

Der Personalstil des Schlagzeugers Mike Portnoy

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an
Gymnasien und Gesamtschulen

dem Landesprüfungsamt Essen – GS Dortmund – vorgelegt von

Minte, Till-Göran

Themensteller: **AOR Dr. Raschke**

Fakultät: Kunst- und Sportwissenschaften (Fakultät 16)
der Technischen Universität Dortmund

Fach: Musik

Dortmund, 15. Februar 2010

**Hinweis:
Dieser Arbeit liegen sieben CDs und eine DVD bei.**

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Biographie	6
2.1 Mike Portnoy	6
2.2 Dream Theater	10
2.3 Nebenprojekte und Gastauftritte von Portnoy	20
2.4 Exkurs: Dream Theater als Vorreiter des Progressiv Metal	22
3. Analyse des Personalstils	23
3.1 Die Notation des Schlagzeugs	23
3.2 Zu den Transkriptionen	24
3.3 Das Equipment	25
3.3.1 Die Drum Sets bei Dream Theater	25
3.3.2 Die Drum Sets der Nebenprojekte	27
3.4 Typische Fill Ins	28
3.5 Typische Grooves	35
3.5.1 Phrasierungen	44
3.5.2 Wechselnde Phrasierungen bei gleich bleibender Taktart	48
3.6 Zwischenbilanz	53
4. Der Einfluss von Portnoys Stil auf den Klang einer Band	53
4.1 Exkurs: Twelve-Step Suite	60
4.2 Weist Portnoys Spiel in verschiedenen Bands Unterschiede auf?	63
4.3 Exkurs: Einflüsse auf Portnoys Spielweise	67
5. Schlussbetrachtung	72

6. Quellenverzeichnis	75
6.1 Bücher	75
6.2 Zeitschriften	75
6.3 Booklet-Texte	76
6.4 DVDs	76
6.5 Internetquellen	76
7. Anhang	77
7.1 Grafiken der Drum Sets	77
7.2 Legende für die Notation	80
7.3 Transkriptionen	81
<i>Aus: Constant Motion</i>	81
<i>Aus: The Mirror</i>	82
<i>Aus: Honor Thy Father</i>	83
<i>Aus: Panic Attack</i>	84
<i>Aus: The Count Of Tuscany</i>	85
<i>The Dance Of Eternity</i>	87
<i>The New Math (waht he said)</i>	95
7.4 Diskografie von Portnoy	99
7.4.1 Mit Dream Theater	99
7.4.2 Mit Liquid Tension Experiment	100
7.4.3 Mit TransAtlantic	100
7.4.4 Mit OSI	100
7.4.5 Mit Neal Morse	100
7.4.6 Diverse	101
7.5 Videografie von Portnoy	101
7.5.1 Mit Dream Theater	101
7.5.2 Mit TransAtlantic	101
7.5.3 Diverse	102
7.5.4 Lehrvideos	102
7.6 Twelve-Step Suite (Trackliste)	102
7.7 Tracklisten der beigefügten CDs und der DVD	103

1. Einleitung

In dieser Arbeit wird der Personalstil des Schlagzeugers Michael Stephen Portnoy untersucht und analysiert. Die Ausarbeitung ist in zwei Teile aufgeteilt.

Der erste, allgemeinere Teil beleuchtet den Werdegang Portnoys, indem auf seine Biographie, die Biographie seiner Hauptband *Dream Theater* und auf deren Rolle in der Geschichte der progressiven Rockmusik bzw. des Progressive Metal eingegangen wird. Die Nebenprojekte (side projects), von denen vor allem *TransAtlantic* und *Liquid Tension Experiment* von Interesse sind, werden ebenso aufgezählt, wie einige der zahlreichen Gastauftritte bei anderen Künstlern. Schließlich wird eine Diskografie im Anhang angefügt, die das umfangreiche Schaffen Portnoys auflistet.

Im zweiten Teil, dem eigentlichen Hauptteil, wird zunächst die genutzte Notationsweise für das Schlagzeug erläutert, auch im Hinblick auf die Spielweise der jeweiligen Instrumente, bevor das sich über die Jahre hinweg ständig verändernde Equipment von Portnoy betrachtet wird, da es auf seine Spielweise einen nicht unerheblichen Einfluss hat. Der persönliche Stil von Portnoy, also seine typischen Fill Ins und Grooves¹, sein Umgang und seine Phrasierung von ungeraden Taktarten, wird anhand zahlreicher Notenbeispiele erklärt und erläutert. Zu den Notenbeispielen wird der passende Ausschnitt auch als Hörbeispiel (kurz: HB) auf einer beigelegten CD bereitgestellt, damit die Leserin/der Leser alles so genau wie möglich nachvollziehen kann. Die Hörbeispiele werden dabei in zweifacher Ausführung angefügt: zum einen als kurzer Ausschnitt, der auch in transkribierter Form als Notenbeispiel vorliegt, zum anderen werden die verwendeten Stücke in ihrer Gesamtheit auf mehreren CDs beigelegt. Die Auflistung der Hörbeispiele enthält zudem einen genauen Hinweis auf den jeweiligen Song inklusive Minuten- und Sekundenangabe. Auf diese Weise ist es der Leserin/dem Leser jederzeit möglich das Notenbeispiel nicht nur in seiner akustischen Form nachzuvollziehen, sondern auch das gesamte Werk zu hören, um so die Einbettung des jeweiligen Ausschnitts in den Gesamtzusammenhang begreifen zu können. Des Weiteren werden diverse Videobeispiele (kurz: VB) auf einer DVD angehängt, sodass

¹ 'Groove' bezeichnet hierbei eine rhythmisch-metrische Spielweise, die der Schlagzeuger vorwiegend ausführt. In gewisser Weise das Gegenteil von Fill Ins.

Einiges auch visuell nachvollzogen werden kann.

Es wird versucht möglichst viele von Portnoy eingespielte Alben in die Betrachtung einzubeziehen, dabei werden alle Alben von *Dream Theater* berücksichtigt mit Ausnahme des Debüts *When Dream And Day Unite*, das aufgrund der klanglichen Undifferenziertheit wenig für eine Analyse geeignet ist. Aus den beiden Alben von *Liquid Tension Experiment*, zwei Alben von *TransAtlantic*, dem Debüt von *OSI* und zwei Soloalben von Neal Morse werden ebenfalls Ausschnitte angeführt und analysiert.

Ist der Personalstil auf diese Weise analysiert und verdeutlicht worden, so wird in einem weiteren Kapitel untersucht, inwieweit dieser Stil die Kompositionen und den Klang einer ganzen Band beeinflusst und prägt. Auch hierzu werden wieder zahlreiche Beispiele geliefert, sodass eine genaue Nachvollziehbarkeit gewährleistet ist. Schließlich wird noch der Frage nachgegangen, ob Portnoy in allen Bands Gleiches spielt, oder ob sein Spiel je nach Band auch signifikante Unterschiede aufweist.

In der Schlussbetrachtung werden einige der zuvor erarbeiteten und erläuterten Ergebnisse nochmals kurz zusammengefasst und bewertet. Hierbei wird vor allem meine persönliche Meinung zu Portnoys Spielweise auch im Hinblick auf eine Song-Dienlichkeit dargelegt.

Im Anhang der Arbeit finden sich diverse Grafiken seiner Drum Sets sowie noch einige Transkriptionen und die Tracklisten der Hörbeispiel-CDs.

Das Ziel dieser Arbeit ist nun den Personalstil von Portnoy anhand einer gründlichen Analyse zu verdeutlichen und zwar in der Form, dass auch LeserInnen, die sich bisher nicht mit dem Instrument Schlagzeug und dem Schlagzeugspielen befasst haben, die Ergebnisse gut nachvollziehen und letztendlich seinen Stil wiedererkennen können. Eine Hilfe dabei bieten die Hör- und Videobeispiele. Ein weiteres Ziel ist, die Einflussnahme auf Kompositionen und damit auch den gesamten Klang einer Band von Seiten des Schlagzeugers zu untersuchen. Aus diesem Grund wird der Frage nachgegangen, inwieweit das Instrument Schlagzeug Träger musikalischer Ideen sein kann.

2. Biographie

2.1 Mike Portnoy

2004 wurde Mike Portnoy von den Lesern des *Modern Drummer Magazins* in deren Hall Of Fame gewählt und steht damit in einer Reihe mit Schlagzeugern wie Keith Moon, Bill Bruford, John Bonham und seinem großen Vorbild Neil Peart.² Er gehört somit zu den einflussreichsten und meist geschätzten Schlagzeugern. Dies bestätigen auch zahlreiche andere Auszeichnungen. So gewann er zwölf Mal in Folge die Leserabstimmung des *Modern Drummer Magazins* zum besten Prog Rock Schlagzeuger.³ Bei der Leserwahl zu den 50 besten Schlagzeugern aller Zeiten im britischen Schlagzeugmagazin *Rhythm* belegt Portnoy Platz 5, direkt hinter Neil Peart.⁴

Geboren wurde Michael Stephen Portnoy am 20. April 1967 in Long Beach, Long Island, New York. Seine Liebe zur Rockmusik, die für sein Leben von großer Bedeutung ist, wurde vor allem von seinem Vater Howard Portnoy geweckt, der ein großer Musikfan war:

„He was a *huge* music fan and I was immediatly turned on to The Beatles, Tho Who and The Rolling Stones. Even when I was one or two years old I had my own record collection.“⁵ (Hervorhebung im Original)

Während der Vater in Camel, Kalifornien, als Diskjockey arbeitete erhielt Portnoy noch mehr Zugriff auf die unterschiedlichsten Bands, sodass er die Musik von *Led Zeppelin*, *The Doors*, Jimi Hendrix und *Cream* kennen lernte.⁶ Nach der Trennung der Eltern wuchs er zusammen mit seinem Bruder Rennie und seiner Schwester Samantha bei seiner Mutter auf. Zu dieser Zeit erhielt Portnoy mit sieben Jahren zunächst Klavierunterricht, bevor er 1976 während eines Besuchs bei Verwandten das erste Mal auf einem alten Schlagzeug spielte, infolgedessen er das Schlagzeugspielen für sich entdeckte. An seinem elften Geburtstag bekam er von seinen Großeltern sein erstes

2 Vgl. Wilson, 2009, S. 120.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. http://www.dreamtheater.net/news_portnoy.php#greatestdrummers, Stand: 8. Januar 2010.

5 Wilson, 2009, S. 23.

6 Vgl. im Folgenden ebd., S. 23f.

Schlagzeug geschenkt. Spielen lernte Portnoy vor allem durch das Mitspielen zu Aufnahmen von *Kiss*, *The Who*, *The Beatles* und anderen.⁷ Zu dieser Zeit bildeten sich auch seine ersten Vorbilder heraus: Ringo Starr, John Bonham und Keith Moon. Diese zählen nach wie vor zu den „Big Four“⁸ seiner Idole. Einen besonders starken Eindruck hinterließ dabei Keith Moon, nachdem Portnoy den Film *The Kids Are Alright* gesehen hatte. „I saw that and it completely changed me. [...] It really inspired me [...]“.⁹

Während der Schulzeit geriet Portnoy aufgrund unterschiedlicher Auffassungen hinsichtlich seines Spiels in den Schulbands oft mit seinem Musiklehrer in Konflikt, der jedoch im Nachhinein dafür sorgte, dass Portnoy ein Musikstipendium erhielt.¹⁰ Zu dieser Zeit (1982) spielte er bereits in seiner ersten Band *Intruder*, in der er seine Spieltechnik weiterentwickeln konnte. Während der Highschool-Zeit entwickelte er ein Interesse für alles, was mit Musik in Zusammenhang steht. Zu diesem Zweck besuchte er Musiktheoriekurse, um möglichst viel über Musik zu lernen und so Fähigkeiten zu erlangen, die über die Beherrschung des Instrumentes hinausgehen.

Ein weiteres wichtiges Ereignis in seiner Entwicklung war für ihn die Entdeckung der Musik der kanadischen Progressive Rock Band *Rush*, die Portnoy in die Welt der ungeraden Taktarten und der progressiven Rockmusik einführten, „Rush really changed me,“.¹¹ Ebenfalls wichtige musikalische Einflüsse kamen von *Yes*, *Genesis* und vor allem Frank Zappa, der nach wie vor sein größtes musikalisches Idol ist.¹² 1984 löste sich Portnoys erste Band *Intruder* auf, die vorwiegend Stücke von Bands wie *Iron Maiden*, *Motley Crüe*, *Judas Priest* und *Van Halen* gespielt hatte. Er spielte dann mit dem Gitarristen Peter Best¹³ zusammen, der zu diesem Zeitpunkt doppelt so alt wie Portnoy war. Zusammen gründeten sie die Band *Rising Power*, die eigene Songs spielte, was Portnoy die Möglichkeit bot, sich kreativ in den Kompositionsprozess einzubringen. Bei den Aufnahmen zu einigen Demos machte Portnoy seine ersten Erfahrungen im Tonstudio. Da Musik mittlerweile den Großteil seines Lebens

7 Vgl. ebd., S. 25, und Buschmeier, 2005, S. 28.

8 Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:55:48 Min.

9 Wilson, 2009, S. 25.

10 Vgl. im Folgenden ebd., S. 25f.

11 Ebd., S. 26.

12 Vgl. im Folgenden ebd., S. 26-28.

13 Es handelt sich hierbei nicht um den ersten Schlagzeuger der *Beatles*.

bestimmte, entschied er sich folgerichtig dafür, nach der Highschool ein Musikstudium zu beginnen, um Berufsmusiker werden zu können. Schon im Jahrbuch seiner Highschool schrieb Portnoy zu seinen Zukunftsplänen: „Ich will der nächste Neil Peart werden.“¹⁴ Der Tod seiner Mutter am 16. November 1984 festigte seine Entscheidung von Long Island nach Boston zu ziehen und am Berklee College of Music zu studieren.¹⁵

Hier traf er auf den Gitarristen John Petrucci und dessen Zimmergenossen den Bassisten John Myung. Die drei Musikstudenten verabredeten sich zu gemeinsamen Proben. Sie übten jeden Tag von 18:00 Uhr bis Mitternacht und spielten Stücke von *Rush* und anderen, schrieben bald auch eigene Songs, in denen neben *Rush* Einflüsse von Bands wie dem *Mahavishnu Orchestra*, den *Dixie Dregs* oder Chick Corea verarbeitet wurden. Nach vielen gemeinsamen Proben wurde deutlich, dass sie den Kern einer Band bilden würden, deren Line up noch vervollständigt werden musste. Zunächst wurde jedoch per Zufall ein Name gefunden. Während Portnoy, Petrucci und Myung für Konzerttickets für *Rush* anstanden, spielten sie auf einem Ghetto Blaster *Bastille Day* von *Rush*. Als jemand anmerkte, dass die Musik sehr majestätisch sei, hatten sie die Idee ihre Band *Majesty* zu nennen.¹⁶ Nach der Namensfindung mussten nun noch passende Mitmusiker gefunden werden, um die Band zu komplettieren. Die drei Musikstudenten suchten zunächst im Umfeld des Berklee Colleges - jedoch ohne Erfolg.¹⁷ Petrucci und Myung schlugen schließlich vor, ihren alten Keyboarder Kevin Moore in die Band zu holen.

Bevor sie sich auf die Suche nach einem geeigneten Sänger machten, entschieden sich Portnoy, Myung und Petrucci dafür nicht länger in Berklee zu studieren, sondern ihren Fokus ganz auf die Band zu lenken, da beides zugleich nicht möglich zu sein schien. Dennoch nahm Portnoy aus Berklee einiges an neuem Wissen mit, vor allem was Harmonielehre, Arrangieren und Notenlesen betrifft. Der Schlagzeugunterricht konnte ihm jedoch nicht viel Neues bieten, da er sich zuvor schon vieles selbst beigebracht hatte.¹⁸

14 Leibundgut, 1998, S. 16.

15 Vgl. im Folgenden Wilson, 2009, S. 28-32.

16 Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 9:00 Min.

17 Vgl. Wilson, 2009, S. 32.

18 Vgl. ebd., S. 32f.

Um einen Sänger für ihre Band zu finden, suchten Portnoy, Myung und Petrucci zunächst wieder in Berklee, doch ähnlich wie mit dem Keyboarder fand sich auch diesmal ein passender Sänger im alten Bekanntenkreis von Petrucci und Myung. Chris Collins überzeugte die Band mit seiner Stimme,¹⁹ sodass das Line up von *Majesty* komplettiert war (für die weitere Geschichte der Band siehe Kapitel 2.2). Am 30. Juli 1994 heiratete Portnoy seine langjährige Freundin Marlene Apuzzo, mit der er zwei Kinder hat, Melody und Max.

Mit zunehmenden Erfolg von *Dream Theater* und immer länger andauernden Tourneen, profilierte sich Portnoy als Schlagzeuger, der viel Anerkennung von führenden Schlagzeugmagazinen bekam (siehe Anfang dieses Kapitels). Doch trat in der Persönlichkeit Portnoys eine Schwierigkeit auf, die fast zu seinem Ausstieg und damit wohl auch zur Auflösung von *Dream Theater* geführt hätte. Denn, geht es um die Beschreibung seiner Person, äußert Portnoy oft, er sei obsessiv²⁰ und dass er sogar an einer Zwangsstörung („obsessive-compulsive personality disorder“²¹) leide. Daraus ergibt sich, dass Portnoy ein ausgesprochener „Control-Freak“ ist, was er einerseits als seine größte Stärke, andererseits als seine größte Schwäche ansieht.²² Dies führt dazu, dass er auf der einen Seite ein Sammler von CDs und DVDs ist, so sammelt und archiviert er alles von *Dream Theater*, weshalb sich unzählige Aufnahmen von Konzerten in seiner Sammlung befinden.²³ Auf der anderen Seite besteht bei einer derartigen Persönlichkeit die Gefahr, eine Sucht auszubilden. Portnoy wurde alkoholsüchtig. Diese Sucht führte spätestens auf der Tournee zum *Falling Into Infinity* Album 1998 zu ernsthaften Problemen: Während eines Konzerts in London brach das Keyboard des damaligen Keyboarders Derek Sherinian zusammen. Petruccis Gitarrentechniker Mark Snyder reagierte in Portnoys Augen nicht schnell genug, um zu helfen das Keyboard wieder aufzurichten.²⁴ Portnoy, der zu dem Zeitpunkt sehr betrunken war, warf einen Stock nach Snyder. Es führte schließlich dazu, dass Portnoy Snyder feuerte, ohne mit Petrucci Rücksprache darüber gehalten zu haben. Das aufgrund des

19 Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 10:05 Min.

20 Vgl. Portnoy, 2007 Disc 2, ab ca. 1:53:53 Min.

21 Wilson, 2009, S. 23.

22 Leibundgut, 1998, S. 16.

23 Vgl. Portnoy, , 2007, Disc 2, ab ca. 1:53:53 Min.

24 Vgl. im Folgenden Wilson, 2009, S. 214f.

Entstehungsprozesses vom *Falling Into Infinity* Album angespannte Verhältnis zwischen Petrucci und Portnoy wurde so noch weiter strapaziert (siehe Kapitel 2.2). Nach einem weiteren Vorfall, der vor allem durch Portnoys Trunkenheit verursacht wurde, und andauernder Schwierigkeiten mit dem Plattenlabel, entschied sich Portnoy dazu die Band zu verlassen: „I had given up [...] By the time we got that fan club show in Holland I was basically quitting the band.[...]“.²⁵ Der Ausstieg von ihm hätte sicherlich das Ende der Band bedeutet.²⁶ Doch Portnoy konnte überzeugt werden die restlichen Konzerte der Tournee zu spielen.

Aufgrund eines Wechsels im Management²⁷ und der Tatsache, dass *Dream Theater* die nachfolgenden Alben selbst produzieren durfte und Petrucci und Portnoy offiziell als Bandleader anerkannt wurden, blieb Portnoy bei *Dream Theater* (siehe auch Kapitel 2.2).²⁸ Nach der Tournee zu dem Album *Scenes From A Memory* gestand sich Portnoy ein, dass er ein massives Alkohol- und Drogenproblem hatte. Schließlich gehörten auch verschiedene Pillen, Marihuana oder Kokain zu den Drogen, die er konsumierte.²⁹ Portnoy suchte sich professionelle Hilfe und fand diese bei den Alcoholics Anonymous, mit dessen Zwölf-Schritte-Programm er seine Alkoholsucht überwand.³⁰ Verarbeitet hat Portnoy das Zwölf-Schritte-Programm in den Texten zur *Twelve-Step Suite*,³¹ die sich über fünf Songs auf fünf verschiedenen Alben erstreckt (siehe auch den Exkurs 4.1).

2.2 *Dream Theater*

Dream Theater begann 1985 unter dem Namen *Majesty*. Die erste komplette Besetzung bestand aus dem Gitarristen John Petrucci, dem Bassisten John Myung, dem Schlagzeuger Mike Portnoy, dem Keydoarder Kevin Moore und dem Sänger Chris Collins. Zusammen nahm sie eine Demo-Kassette auf, die Portnoy an verschiedene Labels, Radiosender etc. weltweit verschickte.³² Doch schon im November 1987 wurde

25 Ebd., S. 220.

26 Vgl. ebd., S. 222.

27 Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 33:32 Min.

28 Vgl. Wilson, 2009, S. 224f.

29 Vgl. ebd., S. 262.

30 Vgl. ebd., S. 263.

31 Vgl. Portnoy, 2007 Disc 1, ab ca. 44:00 Min.

32 Vgl. Wilson, 2009, S. 38f.

Chris Collins durch Charlie Dominici ersetzt, mit dem erneut ein Demo aufgenommen wurde. Dieses Demo führte dazu, dass *Majesty* ein Angebot des Labels *Mechanic Records* erhielt.³³ Bevor jedoch das in nur drei Wochen im Juli 1988 aufgenommene und gemischte Debütalbum erscheinen konnte, musste der bereits von einer anderen Band geschützte Name '*Majesty*' geändert werden.³⁴ Howard Portnoy, der Vater des Schlagzeugers, machte den Vorschlag den Namen in *Dream Theater* zu ändern, inspiriert von einem alten Kino in Kalifornien, das er und sein Sohn häufig besucht hatten. Veröffentlicht wurde *When Dream And Day Unite* am 6. März 1989, doch musste die Band bald feststellen, dass die Versprechen der Plattenfirma, ein Video und eine Tournee zu finanzieren, nicht eingehalten wurden.³⁵ So spielte die Band nur einige kleinere Konzerte in der näheren Umgebung von Long Island, bei denen sich herausstellte, dass Charlie Dominici nicht zur Band passte. Die Suche nach einem Nachfolger, der die Ansprüche der Band erfüllte, was den Stimmumfang und die Bühnenpräsenz anging, dauerte eineinhalb Jahre; eine Zeit in der viele Sänger getestet wurden und vor allem viel Material für das nächste Album komponiert wurde.³⁶

Nach langer frustrierender Suche erreichte die Band schließlich ein Demo des kanadischen Sängers Kevin James LaBrie, der zu der Zeit bei *Winter Rose* sang. Beeindruckt von den Aufnahmen ließ die Band LaBrie nach New York einfliegen, um mit ihm zu proben und um seine Persönlichkeit kennen zu lernen. Die Tatsache, dass LaBrie schnell erkannte und akzeptierte, dass bei *Dream Theater* der Sänger am Kompositionsprozess neuer Songs kaum beteiligt ist, half der Band schließlich bei der Entscheidung, LaBrie als ihren neuen Sänger anzunehmen.³⁷ Mit nun komplettierter Besetzung nahm die Band erneut Demo-Kassetten auf, um sich damit bei anderen Labels vorzustellen, denn sie sahen in der Zusammenarbeit mit *Mechanic Records* keine Zukunft mehr. Zunächst mussten sie sich jedoch aus dem alten Vertrag frei kaufen, da sie sich für weitere Alben verpflichtet hatten.³⁸ *Atco Records* zeigte zu dieser Zeit bereits Interesse an der Band, sodass es zu einer Zusammenarbeit kam.

33 Vgl. Stratmann, 1998, S. 100.

34 Vgl. Wilson, 2009, S. 62-66.

35 Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 15:41 Min.

36 Vgl. ebd., ab ca. 17:00 Min.

37 Vgl. Wilson, Rich, 2009, S. 96-98.

38 Vgl. ebd., S. 106f.

Die Band ging schließlich mit einer Fülle neuer Songs ins Studio, um mit dem Produzenten David Prater das Album *Images And Words* aufzunehmen. 1991 begannen die Aufnahmen in den Bear Track Studios. Wegen der Überlänge von zwanzig Minuten gestattete die neue Plattenfirma die Aufnahme des Songs *A Change Of Seasons* nicht.³⁹ Jedoch sah sich die Band noch mit weiteren Schwierigkeiten konfrontiert. So kam es immer wieder zu Zerwürfnissen zwischen der Band und dem Produzenten Prater, vor allem Kevin Moore und Mike Portnoy gerieten mit dem Produzenten aneinander. Portnoy missfiel besonders, dass Prater die Snare Drum triggerte, also vorgefertigte Samples verwendete, anstatt den natürlichen Klang der Trommel zu belassen.⁴⁰ Am 7. Juli 1992 wurde das Album *Images And Words* veröffentlicht und die Band ging auf eine kleine Tournee durch die USA. Das Album erhielt von der Fachpresse sehr gute Kritiken,⁴¹ doch war noch nicht abzusehen, wie wichtig es für die weitere Entwicklung von *Dream Theater* sein würde. Noch während die Band auf Tournee war gelangte die Single *Pull Me Under* nicht nur ins Radio, sondern auch zu MTV. Schlagartig wurde das Album und die Single sehr erfolgreich, sodass *Images And Words* bis heute das meist verkaufte Album von *Dream Theater* ist.⁴² Dieser plötzlich einsetzende Erfolg ermöglichte der Band eine weitaus größere Tournee zu absolvieren, die sie unter anderem auch nach Japan und Europa führte. Insgesamt umfasste die Tournee 194 Auftritte in 17 Ländern.⁴³ 1993 wurden dann das Live-Video *Images And Words Live In Tokyo* und das Live-Album *Live At The Marquee* veröffentlicht.

Nach der umfangreichen Tournee sah sich die Band vor das Problem gestellt ein Nachfolgealbum komponieren zu müssen, an das nicht nur die Plattenfirma, sondern auch zahlreiche Fans hohe Erwartungen knüpften. Anfang des Jahres 1994 fingen die Proben für das *Awake* Album an. Zuständig für die Band auf Seiten der Plattenfirma war zu der Zeit *East West Records* (gehörte genau wie *Atco* zu *Atlantic Records*), die erneut eine Hit-Single erwarteten, was den ohnehin schon hohen Druck auf die Band noch weiter erhöhte.⁴⁴ Als Produzenten wurden der Band John Purdell und Duane Baron zur

39 Vgl. ebd., S. 115f.

40 Vgl. Portnoy, 2002, S. 21.

41 Vgl. Wilson, 2009, S. 129.

42 Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 21:43 Min. und Wilson, 2009, S. 128.

43 Vgl. Wilson, 2009, S. 144.

44 Vgl. ebd., S. 146f.

Seite gestellt, eine Entscheidung, die zu einem angenehmeren Arbeitsklima führte, als es *Dream Theater* mit Prater erlebt hatte.⁴⁵ Noch während des Aufnahmeprozesses entschied sich Kevin Moore dazu, die Band zu verlassen.⁴⁶ Da für den 9. September des gleichen Jahres bereits ein Konzert gebucht war und Moore sich nicht bereit erklärte dieses noch zu spielen, musste die Band schnell einen Ersatzkeyboarder finden.⁴⁷ Es kam so zu der ersten Zusammenarbeit mit Jordan Rudess, der jedoch nur dieses eine Konzert spielen wollte, obwohl ihm die Band einen Festeinstieg angeboten hatte. Rudess erhielt jedoch zur gleichen Zeit ein Angebot der *Dixie Dregs*, das er aufgrund seiner familiären Situation annahm. Das Album *Awake* erschien am 4. Oktober 1994 und wurde nicht so erfolgreich wie sein Vorgänger. Mit *Lie* wurde erneut eine Single veröffentlicht, die jedoch vorwiegend auf Desinteresse von Seiten der Radio- und TV-Stationen stieß. Die Rezensionen der Fachpresse waren geteilter Meinung: Während vor allem die britische Presse negative Kritiken veröffentlichte, waren die Rezensionen in den USA positiv geprägt.⁴⁸ Bevor *Dream Theater* auf Tournee gehen konnte musste ein Keyboarder gefunden werden. Derek Sherinian, der zuvor schon mit Alice Cooper und *Kiss* auf Tournee gewesen war, wurde schließlich für die *Waking Up The World Tour* als Aushilfe verpflichtet. Sherinian musste jedoch bald feststellen, dass die Erlebnisse der Tournee mit Cooper sich von denen mit *Dream Theater* unterschieden: „Before an Alice Cooper gig, he would hire strippers. Before we went on stage with Dream Theater, the guys would be practising to metronomes“.⁴⁹ Während der Tournee machte *Dream Theater* Sherinian das Angebot fest in die Band einzusteigen, sodass das Line up wieder komplett war.⁵⁰

1995 nahm *Dream Theater* das von vielen Fans geforderte und lang erwartete Stück *A Change Of Seasons* auf. Das Werk war schon 1989 geschrieben worden, doch wurden jetzt vor allem auch wegen der Besetzungswechsel noch einige Änderungen vorgenommen. Textlich verarbeitet Portnoy in diesem Stück den Tod seiner Mutter.⁵¹

45 Vgl. ebd., S. 148f.

46 Vgl. *Dream Theater*, 2006, Disc 2, ab ca. 25:47 Min.

47 Vgl. im Folgenden Wilson, 2009, S. 156-160.

48 Vgl. ebd., S. 162f.

49 Ebd., 2009, S. 173.

50 Vgl. Stratmann, 1998, S. 102.

51 Vgl. Wilson, 2009, S. 177f.

Die Band musste allerdings einen Kompromiss eingehen, um das Werk aufnehmen zu können, denn die Plattenfirma bestand auf einer Zusammenarbeit mit Prater. Ähnlich wie drei Jahre zuvor kam es erneut zu Problemen zwischen Prater und der Band. Vor allem LaBrie hatte zahlreiche Auseinandersetzungen mit dem Produzenten.⁵² Die EP, die neben dem langen Titelstück noch einige Live Versionen von Coversongs enthält, wurde am 19. September 1995 veröffentlicht. Nach einer kleinen Tournee wollte *Dream Theater* ihr nächstes Album aufnehmen, doch aufgrund von personellen Umbesetzungen in ihrem Label bekam sie kein Budget zur Verfügung gestellt, um in ein Tonstudio gehen zu können.⁵³ Die folgenden eineinhalb Jahre verbrachte die Band damit Stücke zu komponieren, Demoversionen aufzunehmen und der Plattenfirma vorzustellen. Das Label jedoch wollte kommerzielleres Material, sodass *Dream Theater* neue Songs schrieb, doch wieder wartete sie vergeblich auf Reaktionen der Plattenfirma.⁵⁴ Ein Song, der ebenfalls zu dieser Zeit entstand war eine zwanzig minütige Fortsetzung von *Metropolis-Part 1*, der auf dem *Images And Words* Album veröffentlicht worden war. Doch auch daran zeigte das Label kein Interesse.⁵⁵ Während dieser für die Band so frustrierenden Wartezeit spielte sie einige Konzerte, um den Fans manche der neuen Songs live präsentieren zu können.⁵⁶ Nachdem *Dream Theater* einige Verantwortliche des Labels zu einem dieser Konzerte eingeladen hatte, um ihnen die Reaktionen der Fans vor Augen zu führen, bekam sie 1997 doch noch die Möglichkeit ein Album einzuspielen.⁵⁷ Allerdings musste sie die Bedingung der Plattenfirma akzeptieren mit einem Produzenten zusammen zu arbeiten, der den Stücken eine kommerziellere Ausrichtung geben sollte. Kevin Shirley, der vorher an *Nine Lives* von *Aerosmith* gearbeitet hatte, wurde dazu bestimmt das neue *Dream Theater* Album zu produzieren und zu mischen.⁵⁸ Bevor die Aufnahmen jedoch beginnen konnten musste die riesige Anzahl an Songs reduziert werden, da das Label kein Doppelalbum produzieren wollte. Songs wie *Metropolis Part 2* und *Raise The Knife* wurden unter anderem aussortiert. Doch ging Shirleys Einfluss noch weiter, denn er bearbeitete die Demo-Aufnahmen im

52 Vgl. ebd., S. 180-182.

53 Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 30:08 Min.

54 Vgl. Wilson, 2009, S. 188.

55 Vgl. ebd., S. 189f.

56 Vgl. Stratmann, 1998, S. 102.

57 Vgl. Dream Theater, Disc 2, ab ca. 31:33 Min.

58 Vgl. im Folgenden Wilson, 2009, S. 195-200.

Nachhinein stark, sehr zum Missfallen von Portnoy. Shirley arrangierte einige Stücke komplett um, wie z.B. *Burning My Soul*, aus dem er den Mittelteil entfernte, der dann zu dem Instrumentalstück *Hell's Kitchen* umgearbeitet wurde. *You Or Me* wurde ebenfalls einer großen Veränderung unterzogen (auf dem Album als *You Not Me* veröffentlicht). So bestand Shirley darauf den Song mit Hilfe des Songwriters und Komponisten Desmond Child umzuarbeiten. Child war vor allem durch seine Kooperationen mit Bands wie *Bon Jovi* und *Aerosmith* bekannt geworden, eine Tatsache die nicht dazu geeignet war Portnoy von dieser Zusammenarbeit zu überzeugen. John Petrucci war in dieser Hinsicht offener als Portnoy, was in der folgenden Zeit noch zu Spannungen zwischen den beiden führen sollte (siehe Kapitel 2.1). Die Aufnahmen zum Album begannen im Juni 1997 und die Zusammenarbeit im Studio zwischen Band und Produzent wurde als sehr angenehm empfunden, wie sich Portnoy erinnert: „As much as I had a problem with Kevin Shirley's changes, he and I got along fabulously and to this day have a great relationship“.⁵⁹

Falling Into Infinity wurde am 23. September 1997 veröffentlicht. Es stellt neben dem Debütalbum und dem 1998 veröffentlichten Live-Album *Once In A LIVEtime* das einzige Album dar, das nicht den auf *Images And Words* eingeführten *Dream-Theater*-Schriftzug verwendet.

Während der anschließenden Tournee kam es zu einigen Schwierigkeiten, die nahezu das Ende von *Dream Theater* bedeutet hätten, wenn nicht diverse Änderungen vorgenommen worden wären (siehe auch Kapitel 2.1). Mit Bruce Payne und Frank Solomon wurde ein Management gefunden, das die Plattenfirma überzeugen konnte, *Dream Theater* bei der Arbeit zum nächsten Album völlig freie Hand zu lassen, sodass John Petrucci und Mike Portnoy als Produzenten auftreten konnten.⁶⁰ Eine weitere personelle Umbesetzung betraf die Band selbst. Sie entschied sich dazu, die Zusammenarbeit mit Derek Sherinian zu beenden.⁶¹

Jordan Rudess, der schon 1994 ein Konzert mit *Dream Theater* gespielt hatte, und den Portnoy und Petrucci bei der Arbeit zu ihrem Nebenprojekt *Liquid Tension Experiment*

⁵⁹ Ebd., S. 203.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 226 und S. 244-246.

⁶¹ Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 34:56 Min.

(siehe auch Kapitel 2.3) näher kennen gelernt hatten, wurde als neuer Keyboarder in die Band integriert.⁶²

In neuer Besetzung und ohne Vorgaben seitens des Labels, begann *Dream Theater* die Arbeiten an dem Nachfolgealbum von *Falling Into Infinity*. Die Band entschied sich dazu, ein Konzeptalbum zu komponieren, das den Nachfolger von *Metropolis-Part 1* darstellen sollte. Zu diesem Zweck wurde das während des Kompositionsprozesses zu *Falling Into Infinity* geschriebene gut zwanzig Minuten lange Werk *Metropolis Part 2* erneut aufgegriffen und erweitert.⁶³

Metropolis Pt.2: Scenes From A Memory kann in vieler Hinsicht als ein Wendepunkt in der Karriere von *Dream Theater* betrachtet werden. So wurde mit Jordan Rudess der Keyboarder für die Band gewonnen, den sie schon nach Moores Ausstieg haben wollte. Außerdem war es das erste Album, das sie selbst produzieren durfte. Soviel Freiheit dies auch für den Kompositionsprozess bedeutet hat, soviel Druck war gleichzeitig vorhanden, dass dieses Album sowohl von den Kritiken als auch von den Verkaufszahlen her ein Erfolg werden musste. Es war ein „do-or-die“⁶⁴ Album für *Dream Theater*. Die Aufnahmen wurden im Juni 1999 abgeschlossen und David Bottrill zum Mischen übergeben. Bevor das Mastering des Albums begann, bat John Petrucci Kevin Shirley darum, es zu überarbeiten. Aufgrund des Abgabetermins blieben Shirley nur zwei Tage, sodass vier Stücke nicht mehr von ihm gemischt werden konnten (*Regression*, *The Dance Of Eternity*, *One Last Time* und *Finally Free*).

Am 26. Oktober 1999 wurde *Scenes From A Memory* veröffentlicht und sowohl von der Presse, als auch von den Fans gleichermaßen gelobt.⁶⁵ Auf der anschließenden Welttournee entschied sich *Dream Theater* dafür das Album als Ganzes und am Stück zu spielen. Für das letzte Konzert dieser Tournee am 30. August 2000 in New York plante *Dream Theater* etwas Besonderes für die Aufnahme eines Live-Albums. Es wurden zu diesem Zweck ein Schauspieler, ein Gospelchor, die Sängerin Theresa Thompson und der Saxofonist Jay Beckenstein engagiert. Das Live-Album *Live Scenes From New York* wurde am 11. September 2001 veröffentlicht. Allerdings wurde es

62 Vgl. Wilson, 2009, S. 229.

63 Vgl. Portnoy, 2002, S. 63.

64 Dream Theater, Disc 2, ab ca. 38:00 Min.

65 Vgl. Wilson, 2009, S. 251f.

sofort wieder zurückgezogen aufgrund der Tatsache, dass das Cover eine brennende Skyline von New York zeigte inklusive des World Trade Centers, das am gleichen Tag einem Terroranschlag zum Opfer fiel.⁶⁶ Mit geändertem Artwork wurde das Album am 16. Oktober 2001 erneut veröffentlicht. Zudem erschien dasselbe Konzert auf der DVD *Metropolis 2000: Scenes From New York*.

Bevor die Band wieder ins Studio ging, um das Nachfolgealbum von *Scenes From A Memory* aufzunehmen, machte Portnoy einen Alkoholentzug (siehe Kapitel 2.1). Am 29. Januar 2002 wurde das Doppelalbum *Six Degrees Of Inner Turbulence* veröffentlicht. Das Titelstück ist mit gut 42 Minuten das bis heute längste Werk von *Dream Theater* und nimmt die komplette zweite CD ein. Auf der ersten CD befinden sich fünf sehr unterschiedliche Songs, von denen *The Glass Prison* das bis dahin härteste⁶⁷ Stück der Band ist. Es entstand nachdem Portnoy und Petrucci ein Konzert der Heavy Metal Band *Pantera* besucht hatten, was die Dominanz von harten Gitarrenriffs in diesem Song erklärt.⁶⁸ Während der anschließenden Welttournee spielte *Dream Theater* an speziellen Abenden die Alben *Master Of Puppets* von *Metallica* oder *The Number Of The Beast* von *Iron Maiden* komplett nach. *Dream Theater* hat seither mehrere klassische Rockalben im Ganzen nachgespielt: 2005 *The Dark Side Of The Moon* von *Pink Floyd* und 2006 *Made In Japan* von *Deep Purple*.⁶⁹

Mit *The Glass Prison* hatte *Dream Theater* ihren bis dahin härtesten Song veröffentlicht, doch für das nächste Album überlegte sie, dass alle Stücke diese Härte und Intensität besitzen sollten. Die Idee dazu kam während der vorangegangenen Tournee und wurde auch durch das Nachspielen der Alben von *Metallica* und *Iron Maiden* (siehe oben) beeinflusst.⁷⁰ Der Prozess des Komponierens wurde für dieses Album ebenfalls verändert. Hatte man bei beiden Vorgängeralben die Stücke im Studio geschrieben und gleichzeitig aufgenommen, so wurden diesmal die Songs erst komplett in einem Proberaum komponiert und erst danach eingespielt.⁷¹ Noch bevor die Aufnahmen beendet waren erhielt *Dream Theater* das Angebot, zusammen mit

66 Vgl. ebd., S. 269f.

67 'härteste' bezeichnet hier den Einfluss des Heavy Metal.

68 Vgl. ebd., S. 267.

69 Vgl. ebd., S. 277, S. 318f, und S. 321.

70 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 1:17:13 Min.

71 Vgl. ebd., ab ca. 1:18:00 Min.

Queensryche eine Tournee zu spielen. Während dieser Tournee kam es jedoch zu massiven Spannungen zwischen den Bands, die Petrucci in dem Text zu *As I Am* verarbeitete.⁷² Veröffentlicht wurde das Album *Train Of Thought* am 11. November 2003 und stieß aufgrund der einseitigen musikalischen Ausrichtung auf gemischte Kritiken.⁷³ Während der anschließenden Welttournee entschied sich die Band dazu, ihr Debüt *When Dream And Day Unite* bei einem Konzert im Ganzen zu spielen. Da ihnen die Rechte an dem Album nicht mehr gehörten, konnte das Album nicht wiederveröffentlicht werden. Daher wurde das Konzert vom 6. März 2004 als offizielles Bootleg über das Band eigene Label *YtseJam Records*, das sich unter der Führung von Portnoy um die offiziellen Bootlegs kümmert, als CD und DVD veröffentlicht (*When Dream And Day Reunite*).⁷⁴ Bei dem Konzert kam es zu Gastauftritten von Charlie Dominici und Derek Sherinian. Das ehemalige Gründungsmitglied Kevin Moore lehnte eine Teilnahme ab.⁷⁵ Das Live Album *Live At Budokan* wurde während dieser Tournee aufgezeichnet. Eine besondere Auszeichnung wurde der Band zuteil, als sie das Angebot erhielt im Vorprogramm von *Yes* zu spielen.⁷⁶

Während *Train Of Thought* vor allem die Heavy Metal Seite von *Dream Theater* betonte, sollte das Nachfolgealbum wieder offener werden für die verschiedensten Einflüsse.⁷⁷ Doch war dies nicht die einzige Vorgabe, die sich die Band selbst machte. So war es für sie eine Herausforderung, kurze Stücke zu schreiben.⁷⁸ Eine weitere Herausforderung bestand darin, Portnoys großes Konzept umzusetzen, das darin bestand, das gesamte Album auf einer Oktave aufzubauen, da es sich um das achte Studioalbum von *Dream Theater* handelt (das erste Stück steht in F, das zweite G usw.).⁷⁹ *Octavarium* wurde am 7. Juni 2005 veröffentlicht und war das letzte Album, das *Dream Theater* für *Atlantic Records* aufnahm. Fachpresse und Fans lobten das Album gleichermaßen, da die Balance zwischen melodischen, progressiven und harten Songs

72 Vgl. Wilson, 2009, S. 293-296.

73 Vgl. ebd., S. 300.

74 Vgl. <http://www.ytsejamrecords.com/Productab.ca.t/pc/viewPrd.asp?idproduct=20>, Stand: 16. Januar 2010.

75 Vgl. Wilson, 2009, S. 302.

76 Vgl. ebd., S. 304f.

77 Vgl. Dream Theater, 2006, Disc 2, ab ca. 47:13 Min.

78 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 1:42:00 Min.

79 Vgl. ebd., ab ca. 1:44:00 Min.

wieder vorhanden war.⁸⁰ Das Jubiläumskonzert zum zwanzigjährigen Bestehen der Band am 1. April 2006 in New York, wurde für eine CD- und DVD-Veröffentlichung aufgenommen (*Score*). Aus diesem Grund wurde das Konzert zweigeteilt. Den ersten Teil spielte die Band allein, während sie im zweiten Teil von einem Orchester begleitet wurde, das in Stücken wie *Six Degrees Of Inner Trubulence* und *Octavarium* schon bei den Studio Versionen eine wichtige Rolle spielte.⁸¹

Nachdem mit dem Album *Octavarium* ihr Vertrag mit *Atlantic Records* erfüllt war, entschied sich die Band dazu, die Zusammenarbeit nicht weiterzuführen, da sie kaum Unterstützung bekommen hatte.⁸² Doch bevor *Dream Theater* einen neuen Vertrag mit einem anderen Label unterschrieb, wollte sie erst ein neues Album einspielen, für dessen Kosten sie zunächst selbst aufkommen musste.⁸³ Im Gegensatz zu den zuvor aufgenommenen Alben, gab es zu diesem kein zuvor festgelegtes Konzept, sodass viele Ideen möglich waren. Portnoy betonte dabei, dass dies eine bewusste Entscheidung von ihm war.⁸⁴ Bevor das *Systematic Chaos* Album veröffentlicht werden konnte, unterschrieb die Band einen Vertrag bei dem Independent Label *Roadrunner Records*.⁸⁵ Am 4. Juni 2007 wurde das Album *Systematic Chaos* veröffentlicht. Während der Tournee, die *Dream Theater* das erste mal seit langer Zeit wieder mit Vorbands spielte, wurden einige Konzerte aufgezeichnet, von denen Ausschnitte auf der Live DVD *Chaos In Motion* zusammengestellt sind.

Nach der Tournee und einem kurzen Urlaub begann die Band ihr nächstes Album zu komponieren. *Black Clouds & Silver Linings* wurde am 23. Juni 2009 veröffentlicht und erhielt sowohl von den Fans als auch von der Fachpresse durchweg positive Kritiken.⁸⁶ Die sechs Songs kommen insgesamt auf eine Spielzeit von über 75 Minuten, da lediglich *A Rite Of Passage* und *Wither* nicht die Zehn-Minuten-Marke überschreiten. In dem Song *The Best Of Times* verarbeitet Portnoy den Tod seines Vaters Howard, der am 4. Januar 2009 an einem Krebsleiden starb. Das Originaldemo des Stückes hatte

80 Vgl. Wilson, 2009, S. 316.

81 Vgl. ebd., S. 321f.

82 Vgl. ebd., S. 331.

83 Vgl. ebd., S. 327.

84 Vgl. Dream Theater, Bonus DVD, 2007, ab ca.6:37 Min.

85 Vgl. Wilson, 2009, S. 331f.

86 Vgl. ebd., S. 378.

Portnoy selbst eingesungen und seinem Vater noch vorspielen können. Dass LaBrie letztendlich auf der veröffentlichten Aufnahme singt, kostete Portnoy einige Überwindung.⁸⁷

2.3 Nebenprojekte und Gastauftritte von Portnoy

Portnoy hat im Laufe seiner Karriere einige Nebenprojekte ins Leben gerufen, die hier kurz beschrieben werden sollen.

Das erste dieser Nebenprojekte gründete er 1997 und wurde unter dem Namen *Liquid Tension Experiment* bekannt. Die Plattenfirma *Magna Carta* hatte Portnoy bereits 1996 ein Angebot gemacht, ein Projekt zu gründen und ein Album zu veröffentlichen.⁸⁸ Doch aufgrund von terminlichen Schwierigkeiten wurde dieser Plan zunächst fallen gelassen. Erst 1997 kam es dann zu dieser Zusammenarbeit. Portnoy hatte so die Möglichkeit seine Wunschband zusammen zu stellen. Schnell hatte er Tony Levin am Bass und Jordan Rudess am Keyboard gefunden, doch der Posten des Gitarristen blieb lange unbesetzt.⁸⁹ Schließlich entschied sich Portnoy seinen Bandkollegen John Petrucci für das Projekt zu gewinnen. Die Musik ist instrumental, sehr spontan (viele Stücke sind aufgenommene Improvisationen), progressiv, technisch und melodisch.⁹⁰ 1998 wurde das nach dem Bandnamen betitelte Debüt *Liquid Tension Experiment* veröffentlicht. Noch im gleichen Jahr fanden sich die vier Musiker erneut zusammen, um ein zweites Album aufzunehmen. Das schlicht *2* betitelte Album erschien 1999. Während der Aufnahmen zum zweiten Album wurde Petruccis drittes Kind Kiara geboren, was den Titel des Songs *When The Water Breaks* erklärt. Portnoy, Rudess und Levin mussten dann eine Zeit ohne Petrucci arbeiten und nahmen zu dritt das Album *Spontaneous Combustion* auf, das sie unter dem Bandnamen *Liquid Trio Experiment* 2007 veröffentlichten.⁹¹

Nachdem Jordan Rudess während der Aufnahmen zum zweiten *Liquid Tension*

87 Vgl. Rensen, 2009, S. 22.

88 Vgl. im Folgenden Wilson, 2009, S. 384f.

89 Vgl. *Liquid Tension Experiment*, Booklet-Text, 1998, S.1f.

90 Vgl. Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 8:18 Min.

91 Vgl. Wilson, 2009, S. 393.

Experiment Album bei *Dream Theater* einstieg, gab es für Portnoy keinen Grund mehr das Projekt weiterzuführen, da ohnehin drei der vier Mitglieder bei *Dream Theater* zusammenspielten. Um dennoch in ein Nebenprojekt involviert zu sein, gründete Portnoy *TransAtlantic* zusammen mit Neal Morse, dem damaligen Kopf von *Spock's Beard*. Die Idee war „the masterminds behind some of today's prog bands“⁹² in einer Band zu vereinen. Zu diesem Zweck wurde die Besetzung mit dem Gitarristen Roine Stolt von den *Flower Kings* und dem Bassisten Peter Trewavas von *Marillion* vervollständigt. Bei *TransAtlantic* handelt es sich also um eine sog. 'Supergroup', da Musiker aus bereits bekannten Bands zusammenarbeiten. Musikalisch sollte es bei diesem Projekt in eine andere Richtung gehen als bei *Liquid Tension Experiment*. In der Musik werden zwei große Einflussbereiche verarbeitet: Zum einen die progressive Rockmusik der 1970er Jahre, zum anderen ein mehr von den *Beatles* her stammender Einfluss, der sich auch darin zeigt, dass alle vier Musiker singen.⁹³ Insgesamt ist die Musik von *TransAtlantic* sehr themenorientiert, es werden also verschiedene musikalische Themen immer wieder aufgegriffen und verarbeitet. Das erste *SMPTe* betitelte Album wurde am 21. März 2000 veröffentlicht und erhielt gute Kritiken.⁹⁴ Gut ein Jahr später (9. Oktober 2001) wurde das Nachfolgealbum *Bridge Across Forever* veröffentlicht. Aufgrund der Entscheidung von Morse, sowohl bei *Spock's Beard* also auch bei *TransAtlantic* auszusteigen und einem spirituellen Weg zu folgen, dauerte es acht Jahre bis das dritte *TransAtlantic* Album *The Whirlwind* veröffentlicht wurde (26.10.2009).⁹⁵ Es besteht nur aus einem einzigen knapp 78 Minuten langen Stück.

Nach der Entscheidung von Neal Morse, *TransAtlantic* zu verlassen, und der damit verbundenen zumindest zeitweiligen Auflösung der Band, entschied sich Portnoy ein neues Projekt ins Leben zu rufen. Sein Wunsch war es mit dem Gitarristen Jim Matheos von *Fates Warning* zusammen zu arbeiten, da ihm eine „prog metal supergroup“⁹⁶ vorschwebte. Doch als sich Matheos nach einem Vorschlag von Portnoy dazu entschied, den ehemaligen *Dream Theater* Keyboarder Kevin Moore in das Projekt zu involvieren,

92 Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 9:50 Min.

93 Vgl. ebd., ab ca. 14:50 Min.

94 Vgl. Wilson, 2009, S. 406.

95 Vgl. ebd., S. 414f.

96 Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:08:39 Min.

entwickelte sich das Projekt in eine andere Richtung.⁹⁷ Aufgrund der Nachbearbeitungen von Moore und der Tatsache, dass er die Stücke eingesungen hatte, bekam das *OSI (Office Of Strategic Influence)* getaufte Projekt eine deutlich experimentellere Ausrichtung. Das erste Album wurde am 18. Februar 2003 veröffentlicht. Auf dem zweiten *Free* betitelten Album beschränkte sich die Teilnahme von Portnoy nach eigenen Aussagen darauf, nur die Stücke einzuspielen, da er an einer weiteren Zusammenarbeit nicht mehr interessiert war.⁹⁸

Nachdem Neal Morse sich entschlossen hatte, *TransAtlantic* zunächst zu verlassen, arbeitete er an einem Soloalbum, für das er Portnoy als Schlagzeuger gewinnen wollte. Seither hat Portnoy alle Soloalben von Neal Morse eingespielt und ihn auch auf einer Tournee begleitet, auf der die Live DVD *Testimony Live* (2004) mitgefilmt wurde.

Seinen vier großen Vorbildern Ringo Starr, Keith Moon, John Bonham und Neil Peart zollte Portnoy in vier Tribute Bands seinen Respekt (siehe auch Kapitel 4.3).⁹⁹

Zu seinen anderen Gastauftritten gehört eine Tournee mit John Petrucci, der von Joe Satriani und Steve Vai eingeladen wurde, sie auf der *G3 Tour* (2001) zu begleiten.¹⁰⁰ John Arch, der ehemalige Sänger von *Fates Warning* bat Portnoy 2003 seine EP *A Twist Of Fate* einzuspielen¹⁰¹ (eine Diskografie findet sich im Anhang dieser Arbeit).

2.4 Exkurs: Dream Theater als Vorreiter des Progressive Metal

Der Progressive Metal (kurz: Prog Metal) entstand aus der Verbindung des Heavy Metal der 1980er Jahre mit der progressiven Rockmusik der 1970er Jahre.¹⁰² Als erste Vorreiter wird *Rush* angesehen, die eine harte Variante der progressiven Rockmusik spielt. Schließlich sind es *Fates Warning*, die in den 1980er Jahren die Härte des Metal weiter ausschöpfte und mit progressiven Elementen verband. Ebenfalls in den 80ern aktiv und erfolgreich war *Queensryche*, die mit ihrem Konzeptalbum *Operation:*

97 Vgl. ebd., ab ca. 1:09:37 Min.

98 Vgl. Wilson, 2009, S. 422.

99 Vgl. Portnoy, Disc 2, ab ab ca. 1:59:00 Min.

100 Vgl. Wilson, 2009, S. 432.

101 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:35:00 Min.

102 Vgl. Wicke u.a., 2007, S. 314f.

Mindcrime (1988) ein sehr bekanntes Werk dieses Genres veröffentlichte.¹⁰³ Mit ihrem überaus erfolgreichen Album *Images And Words* von 1992 (siehe Kapitel 2.2) ist es jedoch *Dream Theater*, die den Progressive Metal populär machte und für eine Wiederbelebung des Begriffs 'Progressiv' sorgte.¹⁰⁴ In der Tat wird dieses Album als Referenzwerk des Prog Metals angesehen.¹⁰⁵ *Dream Theater* ist somit eine der bekanntesten Bands dieses Genres, der andere Bands nacheifern oder sich explizit von ihr abgrenzen. Seit den 1990er Jahren hat sich der Prog Metal in viele Richtungen weiterentwickelt. So verbindet beispielsweise die schwedische Band *Opeth* Einflüsse des Prog Metals mit dem weit brutaleren Death Metal.¹⁰⁶

3. Analyse des Personalstils

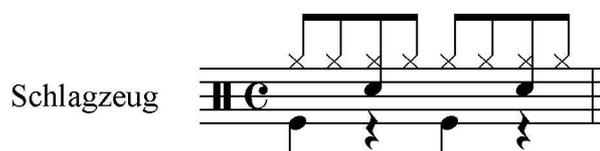
3.1 Die Notation des Schlagzeugs

Für die Notation eines Schlagzeugs bieten sich verschiedene Möglichkeiten an, die alle ihre Berechtigung haben. Beispielsweise können die mit den Füßen gespielten Instrumente mit den anderen Instrumenten zusammen, oder getrennt notiert werden (siehe auch die Legende im Anhang).

Alle Instrumente werden zusammen notiert:



Die Instrumente, die mit den Füßen gespielt werden, werden von den anderen getrennt notiert:



103 Vgl. Rensen, 2001, S. 17.

104 Vgl. Wicke u.a., 2007, S. 561.

105 Vgl. [http://www.babyblaue-seiten.de/index.php?](http://www.babyblaue-seiten.de/index.php?content=leitfaden&leitfaden=5&left=leitfaden&top=leitfaden#56)

[content=leitfaden&leitfaden=5&left=leitfaden&top=leitfaden#56](http://www.babyblaue-seiten.de/index.php?content=leitfaden&leitfaden=5&left=leitfaden&top=leitfaden#56), Stand: 20. Januar 2010.

106 Vgl. ebd.

In dieser Arbeit wird nach dem Prinzip vorgegangen, dass die von den Händen gespielten Instrumente eine Ebene bilden und die von den Füßen gespielten ebenfalls eine Ebene darstellen. Instrumente, die mit den Händen gespielt werden haben einen aufwärts gerichteten Notenhals, während die Notenhälse der Instrumente, die mit den Füßen gespielt werden folgerichtig abwärts gerichtet sind. Auf diese Weise ist sofort ersichtlich, um welche Art Instrument es sich handelt.

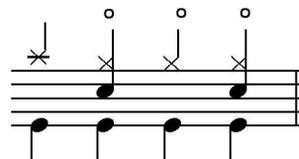
Eine Ausnahme bildet die Notation von Fill Ins, die aus einer Kombination von Hand- und Fuß-gespielten Instrumenten bestehen, da so eine bessere Übersichtlichkeit gewährleistet ist.

Fill In, das aus einer Hand- Fuß-Kombination besteht:

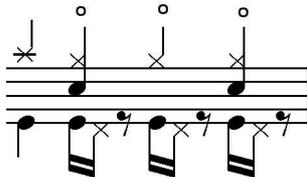


Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Notation der geöffneten Hi-Hat. In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Übersichtlichkeit darauf verzichtet, den genauen Zeitpunkt zu notieren, wann die Hi-Hat wieder mit dem Fuß geschlossen wird.

Beispiel, bei dem die Schließung der Hi-Hat mit dem Fuß nicht notiert wird:



Beispiel, bei dem die Schließung der Hi-Hat mit dem Fuß notiert wird:



3.2 Zu den Transkriptionen

Die in dieser Arbeit enthaltenen Transkriptionen verfolgen die Absicht, der Leserin/dem Leser die Spielweise von Portnoy so deutlich wie möglich vor Augen zu führen. Es geht dabei nicht darum, dass jedes einzelne Becken oder Tom genau voneinander

unterschieden wird, was bei der Anzahl von genutzten Instrumenten sehr schwierig wäre, sondern eben darum, den auch als Hörbeispiel beigefügten Ausschnitt visuell zu verdeutlichen. Daher werden auch alle Effekt-Becken gleich notiert (siehe Legende). Ebenso werden die verschiedenen Crash- und China-Becken mit nur jeweils einem Symbol angeführt. Bei den Toms wurde ebenfalls darauf verzichtet zwischen Timbalitos, Octobans und eigentlichen Toms zu unterscheiden, lediglich die ungefähre Tonhöhe wurde berücksichtigt. Die Transkriptionen basieren jeweils auf den Studio Versionen der Stücke. Sollte einmal eine Live-Aufzeichnung als Grundlage für eine Transkription gedient haben, so ist dies besonders gekennzeichnet.

3.3 Das Equipment

3.3.1 Die Drum Sets bei *Dream Theater*

Um den Stil von Portnoys Spiel analysieren zu können, muss man sein sich über die Jahre hinweg ständig vergrößerndes Schlagzeug (Drum Set) näher in den Blick nehmen. Portnoy gehört zu den Schlagzeugern, die auf einem sog. Double Bass Drum Set spielen, einem Schlagzeug also, das über mindestens zwei Bass Drums verfügt, oder zumindest über ein Doppelfußpedal.¹⁰⁷ Zahlreiche Toms gehören ebenso zu seinem Set, wie zahlreiche Becken. Schon bei den Aufnahmen zum zweiten *Dream Theater* Album *Images And Words* nutzte er ein Set, das aus zwei Bass Drums und einer Snare Drum, fünf Toms und drei Rototoms, sowie einer Hi-Hat, einem Ride-Becken, vier Crash-Becken, drei Splash-Becken, einer Glocke, zwei China-Becken, einer Cowbell und einem Tamburin bestand.¹⁰⁸ (Siehe Abb. 1 im Anhang)

Dieses ohnehin schon große Set wurde für das nächste Album *Awake* weiter ausgebaut. Zum ersten Mal erhielt Portnoy auch einen Endorsement Deal mit dem Schlagzeughersteller *Mapex*, was ihm die Möglichkeit gab sein Set nach seinen Wünschen zu erweitern.¹⁰⁹ Nach wie vor nutzte er zwei Bass Drums und eine Snare Drum, doch die Anzahl der Toms wurde auf sechs erhöht, zudem standen ihm noch zwei Timbalitos und vier Octobans zur Verfügung. Die langjährige Zusammenarbeit mit der

¹⁰⁷ Siehe die DVD mit Videobeispielen im Anhang.

¹⁰⁸ Vgl. Portnoy, 2002, S. 12.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 35.

Beckenfirma *Sabian* begann ebenfalls zu diesem Zeitpunkt,¹¹⁰ sodass es nicht verwundert, dass auch das Sortiment an Becken aufgestockt worden ist. Es finden sich bei diesem Set bereits drei Hi-Hats, nach wie vor ein Ride-Becken, vier Crash-Becken, fünf Splash-Becken, zwei Glocken, zwei China-Becken, Wind Chimes und eine Oktave Crotales.¹¹¹ (Siehe Abb. 2)

Für das Nachfolgealbum *Falling Into Infinity* erhielt Portnoy einen neuen Endorsement Deal mit dem Schlagzeughersteller *Tama*.¹¹² Er nutzte diese Gelegenheit, um erneut sein Set zu erweitern. Es wurde in der Tat so groß, dass Portnoy es „Purple Monster“¹¹³ taufte. Dieses Set umfasste nun zwei Bass Drums,¹¹⁴ nach wie vor sechs Toms, zwei Timbalitos, sechs Octobans, zwei Tamburins, Wind Chimes, eine Cowbell und fünf Granite Blocks. Bei den Becken ergab sich eine signifikante Neuerung, da ihm *Sabian* ermöglichte seine eigenen Klangvorstellungen mit Hilfe von Signature Becken umzusetzen. Neben einigen Signature Splash-Becken, fallen vor allem die Max Stax-Becken auf, die mit ihrem sehr kurzen perkussiven Klang zu einem wichtigen Teil Portnoys Klang beeinflussen (siehe auch Kapitel 3.4).¹¹⁵ Die Beckenausstattung zu diesem Set bestand nun aus zwei Hi-Hats, einem Ride-Becken, vier Crash-Becken, vier Splash-Becken, drei seiner Max Stax-Signature Becken, einer Glocke, zwei China-Becken und einer Oktave Crotales.¹¹⁶ Dieses riesige Set war jedoch nicht das einzige, das Portnoy bei den Aufnahmen zu *Falling Into Infinity* benutzte. Bei einigen Stücken nutzte er auch ein kleines Set, das er sich aus einem seiner alten Sets zusammenstellte mit nur einer Bass Drum.¹¹⁷

Das „Purple Monster“ kam ebenfalls auf dem Album *Metropolis Pt. 2: Scens From A Memory* in unveränderter Form zum Einsatz.¹¹⁸ (Siehe Abb. 3)

Für das Album *Six Degrees Of Inner Turbulence* stellte sich Portnoy ein noch größeres Set zusammen. Aufgrund der Tatsache, dass dieses Set zwei Sets in einem verband,

110 Vgl. ebd., S. 35.

111 Vgl. ebd., S. 36.

112 Vgl. ebd., S. 45.

113 Ebd., S. 45.

114 Für genaue Informationen siehe auch <http://www.mikeportnoy.com/drums/purple/>, Stand: 11.12.2009.

115 Vgl. Buschmeier, 2005, S. 32f.

116 Vgl. Portnoy, 2002, S. 46.

117 Vgl. ebd., S. 45.

118 Vgl. ebd., S. 64.

nannte Portnoy es „Siamese Monster“.¹¹⁹ Dieses „Double-Kit“ hatte auf der linken Seite ein traditionelles Set mit zwei Bass Drums, fünf Toms, vier Octobans, einem Timbalito, einer Snare Drum, neun Becken, zwei Hi-Hats (wobei die zweite sowohl von der linken Seite des Sets, als auch von der rechten Seite gespielt werden kann) und zudem noch Wind Chimes. Bei der rechten Seite entschied sich Portnoy für einen etwas unkonventionelleren Aufbau: Nur eine Bass Drum, zwei Hänge-Toms in umgekehrter Reihenfolge (das größere links), rechts daneben noch zwei Octobans und ein Stand-Tom und zehn Becken. (Siehe Abb. 4)

Seither hat sich die linke Seite seines Sets kaum mehr verändert, nur die rechte Seite erfuhr noch eine Änderung vor den Aufnahmen zu *Octavarium*. Nach den Erfahrungen mit seiner *Led Zeppelin* Tribute-Band *Hammer Of The Gods*, wollte Portnoy das dort genutzte John Bonham-Set in sein eigenes Set integrieren, sodass die rechte Seite seines jetzt „Albino Monster“¹²⁰ getauften Sets, in etwa dem John Bonham-Set entsprach. Es gab also nur noch ein Hänge-Tom und zwei Stand-Toms. Allerdings wurde die Anzahl der Becken für sein Set erhöht.¹²¹ Für sein „Mirage Monster“¹²² fügte Portnoy zu dem rechten Set zwei Octobans und eine Gong Bass Drum hinzu, was auch dem Aufbau des aktuellsten Sets, dem „Black & Silver Monster“ entspricht.¹²³

Es bleibt also festzuhalten, dass Portnoy bei *Dream Theater* schon immer auf sehr großen Sets spielte. Inwiefern das auch seine Spielweise geprägt hat, wird in den nächsten Kapiteln genauer untersucht werden.

3.3.2 Die Drum Sets der Nebenprojekte

Das erste von vielen Nebenprojekten an denen Portnoy beteiligt war und z. T. immer noch ist, war *Liquid Tension Experiment* (siehe auch Kapitel 2.3). Der Aufbau seines Sets für dieses Projekt lässt sich auf den Umstand zurückführen, dass sein eigentliches Set („Purple Monster“) nach einer Tournee mit *Dream Theater* noch nicht wieder

119 Vgl. im Folgenden Portnoy, Disc 1, ab ca. 12:12 Min.

120 Vgl. <http://www.mikeportnoy.com/drums/albino/>, Stand: 15.12.2009.

121 Vgl. Portnoy, Mike: In Constant Motion, DVD, 2007, Disc 2, ab ca. 2:11:55 Min.

122 Vgl. <http://www.mikeportnoy.com/drums/mirage/>, Stand: 15.12.2009.

123 Vgl. <http://www.tama.com/bsm>, Stand: 15.12.2009, und

http://www.tamadrum.co.jp/artist/tama_artist.php?artist_id=152&area=2, Stand: 15.12.2009.

verfügbar war.¹²⁴ Er stellte sich ein aus einer Bass Drum, zwei Timbalitos, drei Toms, einer Snare und einigen Becken bestehendes Set zusammen, das auf beiden *Liquid Tension Experiment* Alben zum Einsatz kam. (Siehe Abb. 5)

Sein Set für die Aufnahmen von *TransAtlantic* bezeichnet Portnoy selbst als „Medium Kit“¹²⁵, da es nur aus einer Bass Drum besteht, dennoch aber fünf Toms, zwei Snare Drums und viele Becken beinhaltet. Dieses Set benutzte er auch bei den Zusammenarbeiten mit Neal Morse.¹²⁶ (Siehe Abb. 6)

Das kleinste Set, spielte er bei den Aufnahmen zum zweiten *OSI* Album *Free* (das Ringo Starr-Set von der *Beatles* Tribute-Band sei hier ausgeklammert). Hierfür nutzte er eine ungewöhnlich kleine Bass Drum (16"), eine Snare Drum, ein Timbalito und ein Tom. Für das selbstbetitelt Debütalbum nutzte er die rechte Seite des „Siamese Monsters“.¹²⁷ Doch so klein dieses Set auch war, eine Vielzahl an Becken behält Portnoy immer bei seinen Sets.¹²⁸

Portnoy ist also durchaus experimentierfreudig, was den Aufbau seiner Drum Sets angeht. Besonders wenn es, wie im Fall von *OSI*, um experimentellere Musik geht.¹²⁹

3.4 Typische Fill Ins

Fill Ins sind für jeden Schlagzeuger eine Möglichkeit sich kurz in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens zu rücken und sich so persönlich auszudrücken. Ein Fill In dient dazu Übergänge zu schaffen, oder den Spannungsaufbau eines Stückes mitzugestalten, dabei wird der zuvor gespielte Groove kurz unterbrochen.¹³⁰

Für eine Analyse des Stils von Mike Portnoy empfiehlt es sich zunächst die „Toolbox“¹³¹ von ihm zu betrachten. Viele seiner Fill Ins (kurz Fills genannt) bestehen aus Hand- und Fuß-Kombinationen, die meist auf 4er-, 6er- oder 8er-Gruppierungen

124 Vgl. im Folgenden Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 10:23 Min.

125 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 13:37 Min.

126 Vgl. ebd.

127 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:12:30 Min.

128 Vgl. ebd., ab ca. 1:14:18 Min.

129 Vgl. ebd., ab ca. 1:09:00 Min.

130 Vgl. Stein, 1996, S. 51.

131 Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 22:18 Min.

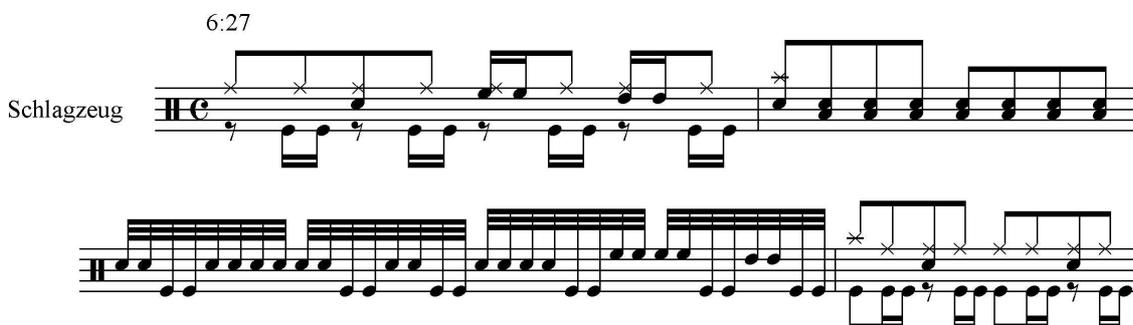
(auch Patterns genannt) beruhen. Dabei spielt er zumeist Single-Stroks, also Einzelschläge und zwar mit rechts beginnend.¹³² Für eine 4er-Gruppe bedeutet das also, dass zunächst die Hände zwei Schläge ausüben (Rechts Links), dann die Füße (ebenfalls Rechts Links). Für eine 6er-Gruppe spielen die Hände vier Schläge, die Füße zwei und für eine 8er-Gruppe die Hände sechs und die Füße zwei.

Beispiel für eine 4er-Gruppe gefolgt von einer 8er-Gruppe:



Diese Art von Fills findet sich auf jedem von Portnoy eingespielten Album. Was diese Fills schließlich interessant macht, ist die Instrumentation der Hände. Diese können die unterschiedlichsten Instrumente benutzen, sodass sich immer wieder neue Klänge ergeben.¹³³ Ein sehr bekanntes Beispiel für ein derartiges Fill findet sich in dem Stück *Pull Me Under*, der erfolgreichsten Single von *Dream Theater* vom *Images And Words* Album.¹³⁴ Nach dem Gitarrensolo leitet dieses Fill über zum letzten Refrain.

Aus: *Pull Me Under*.¹³⁵ Vgl.: HB 1



Man kann hier deutlich die verschiedenen Gruppierungen ausmachen: Es beginnt mit einer 4er-Gruppe zwischen Snare Drum und Bass Drum, gefolgt von einer 8er-Gruppe zwischen Snare Drum und Bass Drum, bevor erneut eine 4er-Gruppe gespielt wird. Der zweite Teil des Fills besteht schließlich aus zwei 6er-Gruppen, von denen die erste auf Snare Drum und Bass Drum und die zweite auf Tom 2 und Bass Drum gespielt wird. Das Fill endet schließlich mit einer 4er-Gruppe, die auf dem dritten Tom beginnt. Ein

¹³² Vgl. ebd.

¹³³ Vgl. ebd. ab ca. 24:23 Min.

¹³⁴ Vgl. Wilson, 2009, S. 133-136.

¹³⁵ Vgl. Portnoy, 2002, S. 18.

weiteres bekanntes Fill dieser Art findet sich in dem Song *Metropolis-Part 1 „The Miracle And The Sleeper“*, der ebenfalls vom *Images And Words* Album stammt.

Aus: *Metropolis-Part 1 „The Miracle And The Sleeper“*. Vgl.: HB 2



Dieses nur eine Takthälfte in Anspruch nehmende Fill besteht aus einer 4er- und zwei 6er-Gruppen.

Eine etwas andere Art der Instrumentation erklingt bei dem Einstiegsfill zu *Honer Thy Father* vom *Train Of Thought* Album.

Aus: *Honor Thy Father*. Vgl.: HB 3



Dieses zweitaktige Fill besteht aus zwei unterschiedlichen Phrasen. Die erste insgesamt fünfmal gespielte Figur ist einfach eine 6er-Gruppe auf der Basis von Sechzehnteltriolen. Die zweite Phrase klingt aufgrund der Instrumentation schon ungewöhnlicher: Hier wechseln sich die Hände zwischen der Snare Drum und dem zweiten Tom ab, wobei nicht der Handsatz von RL verändert wird.¹³⁶ Dass diese Art von Fills einen großen Teil seines Stils darstellen,¹³⁷ lässt sich daran belegen, dass er diese Figuren auch in anderen Bands häufig einsetzt. Die aus der oben angegebenen Passage ungewöhnliche Instrumentation findet sich ebenso bei dem von *TransAtlantic* aufgenommenen Stück *Stranger In Your Soul*.

¹³⁶ Vgl. Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 1:23:30 Min.

¹³⁷ Vgl. Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 24:23 Min.

Aus: *Stranger In Your Soul*. Vgl.: HB 4

Viertel= 92

11:45



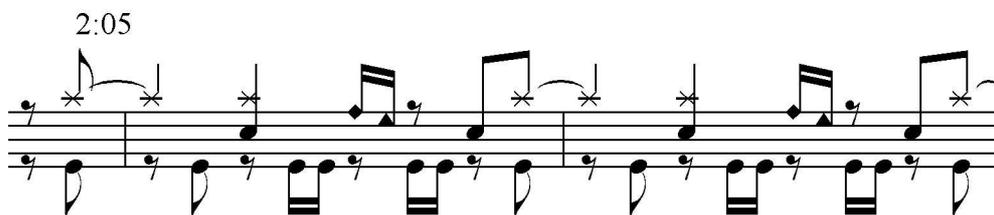
Aus dem ersten Album von *Liquid Tension Experiment* beginnt gleich der erste Song mit einem dieser Fills.

Aus: *Paradigm Shift*. Vgl.: HB 5



Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass die anderen Musiker dieses Fill Note für Note auf ihren Instrumenten doppeln.¹³⁸ Die Instrumentation kann aber auch dahingehend variiert werden, dass die Hände nicht nur auf Trommeln (Snare Drum oder Toms etc.), sondern auch auf Becken eingesetzt werden können. Folgender Ausschnitt zeigt einen Groove aus *A Nightmare To Remember* vom *Black Clouds & Silver Linings* Album, der verdeutlicht, dass derartige Figuren in einen Groove integrierbar sind.

Aus: *A Nightmare To Remember*. Vgl.: HB 6



Es gibt jedoch auch Beispiele derartiger Fills, bei denen die Füße nicht jeweils nur einen Schlag vollziehen (RL). Zwei Passagen seien hier angeführt. Die erste befindet sich auf dem zweiten Album von *Liquid Tension Experiment* und stammt aus dem Stück *When*

¹³⁸ Vgl. Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 18:41 Min.

The Water Breaks, die zweite erklingt in dem Song *The Dark Eternal Night* von *Dream Theater* vom *Systematic Chaos* Album. Bei beiden Sequenzen werden nicht nur zwei, sondern auch vier Schläge von den Füßen gespielt (RLRL). Da es sich bei dem ersten Ausschnitt um einen 7/4- Takt handelt, ergibt sich aufgrund der Phrasierung, die auf einem Fünfer-Pattern basiert, eine Verschiebung der Taktschwerpunkte.¹³⁹

Aus: *When The Water Breaks*. Vgl.: HB 7

8:08

Schlagzeug

Aus: *The Dark Eternal Night*. Vgl.: HB 8

1:07

Schlagzeug

Für diese Art von Fills ließen sich noch viele Beispiele finden (siehe auch Transkriptionen im Anhang), doch sind sie nicht die einzigen typischen Fills von Portnoy.

Eine andere Art Fills zu spielen bezieht sich nur auf die Hände. Genauer gesagt geht es um Ketten von Sechszehntelnoten, die hin und wieder mit Zweiunddreißigstelnoten ergänzt werden. Auch hierbei gilt, dass es sich um Single-Strokes handelt, dass also auch die Zweiunddreißigstelnoten nicht durch einen Doppelschlag einer Hand erreicht werden.¹⁴⁰ Für den Klang ist das genauso von Bedeutung, wie die Tatsache, dass Portnoy den Stock in der linken Hand andersherum hält, also nicht mit dem Kopf schlägt, sondern mit dem breiteren Ende des Stockes, was einen volleren Ton erzeugt.¹⁴¹

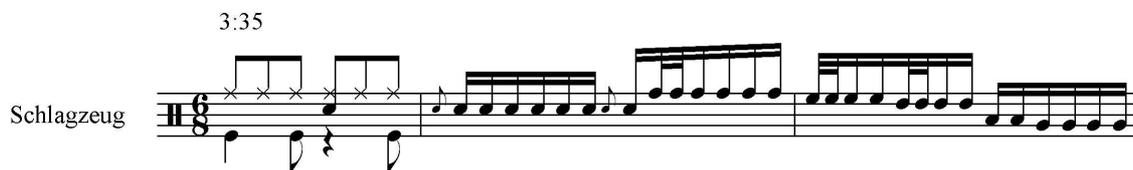
¹³⁹ Vgl. ebd., Disc 2, ab ca. 54:23 Min.

¹⁴⁰ Vgl. Buschmeir, 2005, S. 30f.

¹⁴¹ Vgl. Wittet, 2007, S. 31.

Der erste Ausschnitt stammt von *Dream Theaters* Album *Falling Into Infinity* aus dem Instrumentalstück *Hell's Kitchen*.

Aus: *Hell's Kitchen*.¹⁴² Vgl.: HB 9

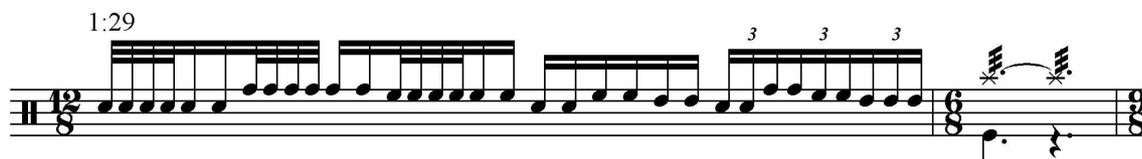


Ein weiteres, der ebenfalls sehr zahlreichen Beispiele findet sich auf dem Nachfolalbum *Metropolis Pt.2: Scenes From A Memory* in dem Stück *Strange Deja Vu*. Das zweite Beispiel stammt von dem Album *Black Clouds & Silver Linings* (siehe auch die Transkription im Anhang).

Aus: *Strange Deja Vu*.¹⁴³ Vgl.: HB 10

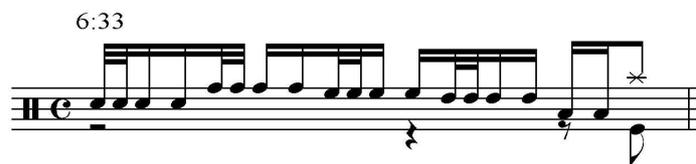


Aus: *The Count Of Tuscany*. Vgl.: HB 11



Natürlich finden sich Fills dieser Art nicht nur bei *Dream Theater*, sondern auch bei den anderen Projekten, in die Portnoy involviert war. Die folgende Passage stammt aus dem Debütalbum von *TransAtlantic SMPTe*.

Aus: *All Of The Above*. Vgl.: HB 12



142 Vgl. Portnoy, 2002, S. 60.

143 Vgl. ebd., S. 71.

Was bei derartigen Fills, also bei solchen, bei denen nicht beide Füße die Bass Drum spielen, sehr häufig vorkommt ist die getretene Hi-Hat. Sie dient dabei eher als rhythmische Instanz für das Tempo, als zur Unterstützung des Fills selbst, wie die folgenden Ausschnitte zeigen werden. Das erste Beispiel stammt von *Dream Theaters Octavarium* Album, das zweite von dem schlicht 2 betitelten Album von *Liquid Tension Experiment*.

Aus: *Sacrificed Sons*. Vgl.: HB 13

9:54

Schlagzeug

Aus: *When The Water Breaks*.¹⁴⁴ Vgl.: HB 14

5:15

Schlagzeug

Man sieht besonders bei dem ersten Beispiel, dass die Hi-Hat dazu dient das Tempo zu halten, da sie nicht durchgängig getreten wird. In Takt 3 und 4 der Transkription ist ersichtlich, dass die Hi-Hat nicht getreten wird, wenn die Bass Drum zusammen mit den Crash-Becken gespielt wird. Bei dem zweiten Ausschnitt spielt Portnoy einige Vorschläge, auch Flams genannt, die die Taktschwerpunkte und damit letztlich auch das Tempo etwas verschleiern. Die getretene Hi-Hat macht jedoch deutlich, dass es sich um Triolen handelt.

Wie in Kapitel 3.3 bereits erwähnt, haben die Signature Becken von Portnoy einen nicht unerheblichen Einfluss auf seinen Klang. Besonders die in drei Größen vorhandenen Max Stax-Becken bieten mit ihrem sehr kurzen und trockenen Klang eine gute Möglichkeit sie bei Fills einzusetzen.¹⁴⁵ Portnoy verwendet sie dabei in Fills, in denen er

144 Vgl. Portnoy, 2002, S. 83.

145 Vgl. Buschmeier, 2005, S. 33.

schnelle Double Bass Drum-Figuren mit den Händen auf einem der Max Stax-Becken doppelt. Die folgende Passage stammt von *Dream Theaters Scenes From A Memory* Album und zeigt, wie eine Gruppe Sechzehnteltriolen zunächst auf der Snare Drum, dann auf einem Max Stax-Becken zusammen mit den Bass Drums gespielt wird.

Aus: *Overture 1928*. Vgl.: HB 15

3:14

Schlagzeug

Auf dem Album *Six Degrees Of Inner Turbulence* von *Dream Theater* findet sich in dem Stück *The Glass Prison* ein Fill, das sowohl die oben beschriebenen Hand- Fuß-Kombinationen beinhaltet, als auch die Doppelung der Bass Drum-Figur auf einem Max Stax-Becken.

Aus: *The Glass Prison*. Vgl.: HB 16

12:46

Die hier aufgelisteten Arten Fills zu spielen sind nicht die einzigen, die Portnoy in seinem Spiel verwendet. Es sind aber diejenigen, die seinen Stil am meisten prägen und die einen hohen Wiedererkennungswert seiner Aufnahmen ermöglichen. Wie schon erwähnt ließe sich für jede der beschriebenen Arten noch eine Vielzahl von Beispielen anfügen, worauf jedoch aus Platzgründen verzichtet wird.

3.5 Typische Grooves

Die typischen Fills von Portnoy sind ein wichtiger Teil der Analyse seines Personalstils, doch seine eigene Art mit Grooves umzugehen ist dabei von einer ähnlich hohen Bedeutung. Die Aufgabe eines Schlagzeugers besteht schließlich vor allem darin den Rhythmus der Musik zu unterstützen. Für Portnoy ist dabei noch sehr wichtig, dass mit

den Grooves und mit dem Schlagzeugspiel insgesamt kreativ umgegangen wird, denn vor allem hierin sieht er seine Stärke.¹⁴⁶ In diesem Kapitel werden nunmehr für Portnoy typische Grooves, seine Art diese umzusetzen und sein Umgang mit ungeraden Taktarten untersucht, um einen tieferen Einblick in seinen Personalstil zu erlangen.

Eine von Portnoy oft genutzte Möglichkeit, einen vergleichsweise einfachen Groove interessant zu gestalten, ist die Aufteilung der Achtelnoten in der rechten Hand zwischen dem Ride-Becken oder der Hi-Hat und einem Effekt-Becken. Portnoy nutzt diese Möglichkeit häufig, indem er vor allem die Offbeat-Achtel, also die eigentlich unbetonten¹⁴⁷, entweder auf dem China-Becken, einem Splash-Becken oder einem Max Stax-Becken spielt. Am folgenden Ausschnitt lässt sich erkennen, wie mittels der Verlagerung der Offbeat-Achtel auf das China-Becken eine ganz andere Dynamik entsteht.

Aus: *The Best Of Times*. Vgl.: HB 17

5:44

Schlagzeug

Doch auch in ungeraden Taktarten verlegt Portnoy die Offbeat-Achtel oft auf ein anderes Becken, wie das folgende Beispiel vom zweiten *Liquid Tension Experiment* Album 2 zeigt.

Aus: *Biaxident*. Vgl.: HB 18

5:47

Schlagzeug

Im Gegensatz zu dem oben angeführten Ausschnitt kommt hier eines der Max Stax-Becken zum Einsatz. Bei der folgenden Passage wird ebenfalls eines der Max Stax-Becken auf den Offbeat-Achteln gespielt, nachdem der Groove zunächst nur auf dem

146 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 2:00 Min.

147 Vgl. Wicke u.a., S. 503f.

Crash-Becken gespielt wurde. Es kommt durch die Hinzunahme des Effekt-Beckens zu einer Steigerung gegenüber der vorangegangenen Sequenz, der die gleichen Akkorde zugrunde liegen.

Aus: *Overture 1928*. Vgl.: HB 19

Genau wie in den zuvor erklärten Beispielen, so dient auch hier die Instrumentation dazu die Musik interessant zu gestalten. Außerdem erhält sein Spiel dadurch eine zusätzliche, polyrhythmische Komponente, die ihren Teil zu der Komplexität der Musik beiträgt.

Aus ähnlichen Gründen verwendet Portnoy viele verschiedene Instrumente, um einem Groove ein unerwartetes Element zu verleihen.¹⁴⁸ In dem Song *Under A Glass Moon* von *Dream Theaters* zweitem Album *Images And Words* spielt er die durchgängigen Viertelnoten eines Grooves, die üblicherweise auf der Hi-Hat oder dem Ride-Becken gespielt werden, auf dem Tamburin.

Aus: *Under A Glass Moon*. Vgl.: HB 20

Portnoy zieht bei solchen Gelegenheiten einen Nutzen aus seinen großen Drum Sets, bzw. aus seiner umfangreichen Auswahl an Becken und Perkussionsinstrumenten, die er auch in den Aufbau seiner kleineren Sets integriert.¹⁴⁹ In der folgenden Passage aus dem Stück *Home* von *Scenes From A Memory*, geht er sogar noch einen Schritt weiter und

148 Vgl. Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 1:12:25 Min.

149 Vgl. ebd. ab ca. 13:15 Min.

nutzt gleich mehrere verschiedene Becken, um den Groove zu instrumentieren.

Aus: *Home*. Vgl.: HB 21

The image shows a musical score for a drum set at the 5:57 mark. It consists of two staves. The top staff is labeled '1*' and '2*' at the beginning, and '3*' further along. Above the staff, there are labels 'Low Max Stax' and 'Medium Max Stax' indicating the type of cymbal used. The notation shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff shows a similar rhythmic pattern, likely representing the snare drum part.

Man sieht an diesem Ausschnitt sehr gut, wie genau durchkomponiert der Groove ist. Der Wechsel zwischen der Ride-Glocke und dem Max Stax-Becken ist exakt festgelegt. Zieht man nun das passende Hörbeispiel in die Betrachtung ein, so erkennt man, dass nicht nur ein Max Stax-Becken benutzt wurde, sondern zwei. Zunächst wird eine Sechzehntelgruppe auf dem Low Max Stax-Becken gespielt, bevor die nächste aus fünf Sechzehnteln bestehende Gruppe auf dem Medium Max Stax-Becken gespielt wird. Selbst die Wahl der Crash-Becken ist nicht beliebig, sondern fest strukturiert (die Crash-Becken sind in den ersten zwei Takten mit Ziffern versehen). Wichtig ist zu beachten, dass Portnoy hier stellenweise die durchgängige Double Bass Drum-Figur nur mit der rechten Hand doppelt, während die linke Hand die Snare Drum auf jeder Viertelnote spielt. Ähnlich verhält es sich auch in dem folgenden Beispiel aus dem Stück *Strange Deja Vu*, in dem ebenfalls eine durchgängige Double Bass Drum-Figur von der rechten Hand auf einem der Max Stax-Becken gedoppelt wird. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um einen fest arrangierten Groove, wie bei der oben beschriebenen Passage, sondern vielmehr um kleine Fills, die die Pausen der Singstimme ausfüllen.

Aus: *Strange Deja Vu*. Vgl.: HB 22

The image shows a musical score for a drum set at the 1:19 mark. It consists of two staves. The top staff is labeled '1:19' and 'Schlagzeug'. The notation shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff shows a similar rhythmic pattern, likely representing the snare drum part.

Eine andere für Portnoy typische Art Grooves zu verfeinern, zeigt sich in den folgenden Passagen. Hierbei geht es darum, die linke Hand genauer in den Blick zu nehmen, die oft meist auf der Hi-Hat einige zusätzliche Schläge ausführt, um das Grund-Pattern anzureichern.

Das erste Beispiel erklingt auf *SMPTe* von *TransAtlantic* und zeigt, wie der eigentlich auf dem Ride-Becken geführte Groove mit Hilfe der Ergänzungen der linken Hand auf der Hi-Hat mehr Dynamik erhält und den Rhythmus treibender erscheinen lässt. Dabei füllt die linke Hand nicht nur die Sechszehntelnoten auf, sondern spielt Akzente, die noch durch die kurze Öffnung der Hi-Hat an einigen Stellen variiert werden.

Aus: *Mystery Train*. Vgl.: HB 23

3:47

Schlagzeug

Der nächste Ausschnitt aus *Dream Theaters Octavarium* Album zeigt einen Triolen-Groove, bei dem die rechte Hand Vierteltriolen auf dem Ride-Becken spielt und die linke Hand einige Ergänzungen auf einem Max Stax-Becken hinzufügt, sodass der ohnehin schon sehr schnelle und treibende Groove drängender wirkt.

Aus: *Panic Attack*. Vgl.: HB 24

5:15

Schlagzeug

Der folgende Ausschnitt aus dem Song *Constant Motion* vom *Systematic Chaos* Album von *Dream Theater* verdeutlicht, wie musikalisch solche Ergänzungen der linken Hand eingesetzt werden können. Es handelt sich um ein Riff, das direkt vor und während des Gitarrensolos erklingt, dabei ist zu beachten, wie gut sich der Schlagzeug-Groove mit dem Gitarrenriff ergänzt (siehe auch die Transkription der ganzen Passage im Anhang).

Aus: *Constant Motion*. Vgl.: HB 25

4:03

Schlagzeug

Die folgende Passage aus dem Stück *Metropolis-Part 1* beinhaltet eine andere Art der Ergänzung mit der linken Hand. Es handelt sich hierbei um eine Gruppe aus Sechzehnteltriolen, die auf der Hi-Hat gespielt wird.

Aus: *Metropolis-Part 1*.¹⁵⁰ Vgl.: HB 26

4:18

Was man an diesem Beispiel ebenfalls gut erkennen kann, ist der Ansatz des Linear Playings¹⁵¹, der sich oft bei Portnoy finden lässt. Zwar ist das Konzept des Linear Playings nicht ganz streng umgesetzt, dennoch ist die Tendenz dazu erkennbar. Ein sehr ähnlicher Groove zeigt sich bei dem nächsten Ausschnitt aus dem Stück *The Dance Of Eternity* (siehe auch die Transkription des kompletten Stückes im Anhang).

Aus: *The Dance Of Eternity*. Vgl.: HB 27

0:43

Schlagzeug

¹⁵⁰ Vgl. Portnoy, 2002, S. 26f.

¹⁵¹ Ein Groove wird gespielt, in dem kein Instrument mit einem anderen zusammen erklingt.

Ähnlich dem oben genannten Beispiel findet sich hier die Sechzehnteltriolen-Gruppe auf der Hi-Hat und der Ansatz zum Linear Playing. Wie mit Hilfe der Hörbeispiele deutlich wird, setzt Portnoy derartige Grooves ein, wenn auch die anderen Instrumente ein schwer nachvollziehbares, progressives Riff spielen, das durch den ebenfalls schwer zu durchschauenden Groove noch komplexer wirkt. Die nachfolgende Passage zielt in eine ähnliche Richtung. Auf dem zweiten Album von *Liquid Tension Experiment* findet sich in dem Werk *When The Water Breaks* ein Riff, das genau aus dem oben beschriebenen Anspruch komponiert wurde. Im Booklet der CD bezieht sich Jordan Rudess explizit auf *Dream Theaters Metropolis-Part 1* als Vorbild für dieses Riff.¹⁵²

Aus: *When The Water Breaks*. Vgl.: HB 28

The image shows a musical transcription of a drum groove on a single staff. The time signature is common time (C). The piece begins at 0:46. The notation includes various rhythmic patterns: a series of eighth notes with 'x' marks above them (representing hi-hat or tom hits), groups of three sixteenth notes (trios) marked with a '3' and a circled 'o', and a sequence of eighth notes. The groove concludes with a final eighth note followed by a star symbol (*).

In dem angeführten Beispiel lassen sich gleich drei der schon beschriebenen Merkmale von Portnoys Personalstil finden. Zum einen nutzt er seine typischen Hand- Fuß-Kombinationen (Takte 4, 8 und 9), zum anderen findet sich die Gruppe Sechzehnteltriolen auf der Hi-Hat und der Ansatz des Linear Playings. An diesem Beispiel ist ebenfalls ersichtlich, dass Portnoy für die Umsetzung eines Grooves nicht immer die gleichen Instrumente benutzt. So spielt er manche Schläge auf der Hi-Hat, andere auf verschiedenen Max Stax-Becken oder Splash-Becken; und auch Toms werden in den Groove miteinbezogen (siehe Takte 2 und 6 der Transkription). Im folgenden Ausschnitt wird der Groove mit Hilfe der Effekt-Becken und Toms angereichert. Das Konzept des Linear Playings ist erneut nicht streng umgesetzt, sondern aufgrund der ostinaten Bass Drum-Figur nur stellenweise.

¹⁵² Vgl. *Liquid Tension Experiment: 2*, Booklet-Text, 1999, S. 2.

Aus: *Stream Of Consciousness*. Vgl.: HB 29

0:39

Schlagzeug

Eine genaue Umsetzung des Konzepts des Linear Playings findet sich beispielsweise in dem gut dreiundzwanzig-minütigen Stück *A Change Of Seasons* von *Dream Theater*.

Aus: *A Change Of Seasons*. Vgl.: HB 30

8:46

Schlagzeug

Einen weiteren Baustein des Personalstils von Portnoy bilden die von ihm selbst als „Jungle Grooves“ bezeichneten Pattern, die vor allem auf den Toms gespielt werden.¹⁵³ Der erste Ausschnitt stammt aus dem Stück *Metropolis-Part 1*. Der zweite Ausschnitt stammt aus dem Stück *Home*, in dem Portnoy einen sehr ähnlichen Groove verwendet, ein Umstand, auf den in Kapitel 4 noch näher eingegangen wird.

Aus: *Metropolis-Part 1*. Vgl.: HB 31

1:20

Schlagzeug

¹⁵³ Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 2:09:45 Min., und Portnoy, 2001, Disc 2, ab ca. 28:41 Min.

Aus: *Home*. Vgl.: HB 32

5:17

Schlagzeug

Der folgende Ausschnitt aus dem Stück *Never Enough* von *Dream Theater* zeigt eine andere Umsetzung eines Jungle Grooves, der alle 4 Takte mit Akzenten auf einem Becken variiert wird.

Aus: *Never Enough*. Vgl.: HB 33

0:30

Schlagzeug

Während bei diesen Beispielen die Snare Drum ihren eigentlichen Klang behalten hat, also mit Schnarrsaiten, bzw. angespanntem Teppich gespielt wurde, zeigt die folgende Passage, wie Portnoy die Snare Drum ohne Teppich gewissermaßen als zusätzliches Tom benutzt. Dennoch sind die Akzente auf dem Backbeat deutlich hörbar.

Aus: *The Great Debate*. Vgl.: HB 34

7:26

Schlagzeug

Dieser Jungle Groove wird im Laufe der Strophe weiter variiert, indem Portnoy ein Max Stax-Becken auf jeder vierten Zählzeit spielt, sodass sich eine rhythmische Verschiebung aufgrund dieser Akzente ergibt. Wie oben bereits erwähnt ist eine derartige Instrumentation und Polyrhythmik ebenfalls ein typisches Stilmittel von Portnoy.

Aus: *The Great Debate*. Vgl.: HB 35

3.5.1 Phrasierungen

In diesem Abschnitt sollen für Portnoy typische Phrasierungen in den Blick genommen werden. Außerdem wird die Umsetzung von ungeraden Taktarten analysiert, wie sie vor allem in der Musik von *Dream Theater* häufig vorkommt.

Zunächst soll die Phrasierung eines 6/8-Taktes und benachbarter, oder verwandter Taktarten wie 5/8 oder 9/8 und 12/8 näher betrachtet werden. Das erste Beispiel für einen 6/8-Takt, der in Portnoys typischer Weise phrasiert ist, stammt aus dem Stück *All Of The Above* von *TransAtlantic*.

Aus: *All Of The Above*.¹⁵⁴ Vgl.: HB 36

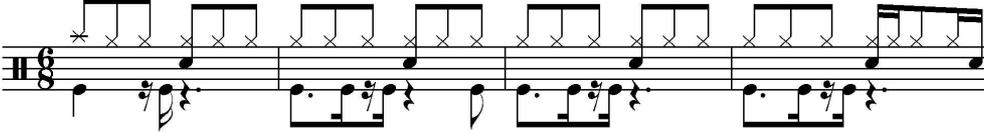
Die für Portnoy typische Phrasierung besteht hierbei in der Bass Drum-Figur, die aus einer punktierten Achtel-, einer Achtel- und einer Sechzehntelnote besteht (im Beispiel mit Pausen notiert), und die ersten drei Zählzeiten bestimmt. Im ersten Takt der Transkription sind auch die typischen Füllschläge der linken Hand - hier über die Toms - auszumachen. Diese Bass Drum-Figur findet sich in vielen 6/8-Takten wieder, wie auch der nächste Ausschnitt aus dem *Dream Theater* Song *Losing Time / Grand Finale* zeigt. Es handelt sich bei diesem Stück um einen Teil des zweiundvierzigminütigen Werks *Six Degrees Of Inner Turbulence*.

¹⁵⁴ Vgl. Portnoy, 2002, S. 100.

Aus: *Losing Time / Grand Finale*. Vgl.: HB 37

0:33

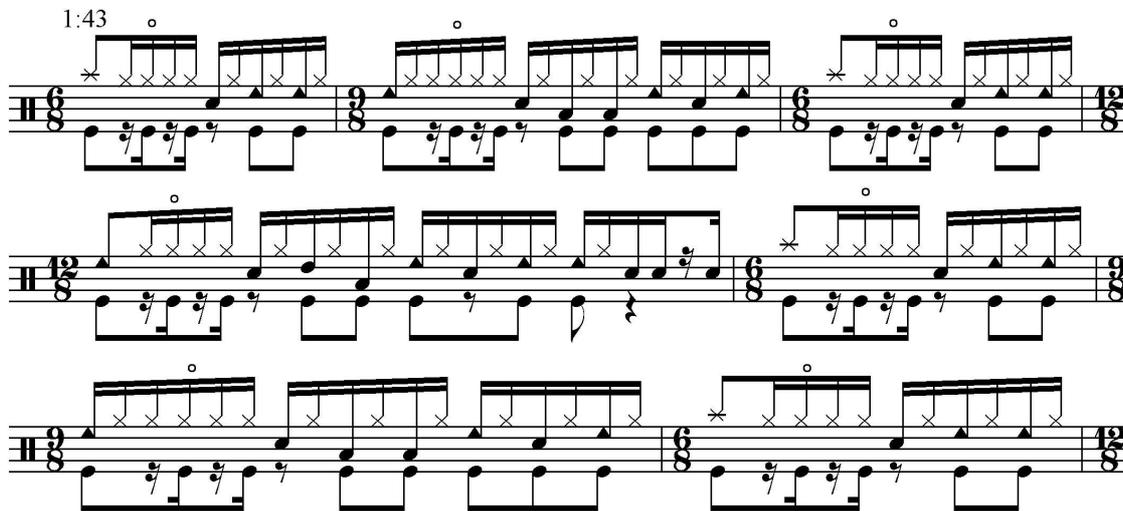
Schlagzeug



In der folgenden Passage aus *The Count Of Tuscany* findet sich diese Art der Phrasierung in verschiedenen Varianten und verschiedenen Taktarten. Der erste Ausschnitt zeigt die prägende Bass Drum-Figur, zu der beide Hände Sechzehntelnoten auf der Hi-Hat spielen, die mittels kurzer Öffnungen noch zusätzlich akzentuiert werden.

Aus: *The Count Of Tuscany*. Vgl.: HB 38

1:43



Man erkennt an diesem Beispiel deutlich, wie die Bass Drum-Figur mit Hilfe der Hi-Hat-Öffnungen unterstützt wird und dass sich die Bass Drum-Figur - wie oben erwähnt - auf den ersten drei Zählzeiten abspielt, selbst bei wechselnden Taktarten. Im weiteren Verlauf des Stückes wird die Phrasierung der Bass Drum noch stärker unterstützt und betont. Portnoy wechselt hierbei mit der rechten Hand auf das Ride-Becken, während die linke Hand Ghost Notes und Akzente auf der Snare Drum spielt.

Aus: *The Count Of Tuscany*. Vgl.: 39

2:01

Schlagzeug



Die Betonung der Bass Drum-Figur mit Hilfe des Ride-Beckens, genauer gesagt mit Hilfe der Figur in der rechten Hand, lässt den Groove noch etwas vorwärts drängender werden, was Steigerungen innerhalb eines Stückes unterstützt. Auch die folgende Sequenz aus dem Instrumentalstück *Stream Of Consciousness* zeigt eine derartige Steigerung. Nach dem Gitarrensolo, währenddessen der Groove bereits auf dem Max Stax-Becken gespielt wurde, folgt ein Klaviersolo, dessen Phrasierung durch den Groove unterstützt wird.

Aus: *Stream Of Consciousness*. Vgl.: HB 40

4:28

Schlagzeug



Man kann an diesem Beispiel ebenfalls erkennen, dass die besprochene Phrasierung auch in einem 5/8-Takt funktioniert. Dies belegt auch der folgende Ausschnitt.

Aus: *The Dark Eternal Night*. Vgl.: HB 41

0:47



Bei der Phrasierung von ungeraden Taktarten ist besonders eine Form der Umsetzung auffällig. Ungerade Taktarten lassen sich immer in 2er- und 3er-Gruppen unterteilen, sodass automatisch Akzente entstehen. Ein 5/8-Takt ließe sich also in eine 2er- und eine 3er-Gruppe unterteilen. Diese Akzente setzt Portnoy oft auf einem Becken um, während die unbetonten Zählzeiten leise auf der Snare Drum gespielt werden. Die Akzente werden dabei mit der rechten Hand gespielt, die leiseren Schläge mit der linken Hand. Der folgende Ausschnitt aus dem Stück *Metropolis-Part 1* beinhaltet vor allem 5/8- und 7/8-Takte, die mit dem Handsatz RLRLLL, bzw. RLRLRLLL umgesetzt werden. Allerdings sind die Snare Drum Schläge nicht als Ghost Notes erkennbar, da der Snare Sound getriggert¹⁵⁵ wurde, und infolgedessen wenig Dynamik möglich war, sehr zum Ärger von Portnoy.¹⁵⁶

Aus: *Metropolis-Part 1*.¹⁵⁷ Vgl.: HB 42

7:37

Schlagzeug

Im nächsten Beispiel findet sich die gleiche Form der Umsetzung, doch findet hier zudem eine Entwicklung in der Musik statt, die Portnoy durch wechselnde Instrumentation der Akzente mitvollzieht. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Instrumentalstück *The Dance Of Enternity*, in dem viele verschiedene Taktarten genutzt werden.

155 Vgl. Wicke u.a., 2007, S. 757.

156 Vgl. Portnoy, 2002, S. 21.

157 Vgl. ebd., S. 30.

Aus: *The Dance Of Eternity* Vgl.: HB 43

5:43

Schlagzeug

The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 16/8 time signature. The music is composed of eighth notes, with some groups of three notes beamed together. The second staff continues the pattern. The third staff shows a change in the grouping of notes, with some groups of two notes. The fourth staff concludes the passage with a final group of three notes.

In dieser Passage kann man ebenfalls die Einteilungen der Takte in 2er- und 3er-Gruppen deutlich erkennen. Dabei ist auffällig, dass jeweils die letzte Sechzehntelgruppe in einem Takt eine 3er-Gruppe darstellt. Ebenso verhält es sich in dem nächsten Beispiel aus *The Count Of Tuscany*, in dem ein 9/8-Takt in folgende Gruppen aus Sechzehntelnoten unterteilt ist: 3er-, 2er-, 2er-, 3er-, 3er-, 2er- und 3er-.

Aus: *The Count Of Tuscany*. Vgl.: HB 44

3:42

Schlagzeug

The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 9/8 time signature. The music is composed of eighth notes, with some groups of three notes beamed together. The second staff continues the pattern, showing a change in the grouping of notes.

3.5.2 Wechselnde Phrasierungen bei gleich bleibender Taktart

In diesem Abschnitt wird der letzte Punkt für die Analyse des Personalstils von Portnoy behandelt. Dabei geht es um wechselnde Phrasierungen bei gleich bleibender Taktart, oder anders gesagt, um rhythmische Verschiebungen innerhalb der gleichen Taktart.

Die einfachste Art einer rhythmischen Verschiebung besteht, wenn bei einer ungeraden Taktart auf der Ebene von Achtelnoten, also z.B. 9/8, durchgängige Viertelnoten gespielt werden, die sich dann über zwei Takte erstrecken. Das bedeutet, dass beispielsweise über zwei 9/8-Takte ein 9/4-Takt gespielt wird.

Der folgende Ausschnitt aus dem Song *Voices* von *Dream Theaters Awake* Album zeigt, dass Portnoy den Übergang zum nächsten Takt zwar mitvollzieht, mit der rechten Hand jedoch auf dem China-Becken durchgängige Viertelnoten spielt, sodass er im zweiten Takt der Transkription auf den Offbeat-Achteln spielt.

Aus: *Voices*. Vgl.: HB 45

1:00

Schlagzeug

Ganz ähnlich verhält es sich auch im nächsten Beispiel, in dem ebenfalls das China-Becken über die Taktgrenze hinaus Viertelnoten spielt.

Aus: *The Count of Tuscany*. Vgl.: HB 46

7:09

Schlagzeug

Eine andere von Portnoy häufig genutzte Möglichkeit rhythmische Verschiebungen zu erzeugen besteht darin, die eigentliche Taktart in verschiedene andere Taktarten zu unterteilen und so die Schlagzeugparts abwechslungsreich zu gestalten.¹⁵⁸

Die ersten beiden Sequenzen stammen aus dem Stück *A Change Of Seasons* von *Dream Theater* und sind im 15/8-Takt gespielt. Allerdings variiert Portnoy diesen 15/8-Takt in zweifacher Weise: Zunächst interpretiert er die Taktart als 3/4+9/8, im Verlauf des

¹⁵⁸ Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:22:30 Min.

Songs ändert er diese Phrasierung in $6/8+6/8+3/8$. Die Summe der Achtelnoten bleibt dabei immer gleich, jedoch ändern sich die jeweiligen Taktschwerpunkte aufgrund der wechselnden Interpretation der Taktart.

Aus: *A Change Of Seasons*. Vgl.: HB 47 und HB 48

Schlagzeug

15/8-Takt, der als 3/4+9/8-Takt phrasiert wird: 4:27

15/8-Takt, der als 6/8+6/8+3/8-Takt phrasiert wird: 5:28

In dem Stück *This Dying Soul* findet sich eine Passage, die eigentlich im 4/4-Takt steht, bei der aber jeder vierte Takt um zwei Viertelnoten zu einem 6/4-Takt erweitert wird ($4/4+4/4+4/4+6/4$). Im ersten Beispiel wird auch genau diese Einteilung gespielt.

Aus: *This Dying Soul*. Vgl.: HB 49

Schlagzeug

7:15

In der zweiten Passage phrasiert Portnoy die Takte in folgender Weise: $4/4+9/8+4/4+11/8$, während Gitarre und Bass das gleiche Riff wie in der ersten Passage

spielen. Lediglich die Keyboards passen sich der veränderten Interpretation an.¹⁵⁹

Aus: *This Dying Soul*. Vgl.: HB 50

8:05

4/4+4/4+4/4+6/4 phrasiert als 4/4+9/8+4/4+11/8:

The image shows a musical score for a keyboard instrument. It consists of four staves of music. The first two staves are in common time (C) and feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves show a change in time signature to 9/8, then back to common time, and finally to 11/8. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. Above the first two staves, there are small 'x' marks above some notes, possibly indicating fingerings or specific articulation. The time signature '4/4+4/4+4/4+6/4' is written above the third staff, followed by the phrase 'phrasiert als 4/4+9/8+4/4+11/8:'.

Der Song *The New Math (what he said)* von OSI wird von Portnoy selbst als „exercice in 11“¹⁶⁰ bezeichnet, da er verschiedene Interpretationen eines 11er-Taktes enthält. Das gesamte Stück steht im 11/8-Takt, bzw. einem 11/4-Takt, den Portnoy immer wieder neu phrasiert. Der erste Ausschnitt zeigt eine Aufteilung in einen 7/8+2/4-Takt. (Siehe auch die Transkription des gesamten Stückes im Anhang)

Aus: *The New Math (what he said)*. Vgl.: HB 51

1:21

Schlagzeug

The image shows a musical score for a drum set. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Schlagzeug' and shows a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff shows a similar pattern. The time signature is 11/8, and the music is divided into measures with various time signatures (7/8, 2/4, 11/8, 7/8, 2/4, 11/8, 7/8, 2/4). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. Above the first staff, there are small 'x' marks above some notes, possibly indicating fingerings or specific articulation.

159 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 1:13:40 Min.

160 Ebd., Disc 2, ab ca. 1:16:18 Min.

Diese Interpretation ist zugleich auch diejenige, die am häufigsten dem Stück zugrunde liegt. In der nächsten Sequenz aus demselben Song wird der 11/4-Takt als 5/4+6/4-Takt phrasiert.

Aus: *The New Math*. Vgl.: HB 52

1:39

Schlagzeug

Die letzte Variation einer Phrasierung des 11/8-Taktes in diesem Stück besteht aus einem 4/4-Takt und einem 3/8-Takt.

Aus: *The New Math*. Vgl.: HB 53

2:09

Schlagzeug

Der Grund für die immer neuen Interpretationen des 11er-Taktes ist nach Portnoys eigener Aussage der, dass es seine Aufgabe war, das Stück interessant zu gestalten.¹⁶¹

In dem Song *Author Of Confusion* von Neal Morse findet sich eine Passage, in der verschiedene Taktarten kombiniert werden, wobei jede der Taktarten mit einer anderen Phrasierung umgesetzt wird, was den ohnehin schon komplexen Teil passend zum Titel noch verwirrender erscheinen lässt.

¹⁶¹ Vgl. ebd., Disc 2, ab ca. 1:16:22 Min.

Aus: *Author Of Confusion*. Vgl.: HB 54

4:47

Schlagzeug



3.6 Zwischenbilanz

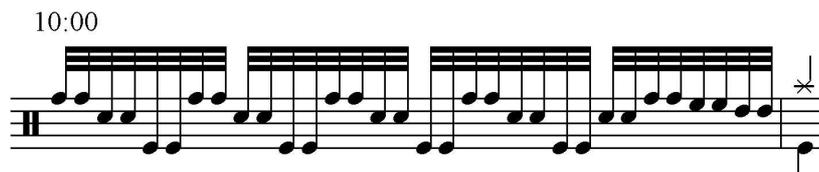
Insgesamt lässt sich festhalten, dass sich der Personalstil von Portnoy auf mehreren Ebenen analysieren lässt, was die Komplexität seines Stils unterstreicht. Zum einen gibt es die auffälligen Fill Ins, die vor allem den hohen Wiedererkennungswert seines Spiels ermöglichen. Zum anderen gibt es die typischen Grooves und Phrasierungen, die nicht minder untypisch, doch schwerer zu erkennen sind. Trotz dieser unverwechselbaren Art seines Spiels, muss dennoch angemerkt werden, wie vielfältig Portnoys Stil ist. Eine Tatsache, die in dem nächsten Kapitel noch genauer betrachtet wird.

4. Der Einfluss von Portnoys Stil auf den Klang einer Band

Dieses Kapitel geht der Frage nach, wie der Personalstil von Portnoy den Klang einer gesamten Band beeinflusst und prägt, und ob schließlich das Instrument Schlagzeug ein Träger musikalischer Ideen sein kann und es in diesem Fall ist. Zu diesem Zweck werden weitere Punkte seines Stils aufgezeigt und erläutert, die im vorigen Kapitel noch nicht besprochen wurden, aber ebenso zu seinem Personalstil gehören. Da sie jedoch im besonderen Maße den Klang einer Band mitbestimmen, werden diese Merkmale erst in diesem Kapitel angeführt.

Bei einigen Stücken gibt es Beispiele dafür, wie ein Fill von Portnoy von anderen Musikern aufgenommen und auf die jeweiligen Instrumente übertragen wurde. Das Einstiegsfill zu *Paradigm Shift* von *Liquid Tension Experiment* stellt nach Portnoys Aussage so einen Fall dar.¹⁶² So habe er die Idee gehabt das Stück mit einem solchen Fill zu beginnen, und die anderen Musiker seien darauf eingegangen und hätten es auf ihren Instrumenten gedoppelt (Vgl.: HB 5 und die dazugehörige Transkription). Ein anderes Beispiel für eine Dopplung eines seiner Fills auf einem anderen Instrument findet sich in dem Stück *Home*. In der Mitte des Gitarrensolos erklingt ein Fill, das aus den typischen Hand-Fuß-Kombinationen besteht. Allerdings ist hier die Instrumentation ungewöhnlich, denn während in den meisten Fällen das Fill auf der Snare Drum beginnt und dann den Weg über die Toms nimmt, ist es in diesem Fall genau andersherum. Nachdem Portnoy die Schlagzeugparts zu diesem Stück aufgenommen hatte, übernahm der Gitarrist Petrucci dieses Fill in sein Gitarrensolo.¹⁶³

Aus: *Home*. Vgl.: HB 55



Dass es mitunter auch andersherum geschehen kann, beweist folgender Ausschnitt des Songs *Beyond This Life* von einer Live-Aufnahme.

Aus: *Beyond This Life* (Live). Vgl.: HB 56

7:50

Schlagzeug

In der Studio Version des Songs fehlt dieses Fill, das einen Teil des Gitarrensolos doppelt. Hier wird der Groove normal weitergespielt (Vgl.: HB 57).

Es zeigt sich also, dass eine gegenseitige Beeinflussung stattfinden kann, die sich in

¹⁶² Vgl. Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 18:41 Min.

¹⁶³ Vgl. ebd., Disc 2, ab ca. 31:45 Min.

derartiger Weise auch auf den Gesamtklang einer Band niederschlägt. Zwar handelt es sich bei den angeführten Beispielen lediglich um sehr kurze Ausschnitte aus bestimmten Stücken, doch haben derartige Dopplungen der Instrumente einen Einfluss auf die Kompositionen, und zwar in der Weise, dass ganze Passagen nach diesem Prinzip komponiert werden. Beispielsweise finden sich in dem zweigeteilten Werk *In The Presence Of Enemies* solche Sequenzen (Vgl.: HB 58 und HB 59). Gleich der Anfang vom ersten Teil des Werkes beginnt mit einem Unisono. Ab ca. 1:41 Min. legen zunächst Gitarre und Keyboard ein weiteres Unisono vor, bevor nach ca. zehn Sekunden auch das Schlagzeug erst mit den Bass Drums, dann mit den typischen Hand-Fuß-Kombinationen dieses mitvollzieht.

Aus: *In The Presence Of Enemies – Part 1*. Vgl.: HB 58

1:53

Schlagzeug

Eine sehr ähnliche Sequenz erklingt in *In The Presence Of Enemies – Part 2* ab ca. 12:44 Min. (Vgl.: HB 59).

Eine andere Art, wie Portnoys Schlagzeugspiel den Klang einer Band beeinflusst findet sich in dem Stück *The Mirror*. Hier spielt die Gitarre lediglich drei Sechzehntelnoten und eine Sechzehntelpause auf einem Akkord. Dieses Pattern wird vom Schlagzeug zunächst auf der Snare Drum aufgegriffen, dann allerdings als Triolenachtel interpretiert, bevor nach vier Takten wieder das Sechzehntel-Feeling aufgenommen wird. Die Gitarre spielt dabei immer dasselbe Pattern, nur das Schlagzeug variiert seine Spielweise. Doch gibt es noch eine Veränderung dieser rhythmischen Figur. Mit Hilfe eines eingeschobenen 17/16-Taktes kommt es zwischen Schlagzeug und Gitarre zu einer Verschiebung um eine Sechzehntelnote, sodass die rhythmische Figur der Gitarre nun aus zwei Sechzehntelnoten, einer Sechzehntelpause und einer weiteren Sechzehntelnote besteht, obwohl die Gitarre das Pattern von Anfang an gleich beibehält (Vgl.:

Transkription des Schlagzeugs im Anhang und HB 60). Dieser Ausschnitt verdeutlicht sehr gut, wie Portnoy mit seinem Spiel das Ostinato der Gitarre immer wieder umdeutet. Diese Art, ein Riff aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und zu versuchen mit dem gleichen Riff immer neue Grooves umzusetzen, gehört ebenfalls zu Portnoys Personalstil.¹⁶⁴

Die folgende Passage basiert auf dem gleichen Prinzip: Ein Gitarrenostinato wird von Portnoy rhythmisch unterschiedlich interpretiert. Es handelt sich hierbei um den Beginn des Stückes *Honor Thy Father*, bei dem nach dem Schlagzeugfill die Gitarre mit einem einfach gehaltenen Riff einsteigt. Das Schlagzeug unterstützt dieses aus sechs Achtelnoten und einer Gruppe Zweiunddreißigstelnoten bestehende Riff zunächst, bevor es mit einem Groove in einem anderen Feeling beginnt. Wie bei *The Mirror*, so wird auch hier das Riff zunächst ternär interpretiert, bevor das Schlagzeug wieder auf das binäre Feeling zurückkommt. Ein Half-Time Groove vervollständigt schließlich die Interpretationen des sich nur leicht verändernden Riffs (Vgl.: Transkription des Schlagzeugs im Anhang und HB 61).

In der nächsten Passage geht es ebenfalls darum, sich das unterschiedliche Feeling von ternären und binären Rhythmen zunutze zu machen. In dem Soloteil des Songs *Panic Attack* spielt Portnoy durchgängige Achteltriolen auf den Bass Drums in einem 4/4-Takt. Nach acht Takten wechselt er jedoch das Feeling hin zu einem binären 3/4-Takt, wobei die Geschwindigkeit der Bass Drum-Schläge gleich bleibt, nur dass es sich jetzt um Sechzehntelnoten handelt. Während der Gitarren- und Keyboardsolis wird das Feeling einige Male gewechselt, wobei auch hier das eigentliche Riff der Rhythmusgitarre gleich bleibt, da aufgrund des Taktwechsels die selbe Anzahl der Schläge (12) vorhanden ist (Vgl.: Transkription des Schlagzeugs im Anhang und HB 62).

Der schon angesprochene Soloteil aus *Constant Motion* zeigt eine andere Art, wie das Schlagzeug den Klang einer Band mitbestimmen kann. Wie bereits beschrieben handelt es sich um ein Riff, das direkt vor und während des Gitarrensolos erklingt, und das aufgrund der Füllschläge der linken Hand auf der Hi-Hat und den Toms vom

¹⁶⁴ Vgl. Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 1:31:00 Min.

Schlagzeug unterstützt und ergänzt wird. Im zweiten Teil des Solos fügt Portnoy diesem komplexen Groove eine weitere Komponente hinzu, indem er die Offbeat-Achtel auf dem Ride-Becken spielt, wodurch der Groove noch treibender wirkt. Analog dazu werden auch die Notenwerte des Gitarrensolos immer geringer, was zu einer Beschleunigung des Solos führt. Im letzten Viertel des Solos wechselt Portnoy nochmals die Instrumente und spielt das Low Max Stax-Becken auf den Offbeat-Achteln (Vgl.: Transkription des Schlagzeugs im Anhang und HB 25).

Die Veränderung und Steigerung eines Grooves, wie in dem oben aufgezeigten Beispiel, ist ebenfalls ein Merkmal von Portnoys Personalstil, der den Klang einer Band mit prägt. So ist es typisch für die Musik von *Dream Theater*, dass es Steigerungen von Strophe zu Strophe, oder sogar innerhalb einer Strophe gibt. Oft sind diese Steigerungen vom Schlagzeug beeinflusst.

Das Stück *The Great Debate*¹⁶⁵ zeichnet sich in diesem Zusammenhang durch seinen Formaufbau besonders aus, zu dem die Steigerungen des Schlagzeugspiels maßgeblich beitragen. Der erste Groove besteht lediglich aus zwei getretenen Hi-Hats, der mit einigen Akzenten auf den Effekt-Becken ergänzt wird (ab ca. 0:09 Min.). Es folgt ein „sparsamer Jungle Beat“¹⁶⁶ (ab ca. 0:40 Min.), der ab ca. 1:02 Min. weiter angereichert wird, bevor ein Groove mit einigen Rim Click-Akzenten beginnt (ab ca. 1:21 Min.). Die erste Zählzeit dieses 7/4-Takts wird mit Hilfe einer Gong Drum betont.

Aus: *The Great Debate*.

1:21

Schlagzeug

Ab ca. 1:41 Min. spielt Portnoy wieder einen Jungle Groove, der jedoch insgesamt voller instrumentiert ist als der vorige Jungle Groove. Die nächste Form der Steigerung bildet schließlich ein Groove, bei dem zum ersten Mal der Teppich der Snare Drum

¹⁶⁵ Zu den hier beschriebenen Passagen wurden keine Hörbeispiele geschnitten, der Song liegt im Ganzen vor.

¹⁶⁶ Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 16:27 Min.

angespannt ist (ab ca. 2:02 Min.). Diesen auf dem Ride-Becken geführten Groove ergänzt Portnoy auf die schon beschriebene Weise mit der linken Hand auf der Hi-Hat. Die Klimax dieses langen Intros bildet schließlich ein Groove im 7/8-Takt über den weiterhin bestehenden 7/4-Takt, der seine treibende Wirkung dieser rhythmischen Verschiebung verdankt (ab ca. 2:22 Min.). Am Ende des Stückes werden diese Grooves in umgekehrter Reihenfolge wieder aufgegriffen, um den Spannungsbogen langsam aufzulösen, lediglich der „sparsame Jungle Beat“ wird nicht erneut eingesetzt (ab ca. 11:34 Min.).¹⁶⁷

Ein weiteres Beispiel für eine Steigerung, die vor allem vom Schlagzeug ausgeht, findet sich in *Never Enough*. In der ersten Strophe spielt Portnoy einen Jungle Groove mit einigen Akzenten auf der Snare Drum, bzw. auf einigen Becken (Vgl.: HB 33 und die dazugehörige Transkription). Die Überleitung zum Refrain ist von einem Rock Groove mit offener Hi-Hat bestimmt (ab ca. 1:00 Min.). Die zweite Strophe ist zweigeteilt. Der erste Teil beinhaltet einen „Disco Groove“¹⁶⁸, der von den Sechzehntelnoten auf der Hi-Hat geprägt ist.

Aus: *Never Enough*. Vgl.: HB 63

2:03

Schlagzeug

Im zweiten Teil der zweiten Strophe folgt ein „synkopiertes Pattern“¹⁶⁹, bevor in der Überleitung zum Refrain wieder der Rock Groove mit offener Hi-Hat erklingt.

Aus: *Never Enough*. Vgl.: HB 64

2:18

Schlagzeug

All diese Variationen dienen dazu, die Spannung aufzubauen und auch die einzelnen Strophen von einander abzuheben. Das Abheben der einzelnen Strophen kann dadurch

¹⁶⁷ Vgl. auch die Ausführungen in: Portnoy, 2007, Disc 1, ab ca. 15:00 Min.

¹⁶⁸ Ebd. Disc 1, ab ca. 2:11:40 Min.

¹⁶⁹ Ebd., Disc 1, ab ca. 2:12:50 Min.

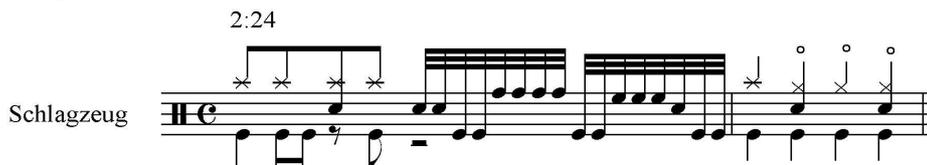
geschehen, dass sie von vornherein anders instrumentiert, harmonisiert und rhythmisiert werden (u.a. *Learning To Live*, *Innocence Faded*, *A Nightmare To Remember*), indem vor allem die Gitarre anders eingesetzt wird (u.a. *Endless Sacrifice*, *A Rite Of Passage*), oder wie im oben angeführten Beispiel vor allem das Schlagzeug für eine Veränderung sorgt. Es wird also deutlich, wie sehr Portnoy mit seinem Stil den Klang einer Band beeinflusst, selbst ohne Melodien oder Harmonien auf dem Instrument umsetzen zu können.

Die folgenden Passagen werden belegen, dass man auch auf dem Schlagzeug Parts kreieren kann, die einen hohen Wiedererkennungswert haben. Es geht hierbei um die beiden Songs *Metropolis-Part 1* von *Images And Words* und *Home*, der auf dem Konzeptalbum *Metropolis Pt. 2: Scenes From A Memory* einen zentralen Platz einnimmt. Wie die Titel schon verdeutlichen, handelt es sich bei dem Konzeptalbum um eine Fortsetzung des erstgenannten Songs, sodass es viele Bezüge zwischen dem Album und dem Stück gibt. Besonders viele Bezüge finden sich in dem Song *Home*, sowohl auf textlicher, als auch auf musikalische Ebene. In diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung sind die musikalischen Entsprechungen, die sich auf das Schlagzeugspiel beziehen. Das Fill, das zur ersten Strophe hinleitet, ist in beiden Songs gleich, ebenso wie der nachfolgende Groove. (Zwar sind einige der Transkriptionen an anderer Stelle und in anderen Zusammenhängen schon angeführt worden, doch werden sie hier der Übersichtlichkeit halber nochmals abgebildet.)

Aus: *Metropolis-Part 1*. Vgl.: HB 65

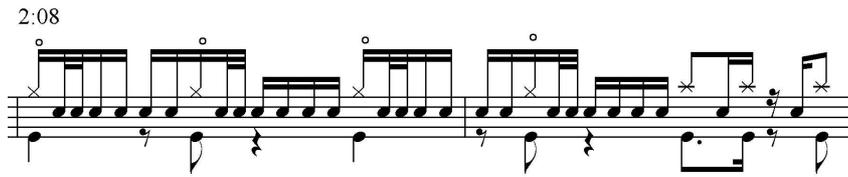


Aus: *Home*. Vgl.: HB 66

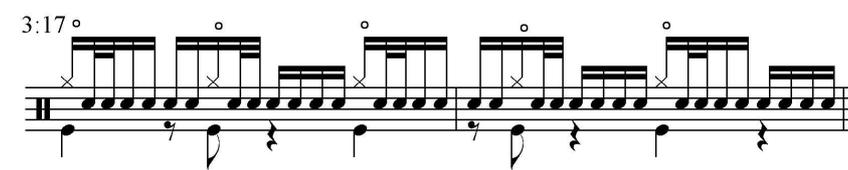


Ähnlich verhält es sich mit dem Fill, das nach der ersten Strophe gespielt wird.

Aus: *Metropolis-Part 1*.¹⁷⁰ Vgl.: HB 67

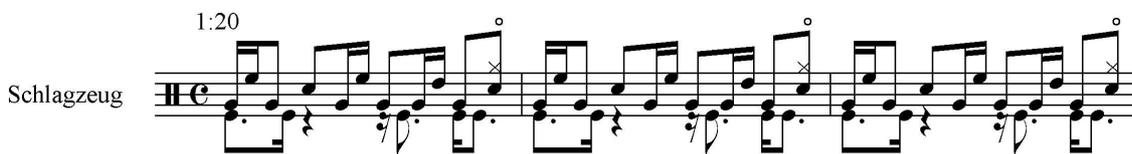


Aus: *Home*. Vgl.: HB 68



Der schon beschriebene Jungle Groove ist ebenso in beiden Stücken zu finden.

Aus: *Metropolis-Part 1*. Vgl.: HB 31



Aus: *Home*. Vgl.: HB 32



Man kann an den angeführten Passagen deutlich erkennen, wie Parts des Schlagzeugs „einprägsam“¹⁷¹ gestaltet werden können, sodass das Schlagzeug nicht nur als Rhythmusinstrument zu verstehen ist, sondern auch in kreativer Hinsicht im Kompositionsprozess berücksichtigt werden kann.¹⁷²

4.1 Exkurs: *Twelve-Step Suite*

Die „twelve[s]-step suite“¹⁷³ oder auch „Alcoholics Anonymous saga“¹⁷⁴ genannt, erstreckt sich über fünf Alben und besteht aus insgesamt fünf Songs (siehe Auflistung im Anhang). Textlich basiert die Suite auf dem Zwölf-Schritte-Programm der

170 Vgl. Portnoy, 2002, S. 24f.

171 Portnoy, 2001, Disc 2, ab ca. 33:39 Min.

172 Vgl. ebd., ab ca. 33:39 Min.

173 Wilson, 2009, S. 371.

174 Ebd., S. 311.

Alcoholics Anonymous, mit dessen Hilfe Portnoy seine Alkoholsucht überwand.¹⁷⁵ Die Stücke sind neben dem textlichen Konzept untereinander durch viele musikalische Bezüge verbunden. Besonders *The Shattered Fortress* besteht fast ausschließlich aus Material, das den anderen Stücken entnommen worden ist.¹⁷⁶ Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Suite einige der härtesten und düstersten Songs von *Dream Theater* enthält.¹⁷⁷ Wie an anderen Ausschnitten schon erläutert, so wurden auch hier einzelne Passagen abgewandelt oder rhythmisch umgedeutet wieder aufgegriffen. Bei den musikalischen Bezügen handelt es sich vor allem um Gitarrenriffs oder Gesangslinien, jedoch gibt es ebenso bestimmte Parts des Schlagzeugs, die - ähnlich dem Beispiel von *Metropolis-Part 1* und *Home* - wieder aufgegriffen wurden.¹⁷⁸ Zwar sind diese Parts nicht so auffällig, wie bei dem erwähnten Beispiel, doch sind sie nichtsdestotrotz vorhanden.

Der folgende Ausschnitt zeigt ein Pattern, das vor allem in dem Stück *This Dying Soul* verwendet wird und in den Songs *The Root Of All Evil* und *The Shattered Fortress* aufgegriffen wird.



Dieses Pattern legt in *This Dying Soul*¹⁷⁹ die Gitarre vor, bevor es die ganze Band aufgreift (ab ca. 0:14 Min.). Später im Song wird dieses Pattern immer wieder eingesetzt, so bildet es die Basis der zweiten Strophe (ab ca. 3:41 Min., und ab ca. 4:29 Min.) und schließlich besteht das Ende des Stückes daraus (ab ca. 11:21 Min.). In der Reihenfolge der Suite direkt anschließend folgt *The Root Of All Evil*.¹⁸⁰ Hier wird direkt das Intro aus dem oben angeführten rhythmischen Material entwickelt (ab ca. 0:27 Min.). In dem die Suite abschließenden Stück *The Shattered Fortress* erklingt das Pattern zunächst in einer leicht abgewandelten Form.

175 Vgl. ebd., S. 267.

176 Vgl. ebd., S. 371f.

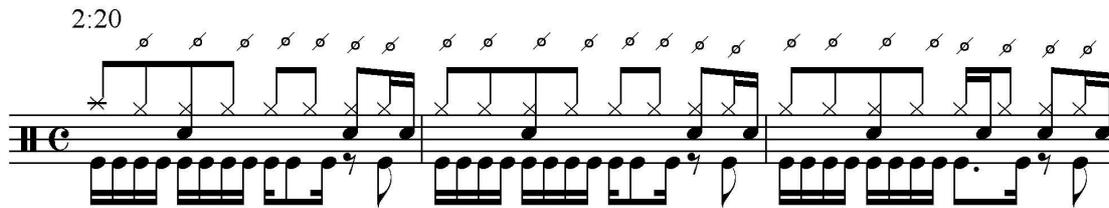
177 Vgl. Rauf, 2009, S. 108.

178 In dieser Arbeit werden nur die vom Schlagzeug getragenen Passagen erläutert.

179 Zu den hier beschriebenen Passagen wurden keine Hörbeispiele geschnitten, der Song liegt im Ganzen vor.

180 Gleiches gilt für diese Passage.

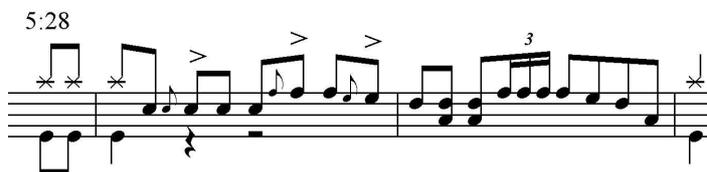
Aus: *The Shattered Fortress*. Vgl.: HB 69



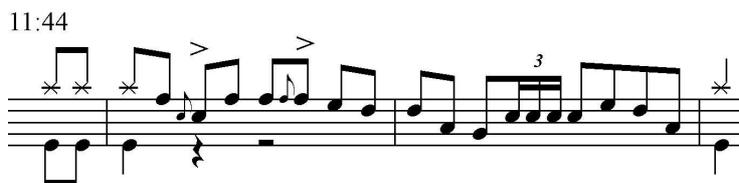
Die charakteristische Figur aus zwei Sechzehntelnoten, einer Sechzehntelpause und zwei Sechzehntelnoten, die auf der 2+ beginnt, ist hier um eine Achtelnote nach hinten verschoben und zwischen der Bass Drum und der Snare Drum aufgeteilt. Ab ca. 3:29 Min. erklingt das Pattern schließlich in seiner ursprünglichen Form und stellt wie in *This Dying Soul* die Basis für die Strophe dar (Vgl.: HB 70). Ein letztes Mal erklingt diese rhythmische Figur am Ende von *The Shattered Fortress* und damit auch am Ende der gesamten Suite (ab ca. 12:23 Min. Vgl.: HB 71).

Ein weiteres Beispiel ist das Einstiegsfill in die zweite Strophe aus *The Glass Prison*, das in ganz ähnlicher Weise am Ende von *The Shattered Fortress* erklingt, wenn das Riff aus *The Glass Prison* wieder aufgegriffen wird.

Aus: *The Glass Prison*. Vgl.: HB 72



Aus: *The Shattered Fortress*. Vgl.: HB 73



Als letztes soll hier noch auf ein Fill¹⁸¹ hingewiesen werden, das aus auf der Snare Drum und einem Tom gespielten Triolen besteht. Dabei ist zu beachten, dass die Schläge auf dem Tom teilweise als Vorschläge dienen. Dieses Fill findet sich in *The Glass Prison* (ca. 11:50 Min.), in *This Dying Soul* (ca. 6:36 Min.) und schließlich noch in *The*

181 Zu den hier angeführten Passagen wurden keine Hörbeispiele geschnitten, die Songs liegen im Ganzen vor.

Shattered Fortress (ca. 4:20 Min. und ca. 11:11 Min.).

Somit lässt sich festhalten, dass Portnoy seine Schlagzeugparts unter Beachtung von wiederkehrenden Motiven komponiert, was wiederum zeigt, dass das Schlagzeug durchaus Träger von musikalischen Ideen sein kann - und zwar auf mehreren Ebenen. Zum einen sind rhythmische Umdeutungen von Gitarrenriffs o.Ä. eine Möglichkeit mit dem Instrument Schlagzeug kreativen Einfluss auf die Kompositionen zu nehmen, zum anderen zeigen die beschriebenen Beispiele, dass sogar Motive und Phrasen vom Schlagzeug an anderen passenden Stellen erkennbar wieder aufgegriffen werden können.

4.2 Weist Portnoys Spiel in verschiedenen Bands Unterschiede auf?

In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, ob Portnoys Spiel in den verschiedenen Bands signifikante Unterschiede aufweist oder ob er in jeder Band im wesentlichen das Gleiche spielt. Es ist dabei zu beachten, dass der Personalstil von Portnoy sehr ausgeprägt ist, dass also in jedem seiner Projekte seine typischen Fills oder seine typische Art Grooves umzusetzen auftauchen, denn schließlich macht genau dieser hohe Wiedererkennungswert seinen Personalstil zu einem großen Teil aus. Außerdem ist allein schon die Musik seiner Hauptband *Dream Theater* derart vielseitig, dass eine Fülle von musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten besteht, die ein abwechslungsreiches Spiel von vornherein ermöglichen. Dennoch soll versucht werden auf Unterschiede in den verschiedenen Bands hinzuweisen, die eine gewisse Vielseitigkeit seines Spiels belegen.

Was bei der Betrachtung der unterschiedlichen Projekte, in die Portnoy involviert war oder noch ist, auffällt, ist die Tatsache, dass es sich bei seiner Hauptband *Dream Theater* um die härteste der Bands handelt, die also am deutlichsten vom Heavy Metal beeinflusst ist. Daher sind die Schlagzeugparts bei Dream Theater mitunter stark von der Doublebass Drum geprägt. Der folgende Ausschnitt zeigt einen Groove, der in den Stücken *The Glass Prison* und *A Nightmare To Remember* (ca. 3:46 Min. Vgl.: HB 74) verwendet wird.

Aus: *The Glass Prison*. Vgl.: HB 75

Schlagzeug

In *A Nightmare To Remember* erklingt ein Groove, der vorwiegend in den Genres Death Metal oder Black Metal Verwendung findet, der sog. Blastbeat. Hierbei werden die Schläge der Bass Drum mit der rechten Hand gedoppelt und dazwischen die Snare Drum mit der linken Hand gespielt.

Aus: *A Nightmare To Remember*. Vgl.: HB 76

Schlagzeug

Im Gegensatz zu der Musik von *TransAtlantic*, Neal Morse, *Liquid Tension Experiment*, oder auch *OSI* enthält die Musik von *Dream Theater* somit die extremsten Passagen im Hinblick auf den Einsatz der Doublebass Drum. Zwar spielt Portnoy in all seinen Projekten ein Set mit zwei Bass Drums, bzw. einem Doppelfußpedal (siehe auch Kapitel 3.3), doch lassen sich derartige Patterns - wie oben angeführt - nur bei *Dream Theater* finden.

Die Musik von *TransAtlantic* und Neal Morse ist mehr von der progressiven Rockmusik der 1970er Jahre beeinflusst.¹⁸² Da ebenso die *Beatles* als starker Einfluss deutlich sind,¹⁸³ ist es nahe liegend, dass das Schlagzeugspiel von Portnoy bei diesen Bands eher vom Rock beeinflusst ist, als vom Metal.

Ein Beleg dafür ist die Tatsache, dass Portnoy nicht nur auf kleineren Sets spielt, sondern teilweise auch mit anderen Stöcken. In besonders ruhigen Passagen nutzt Portnoy sog. Multi-Rods. Multi-Rods sind Stöcke, die aus mehreren dünneren Stöcken bestehen, die jeweils zu einem Stock zusammengebunden sind.¹⁸⁴ Dadurch entsteht ein

¹⁸² Vgl. Wilson, 2009, S. 399, und Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 48:07 Min.

¹⁸³ Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 9:50 Min.

¹⁸⁴ Vgl. Pinksterboer, 2009, S. 100f.

weicherer Klang auf den Becken und Trommeln, denn die Kraft wird auf die vielen dünnen Stöcke verteilt. In *Stranger In Your Soul* von *TransAtlantic* gibt es eine Passage, die mit den Multi-Rods gespielt ist. Zunächst werden nur die Zählzeiten 2 und 4 auf dem Ride-Becken geschlagen, sodass man gut den Klang der Multi-Rods hören kann (ab ca. 14:30 Min.), im weiteren Verlauf werden schließlich einige Fills und Grooves mit den Multi-Rods gespielt (Vgl.: HB 77). An einer Passage aus einem weiteren Werk von *TransAtlantic* (*All Of The Above*) lässt sich der Wechsel von Multi-Rods zu normalen Sticks gut nachvollziehen (ab ca. 15:09 mit Multi-Rods, ab ca. 17:02 mit Sticks; Vgl.: HB 78).

Zwar findet sich auf dem 2002 erschienenen *Dream Theater* Album *Six Degrees Of Inner Turbulence* mit *Goodnight Kiss* ebenfalls ein Song, in dem Portnoy Multi-Rods benutzt (Vgl.: HB 79), doch in wie weit das von der Zusammenarbeit mit *TransAtlantic* beeinflusst ist, bleibt Spekulation. Fest steht allerdings, dass Portnoy die Multi-Rods bei *TransAtlantic* weit häufiger einsetzt. Auf dem Soloalbum *Testimony* von Neal Morse nutzt Portnoy ebenfalls Multi-Rods, um besonders sanfte Stücke zu begleiten. Als Beispiel sei hier *It's All I Can Do* genannt (Vgl.: HB 80). In *Sleeping Jesus* - ebenfalls von Neal Morse - nutzt Portnoy Mallets¹⁸⁵ mit einem Filzkopf, um noch weichere Schläge auf den Toms, der Snare Drum (ohne Teppich) und den Becken ausführen zu können (VB.: 8).

An den angeführten Beispielen lässt sich erkennen, dass sowohl die Multi-Rods als auch die Mallets das Spiel selbst beeinflussen. Derartige Stöcke eignen sich nicht dazu laute Gitarrenriffs zu begleiten, oder schnelle Fills zu spielen, da der Klang nicht so präzise und prägnant ist wie bei Holzstöcken. Das Spiel selbst wird also ruhiger und schlichter gehalten. Doch nicht nur wegen der Multi-Rods wirkt sein Spiel bei *TransAtlantic* und Neal Morse oft entspannter und einfacher, sondern Portnoy selbst nennt sein Spiel bei *TransAtlantic* „straighter“ und „song-oriented“¹⁸⁶, und zwar aufgrund einer bewussten Entscheidung. Dies lässt sich jedoch kaum an einzelnen Beispielen fest machen, sondern ergibt sich mehr aus der Betrachtung vieler Stücke der unterschiedlichen Bands. Portnoy kann sich somit auf die verschiedenen Erfordernisse der Musik

185 Vgl. ebd., S. 182.

186 Portnoy, 2002, S. 97.

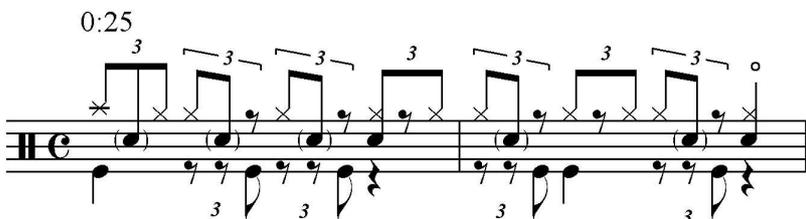
einlassen und sie umsetzen.

Die Musik von *Liquid Tension Experiment* ist in mancherlei Hinsicht der Musik von *Dream Theater* ähnlich, was nicht verwundert, wenn man bedenkt, dass drei der vier Mitglieder auch bei *Dream Theater* spielen (siehe auch Kapitel 2.3). Die ursprüngliche Idee für die Musik von *Liquid Tension Experiment* war, dass sie instrumental, progressiv, spontan, technisch und melodisch sein sollte.¹⁸⁷ Vieles wurde im Studio improvisiert und mit *Three Minute Warning* befindet sich sogar eine aufgenommene „jam session“¹⁸⁸ auf dem Debütalbum. Der Song *Chris And Kevin's Excellent Adventure* basiert ebenfalls auf einer Improvisation, bei der Portnoy einen Shuffle Groove spielt, der vor allem von den Ghost Notes getragen wird.¹⁸⁹

Aus: *Chris And Kevin's Excellent Adventure*. Vgl.: HB.81

0:25

Schlagzeug



An diesem Ausschnitt lässt sich erkennen, dass Ghosts Notes einen wichtigen Teil von Portnoys Spiel darstellen, die jedoch nicht immer so gut hörbar sind, wie in diesem Beispiel. Dieser Shuffle Groove verdeutlicht erneut, dass Portnoy durchaus vielseitig spielen kann, es ist jedoch nicht so, dass Portnoy in anderen Projekten seinen Stil von Grund auf ändert, vielmehr passt er ihn den musikalischen Gegebenheiten an. *Liquid Tension Experiment* bietet mehr Möglichkeiten verschiedene Dinge auszuprobieren, als dass beispielsweise bei *Dream Theater* der Fall ist.¹⁹⁰

Die Musik von *OSI* ist sicherlich die experimentellste an der Portnoy bisher mitgearbeitet hat. Dies liegt allerdings vor allem an der Arbeit von Kevin Moore, der viel am Computer programmierte und auch die Schlagzeugparts im Nachhinein mit Hilfe von Loops und Samples veränderte.¹⁹¹ Dass Portnoy bei den Aufnahmen zum

187 Vgl. Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 8:18 Min.

188 Wilson, 2009, S. 387.

189 Vgl. Portnoy, 2001, Disc 1, ab ca. 48:02 Min.

190 Vgl. Wilson, 2009, S. 388f.

191 Vgl. ebd., S. 418-420, und Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:09:00 Min.

zweiten *OSI* Album *Free* das kleinste Drum Set nutzte, das er jemals gespielt hat,¹⁹² und dass ihm auch bei den Aufnahmen zum Debütalbum kein großes Set zur Verfügung stand (Vgl.: Kapitel 3.3.2), schlägt sich insofern auf sein Spiel nieder, als dass er weniger Fills spielt und sich somit mehr auf den Rhythmus der Stücke konzentriert.¹⁹³

Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Personalstil von Portnoy nicht nur einen hohen Wiedererkennungswert besitzt, sondern auch eine gewisse Vielseitigkeit, die ihm ermöglicht unterschiedliche Musik sinnvoll zu begleiten. Allerdings ist sein Stil nach wie vor erkennbar. Portnoy spielt demnach immer auf seine eigene Art ohne einen völlig anderen Stil zu kreieren. Die Veränderungen in seinem Spiel basieren viel auf der Wechselwirkung zwischen Equipment und seiner Einstellung zur Musik des jeweiligen Projekts. Damit ist gemeint, dass also die Größe des Drum Sets sein Spiel beeinflusst, wie auch sein Spiel die Größe des Sets beeinflusst, das er sich zusammenstellt. Schließlich nutzt er nicht umsonst in jedem der angeführten Projekte ein anderes Set.

4.3 Exkurs: Einflüsse auf Portnoys Spielweise

Portnoy bezeichnet sich selbst als fanatischen Sammler von Musik aller Art, der nach wie vor viel Musik hört und auf der Suche ist nach neuen Bands und interessanten Schlagzeugern.¹⁹⁴ So verwundert es nicht, dass er auch viele Schlagzeuger als einflussreich auf sein Spiel bezeichnet. Darunter finden sich so bekannte Namen wie Terry Bozzio, Vinnie Colaiuta und Simon Philips.¹⁹⁵ Seine Liste der „Big Four“ der Schlagzeuger mit dem größten Einfluss auf ihn setzt sich schließlich aus Ringo Starr von *The Beatles*, Keith Moon von *The Who*, John Bonham von *Led Zeppelin* und Neil Peart von *Rush* zusammen.¹⁹⁶ Ringo Starr als Schlagzeuger der *Beatles* beeinflusste Portnoy schon sehr früh.

Portnoy selbst beschreibt drei Phasen, die ihn als Musiker geformt haben.¹⁹⁷ Die

192 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:12:50 Min.

193 Vgl. ebd., ab ca. 1:12:00 Min.

194 Vgl. ebd., ab ca. 1:53:53 Min., und ab ca. 1:58:09 Min.

195 Vgl. <http://www.mikeportnoy.com/aboutmike/bio.aspx>, Stand: 4. Januar 2010.

196 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 1:55:48 Min.

197 Vgl. im Folgenden ebd., ab ca. 1:56:00 Min.

erste Phase ist geprägt von Ringo Starr, John Bonham und Keith Moon, aber auch von Nick Mason von *Pink Floyd*, Mitch Mitchell, Peter Criss und anderen mehr. Die zweite Phase ist vor allem von Neil Peart geprägt, den Portnoy selbst als den größten Einfluss auf ihn und sein Spiel bezeichnet. Ebenso nennt er in dieser zweiten mehr von der progressiven Rockmusik inspirierten Phase Bill Bruford und Alan White von *Yes* und Simon Philips und Rod Morgenstein. Den größten musikalischen Einfluss schreibt Portnoy Frank Zappa und seiner Musik zu, mit den dazugehörigen Schlagzeugern Terry Bozzio, Vinnie Colaiuta, Chad Wackerman und Chester Thompson.

Die dritte Phase schließlich wurde von Heavy Metal Bands wie *Metallica*, *Slayer* und anderen bestimmt, sodass die Schlagzeuger Lars Ulrich, Charlie Benante von *Anthrax* und Dave Lombardo von *Slayer* sein Spiel mit zwei Bass Drums beeinflussten.

Wie oben erwähnt nennt Portnoy viele Einflüsse, doch hebt er stets die „Big Four“ hervor. Um diesen Schlagzeugern seinen Tribut zu zollen, gründete er vier Tribute-Bands: *Yellow Matter Custard* für *The Beatles*, *Hammer Of The Gods* für *Led Zeppelin*, *Amazing Journey* für *The Who* und *Cygnus And The Sea Monsters* für *Rush*.¹⁹⁸

Während Portnoy seine Vorliebe für den Stil von Ringo Starr bei *TransAtlantic* ausleben kann, ist der Einfluss von Keith Moon eher auf der Ebene der Darbietung während der Konzerte erkennbar. Die Energie von John Bonhams Spiel findet sich bei Portnoy vor allem im Zusammenhang mit *Dream Theater*.¹⁹⁹ Doch lässt sich eine weitere Verbindung zu Bonhams Spielweise feststellen. So spielt dieser vor allem in seinen z.T. ausufernden Schlagzeugsoli, oft 3er-Gruppen (Triplets) zwischen den Händen und der Bass Drum.

John Bonham: Typische Triplets. Vgl.: *Moby Dick* (ab ca. 1:24 Min.)



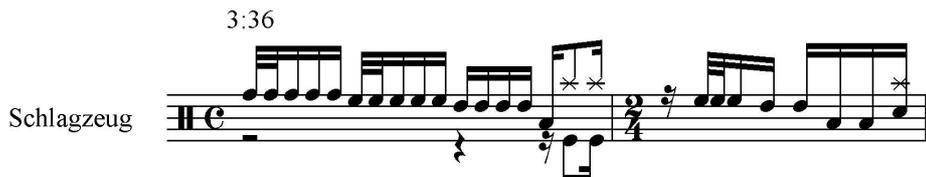
Der Handsatz ist hierbei: Rechts, Links, Fuß. Bei Portnoy finden sich ähnliche Hand-Fuß-Kombinationen (Siehe Kapitel 3.4), mit dem Unterschied, dass er zwei Schläge mit den Füßen ausführt, sodass ganzzahlige Gruppen entstehen (4er-, 6er- und 8er-Gruppen).

¹⁹⁸ Vgl. Wilson, 2009, S. 436ff.

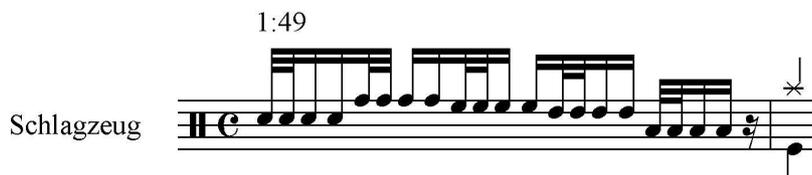
¹⁹⁹ Vgl. Wittet, 2007, S. 30.

Durch Neil Pearts Spiel änderte Portnoy nach eigene Aussage seinen Stil von Grund auf.²⁰⁰ Dies lässt sich beispielsweise an einigen Fills belegen. So ergänzt Portnoy Ketten von Sechzehntelnoten oft mit einigen Zweiunddreißigstelnoten, was man in ähnlicher Form bei Peart finden kann. Überhaupt beeinflusste die Band *Rush* alle Mitglieder von *Dream Theater* sehr.²⁰¹ Die folgenden Ausschnitte zeigen zwei Fills von Peart.

Aus: *The Spirit Of Radio*. Vgl.: HB 82



Aus: *Yz*. Vgl.: HB 83



Man erkennt an den angeführten Ausschnitten eine sehr ähnliche Herangehensweise und Phrasierung, wie sie ebenso bei Portnoy zu finden ist, was den Schluss zulässt, dass Portnoy sich in diesem Bereich von Peart inspirieren lies und diese Art Fills in seinen eigenen Stil integrierte.

Ein anderer möglicher Einfluss lässt sich an den folgenden Beispielen ablesen. Es handelt sich dabei um einen Groove aus dem Stück *Tom Sawyer* von *Rush*, und aus einem der möglicherweise bekanntesten Schlagzeugparts von Portnoy aus dem Song *6:00*, der das *Awake* Album eröffnet.²⁰²

200 Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 2:41:00 Min.

201 Vgl. ebd., ab ca. 2:40:20 Min.

202 Vgl. Portnoy, 2002, S. 35.

Aus: *Tom Sawyer*. Vgl.: HB 84

1:23

Schlagzeug

Aus: 6:00.²⁰³ Vgl.: HB 85

Schlagzeug

Vergleicht man die beiden Beispiele, so lässt sich feststellen, dass bei beiden Sechzehntelnoten mit der rechten Hand auf der Hi-Hat gespielt und einige Schläge der Bass Drum mit einer geöffneten Hi-Hat akzentuiert werden. Häufig wird dabei die Zählzeit 3 um eine Sechzehntelnote vorgezogen (im Falle des 7/8-Taktes dementsprechend die fünfte Achtelnote). Portnoy fügt in seinen Groove schließlich noch andere Akzente ein und spielt zumindest zwischen den beiden Händen linear, sodass man von einem „semi-linear[en]“²⁰⁴ Groove sprechen kann. Portnoy übernimmt also nicht einfach Pearts Stil, oder in diesem Fall einzelne Grooves, sondern erweitert sie immer mit seinen Stilmitteln, in diesem Fall mit dem Ansatz zum Linear Playing. Was

203 Vgl. ebd., S. 37.

204 Portnoy, 2002, S. 36.

beim Hören der Musik von *Rush* und *Dream Theater* ebenfalls auffällt, ist die Tatsache, dass beide Schlagzeuger insgesamt sehr viel spielen. Es werden nicht nur viele Fills gespielt, sondern ebenso werden eigentlich einfache Grooves durch Ergänzungen beispielsweise der linken Hand komplexer gestaltet. Darüber hinaus werden in beiden Bands dem Schlagzeug Solopassagen eingeräumt. Als Beispiele seien hier die beiden Instrumentalstücke *Yyz* von *Rush* (ab ca. 1:49, Vgl.: HB 86) und *Stream Of Consciousness* von *Dream Theater* genannt (ab ca. 2:49, Vgl.: HB 87). Hier lässt sich also ein weiterer Einfluss von Peart auf Portnoy erkennen, der eben darin begründet ist, dass Portnoy das Schlagzeug nicht nur als Instrument betrachtet, das den Rhythmus des Stückes unterstützen soll, sondern als eigenständiges für den Klang der Band wichtiges Instrument mit vielen Ausdrucksmöglichkeiten. David Prater, Produzent des zweiten *Dream Theater* Albums *Images And Words*, kritisierte Portnoy stark für diese Art des Schlagzeugspiels, mit dem Vorwurf er wolle Peart spieltechnisch hinter sich lassen, ohne dabei musikalisch songdienlich zu spielen.²⁰⁵

Abschließend lässt sich feststellen, dass Portnoy seinen Personalstil aus den Einflüssen vieler verschiedener Schlagzeuger entwickelt hat. Er versucht also nicht einen Schlagzeuger exakt zu kopieren, sondern lässt sich inspirieren, um mit eigenen Mitteln seinen Stil zu definieren und abzugrenzen. Den wichtigsten Einfluss auf Portnoy hatte sicherlich Neil Peart, dessen Stil Portnoy mit aufgreift und ihn mit anderen Stilelementen verbindet. Von den Heavy Metal-Schlagzeugern übernahm Portnoy das Spiel mit Zwei Bass Drums, das ebenfalls einen großen Teil seines Stils ausmacht.

205 Vgl. Wilson, 2009, S. 120.

5. Schlussbetrachtung

Der Personalstil von Mike Portnoy, der in der vorliegenden Arbeit betrachtet, erklärt und analysiert wird, hat einen sehr hohen Wiedererkennungswert. Dies ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass Portnoy sich Vieles auf dem Schlagzeug selbst beigebracht hat. Das Mitspielen zu Musik anderer, oft unterschiedlichster Bands half Portnoy seine Spielweise zu entwickeln. Auf diese Weise verbinden sich in seinem Spiel vielfältige Einflüsse, von denen manche deutlich erkennbar sind, man denke hierbei an Neil Peart und John Bonham, andere allerdings mehr seine Art der Präsentation beeinflussen (Keith Moon). Portnoy ist also im Wesentlichen ein Autodidakt auf dem Instrument, denn während seines Studiums in Berklee war er vor allem an Musiktheorie interessiert. Dennoch bildete er ohne fremde Hilfe einen deutlich erkennbaren Personalstil heraus. Der Wiedererkennungswert seines Spiels resultiert nun aus seinen typischen Fill Ins. Die Fills, die aus Hand- und Fuß-Kombinationen bestehen sind, auf jeder seiner Aufnahmen zu finden. Vor allem sie definieren zu einem Großteil seinen Stil. Dabei werden diese Art Fills auf die unterschiedlichste Weise instrumentiert, sodass eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten besteht aus der Portnoy schöpfen kann. Diese Arbeit verdeutlicht, dass Portnoy derartige Fills mitunter sehr musikalisch einsetzt, wenn er so die Passagen anderer Instrumente doppelt oder er von den anderen Instrumenten gedoppelt wird. Es gilt dabei zu beachten, dass Portnoys Musik, vor allem die Musik seiner Hauptband *Dream Theater*, den Anspruch hat, der Virtuosität der einzelnen Musiker Raum zur Entfaltung zu geben. Dieser Aspekt war von jeher ein wichtiger Teil von *Dream Theater* und somit auch von Portnoy.²⁰⁶ Seine Virtuosität wird auch mit Hilfe anderer für ihn typischer Fills belegt: Die Ketten von Sechzehntelnoten, die stellenweise mit Zweiunddreißigstelnoten ergänzt werden, kann er in atemberaubender Geschwindigkeit und Genauigkeit spielen. Sie werden häufig von ihm eingesetzt und nicht nur in seinen Solopassagen. Es bleibt dabei festzuhalten, dass Portnoy immer sehr viel spielt.

Diese Tendenz lässt sich in seiner typischen Art Grooves zu interpretieren und instrumentieren ebenfalls erkennen. Eigentlich schlichte Grooves werden mittels

²⁰⁶Vgl. Dream Theater, 2007, Disc 1, ab ca. 2:11:55 Min.

Ergänzungen der linken Hand verkompliziert, komplexer gestaltet. Da auch die von ihm gespielte Musik meist sehr komplex ist, ergibt sich so eine schlüssige Konvergenz. Man kann ihm und seinen Bands den Vorwurf machen, übertrieben viele Noten zu spielen, doch wie oben bereits erwähnt, ist genau dieses zur Schau stellen der eigenen Virtuosität von jeher ein Ziel seiner Bands gewesen. Damit in Zusammenhang stehen auch seine riesigen Drum Sets. Natürlich werden auch melodiose und ruhige Songs oder Passagen komponiert, doch macht gerade die Balance zwischen exzessivem Solospiel und träumerisch, sphärischen Passagen die Musik seiner Bands interessant. Dazu gehört ebenfalls die Nutzung sämtlicher Taktarten, für deren Umsetzung Portnoy erneut einen eigenen Weg gefunden hat. So werden häufig die Akzente mit der rechten Hand auf einem Becken gespielt, während die linke Hand die Zwischenräume mit Ghost Notes auf der Snare Drum auffüllt. Natürlich werden ungerade Taktarten nicht immer auf diese Weise umgesetzt, schließlich ist es ein Anliegen von Portnoy sein Spiel immer interessant zu gestalten. Aus eben diesem Grund versucht Portnoy oft Steigerungen in sein Spiel zu integrieren, sodass wiederum die Musik insgesamt abwechslungsreich arrangiert wird. Nach eigener Aussage verwendet er mehr Zeit darauf, den anderen Musikern zuzuhören, um ggf. musikalisch darauf reagieren zu können, als dass er sich über das Schlagzeugspielen selbst Gedanken macht.²⁰⁷

Es lässt sich also sagen, dass der Stil von Portnoy sehr ausgeprägt ist. Dennoch kann er ihn der Musik anderer Bands anpassen. Wie diese Arbeit erläutert, spielt dabei die Zusammenstellung seines Drum Sets eine ebenso große Rolle wie seine Einstellung zur Musik der Band. Sein charakteristischer Stil, lässt sich auch in anderen Bands leicht erkennen. Es gibt jedoch auch deutliche Unterschiede zwischen den Bands. So ist seine Spielweise bei *TransAtlantic* insgesamt ruhiger angelegt als bei seiner Hauptband. Die Unterschiede in der Musik von *OSI*, *Liquid Tension Experiment* und Neal Morse bedeuten keine eindeutige Abkehr von seinem persönlichen Stil. Vielmehr ist dieser Stil schon so vielseitig, dass Portnoy damit unterschiedlichste Musik stimmig begleiten kann. Trotzdem wird Portnoy wohl nie ein wirklicher Jazz-Schlagzeuger oder gar Paukist in einem Orchester. Sein Stil, so variabel dieser auch ist, beschränkt sich auf den Bereich der progressiven Rockmusik und des Heavy Metal.

²⁰⁷Vgl. Portnoy, 2007, Disc 2, ab ca. 23:40 Min.

Portnoys typische Spielweise beeinflusst über die rein rhythmische Ebene hinaus den Klang einer Band. Aus den Ausführungen dieser Arbeit lässt sich ersehen, dass die anderen Instrumentalisten Portnoy nicht nur Freiraum lassen, sein Schlagzeugspiel kreativ einzubringen, sondern auch seine Ideen direkt aufgreifen und ggf. auf ihren Instrumenten doppeln. Seine rhythmischen Umdeutungen von gleichbleibenden Riffs bereichern ebenfalls den Klang einer Band. Dass er zusammen mit John Petrucci die Alben von *Dream Theater* produziert, sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

Somit lässt sich auch die in der Einleitung aufgeworfene Frage beantworten, ob das Rhythmusinstrument Schlagzeug Träger musikalische Ideen sein kann. Nach der Meinung des Autors muss diese Frage mit Hilfe der Ausführungen dieser Arbeit bejaht werden. In diesem Zusammenhang sei auch auf die angeführten Beispiele aus *Metropolis – Part 1* und *Home* und die diversen Beispiele aus der *Twelve-Step Suite* hingewiesen. Sie zeigen, wie Schlagzeugparts einprägsam gestaltet werden und wie sie die Bezüge zwischen den verschiedenen Songs verdeutlichen können, auch ohne die Möglichkeiten Melodien oder Harmonien umsetzen zu können.

Nach der Meinung des Autors ist auch eine gewisse Song-Dienlichkeit belegt, die eben darin besteht, die Komplexität der Musik zu unterstützen. Wie oben bereits erwähnt geht es in Portnoys Musik nicht darum, einfache Melodien zu unterstützen oder lediglich eine Stimmungsmalerei zu betreiben, sondern um die Balance zwischen melodiösen Parts und ausgedehnten Solopassagen, in denen die Virtuosität der einzelnen Musiker im Mittelpunkt steht. Die ruhigen Passagen werden dabei von Portnoy in der Weise unterstützt, dass er die Musik interessant gestaltet ohne sich in den Vordergrund zu drängen. Daher variiert er sein Spiel auch in den Nebenprojekten ständig, in denen mit Ausnahme von *Liquid Tension Experiment* die Virtuosität der Musiker nur bedingt im Mittelpunkt steht.

Fazit dieser Arbeit ist, dass Portnoy einen sehr ausgeprägten Personalstil hat, der sich in jedem seiner Projekte zeigt. Dieser Stil bestimmt den Klang der Musik entscheidend mit, sodass letztendlich dem Schlagzeug eine größere Bedeutung zukommt, als nur die Unterstützung des Rhythmus' der Musik.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Bücher

- Pinksterboer, Hugo: Schott Praxis-Guide Drums, Mainz: Schott 2009.
- Portnoy, Mike: Anthology Volume One, Transcriptions: Steve Ferraro, Music Notation and Music Typesetting: Steve Ferraro and Ed Uribe, Hudson Music 2002.
- Stein, Diethard: Modern Drumming 1, Bergisch Gladbach: LEU, 4. Auflage, 1996.
- Stratmann, Holger (Hrsg.): Art. Dream Theater, in: Rock Hard Enzyklopädie, Madrid: Rock Hard GmbH 1998, S. 100-102.
- Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland/ Ziegenrucker, Kai-Erik: Art. Heavy Metal Rock, in: Handbuch der populären Musik, Mainz: Schott 2007, S. 312-315.
- Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland/ Ziegenrucker, Kai-Erik: Art. offbeat/onbeat, in: Handbuch der populären Musik, Mainz: Schott 2007, S. 503f.
- Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland/ Ziegenrucker, Kai-Erik: Art. Progressiv Rock, in: Handbuch der populären Musik, Mainz: Schott 2007, S. 560f.
- Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland/ Ziegenrucker, Kai-Erik: Art. Trigger, in: Handbuch der populären Musik, Mainz: Schott 2007, S. 757.
- Wilson, Rich: Lifting Shadows, London: Essential Works 2009.

6.2 Zeitschriften

- Buschmeier, Carsten: Vom Trommeln bessen in: Drumheads!!, 2/. von 6 Ausgaben 2005, S. 28f.
- Buschmeier, Carsten: Spielen wie Mike, in: Drumheads!!, 2/. von 6 Ausgaben 2005, S. 30f.
- Buschmeier, Carsten: Von Monstern und Mäxen, in: Drumheads!!, 2/. von 6 Ausgaben 2005, S. 32f.
- Leibundgut, Chris: Schwatzkasten mit Mike Portnoy, in: Rock Hard, Februar 1998, S. 16-18.
- Rauf, Raziq: Ghost Reveries, in: Classic Rock Presents Prog, June 2009, S. 108.
- Rensen, Michael: Wenn Orgeln brennen, Sonderausgabe in: Rock Hard, November 2001, S. 17.
- Rensen, Michael: Todesangst in der Toskana, in: Rock Hard, Juli 2009, S. 20-25.

-Wittet, T. Bruce: Mike Portnoy nimmt eine neue DVD auf... und Ihr seid dabei, Übersetzung: Ingo Baron, in: Drums&Percussion, Nr. 2 März/April 2007, S. 14-31.

6.3 Booklet-Texte

-Portnoy, Mike: Liquid Tension Experiment, Liner Notes, Magna Carta, MAXX-9023-2, 1998.

-Portnoy, Mike/ Petrucci, John/ Rudess, Jordan/ Levin, Tony: Liquid Tension Experiment 2, Liner Notes, Magna Carta, MAX-9035-2, 1999.

6.4 DVDs

-Dream Theater: Score, Disc 2: The Score So Far... (20th Anniversary Documentary), Rhino Entertainment Group, a Warner Music Group, 03471619-2, 2006.

-Dream Theater: Systematic Chaos, Special Edition Bonus DVD: Chaos in Progress: The Making of Systematic Chaos, Roadrunner Records, RR 7992-8, 2007.

-Dream Theater: Chaos In Motion 2007-2008, Disc 1, Roadrunner Records, RR 0924-9, 2008.

-Mike Portnoy: Liquid Drum Theater, Hudson Music, EAN 9780634038297, 2001.

-Mike Portnoy: In Constant Motion, Hudson Music, EAN 9781423422082, 2007.

6.5 Internetquellen

-<http://www.babyblaue-seiten.de/index.php?content=leitfaden&leitfaden=5&left=leitfaden&top=leitfaden#56>

-http://www.dreamthetaer.net/news_portnoy.php#greatestdrummers

-<http://www.mikeportnoy.com/drums/purple/>

-<http://www.mikeportnoy.com/drums/albino/>

-<http://www.mikeportnoy.com/drums/mirage/>

-<http://www.mikeportnoy.com/aboutmike/bio.aspx>

-<http://www.tama.com/bsm>

-http://www.tamadrum.co.jp/artist/tama_artist.php?artist_id=152&area=2

-<http://www.ytsejamrecords.com/Producttab.ca.t/pc/viewPrd.asp?idproduct=20>

7. Anhang

7.1 Grafiken der Drum Sets

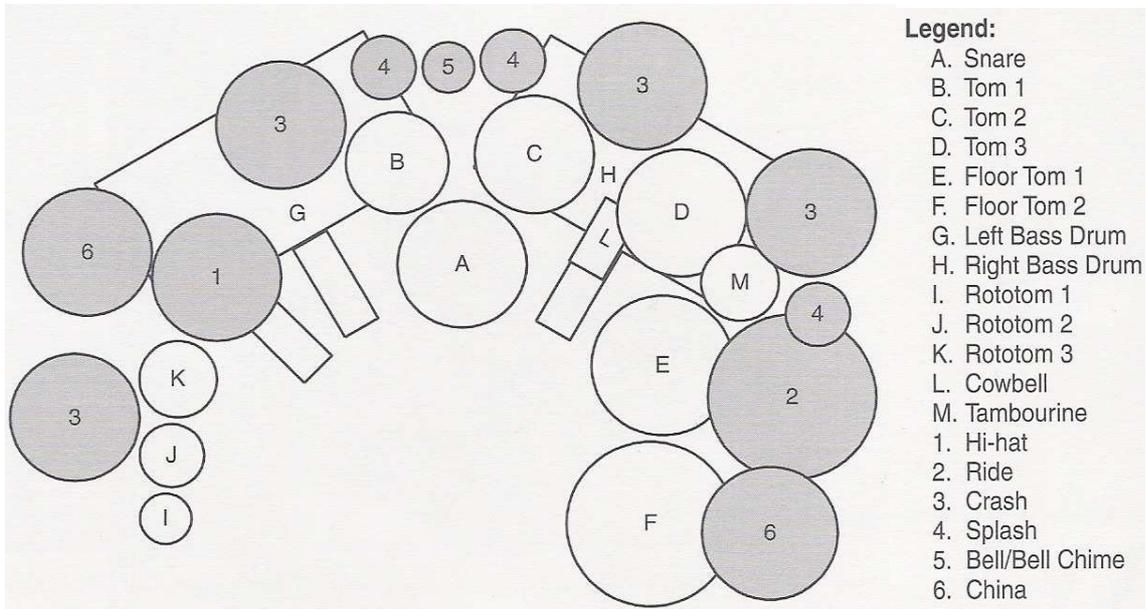


Abb. 1 (*Images And Words-Set*)²⁰⁸

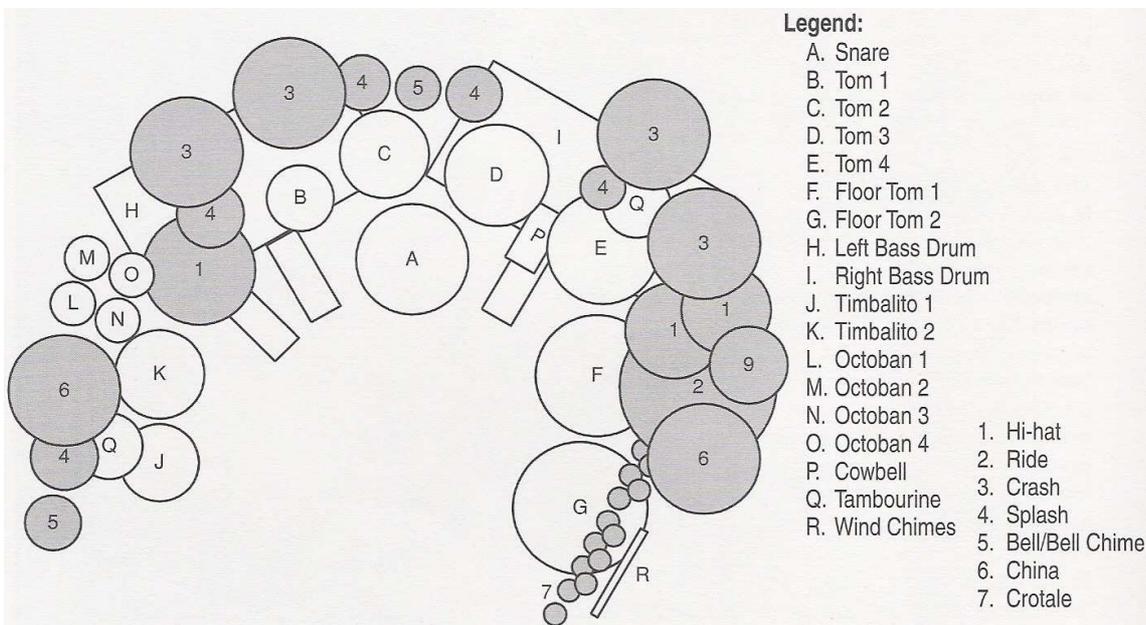


Abb. 2 (*Awake-Set*)²⁰⁹

208 Aus: Portnoy, 2002, S. 12.

209 Aus: ebd., S. 36.

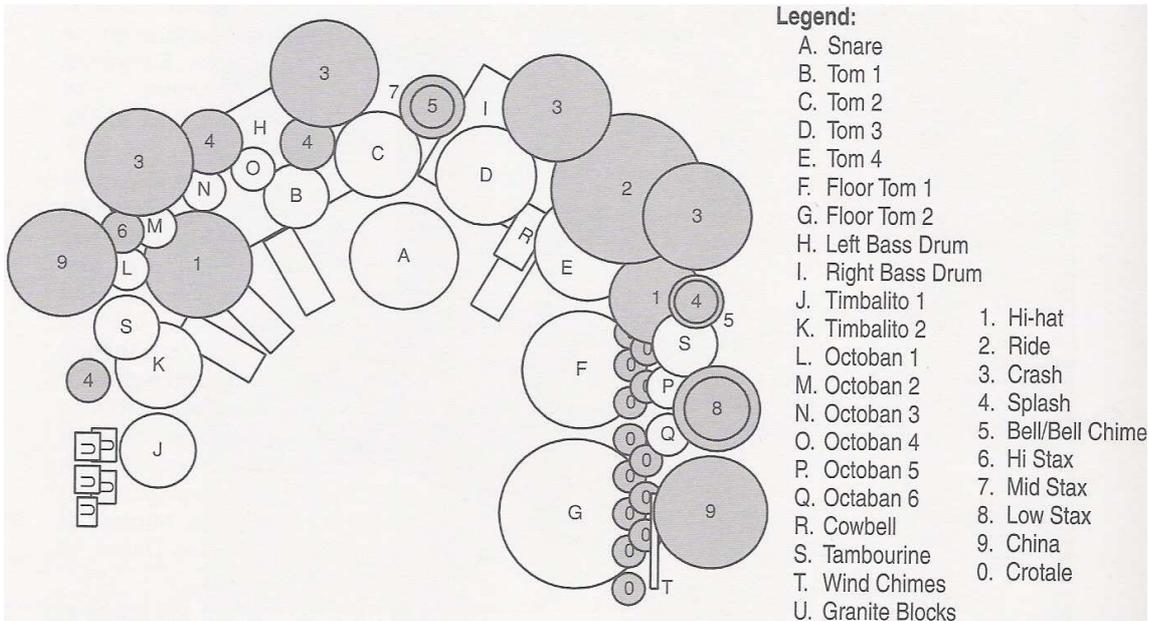


Abb. 3 („Purple Monster“)²¹⁰

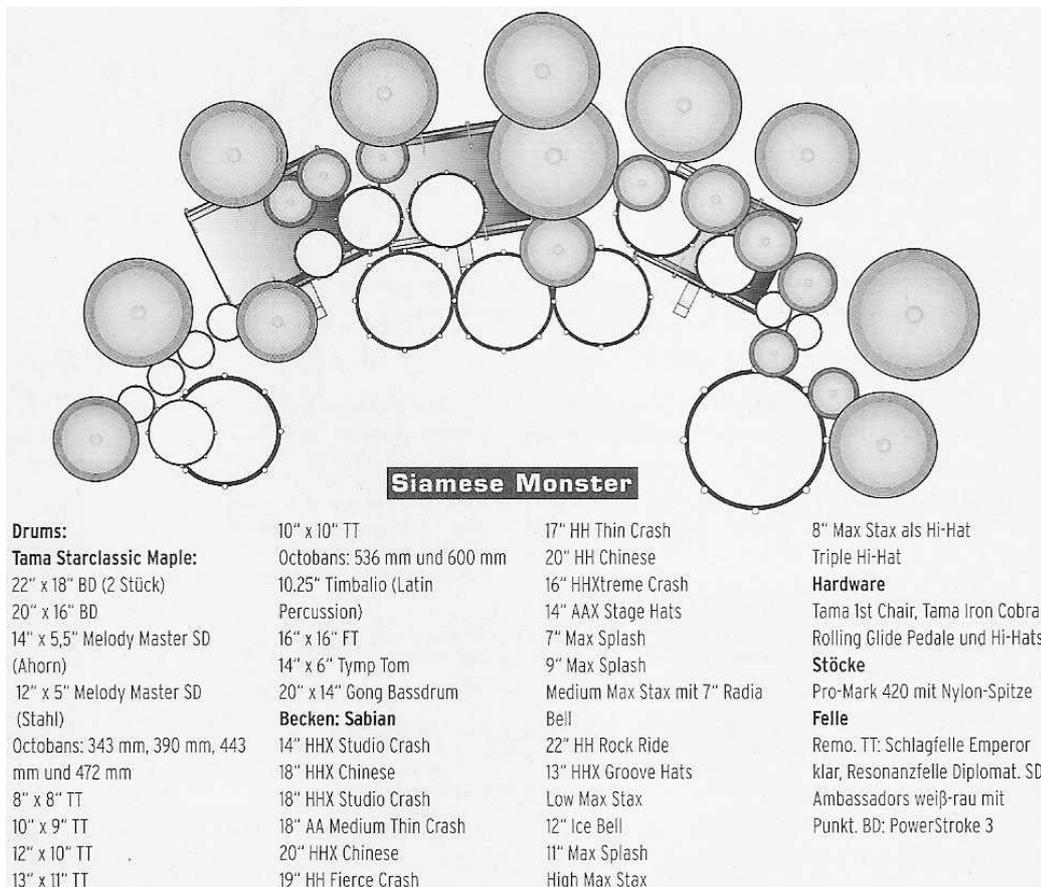


Abb. 4 („Siamese Monster“)²¹¹

210 Aus: ebd., S. 46.

211 Aus: Buschmeier, 2005, S. 32.

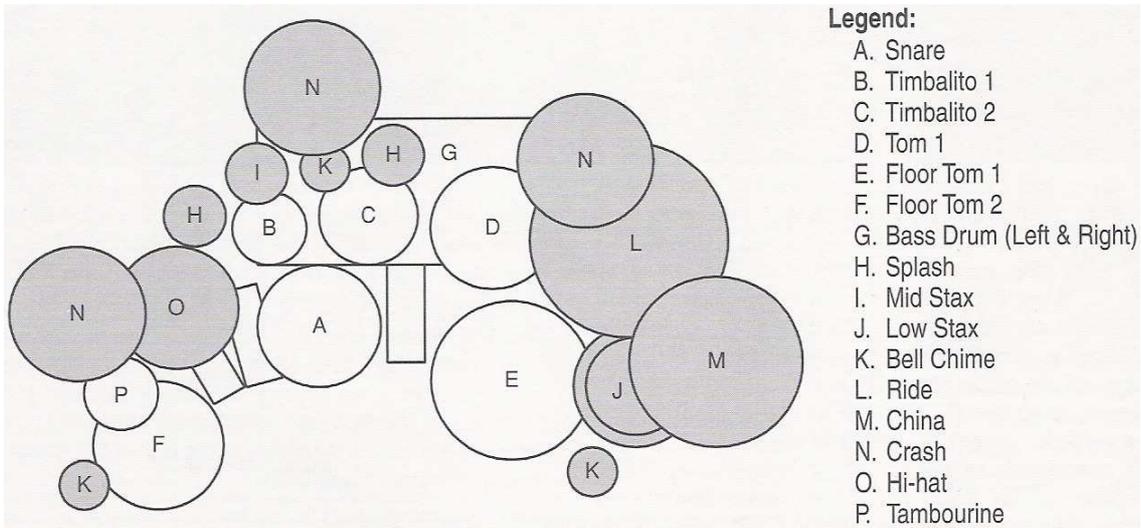


Abb. 5 (*Liquid Tension Experiment-Set*)²¹²

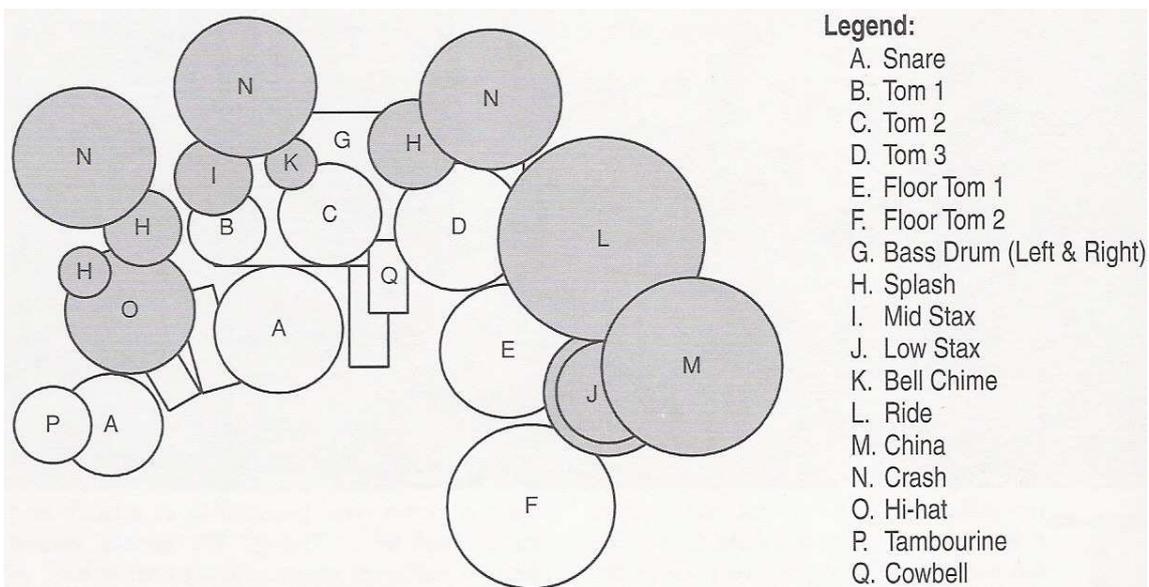


Abb. 6 (*TransAtlantic-Set*)²¹³

212 Aus: Portnoy, 2002, S. 78.

213 Aus: ebd., S. 98.

7.2 Legende für die Notation

Schlagzeug

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

1 – Bass Drum

2 – Snare Drum

3 – Snare Drum mit Akzent

4 – Ghost Note

5 – Rim Click (ein Ende des Stocks wird auf das Fell gelegt das andere auf den Spannreifen geschlagen)

6 – Tom 1

7 – Tom 2

8 – Tom 3

9 – Tom 4

10 – Tom 5

11 – Hi-Hat

12 – Hi-Hat geöffnet (wird für den Schlag mit dem Fuß kurz geöffnet, dann wieder geschlossen)

13 – offene Hi-Hat

14 – getretene Hi-Hat

15 – Crash-Becken

16 – Crash-Becken gestoppt (wird sofort nach dem Anschlag mit einer Hand gedämpft)

17 – Ride-Becken

18 – Glocke (sowohl die vom Ride-Becken, als auch einzelne Bells)

19 – China-Becken

20 – Effekt-Becken (sowohl Splash-Becken, als auch die Max Stax-Becken)

21 – Tamburin

7.3 Transkriptionen

Aus: *Constant Motion*.

4:03

Schlagzeug

The image shows a musical score for a drum set, labeled 'Schlagzeug' (Drum Set). The score is written on ten staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked as 4:03. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The first staff begins with a common time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is a transcription of a piece titled 'Constant Motion'.

Aus: *The Mirror*.

Schlagzeug

Viertel= 86

Viertel= 115

6 Viertel= 86

9

12

14

16

Aus: *Honor Thy Father*.

Viertel= 130

Schlagzeug

Viertel= 98

Viertel= 130

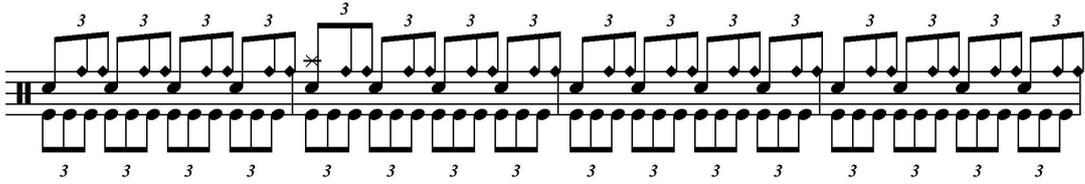
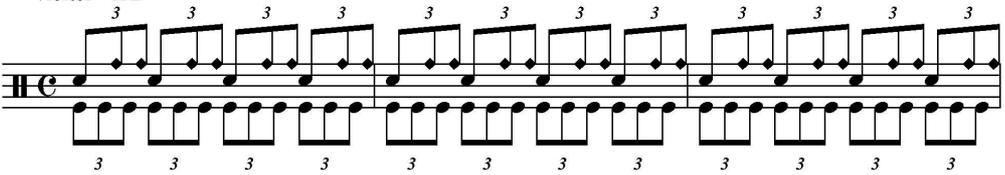
Viertel= 98

Aus: *Panic Attack*.

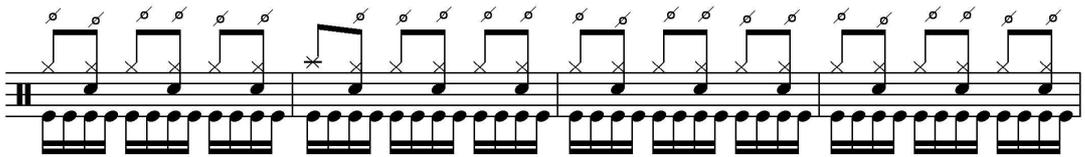
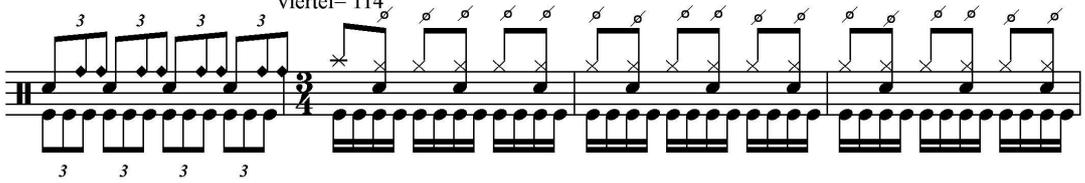
4:45

Viertel= 152

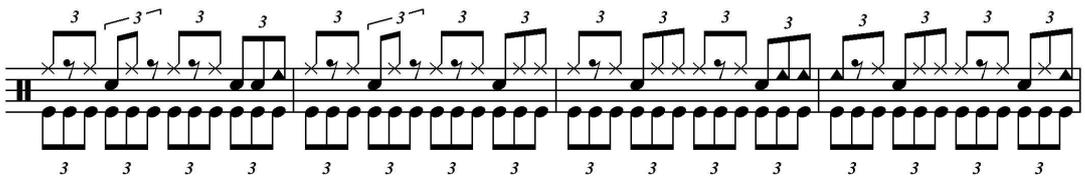
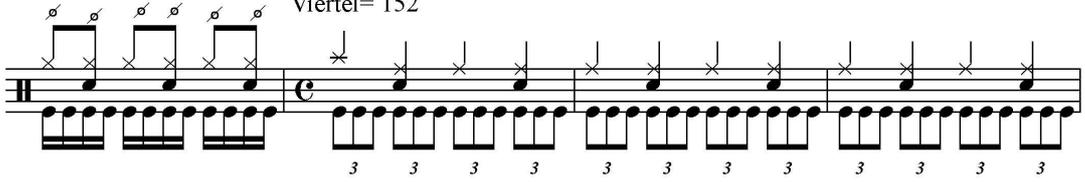
Schlagzeug



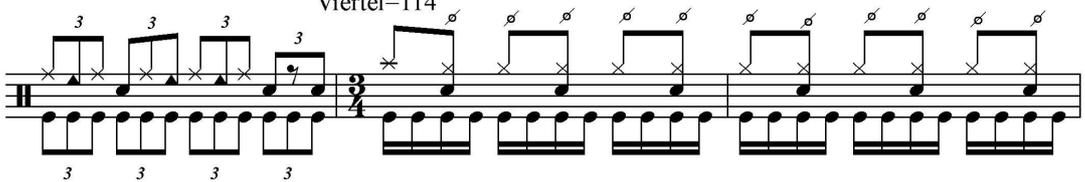
Viertel= 114



Viertel= 152



Viertel=114



Viertel = 152

Aus: *The Count Of Tuscany.*
1:23

Schlagzeug

1:29

1:43

2:01

3 3

The Dance Of Eternity

Viertel= 108

Schlagzeug

5

Viertel= 124

8

13

17

21

25

30

34

37

39

42

46

50

53

56

58

60

Musical notation for measures 60-61. Measure 60 is in 5/4 time, and measure 61 is in 6/4 time. Both measures feature a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with accents.

62

Musical notation for measures 62-63. Measure 62 is in 5/4 time, and measure 63 is in 6/4 time. The bass accompaniment continues with eighth notes, and the treble melody has accents.

64

rit.

Musical notation for measures 64-65. Measure 64 is in common time (C), and measure 65 is in 3/4 time. The tempo is marked "rit." (ritardando). The bass has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the treble has a triplet of eighth notes.

67

a tempo

Musical notation for measures 67-68. Measure 67 is in 5/4 time, and measure 68 is in 6/4 time. The tempo is marked "a tempo". The bass accompaniment is a steady eighth-note pattern, and the treble melody has accents.

69

Musical notation for measures 69-70. Measure 69 is in 5/4 time, and measure 70 is in 6/4 time. The bass accompaniment continues with eighth notes, and the treble melody has accents.

71

Musical notation for measures 71-72. Measure 71 is in common time (C), and measure 72 is in 6/4 time. The bass accompaniment has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the treble melody has accents.

74

Musical notation for measures 74-75. Measure 74 is in common time (C), and measure 75 is in 6/4 time. The bass accompaniment has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the treble melody has accents.

77

Halbe = 124

Musical notation for measures 77-78. Measure 77 is in common time (C), and measure 78 is in 6/4 time. The tempo is marked "Halbe = 124". The bass accompaniment has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the treble melody has accents.

81

Musical notation for measures 81-82. Measure 81 is in common time (C), and measure 82 is in 6/4 time. The bass accompaniment has a dotted quarter note followed by an eighth note, and the treble melody has accents.

86

Musical notation for measures 86-90. Measure 86 features a triplet of eighth notes with accents. Measures 87-90 continue with eighth notes and triplets.

91

Musical notation for measures 91-95. Measure 91 features a triplet of eighth notes. Measures 92-95 continue with eighth notes and triplets.

96

Musical notation for measures 96-100. Measures 96-100 feature a steady eighth-note accompaniment.

101

Musical notation for measures 101-105. Measures 101-105 feature a steady eighth-note accompaniment.

106

Musical notation for measures 106-110. Measures 106-110 feature a steady eighth-note accompaniment.

111

Musical notation for measures 111-115. Measures 111-115 feature a steady eighth-note accompaniment.

116

Musical notation for measures 116-121. Measures 116-121 feature a steady eighth-note accompaniment.

122

Musical notation for measures 122-127. Measures 122-127 feature a steady eighth-note accompaniment.

128

Musical notation for measures 128-132. Measures 128-132 feature a steady eighth-note accompaniment, ending with a common time signature.

Viertel=124

133



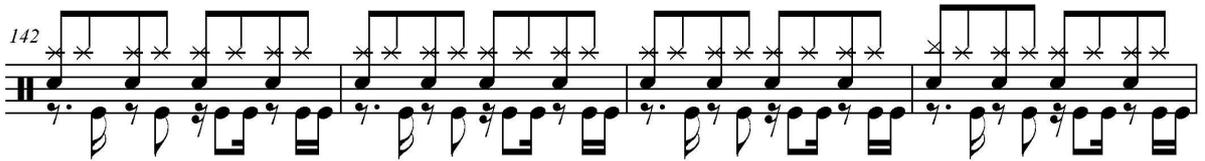
136



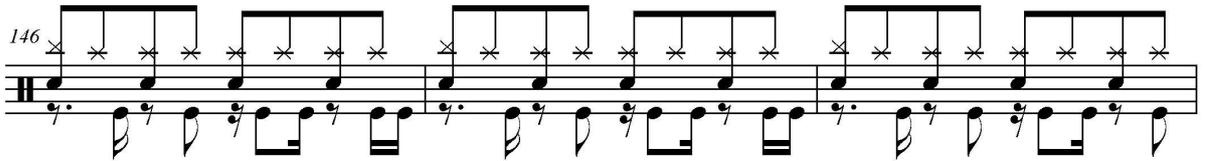
139



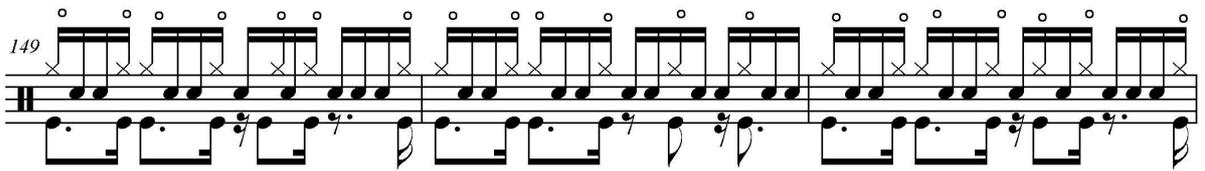
142



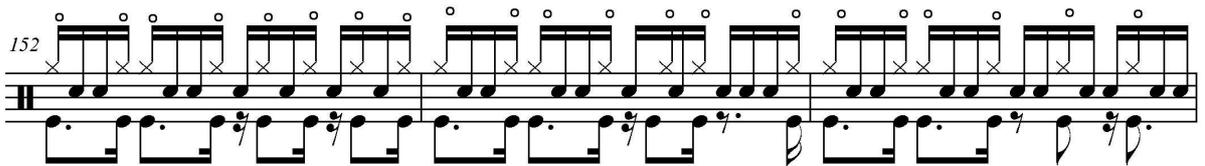
146



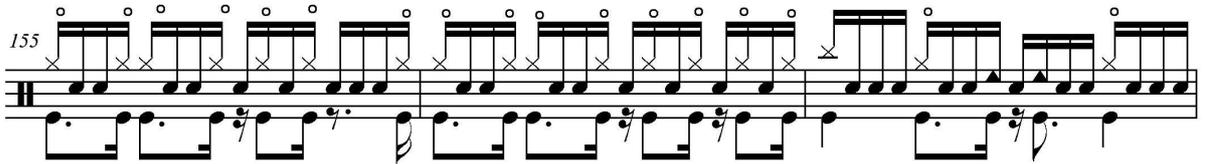
149



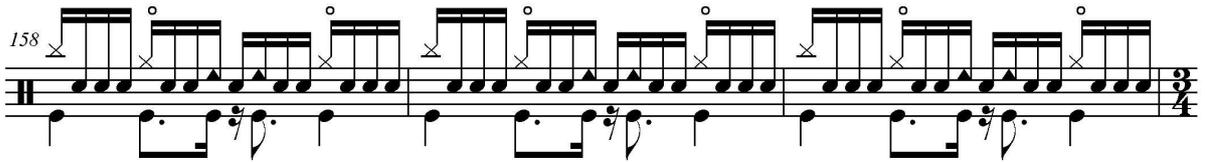
152



155



158



161

166

Viertel= 108

169

173

Viertel= 124

177

180

183

Punktierte Viertel=108

185

187

189

191

193

196

198

Viertel= 108

200

203

206

210

The New Math (what he said)

00:59

Schlagzeug

The musical score for the drum part is written on a grand staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It consists of eight systems of music, each with a measure number in the left margin. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as accents and hairpins. The time signature changes from 6/8 to 2/4 at measure 13 and back to 6/8 at measure 18. The piece concludes at measure 33 with a final 6/4 time signature. A second time signature of 1:39 is indicated at the end of the score.

37

40

43

46

50

54

58

2:09

63

68

73

78

83

87

91

95

99

103

106

110

115

120

124

128

132

135

138

140

7.4 Diskografie von Portnoy

7.4.1 Mit Dream Theater

Alben:

- When Dream and Day Unite* (Mechanic/MCA, 1989)
- Images And Words* (Atco Records, 1992)
- Awake* (East West Records, 1994)
- Falling Into Infinity* (East West Records, 1997)
- Metropolis Pt. 2: Scenes From A Memory* (Elektra Entertainment Group Inc., 1999)
- Six Degrees Of Inner Turbulence* (Elektra Entertainment Group Inc., 2002)
- Train Of Thought* (Elektra Entertainment Group Inc., 2003)
- Octavarium* (Atlantic Recording Corporation, 2005)
- Systematic Chaos* (Roadrunner Records, 2007)
- Black Clouds & Silver Linings* (Roadrunner Records, 2009)

EP:

- A Change Of Seasons* (East West Records, 1995)

Best-Of-Album:

- Greatest Hit (...and 21 Other Pretty Cool Songs)* (Rhino Entertainment Group, 2008)

Live-Alben:

- Live At The Marquee* (East West, 1993)
- Once In A LIVEtime* (Elektra Entertainment Group, 1998)
- Live Scenes From New York* (Elektra Entertainment Group, 2001)
- Live At Budokan* (Atlantic Recording Corporation, 2004)
- Score* (Rhino Entertainment Group, 2006)

Singles:

- Another Day* (Atco Records, 1992)

- Lie* (East West Records, 1994)
- The Silent Man* (East West Records, 1995)
- Hollow Years* (East West Records, 1997)
- Through Her Eyes* (Elektra Entertainment Group, 2000)

7.4.2 Mit *Liquid Tension Experiment*

Alben:

- Liquid Tension Experiment* (Magna Carta, 1998)
- Liquid Tension Experiment 2* (Magna Carta, 1999)
- Spontaneous Combustion* unter *Liquid Trio Experiment* (Magna Carta, 2007)

7.4.3 Mit *TransAtlantic*

Alben:

- SMPTe* (InsideOut Music, 2000)
- Bridge Across Forever* (InsideOut Music, 2001)
- The Whirlwind* (InsideOut Music, 2009)

Live-Album:

- Live In America* (InsideOut Music, 2001)
- Live In Europe* (InsideOut Music, 2003)

7.4.4 Mit *OSI*

Alben:

- Office Of Strategic Influence* (InsideOut Music, 2003)
- Free* (InsideOut Music, 2006)

7.4.5 Mit Neal Morse

Alben:

- Testimony* (InsideOut, 2003)

- One* (InsideOut, 2004)
- ? [*Questionmark*] (InsideOut Music, 2005)
- Cover To Cover* (Radiant Records, 2006)
- Sola Scriptura* (Radiant Records , 2007)
- Lifeline* (Radiant Records, 2008)

7.4.6 Diverse

- John Arch: *A Twist Of Fate* (Metal Blade Records, 2003)
- Various Artists: Dream Theater: *Gigantour* [Live] (Image Entertainment, 2006)
- Various Artists: *G3 – Live In Tokyo* (Sony, 2005)
- Various Artists: *Working Man* [Rush Tribute] (Magna Carta, 1996)
- Various Artists: *Encores; Legends & Paradox: A Tribute to ELP* (Magna Carta, 1999)
- Various Artists: *Andy West with Rama I* (Magna Carta, 2002)

7.5 Videografie von Portnoy

7.5.1 Mit Dream Theater

- Images And Words - Live In Tokyo* (Atlantic Recording Corporation, VHS, 1993)
- 5 Years In A LIVEtime* (Elektra Entertainment Group, VHS, 1998)
- Metropolis 2000: Scenes From New York* (Elektra Entertainment Group, DVD/VHS, 2001)
- Live At Budokan* (Atlantic Recording Corporation, DVD, 2004)
- Images And Words - Live In Tokyo/5 Years In A LIVEtime* (Rhino Entertainment Group, DVD, 2004)
- Score* (Rhino Entertainment Group, DVD, 2006)
- Chaos In Motion 2007 – 2008* (Roadrunner Records, DVD, 2008)

7.5.2 Mit TransAtlantic

- Live In Europe* (InsideOut Music, DVD, 2003)

7.5.3 Diverse

- Neal Morse: *Testimony Live* (InsideOut Music, DVD, 2004)
- Various Artists: Dream Theater: *Gigantour* [Live] (Image Entertainment, DVD, 2006)
- Various Artists: *G3 – Live In Tokyo* (Sony, 2005)
- Various Artists: *Modern Drummer - Festival Weekend 2003* (Hudson Music, 2004)

7.5.4 Lehrvideos

- Mike Portnoy: *Progressive Drum Concepts* (Hal Leonard Corporation, VHS, 1996)
- Mike Portnoy: *Liquid Drum Theater* (Hudson Music, VHS, 1999)
- Mike Portnoy: *Liquid Drum Theater* (Hudson Music, DVD, 2001)
- Mike Portnoy: *Progressive Drum Concepts* (Hal Leonard Corporation, DVD, 2004)
- Mike Portnoy: *In Constant Motion* (Hudson Music, DVD, 2007)

7.6 *Twelve-Step Suite (Trackliste)*

Die in Kapitel 4.1 beschriebene *Twelve-Step Suite* besteht aus folgenden Songs (der Albumtitel steht in Klammern).

1. *The Glass Prison (SixDegrees Of Inner Turbulence)*
2. *This Dying Soul (Train Of Thought)*
3. *The Root Of All Evil (Octavarium)*
4. *Repentance (Systematic Chaos)*
5. *The Shattered Fortress (Black Clouds & Silver Linings)*

7.7 Tracklisten der beigefügten CDs und der DVD

CD 1:

1. HB 1 aus: *Pull Me Under*, 6:27 Min. (Dream Theater: Images And Words)
2. HB 2 aus: *Metropolis – Part 1*, 1: 38 Min. (Dream Theater: Images And Words)
3. HB 3 aus: *Honor Thy Father*, Beginn (Dream Theater: Train Of Thought)
4. HB 4 aus: *Stranger In Your Soul*, 11:45 Min. (TransAtlantic: Bridge Across Forever)
5. HB 5 aus: *Paradigm Shift*, Beginn (Liquid Tension Experiment: Liquid Tension Experiment)
6. HB 6 aus: *A Nightmare To Remember*, 2:05 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
7. HB 7 aus: *When The Water Breaks*, 8:08 Min. (Liquid Tension Experiment: 2)
8. HB 8 aus: *The Dark Eternal Night*, 1:07 Min. (Dream Theater: Systematic Chaos)
9. HB 9 aus: *Hell's Kitchen*, 3:35 Min. (Dream Theater: Falling Into Infinity)
10. HB 10 aus: *Strange Deja Vu*, 0:52 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
11. HB 11 aus: *The Count Of Tuscany*, 1:29 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
12. HB 12 aus: *All Of the Above*, 6:33 Min. (TransAtlantic: SMPTe)
13. HB 13 aus: *Sacrificed Sons*, 9:54 Min. (Dream Theater: Octavarium)
14. HB 14 aus: *When The Water Breaks*, 5:15 Min. (Liquid Tension Experiment: 2)
15. HB 15 aus: *Overture 1928*, 3:14 Min. (Dream Theater: Scenes Fom A Memory)
16. HB 16 aus: *The Glass Prison*, 12:46 Min. (Dream Theater: Six Degrees Of Inner Turbulence)
17. HB 17 aus: *The Best Of Times*, 5:44 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
18. HB 18 aus: *Biaxident*, 5:47 Min. (Liquid Tension Experiment: 2)

19. HB 19 aus: *Ocerture 1928*, 0:27 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
20. HB 20 aus: *Under A Glass Moon*, 0:26 Min. (Dream Theater: Images And Words)
21. HB 21 aus: *Home*, 5:57 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
22. HB 22 aus: *Strange Deja Vu*, 1:19 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
23. HB 23 aus: *Mystery Train*, 3:47 Min. (TransAtlantic: SMPTe)
24. HB 24 aus: *Panic Attack*, 5:15 Min. (Dream Theater: Ocatvarium)
25. HB 25 aus: *Constant Motion*, 4:03 Min. (Dream Theater: Systematic Chaos)
26. HB 26 aus: *Metropolis – Part 1*, 4:18 Min. (Dream Theater: Images And Words)
27. HB 27 aus: *The Dance Of Eternity*, 0:43 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
28. HB 28 aus: *When The Water Breaks*, 0:46 Min. (Liquid Tension Experiment: 2)
29. HB 29 aus: *Stream Of Consciousness*, 0:39 Min. (Dream Theater: Train Of Thought)
30. HB 30 aus: *A Change Of Seasons*, 8:46 Min. (Dream Theater: A Change Of Seasons)
31. HB 31 aus: *Metropolis – Part 1*, 1:20 Min. (Dream Theater: Images And Words)
32. HB 32 aus: *Home*, 5:17 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
33. HB 33 aus: *Never Enough*, 0:30 Min. (Dream Theater: Octavarium)
34. HB 34 aus: *The Great Debate*, 7:26 Min. (Dream Theater: Six Degrees Of Inner Turbulence)
35. HB 35 aus: *The Great Debate*, 7:56 Min. (Dream Theater: Six Degrees Of Inner Turbulence)
36. HB 36 aus: *All Of The Above*, 2:43 Min. (TransAtlantic: SMPTe)
37. HB 37 aus: *Losing Time / Grand Finale*, 0:33 Min. (Dream Theater: Six Degrees Of Inner Turbulence)

38. HB 38 aus: *The Count Of Tuscany*, 1:43 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
39. HB 39 aus: *The Count Of Tuscany*, 4:28 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
40. HB 40 aus: *Stream Of Consciousness*, 4:28 Min. (Dream Theater: Train Of Thought)
41. HB 41 aus: *The Dark Eternal Night*, 0:47 Min. (Dream Theater: Systematic Chaos)
42. HB 42 aus: *Metropolis – Part 1*, 7:37 Min. (Dream Theater: Images And Words)
43. HB 43 aus: *The Dance Of Eternity*, 5:43 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
44. HB 44 aus: *The Count Of Tuscany*, 3:42 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
45. HB 45 aus: *Voices*, 1:00 Min. (Dream Theater: Awake)
46. HB 46 aus: *The Count Of Tuscany*, 7:09 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
47. HB 47 aus: *A Change Of Seasons*, 4:27 Min. (Dream Theater: A Change Of Seasons)
48. HB 48 aus: *A Change Of Seasons*, 5:28 Min. (Dream Theater: A Change Of Seasons)
49. HB 49 aus: *This Dying Soul*, 7:15 Min. (Dream Theater: Train Of Thought)
50. HB 50 aus: *This Dying Soul*, 8:05 Min. (Dream Theater: Train Of Thought)
51. HB 51 aus: *The New Math*, 1:21 Min. (OSI: Office Of Strategic Influence)
52. HB 52 aus: *The New Math*, 1:39 Min. (OSI: Office Of Strategic Influence)
53. HB 53 aus: *The New Math*, 2:09 Min. (OSI: Office Of Strategic Influence)
54. HB 54 aus: *Author Of Confusion*, 4:47 Min. (Neal Morse: One)

55. HB 55 aus: *Home*, 10:00 Min. (Dream Theater: Scens From A Memory)
56. HB 56 aus: *Beyond This Life* [LIVE], 7:50 (Dream Theater: Live Scenes From New York)
57. HB 57 aus: *Beyond This Life*, 7:56 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
58. HB 58 aus: *In The Presence Of Enemies Pt. 1*, 1:53 Min. (Dream Theater: Systematic Chaos)
59. HB 59 aus: *In The Presence Of Enemies Pt. 2*, 12:44 Min. (Dream Theater: Systematic Chaos)
60. HB 60 aus: *The Mirror*, Beginn (Dream Theater: Awake)
61. HB 61 aus: *Honor Thy Father*, Beginn (Dream Theater: Train Of Thought)
62. HB 62 aus: *Panic Attack*, 4:45 Min. (Dream Theater: Octavarium)
63. HB 63 aus: *Never Enough*, 2:03 Min. (Dream Theater: Octavarium)
64. HB 64 aus: *Never Enough*, 2:18 Min. (Dream Theater: Octavarium)
65. HB 65 aus: *Metropolis – Part 1*, 1:38 Min. (Dream Theater: Images And Words)
66. HB 66 aus: *Home*, 2:24 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
67. HB 67 aus: *Metropolis – Part 1*, 2:08 Min. (Dream Theater: Images And Words)
68. HB 68 aus: *Home*, 3:17 Min. (Dream Theater: Scenes From A Memory)
69. HB 69 aus: *The Shattered Fortress*, 2:20 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
70. HB 70 aus: *The Shattered Fortress*, 3:29 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
71. HB 71 aus: *The Shattered Fortress*, 12:23 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)

72. HB 72 aus: *The Glass Prison*, 5:28 Min. (Dream Theater: Six Degrees Of Inner Turbulence)
73. HB 73 aus: *The Shattered Fortress*, 11:44 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
74. HB 74 aus: *A Nightmare To Remember*, 3:46 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
75. HB 75 aus: *The Glass Prison*, 6:45 Min. (Dream Theater: Six Degrees Of Inner Turbulence)
76. HB 76 aus: *A Nightmare To Remember*, 14:44 Min. (Dream Theater: Black Clouds & Silver Linings)
77. HB 77 aus: *Stranger In Your Soul*, 14:30 Min. (TransAtlantic: Bridge Across Forever)
78. HB 78 aus: *All Of The Above*, 15:09 Min. (TransAtlantic: SMPTe)
79. HB 79 aus: *Good Night Kiss*, 2:18 Min. (Dream Theater: Six Degrees Of Inner Turbulence)
80. HB 80 aus: *It's All I Can Do*, 2:25 Min. (Neal Morse: Testimony)
81. HB 81 aus: *Chris And Kevin's Excellent Adventure*, 0:25 Min. (Liquid Tension Experiment: Liquid Tension Experiment)
82. HB 82 aus: *The Spirit Of Radio*, 3:36 Min. (Rush: Permanent Waves)
83. HB 83 aus: *Yyz*, 1:49 Min. (Rush: Moving Pictures)
84. HB 84 aus: *Tom Sawyer*, 1:23 (Rush: Moving Pictures)
85. HB 85 aus: *6:00, Beginn* (Dream Theater: Awake)
86. HB 86 aus: *Yyz*, 1:49 (Rush: Moving Pictures)
87. HB 87 aus: *Stream Of Consciousness*, 2:49 Min. (Dream Theater: Train Of Thought)

88. *Pull Me Under* (Dream Theater)²¹⁴
89. *Metropolis – Part I* (Dream Theater)
90. *Honor Thy Father* (Dream Theater)
91. *A Nightmare To Remember* (Dream Theater)
92. *Hell's Kitchen* (Dream Theater)

CD 2:

1. *The Count Of Tuscany* (Dream Theater)
2. *The Dark Eternal Night* (Dream Theater)
3. *Overture 1928* (Dream Theater)
4. *Strange Deja Vu* (Dream Theater)
5. *Sacrificed Sons* (Dream Theater)
6. *The Glass Prison* (Dream Theater)
7. *Under A Glass Moon* (Dream Theater)
8. *Losing Time / Grand Finale* (Dream Theater)

CD 3:

1. *Home* (Dream Theater)
2. *The Dance Of Eternity* (Dream Theater)
3. *The Best Of Times* (Dream Theater)
4. *Panic Attack* (Dream Theater)
5. *Constant Motion* (Dream Theater)
6. *Stream Of Consciousness* (Dream Theater)

²¹⁴ Bei den ganzen Songs wird auf die erneute Nennung des Albums verzichtet.

7. *Never Enough* (Dream Theater)
8. *6:00* (Dream Theater)
9. *Good Night Kiss* (Dream Theater)

CD 4:

1. *A Change Of Seasons* (Dream Theater)
2. *The Great Debate* (Dream Theater)
3. *Voices* (Dream Theater)
4. *The Mirror* (Dream Theater)
5. *This Dying Soul* (Dream Theater)
6. *The New Math* (OSI)
7. *Paradigm Shift* (Liquid Tension Experiment)

CD 5:

1. *In the Presence Of Enemies Pt. 1* (Dream Theater)
2. *In the Presence Of Enemies Pt. 2* (Dream Theater)
3. *The Shattered Fortress* (Dream Theater)
4. *Beyond This Life* [LIVE] (Dream Theater)
5. *Beyond this Life* (Dream Theater)
6. *Biaxident* (Liquid Tension Experiment)
7. *It's All I Can Do* (Neal Morse)

CD 6:

1. *The Root Of All Evil* (Dream Theater)
2. *Stranger In Your Soul* (TransAtlantic)
3. *All Of The Above* (TransAtlantic)
4. *Mystery Train* (TransAtlantic)

CD 7:

1. *When The Water Breaks* (Liquid Tension Experiment)
2. *Chris And Kevin's Excellent Adventure* (Liquid Tension Experiment)
3. *Author Of Confusion* (Neal Morse)
4. *Tom Sawyer* (Rush)
5. *Yyz* (Rush)
6. *The Spirit Of Radio* (Rush)
7. *Moby Dick* (Led Zeppelin: II)

DVD:

1. *The Dance Of Eternity* (Dream Theater: Metropolis 2000: Scenes From New York)
2. *Beyond This Life* (Dream Theater: Metropolis 2000: Scenes From New York)
3. *Stream Of Consciousness* (Dream Theater: Live At Budokan)
4. *Honor Thy Father* (Mike Portnoy: In Constant Motion)
5. *Mystery Train* (Mike Portnoy: In Constant Motion)
6. *Author Of Confusion* (Mike Portnoy: In Constant Motion)
7. *The New Math* (Mike Portnoy: In Constant Motion)
8. *Sleeping Jesus* (Neal Morse: Testimony Live)

9. *When The Water Breaks* (Mike Portnoy: Liquid Drum Theater)
10. *Home* (Mike Portnoy: Liquid Drum Theater)
11. *Constant Motion* (Dream Theater: Chaos In Progress: The Making Of Systematic Chaos)
12. *Under A Glass Moon* (Dream Theater: Score)