.* Gemeinsame Taschenbuchausgabe des deutschen Taschenbuchverlages Karl Vötterle GmbH u. CoKG: Kassel, Basel, London, (c. 1973 Bärenreiter- Verlag), Band 16; S. 1477- 1479.
- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1989). *Bernstein, Leonard.* Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuchverlages Karl Vötterle GmbH u. Co.KG, Kassel, Basel, London, (c.1973 Bärenreiter Verlag, Kassel) Band 1, S. 1797, 1798.
- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1989). *Schwertsik, Kurt.* Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuchverlages Karl Vötterle GmbH u. Co.KG, Kassel, Basel, London, (c.1973 Bärenreiter Verlag, Kassel) Ergänzungsband, S. 97, 98.

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2000): allgemeine Enzyklopädie der Musik. *Cerha, Friedrich*. 21 Bände in zwei Teilen, hrsg. von Ludwig Fischer.- Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Meltzer, Band 4, S. 599- 564.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2000): allgemeine Enzyklopädie der Musik. *Schnittke, Alfred*. 21 Bände in zwei Teilen, hrsg. von Ludwig Fischer,- Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Meltzer, Band 14, S. 1534- 1539.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. (1989). *Henze, Hans Werner*. Gemeinsame Taschenbuchausgabe des Deutschen Taschenbuchverlags Karl Votterle GmbH u. Co.KG, Kassel, Basel, London, (c.1973 Bärenreiter- Verlag, Kassel), Band 6, S. 176-179
- *Fender*. www.rockprojekt.de/E-Bass/e-bass2.htm. 22.4.2008, 8:17.
- Gerecht, Bert (1991). *Bass Talk*. Köln: Bund Verlag GmbH.
- *Gibson Electric Bass (EB- 1)*. www.bassic.ch/i_his_gibson.asp. 3.5.2008, 16:46.
- Glandien, Kersten (2000). *En Route- Eine monographische Studie zum Oeuvre von Heiner Goebbels*. www.heinergoebbles.com/deutsch/portrait/port18d.htm. 26.6.2008, 14:03.
- Groll, Dirk (2005). Dean, Edge Hammer 10. *Gitarre & Bass*. MM- Musik- Media- Verlag GmbH (11), S. 138ff.
- Groll, Dirk (2007). Baby Bass Klassiker von Framus. *Gitarre & Bass*. MM- Musik- Media- Verlag (4), S.284, 285.
- Groll, Dirk (2008). Tokai Talbo Bass. *Gitarre & Bass*. MM- Musik- Media- Verlag GmbH (2), S. 246, 247.
- Henze, Hans Werner (1984). *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955- 1984*. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co.KG, Erweiterte Neuauflage Dezember 1984. S. 234 u. 235.
- *History*. www.steinbergerworld.com/history.htm. 21.04.2008, 10:25.
- *History*. www.steinbergerworld.com/history.htm. 21.04.2008, 17:03.
- *Höfner, Der Anfang- Die 50er und 60er Jahre*. www.hoefner.com/gab/de/content/41/view/14. 29. 4. 2008, 21:13.

- Hopkins, Greg/ Moore, Bill. *Ampeg Horizontal Basses*.
www.vguitar.com/brands/details.asp?AID=1065. 14.5.2008, 18:49.
- Jamerson jr, James (2006). James Jamerson. *Bass Player. (Bass Giants, 25 Players who changed everything)*. CMP Entertainment Media, S. 55.
- Jansson, Mikael/Maladandrone, Scott: *Jurassic Basses*.
www.bassplayer.com/story.asp?storycode=10163. 21.10.2005, 11:03.
- Kamila, Niki (2005). Liebe, Emotion, Bass: D(o)ug Pinnick. *Gitarre & Bass*. MM-Musik- Media- Verlag GmbH (11), S.86ff.
- Lehmann, Lars (2002). Le Fay: Remington Steele 5. *Bass Professor*. VU Verlagsunion KG (4), S. 26- 28
- Lehmann, Lars (2008). Trip Wamsley. *Bass Professor*. VU Verlagsunion KG (2), S. 20ff.
- Lohse, Jonas: *Kontrabassverstärkung- Entstehung*. www.geba-online.de/site.php4?site_id=449&search=kontrabassver%E4kung . 16.5.2008, 8:53.
- Matthias Koeppel. Portrait und Lebenslauf.
www.matthiascoeppel.de/m.koeppel.htm. 2.7.2008. 16:43.
- *Mit äußerster Zurückhaltung, Gespräch mit Heiner Goebbels*. zuerst abgedruckt in: Programmheft „Eislermaterial“, musica viva/ Bayerischer Rundfunk, München 1998.
- Planyavsky Alfred (1984). *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing: Hans Schneider.
- Pomeroy, Dave (2006). Retro- Rama: 1956 Framus Triumph Electric Upright. *Bass Player*. CMP Entertainment Media (1), S. 64.
- Pomeroy, Dave (2007). Retro- Rama: 1959 Rickenbecker 4000, *Bass Player*. New Bay Media (10), S. 28.
- Pomeroy, David (2005). Retro- Rama: 1966 Ampeg AUB-1. *Bass Player*, CMP Entertainment Media (8), S.82.
- Regenfelder, Harald (2003). *Der Elektrobass in seiner Entwicklung, in seinem sozialen Umfeld und seiner Spieltechnik*. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien und Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.
- Seewers, Jogi (2007). Leland Sklar. *Bass Professor*, VU Verlagsunion KG (3), S. 24.

- Siminoff, Roger: *Lloyd Allayre Loar*.
www.siminoff.net/pages/loar_background.html. 15.5.2008, 23:45.
- Sweers, Jogi (2007). The Story of Gibson Basses. *Bassprofessor*, VU Verlagsunion KG (4), S. 100.
- The Diagram Group (1988). *Musikinstrumente der Welt*. Sonderausgabe für Orbis Verlag für Publizistik GmbH: München. S. 307.
- The Diagramm Group (1988). *Musikinstrumente der Welt*. Sonderausgabe für Orbis Verlag für Publizistik GmbH: München. S.71.
- *The History of Danelectro*. www.danguitars.com/TheHistoryofDanelectro.html. 06.05.2008, 11:56.
- *The History of Touch- Style*.
www.megatar.com/english/Touchstyle/History/history.html. 29.5.2008, 14:17.
- *The Modern Era of the Electric Guitar*. www.rickenbecker.com/history_early.asp. 29.4.2008, 23:17.
- *The Origin of the 12 String Bass*. www.12stringbass.com/newpage11html. 13.4.2008, 14:29.
- *Time Line*. www.musicyo.com/steintimeline.asp. 21.04.2008, 11:03.
- Toop, Richard (1999). *Benedict Mason, Komponist*.
www.benedictmason.com/german/destart.htm. 2.8.2008, 20:03.
- Urbanek, Josef (2004). Vintage Klassiker: Der Höfner Beatle Bass. *Gitarre & Bass*; MM- Musik- Media- Verlag (1), S.186.
- Wickersham, Susan. *Alembic History*. www.alembic.com/family/history.html. 27. 4. 2008, 13:09.
- *Zögernder Anfang- große Namen*. www.framus-vintage.de. 29.4.2008, 15:43.

7. Danksagung

An erster Stelle möchte ich Herrn Ao. Prof. Dr. Manfred Angerer danken, der mir die Möglichkeit gab mein Studium zu beenden und mir mit seiner freundlichen Art die Scheu nahm, mich so einer schwierigen Herausforderung zu stellen.

Ich möchte meiner Freundin Margit Lindner, meinen vier „Eltern“ Christl und Ernst Istler, Senta und Peter Krausneker und meinen Freund und Arbeitskollegen Bernhard Kircher für das gewissenhafte, unermüdliche Korrekturlesen und für die moralische Unterstützung in den letzten Monaten danken; ohne sie wäre diese Arbeit nie zustande gekommen.

Besonderer Dank gilt meinem lieben Kollegen Joachim Tinnefeld, der mir einerseits mit seiner Erfahrung als E- Bassist in vielen Gesprächen die Rolle des E- Basses in der zeitgenössischen, ernsten Musik verdeutlicht hat und andererseits netterweise auch das Notenmaterial von den Werken Benedict Masons und Heiner Goebbels' zu Verfügung gestellt hat.

Weiters möchte ich Hans Zinkel danken, der mir vor allem Einblick über die Aufgabe des E- Basses bei Friedrich Cerha verschaffen und mir viele Erfahrungswerte über die Aufführungspraxis von Werken mit klassischen unverstärkten und elektrisch verstärkten Instrumenten vermitteln konnte.

Mein Dank gilt auch meinem Freund Niki Witoszynskyj, der mir beim Einscannen aller Notenbeispiele eine große Hilfe war und mir auch viele schöne, selbst geschossene Photos von einigen E- Bassvirtuosen (Stanley Clarke, Mark King, T.M. Stevens, Markus Miller, Victor Wooten, Victor Bailey...) für diese Arbeit überlassen hat.

Für die Hilfe bei der Herstellung des „layouts“ möchte ich meinen Freund Thomas Glettner danken.

Abschließend danke ich dem Archiv der Wiener Symphoniker und seinen Mitarbeitern/Innen für das Zur- Verfügung- Stellen einiger Partituren und des Kopierers.

8. Lebenslauf

Kurt Istler: Geboren am 6. 2. 1968

1974- 1978: Volksschule Schäffergasse 3, 1040 Wien

1978- 1982: Bundesrealgymnasium Waltergasse 7, 1040 Wien

1982- 1987: Oberstufenrealgymnasium Kundmannngasse 20, 1030 Wien

1987: Matura

1988: Leistung des Zivildienstes im Orthopädischen Krankenhaus Gersthof, 1180 Wien

1988: Beginn des Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Wien

1990- 1996: Freiberufliche Mitarbeit im Archiv der Wiener Symphoniker auf Honorarbasis

März 1996- Mai 1997: Angestellter des Archivs der Wiener Symphoniker

Mai 1997: Unterbrechung des Studiums und Anstellung als Orchesterwart der Wiener Symphoniker

2001: Übernahme der Instrumentenverwaltung der Wiener Symphoniker



Musikalische Ausbildung:

1975- 1981: Mitglied der Wiener Mozart Sängerknaben

1979- 1986: Gitarrenunterricht am Prayner Konservatorium, Mühlgasse 28- 30, 1040 Wien bei Elisabeth Sonntagbauer, Katzufumi Matsunaga (Klassik) und Peter Legat (Jazz)

1987- 1988: Kontrabassunterricht (privat) bei Alfred Winter

1989- 1993: Kontrabassstudium am Konservatorium der Stadt Wien bei Andrew Ackerman

Seit 1988: E- Bassist (Autodidakt), zahlreiche Auftritte mit Ensembles wie: „Mystifikation“, „Paul & Paula“, „The Line“, „Lemoniberg“ und „Walser“.