

Die Entwicklungsgeschichte des E-Basses

von
Andre Welzel

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	3
2 Entstehungsgeschichte und die fünfziger Jahre.....	5
3 Die sechziger Jahre.....	7
3.1 Stilprägende Bassisten der sechziger Jahre.....	10
3.1.1 James Jamerson und Motown.....	10
3.1.2 Paul McCartney und „The Beatles“.....	15
3.1.3 John Entwistle und „The Who“.....	19
3.1.4 Jack Bruce und „Cream“.....	22
3.1.5 Larry Graham.....	27
3.1.6 Francis „Rocco“ Prestia und „Tower Of Power“.....	31
4 Zusammenfassung.....	34
5 Quellenverzeichnis.....	37
5.1 Literatur.....	37
5.2 Onlinequellen.....	38
5.2 Notenmaterial.....	38
5.3 Aufnahmen.....	38
5.4 Videos.....	41
6 Anhang.....	42
6.1 Zeichenerklärung.....	42
6.2 Sonstiges.....	42
6.3 Erklärung über die eigenständige Erstellung der Hausarbeit.....	43

1 Einleitung

Der E-Bass ist noch ein relativ junges Instrument. Dennoch entwickelte er sich im Zeitalter der Medien und der Globalisierung rasant von einer Marktlücke zum einflussreichen, eigenständigen und prägenden Musikinstrument. In der Musikgeschichte gibt es viele Beispiele für neue Musikinstrumente, die im Gegensatz zum E-Bass nur geringe Popularität erlangten und demzufolge wenig nachhaltigen Einfluss auf die Musik hatten. Jim Roberts nennt als Beispiel das Telharmonium.¹

Als großer Umbruch in der Geschichte des Instrumentes werden landläufig gerne die siebziger Jahre mit virtuosen Jazzbassisten, allen voran Jaco Pastorius und Stanley Clarke, angeführt. Sicherlich ist die Festsetzung dieser Zeit als Revolution nicht unberechtigt, zumal Pastorius und Clarke insbesondere mit ihren Basssoloalben („Jaco Pastorius“ (1976), „Stanley Clarke“ (1974)) neue Dimensionen des Bassspiels aufzeigten. Sie sprengten die bis dato für möglich gehaltenen spieltechnischen Möglichkeiten und als erste Bassisten, die überhaupt Soloalben veröffentlichten, rückten sie das Instrument in den Mittelpunkt.

Wie sinnvoll aber ist dieser Umbruch? Gab es nicht bereits vorher prägende Bassisten, deren Schaffen ihre eigene Musik und die Musik weiterer Generationen nachhaltig beeinflussten? Welche wichtigen bautechnischen Entwicklungen gab es bereits in diesem frühen Entwicklungsstadium des Instruments? Wie und Warum etablierte sich das Instrument überhaupt in der populären Musik? Ohne die Leistungen oben genannter Musiker schmälern zu wollen, soll die vorliegende Arbeit die wichtigen Entwicklungen, die im Schatten von Pastorius, Clarke und späteren Virtuosen zu leicht übersehen oder überhört werden zum Vorschein bringen. Der Fokus liegt also auf der Entwicklung des Instruments von seiner Entstehung bis zu den frühen siebziger Jahren.

Die oben genannten Fragestellungen sollen einerseits mit einem chronologischen Überblick über die Entwicklung des Instrumentes beantwortet werden. Andererseits soll das Leben und Wirken einiger wichtiger Bassisten analysiert werden, um deren Einfluss auf die Entwicklung des Instrumentes sowie der Musik im Allgemeinen herauszustellen. Dazu soll zunächst die Geschichte des Instrumentes innerhalb der fünfziger Jahre, in denen das neue Instrument eingeführt wurde, dargestellt und analysiert werden. Während dieser Zeit muss sich das Instrument etabliert haben und zum gängigen Bassinstrument in der Popmusik geworden sein. Im darauf folgenden Teil wird die Fortsetzung der Geschichte in den sechziger Jahren dargestellt. In dieser Phase reifte der E-Bass in vielerlei Hinsicht bereits zu dem vielseitigen Instrument,

¹ Roberts, Jim: *How The Fender Bass Changed The World*. S. 14.

dass wir heute kennen. Daher wird das Kapitel über die sechziger Jahre den Hauptteil dieser Arbeit darstellen. Neben einem Überblick über die Geschichte des Instrumentes in dieser Zeit soll eine Analyse der Bassisten James Jamerson, Paul McCartney, John Entwistle, Jack Bruce, Larry Graham, sowie Francis „Rocco“ Prestia erfolgen.

Im deutschsprachigen Raum gibt es bislang wenig Literatur über diese Thematik. Wenn überhaupt finden sich derartige Artikel in Musikerfachzeitschriften u.ä.. Aus diesem Grunde muss man zumeist auf Primärquellen, wie z.B. Tonaufnahmen zurückgreifen, oder aber nichtwissenschaftliche Literatur als Primärliteratur heranziehen. Auch die vorhandenen Veröffentlichungen müssen sich häufig aus Erzählungen von Zeitzeugen bedienen, die nicht immer unkritisch hinnehmbar sind.

Für diese Arbeit ist vor allem die Veröffentlichung „How The Fender Bass Changed The World“ von Jim Roberts von großer Bedeutung. Roberts schildert in diesem Buch in umfassender Weise die Entwicklungsgeschichte des E-Basses und wirkt aufgrund zahlreicher Quellen durchaus glaubhaft. Allerdings fehlen in diesem Werk jegliche Belege durch Notenbeispiele, sodass musikalische Sachverhalte oft schwammig bleiben. Eine weitere wichtige Quelle bietet „Standing In The Shadows Of Motown“ von Dr. Licks, der dieses Buch lediglich unter seinem Künstlernamen veröffentlicht hat. Es handelt sich hierbei um eine ausführliche, gründlich recherchierte Veröffentlichung über das Leben und Wirken des Bassisten James Jamerson. Thematisch auf Jamerson und das Motown Label² begrenzt, bietet diese Veröffentlichung neben geschichtlichen Informationen zahlreiche Transkriptionen von Jamersons Basslinien.

Letztendlich dienen auch verschiedene Lehrbücher, die sich mit Stiliketten verschiedener Bassisten befassen als Primärquelle. Sind die Inhalte hierbei stark subjektiv vom jeweiligen Autor beeinflusst, bieten sie dennoch Aufschluss darüber welches Bild von bestimmten Entwicklungen heute in der Lehre weitergegeben wird.

Anmerkend sei an dieser Stelle erwähnt, dass alle im Text genannten Ton – und Videobeispiele auf der beiliegenden CD enthalten sind, sodass ein schneller Zugriff erleichtert wird.

² Die Motown Record Company, L.P., ist eine 1959 gegründete Plattenfirma, die ursprünglich unter dem Namen Tamla Record Company von Berry Gordy Jr. in Detroit, Michigan gegründet wurde. Unter ihr arbeiteten viele Größen der Popmusik, wie z.B. Marvin Gaye, Stevie Wonder u. Jackson 5. Ihr Produzententeam schuf eine charakteristische Mischung aus Pop und Soul, sodass der Begriff Motown heute oft landläufig als Begriff für diesen Stil verwendet wird.

2 Entstehungsgeschichte und die fünfziger Jahre

Der E-Bass in seiner heutigen Form entwickelte sich schon in den 1940er Jahren. Das erste Instrument jedoch, das sich am Markt durchsetzen konnte war der Fender Precision Bass, der 1951 von Leo Fender eingeführt wurde.³ Zuvor gab es bereits unterschiedliche Versuche den Kontrabass elektrisch zu verstärken bzw. eine, in Anlehnung an die bereits etablierte E-Gitarre, horizontal bespielbare Alternative zu bauen. Diese konnten sich allerdings nicht am Markt behaupten.⁴ Genau genommen ist es daher der Fender Precision Bass der als prägendes Instrument bezeichnet werden muss. Mit diesem Instrument wurde eine Mischform aus Kontrabass und E-Gitarre erschaffen. Um eine saubere Intonation zu vereinfachen wurden, im Gegensatz zum Kontrabass, Bundstäbchen wie bei der Gitarre benutzt. Der Name Precision Bass spielt auf eben diese Intonationserleichterung an.⁵ Letztendlich war die Idee eines Bassinstrumentes mit Bündlen aber nicht neu. Schon in der Renaissance, lange bevor sich der Kontrabass in seiner heutigen Form durchsetzte, gab es mit der Violone ein Bassinstrument, welches dem Kontrabass ähnelte, jedoch mit Bündlen ausgestattet war.⁶

Leo Fender sah die Notwendigkeit des Instruments darin, dass Kontrabassisten weniger Transportaufwand haben sollten („We needed to free the bass player from the big dog [-] house, the acoustic bass.[...]“⁷). Außerdem sollte das neue Bassinstrument auch als Zweitinstrument für Gitarristen attraktiv werden.⁸ Zu diesem Zeitpunkt gab es also lediglich zweckdienliche Gründe für die Erfindung des Instrumentes: höhere Lautstärke, bessere Transportmöglichkeit sowie die Einsatzmöglichkeit als Zweitinstrument für Gitarristen. Noch dachte offenbar niemand, nicht einmal Leo Fender, daran einen neuen Sound zu erschaffen, der neue Musikstile ermöglichen und prägen konnte.

Der erste Fender Precision Bass sollte dem Klang des Kontrabasses noch möglichst nahe kommen, da Fender nur auf diese Weise eine Chance am Markt sah. Das Instrument wurde demzufolge auch mit geschliffenen Saiten, die den verbreiteten Darmsaiten des Kontrabasses nahe kamen, sowie einem Dämpfer, ausgestattet. Auf diese Weise entstand ein dumpfer Ton mit sehr wenig Sustain.⁹

Einer der ersten Musiker, der den E-Bass einer breiteren Masse zugänglich machte war Jazz Vibraphonist Lionel Hampton. Nachdem Leo Fender ihm das Instrument vorgestellt hatte war

³ Roberts, S. 13.

⁴ Ebd., S. 28 ff..

⁵ Ebd., S.33.

⁶ Ebd., S. 17.

⁷ Ebd., S. 13.

⁸ Ebd., S. 13.

⁹ Ebd., S. 33.

Hampton so begeistert davon, dass er in seiner Band unbedingt einen E-Bassisten wollte. Daraufhin wechselte sein Bassist Roy Johnson vom Kontrabass zum E-Bass. Auch sein 1952 eingestiegener Nachfolger, der Kontrabassist Monk Montgomery wurde dazu bewegt E-Bass zu spielen.¹⁰

Als einer der ersten Rock'n Roll Songs in dem der E-Bass eingesetzt wurde und eine tragende Rolle spielt, gilt Elvis Presleys „You're So Square (Baby I Don't Care“) von 1957.¹¹ Vor der Aufnahme des Stückes musste Presley seinen Kontrabassisten Bill Black überreden den E-Bass zu spielen, da Presley selbst von dem neuen Instrument begeistert, Black ihm jedoch abgeneigt war. Letztendlich spielte Presley bei diesem Stück selbst den Bass ein, da Black nicht in der Lage war das Intro auf diesem Instrument zu spielen.¹² Hier wird beispielhaft deutlich welche Skepsis Bassisten zu dieser Zeit dem Instrument gegenüber hatten. Interessanterweise waren gleichzeitig stilprägende Musiker wie Presley von dem neuen Instrument begeistert. Wenngleich der Bass in der Regel keine besondere Rolle in Presleys Musik spielte, führte die Bevorzugung des E-Basses in seiner Begleitband dennoch zu einer ersten weitreichenden Verbreitung des neuen Instrumentes.

Nachdem der E-Bass in Elvis Presleys Band bereits einen kleinen Durchbruch in der Musikszene erlangte, begann man in der Nashville Country Szene der späten fünfziger Jahren die sogenannte „Tic Tac“ Technik zu verwenden. Dabei wurde im Studio die Kontrabassstimme mit einem E-Bass gedoppelt, um somit die klanglichen Vorzüge beider Instrumente zu vereinen.¹³ Es setzte sich hier vor allem der Danelectro UB2 Bass durch, ein sechssaitiger E - Bass der genauso wie eine Gitarre gestimmt war, jedoch eine Oktave tiefer klang. Diese Aufnahme- bzw. Arrangiertechnik war von da an bis in die sechziger Jahre wichtiger Bestandteil des Rhythmusgruppensounds in den Nashville Country Produktionen. Der womöglich erste Titel, der mit dieser Technik eingespielt wurde war der Instrumentalhit „Rebel Rouser“ von Duane Eddy aus dem Jahre 1958.¹⁴

Im Rhythm & Blues der 50er Jahre setzte sich der E-Bass besser durch als im Mainstream Pop und fand eine größere Wertschätzung. Über die frühe Phase des Instrumentes in diesem Musikstil sagte Produzent und Musiker Quincy Jones, dass das Instrument im Gegensatz zum Kontrabass über einen so imposanten Klang mit so viel Persönlichkeit verfüge, dass die bis dato üblichen Viertellinien (gemeint sind wohl Walking Bass Linien und deren Varianten) nicht mehr ausreichend seien. Die technologische Entwicklung führte dazu, dass diese alte

¹⁰ Ebd., S. 35 f..

¹¹ Ebd., S. 47.

¹² Ebd., S. 47.

¹³ Ebd., S. 52.

¹⁴ Ebd., S. 52.

Spielweise nicht mehr funktionierte . Das neue Instrument verlangte auch eine neue Sprache (*„You couldn't just have it playing 4/4 lines because it had too much personality.[...] The old style didn't work anymore and it created a new language“*¹⁵).

Quincy Jones, der durch seine Arbeit mit Lionel Hampton bereits früh die Vorzüge des E-Basses kennenlernte produzierte auch spätere Alben mit derselben Einstellung zum Bass, die er bereits früh entwickelte. So finden sich zum Beispiel auf den von ihm produzierten Michael Jackson Alben „Off The Wall“, „Thriller“ und „Bad“ sehr viele Stücke mit prägenden Basslinien. Beispiele wären etwa die Stücke „Off The Wall“, „Thriller“, „Billie Jean“ oder „Bad“. Es lässt sich hier also bereits eine erste Wurzel erkennen, die das Instrument später zu einem wichtigen und bedeutsamen Instrument in der vom R&B und Soul beeinflussten Musik werden ließ. Auch wenn bei späteren Michael Jackson Produktionen bereits häufig Synthesizerbässe eingesetzt wurden, wie es der Trend der Zeit verlangte, kann man vermuten, dass der E-Bass maßgeblichen Anteil an dieser Entwicklung hatte. Durch dieses Instrument wurde es überhaupt erst möglich druckvolle und transparente Basslinien in die Musik zu integrieren, sodass erst auf diese Weise ein Bewusstsein für diesen Sound entstehen konnte.

3 Die sechziger Jahre

In den frühen sechziger Jahren setzte sich der E-Bass in den populären Musikstilen immer weiter durch. Zunächst wurde er zum Standardbassinstrument in der Surfmusik. Als wichtiges Stück dieser Phase bezeichnet Roberts hierbei der Titel „Walk – Don't Run“ von „The Ventures“ aus dem Jahre 1960.¹⁶ Zwar hat der Bass in diesem Stück keine herausragende Funktion, das Instrument klingt auf der Aufnahme jedoch sehr druckvoll und transparent, was zu dieser Zeit noch ungewöhnlich war und der Musik einen wichtigen Teil zu ihren damals modernen Sound beisteuerte. Die Rolle des E-Basses in der Surfmusik legte demnach auch einen Grundstein dafür, dass die Bandbesetzung in den populären Musikstilen der sechziger Jahre in der Regel einen E-Bassisten vorsah.¹⁷

In der Beatmusik der sechziger Jahre hatte der E-Bass schließlich seinen festen Platz. Keith Richards betrachtet ihn rückblickend auf die späten fünfziger und frühen sechziger Jahre als ein Kernelement des Rhythmus und der Kraft der aufkommenden Rockmusik.¹⁸ Alleine die Lautstärke des Instrumentes sorgte schon für ein neues Spielgefühl und neue Spielweisen, die

¹⁵ Ebd., S. 48.

¹⁶ Ebd..

¹⁷ Ebd., S. 56.

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 58.

die Musik veränderten. So wurde es dem Bassisten möglich Basslinien zu spielen, die zuvor mangels Durchsetzungsvermögens nicht funktioniert hätten. Der Bassist nahm demzufolge auch eine einflussreichere Rolle in der Musik ein.

Durch die höhere erreichbare Lautstärke konnte die Rockmusik überhaupt erst entstehen. Sicherlich spielt dabei die E-Gitarre eine noch wichtigere Rolle. Aber für die neue Spielweise, die laute Rockbands wie „The Who“ oder „The Cream“ ins Leben riefen benötigten diese Gruppen ein Instrument, mit dem das Bassfundament auf ein ebenso hohes Lautstärkeniveau gehoben werden konnte, wie die Gitarre und das Schlagzeug.

Neben den genannten musikalischen Gründen für die Etablierung des Instrumentes lassen sich sicherlich auch soziale Gründe anführen. So war sicherlich seine Nähe zur Gitarre hinsichtlich des Spielgefühls einer der Hauptgründe. In den jugendlichen Bands galt die E-Gitarre bereits als populäres Instrument, da Musiker wie Chuck Berry ihr schon im zurückliegenden Jahrzehnt zu diesem Ansehen verhalfen. Sie kann daher als außerordentlich beliebtes Instrument dieser Szene angesehen werden. Jeder der Gitarre spielen konnte hatte nun aber auch die Möglichkeit im Rahmen der Bandgründung auf den E-Bass umzusteigen, um somit eine spielfähige Band zu gewährleisten. Häufig spielte dabei der schlechteste Gitarrist oder der Gitarrist mit dem schlechtesten Instrument den Bass¹⁹, da man dem Gitarristen durchaus zutraute die spieltechnisch wenig anspruchsvollen Aufgaben, die damals an das Instrument gestellt wurden, zu erfüllen. Es genügten häufig Bassfiguren, die vorwiegend aus Grundtönen und Quinten bestehen wie z. B. bei „Wonderful Land“ von „The Shadows“ oder „Keep Your Hands off that Baby“ (s. Notenbeispiel 1), einem Stück aus der Anfangsphase der „Beatles“.

Notenbeispiel 1: The Beatles - „Keep Your Hands off that Baby“²⁰ (ab 0’17’)

♩ = 136

¹⁹ Wie etwa bei Paul McCartneys Einstieg als Bassist der Beatles. Vgl. Roberts, S. 78 f.

²⁰ Eigene Transkription.

Ein weiterer Vorteil der durch die Spielhaltung der Gitarre und somit auch des E-Basses entstand war die Bewegungsfreiheit. Der Musiker konnte sich mit diesen Instrumenten auf der Bühne bewegen und somit einen zusätzlichen Showeffekt erzielen. Außerdem ermöglichte es dem Musiker auch am Mikrofon am vorderen Bühnenrand zu stehen, während ein Kontrabassist in der Regel im Hintergrund stand und keine Möglichkeit hatte seine Position auf der Bühne zu verändern. Die bautechnische Nähe zur E-Gitarre, war also sicherlich maßgeblich für die zunehmende Popularität des Instrumentes verantwortlich.

Einhergehend mit der zunehmenden Popularität des Instrumentes entstanden auch unterschiedliche bautechnische Weiterentwicklungen. So kamen neue wichtige Modelle, wie z. B. der Fender Jazz Bass (1960) und auch wichtige Modelle weiterer Firmen, wie z.B. der Gibson EB-3 auf den Markt.²¹ Eine ebenso wichtige klangliche Neuerung waren die aufkommenden Roundwound Saiten. Dabei handelte es sich um ungeschliffene Saiten, die einen obertonreicheren Sound mit mehr Sustain erzeugten.²² Es ging also mittlerweile nicht mehr nur um die Reproduktion eines Kontrabasssounds. Vielmehr bildeten sich neue klangliche Ideale heraus, die nur mit E-Bass möglich waren. Auch der Fretless Bass, als dessen Erfinder fälschlicherweise häufig Jaco Pastorius betrachtet wird²³, entstand in den sechziger Jahren und wurde sogar bereits seit 1964 offiziell vertrieben.²⁴ Bill Wyman von den „Rolling Stones“ und Rick Dank, der Bassist von „The Band“ setzten z.B. gelegentlich Fretless Bässe ein.²⁵ Allerdings konnte sich der charakteristische Sound des Instrumentes zu dieser Zeit noch nicht durchsetzen, was wohl auf das eher unauffällige Spiel der Bassisten, der Rolle des Instruments und dem häufig etwas verwaschenen Sounds des Basses innerhalb deren Bands zurückzuführen ist. Tatsächlich etablierte erst Pastorius den Fretless Bass mit seinem typischen gesanglichen Klang erst und machte ihn einer breiteren Masse zugänglich.

Seit den sechziger Jahren kann man also von einer endgültigen Etablierung des E-Basses in der Popmusik sprechen. Seit dieser Zeit war eine Alternative kaum mehr denkbar. Wenngleich der Kontrabass natürlich nie aus der Populärmusik verschwand und seit den späten siebziger Jahren auch der E-Bass teilweise diversen Synthesizerbässen weichen musste, so gilt der E-Bass noch heute als Standardbassinstrument in der Rock und Popmusik.

²¹ Roberts, S. 63 u. 109 ff..

²² Die Unterschiede zw. beiden Arten von Saiten wird detailliert beschrieben in. Roberts, S. 86 ff..

²³ Dieser Eindruck entsteht z.B. bei: Stowasser. Christoph: *Masters Of Bass Guitar*. S. 5.

²⁴ Millkowsky, Bill: *Jaco Pastorius*, S. 45.

²⁵ Roberts, S.124 ff..

3.1 Stilprägende Bassisten der sechziger Jahre

Als stilprägendster Vertreter der frühen sechziger Jahre lässt sich vor allem James Jamerson hervorheben. Er revolutionierte das Bassspiel und die Rolle des Instrumentes in der Popmusik. Außerdem fand sein Spiel durch die enorme Popularität des Motown Labels, für dessen Aufnahmen er den Bass einspielte, weltweit Gehör. Paul McCartney adaptierte viele Ansätze Jamersons und entwickelte daraus einen eigenständigen kreativen Stil, den er mit den Beatles zu großer Bekanntheit führte. Wenig später bildete sich mit John Entwistle von „The Who“ und Jack Bruce von „The Cream“ eine völlig andere Spielkultur, nämlich die des Rockbassspiels. Beide fielen durch völlig neue Sounds, sowie interessantem, teilweise virtuosem Bassspiel auf. In den späten sechziger Jahren erlangten noch zwei weitere bemerkenswerte Persönlichkeiten auf diesem Instrument nachhaltige Bekanntheit. Es handelt sich um die Funk- und Soulbassisten Larry Graham und Francis „Rocco“ Prestia. Während Graham als Erfinder der populären Slaptechnik gilt, prägte Prestia mit der Band „Tower Of Power“ das Funkbassspiel bis heute.

Im Folgenden sollen die aufgeführten Bassisten portraitiert, analysiert und miteinander verglichen werden. Es soll allerdings vorweg genommen werden, dass es sich hier nur um eine Auswahl handeln kann. Außerdem soll der Fokus auf die frühe Phase ihres Schaffens gelegt werden, da ausschließlich diese Phase für das hier behandelte Thema relevant ist.

3.1.1 James Jamerson und Motown

James Jamerson wurde am 29. Januar 1936 in Charleston, South Carolina geboren. Bereits als Kind lernte er Klavier und Posaune.²⁶ Im Jahre 1954 zog Jamerson nach Detroit. Hier spielte er zum ersten mal Kontrabass, lernte schnell die Grundlagen und entwickelte sich daraufhin vor allem durch das Zusammenspiel mit anderen Musikern weiter. Seine Einflüsse waren dabei vor allem Bassisten wie Ray Brown und Paul Chambers. Bereits drei Jahre später war Jamerson ein gefragter Bassist in der Detroitener Musikszene.

Obwohl er ursprünglich Musiklehrer werden wollte und ein Stipendium der Wayne State University in Aussicht hatte, entschied er sich für eine Karriere als Musiker. Zum einen war er zu dieser Zeit ein viel beschäftigter Bassist, zum anderen war seine Freundin schwanger, sodass er eine Familie zu ernähren hatte. Bald darauf begann Jamerson zusätzlich auch erste Stu-

²⁶ Dr. Licks: *Standing in the shadows of Motown. The life and music of the legendary bassist James Jamerson*, S. 3.

dioengagements wahrzunehmen.²⁷

Wie und wann Jamerson schließlich zum Motown Label kam ist nicht genau bekannt.²⁸ Allerdings muss bereits sein erstes Auftreten dort ziemlich beeindruckend gewesen sein. Berichten zufolge waren sich die Musiker des Labels sofort darüber einig, dass Jamerson der richtige Bassist für sie ist, während ihm das Produzententeam zunächst skeptisch gegenüber stand. Sie wünschten sich einen eher traditionell spielenden Bassisten. Motown Pianist Popcorn Wylie beschreibt die damalige Situation folgendermaßen:

„At first, they said that James played too busy because Motown didn't understand the sound that he was trying to bring in. They wanted a straight one and two and one and two ... almost a Lawrence Welk feel with a lot of tambou[-]rine and loud guitar. The band that I brought in with Jamerson (Popcorn and the Mohawks) had a much more aggressive sound. We didn't convince them until after the different promotion and A&R guys from other companies like Chess and United Artists stopped by the studio and said, 'Hey, this guy has really got something.'“²⁹

Hier wird also ein erstes mal deutlich, wie revolutionär sein Spiel bereits zu dieser Zeit gewesen sein muss. Es war äußerst modern und führte sogar fast dazu, dass er sich nicht bei Motown etablieren konnte. Dennoch traf er den Nerv der Zeit und prägte schließlich den Sound des Labels in unvergleichlicher Weise.

Jamerson schaffte es, sein vom Jazz geprägtes Spiel in die Musik einzubinden und löste somit das Bassspiel von bis dahin gängigen, klischeehaften Begleitpatterns. Besondere Merkmale seines Spiels waren chromatische Durchgangstöne, synkopierte Rhythmik sowie Anleihen des Walking Bass im Stile von Ray Brown. All diese Elemente waren bis dahin noch nicht im Bassspiel der Popmusik verbreitet. Zwar war Jamersons Stil zu dieser Zeit noch nicht so ausgereift wie in den späten sechziger Jahren, dennoch hob er sich stark von anderen Bassisten dieses Genres seiner Zeit ab.³⁰

Es ist umstritten, welche Aufnahmen die ersten mit Jamersons Beteiligung waren. Definitiv lässt sich jedoch der 1959 veröffentlichte Titel „Way Over There“ von „The Miracles“, als der erste Hit unter Jamersons Mitwirkung festlegen.³¹ Zu dieser Zeit spielte er noch fast ausschließlich Kontrabass. 1961 begann er schließlich zusätzlich den Fender Precision Bass zu verwenden. Auch Jamerson spielte Anfangs noch einige seiner Basslinien auf beiden Instrumenten ein, um dem Klang des Kontrabasses mehr Durchsetzungsvermögen zu verleihen. Er

²⁷ Ebd., S. 5 ff..

²⁸ Ebd., S. 12.

²⁹ Ebd..

³⁰ Ebd..

³¹ Ebd..

selbst bevorzugte allerdings zu dieser Zeit noch den Kontrabass und musste die Produzenten häufig sogar überzeugen für bestimmte Stücke den Kontrabass benutzen zu dürfen.³² Warum sich der E-Bass letztendlich als Standard bei den Motown Produktionen durchsetzte wird nirgendwo eindeutig erwähnt. Da die Produzenten jedoch selbst den E-Bass bevorzugten lässt sich darauf schließen, dass sie den aktuellen Trend in der damaligen Popmusik erkannten und demnach alles daran setzten, einen modernen Gesamtsound zu kreieren. Wie bereits erwähnt, hatte sich der E-Bass zu dieser Zeit bereits in der Musik Elvis Presleys und in der Surfmusik etabliert.

In den frühen sechziger Jahren war die Rhythmusgruppe der Motownproduktionen zwar ein wesentlicher und wichtiger Bestandteil, allerdings waren vor allem die Solisten, wie die Saxofonisten Hank Cosby und Mike Terry, die Aufsehen erregenden Musiker, sodass Jamerson in weiten Kreisen unbekannt blieb. Jamersons Spiel aus dieser Zeit kann heute zudem nur schwer beurteilt werden, da die Aufnahmetechnik gerade bezüglich des Basses noch sehr unterentwickelt war und man den Bass vor allem auf den frühen Aufnahmen nur schwer heraus hören kann. Noch schwieriger herauszuhören sind insbesondere seine auf dem Kontrabass eingespielten Basslinien.³³ Dr. Licks beschreibt diesbezüglich, wie manche Basslinien durch die Erhöhung der Bandgeschwindigkeit plötzlich erkennbar werden, sodass man auch heute noch genau hören kann, welche erstaunliche Basslinien bislang in den Aufnahmen verborgen blieben.³⁴ Auf diese Weise wird deutlich was die damals anwesenden Musiker und Produzenten, die ihn regelmäßig live erlebten, hinsichtlich Jamersons Bassspiel empfunden haben müssen, und welche Begeisterung sich daraus ergab.

1973 wechselte das Motown Label seinen Sitz nach Los Angeles, wodurch Jamerson und andere Studiomusiker vom einen auf den anderen Tag Arbeitslos wurden. Er starb am 2. August 1983, nachdem er lange Jahre mit einem Alkoholproblem zu kämpfen hatte. Jamerson war während seiner Zeit bei Motown fast niemandem ein Begriff, da das Label nie die Namen der beteiligten Musiker veröffentlichte. Während sein Schaffen die Musik nachhaltig prägte und viele Bassisten direkt beeinflusste, wurde sein Name den meisten Hörern erst nach seinem Tod ein Begriff.³⁵

Wegen der Vielzahl der mit Jamerson produzierten Stücke und Alben, fällt es schwer eine Auswahl an repräsentativen Stücken zu finden, sodass hier an wenigen Beispielen, die Qualität seines Spiels und sein Einfluss auf weitere Generationen dargestellt werden soll.

³² Ebd., S. 13.

³³ Ebd., S. 15 f..

³⁴ Ebd., S. 16.

³⁵ Clayton, Stuart: *Giants Of Bass*, S. 91 f..

Die folgende Transkription von Jamersons Basslinie aus Marvin Gayes „What’s Going On“ (1971) stammt zwar aus einer späteren Phase Jamersons, sie zeigt jedoch auf exemplarische Weise die oben genannten Besonderheiten Jamersons Spiel.

Notenbeispiel 2: Marvin Gaye – „What’s going on“³⁶ (ab 0’21’’)

♩ = 102

Schon die ersten acht Takte zeigen wie sehr sich die Basslinie trotz der gleichbleibenden Akkordfolge verändert. Dabei sind lediglich der erste und fünfte Takt fast identisch. Ebenso die zweite Hälfte des zweiten und sechsten Taktes. Statt wahlloser oder beliebiger Improvisation bleiben also bestimmte Elemente gleich, sodass das Formgefühl vorhanden bleibt. Als weiteres wichtiges Merkmal seines Stils gelten auch die bereits erwähnten, chromatischen Durchgangstöne (z.B. T. 3 und 10). Auch die interessante Rhythmik in Jamersons Spiel wird in dieser Basslinie deutlich. Bereits das Hauptmotiv (T. 1) beinhaltet Achtel – und Sechzehntelsynkopen. Darüber hinaus wird die Linie an bestimmten Stellen durch weitere Synkopen aufgelockert (z.B. T. 3). Insgesamt wirkt die Basslinie allerdings nie zu überladen. Stattdessen wird zwischenzeitlich sogar enorme Ruhe erzeugt (T. 7), indem plötzlich nur eine lange Note gespielt wird. Es handelt sich also in rhythmischer Hinsicht um ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Spannung und Entspannung.

Notenbeispiel 3 zeigt einen kurzen Ausschnitt von Jamerson Basslinie zur Strophe des Stückes „Darling Dear“ von den Jackson 5. Diese Linie ist wesentlich verspielter als die Linie aus „What's Going On“. In rhythmischer Hinsicht zeigt sie eine größere Vielfalt. Die Linie ist offenbar völlig frei improvisiert. Wichtige Ankerpunkte sind nur die „1“ des Taktes, auf welcher der Grundton klar gesetzt wird, sowie die Überleitung zur „1“ des jeweils folgenden Taktes. Auch in diesem Beispiel werden die chromatischen Durchgangstöne deutlich. Dabei

³⁶ Eigene Transkription.

scheut Jamerson nicht mal davor zurück den Ton E sprunghaft als Leitton zum nächsten Akkord zu verwenden (T.1), obwohl es sich dabei um die große Terz des Cm9 handelt. Obwohl es sich harmonisch um eine einfache II-V-I Verbindung in Bb Dur handelt, entwickelt Jamerson eine interessante und phantasievolle Basslinie, die sich trotz ihrer Verspieltheit ins Klanggefüge des Songs integriert.

Notenbeispiel 3: Jackson 5 - „Darling Dear“ (ab 0' 33")³⁷

Gegen Mitte der sechziger Jahre hielten oben genannte Eigenheiten von Jamersons Basslinien schließlich immer mehr Einfluss in die englische Rock und Popmusik. So wurden zunächst besonders Paul McCartneys Basslinien immer interessanter und auch einflussreicher im gesamtmusikalischen Kontext der Beatles, was im folgenden Kapitel noch genauer erläutert wird.

Letztendlich ziehen sich die Einflüsse Jamersons von da an durch die gesamte Geschichte der Popmusik. Noch heute nennen zahlreiche Bassisten Jamerson als einen ihrer größten Einflüsse³⁸.

Notenbeispiel 4: Joni Mitchell - „In France They Kiss On Main Street“³⁹ (ab 01' 12")

An einigen Beispielen ist der Einfluss Jamersons sogar deutlich erkennbar, wie etwa in Notenbeispiel 4. Es handelt sich um eine Transkription von Jaco Pastorius' Bassbegleitung zur Strophe aus dem Stück „In France They Kiss On Main Street“ von der Singer/ Songwriterin Joni

³⁷ Transkription aus Dr. Licks, S. 114 (T. 15-18).

³⁸ Allen voran der vielbeschäftigte Studiobassist Nathan East. Vgl. Mulhern, Tom: *Nathan East*, S. 149.

³⁹ Eigene Transkription.

Mitchell. In seiner weniger bekannten Rolle als Begleiter von Liedern spielt Pastorius hier eine improvisierte, lebendige Basslinie, welche in ihrer rhythmischen Vielfalt und Verspieltheit an James Jamerson erinnert.

Ein besonders auffälliges Stilmittel in dieser Basslinie ist die ausgiebige Verwendung von Sechzehntelsynkopen, was an dem Spiel Jamersons in „What’s Going On“ oder „Darling Dear“ ähnelt. Obwohl das Tonmaterial auch hier recht einfach gehalten ist (z. B. Takt 1), klingt die Basslinie aufgrund ihrer Rhythmik interessant. Auch Stilmittel wie z.B. die chromatischen Durchgangstöne finden sich in diesem Beispiel wieder (Takt 4). Klanglich unterscheidet sich jedoch das Spiel Pastorius' von Jamersons Spiel sehr stark. Pastorius' mittiger Sound besitzt mehr Durchsetzungsvermögen und Attack. So sind z.B. die Dead Notes besser hörbar als bei Jamerson und erhalten dadurch einen höheren Stellenwert. Außerdem erweitert Pastorius seine Basslinie mit Flageolettönen, was wiederum ein typisches Merkmal seines individuellen Stils ist. Dennoch lässt sich im Kern dieser Basslinie eindeutig das Spielverständnis Jamersons wiedererkennen.

Bis heute lassen sich Jamersons Einflüsse in der Musik feststellen. So verwendete beispielsweise Pino Palladino, dessen Spiel ohnehin stark von Jamerson geprägt ist, bei den Aufnahmen des D’Angelo Albums „Voodoo“ von 2000 einen Precision Bass mit geschliffenen Saiten. Die Rückbesinnung zu diesem bis dahin totgeglaubten Sound löste einen neuen Trend in der modernen Soul und R&B Szene aus.⁴⁰

3. 1. 2 Paul McCartney und „The Beatles“

Paul McCartney wurde am 18. Juni 1942 geboren. Bereits mit 15 Jahren begann er Trompete zu spielen und stieg kurz darauf auf die Gitarre um. Auch bei den Beatles spielte er zunächst noch Gitarre. Nach dem Ausstieg Stuart Sutcliffes, dem ersten Bassisten der Beatles, übernahm McCartney eher gezwungener Weise den Part des Bassisten, da er die schlechteste Gitarre unter den Gitarristen besaß.⁴¹

McCartneys Bassspiel wird häufig unterschätzt oder überhört. Gründe hierfür sind wohl in seiner herausragenden Stellung als Komponist und Sänger zu suchen, welche den Fokus von seinem Bassspiel ablenken. Dennoch konnte er dem Instrument zu mehr Aufmerksamkeit verhelfen, was einerseits an der Popularität der gesamten Band lag, andererseits aber auch an seiner Person, da er neben John Lennon als Kopf der Band galt.

⁴⁰ Clayton, S. 125. Als Beispiel für diesen Sound kann das Stück „Playa Playa“ (2000) von D’Angelo betrachtet werden.

⁴¹ Clayton, S. 118 f..

Seine früheren Basslinien bedienen sich vorwiegend den bis dahin gängigen Wechselbasslinien aus der Country Musik oder auf Bossa Nova Rhythmen basierenden Basslinien. In der Regel handelte es sich dabei um einfache Patterns aus Grundtönen und Quinten⁴², sodass sein Bassspiel dem Anspruch der damaligen Zeit vollkommen gerecht wurde.

In der Basslinie aus „All My Loving“ sind Einflüsse vom jazztypischen Walking Bass in McCartneys Spiel erkennbar. Als Gegenpol zur einfachen Rhythmik ist die Melodik der Basslinie recht interessant. McCartney verwendet zwar ausschließlich diatonisches Tonmaterial und keine chromatischen Durchgangstöne, wie sie beim Jazz gängig wären. Aber mit seinem Bass setzt er einen Kontrapunkt zur Melodie. Während die Gesangsmelodie aufsteigt, führt er die Basslinie abwärts (Takt 1 und 2). Steigt die Gesangslinie ab, führt er den Bass aufwärts (Takt 3) oder lässt ihn unbewegt (T. 4).

Notenbeispiel 5: The Beatles - „All my Loving“⁴³ (ab 0'01'')

Innerhalb weniger Jahre merkte er, über welche Gestaltungskraft sein Instrument innerhalb der Band verfügt. Er interessierte sich zunehmend für das Bassspiel anderer Musiker. McCartney sagt über seine Einflüsse von damals, dass er sich verschiedene Riffs und Licks die ihm gefielen einfach übernahm und in eigene Songs einfließen ließ. Als Beispiel nennt er die Basslinie von „I Saw her standing there“, welche auf dem Riff aus Chuck Berrys „I’m Talking About You“ basiert.⁴⁴

Als weiteren wichtigen Einfluss nennt er Motown Musik bzw. James Jamerson. Zwar kannte auch er lange Zeit nicht einmal den Namen dieses Bassisten, dennoch ließ er sich von dem Bassspiel, welches er auf den Motown Veröffentlichungen hörte, inspirieren. Auch Brian Wilson von den Beach Boys diente ihm als Vorbild.⁴⁵ Aus dessen Spiel lernte er nach eigenen Aussagen, dass der Bass nicht immer den Grundtönen folgen muss, sondern z.B. Pedaltöne spielen kann, um einen anderen Klangcharakter zu erzeugen.

⁴² Vgl. „Keep Your Hands off that Baby“, Notenbeispiel 1, S. 8.

⁴³ Eigene Transkription.

⁴⁴ Mulhern, Tom: *Paul McCartney*, S. 119

⁴⁵ Ebd.

Ab etwa 1966 verändert sich das Bassspiel McCartneys und wird wie auch die gesamte Musik der Beatles wesentlich komplexer. Zudem ist der Bass im Gesamtklangbild nun viel deutlicher hörbar, da sich die Aufnahmetechnik, sowie die Abmischung bei den Produktionen der Beatles verbessert hatte. Zunehmend werden seine Basslinien zu einer eigenständigen Stimme, die einen Gegenpol zum Gesang darstellen.⁴⁶ Es kristallisiert sich nun ein eigenständiger Stil mit verschiedenen Besonderheiten heraus.

Notenbeispiel 6: The Beatles - „And Your Bird Can Sing“⁴⁷ (ab 0’08’’)

♩ = 136

Dieses Beispiel aus dem Jahre 1966 zeigt hervorragend das häufig erwähnte melodiöse Bassspiel McCartneys bei den Beatles.⁴⁸ Die ersten beiden Takte des Notenbeispiels zeigen eine stark synkopierte Basslinie, welche auch im Intro des Stückes gespielt wird. Ihre Melodiösität entsteht vor allem durch die diatonische Abwärtsbewegung in den ersten Takten. Es handelt sich hierbei um eine Unterstimme zur Gitarrenstimme. Die Basslinie hat einen starken Hookline Charakter mit großem Wiedererkennungswert, zumal sie sehr deutlich hörbar ist. Hin und wieder lockert McCartney die Bassfigur mit kleinen Variationen auf (T. 3 und 4). Unter den e-Moll Akkord im fünften Takt, spielt McCartney plötzlich Achtelläufe aus diatonischem Tonmaterial. Er spielt den Grundton lediglich auf der ersten Zählzeit des fünften Taktes, während er im nächsten Takt einen Lauf auf der Terz beginnt. An dieser Stelle nutzt er den Raum, welcher hier durch eine kleine Gesangspause entsteht um ihn auszufüllen.

Im harmonisch komplizierteren zweiten Teil des Beispiels (ab T. 9), umschreibt McCartney eine chromatisch absteigende Linie. Während er die Basstöne auf den ersten beiden Zählzeiten jedes Taktes an dieser Stelle deutlich markiert, spielt er in der zweiten Hälfte stets den selben Lauf (A₁-H₁-C#), der jeweils zum nächsten Basston leitet. Durch dieses gleichbleibende

⁴⁶ Clayton, S. 118.

⁴⁷ Eigene Transkription.

⁴⁸ Clayton z.B. erwähnt das melodiöse Spiel, ohne jedoch konkrete Beispiel zu nennen. Vgl. Clayton, S. 118.

Element in Kombination mit den wechselnden Basstönen werden die zugrunde liegenden Harmonien alleine schon durch den Bass erkennbar.

Zu dieser Zeit entwickelte sich auch eine in vielen Beatlesaufnahmen verwendete Platzierung der Instrumente im Panorama. Bass und Gesang sind auf einer Seite zu hören. Aus heutiger Sicht ist dies zwar völlig unüblich, allerdings erkennt man hierbei deutlich welche bedeutsame Rolle McCartneys Bassspiel bei den späteren Beatles zu Teil kommt. Alleine beim Hören nur einer Stereoseite mit Bass und Gesang klingt es harmonisch sehr voll und rhythmisch akzentuiert.⁴⁹

In dieser Phase kristallisieren sich zwei typische Stilmittel heraus. Zum einen die staccato Phrasierung, die zu dieser Zeit bei McCartneys Basslinien zunimmt, sowie eine durch Slides erreichte flüssige Phrasierung. Zu hören sind diese Stilmittel z. B. im Refrain des Stückes „Lucy In The Sky With Diamonds“. Vor allem die Kombination aus Staccato- und Legatospiel erzeugt eine besonders lebendige Phrasierung.

Notenbeispiel 7: The Beatles -

„Everybody’s Got Something To Hide Exept Me And My Monkey”⁵⁰ (ab 0’09”)

♩ = 118



Erkennbar sind die genannten Eigenarten auch im Stück “Everybody’s Got Something To Hide Exept Me And My Monkey“ (Notenbeispiel 7). Eine Staccatoachtel, gefolgt von einer längeren Achtelnote. Dazu kommt noch der Slide vom ersten zum zweiten Ton der Linie, welche das flüssige Spiel mit dem Staccatospiel verbindet und zu einer interessanten Mischung führt. Zusätzlich verwendet McCartney in diesem Beispiel auch chromatische Durchgangstöne, welche der Basslinie einen etwas bluesigen Charakter verleihen. Außerdem variiert er die Linie häufig durch die Einstreuung von Sechzehntelsynkopen, wie in Takt 2 des Beispiels erkennbar. Hier zeigt sich der Einfluss von James Jamerson sehr deutlich. Besonders gut ist dieses von Jamerson beeinflusste Feeling auch in McCartneys kleinem Solofill am Ende des Stückes zu hören (bei 02’04”).

Typisch für McCartneys Spiel während seiner Zeit bei den Beatles ist neben den erwähnten Aspekten vor allem auch sein Sound. McCartney benutzt geschliffene Saiten und hat dadurch

⁴⁹ Eine Aufnahme mit dem isolierten rechten Kanal befindet sich auf der beiliegenden CD.

⁵⁰ Eigene Transkription.

einen sehr dumpfen Sound, sodass er auch klanglich Jamersons Stil sehr Nahe kommt. Dabei spielt McCartney den Bass allerdings in der Regel mit dem Plektrum.⁵¹

Im Laufe der Zeit schaffte es Paul McCartney seinem Instrument eine Stimme und einen speziellen Charakter zu verleihen. Damit konnte er die Musik der Beatles enorm beeinflussen. In Stücken wie dem bereits analysierten „And Your Bird Can Sing“ aber auch z.B. im Stück „Something“ bildet der melodiose Bass geradezu einen Kontrapunkt zum Gesang. Er begleitet ihn und füllt entstehende Pausen songdienlich aus. Andererseits erzeugt er mit groovenden Basslinien wie in „Everybody’s Got Something To Hide Except For Me And My Monkey“ oder in dem erfolgreichen Hit „Come Together“ eine gewisse „coolness“ und damit eine ganz andere Art von Stimmung. McCartneys Bassspiel wird somit zum charakteristischen Element vieler Beatleskompositionen, obwohl seine Linien selten durch besondere Virtuosität, stattdessen durch geschmackvolle Komposition und Interpretation auffallen.

Gerade durch die enorme Popularität der Beatles erreichte sein Spiel viele Zuhörer und beeinflusste dadurch eine weitere Generation von Bassisten und anderen Musikern. Darüber hinaus rückte er das Instrument als Frontmann weiter in den Fokus der Öffentlichkeit. Ihm sollten weitere Bassisten folgen, die als Bandleader und Sänger fungierten. Zu den Bekanntesten Beispielen zählen sicherlich Sting mit „The Police“ und Mark King von „Level 42“.

3. 1. 3 John Entwistle und „The Who“

John Entwistle wurde am 9. Oktober 1944 geboren. Bereits als Kind hatte er zahlreiche musikalische Einflüsse. So lernte er Klavier und Trompete, später auch Horn.⁵² Nachdem er als Jugendlicher den aufkommenden Rock’n Roll kennenlernte entschied er sich Bass zu spielen. Zunächst begann er auf einem selbstgebauten Instrument und lernte das Spielen über das Gehör. Er spielte in diversen Schulbands, wo er Roger Daltrey und Pete Townsend kennenlernte, mit denen er später „The Who“ gründete. Nachdem Daltrey, der zunächst noch Gitarre spielte, sich ausschließlich dem Gesang widmete blieb für Entwistle viel Raum um sich in der Band musikalisch zu entfalten.⁵³

Den Höhepunkt ihrer Karriere hatte die Band in den sechziger und siebziger Jahren. Spätestens seit dem Tod des Schlagzeugers Keith Moon 1978 konnten sie nicht mehr an alte Erfolge anknüpfen. Die Band spielt jedoch weiterhin zusammen, wenngleich die einzelnen Mitglieder nebenbei vermehrt an Soloprojekten arbeiteten. Entwistle starb im Jahr 2002 kurz

⁵¹ Stowasser, S. 25.

⁵² Clayton, S. 62.

⁵³ Ebd..

bevor „The Who“ ihre geplante Nordamerikatour beginnen konnten.

Entwistle wurde in seinem Spiel eher von Leadgitarristen wie Duane Eddy als von anderen Bassisten beeinflusst. Somit entwickelte er einen Stil, der einerseits traditionelle, begleitende Funktion hatte, aber gleichzeitig virtuose und improvisierte Elemente enthielt. So wird sein Stil gerne als „Lead Bass“ Konzept bezeichnet. Dieser Stil sollte später weitere Rockbassisten, wie z.B. Chris Squire von der Gruppe „Yes“ beeinflussen.⁵⁴ „Lead Bass“ ist zwar kein klar definierter Begriff, gemeint ist aber eine Spielweise, bei der der Bass stark im Vordergrund steht. Dies geschieht zum einen durch virtuoses Spiel („[...] busy, melodic „lead bass“ style.“⁵⁵), zum anderen durch einen durchsetzungsfähigen, höhenreichen Sound. Diesen Stil konnte Entwistle in der Band hervorragend entwickeln, da es keinen zweiten Gitarristen in der Band gab.

Zu Anfang ihrer Karriere fielen The Who vor allem wegen ihrer extremen Bühnenshow auf, an deren Ende sie ihre Instrumente zertrümmerten. Mit seiner aggressiven Spielweise passte Entwistle zwar genau in dieses Konzept, dennoch gab er sich auf der Bühne sehr zurückhaltend und überließ seinen Bandkollegen den Platz im Rampenlicht.

Das Notenbeispiel 8 zeigt John Entwistles Solo aus der Studioaufnahme von „My Generation“ (von 1965). Dabei handelt es sich um das wohl erste Veröffentlichte E-Basssolo der Rockgeschichte.⁵⁶ Es besteht aus viermal zwei Takten in denen der Bass unbegleitete Solofills spielt, die jeweils durch zwei Takte, in denen die gesamte Band einsteigt, unterbrochen werden.

Während das Stück ternär ist und Entwistle dies auch in der ersten Solophrase berücksichtigt, spielt er die zweite Phrase, welche rhythmisch ansonsten der ersten stark ähnelt, binär. Dadurch scheint der Bass plötzlich wesentlich mehr zu „treiben“. Dem gegenüber ist die dritte Phrase, nun wieder ternär gespielt, rhythmisch recht anspruchsvoll. Dadurch, dass Entwistle hier synkopierte Triolen spielt, klingt dieser Teil nun deutlich losgelöst vom Gesamtkontext, wodurch der Bass hier nun völlig aus seiner Begleitfunktion auszubrechen scheint. In der letzten Phrase zeigt Entwistle deutlich sein schnelles Spiel. Erneut unterbricht er das ternäre Feeling auf indem er Tonrepetitionen auf Sechzehntelbasis (bei Tempo 192) spielt. Die Tatsache, dass der Bass hier soweit im Vordergrund steht und derart virtuos ist, dürfte die Zuhörer der damaligen Zeit sehr beeindruckt haben.

⁵⁴ Roberts, S. 91.

⁵⁵ Roberts, S. 87.

⁵⁶ Ebd., S. 87 f..

Notenbeispiel 8: The Who - „My Generation“⁵⁷ (ab 0’54’)

♩ = 192

Bei diesem Solo versuchte Entwistle ein erstes mal seinen angestrebten, höhenlastigen Sound auf einer Aufnahme zu etablieren. Er verwendete dazu Danelectro Bässe, mit denen er diesen Sound erreichen konnte.⁵⁸ Durch seinen harten Anschlag rissen jedoch die Saiten bei den ersten drei Aufnahmeversuchen. Da es keine Ersatzsaiten für das Instrument gab, musste er sich für jeden Versuch einen neuen Bass kaufen. Nachdem der lokale Musikhändler dieses Modell nicht mehr zur Verfügung hatte, war Entwistle gezwungen einen Fender Jazz Bass mit Flatwoundstrings zu benutzen. Mit diesem war es unmöglich seine Klangvorstellung umzusetzen, sodass auf der letztendlich veröffentlichten Studioversion des Stückes noch ein dumpfer Basssound, wie er damals üblich war zu hören ist.

Auf Youtube ist ein Live Mitschnitt des Solos zu finden, in welchem Entwistle eine etwas andere Version des Solos spielt.⁵⁹ Auf dem Video ist der höhenreiche Sound des Bassisten viel deutlicher erkennbar als auf der originalen Studioaufnahme. Anhand der Kleidung der Band, die an die Beatles um 1967 erinnert, kann man dieses Video in eben diese Zeit einordnen. Offenbar war der von ihm erwünschte Sound, welchen er mit den ungeschliffenen Saiten erreichte, erst zu diesem Zeitpunkt vollkommen ausgereift. Im Video wird zudem deutlich, mit welcher stoischer Ruhe Entwistle auf der Bühne verharrt, selbst wenn er sein Solo spielt. Außerdem erkennt man in spieltechnischer Hinsicht deutlich, wie hart er die Saiten anschlägt und wie er sie in Richtung Griffbrett schlägt, sodass ein metallischer Sound, ähnlich wie bei

⁵⁷ Eigene Transkription.

⁵⁸ Roberts, S. 88.

⁵⁹ Zu sehen auf Youtube. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=kkKeZ1z8zGk>.

der Slaptechnik (Vgl. Kapitel 3.1.5) entsteht. Klanglich ist diese Spielweise fast vergleichbar mit dem Double Thumping, welches durch Victor Wooten seit den neunziger Jahren enorme Popularität erlangte.⁶⁰ Bereits 1963 entwickelte die Firma Rotosound die ungeschliffenen Saiten. Diese erhielten jedoch erst einige Jahre später durch John Entwistle größere Aufmerksamkeit.⁶¹ Durch die neuen Saiten war es möglich einen viel klareren, obertonreicheren Sound mit mehr Sustain zu erzeugen. Auf diese Weise wurden Spielweisen auf dem Bass möglich, die zuvor viel zu dumpf und verwaschen geklungen hätten. Diese Saiten waren ein letztes notwendiges Element, welches Entwistle letztlich zu seinen hellen und aggressiven Sound verhalfen, den er bis dahin zu erzeugen versucht hatte. Vor allem auf Liveaufnahmen, wie der bereits erwähnten Liveversion von „My Generation“, kommt dies zum tragen. In der Liveaufnahme des „Summertime Blues“ ist Entwistles Spielweise in begleitender Funktion besonders gut hörbar.⁶² Der Bass klingt in dieser Aufnahme fast wie eine zweite Rhythmusgitarre. Entwistles Sound ist sogar ein wenig verzerrt. Neben den meist auf Sechzehnteln basierenden Begleitfiguren in den tiefen Lagen, streut Entwistle immer wieder virtuose Fills in höheren Registern ein. Vermutlich spielte er das Stück mit dem Plektrum. Der besonders harte und aggressive Sound lässt darauf schließen.

John Entwistle bestritt mit seinen Soundvorstellungen neue Wege. Der Bass konnte klanglich nun weit im Vordergrund stehen und virtuos eingesetzt werden. Dies beeinflusste unzählige weitere Rockbassisten, wie z. B. Chris Squire von „Yes“ oder Geddy Lee von „Rush“. ⁶³ Auch die Rockbassisten Billy Sheehan und Cliff Burton fielen mit virtuosem Spiel, welches ihre Bands stark prägte, auf und können somit zu dieser Bewegung gezählt werden, die ursprünglich durch Entwistle und „The Who“ große Verbreitung fand.

3. 1. 4 Jack Bruce und „Cream“

Jack Bruce wurde am 14. Mai 1943 in Glasgow geboren. Sein Vater und sein älterer Bruder waren Jazzliebhaber, zu deren Lieblingsinterpreten vor allem Louis Armstrong und Fats Waller gehörten. Als jugendlicher begann Bruce zunächst das Cellospiel bis er bald darauf zum Kontrabass wechselte. Als ein erster Einfluss auf diesem Instrument gilt der Jazzkontrabassist Percy Heath. Nachdem Bruce für kurze Zeit ein Studium an der Royal Scottish Academy of Music aufnahm, brach er dieses ab um in London eine Karriere als Musiker zu beginnen. Er spielte z.B. für den bekannten Bluesmusiker Alexis Korner, der ihm empfahl zum E-Bass zu

⁶⁰ Erkennbar auf Youtube. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=3FvXUVHECwM>.

⁶¹ Roberts, S. 90 f.

⁶² Da der Bass auf dem linken und die Gitarre auf dem rechten Kanal zu hören ist, befindet sich auf der CD im Anhang auch eine Version, in der nur die linke Seite mit dem Bass zu hören ist.

⁶³ Vgl. Mulhern, Tom: *Geddy Lee*, S. 112 f. und Ferris Leonard: *Chris Squire*, S. 136.

wechseln.⁶⁴ Laut eigenen Aussagen spielte er den E-Bass das erste mal 1965 auf einer Aufnahme von Ernest Ranglin. Das dafür verwendete Instrument lieh er sich aus, da er zu diesem Zeitpunkt selbst noch ein Verfechter des Kontrabasses war, der nichts von dem neuen Instrument hielt. Spätestens seit seiner Zusammenarbeit mit Ginger Baker, einem sehr lauten Schlagzeuger sei die Verwendung des E-Basses allerdings aus lautstärketechnischen Gründen unvermeidbar gewesen.⁶⁵

Eine weitere Station seiner Karriere war die „Graham Bond Organisation“ (u.a. mit Ginger Baker), wo er jedoch 1965 wegen zu überladenen Spiels („overplaying“⁶⁶), welches man als nicht songdienlich empfand, rausgeschmissen wurde. Dieser Spielansatz, war von James Jamerson, dessen Wurzeln ebenfalls im Jazz lagen, inspiriert.⁶⁷ Trotz seiner Probleme mit der „Graham Bond Organisation“ spielte Bruce weiterhin auf professioneller Ebene, die ihn unter anderem zu einem Fernsehauftritt mit Marvin Gaye führte und ihn schließlich zu John Mayalls „Blues Breakers“, wo er Eric Clapton kennenlernte, und in Manfred Manns Band führte.

Ende 1965 folgte schließlich die Gründung von „Cream“, zusammen mit Clapton und Baker. Bruce war neben Clapton das auffälligste Bandmitglied, nicht nur wegen seines Bassspiels sondern ebenso wegen seiner Beiträge zum Songwriting und seiner Stellung als Leadsänger neben Clapton. Die musikalische Zusammenstellung des Trios eröffnete Bruce großen spielerischen Freiraum.⁶⁸

Das erste Album „Fresh Cream“ (1966) war zwar noch sehr stark am Blues orientiert, zeigte jedoch bereits dass diese Band den Drang hatte die Grenzen dieses Genres zu sprengen (z.B. in Stücken wie „I Feel Free“, „Dreaming“ oder „NSU“)

Das nächste, psychedelisch beeinflusste Album „Disreali Gears“ (1967) und die Singleauskopplung „Sunshine of your Love“ wurde besonders in Großbritannien und den USA ein großer Erfolg. Weitere Klassiker wie „Strange Brew“ und „Tales Of Brave Ulysses“ befanden sich auf diesem Album.

Mit dem darauffolgenden Album „Wheels of Fire“ (1968) etablierte sich die Band nun endgültig als eine der besten Rockbands ihrer Zeit. Großen Anteil daran hatte die zweite Seite des Albums, die ausschließlich Liveaufnahmen der Band enthielt und somit besonders ausgiebige Improvisationsanteile hatte. Besonders das Stück „Crossroads“ zeigt das außergewöhnliche Spiel von Jack Bruce. Auch die erfolgreiche Hitsingle „White Room“, die sich auf diesem Album befindet, zeigt viele Eigenarten seines improvisierten und phantasievollen Spiels. Ob-

⁶⁴ Clayton, S. 21.

⁶⁵ Hedges, Dan: *Jack Bruce*. S. 87.

⁶⁶ Clayton, S. 21.

⁶⁷ Ebd..

⁶⁸ Ebd..

wohl die Band zu dieser Zeit ihre Auflösung bekannt gab, veröffentlichte sie noch das Album „Goodbye“ (1969) mit Stücken wie „Badge“ und „Politician“. Nach seiner Zeit mit Cream widmete Bruce sich seiner Solokarriere. Auf seinen Soloalben kommen vor allem seine Qualitäten als Multiinstrumentalist (E- und Kontrabass, Cello, Klavier) sowie seine stilistische Vielfalt, die von Jazz, Folk Rock sowie Latinelemente enthält.⁶⁹

In frühen Cream Zeiten verwendete Bruce zumeist einen Fender VI Bass.⁷⁰ Es handelte sich dabei um einen sechssaitigen Bass, der wie die Gitarre gestimmt war, lediglich eine Oktave tiefer. Danach wechselte er zu dem in den späten sechzigern und siebziger Jahren weit verbreiteten Gibson EB-3. Seit 1976 verwendet er hauptsächlich Fretless Bässe.⁷¹

Jack Bruces wichtigster Spielansatz, das freie, variationsreiche Spiel, resultiert noch aus seinen frühen Jazzeinflüssen. Als prägende Vorbilder nennt er selbst die damals aktuellen Größen auf dem Kontrabass, wie Charles Mingus und Scott LaFaro, die er wegen ihres melodischen Spiels bewunderte. Er ist zudem ein Bewunderer der Basslinien Johann Sebastian Bachs, die trotz ihrer strengen Kompositionsweise grade in Bezug auf Melodiösität sehr lehrreich seien. Seine anfängliche Abneigung gegenüber dem E-Bass entstand wegen den bis dahin fehlenden Vorbildern an diesem Instrument.⁷²

Seiner Meinung nach sei E-Bass bereits Mitte der sechziger Jahre aus seinem Schattendasein herausgetreten, was insbesondere in der Motown Music deutlich wurde, wo die Basslinie häufig der interessanteste Teil eines Stückes gewesen sei.⁷³ Hört man sich Stücke wie z.B. „Darling Dear“ von den „Jackson 5“ an, lässt sich dieser Eindruck durchaus bestätigen. An dieser Stelle wird auch der mögliche Einfluss Jamersons auf Bruce deutlich. Sein Lieblingsbassist im Interview von 1975 war Stanley Clarke. Beide verbindet die Philosophie, dass Musik nicht kategorisiert werden sollte. So mischen beide vor allem Elemente aus Rock und Jazz miteinander.⁷⁴ Nicht nur ideologisch, sondern auch stilistisch lassen sich hier einige Gemeinsamkeiten feststellen. Beide entwickelten eine virtuose Spielweise, die bisweilen gitarrenähnlich klingt.⁷⁵ So verwendet Bruce einen mittenbetonten Sound und Clarke einen höhenreichen Sound wobei beide das Ziel der besseren Durchsetzungsfähigkeit ihres Instrumentes, auch in virtuoseren Passagen, anstreben. Möglicherweise hat Stanley Clarke dabei einen Stil entwickelt, den auch Bruce ursprünglich angestrebt hat. Die Zeit verlangte allerdings zunächst einen

⁶⁹ Ebd., S. 22.

⁷⁰ Erkennbar auch bei Graham Bond Organisation mit Jack Bruce. http://www.youtube.com/watch?v=c56a_Jd5aPI.

⁷¹ Clayton, S. 22.

⁷² Hedges, S. 87.

⁷³ Ebd., S. 87 f..

⁷⁴ Ebd., S. 88.

⁷⁵ Stanley Clarks Stück „School Days“ (1974) kann hierbei als umfassendes Beispiel für seinen Stil gelten.

Wegbereiter für diesen Stil.

Bruce legt großen Wert darauf seine persönliche Spielweise entfalten zu können. So müsse er mit einer Band zusammenpassen, ohne dass er seinen Stil der Band anpassen muss. Er selbst reduzierte sein Spiel laut eigenen Aussagen im Laufe der Zeit rein technisch betrachtet ohnehin sehr stark, um sich besser in Bands integrieren zu können. Diese Einstellung resultiert möglicherweise noch aus den schlechten Erfahrungen mit der „Graham Bond Organisation“ und etwaigen anderen Bands, die seine Spielweise ebenso wenig akzeptierten.

Als weiteres besonderes Merkmal seiner Person gilt das gleichzeitige Singen und spielen. Zwar sei es anfänglich schwer für ihn gewesen, aber seit seiner Zeit mit Cream gehöre es für ihn zusammen. Sein Bassspiel geschehe sehr instinktiv und funktioniert quasi von alleine, während im Zweifelsfall eher der Gesang in dieser Doppelrolle leide.⁷⁶

Im 1968 veröffentlichten Stück „White Room“ von Cream werden verschiedene Eigenarten des Spiels von Jack Bruce deutlich. Bereits die Begleitung in der Strophe weist einige interessante Merkmale auf.

Notenbeispiel 9: The Cream - „White Room“ Strophe (ab 0' 23'')⁷⁷

♩ = 110

D C G/H B^b C D C G/H B^b C

Über die zweitaktige Akkordfolge, entwickelt Bruce eine viertaktige Form. Während er in den ersten zwei Takten lediglich die Basstöne zu den Akkorden als Viertelnoten spielt und ausschließlich die letzten beiden Viertel durch ein staccato ein wenig absetzt, umspielt er die Akkordfolge in der zweiten Hälfte der Form. Dabei betont er noch den ersten Akkord mit dem Grundton, bevor er die Akkorde C und G/H mit einer sehr charakteristischen Linie untermalt. Hervorzuheben ist dabei besonders die chromatische Linie (zweite Hälfte T. 3) bei der er in das tiefste Register seines Instrumentes springt und zum Ton G1 (T. 4) leitet. An dieser Stelle löst er sich auch von dem in der Gitarrenbegleitung enthaltenen H als Basston. Durch die freie Interpretation der Harmonien werden hier auch seine Einflüsse aus dem Jazz und der Musik Bachs erkennbar. Im weiteren Verlauf des Stückes behält er zwar dieses Grundschema bei, variiert die Linie aber dennoch in kleinen Elementen. Sein melodisches Spiel wird auch im zweiten Teil des Stückes (ab 0' 59'') deutlich, wo er einzelne pentatonische Linien, aber erneut auch chromatische Linien einstreut.

⁷⁶ Hedges, S. 90.

⁷⁷ Eigene Transkription.

In der ebenfalls auf „Wheels Of Fire“ veröffentlichten Liveaufnahme des Robert Johnson Covers „Crossroads“ wird neben dem Variationsreichtum seiner Linien auch die Virtuosität seines Spiels deutlich. Das folgende Notenbeispiel zeigt das Ursprüngliche Riff des Songs, welches Bruce, teilweise auch Clapton, in abgewandelter Form spielt.

Notenbeispiel 10: The Cream - „Crossroads“ Main Riff (ab 0' 23")⁷⁸



Im Laufe des Stückes variiert Bruce diese Linie nicht nur, sondern spielt völlig frei über das Bluesschema. Besonders deutlich wird dies in seiner Begleitung zu Claptons Gitarrensolo.

Notenbeispiel 11: The Cream - „Crossroads“ Variation im Gitarrensolo (ab 1'49")⁷⁹



Bruce beginnt die Begleitung mit der dreimaligen Wiederholung eines völlig neuen Begleitritfs. Nicht zuletzt durch die Verwendung von auffälligen Bendings hat der Bass hier fast schon solistischen Charakter. Dieser Eindruck bestätigt sich in den Takten 5 bis 8, von Bruce zunächst eine rhythmische Verschiebung auf dem Grundton D spielt und in Takt 7 nicht einmal mehr den neuen Grundton A hervorhebt, sondern ihn stattdessen mittels eines Laufes aus der A-Moll Bluespentatonik umspielt. In den Takten 9 und 10 legt er nun wieder deutliche Basstöne als Fundament, wobei er auf dem Akkord D7 die Terz spielt und somit das Bluesschema mit einer interessanten Reharmonisierung auflockert, bevor er in den letzten beiden Takten zu einer synkopierten Variante des Hauptriffs zurückkehrt. Letztendlich klingt dieser

⁷⁸ Eigene Transkription.

⁷⁹ Eigene Transkription.

Teil des Stückes fast wie zwei gleichzeitig gespielte Soli, dennoch bleiben die Harmonien deutlich erkennbar. Da das Solieren auf dem Bass seiner Meinung nach weder erforderlich ist, noch zu seinen persönlichen Vorlieben gehört⁸⁰, lebt er seine Improvisationsfreude stattdessen innerhalb seiner Funktion als Begleiter aus.

Neben John Entwistle war Jack Bruce der zweite Mitbegründer des virtuosen Rockbassspiels. Sein Spielansatz enthielt diverse Einflüsse aus anderen Stilstiken, vor allem aus dem Jazz. Wie bei Entwistle finden sich Elemente, die bisweilen ans Gitarrenspiel erinnern. Diesbezüglich handelt es sich um ein Spielverständnis welches später auch Stanley Clarke verfolgte und perfektionierte. Vielmehr jedoch wirkte sich dieser Ansatz allerdings auf Rockbassisten wie Geddy Lee, Chris Squire, Billy Sheehan und Cliff Burton aus.⁸¹

3. 1. 5 Larry Graham

Larry Graham wurde am 14. August 1946 in Beaumont Texas geboren und wuchs in Oakland, Californien auf. Nicht zuletzt durch den Einfluss seiner musikalischen Eltern begann er bereits als Jugendlicher mehrere Instrumente zu spielen, wie etwa Schlagzeug, Bass, Klarinette und Gitarre.⁸² Zu dieser Zeit spielte er Orgel und Gitarre in der Band seiner Mutter. Als zunächst die Orgel kaputt ging, wechselte er zum Bass, um darauf das harmonische Fundament für die Band zu legen. Nachdem außerdem der Schlagzeuger des Trios ausfiel, begann er die Rhythmen des Schlagzeugs auf dem Bass zu imitieren. Auf diese Weise entstand die später enorm populär gewordene Slaptechnik (s.u.).⁸³

Kurz darauf wurde er von Sly Stone entdeckt, der ihn in seine Band „Sly and The Family Stone“ integrierte. Nicht zuletzt durch die Popularität dieser Band erhielt auch die neue geschaffene Slaptechnik viele Zuhörer. Alben wie „Stand!“ (1969), „Dance To The Music“ (1968) und „There’s A Riot going On“ (1971), waren kommerziell erfolgreich und Stücke wie „Family Affair“ und „Dance To The Music“ wurden zu Funk Klassikern.⁸⁴ Einen ihrer größten Erfolge verbuchte die Band mit ihrem Auftritt auf dem Woodstock Festival 1969.⁸⁵

1972 verließ Graham schließlich die Band und gründete „Graham Central Station“, wo er nun als Bandleader tätig war und weiterhin großen Erfolg hatte. In den siebziger Jahren veröffentlichte die Band vier Alben, bevor Graham Ende der siebziger Jahre eine Solokarriere

⁸⁰ Hedges, S. 89.

⁸¹ Squire und Lee nennen Bruce sogar als konkrete Einflüsse. Vgl. Mulhern, Tom: *Geddy Lee*, S. 112 f. und Ferris Leonard: *Chris Squire*, S. 136.

⁸² Clayton S. 77.

⁸³ Ebd..

⁸⁴ Ebd..

⁸⁵ Mulhern, Tom: *Larry Graham*. S. 178.

begann. Interessant ist die Tatsache, dass Graham auf der Bühne das Spielen zum Playback favorisierte, da sich seiner Meinung nach nur auf diese Weise eine ausgefeilte Bühnenshow mit einem ausgewogenen Sound vereinen ließen.⁸⁶

Vor allem mit seiner in den späten sechziger Jahren entwickelten Slaptechnik sorgte Graham für viel Aufsehen und schuf einen Sound, der sich nachhaltig auf die Musik auswirken sollte. Bei dieser Technik werden die Saiten mit dem Daumen aufs Griffbrett geschlagen („Slap“) und mit dem Zeige- bzw. Mittelfinger angerissen („Pop“ oder Pluck“, vergleichbar mit dem Bartók-Pizzicato auf klassischen Chordophonen⁸⁷). Dabei entsteht ein sehr metallischer und obertonreicher Sound. Graham selbst nannte die Techniken übrigens Thumbing (Daumenanschlag) und Plucking (Anreißen mit Zeige- oder Mittelfinger).⁸⁸

Zwar war Graham der erste E-Bassist der diese Technik verwendete, auf dem Kontrabass hatte sie sich jedoch längst etabliert. Bereits in frühen Jazzcombos war der Kontrabass im Kontext häufig schon bei geringer Gesamtlautstärke zu leise. Aus diesem Grunde begannen einige Bassisten, wie z. B. Chubby Jackson die Saiten anzureißen und aufs Griffbrett schlagen zu lassen.⁸⁹ Auf diese Weise waren sie nicht nur lauter sondern erzeugten ein „ganz neues Feeling“⁹⁰. Das Grundprinzip dieser Technik existierte also schon, als Larry Graham die Slaptechnik auf den E-Bass zu übertragen begann. Letztendlich besteht allerdings sowohl spieltechnisch als auch klanglich ein recht deutlicher Unterschied zwischen dem Slapping auf dem Kontrabass und dem E-Bass, sodass Graham einen völlig neuen Stil schuf.

Grahams eigenwilliger Stil kann möglicherweise darauf zurückgeführt werden, dass er laut eigenen Aussagen über keine Vorbilder am Bass verfügte. Seine Einflüsse entsprangen stattdessen der Musik im Allgemeinen. Dabei handelte es sich in erster Linie um die Top 10 Hits, die er mit dem Trio seiner Mutter spielte, aber auch um alte Standards sowie die Musik von Ray Charles.⁹¹ Möglicherweise befanden sich unter den Top 10 Hits die er spielte auch Stücke der Beatles, sowie Motown Produktionen, sodass er sich unbewusst mit den Basslinien von James Jamerson und Paul McCartney befasst haben könnte. Allerdings unterscheidet sich sein Stil zu sehr vom Stil Jamersons oder McCartneys, sodass ein direkter Zusammenhang in Frage gestellt werden muss. Tatsächlich war es wohl eher die Musik ihrer Bands die ihn beeinflusste. Möglicherweise war auch die Person McCartneys als Sänger,

⁸⁶ Ebd., S. 179.

⁸⁷ Burzik, Monika: *Zupfinstrumente*. In: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. S. 132.

⁸⁸ Ebd., S. 116.

⁸⁹ Westwood, Paul: *Bass Bible*. S.229.

⁹⁰ Ebd.. Gut Erkennbar ist diese Technik beim Kontrabassisten von Cab Calloway. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=WLSVyeQEM68>.

⁹¹ Mulhern, S. 178.

Komponist und Bassist ein Vorbild für Grahams späteren Werdegang. Sein Selbstverständnis für seine Rolle als Bassist wird deutlich in einem Teil des Stückes „Dance To The Music“ (ab 0' 38") von „Sly & the Family Stone“. Hier werden kurz die einzelnen Instrumente vorgestellt. Graham setzt sein Instrument mit den Worten „I'm gonna add some Bottom, so that the dancers just won't hide“⁹² in Szene, bevor er mit einem druckvollen, verzerrten Bass einsetzt. Interessant ist hierbei, dass jeder der anderen Musiker sein Instrument benennt, während Graham lediglich seine Funktion beschreibt. Möglicherweise war der Name seines Instrumentes den Zuhörern zu dieser Zeit noch ungeläufig, sodass sich diese Formulierung als geschickter erwies.⁹³ Auffällig an der Basslinie, die Graham in diesem Stück spielt, ist die Ähnlichkeit zu dem Basslauf, den Roger Glover vier Jahre später in dem erfolgreichen Rocksong „Smoke On The Water“ spielt⁹⁴. Da beide Basslinien verzerrt gespielt werden, ähneln sie sich sogar klanglich sehr stark.

Grahams Slapbasslinien basierten zunächst vor allem auf Boogie Linien, die er vom Klavier oder der Gitarre übernahm, sowie klassischen Viertelbasslinien, die er mit Oktavnoten auf den Off-Beats versah.⁹⁵ Im Laufe der Zeit entwickelte er daraus typische Slapfiguren, die bis heute zum Repertoire vieler Bassisten gehören. Als gutes Beispiel dafür dient die Basslinie aus dem Stück „Pow“ von Graham Central Station.

Notenbeispiel 12: Graham Central Station – „Pow“⁹⁶ (ab 00'14")

♩ = 132

Besondere Merkmale sind die tiefen geslappten und die hohen gepoppten Noten in Kombination mit Dead Notes und durch Hammer Ons erzeugte, aufeinanderfolgende

⁹² Zu hören im Stück „Dance To The Music“ (ab 1' 08 ").
⁹³ Auch Paul McCartney zeigte eine Unsicherheit bei der Vorstellung der einzelnen Bandmitglieder auf „Beatle Greetings“ einer Aufnahme des Radiosenders BBC: „I am Paul and I play the ah ... ah ... bass.“
⁹⁴ Zu hören bei: „Smoke On The Water“ ab 0' 33".
⁹⁵ Westwood, S. 229.
⁹⁶ Eigene Transkription.

Sechzehntelnoten. Auch die in Oktaven gespielten Achtelnoten (Takt 2 und 4) sind typische Merkmale von Grahams und wurden zum Standardelement in etlichen Slapbasslinien.

Notenbeispiel 13: Marcus Miller - „Run For Cover“⁹⁷ (ab 00'04'')

The image shows a musical score for a bass line in G major (one sharp). The tempo is marked as ♩ = 102. The notation is written on two staves. The first staff contains the first four measures, with dynamic markings 'T' (Tutti) and 'P' (Piano) above the notes. The second staff continues the piece, starting with a triplet of eighth notes marked '3' and 'usw.' (and so on). The piece ends with a double bar line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Das Notenbeispiel 13 zeigt den Bass aus Marcus Millers Stück „Run For Cover“⁹⁸ (1985) und damit einen typischen Groove im Stile Marcus Millers. Anhand des Notenbildes wird die Ähnlichkeit zum Slapbassspiel Grahams auch ohne eine Analyse deutlich.

Viel wichtiger als der Einfluss Grahams auf bestimmte Bassisten ist der Einfluss des Slapbassspiels auf die Populärmusik allgemein. Die Technik wurde nicht nur von bedeutenden Bassisten wie Marcus Miller, Stanley Clarke, Mark King oder Victor Wooten adaptiert und weiterentwickelt. Selbst in kommerziellen TV Produktionen fand der Slapsound weite Verbreitung, so wurde etwa der Titelsong zur Fernsehserie „Alf“ in den achtziger Jahren mit einem charakteristischen geslappten E-Bass begleitet.⁹⁹ Noch auffälliger geschah dies in der amerikanischen Sitcom „Seinfeld“ (1990 – 1999) in der nicht nur die Titelmelodie¹⁰⁰ stark vom Slapbass geprägt war. So bestanden hier auch die Zwischenmusiken zwischen den Szenen aus charakteristischen Slapfiguren¹⁰¹, die mittlerweile eng mit dieser Serie assoziiert werden können.

Die Slaptechnik, welche vom obertonreichen Klang lebt, wäre ohne die ungeschliffenen Saiten undenkbar. Daher fällt ihre Entstehung nicht ganz zufällig in diese Zeit, waren die ungeschliffenen Saiten doch gerade erst populär geworden.

⁹⁷ Eigene Transkription.

⁹⁸ Im Original erschienen auf David Sanborns *"Straight to the Heart"*.

⁹⁹ Zu Hören unter: <http://www.youtube.com/watch?v=yhFE4oxig04&feature=related>.

¹⁰⁰ Zu hören unter: <http://www.youtube.com/watch?v=SSSxSmm9tFM>.

¹⁰¹ Zu hören unter: <http://www.youtube.com/watch?v=o0tvfbMslSI&feature=related>.

3. 1. 6 Francis „Rocco“ Prestia und „Tower Of Power“

Francis „Rocco“ Prestia erlangte große Bekanntheit als Bassist der Soul - Funkband „Tower Of Power“. Er wurde am 7. März in Sonoma, Kalifornien geboren. Auf Wunsch seiner Mutter begann er im Alter von zehn Jahren Gitarrenunterricht zu nehmen. Zwar interessierte ihn der aufkommende Rock´n Roll, der Unterricht am Instrument sagte ihm jedoch nicht zu.¹⁰² Rückblickend sieht er den Grund seines Desinteresses am Gitarrenunterricht in seinem mangelhaften Können am Instrument. Dennoch gelangte er mit vierzehn Jahren als Gitarrist in die Band seines Schulkameraden und späteren Bandkollegen, den Saxophonisten Emilio Castello. Die junge Band wurde auf anraten von Castellors Vater nach einer Weile von einem Jazzgitarristen Namens Terry Saunders unterrichtet. Saunders erkannte gleich das mangelnde Talent Prestias an der Gitarre und brachte ihn dazu den Bass zu spielen. Obwohl keines der Bandmitglieder wusste was dieses Instrument ist, einigten sie sich auf diese Maßnahme und Prestia bekam einen Fender Precision Bass, das Modell mit dem er später seine großen Erfolge feiern sollte.¹⁰³ Unter der Anleitung Saunders studierte die Band nun die damals aktuellen Hits von den Beatles, den Animals usw. ein, bis sich ihr Stil in Richtung Soul und Funk bewegte. Castello, der als erster eine Affinität zu diesem Stil entwickelte involvierte nun eine komplette Bläsersektion in die Band und sie begannen Stücke von James Brown, Sam and Dave, The Temptations etc. zu spielen. Um 1968 begann die Band nun unter dem Namen „Tower Of Power“ verschiedene Auftritte zu spielen, wobei sie nun auch vermehrt Eigenkompositionen der beiden Saxophonisten Emilio Castello und Stephen Kupka spielte. Mit dem Schlagzeuger David Garibaldi, der 1969 zur Band stieß war die Band nun komplett, und um einen wichtigen Bestandteil erweitert.¹⁰⁴

Die ersten Veröffentlichungen der Band kamen 1971 auf dem San Francisco Records Label heraus. Das erste Album führte ein Jahr später schließlich zu einem Vertrag mit Warner Bros.. Die ersten unter Warner Bros. veröffentlichten Alben *Bump City* (1972) *Tower of Power*, *Back to Oakland* (1974) *Urban Renewal* (1975) enthielten heute Klassiker der Funkmusik, wie z.B. „You Got To Funkafize“ „Soul Vaccination“, „Squib Cakes“ und „What Is Hip?“. Mit zwei weiteren Alben für Warner Bros., sowie drei Alben für Columbia Records, die bis 1979 veröffentlicht wurden konnte die Band nicht an die Erfolge der frühen siebziger anknüpfen.

Im Zusammenhang mit den zunehmenden Drogenproblemen innerhalb der Band, kam es dazu

¹⁰² Francis Rocco Prestia Interview auf www.bassplayer.com. S. 1. Online Unter: <http://www.bassplayer.com/article/francis-rocco-prestia/dec-97/6990>. (die Seitenangaben entsprechen denen aus der Druckversion des Artikels).

¹⁰³ Ebd..

¹⁰⁴ Ebd., S. 2.

dass Rocco Prestia 1977 zunächst aus der Band geschmissen wurde, bevor er 1984 auf Wunsch Castelllos wieder in die Band zurückkehrte und dort bis heute spielt. In den Jahren ab 1977 hatte Prestia zunächst ein persönliches Tief, an dem auch seine erste Ehe scheiterte.¹⁰⁵ Allerdings begann er bald darauf erstmals in anderen Bands als „Tower Of Power“ zu spielen, was er auch nach seinem Wiedereinstieg bei der Band beibehalten sollte. Dennoch legt er bis heute den Schwerpunkt auf die Arbeit mit dieser Band.

Als seine Einflüsse sieht Prestia selber Bassisten wie James Jamerson, Duck Dunn, Chuck Rainey, und Jerry Jemmott¹⁰⁶, wobei er betont, dass ihn in erster Linie die Musik als Ganzes oder bestimmte Sounds interessierten. Die Bassisten, die in dieser Musik beteiligt waren kannte er meist erst wesentlich später. Es sei auch nicht sein Stil gewesen die Basslinien anderer Bassisten Note für Note zu übernehmen. Stattdessen sei es das Feeling gewesen, welches er zu adaptieren versuchte. Er suchte also nach Inspirationsquellen aus denen er letztendlich seinen eigenständigen Stil entwickelte („My thing has always been to steal and incorporate, then take those influences -- Motown, James Brown, Memphis - to another level.“¹⁰⁷)

Interessante Aspekte an seinem Stil sind außerdem, dass er jede andere Anschlagstechnik neben dem Anschlag mit Zeige – und Mittelfinger verweigert. Dabei läge beispielsweise die Plektrumtechnik für ihn als ehemaligen Gitarristen nahe, zumal er in einer Zeit Bassspielen lernte, in der viele Gitarristen zum Bass wechselten und ihn wie die Gitarre mit dem Plektrum spielten. Auch die Verwendung der Slaptechnik wäre vorstellbar, da er einerseits genau in der Entstehungsphase dieser Spieltechnik mit seiner Band erfolgreich wurde und sich diese Technik zudem in der Soul und Funkmusik enorme Popularität erreicht hat. Stattdessen entwickelte Prestia eine ganz eigenwillige Spieltechnik, die mittlerweile zumeist als „Left Hand Muting“ bezeichnet wird. Dabei greift er einen Ton mit dem Zeige- oder Mittelfinger, und dämpft den Ton gleichzeitig mit dem Ringfinger sowie dem kleinen Finger ab.¹⁰⁸ Auf diese Weise erhält er einen kurzen, perkussiven und kontrollierten Ton und kann gleichzeitig die Rechte Hand wie gewohnt zum Zupfen der Saiten nutzen. Letztendlich war es das Festhalten an seinem eigenständigen Stil, der ihm zu seinem Erfolg und zu seinem Bekanntheitsgrad geführt hat.

Die folgende Transkription zeigt die Basslinie des Stückes „What Is Hip?“, welches 1973 auf dem Album „Tower Of Power“ veröffentlicht wurde. Es gilt als typisches Beispiel für Prestias

¹⁰⁵ Ebd., S. 3.

¹⁰⁶ Ebd., S. 1.

¹⁰⁷ Sacks, Leo: Biography/ Francis Rocco Prestia. Online unter: <http://www.roccoprestia.com/bio/>.

¹⁰⁸ Francis Rocco Prestia Interview, S.2 ff.

Spiel mit dieser Technik. Die Basslinie besteht ausschließlich aus Sechzehntelnoten. Lediglich alle zwei Takte wird die Zählzeit „1“ um eine Sechzehntelnote vorgezogen. Darüber hinaus unterstützt er wichtige Akzente der Band mit Oktavnnoten (T. 2 und 4). Abgeschlossen wird die Bassfigur mit chromatischen Läufen. Das wichtigste Element der Bassfigur ist jedoch die ständige Tonrepetition, vorwiegend auf dem Grundton E. Dabei wird dieser Ton ständig abgedämpft, sodass jeder einzelne Ton klar ortbar ist und sie sich klar voneinander absetzen, was bei ungedämpfter Spielweise weniger der Fall wäre. Gleichzeitig entsteht ein größerer Fluss in der Linie, als wenn die Noten ganz klar staccato gespielt würden, wodurch zwischen allen Tönen eine minimal Pause entstünde.

Notenbeispiel 14: Tower Of Power - „What Is Hip?“ (ab 0' 01")

♩ = 104

In dieser Stilistik wird bereits klar deutlich, welchen enormen Einfluss der E-Bass auf die damalige Musik hatte und welche Entwicklung er bereits durchlaufen hatte. Derartige Basslinien wären auf dem Kontrabass recht ungewöhnlich, da sie technisch viel schwieriger umsetzbar und klanglich eher ungewöhnlich wären. Wie schon bei Jamerson und Graham deutlich geworden, zeigt sich auch hier der enorme Einfluss auf die Funk- und Soulmusik. Das Feeling, welches mit diesem Instrument erzeugt werden konnte war revolutionär. Mit dem E-Bass konnte Prestia einen druckvollen Groove spielen, der dem Stück eine gewisse Kraft verlieh und sich dennoch subtil in Fluss der Komposition integrierte.

Die Basslinie aus „You Got To Funkafize“ zeigt ähnliche Merkmale. Auch sie zeichnet sich durch fast durchgängige Sechzehntelnoten aus. Derartige Stücke lassen definitiv darauf schließen, dass auch Jaco Pastorius sich in seinem Funkbassspiel von Prestia beeinflussen ließ.

So verbildlicht die Transkription von Pastorius' Basslinie zum Refrain seiner Funkkomposition „Come On, Come Over“ (1976) die enormen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Bassisten. Allerdings handelt es sich bei Pastorius um eine Weiterentwicklung. Nicht nur sein

Sound ist völlig anders, auch verwendet er mehrere Artikulationsmittel, wie Slides und Hammer Ons. Darüber hinaus sind seine Linien, so wie in diesem Beispiel, häufig um vielen Dead Notes erweitert. Letztendlich ist die Verwendung durchgängiger Sechzehntelnoten und das dadurch entstehende Feeling beiden Bassisten gemeinsam, sodass man den Ursprung dieser Spielweise bei Prestia einordnen kann.

Notenbeispiel 15: Tower Of Power - „You Got To Funkafize“¹⁰⁹ (ab 0' 02")



Notenbeispiel 16: Jaco Pastorius - „Come On Come Over“¹¹⁰ (ab 0' 56")



Mit seinem eigenwilligen Stil prägte Rocco Prestia das Funkbassspiel maßgeblich. Elemente seines Spiels sind nicht nur bei Pastorius zu erkennen. Selbst namhafte Studiobassisten, wie Nathan East nennen ihn als wichtigen Einfluss.¹¹¹ Zudem wurde die Wichtigkeit des E-Basses in der Funkmusik durch sein Spiel in der Band „Tower Of Power“ unterstrichen, sodass das Instrument für diese Stilistik nahezu unumgänglich wurde.

4 Zusammenfassung

Die vorangegangene Betrachtung zeigt, dass viele Grundsteine des modernen Bassspiels bereits in den sechziger und frühen siebziger Jahren gelegt wurden, noch bevor Bassisten wie Stanley Clarke und Jaco Pastorius für eine Revolution im Bassspiel sorgten, indem sie Spiel- und Soundtechnisch neue Maßstäbe setzten. Ihr Können sorgte nicht zuletzt auch für wirkliche Basssoloalben („Jaco Pastorius“, „School Days“) mit denen sie endgültig bewiesen, wel-

¹⁰⁹ Eigene Transkription.

¹¹⁰ Scharfglass, Matt: *The Essential Jaco Pastorius*, S. 36.

¹¹¹ Mulhern: *Nathan East*, S. 149.

che enormen Möglichkeiten das Instrument bietet. Von daher ist der Umbruch, den Clarke und Pastorius in den siebziger Jahren erreichten, nicht unberechtigt. Sie hoben das Spielniveau und damit das Ansehen des Instrumentes auf eine neue Ebene. Dennoch sind die Entwicklungen, die bereits in den ersten zwanzig Jahren seit Entstehung des Instrumentes stattfanden extrem beeindruckend.

In den fünfziger Jahren konnte sich der E-Bass lediglich aus praktischen Gründen als Alternative zum Kontrabass durchsetzen. Musiker wie Lionel Hampton, Quincy Jones und Elvis Presley hingegen sahen in dem Instrument mehr als nur eine praktische Alternative. Stattdessen erkannten sie die Gestaltungskraft und die Eigenständigkeit über die das Instrument verfügte. Der E-Bass war also einerseits ein Instrument mit neuen klanglichen Möglichkeiten, gleichzeitig aber eine Notwendigkeit, da nahezu jede Art von Musik ein Bassinstrument benötigt. Dies waren optimale Voraussetzungen um weitreichende Verbreitung zu erfahren und nachhaltigen Einfluss zu bewirken.

In den sechziger Jahren entstanden bereits zwei verschiedene klangliche Ideale, die noch heute aktuell sind. Zum einen der klassische, kontrabassähnliche Sound von Jamerson oder McCartney, zum anderen der höhenreiche Sound von z.B. John Entwistle. Während ersterer bereits in den siebziger Jahren als überholt galt¹¹², fand letzterer gerade unter Bassvirtuosen, wie Stanley Clarke, Victor Wooten und Marcus Miller enormen Anklang. Spätestens mit der Entwicklung der aktiven Tonabnehmer in den achtziger Jahren¹¹³, wurde der höhenreiche Sound beim E-Bass nahezu unumgänglich. Dennoch kam es mit Anbruch des neuen Jahrtausends zu einer Wiederbelebung des totgeglaubten Sound Jamersons, wie zum Beispiel bei D'Angelos Album „Voodoo“. Einhergehend mit dem verstärkten Interesse an verschiedenen erzeugbaren Klängen, begannen die Bassisten auch die Gestaltungskraft des Instrumentes immer weiter auszureizen. So untermalte Paul McCartney die Kompositionen der Beatles mit eigenständigen häufig sehr melodischen Basslinien während John Entwistle und Jack Bruce das Instrument bisweilen solistisch einsetzten. Rocco Prestia, James Jamerson und Larry Graham etablierten den E-Bass hingegen in der Funk- und Soulmusik, die heute ohne den E-Bass nahezu unvorstellbar wäre. Obwohl es sich um ein neues Instrument handelte, besinnte man sich häufig in gewisser Weise auf den perkussiven Sound, den auch ein Kontrabass besitzt, zurück. So z. B. bei der Slaptechnik aber auch bei Rocco Prestia, welcher mit seinem „Left Hand Muting“ einen ganz anderen perkussiven Sound kreierte.

¹¹² Westwood, S. 40.

¹¹³ Stowasser, S. 5.

Auch spieltechnisch und stilistisch wurden bereits enorme Grundsteine gelegt. So berufen sich noch heute bekannte Studiomusiker wie z. B. Nathan East, auf viele Bassisten dieser Zeit. East nennt u. a. Jamerson, Graham und Prestia als seine größten Einflüsse. Gemessen daran, dass East in nahezu jeder Stilistik ein hervorragender und vielgebuchter Bassist ist, lässt sich deutlich erkennen, wie die bereits vorhandenen Entwicklungen des Instrumentes in den sechziger Jahren lediglich einen Feinschliff benötigten, um noch heute aktuell zu klingen.

Ein interessanter Punkt, an den hier beschriebenen Bassisten, ist die Tatsache, dass fast alle über eine musikalische Vorbildung verfügten, bevor sie zum Bass kamen. Man kann also auf eine recht hohe Musikalität dieser Personen schließen. Aus diesem Grunde ist es nicht verwunderlich, dass gerade sie es waren, die die Musik ihrer Zeit und die Musik weiterer Generationen nachhaltig beeinflussten, während sie gleichzeitig in hohem Maße an der Entwicklung ihres Instrumentes beteiligt waren. Sicherlich sind gute Grundlagen für diese Art zu musizieren sehr wichtig. Jack Bruce betont in diesem Zusammenhang allerdings, dass man sich nicht durch Regeln usw. einschränken lassen sollte, sodass das Spiel letztendlich zu akademisch wird.¹¹⁴ Es sind also die Freiheit und Rebellion, die ohnehin als urtypische Merkmale der Popmusik gelten, die auch im Instrumentalspiel einzug hielten. Damit einher geht auch einer der Hauptgründe für die vielseitige Entwicklung des Instrumentes in dieser frühen Phase. Es gab spieltechnisch betrachtet keinerlei Vorgaben wie das Instrument zu handhaben sei. Darüber hinaus gab es, außer Kontrabassisten keine Vorbilder, sodass man sich bisweilen an Gitarristen orientierte (wie z.B. John Entwistle) oder sogar klassische Musik als Inspirationsquelle hinzuzog (Vgl. Jack Bruce). Jeder, der das Instrument spielte, musste also versuchen seinen eigenen Weg zu gehen. Obgleich dem Bassisten lediglich eine Begleitrolle zugeteilt wurde, vermochten kreative Köpfe, wie die hier dargestellten Bassisten diesen scheinbar engen Rahmen auf vielfältige Weise auszuweiten ohne ihn zu sprengen. Auf diese Weise etablierte sich der E-Bass innerhalb kürzester Zeit zu einem vollwertigen und anspruchsvollen Instrument, welches im Laufe der Zeit sogar in das Fächerangebot von Musikschulen – und Hochschulen aufgenommen wurde.

¹¹⁴ Hedges. S. 88.

5 Quellenverzeichnis

5. 1 Literatur

Burzik, Monika: *Zupfinstrumente*. In: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 2004, S.97-139.

Clayton, Stuart: *Giants Of Bass*. London: SMT, 2004.

Dr. Licks: *Standing in the shadows of Motown. The life and music of the legendary bassist James Jamerson*. Hal Leonard Publ. Corp.. Milwaukee, 1989.

Ferris Leonard: Chris Squire. In: Mulhern, Tom (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 135-136.

Hedges, Dan: *Jack Bruce*. In: Mulhern, Tom (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 86 - 89.

Millkowsky, Bill: *Jaco Pastorius*. In: Mulhern, Tom (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 43 - 50.

Mulhern, Tom: Geddy Lee. In: Ders. (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 110 - 117.

Mulhern, Tom: *Larry Graham*. In: Ders. (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 176 - 180.

Mulhern, Tom: *Stanley Clarke*. In: Ders. (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 3 -16.

Mulhern, Tom: *Nathan East*. In: Ders. (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 149 - 153.

Mulhern, Tom: *Paul McCartney*. In: Ders. (Hrsg.): *Bass Heroes. Styles, Stories & Secrets Of 30 Great Bass Players*. San Francisco: GPI Books, 1993, S. 118 -128.

Roberts, Jim: *How The Fender Bass Changed The World*. San Francisco: Backbeat Books, 2001.

Seifert, Jürgen: *More Than 50 Years. Die Geschichte der Rock- und Popmusik*. Norderstedt: Books on Demand, 2007.

Stowasser, Christoph: *Masters Of Bass Guitar*. Brühl: AMA Verlag, 1992.

Westwood, Paul: *Bass Bible. Das ultimative Know-how für Bassisten*. Brühl: AMA Verlag, 1997.

5. 2 Onlinequellen

Sacks, Leo: *Biography / Francis Rocco Prestia*. Online unter: <http://www.roccoprestia.com/bio/>. O.J..Letzter Zugriff am 27. 07. 2010.

Ohne Autor (www.bassplayer.com): *Rocco Francis Prestia Interview*. Online Unter: <http://www.bassplayer.com/article/francis-rocco-prestia/dec-97/6990>. O. J.. Letzter Zugriff am 27. 07. 2010.

5. 2 Notenmaterial

Scharfglass, Matt: *Come On, Come Over*. In: *The Essential Jaco Pastorius*. Milwaukee: Hal Leonard, o. J., S. 35 – 39.

Dr. Licks: “*Darling Dear*”. In: *Standing in the shadows of Motown. The life and music of the legendary bassist James Jamerson*.

5. 3 Aufnahmen

The Beatles: „*I Saw Her Standing There*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=DsgWfAilIEM>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Beatles, The: “*All My Loving*”. Entnommen aus: *The Beatles – Live At The BBC (CD 2)*. Apple, 1994.

Beatles, The: “*Beatle Greetings*”. Entnommen aus: *The Beatles – Live At The BBC (CD 1)*. Apple, 1994.

Beatles, The: “*Keep Your Hands Off My Baby*”. Entnommen aus: *The Beatles – Live At The BBC (CD 1)*. Apple, 1994.

Beatles, The: “*And Your Bird Can Sing*”. Entnommen aus: *The Beatles Anthology 2 (CD1)*. Apple, 1996.

Beatles, The: “*Lucy In The Sky With Diamonds*”. Entnommen aus: *The Beatles – Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. EMI, 1967, 1987.

Beatles, The: „*Everybody’s Got Something To Hide Except Me And My Monkey*“. Entnommen aus: *The Beatles (White Album)*. Parlophone (EMI) (CD2), 1987.

Beatles, The: “*Come Together*”. Entnommen aus: *Abbey Road*. EMI Record Ltd.1969, 1987.

Beatles, The: „*Something*“.Entnommen aus: *Abbey Road*. EMI Record Ltd.1969, 1987.

Berry, Chuck: „*I’m Talking About You*“. Entnommen aus: *Chuck Berry: The Anthology*. Geffen, 2000.

Cream, The: „*I Feel Free*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: http://www.youtube.com/watch?v=2fLn9Z1G_LE. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Cream, The: „*Dreaming*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=Q08RcBgXSDs>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Cream, The: „*NSU*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: http://www.youtube.com/watch?v=k_PsdnbgdjM. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Cream, The: „*Sunshine Of Your Love*“. Entnommen aus: *Disraeli Gears*. Polygram International Music, 1967, 1997.

Cream, The: „*Crossroads*“. Entnommen aus: *Wheels Of Fire (Remastered)*. Universal International Music B.V. 1968.

Cream, The: „*White Room*“. Entnommen aus: *Wheels Of Fire (Remastered)*. Universal International Music B.V. 1968.

Cream, The: „*Badge*“. Entnommen : *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=XiQGJUFTI3U>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Cream, The: „*Politician*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=Q0o0l7ekKvk>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Clarke, Stanley: „*School Days*“. Entnommen aus: *Stanley Clarke Best*. Sony, 1999.

D'Angelo: „*Playa Playa*“. Entnommen aus: *Voodoo*. Virgin Records, 2000.

Deep Purple: „*Smoke on The Water*“. Entnommen aus: *Deep Purple 30: The Very Best Of*. EMI, 1998.

Duane Eddy: „*Rebel Rouser*“. Entnommen aus: . Online unter: http://www.youtube.com/watch?v=uGPG_Y-_BZI. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Graham Central Station: „*Pow*“. Entnommen aus: *YouTube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=Z1IuD6F3R5I>. Letzter Zugriff am 15. 07. 2010.

Gaye, Marvin: „*What's Going On*“. Entnommen aus: *What's Going On. Motown Records, 2002*.

Jackson 5: „*Darling Dear*“. Entnommen aus: *The Motown Years 50*. Universal Music, 2008.

Jackson, Michael: „*Off The Wall*“. Entnommen aus: *Off The Wall*. Sony, 2001.

Jackson, Michael: „*Thriller*“. Entnommen aus: *Number Ones. Epic, 2003*.

Jackson, Michael: „*Billie Jean*“. Entnommen aus: *Number Ones. Epic, 2003*.

Jackson, Michael: „*Bad*“. Entnommen aus: *Number Ones. Epic, 2003*.

Miller, Marcus: „*Run For Cover*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=dyUY9A057JI>. Letzter Zugriff am: 15. 07. 2010.

Miracles, The: „*Way Over There*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=5-NPwpLrigw>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Mitchell, Joni: „*In France They Kiss On Main Street*“. Entnommen aus: *Joni Mitchell – Shadows and Light*. Elektra (Warner), 1996.

Pastorius, Jaco: „*Come On, Come Over*“. Entnommen aus: *Jaco Pastorius*. Sony 1976, 2000.

Presley, Elvis: „*You’re So Square (Baby I Don’t Care)*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=L6K52RSHs38>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Shadows, The: „*Wonderful Land*“. Entnommen aus: *Original Stars and Hits. The No. 1 Hits 1962*. SR International, o.J.

Sly & The Family Stone: „*Family Affair*“. Entnommen aus: *The Essential Sly & The Family Stone*. Sony Music Entertainment Inc.. 2003.

Sly & The Family Stone: „*Dance To The Music*“. Entnommen aus: *Dance To The Music*. Sony BMG Music Entertainment. 2006.

Tower Of Power - „*Soul Vaccination*“. Entnommen aus: *The Very Best Of Tower Of Power. The Warner Years*. Warner Bros.. 2001.

Tower Of Power - „*Squib Cakes*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=rDdBgxGUcOg>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Tower Of Power - „*What Is Hip?*“. Entnommen aus: *The Very Best Of Tower Of Power. The Warner Years*. Warner Bros.. 2001.

Tower Of Power: *You Got To Funkifize*“. Entnommen aus: *The Very Best Of Tower Of Power. The Warner Years*. Warner Bros.. 2001.

The Ventures „*Walk – Don’t Run*“. Entnommen aus: *Youtube*. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=FfSd7sY3hOY&feature=related>. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

Who, The: „*Summer Time Blues*“. Entnommen aus: *The Who – Then and Now*. Polydor, 2004.

Who, The: „*My Generation*“. Entnommen aus: *The Who – Then and Now*. Polydor, 2004.

5. 4 Videos

„Jack Bruce spielt einen Fender IV Bass bei der Graham Bond Organisation“ . Youtube. Online unter http://www.youtube.com/watch?v=c56a_Jd5aPI . Originaltitel: The Graham Bond Organization - Hoochie Coochie Man. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

„Basssolo aus „My Generation“ von The Who“ . Youtube. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=kkKeZ1z8zGk>. Originaltitel: John Entwistle bass solo. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

„Victor Wooten, Double Thumb“ . Youtube: Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=3FvXUVHECwM> . Originaltitel: classical thump Victor Wooten. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

„Slaptechnik auf dem Kontrabass“ Youtube. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=WLSVyeQEM68> . Originaltitel: Reefer Man - Cab Calloway Orchestra 1933. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

„Alf Intro“ . Youtube. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=yhFE4oxig04&feature=related> . Originaltitel: Alf Tv opening theme. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

„Seinfeld Titelmelodie“ . Youtube. Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=SSSxSmm9tFM> . Originaltitel: Seinfeld Theme Tune. Letzter Zugriff am 29.07.2010.

„Szene aus Seinfeld“ . <http://www.youtube.com/watch?v=o0tvfbMslSI&feature=related> Originaltitel: Seinfeld - Kramer verhindert Busentführung. Letzter Zugriff am 29.07.2010.