Sendung 4

Bernd Hoffmann: Wir haben in dieser fünfteiligen Sendereihe *Blues in Geschichte und Gegenwart* bisher die wichtigsten strukturbildenden Parameter des Bluesgenres abgehandelt. In der ersten Sendestunde war es die *Blues-Poetik* als formbildendes Regelwerk für die Anlage des Bluestextes. In der zweiten Stunde wurde die Sprache der Bluespoeten vorgestellt, das *Black American English.* Es ist die sinnbildende Komponente des Bluesgenres und öffnet die Interpretationsebene, auf welcher die Bluestexte von innen her erfahrbar werden. Schon die Gewichtung der Themen unserer Sendereihe soll deutlich machen, daß das Phänomen Blues mehr von seinen poetischen als von seinen musikalischen Faktoren bestimmt wird.

In der dritten Sendestunde setzte die Darstellung der musikalischen Bluesfaktoren ein. Sie konzentrierte sich bisher auf die exemplarische Präsentation und Interpretation der wichtigsten Standardformen des Blues und deren häufigsten Varianten. Auch in dieser vierten Stunde im Gespräch mit dem Grazer Musikethnologen Alfons Michael Dauer werden wir weitere Bluesformen kennenlernen. Sie werden uns helfen, das alte Klischee von einer einzigen, genormten 12-Takteform als Bluesmodell loszuwerden, und an seiner Stelle eine erste Vorstellung von dem großartigen Formenreichtum dieses bisher weitgehend unbeachtet gebliebenen Ausdrucksbereiches der schwarzen Folklore in den USA zu gewinnen. Konkret werden in dieser Sendung zu den *regelmäßigen* Standardformen jetzt noch die *unregelmäßigen* Bluesformen treten und den roten Faden bis zu den *Spezialformen* der letzten Sendestunde weiterreichen.

Alfons Michael Dauer: Lassen Sie mich zuerst den Bereich der völlig *regelmäßigen* Bluesformen abschließen, indem ich zwei seltene, aber sehr schöne Standardtypen nachtrage. Es sind der 20er-Blues und der 24er-Blues. Beide Bezeichnungen beziehen sich wie üblich auf den Parameter der Größe des Bluesstrophendurchganges in Takten —in 4/4-Takten um genau zu sein.

Vom *Zwanzigerblues* haben wir bisher drei Varianten gefunden. 20-I hat fünf Blueszeilenpaare als Text, in der Funktionsaufteilung A A A B B, zusammen also zehn Zeilen pro Strophe. Die Melodie umfaßt drei A-Perioden und zwei B-Perioden zu je vier Takten. Als Beispiel dient ein hübsches Stück aus der Blueslandschaft Virginia.

Slow Drag

Turner Foddrell

Slow drag, slow drag,

What's yo matter, now?

Slow drag, slow drag,
What's yo matter, now?
Oh, slow drag, slow drag,
What's yo matter, now?
You don love me,
An I don care, no-how;
You don love me,
An I don care, no-how.

Well, my good girl quit me,
'N she don wear no black;
Well, my good girl quit me,
'N she don wear no black;
Well, my good girl quit me,
'N she don wear no black;
Well, it wont be long,
'Fo' she come slow-draggin back;
Well, it wont be long,
'Fo' she come slow-draggin back.

Hey, hey,
What's ya matter, now?
Oh, come here, baby,
What's ya matter, now?
Oh, come here, baby,
What's ya matter, now?
You don love me,
An I don care, no-how;
You don love me,
An I don care, no-how.

Hey, brown,
Set down on my knee;
Oh, come here, brown,

'N set down on my knee;
Oh, come here, brown,
Set down on my knee;
An you tell me,
How you been treatin me;
An you tell me,
How you been treatin me.

Hey, slow drag, slow drag,
What's yo matter, now?
Oh, slow drag, slow drag,
What's yo matter, now?
Oh, slow drag, slow drag,
What's yo matter, now?
You don love me,
An I don care, no-how;
You don love me,
An I don care, no-how.

Well, my good girl quit me,
An she don wear no black;
Well, my good girl quit me,
'N she don wear no black;
Well, my good girl quit me,
'N she don wear no black;
Well, it wont be long,
'Fo' she come slow-draggin back;
Well, it wont be long,
'Fo' she come slow-draggin back.

Die Foddrell Brothers sind recht typische Vertreter des Virginia-Blues, in ihrer Gesangstechnik ebenso wie in ihrem Instrumentalspiel. Letzterem ist eine gewisse Vorliebe für regelmäßiges Figurenwerk anzumerken, wodurch es sich von dem oft recht sprachnahen Fingerpicking anderer Blueslandschaften gut unterscheiden läßt, wie zum Beispiel dem Georgia-Blues.

Das Wort "drag" ist direkt eine Tanzbezeichnung, die aktive Form des Verbums ist "dragging", mit Black English Dropping schließlich "draggin". Ebenso ist die aktive Form von "rag" im BAE bekanntlich "raggin", woraus hervorgeht, daß es sich beim "Ragtime" ursprünglich um ein Musizieren zur Tanzbegleitung handelt. Das "raggin" umfaßte zweierlei Bewegungsformen: eine erfolgte auf der Stelle, also im Stand ohne Raumbewegung, das waren "tappin", "pattin" und "juba dancin"; die andere erfolgte in allen Formen des Gehens, also der Fortbewegung mit Raumbewegung, das waren "walkin", "draggin", "struttin", "truckin", "prancin", "hoppin" usw.
Wenn ich gehe, indem ich die Füße auf dem Boden schleife und schlürfe, dann ist das "draggin"; wenn ich das noch ganz langsam tue und dabei den Oberkörper vorbeuge, dann ist das ein Slow Drag. Ich komme dahergekrochen: und genau das ist es, was unser Sänger von seinem Girl erwartet. Sie ist ein "good girl", und sie ist "brown"; er sagt allerlei Positives und Auszeichnendes über das Mädchen, also muß er sich *seiner* Ausstrahlungskraft sehr sicher sein, wenn er so tut als mache es ihm nichts aus, daß sie fortgelaufen ist —und daß sie so oder so wieder angekrochen kommen wird.

Der Typ 20-II ist uns bereits bekannt, er hat 16 Textzeilen pro Stophe, aufgeteilt in 4x4 nach den Funktionen A A A B, ein Beispiel war die 3. Strophe des *Number Writer Blues* von Dan Pickett in der letzten Sendung.
Der Typ 20-III ist uns gleichfalls schon begegnet, er ist aus einer 12er-Form plus einer 8er-Form zusammengesetzt zu einem durchgehenden Ablauf. Das Beispiel war Will Shade's *A Black Woman Is Like A Black Snake,* in der zweiten Sendung gespielt von der Memphis Jug Band, womit wir die Hautfarben-Terminologie der schwarzen Gesellschaft demonstrieren wollten. Die Textstrophe war dort zwölfzeilig, aufgeteilt in 6+6 nach den Funktionen A A B+A A B. Sie kann auch zehnzeilig sein, aufgeteilt in 6+4 nach den Funktionen A A B+A B, wenn der 8er Bluesteil ein 8-I ist und kein 8-II wie bei Will Shade.
Auch der *Vierundzwanzigerblues* ist uns bisher in drei Typen bekannt. Der Typ 24-I ist ein gedoppelter Zwölferblues, der entsteht, indem aus jedem Einzeltakt eines 12ers zwei Takte gemacht werden, also 12x2. Die Textstrophe dieses 24ers ist sechszeilig; als Beispiel fällt mir Tommy Tuckers hübsches Stück *Alimony* ein, auf Big Bear Records INT.156 400.
Der Typ 24-II besteht aus zwei aneinandergefügten Zwölfern, 2x12. Seine Textstrophe ist zwölfzeilig. Sie kann auch vierzehnzeilig sein, wenn die aneinandergefügten Teile ein Typ 12-I und ein Typ 12-II sind. Ein solches Beispiel wurde von uns in der ersten Sendung als Vierundzwanziger Blues verwendet, es war Joe Pullums *Careful Drivin Mama.*

Ganz besonders kompliziert klingt der Typ 24-III; er ist aus dreimal 8 Takten im Funktionsverhältnis A A B zusammengesetzt, seine Textstrophe ist sechszeilig, sie entspricht also der des Zwölferblues. Um mit dieser relativ geringen Textmenge den großen Raum einer 24taktigen Periodenmelodie auszufüllen, bedient sich der Bluesmusiker verschiedener Mittel der Textwiederholung: Wortwiederholung, Phrasenwiederholung, Satzwiederholung. In der reduzierten Niederschrift des Originaltextes sehen die Strophen eines solchen 24er-Blues eher klein aus.

Down Here By Myself
Big Joe Henry Miller

Lord, got nobody,
I can tell my own;
Yes, I got nobody, now,
I can tell my own;
Yes, I woke up this mornin,
Baby on my min.

Yes, I woke up this mornin,
My baby on my min;
Yes, I woke up this mornin,
Baby on my min;
Yes, She keep me worryin,
Bothered all the time.

I ain got nobody,
Down here by myself;
I ain got nobody,
Down here by myself;
Lord, I ain got nobody,
For to feel my care.

I'm gonna do it this time, mama,
I ain go do it no more;
I'm gonna do it this time, mama,

I ain go do it no more;
Evry time I do it, mama,
Make my backbone sore.

Hey, mama,
Where have you been so long?
Hey, mama,
Where have you been so long?
Lord, I had no love,
Since that girl been gone.

Hey, tell me, mama,
What the matter with you, now?
Hey, tell me, mama,
What the matter, now?
Did you really quittin love me,
Didn' no mean, no-how.

B.H.: Das ist eine ganz erstaunliche Anzahl von regelmäßigen Standardformen, die Sie bei Ihren Untersuchungen gefunden haben. Wodurch zeichnen sich denn nun die unregelmäßigen Bluesformen aus?

A.M.D.: *Unregelmäßige Bluesformen* gibt es in verschiedener Art. Da sind zum Beispiel Musiker, die führen die Strophendurchgänge nicht exakt mit den klassischerweise vorgesehenen Taktzahlen aus sondern mit mehr oder weniger Takten oder Halbtakten pro Periode oder pro Strophe. Wenn ein Musiker diese Unregelmäßigkeit in gleichmäßiger Weise einen ganzen Blues hindurch beibehält, kann man von einer *systematischen Unregelmäßigkeit* sprechen. Dann entstehen Bluesformen, die der Intention und Anlage nach zwar 8er-, 12er- oder 16er-Typen sind, aber durch das Weglassen oder Hinzufügen von Takten oder Halbtakten entstehen 7er-, 9er-, 10er-, 11er-, 13er-, 14er-, 15er- oder 18er-Bluesformen, und zwar regelmäßig, durch das ganze Stück hindurch.

Blind Willie McTell spielt zum Beispiel seinen *Ticket Agent Blues* so glatt und überzeugend, daß nur wenige Hörer merken, daß er im Verlaufe von vier Takten jeweils 2x2 respektive 3x2 Schläge hinzugefügt hat, ehe er in die nächste Strophe einsteigt. Sein Achterblues ist auf diese Weise neuneinhalbtaktig systematisch unregelmäßig:

| I I/2 V V/2 IV IV^6 | I I/2 V/2 I/2 V/2 I I-V/2|

Ticket Agent Blues

Blind Willie McTell

Good Lord, good Lord,
Send me an angel down;
Cant spare no angel,
Will spare you a teasin brown.

The new way of lovin,
Swear to God, it must be best;
Cause the Georgia women,
Wont let Willie McTell rest.

There's a crowd down on the corner,
An I wonder who could it be;
Were n´t a thing but the women,
Boy, tryin to get to me.

I wen down to the sta'on,
With my suitcase in my han;
Crowd of women run cryin,
Say, McTell be my man!

Gesprochen: **That was me!**

Ticket agent, ticket agent,
Which-a-way's my woman gone?
Say, 'scribe your woman,
An I tell you what road she's on.

She's a long, tall mama,
Five an a half from the groun;
She's a tailor-made mama,

An she ain no hand-me-down.

Gesprochen: **Tell the truth!**

Mama, if you ride the Southern,
I'll ride the Santa Fe;
When you get in Memphis,
Pretty mama, look aroun for me.

Gesprochen: **Baby, I will!**

You caint never tell,
What double crossin women'll do;
They'll tip high with your buddy,
An come home play sick on you.

Gesprochen: **I wont!**

I got two women,
You cain tell 'em apart;
I got one for the bossom,
The other one's in my heart.

Now, the one in my bossom,
She's in Tennessee;
An the one in my heart,
Don even gave a dime for me.

Gesprochen: **I'm goin fine there, when in Tennessee-**

I'm use to say, a married woman
Was the sweetes woman ever born;
I change that thing,
You better let married women alone.

Take my advice,
Let all married womens be;
Cause their husb'n'll grab'n
Beat you ragged with a cedar tree.

Gesprochen: **If they do, you'll run like a devil-**

Now, love ain nothin,
Single women lovin married men;
It will do for a while,
But it'll jam you at the en.

When a woman say she love you,
About as good as she do herself:
Don pay her no attention,
Tell the same lie to somebody else.

Gesprochen: **Baby, I wount!**

She'll tell you that she love you,
An love you all her life;
She'll have a man on the corner,
'N tell that same lie twice.

Gesprochen: **Take me, until you can do better**

My baby, she got a mojo,
I b'lieve she try to keep it hid;
McTell got somethin,
To fin that mojo with.

I wanna tell you, pretty mama,
Exactly who I am:

When I walk out the front door,
I hear that back door slam.

Das ist ein ganz großartiger Boasting Blues. Was ihn so großartig macht, ist die lässige Selbstverständlichkeit, mit welcher der Sänger-Poet von den bekanntesten und treffendsten redensartlichen Wendungen Gebrauch macht. Ohne sich oder sein Publikum anzustrengen, führt er uns in alle denkbaren Situationen eines (*seines!*) Mama-Daddy-Verhältnisses, mit allen Finessen und Tricks einer solchen Liaison. Da ist Davonlaufen und wieder Zusammenkommen, da sind Bitten an Gott und den Mann am Fahrkartenschalter, da sind Erfahrungen mit verheirateten und unverheirateten Frauen, bis zur schwarzen Magie. Wir kennen bereits eine ganze Reihe von Schlüsseln, die in die verschiedenen Schlösser eines solchen Textes passen: den Hautfarbenschlüssel, den Rappingschlüssel, den Partnerschaftenschlüssel, den Eisenbahnschlüssel, den Landstraßenschlüssel, den Code-Switchingschlüssel —und hier kommt jetzt der Schlüssel für die Schwarze Magie.
"Mojo" ist ein Zaubermittel, es kann ein Gegenstand sein, eine pulverförmige oder flüssige Substanz (Goofer Dust), ein Spruch, in jedem Falle ein Mittel, um einer anderen Person Schaden zuzufügen —und dabei sich selbst zu nützen. "Hoodoo" und "Obeah" sind weitere solche Begriffe. Muddy Waters hat "Hootchie-Cootchie" daraus gemacht. Es ist ein weites Feld in der schwarzen Gesellschaft, auf das wir hier stoßen. Und es ist nicht von ungefähr, daß Willie McTell seinen Boasting Blues mit dem Mojo-Hinweis schließt; denn wenn er auch auf diesem Feld ein Meister ist, kann er praktisch durch nichts mehr übertroffen werden.

B.H.: Findet man in der heute zeitgenössischen Bluesmusik noch viele solcher unregelmäßigen Formen, das heißt, sind sie heute noch so verbreitet wie in den zwanziger, dreißiger Jahren, als diese 78er Aufnahmen gemacht wurden, die zu einem großen Teil das Material für Ihre Untersuchungen darstellen?
A.M.D.: Die Antwort darauf lautet schlicht und einfach: nein. Allerdings muß man ein wenig differenzieren. Einerseits hat spätestens seit dem Rhythm & Blues eine große Nivellierung stattgefunden, indem die einschlägig tätigen Musiker und Gruppen nurmehr die gängigsten Formen verwendet haben, weil die am besten ankamen, am einfachsten zu reproduzieren sind, vom Publikum am schnellsten verstanden werden, also auch entsprechende Umsätze und Verkaufsquoten garantieren. Die heutigen Bluesmusiker produzieren im wesentlichen 12er- und 8er-Formen mit und ohne Refrain. Andererseits besteht für die Nicht-Standardformen immer noch ein gewisses Publikum, einesteils durch die umherziehenden Wiederentdeckungen, das sind die

älteren und alten Bluesmusiker, die man in großer Zahl auf Festivals und in Konzerttourneen treffen kann, andernteils durch den großen Markt von Re-Issues alter 78er Aufnahmen in LP-Form.

B.H.: So oder so: der Bluesforscher ist in jedem Fall gezwungen, sich entweder altem Material oder alten Musikern zuzuwenden, wenn er auf den tatsächlichen Formenreichtum des Blues stoßen will. Würde er sich ausschließlich mit heutigen, gegenwärtigen Bluesaufnahmen befassen, blieben ihm viele, wenn nicht die meisten der bisher gezeigten Formen unbekannt?

A.M.D.: Dem würde ich zustimmen. Gewissermaßen einen Testfall kann man in den Blues-Nachgestaltungen der Rock- und Popmusiker sehen, falls ihnen die Bluesform überhaupt liegt. Wenn sie Bluesformen verwenden, sind es die abgedroschenen 12er und 8er Typen —weiter reichen meistens weder Kenntnisse noch Interessen. Es gibt einige Ausnahmen, zum Beispiel die Spider Murphy Gang, die in ihrem Stück *Chickeria* immerhin zeigen, daß ihnen die Form 12-II/STR bekannt und auch geläufig ist. Andererseits darf man nicht übersehen, daß sich unter den jungen schwarzen Musikern ein gewisser Zug regt, der in die Richtung einer Beschäftigung mit älterem Bluesmaterial geht. Das kann zur Folge haben, daß auch von ihnen alte Formen wieder aufgegriffen werden. Und das wäre dann ein Schritt zu einer wirklichen Renaissance.

B.H.: Gut; aber um nach einer *Typologie des Blues* zu suchen, wird man wohl noch lange dieses alte Material verwenden oder die beschwerliche Suche nach verschollenen Musikern auf sich nehmen müssen, wie es neben vielen begeisterten Bluesfreunden auch Michael Hortig getan hat.

A.M.D.: Allerdings; denn ich kann mir kaum vorstellen, wo ich im zeitgenössischen Bluesmaterial hingreifen sollte, wenn es darum ginge, einen elftaktigen Blues zu zeigen. In so eine Form hat beispielsweise Mississippi John Hurt den *Stack O'Lee Blues* 1928 gebracht, indem er in der dritten Periode einfach einen Takt weggelassen hat (Okeh 8654).

Einen noch raffinierteren Elferblues finden wir als Joe Pullums Paradestück *Black Girl.* Er verkürzt die mittlere Periode A^w auf drei Takte, indem er nach dem Subdominantakkord IV in Takt 5 sofort wieder auf die Tonika I in Takt 6 heruntergeht= | I I I I^7 | IV^7 I I° | V^7 IV^7 I I |.

Black Girl

Joe Pullum

Black girl, black girl
What make your head so hard?
Black girl, woman,
What make your head so hard?
Lord, I would come to see you,

But your bad man has got me barred.

She gone, she gone,
She's forever on my min;
She gone,
She's forever on my min;
She was a real good black woman,
An she was so nice an kin.

She caught that Katie,
Lord, an I swore on behin;
She caught that Katie,
An I swore on behin;
Goin to fin that black woman,
Or lose my black life, cryin.

When I got my bonus, had my big money,
She followed me all over town;
When I got my bonus,
She follow me all over town;
Now, that she spent all my money,
She don even want me roun.

I cried out, Lord, Lord,
Lord, how can that be;
I cried out, Lord,
Oh Lord, how can it be;
That my black woman can leave me,
An go back to her use-to-be.

Lord, I'm goin hurt 'er,
With my smokin fourty-four;
I'm goin hurt 'er,
Eh, with my smokin fourty-four;

An when I fin that black girl,

Nor her neck, nor this head wont be hard no more!

Nehmen wir unser bewährtes Abfrageschema wieder her: Exposition—Durchführung—Klimax—Problemlösung. Wie zu erwarten, weicht der Sänger-Poet keinen Fingerbreit davon ab. In der Exposition werden drei Personen eingeführt= eine schwarze Frau im Girl-Status; der Sänger "ego" als ihr Gefährte; der Mann dieser Frau. Alle drei sind der Funktion nach klar dargestellt. "Black girl" ist denotativ zwar eine Zusammenfügung von Negativ-Symbolen, kann aber im Sinne von schwarzem *Jive* exakt das Gegenteil meinen: eine auszeichnende Anrede für eine Frau, zu welcher der Erzähler ein ungemein starkes emotionales Verhältnis hat. Ebenso ist der "bad man" im Jive zu lesen als der Ehemann, welcher die Barriere für den Sänger aufrichtet.

In der zweiten Strophe wird die emotionale Komponente des Partnerschaftsverhältnisses stark unterstrichen. Außerdem setzt hier die Durchführung ein: wir erfahren, daß das Verhältnis der beiden auseinandergegangen ist. Die dritte Strophe legt klar, wie weit die Frau auf Distanz zu ihm geht, sie hat den Kansas-Tennessee Fernzug genommen, ihm bleibt nur das Hinterhersaußen. In der vierten Strophe setzt die Argumentation ein: als ich einen Batzen Geld hatte, warst du ständig hinter mir her; jetzt, wo du alles Geld bekommen hast, willst du mich nichtmal mehr um dich haben. Dann kommt der Ruf nach der ausgleichenden Gerechtigkeit: die göttliche Instanz selber wird beschworen, um eine Erklärung für die erlittene Ungerechtigkeit(!) zu geben, die, wohlgemerkt, ja auch eine Schmach ist, weil sie seine Schwäche zeigt —denn die Teure ist zu ihrem Verflossenen zurück, und hier sitzt der wirkliche Stachel. Ergo gibt es für die sechste Strophe nur eine einzige Problemlösung, das ist Gewalt, der rächende Vierundvierziger. Und wenn es auch nur in Gedanken ist; denn der Bluessänger-Spielmann darf all das aussprechen, was man gerne tun möchte aber nicht tun kann.

Am ‘schwärzesten’ gestaltet Joe Pullum seine beiden Anfangsstrophen, da häufen sich die Black English-Formen: *"What make your head", "she gone", "she go never", "she a real good black woman", "she walk".* Vermutlich benutzt er diese starke Schwarzfärbung der Sprache, um sein Publikum besonders stark emotional zu erfassen. Und dann setzt er darauf noch die fantasie-erregenden Vokabeln für den Fluchtimpuls in der schwarzen Gesellschaft, die Abkürzungen für die großen kontinentalen Fernzüge. "Katie" ist K T und steht für Kansas-Tennessee; hier begegnen wir wieder dem Eskapismus als Problemlösungshilfe. Aber achten Sie darauf, daß hier *sie* es ist, die dem Problem aus dem Wege geht, während *er* zu einer ganz anderen Problemlösung bereit ist.

B.H.: Sie haben gesagt, daß es von diesen gleichmäßig-unregelmäßigen Bluesformen eine ganze Menge gibt, und ich weiß, daß Sie eine Anzahl von besonders schönen Stücken mitgebracht haben, um sie uns vorzuführen. Trotzdem möchte ich schon hier fragen, wie es denn mit den anderen Unregelmäßigkeitsformen ist. Wie funktionieren die denn? Worin besteht die andere Art von Unregelmäßigkeit?

A.M.D.: Das ist ganz einfach eine *ungleichmäßige Unregelmäßigkeit.* Dabei verkleinern oder vergrößern die Bluessänger eine intentionale Standardform wie 8, 12, 16 nicht konsequent und gleichmäßig durch ein ganzes Stück hindurch und erzeugen damit gleichlange 7er, 9er, 11er, 13er Bluesformen, sondern sie verkleinern bzw. vergrößern die Perioden eines solchen Blues spontan von Phrase zu Phrase, wodurch jeder Strophendurchlauf eine andere, eigene Länge bekommt. Die Bluesstrophen werden ungleich lang.

Es gibt eine Reihe bedeutender Bluessänger, die gerade wegen dieser Gestaltungsweise so beliebt und bekannt sind. Und es gibt regelrechte Unregelmäßigkeitstechniken unter den Blueskünstlern. Das ist dann nicht mehr nur das simple Weglassen oder Anhängen von ganzen oder halben Takten am Ende des gesungenen Textes einer Periode; da werden oft ziemlich lange und unregelmäßige "fills" zwischen einzelnen Textpartien angebracht. Diese haben oft nichts anderes als einen Desorientierungseffekt im Auge= die Hörer sollen den Grundbeat verlieren, sie sollen den Wiedereintritt des nächsten Textteiles nicht mehr voraussehen können.

Andere Zwischenpassagen dienen einer Art onomatopoetischem Zweck, sie sind lautmalerisch. Bei all diesen Unregelmässigkeitsformen muß der Hörer die Desorientierungs-Absicht des Künstlers unterlaufen. Das gelingt am besten, wenn er nach dem Ende der Bluesline(s) von der Viererzählweise auf die Zweierzählweise umsteigt. Er zählt nicht mehr 1-2-3-4, sondern 1-2, 1-2, solange bis der Gesang wieder einsetzt. Es gibt Bluesmusiker, die diese Unregelmäßigkeitstechnik so häufig und so überraschend verwenden, daß man ihre Stücke am besten überhaupt nur mit der Zweierzählweise anhört, weil man sich sonst unentwirrbar verheddert —was durchaus ein wesentlicher Aspekt ihrer schöpferischen Absichten ist!

Lonesome Man Blues

Sylvester Palmer

I'm lonesome, baby,
Jus as lonesome as I can be;
I'm lonesome, baby,
Jus as lonesome as I can be;

Wou’nt you, please, baby,
Ha' mercy on poo me.

I worried, baby,
Stay heartbroken all the time;
I worried, baby,
Stay heartbroken all the time;
If I don go crazy,
Swear, I`m li'ble to lose my min.

'F you ever been in trouble,
Baby, you know jus how I feel;
If you ever been in trouble,
Baby, you know jus how I feel;
Lord, I feel like ramblin,
Baby, I'm tryin to go free.

I believe to myself,
I'm almos bad luck towed;
I believe to myself,
I'm almos bad luck towed;
I have so much trouble,
I swear, I'm about to cry out.

I tried, I tried, baby,
I tried to treat you right;
I tried, I tried, baby,
I tried to treat you right;
Now, it seem to me, baby,
Ain no mean no good, no-how.

Early one mornin,
Befo' the risin sun was on;
'T was early one mornin,

Befo' the risin sun was on;
I was tryin to fin my baby,
Foun she lef an gone.

Sylvester Palmer gehört zu den Bluesmusikern, deren Schöpfungen sich ziemlich sentimental anhören —zumindest für ein nicht-schwarzes Publikum. Seine Texte wirken oberflächlich betrachtet, als betriebe er ein kräftiges "Cryin in the beer" (ich glaube, man muß diese hübsche amerikanische Redensart nicht extra ins Deutsche übersetzen). Man muß ihm ordentlich auf die Finger schauen und auf den Mund hören, wenn man ihm auf die Schliche kommen will.
Textlich ist seine Situation klar: Wenn es sich bei der Angesungenen um ein Baby handelt, das ihm davongelaufen ist, kann er kaum etwas anderes als ihr hinterhergreinen; denn, entweder hat er genügend Lebenskraft oder Geld, um sie zurückzugewinnen, dann braucht er keinen Jammerblues zu singen, oder er hat es nicht, dann müßte er es wohl mit Greinen versuchen. Er kann es aber auch mit einem *Rap* probieren. Dann ist das Ganze ein Jive zum Gaudium seines schwarzen Publikums, und genau so interpretiere ich dieses Stück. Dabei ist mir klar, daß ich mich im Widerspruch zu vielen Blueshörern befinde, bei denen dieses Stück so beliebt ist, weil man sich dabei schön traurig fühlen kann. "Fühlen" ist übrigens gleich "feeling"; ich bitte darum, auch das nicht zu vergessen!
Auch musikalisch ist unser Sylvester nicht so naiv, wie er gerne tut. Er wirft mit Extratakten und Einspartakten nur so um sich, versuchen wir nur mal mitzuzählen und immer auf der Eins zu landen. Dazu verwendet er außerdem noch eine harmonische Spezialkategorie.

Über die *harmonischen Varianten des Blues* haben wir bisher überhaupt noch nicht gesprochen, das erlaubt unsere Sendezeit voraussichtlich nicht, denn es gibt sie in großen Mengen. Was haben sich die schwarzen Musiker nicht alles einfallen lassen, um die simplen Harmoniefolgen der Standardstrukturen des Blues durch Abwechslung und Variation zu bereichern! Seien Sie nicht überrascht, von mir zu hören, daß wir von der elementaren Standardform 12-I bis jetzt mehr als vierzig harmonische Varianten gefunden haben.
Sylvester Palmers *Lonesome Man Blues* gehört zu einer Kategorie von Bluesstücken, welche harmonisch entweder vollständig oder nahezu vollständig mit einer einzigen Harmoniestufe auskommen, mit der Tonika I. Nur ganz andeutungsweise und sporadisch, und außerdem meistens nur im Diskant der *Begleitung*, werden kurze Floskeln eingestreut, welche sich als subdominantische oder dominantische Funktionstöne interpretieren lassen. Das ist eine völlig legitime Form des klanglichen Ausdrucksverhaltens im Blues. Es wird sehr gerne im Zusammenhang mit spontaner Unregelmäßigkeit bei der Textgestaltung verwendet und verleiht den

Stücken dadurch ein etwas archaisches Gepräge, vor allem auch, weil in der Begleitung die gewohnten und erwarteten Baßtöne fehlen. Diese Technik hat sich im ländlichen Bereich bis in die Gegenwart erhalten. Wollen wir einen zeitgenössischen Meister dieses Stils hören? Bitte, hier ist er.

Four Womens Blues
Son Thomas

Goin away to leave you,
Wear you off my min;
Goin away to leave you,
Wear you off my min;
Well, you keeps me worryin,
Bothered all the time.

Well, I ain never love but,
Four womens in my life;
Well, I ain never love but
Four womens in my life;
That's my mother 'n my sister,
'N my sweetheart an my wife.

Now, if you don want me, baby,
Please, don dog me roun;
Now, if you don want me, baby,
Please, don dog me roun;
Jus like it boun me,
You cant put me down.

Diese Aufnahme hat Michael Hortig während eines Besuches bei Son Thomas im Jahre 1984 gemacht, sie ist bis jetzt noch unveröffentlicht. Sie ist völlig spontan entstanden und zeigt einen der bedeutendsten Repräsentanten des heutigen Mississippi-Blues. Die Anlageform des Textes funktioniert immer noch: Exposition—Durchführung—Klimax—Problemlösung. Ich brauche das jetzt nicht mehr detailliert zu zeigen. Kernsatz des Stückes ist die Begründung in der zweiten Strophe. In seinem Leben haben bisher vier Frauen eine Rolle gespielt; diese verehrt er sosehr, daß

er zu ihrer Aufzählung extra in die Sprache des Weißen Mannes ausgreift, also Code Switching betreibt: Mother—Sister—Sweetheart—Wife. Daß er sein Weib hier an letzter Stelle nennt, interpretiere ich nicht um des Reimes willen, "wife" auf "life", sondern weil sie in der sozialen Hierarchie der schwarzen Landarbeitergesellschaft des Südens, zu welcher Son Thomas gehört, natürlicherweise an dieser Stelle gereiht ist. Die "mother" ist hier wirklich seine Mutter, das indiziert er durch das Possesivpronomen "my". Das Sweetheart ist Code Switching für Baby, um dieses handelt es sich von Anfang bis Ende, in der letzten Strophe wird es auch endlich explizite gesagt. Sehr sympathisch finde ich seinen Vorschlag zur Problemlösung: "So, wie es mich an dich gefesselt hat, kannst du mich nicht einfach weglegen."

Son Thomas ist ein Künstler, der in die schwarze ländliche Gesellschaft der Gegenwart voll integriert ist. Er ist dort aufgewachsen, sein ganzes Leben ist dort geprägt worden. Ein Musiker, der in einer solchen Umgebung heranwächst, hat alle Chancen, aus dem allgemeinen regionalen und lokalen Bluesrepertoire aller vor ihm gewesenen und derzeit lebenden Bluessänger, also aller anerkannten Träger dieser Tradition, für sich das herauszulesen und zu übernehmen, was er für schön, für nachahmenswert und für erfolgversprechend hält. Selbstverständlich steckt auch im Blues, wie in jeder Kunst, als motivierender Faktor das Streben nach Anerkennung, nach Erfolg und nach Gewinn. Wenn ein Musiker das Gefühl hat, daß er mit dem einen oder anderen Modell besonders gut ankommt, wird er es benutzen. Wenn er alles dazugehörige an Text und musikalischer Technik fest im Griff hat, in seinen Händen und in seinem Kopf, wird er in der Lage sein, auch schöne neue Versionen von alten Modellen herzustellen.

Bei Son Thomas ist das unbedingt der Fall. Von ihm gibt es inzwischen schon so viel auf Schallplatten, daß man ihm bestätigen kann, das klassische Mississippi-Delta-Repertoire verinnerlicht zu haben. Er kann es jederzeit abrufen, sei es, um klassische Stücke nachzuspielen, wie etwa Tommy Johnsons *Canned Heat Blues* oder Robert Johnsons *Hellhound On My Trail,* sei es, um Stücke aus seinem eigenen Repertoire vorzuführen. Das ist ihm alles mühelos zuhanden, da braucht er nicht erst über diesen oder jenen Gitarrengriff nachzudenken; in allem findet sich formal und technisch genau der Standard und die Variationsbreite, welche ein traditioneller Mississippi-Delta-Bluesmusiker von eh und jeher hat.

B.H.: Wenn ein so erfahrener Bluesmusiker wie Son Thomas einen anderen Bluesmusiker wie Robert Johnson kopieren will, wird dann Son Thomas ein Robert Johnson-Stück genauso nachspielen wie es von diesem auf Schallplatte festgehalten wurde, oder fängt Son Thomas an, über das Modell des Robert Johnson zu improvisieren?

A.M.D.: In der Regel machen sich die nachgewachsenen Bluesmusiker eine große Ehre daraus, ein berühmtes Stück eines berühmten Vorgängers exakt so nachzuspielen, wie es der Schöpfer

konzipiert und zur Berühmtheit gebracht hat. Das hat absolut nichts mit kopieren zu tun, denn das ist genauso wie unsere Musiker ihren Bach und ihren Beethoven spielen — wer hat dabei die Vorstellung, daß einer der beiden "kopiert" wird?

Bluesmusiker haben in der Regel viele Paradestücke einer ganzen Reihe bedeutender Kollegen parat, über die sie mühelos verfügen, die sie singen und spielen, notengetreu in jeder kleinsten Schattierung, als wären sie ihre eigenen. Das ist völlig identisch mit dem sogenannten "Repertoire" unserer Sänger und Instrumentalisten. Zur selben Zeit sind Bluesmusiker aber auch imstande, über die gleichen Themen und Formen, mit denselben oder anderen Titeln eigene Varianten zu gestalten, sei es der *Hellhound On My Trail* oder der *Canned Heat Blues* oder welches Stück auch immer. Davon gibt es viele bekannte Beispiele, auch aufgezeichnete. Das ist so, als hätten unsere Pianisten und Sänger von "ihrem" Bach oder Beethoven und ihrem sonstigen Repertoire auch noch jeweils eigene, selbstgeschaffene Versionen parat. Hier stehen sich unsere Musikauffassungen diametral gegenüber, denn so etwas können unsere Musiker nicht. Hier stehen *unsere* Künstler vor einer Musikwelt, zu der sie keinen Zugang haben. Hier sehe ich entscheidende Merkmale für die wirkliche Meisterschaft schwarzer Künstler, zu deren Wertschätzung uns die geeigneten Voraussetzungen fehlen.

B.H.: Das zeigt bei den schwarzen Musikern doch, daß sie das System verstehen; und das zeigt vor allen Dingen auch, daß ein System dahintersteckt.

A.M.D.: Ja, und es zeigt außerdem, daß das System tatsächlich ein System ist. Und es zeigt schließlich, daß das ewige Gerede von dieser ominösen ‘Improvisiererei’ im Blues oder im Jazz nichts weiter als ein Fantasiegebilde von Nichtangehörigen dieser anderen Musikwelt darstellt.

Bluesmusiker von heute, die aus dem stark nivellierenden, vereinfachenden und vereinheitlichenden Milieu der schwarzen Urbangesellschaften hervorgehen, haben Repertoire, die längst nicht mehr so formenreich sind. Es gibt eine erhebliche Anzahl von interessanten und kunstvollen Bluesformen, die man selbst bei solchen zeitgenössischen Künstlern nicht wiederfindet, welche bewußt um eine abwechslungsreiche Gestaltung bemüht sind. Dazu würde ich beispielweise *Louisiana Red* zählen, von dem ich weiß, daß er ein erstaunlich formenreiches Repertoire besitzt. Ich habe mir die Frage vorgelegt, warum ein Mann wie er eine Reihe von schönen Bluesformen einfach nicht benutzt, wo er doch ganz offensichtlich an formalem Abwechslungsreichtum interessiert ist? Entweder hat er sie nicht kennengelernt, d.h. sie haben in seinem Enkulturationsprozeß keine Rolle gespielt; oder sie sind in dem Umfeld nicht mehr gefragt, in welchem er lebt und singt. Infolgedessen verwendet er sie nicht — sie werden vernachlässigt und eines Tages völlig vergessen.

B.H.: Das ist sicher ein interessanter Gedanke, dem man einmal nachgehen sollte. Wie geht es aber nun weiter in unserer Typologie?

A.M.D.: Als nächstes wollte ich zeigen, daß nicht nur die allbekannten Standardmodelle unregelmäßige Ausprägungen haben sondern deren IIer und IIIer Typen ebenso. Da wäre beispielsweise beim Zwölferblues der 12-II-Typ mit seinem Refrain: einen solchen macht Joe Pullum zu einem dreizehntaktigen Zwölfer mit Refrain. Das schafft er dadurch, daß er einer viertaktigen Anrufung und viertaktigen Anrufungswiederholung eine fünftaktige Beantwortung folgen läßt. Die Fünftaktigkeit der dritten Periode entsteht, indem vor dem Eintritt der Dominantseptime V^7 im Takt 9 die Nebendominante II^7 vorgeschaltet wird; daran hängt dann die normale Blueskadenz.

| I IV I I7 | IV IV I I | II7 V7 IV7 I I |

Rack It Back And Tell It Right

Joe Pullum

Come on, baby,
Hol me tight;
You gotta rack it back, mama,
An tell it right.
Swing your back,
An crouch your knees;
Let's do that thing,
With a lot of ease.
Hol me close,
Hol me tight,
You gotta rack it back,
An tell it right.

Tha's alright,
An you can shimmey a while;
Though, you know darn well,
That shimmey's out of style.
Swing it, swing it,
Hol me tight;

Come on, if you comin, mama,
Do it light an right.
Hol me close,
Hol me tight,
You gotta rack it back,
An tell it right.

Wait a minute,
Don break so fast;
This is good, baby,
Jus as long as it last.
Put your hands
Between your knees;
Let your body do
Jus as it please.
Now hol me close,
Hol me tight,
You gotta rack it back,
An tell it right.

I kind a like
The way you do;
This is what I've been
Use to do.
Come on over,
Tomorrow night,
We'll do th' things,
Till broad day light.
Now, hol me close,
Mmh, squeeze me tight;
You gotta rack it back,
An tell it right.

Turn me lose,

Let's tap the floo;
You must remember, mama,
This's ol Barrelhouse Joke.
Don tap youself,
Now, come on 'n try;
'Member, Joe did all,
Cause he b'lieve he could try.
Hol me close,
Hol me tight,
You gotta rack it back,
An tell it right.

Dieser Blues beschreibt eine Barralhouse-Szene. Er besteht von Anfang bis Ende aus Tanzanweisungen bzw. aus der Beschreibung von Tanzbewegungen, größtenteils verbunden mit dem schwarzen Kodiersystem für sexuelles Verhalten. Einen guten Schlüssel für die Tanzanweisungen erhalten wir in Helmut Günthers Buch über den *Jazz Dance,* das er 1980 im Henschel Verlag Berlin veröffentlicht hat.
"Rack it back" ist wörtlich: das Gestell nach hinten strecken; "Swing your back" ist: mit dem Hinterteil wackeln; das ist die Tanzbewegung für den bekannten *Shimmy* der zwanziger Jahre (in der heutigen Tanz-Terminologie ein *hip shake*; "Crouch your knees" ist: in die Kniee gehen und so weiterschaukeln. Der Refrain *Hold me close, hold me tight, rack it back and tell it right* ist die eindeutige Beschreibung eines Tanzstils, der im schwarzen Englisch "Mooch" heißt: die Tänzerin lehnt sich mit dem Oberkörper fest gegen den Partner, streckt das Becken und spreizt die Beine weit nach hinten, und führt mit den Hüften und dem Hinterteil Schaukelbewegungen in Form einer liegenden Acht aus, wobei sie abwechselnd mit den Knieen einknickt. Als Kontrast lösen sich die Partner zwischendurch voneinander und führen individuell Tapping-Figuren aus. Schade, daß ich Ihnen zur Illustration dieser entzückenden Tanzform nicht einen Film vorführen kann; ich habe einige bei mir im Institutsarchiv, die wir einmal miteinander anschauen sollten. Das Blues-Genre hat eine ganze Menge Bezüge zum Tanzen, ich glaube, das kann jetzt unwidersprochen hingenommen werden.

Für die gleichmäßig-unregelmäßigen Bluesformen möchte ich noch einen Vierzehntakter zeigen, von dem ich nicht zu sagen vermag, ob er als ein aufgeblasener 12er oder als verkleinerter 16er zu verstehen ist. Auffallend ist die Verteilung seiner Periodengrößen: Er hat musikalisch zwei A-Teile

zu je 4 Takten und zwei B-Teile zu je 3 Takten, dadurch kommt er zu 8+6= 14 Takten für den ganzen Strophendurchlauf. Textlich bereitet er uns eine weitere Überraschung, denn die zweite 3er-Periode am Schluß ist nicht eine B-Wiederholung oder eine B-Fortführung sondern eine Wiederaufnahme von A. Seine Textstrophe verläuft also: A A B A.

The Way I Feel This Mornin
Lee Green

Nobody knows,
The way I feel this mornin;
Nobody knows,
The way I feel this mornin;
Blues's like my head,
Made out of steel;
Nobody knows,
The way I feel this mornin.

Feel like I could drink,
Col' water booze this mornin;
Nobody knows,
How these blues worryin down;
I feel like I could drink,
Well, a solid water booze this mornin.

I'm goin downtown,
Bought evrything this mornin;
I'm goin downtown,
Bought evrything this mornin;
I'm buyin my wife
A diamon ring;
Well, I'm goin downtown,
Bought evrything this mornin.

These ol blues,

Raisin hell this mornin;
These ol blues,
Raisin hell this mornin;
Why d'you cause me to part
My bes gal this mornin;
Well, it was these ol blues,
Raisin hell this mornin.

Die hier verwendete Textstrophe A A B A kommt im 16er Blues mit einiger Regelmäßigkeit vor; sie wird dort gerne für ironische Themen verwendet, und oft mit erheblicher Geschwindigkeit gespielt, speziell im Hokum-Stil. Zwei Beispiele, die mir dafür rasch einfallen: Maggie Jones's *Anybody Here Wants To Try My Cabbage?* (Columbia 14063-D) sowie Robert Johnson's *They're Red Hot* (Vocalion 03563).

Bevor wir diesen Formenbereich ganz verlassen, möchte ich einen ziemlich umfangreichen anderen nur kurz streifen, es sind die *kombinierten Bluesformen.* Kombinierte Bluesformen gibt es bereits sehr lange, wir kennen sie fast so lange wie das ganze Bluesgenre. Sie scheinen von Anfang an *komponierte Musik* gewesen zu sein —und das macht ihre Stellung innerhalb der schwarzen Volksmusik etwas periphär. Bis jetzt hat es den Anschein, als ob der "Schöpfer" der kombinierten Bluesformen William Christopher Handy war. Von ihm stammen jedenfalls die ersten urheberrechtlich eingetragenen Blueskompositionen wie der *Memphis Blues* (1911), der *Saint-Louis Blues* (1914). In der Nachfolge W. C. Handy's haben mehrere Generationen von Songschreibern und Musicaltextern die kombinierte Bluesform verwendet, um ihren Protagonisten unglaublich schwachsinnige Ausführungen über Probleme in den Mund zu legen, die mit dem Blues nicht das geringste zu tun haben. Trotzdem ist es einer Anzahl von Vertreterinnen dieses Kabarett- und Variete-Milieus gelungen, als Bluessängerinnen Anerkennung zu finden. Einige hat man sogar zu Blues-Königinnen und Blues-Kaiserinnen gekürt.

Im Bereich der kombinierten Bluesformen gibt es ebenfalls einige Standardstrophen. Da ist die Kombination eines 12er-Ablaufes mit einem 8er-Ablauf: derartige Kombinationen haben die Jug Bands gerne gespielt, erinnern wir uns an Will Shade's *A Black Woman Is Like A Black Snake,* mit seinem 20taktigen Bluesablauf. Ebenso im Grenzbereich zu den kombinierten Bluesformen ist der 24-Takter, der aus zwei Zwölferblues besteht, besonders wenn die beiden Teile im Verhältnis Verse-Refrain zueinander stehen.

Die "großen" klassischen Kombinationsformen sind eindeutiger: Da ist die 40taktige Strophe= 16+12+12, Beispiel der *St. Louis Blues*; da ist die 52taktige Strophe= 12+12+16+12, Beispiel der *Memphis Blues.* Solche kombinierte Bluesformen sind interessanterweise auch im Rock-and-Roll und in der Popmusik beliebt geworden, z.B. die 44taktige Strophe= 12+12+8+12, Beispiel *I'm All Shook Up* von Elvis Presley —hier bilden die Teilformen zusammen eine Art A A B A-Großstrophe. Die gleiche Großstrophe verwenden *Stuck On You,* gleichfalls von Elvis Presley und *Let Me Help* von Bill Swan. Eine 24taktige Doppelzwölferstrophe haben *Johnny Be Goode* von Chuck Berry, und *See You Later, Alligator* von Bill Haley. Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren; für mich zählen sie zum Bereich der Bluesverwertung und Bluesausbeutung— was ich durchaus nicht negativ gewertet und verstanden wissen möchte.

B.H.: Wenn Sie nun einmal, alles in allem, Ihre regelmäßigen und unregelmäßigen, kombinierten und spezialisierten Bluesformen zusammenzählen, auf wieviele standardisierte und standardisierbare Modelle sind Sie bis jetzt gekommen?

A.M.D.: Wir sind noch immer bei der ungefähren Zahl zwischen 180 und 200 gefundenen Bluesformen. Diese Zahl schwankt, weil wir manchmal durch eine zufällige Entdeckung bemerken, daß bestimmte Typen umgruppiert werden müssen oder sich mit anderen Typen decken; andererseits kommen auch jetzt noch immer wieder völlig neue Typen oder Varianten zum Vorschein, oft ganz beiläufig und ohne systematisch danach zu suchen. Die Fülle des Bluesformenschatzes ist überwältigend. Man kann den Einfallsreichtum der schwarzen Künstler nur staunend bewundern.

B.H.: Wie sind Sie denn überhaupt zu Ihrer Typologie gekommen?

A.M.D.: Die Sache war im Grunde recht einfach. Wir sind von der Modellvorstellung ausgegangen, daß die am häufigsten anzutreffende Form des Blues sein universeller Standardtyp sein muß. Das war nach allgemeinem Erwarten jene Form, welcher wir in unserer Typologie die Bezeichnung 12-I gegeben haben. Hier muß aber gleich etwas angemerkt werden: die absolute Standardform des 12-Ier Blues hat in der Beantwortungsperiode die Harmoniestufenfolge: Dominantseptime–Subdominantseptime–Tonika–Turnaround. Dieser Harmoniefolge haben wir die Bezeichnung *Blueskadenz* gegeben. Sie widerspricht dem klassischen europäischen Kadenzgebrauch, welcher in umgekehrter Stufenfolge verläuft, I IV V I . Damit haben Sie ein ganz wichtiges musikalisches Definitionsmarkmal des Blues. Der klassische Zwölftakter hat also diesen Harmonieverlauf:

$$| \, I \;\; I \;\; I \;\; I^7 \, |$$

$$| \, IV^7 \;\; IV^7 \;\; I \;\; I \, |$$

$$| V^7 \quad IV^7 \; I \quad I |.$$

Wobei anzumerken ist, daß die Bluesharmonik "dominantisch" ist, also nicht "tonikal"; das ist aus der Jazzterminologie übernommen und bedeutet, daß jeder Bluesakkord automatisch die kleine Septime mitenthält, ohne daß sie speziell notiert werden muß.

Nachdem wir das Standardmodell des Blues mit Hilfe von Häufigkeitsprofilen herauspräpariert hatten, haben wir es zunächst beiseite gelegt und uns um jene Formen gekümmert, welche mit diesem Standardmodell *nicht* übereinstimmten. Der Rest ist völlig simpel: Was durch diesen Rost fiel, waren die Nicht-Standardmodelle. Und als wir die ersten erheblichen Stückzahlen davon hatten, war es an der Zeit, sich eine Systematik für ihre Ordnung auszudenken. Und aus dieser hat sich schließlich unsere Typologie entwickelt.

Wir suchen mittlerweile schon an die zehn Jahre und haben uns durch, ich weiß nicht wie viele tausend Bluesstücke gehört. Unser Parameter enthält außer den hier bereits mehrfach erwähnten Komponenten der Bluesmetrik, des Bluesversbaues, des Strophenbaues, der Bluessprache, der Bluesgrammatik, Bluessyntax, Bluesikonographie auch die Bluesmelodik, Bluesharmonik, Bluesrhythmik, Bluestonalität sowie die Beobachtungsfelder Soziologie der Black Society/rural & urban, Ghetto-Gesellschaft, Ghettosprache= Jive, Soul, nichtverbale Kommunikation, Körpersprache, Bewegungsverhalten, Tanzgeschichte, Tanzformen, Tanzbezeichnungen und und und und und. Noch ist dabei kein Ende abzusehen.

B.H.: Das, liebe Freunde, war die vierte Bluesstunde unserer Reihe über die schwarze Volksmusik in den USA. In einer Woche werden wir uns mit einigen ganz speziellen Formen des Blues beschäftigen, wie dem Talking Blues und dem Chantefable-Blues.

Anmerkungen

Die in dieser Sendung verwendeten Beispiele stammen von den folgenden Platten; sie wurden von Michael Hortig und mir ausgewählt, ihre Texte wurden von uns gemeinsam transkribiert und niedergeschrieben.

Slow Drag (Turner Foddrell) Blue Ridge Institute BRI 003

Down Here By Myself (Big Joe Henry) Storyville 6.28470

Ticket Agent (Blind Willie McTell) Yazoo 1037 OJL, Decca 9078

Black Girl (Joe Pullum) Magpie PY 4408

Lonesome Man Blues (Sylvester Palmer) Columbia 14492-D

Four Womens Blues (Son Thomas) Privatband M.Hortig

Rack It Back And Tell It Right (Joe Pullum) Magpie PY 4408

The Way I Feel This Mornin (Lee Green) Earl BD 609

Wer sich über die Entstehung der genannten Typologie informieren will, kann neben dem Fischer-Taschenbuch Nr.2952 *Blues aus 100 Jahren* auch meinen Aufsatz *Towards a Typology of the Vocal Blues Idiom* in *JAZZFORSCHUNG 11/1979* lesen.

Für die Darstellung des Zusammenhanges von Ragtime mit Drag u.a. verweise ich auf meinen Aufsatz *Ragtime. Entwurf eines Entstehungsschemas und einer musikalischen Entwicklungsgeschichte* in *JAZZFORSCHUNG 18/1986.*

Für einen Einblick in die afro-amerikanische Tanzterminologie eignet sich Helmut Günther *JAZZ DANCE. Geschichte—Theorie—Praxis,* Berlin 1980.