

8.5 Timing und Rhythmus

"If I only had time", das meint nicht nur John Rowles, das ist *der* Stoßseufzer aller schlechten Drummer. In der Time zu bleiben ist schwierig, und schon Time zu definieren ist nicht leicht. Meist bezieht man sich bei dieser Frage auf Augustinus (Mönch, kein Drummer); seine Überlegungen über die Zeit sind weitverbreitet. Sie werden gerne auf die Kurzform gebracht: "Wenn niemand mich fragt, was Zeit ist, weiß ich es; wenn ich es einem Fragenden erklären will, weiß ich es nicht." So ähnlich ist's mit Rhythmus, Groove und Timing. Selbst moderne Rhythmik-Bücher* kommen ganz ohne Definition von Rhythmus aus, und: ja, das ist auch schwierig. Versucht's einer, liest sich's in etwa wie folgt: *Rhythmus ist die regelmäßige (periodische) Wiederholung von zu Mustern zusammengefassten Akzenten.*

Ein Muster (engl. Pattern) entsteht aus gruppierten Akzenten, ein Akzent ist eine Auffälligkeit, also z.B. die Schläge der Bass-Drum. Und schon fallen einem Beispiele ein, in denen diese Definition nicht passt, aber: Wenn schon ein jeder diese Definition kritisieren kann, weil er sowieso weiß, was Rhythmus ist, dann ist eine ausführliche Definition auch entbehrlich. Zumindest hier, wo auditive Wahrnehmung im Vordergrund stehen soll, und nicht musikalische Rhythmiklehre. **Abb. 8.29** gibt einen knappen Überblick über die hierarchische Verarbeitung der kontinuierlichen Zeit, ihrer Diskretisierung zu Grundschlägen, deren Gruppierung und Betonung, und auf diesem Ordnungsschema das individuelle Pattern, das sich in diesem Fall eintaktig wiederholt. Zweitaktig wäre, wenn sich zwei verschiedene Patterns abwechseln würden (Bossa), aber nochmals: Es soll nicht primär um Musik gehen, sondern ums Gehör.

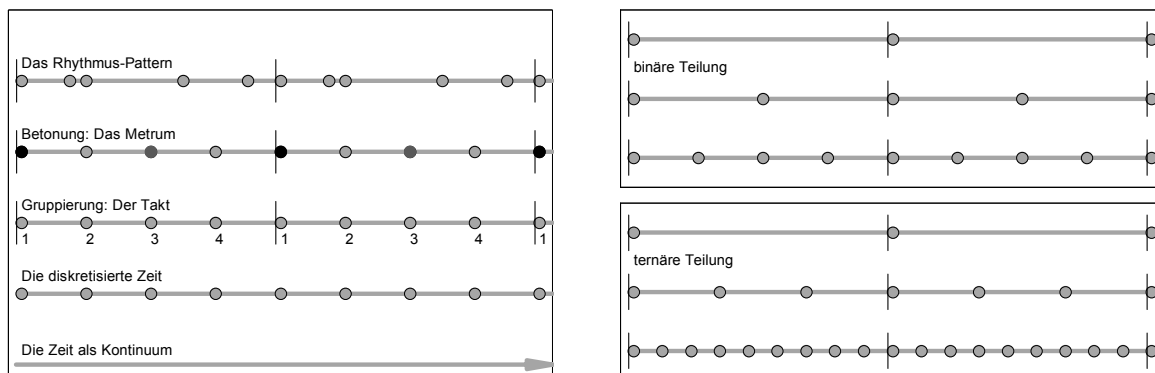


Abb. 8.29: Takt, Metrum, Rhythmus (links), binäre und ternäre Takt-Unterteilung (rechts).

Die Punkte in Abb. 8.29 markieren den Beginn einzelner Töne, und der Laie glaubt, ein Musiker mit gutem "Timing" müsse diese Startzeitpunkte möglichst präzise reproduzieren, um das Prädikat "spielt wie eine Maschine" zu erhalten. Ob dies tatsächlich zutrifft, sei auf die folgende Seite verschoben, zunächst geht's um die Analyse: Wie genau kann das ausgebildete Gehör Rhythmusschwankungen analysieren? Die Studiopraxis liefert hier einen kaum umstrittenen **Richtwert von 10 – 20 ms**, darunter werden Timingfehler schnell bedeutungslos. Immerhin: Der Profi sollte seine Töne also auf ungefähr 1/100 Sekunde genau treffen können, und Musik-Soft- und -Hardware muss sehr schnell reagieren, sollen die immer vorhandenen Verzögerungen (Signal processing Delays) subjektiv nicht bemerkt werden. Und nicht übersehen: Ein Effektgerät mit 7 ms Delay ist unkritisch, 4 davon in Kette sind unzumutbar. Aus diesem Grund bieten einige Prozessoren eine Einstellmöglichkeit: Wenig Delay für Live-Betrieb, viel Delay (aber auch viel Effekt) für Offline-Bearbeitung.

* Marron E.: Die Rhythmik-Lehre. AMA 1991.

Nun zum eigentlichen Thema dieses Abschnitts: **Ein guter Musiker muss u.U. objektiv falsch spielen, damit's subjektiv richtig klingt.** Die subjektive Bewertung kommt vom Zuhörer, die objektive liefert der Analysator. Ein guter Musiker spielt seine Töne nicht generell zum notierten Zeitpunkt, sondern mit einer kleinen Verschiebung, die teils gewollt (determiniert), teils ungewollt (stochastisch) ist. Beide (!) Verschiebungen sind erwünscht, sofern arttypisch. Und deshalb taugt der fettgedruckte Satz nicht als Entschuldigung für Anfänger – objektiv falsches Spiel kann auch sehr falsch klingen. Was aber ist richtig falsch?? Nicht im Sinne einer Steigerung von falsch, sondern: Welche Abweichung vom objektiven Metronomschlag führt zu einem subjektiv gut empfundenen Rhythmus?

Zunächst zu den gewollten, determinierten Abweichungen. Drei Hauptbereiche sind hier zu nennen: Die Tonerzeugung (das Einschwingen), die Tonwahrnehmung (das Hörereignis), und die Interpretation. Zur **Tonerzeugung**: Bis der Ton eines Blasinstrumentes eingeschwingen ist, können 20 ms vergehen – oder auch bis zu 100 ms, bei leise gespielten Tönen. Natürlich zählt als Toneinsatz hierbei nicht der Moment, in dem sich zum ersten Mal die Lippen öffnen, sondern ein etwas späterer Zeitpunkt, den man nur über die Wahrnehmung definieren kann. Der Bläser muss also schon losblasen, kurz bevor der Ton erklingen soll. Ab wann genau der dann gespielte Ton als existent erachtet wird, ist eine Entscheidung des Gehörs, also ein Akt der **Tonwahrnehmung**. Fastl listet in seinem Psychoakustik-Buch [12] 8 Beispiele von Tönen unterschiedlicher zeitlicher Hüllkurve (HK) auf, und bestimmt hierzu deren subjektiven Beginn. Nur wenn der Ton abrupt einsetzt und sofort wieder leiser wird (abklingende HK), fallen objektiver und subjektiver Beginn praktisch zusammen. Steigt die HK aber an, liegt der subjektive Tonbeginn um bis zu 60 ms nach dem objektiven. Für diese speziellen Töne, denn natürlich sind derartige Zahlen vom speziellen Versuch abhängig. Aber selbst wenn alle Töne hart einsetzen, finden sich erstaunliche Unterschiede zu scheinbar gleichlangen Pausen: Damit das Gehör eine Tondauer genauso lang bewertet wie eine Pausendauer, muss die objektive Tondauer gegenüber der objektiven Pausendauer wesentlich verkürzt werden! In Fastls Beispiel sollen zunächst eine Allegretto-Achtelnote und danach eine Achtelpause (je 240 ms) gespielt werden. Damit Ton und Pause subjektiv gleich lang klingen, darf der Ton aber nicht 240 ms lang gespielt werden, sondern ist auf 100 ms zu verkürzen, die Pause ist auf 380 ms zu verlängern! Bei der folgenden Viertelnote und Viertelpause ist die Relation nicht mehr ganz so dramatisch: Tondauer 260 ms, Pausendauer 700 ms (statt 480 ms). Die Begründung für diese doch erheblichen Diskrepanzen liefern auditive Ein- und Ausschwingvorgänge, die die subjektive Tondauer (gegenüber der objektiven) verlängern, und somit die subjektive Pausendauer verkürzen. Neben diesen (in der Verarbeitung begründeten Diskrepanzen) ist aber auch noch die individuelle **Interpretation** des Musikers zu berücksichtigen. Für eine spezielle Stilistik wird z.B. die Eins (das erste Viertel) bewusst einen Moment zu früh gespielt, oder die Drei kommt einen Moment später als sie sollte. Und nicht etwa, weil noch geübt wird, sondern um individuelle Virtuosität zu demonstrieren. Wär's nicht so, müssten ja alle am Pianoforte zelebrierten Elisen identisch klingen.

Gerade das Abweichen von absoluten Regeln zeichnet den Könnler aus. Der nicht nur weiß, an welchen Stellen er vom strengen Schema abweichen muss, sondern auch weiß um wie viel. Oft ist dieses Wissen nur implizit vorhanden, d.h. ohne bewusst zu sein. Lässt man einen Virtuosen mehrmals dasselbe Stück spielen, wird man an bestimmten Stellen immer (fast) dieselbe Abweichung erkennen. Sie ist also Ausdruck seines persönlichen Spiels, und nicht zufällig. Fragt man ihn aber, an welchen Stellen er z.B. die Eins etwas verschoben hat, wird er Mühe haben, eine vollständige Liste zu erstellen, und fragt man gar nach dem Grad der Verschiebung, wird die Antwort lauten: *Wie ich's halt empfinde, ich schau' nicht auf die Uhr.*

Ein Beispiel zur Rhythmuskonstanz untersuchen Lindsay/Nordquist* in ihrer Arbeit über Swing-Rhythmik: **"Fever"** von Ray Charles (2004). Das Stück wird dominiert von einem Fingerschnippen, das die Betonung auf die sonst eigentlich weniger betonten geradzahligem Viertel legt (Backbeat, in etwa: Jambus anstelle von Trochäus). Diese Snaps sind unglaublich präzise, wie **Abb. 8.30** zeigt: Hier ist die Hüllkurve über der Sollzeit dargestellt (894 ms, entspricht 67 Bpm), die mit nur ± 2 ms Abweichung getroffen wird. Ohne nähere Information kann man nur das Mitwirken eines Assistenzsystems vermuten, denn es ist nicht vorstellbar, dass ein frei spielender Musiker auch nach 3 Minuten immer noch die Time auf 2 ms genau trifft. Dass Fever trotz dieser maschinenhaften Präzision nicht langweilig wird, liegt am steten Wechsel der von den anderen Instrumenten gespielten Pattern. Der Bass spielt eigentlich Halbe, aber schon die ersten vier Takte offenbaren, dass einige Basstöne auf einem ternären Raster sitzen (Drittelerung der Viertel). Auch die Congas mit ihrem "da-dub-da" kommen ohne Drittelung nicht aus. Würde man nur Akzente auf den Vierteln zulassen, das Leben und der Charme des Stückes wären verschwunden, der "Swing" wäre weg.

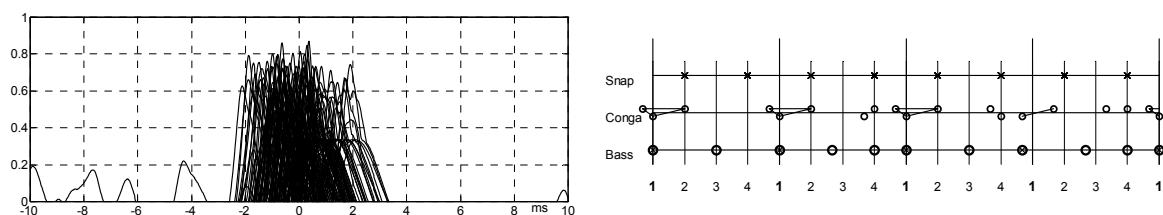


Abb. 8.30: R. Charles / N. Cole: *Fever*. Links Timing-Analyse, rechts vier Takte vom Anfang des Stückes.

"Hit the Road Jack" ist ein weiteres Ray-Charles-Stück, das die Frage beantworten hilft, wie präzise ein Profi in der Time bleibt. Die ersten 1,5 Minuten spielt Ray Charles bei dieser Version ohne Begleitung, und offensichtlich auch ohne Click-Track. Und zieht dabei das Tempo von 91 auf über 95 Bpm (Beats per Minute) hoch – bei einem Tanzturnier mit seinen rigiden Tempovorgaben (oft nur $\pm 2\%$) wäre das schon sehr grenzwertig. Aber hey, das ist Ray Charles, und kein Tanzturnier; genau so, wie er das Stück spielt, gehört's.

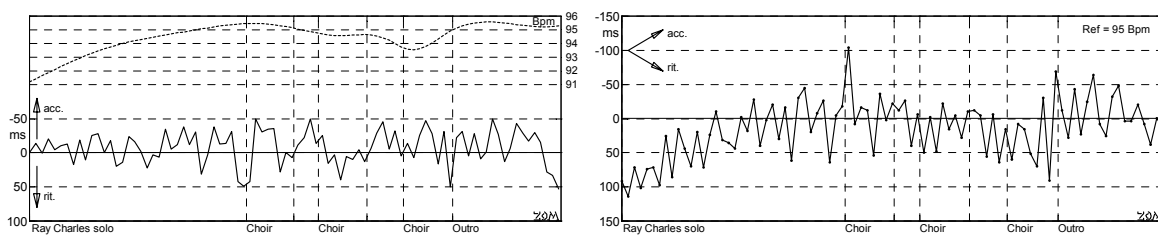


Abb. 8.31: Ray Charles 1981, *Hit the Road Jack*. Absolute (links) und differentielle Takt-Abweichungen. Im linken Bild sind die (absoluten) Abweichungen auf das geglättete Tempomodell (---) bezogen.

Rechnet man die langsamen Tempoänderungen heraus, wie im linken Bild dargestellt, verbleiben kurzzeitige Schwankungen von maximal ± 50 ms (natürlich ist hierbei Willkür im Spiel, mit anderer Bpm-Kurve erhält man andere Abweichungen). Maximal 50 ms bei einem 2.5 Sekunden langen Takt, das ist schon in Ordnung – insbesondere, wenn die großen Abweichungen wie hier zur Form des Stückes passen: Dem 1. Einsatz des Chors geht eine minimale Verzögerung voraus, die keineswegs falsch klingt, sondern Ausdruck individueller Interpretation ist. Zwei Hände am Piano und eine Stimme erzeugen hier einen sehr lebendigen Rhythmus, der subjektiv als richtig empfunden wird, egal, was die Uhr dazu sagt.

* Lindsay K.A., Nordquist P.R.: A technical look at swing rhythm in music; http://www.tlafx.com/jasa06_1g.pdf

Dass man "Hit the Road Jack" auch anders interpretieren kann, zeigt **Abb. 8.32**. Das gleiche Stück, derselbe Interpret, aber 18 Jahre früher aufgenommen. Gegenüber der mit 90,8 Bpm definierten Referenz bleibt das Tempo zunächst minimal zurück (-0,4 Bpm), holt wieder auf, und fällt zum Ende hin wieder zurück. Die Abweichungen überschreiten selten 15 ms, wobei aber gegenüber Abb. 8.31 zu berücksichtigen ist, dass jetzt auf die Viertelnoten Bezug genommen wird. Dies ist möglich, weil von Anfang an ein Schlagzeug mitspielt, dessen Akzente präziser auszumessen sind als der Beginn eines Klavierakkordes. Ob bei der Aufnahme ein Metronom verwendet wurde, ist weder der Ton-, noch der Bilddokumentation zu entnehmen. Deshalb hypothetisch: Es läuft ein Metronom mit, der Schlagzeuger bemerkt nach ungefähr 18 s (gegen Ende des 1. Chorus) ein Nachhinken, steuert gegen, und erreicht zum Ende des 2. Chorus wieder präzise die Time. Größere Abweichungen findet man in der Mitte jedes Chorus (hier im Sinne von Refrain gebraucht), und somit passend zum Aufbau, denn jeder Chorus besteht aus zwei Hälften. Auch die 2. Strophe besteht aus zwei Teilen, was eine Begründung für den kleinen Schlenker in ihrer Mitte liefert. Gestorben, nächster Take.

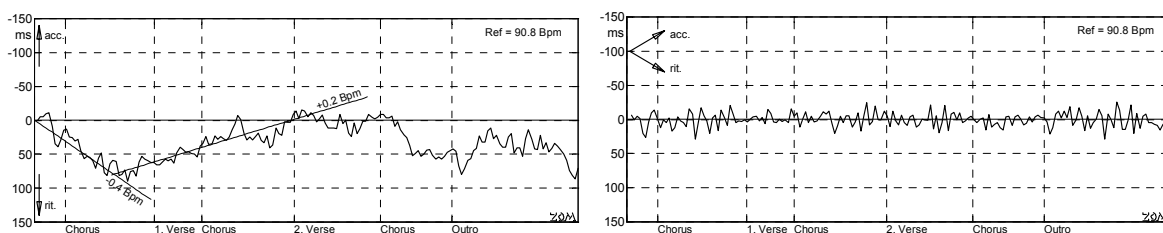


Abb. 8.32: Ray Charles 1963, *Hit the Road Jack*. Absolute (links) und differentielle Viertel-Abweichungen.

Nun zu den Eagles, deren Mitgliedern das Prädikat "erfahrene Studio-Musiker" anhaftet. Ihr "**Heartache tonight**" weist zu Beginn einen ausgeprägten Backbeat auf, eine Betonung der geradzahigen Viertel, hervorgerufen durch ein Händeklatschen. Im Stück ist dieser Handclap nicht ständig präsent, deswegen wurde die Snare analysiert: **Abb. 8.33** zeigt für die im Sekunden-Abstand aufeinander folgenden Halbe-Noten nur sehr geringe Abweichungen, deren Extremwerte auch noch mit dem Aufbau korrelieren. Auch hier ist anzunehmen, dass zur Aufnahme ein Click-Track mitlief: Zum einen wegen der hohen Präzision, zum anderen, weil dies inzwischen gängige Studiopraxis ist – die Nachbearbeitung fällt einfach viel leichter. Die Qualität des Drummers wird durch diese Vermutung nicht in Abrede gestellt: Dass ein Click mitläuft, garantiert noch lange keinen präzisen Rhythmus.

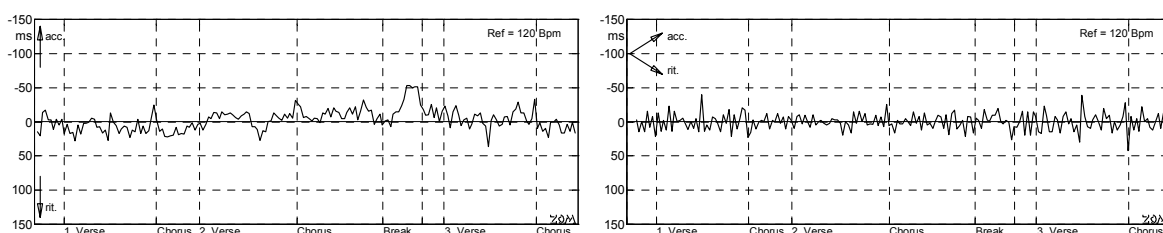


Abb. 8.33: Eagles, *Heartache Tonight*. Absolute (links) und differentielle Halbe-Abweichungen.

Heartache tonight wurde als 4/4-Takt analysiert: Die Viertel sind betont, mit Snare-Gegenschlägen (Offbeats) auf den geradzahigen Vierteln. Die Viertel-Unterteilung ist ternär, also "shufflemäßig". Jeweils zum 1. und 3. Viertel gibt es einen Vorschlag, d.h. einen Akzent, der aber nicht auf dem davor liegenden Achtel liegt, sondern (wegen der Shuffle-Teilung) etwas später kommt. In Triolennotierung würde man das zweite Viertel dritteln, und den Vorschlag auf das letzte Drittel setzen (Achteltriolen). Entsprechendes vor dem Taktbeginn.

Nun zu den Rolling Stones, der "größten Live-Band aller Zeiten". Seit ca. 1962 aktiv, und noch immer in der Szene*. Irgendwie zumindest. 1969, als Ihr "**Honky Tonk Women**" eingespielt wurde, hatten auch sie schon Studioerfahrung, aber irgendwie anders als die Eagles. Das live gespielte Stück beginnt mit ca. 103 Bpm, legt mächtig Tempo zu, und endet mit ca. 120 Bpm. Nicht, dass die Gitarren versehentlich zu langsam angefangen hätten – nein, das gehört so. Vom schweren, erdigen Anfangs-Riff weg nimmt das Stück Fahrt auf, und hat dann beim 1. Chorus Betriebstemperatur erreicht. Zur 2. Strophe hin wird das Tempo leicht zurückgenommen, und dann geht's mit Vollgas zum Schluss. Falsch? Keinesfalls, das groovt. Die gegenüber Abb. 8.33 doch deutlich größeren Abweichungen fallen nicht weiter auf, weil die Live-Aufnahme speziell im Chorus ein charmantes "Miteinander" bietet, das so klingt, wie Live-Aufnahmen zu dieser Zeit eben gerne geklungen haben. Lebendig – aber nicht falsch.

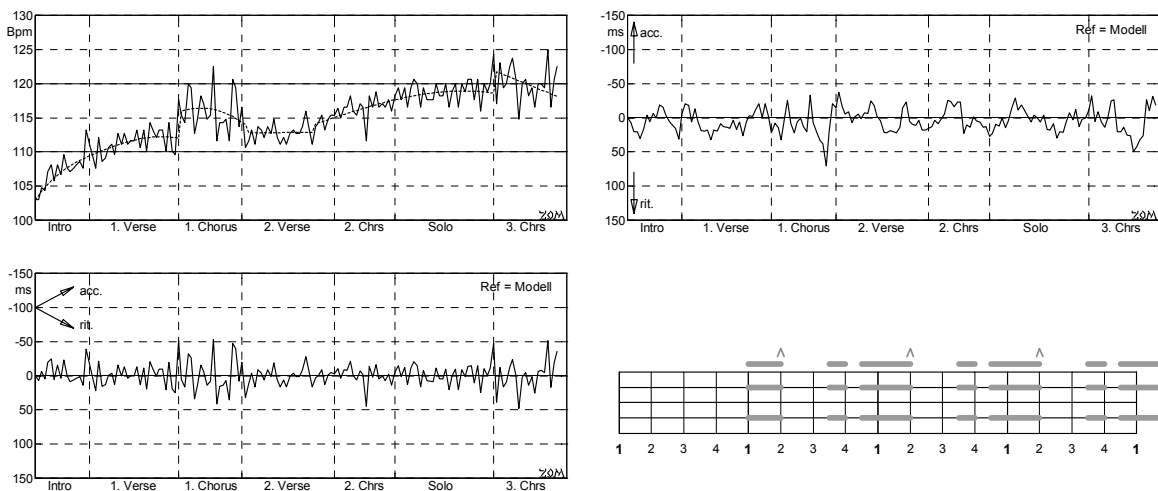


Abb. 8.34: Rolling Stones, *Honky Tonk Women* (Ya-yas-LP 1969). Bpm-Tempo (links oben), und absolute Halbe-Abweichungen (re. oben), auf das geglättete Tempomodell (---) bezogen. Auch die differentiellen Halbe-Abweichungen (links unten) sind relativ zum Tempomodell. Rechts unten: Rhythmus Pattern (Intro).

Das inzwischen wohl weltberühmte Anfangs-Riff ist ein schönes Beispiel für die Fähigkeit des Zuhörers, den Grundschlag zu entdecken, auch wenn der gar nicht gespielt wird. Nur ganz zu Beginn wird im Intro die Eins betont, danach wird der Power-Chord ab Vier- und über den Taktstrich hinweg an das folgende Viertel gebunden. Auch die Drei, sonst der andere Akzent im Standard-4/4-Takt, ist unbetont. Wegen der betonten Zwei, die sofort als Offbeat interpretiert wird, gelingt es trotzdem mühelos, den Takt zu finden. In diesem Beispiel werden die *Viertel* mit ihrem Halbsekunden-Abstand als Grundschlag interpretiert, auf diesen Rhythmus synchronisiert sich der Kopf des Zuhörers, wenn man "mitgroovt". Zweimal pro Sekunde den Kopf nach unten schlagen, das ist eine sehr arttypische Bewegung. Man könnte auch die *Achtel* als Grundschlag empfinden, die hierzu gehörende Kopfbewegung wäre aber bereits zu schnell. Hingegen passt das Achteltempo hervorragend, um mit den Fingern mitzuklopfen. Den ganzen menschlichen Körper möchte man in diesem Tempo aber nicht schütteln, obwohl das natürlich eine sehr subjektive Entscheidung ist. Üblicherweise groovt sich's jedoch mit ca. 120 Bpm am besten, weshalb dieses Tempo (Moderato – Allegretto) oft bei Tanzmusik zu finden ist. Die Abmessungen und Massen der Gliedmaßen erwachsener Menschen spezifizieren zusammen mit den Federsteifigkeiten die Eigenschwingungen dieses Systems. Und auch hier gilt: Bei Resonanz ist die Schwingneigung besonders groß.

* Unterhalten sich zwei Musiker: "Ich habe gelesen, Schaben könnten vermutlich einen Atomkrieg überstehen." "Ja – Keith Richards aber auch".

Dass bei den Rolling Stones nicht immer alles in der Time war, zeigt ein frühes Stück, das peinlicherweise "Time is on my side" heißt. Das Tempo, das während der ersten Hälfte ziemlich konstant bei 67.4 Bpm bleibt, fällt mit Beginn des Gitarrensolos schlagartig auf 65.4 Bpm ab (Abb. 8.35). Was jedoch nicht weiter tragisch ist, weil ein gut erkennbarer Grund vorliegt. Auch die kurzzeitigen Schwankungen, anhand der Snare ausgemessen, sind nicht wirklich problematisch (Bild rechts oben). Echt falsch ist aber der Schellenring*, der zeitlich immer wieder aus dem Rahmen fällt.

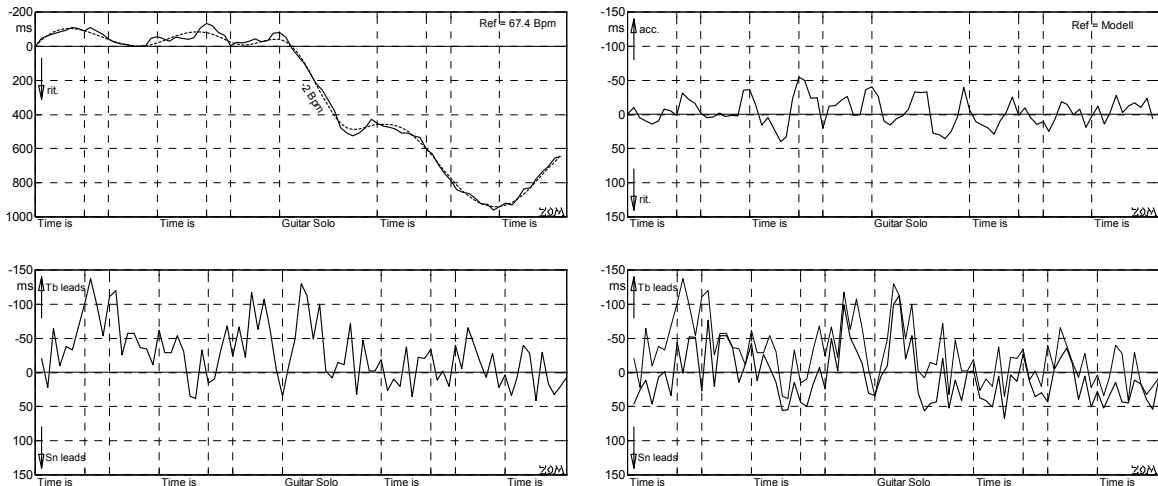


Abb. 8.35: Rolling Stones, *Time is on my side*, (Rolling Stones No. 2, 1964).

Im linken unteren Bild ist der Zeitversatz zwischen Schellenring und Snare dargestellt, der häufig 50 ms, und mehrmals 100 ms überschreitet – das ist hörbar falsch. Wenn man nicht *auf* den Schellenring schlägt, sondern *mit* dem Schellenring gegen die Hand, entstehen zwei Töne: Einmal beim Beschleunigen, einmal beim Abbremsen (Aufprall). Offenbar wird so gespielt, denn häufig sind zwei kurz aufeinander folgende Schellenschläge zu hören. Der erste (im linken Bild dargestellt) ist dabei fast immer zu früh, der zweite pendelt um die Sollzeit (im rechten Bild als dicke Linie dargestellt). *Time is on my side*? Nicht wirklich, das war auch schon 1964 "out of time". Manchmal folgen die beiden Schellenschläge so dicht aufeinander, dass sie zu einem verschmelzen, einige Male ist's vermutlich auch tatsächlich nur einer, häufig beträgt der zeitliche Abstand aber mehr als 50 ms, und da ist (als Richtwert) die Echogrenze: Ab etwa 50 ms Abstand werden Einzelechos hörbar, kürzer verzögerte Wiederholungen fasst das Gehör zu *einem* Ereignis zusammen. Der planlose Wechsel von Einfach- und Doppelschlag sowie die stark schwankenden Zeiten werden vom Gehör in diesem Beispiel nicht mehr als Belebung, sondern nur mehr als Timing-Fehler wahrgenommen.

Ein leicht verspäteter Schelleneinsatz wäre u.U. noch eher akzeptabel, weil von der Snare zumindest teilweise verdeckt (Flanken-Maskierung). Der vorgezogene Schellenschlag, über ca. 4 kHz zumeist das einzige Ereignis, zieht aber die Aufmerksamkeit auf sich, auch, weil er wegen seines perkussiven Charakters als *Zeitpunkt* wahrgenommen wird – im Gegensatz etwa zu einer leicht geöffneten Hi-Hat, deren Zischen einen *Zeitbereich* markiert. Eine um ein Sechzehntel (150 ms) vorgezogene offene Hi-Hat, ja, das hätte auch gepasst. Aber auch da würde gelten: Wenn vorgezogen, dann konsequent – und nicht ein paar Mal auf Drei- und, dann auf Vier (zusammen mit der Snare), und bei den nächsten Malen auf Drei-dreiviertel. Charly hätte das natürlich gewusst – diesen mickrigen Jag hat wohl ein anderer reingeholzt.

* Vermutlich wird ein Tamburin gespielt, es geht aber nicht um den Fell-Ton, sondern um die Schellen.

Als **Fazit** sollen nochmals ein paar Zahlen festgehalten werden: Die Wahrnehmungsgrenze für Gruppenlaufzeitverzerrungen liegt bei ungefähr **2 ms**; dieser Wert hat für übliche Musikdarbietungen keine Bedeutung. Ab ungefähr **5 ms** können in Einzelfällen Timingfehler bemerkt werden, aber erst ab ca. **10 ms** beginnt der für die Studioarbeit relevante Delay-Bereich. Um nicht missverstanden zu werden: Es geht um den Toneinsatz, und nicht um die zeitversetzte Überlagerung! Phaser, Flanger und ähnliche Effektgeräte (Kap. 10.8.3) erzeugen schon bei sehr kurzen Delay-Zeiten hörbare Effekte, die aber wegen der Änderung der spektralen Hüllkurve bemerkt werden, nicht primär als Zeit-Effekt. Bei kurzen Wiederhol-Perioden liegt die Wahrnehmungsgrenze für Timingabweichungen u.U. schon bei 10 ms, bei nicht ganz so schnellen Rhythmen verlängert sie sich auf ca. **20 ms**. Das ist es dann aber, noch größere Delay-Zeiten können problematisch werden und falsch klingen. Können – müssen aber nicht.

Ließen sich die Timing-Regeln auf ein paar Zeilen zusammenfassen, es gäbe nur gut klingende Rhythmus-Computer. Schon beim einfachen $\frac{3}{4}$ -Takt beginnen die Ausnahmen: Spielt man alle drei Viertel exakt auf der regulären Time, klingt's falsch. Spielt man das zweite Viertel ein klein bisschen früher, passt's, und jeder meint, nun hätten alle Viertel denselben Abstand. Viel Verschiebung ist nicht nötig, ungefähr den 6. Teil einer Viertelnote, je nach Tempo. Doch auch mit dieser Verschiebung des zweiten Viertels beginnt der Rhythmus eintönig zu werden, wenn z.B. immer derselbe Trommelschlag wiederholt wird. Ein Schlagzeuger würde ja nicht immer exakt denselben Schlag reproduzieren, sein Stock würde vielmehr das Fell an unterschiedlichen Positionen treffen, sodass zwar ähnliche, aber im Detail doch unterschiedliche Schläge erklingen. Und er würde leichte Variationen vornehmen, neben der Klangfarbe auch Lautstärke und eben Timing variieren, um die einzelnen Teile des Stückes bestmöglich zu unterstützen. All das weiß und kann der Rhythmus-Computer auf seiner einfachsten Programm-Ebene nicht, und deshalb klingt er nach einer primitiven Maschine. Die er ja auch ist.

Ein Beispiel für große zeitliche Verschiebungen ist der **Shuffle**, jenes Galoppieren, das lautmalerisch als "damm-da-damm-da-damm" beschrieben werden kann. Jedes zweite Achtel (so man einen 4/4-Takt zugrunde legt) wird hierbei später gespielt als es die binäre Notation fordern würde. Um wie viel später ist der künstlerischen Interpretation überlassen, und entscheidet, ob die Musiker eines Ensembles miteinander oder gegeneinander spielen. Ein Musiker, der einen "gerade" (d.h. binär) notierten Shuffle ostentativ auch gerade spielt, "schmeißt" das ganze Stück, obwohl er sich doch objektiv richtig wähnt. Das Ausweichen auf die ternäre Notation (Triolen) hilft da nur bedingt, weil auch hiermit nicht zum Ausdruck kommt, wie stark "geschuffelt" wird. Das entscheidet das "Feeling", die Erfahrung und Ausdruckskraft der Musiker, sowie deren Einfühlungsvermögen. In die Interpretation der Mitmusiker, und in das spezielle Stück. Wenn eine Band durch häufiges Proben "zusammenwächst", dann erwirbt jeder der Musiker Erfahrung über die Interpretation der anderen, und am Ende "shuffelt" jeder so, dass er zu den anderen passt. Was nicht unbedingt heißen muss, dass dann jeder mit exakt denselben Abweichungen spielt.

Tabelle: Tempi (Bpm)

Largo	40 – 60	Larghetto	60 – 66	Adagio	66 – 76
Andante	76 – 108	Andantino	100 – 108	Moderato	108 – 120
Allegretto	120 – 132	Allegro	120 – 168		
Presto	168 – 200	Prestissimo	ab 200		

Tabelle: Versmaße

Jambus:	– o – o – o – o	Trochäus:	o – o – o – o –
Daktylus:	o – – o – – o – – o – –	Anapäst:	– – o – – o – – o – – o