proto.010: Formzahl 8 - Habanera

****
****
THEMA I: Cakewalk
****
****
01. USA: "At A Georgia Camp Meeting".....BYG 529.061
B/1
02. USA: "Under The Bamboo Tree".....Nonesuch H-71304
A/4
03. HAWAII: "Hula Love Medley March".....Rounder 1052
Nr.2
****
****
THEMA II: Cinquillo in Afro-Amerika
****
****
04. KUBA: "Si no fuera por Emiliana".....Virgin 8491352
Nr.7
05. MARTINIQUE: "Abraham soulagé-mwen".....Rounder CD 1730
Nr.1
06. TRINIDAD: "Germaine".....Rounder CD 1039
Nr.2
07. TRINIDAD: "Bajan Girl".....Harlequin HQ 2016
A/5
08. BRASILIEN: "Pelo Telefone".....Frémeaux FA 159 CD 1
Nr.9
09. TRINTDAD: "Mango Vert".....Rounder CD 1039
Nr.1
10. GUADELOUPE: "Maman kalè a dolè".....OCORA C 560030
Nr.2
****
****
THEMA III: Spezialform des Cinquillo
****
****
11. USA: "When The Saints Go Marching In".....Testament TCD 5017
Nr.23
12a.ÄGYPTEN: "Improvisations".....Ethnic Folkways FW 8512
B/2
12b.UIGURISTAN: "Nazirkhom".....Playa PS 65087 CD
Nr.8
12c.CELEBES: "Danse des tisserandes".....Anthologie AMP 7 2906
B/1
****
****
THEMA IV: Cinquillo II
****
****
13. USA: "Ragtime Oriole".....BYG 529.061
A/6
14. USA: "Breakaway".....Rounder CD 1828
Nr.15
15. USA: "Marching Jaybird".....Albatros VPA 8301
A/8

THEMA V: Habanera
****
16. TRINIDAD: "Trinidad Carnival".....Rounder CD 1105 Nr.1
17. USA: "Saint Louis Blues".....Frémeaux FA 181 CD 1 Nr.8
18. KUBA: "Veinte años".....Mélodie 79613-2 Nr.18
19. FRANKREICH: "Habanera".....Philips 446 865-2 Nr.5
20. USA: "La Paloma".....Verve 314 527 779 2 Nr.12
21. PARIS: "Martinique".....Frémeaux FA 007 CD 2 Nr.5
22. TRINIDAD: "Calinda".....Cook 5017 A/3
****
THEMA VI: Tango
****
23. ARGENTINIEN: "Golpea que te van a abrir".....el bandoneón EBCD 136 Nr.8
24. USA: "Solace".....Catfish KATCD 190 Nr.21
25. USA: "El Manisero".....Tumbao TCD 801 Nr.4
****
Unterlegbeispiele:

26. USA: "Sunset Medley".....Archeophone 1003 Nr.24
27. USA: New Orleans Joys.....Frémeaux FA 039 Nr.3
28. USA: Sail Away Lady.....Smithsonian SFW CD 40090-2 Nr.1
****

Wird der Jazz nicht als geographisch-historisch unverbundene Monade betrachtet, sondern als eine Teilerscheinung jenes Kulturraumes, zu dessen Bezeichnung sich das Adjektiv AFRO-AMERIKANISCH eingebürgert hat, erscheinen die stilistischen Eigenheiten, die ihm nachgesagt werden, in einem anderen Licht, als sie in der bisherigen Jazforschung dargestellt werden. Ein konsequenter musikhistorischer Blick zurück zeigt, daß lateinamerikanische Gattungen am Beginn der Jazzentwicklung standen, daß sie quasi den Schoß bildeten, dem der Jazz entsprang. Extrem formuliert könnte dieser als der nördlichste, durch den Exodus der Musiker aus New Orleans (und dem Süden der Vereinigten Staaten ganz allgemein) in das Yankee-Milieu gedriftete Ableger der Antillen-Musik bezeichnet werden, der freilich ein so starkes Eigenleben gewann, daß er zumindest im Bewußtsein des sogenannten Westens das Bild der afroamerikanischen Musik vorrangig prägt und auch auf seine karibischen Wurzeln zurückwirkte.

Plausibler wird diese Behauptung, die den kanonisierten Dogmen der Jazzgeschichtsschreibung scheinbar zuwiderläuft, durch einen Blick auf die Landkarte. New Orleans, das simplifiziert, aber nicht geradezu falsch als die

Geburtsstadt des Jazz betrachtet wird, ist eine Hafenstadt am Golf von Mexiko,
der den Kontaktraum der Antillen im Nordwesten abschließt. Es liegt in der Natur aller Hafenstädte, daß sie nicht nur von der Kultur jener Länder geprägt
sind, denen sie angehören, sondern auch von den Kulturen ihrer transmarinen Handelspartner, im Fall von New Orleans fast durchwegs "lateinische" Regionen.
Die wenigen anglophonen Antilleninseln spielen zwar wirtschaftlich seit dem Ende des 19.Jh. eine Rolle (Erdöl!), sind jedoch für Musikkontakte belanglos,
zumal auch dort die spanische Unterströmung nie vollständig verschwand. Obendrein bestanden vor den politischen Zerwürfnissen zwischen den Vereinigten
Staaten und Kuba gut frequentierte Linienverbindungen mit Havanna und eine dementsprechende Musikszene, die bezeichnenderweise im Mardi Gras, dem Karneval von New Orleans, eine öffentliche Rolle spielte (Hannibal HNCD 1441).

Ihre volle Tiefenschärfe bekommen diese Überlegungen durch eine Musterung der Besiedlungsgeschichte Amerikas und des damit untrennbar verbundenen Sklavenhandels. Die großflächige Erkundung Amerikas im Auftrag der
spanischen Krone begann gleichzeitig mit der dritten Reise von Kolumbus im Jahr 1498. Hand in Hand mit den Entdeckungen ging die Erschließung des Binnenlandes, die allerdings im nachmaligen Lateinamerika mit größerem Nachdruck betrieben wurde als im Territorium der nachmaligen USA. Nach dem Rechtsverständnis des 16. Jahrhunderts waren damit alle genannten Gebiete für
Spanien in Besitz genommen. Die aufsehenerregenden Erfolge der Entdeckungsreisen hatten jedoch die Gier aller europäischen Seemächte geweckt,
und das Recht des Stärkeren herrschte in Übersee selbst zwischen jenen Staaten, die in Europa die Contenance bewahrten. In Nordamerika kam es zu einer Rivalität zwischen
Engländern und Franzosen. Die anglophone und anglophrene Geschichtsschreibung
der USA verschleiert die Tatsache, daß der Ausgang dieses Wettlaufs nicht von
Anfang an vorgezeichnet war, und daß die französische Besiedlung von den Großen Seen über das Flußsystem des Mississippi bis New Orleans ein wichtiges
Substrat der Volkskultur bildet, das erst sekundär von anglophonen Siedlern überschichtet und absorbiert wurde.

Als noch weiter zurückliegenden Datenkomplex sei an die Erschließung der Atlantikküsten Afrikas durch die Portugiesen erinnert, die mit der Umseglung des Kaps Bojador durch Gil Eanes im Jahr 1435 begann und 1491 in der
Taufe des damaligen Königs von Kongo einen vorläufigen Höhepunkt fand. Für das
vorliegende Thema sind diese Daten nicht belanglos, da aus ihnen hervorgeht,
daß der Einfluß romanisch-katholischen Christentums und der damit untrennbar
verbundenen Musik auf West- und Zentralafrika vom 15.Jh. an in Rechnung zu setzen ist. Der damit verbundene Transfer von Kulturelementen, der in der Afrikanistik ausgeklammert wird und in der Jazzliteratur überhaupt nicht aufscheint, bildet das Vorspiel zur Wirkung des spanischen Katholizismus auf
die frühen Sklavenpopulationen in Amerika, die als Basisschichten der "schwarzen" Besiedlung jene kulturellen Grundmuster ausbildeten, die sich durch die von späteren Ankömmlingen bewirkten Modifikationen immer wieder durchsetzten. Daß sich der Katholizismus, zumal der spanische der frühen Neuzeit, den Gläubigen in weitgehend anderer Form darbietet als der

Protestantismus calvinischer Prägung, darf nicht zu dem bei anglophonen Autoren öfters feststellbaren Irrtum verleiten, er hätte auf die schwarzen Sklavenpopulationen keine Wirkung ausgeübt.

Ferner muß bewußt gehalten werden, daß die europäischen Auswanderer des 16. und 17.Jh. nicht Couperin und Rameau und noch weniger Mozart oder Beethoven im Gepäck hatten, überwiegend nicht einmal die zeitgenössische Kunstmusik ihrer Herkunftsländer, sondern die volksläufigen, strukturell dem Spätmittelalter zugehörigen Gesangs- und Instrumentalformen der Regionen, aus denen sie kamen. Im Fall der Andalusier ist sogar ein kräftiger maurischer Beitrag anzunehmen, verließ doch der letzte maurische Fürst von Granada erst 1493, ein Jahr nach der Entdeckung Amerikas, die iberische Halbinsel. Da gerade Andalusien im 16.Jh. die größten Auswandererkontingente stellte, ist der Schluß gerechtfertigt, daß nicht wenige Angehörige des maurischen Substrats, die sich nicht wie die Oberschicht nach Marokko zurückgezogen hatten, dieses Ventil benützten, um dem Druck der siegreichen Reconquista auszuweichen.

Die Parallelen in der kompositorischen Gliederung von lateinamerikanischen - in erster Linie karibischen - und nordamerikanischen Gattungen, die bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts feststellbar sind, beziehen sich auf verschiedene Elemente, doch ihr wahres Gewicht im vorliegenden Kontext offenbart sich in der Verbindung mit dem sogenannten CINQUILLO = "Fünferchen". Dieser Terminus benennt im hispanophonen Lateinamerika eine 8zählige Rhythmusformel, die 5 markierte Impakte enthält - daher der Name. Ihre Standardvariante hat die Gestalt [I.II.II.] (zu dieser Notationsweise siehe DAUER 88). Sie kann jedoch auch in den Modulationen [II.II.I.] und [II.I.II.] auftreten. Die Verwendung des CINQUILLO beschränkt sich nicht auf Cakewalk und Ragtime, sondern er kann in fast allen profanen Gattungen der Karibik in ihrer gesamten Ausdehnung vorkommen. Die Einschränkung "profan" ist nötig, weil in den synkretistischen Kulten des gleichen Raumes 12zählige Formeln bis an die Grenze der Ausschließlichkeit dominieren.

Den historischen Hintergründen des CINQUILLO nachzugehen würde vom zentralen Thema dieser Untersuchung zu weit fort führen. Ein Problem der Geschichte muß dennoch kurz gestreift werden. In der Jazzforschung wie in der Afroamerikanistik insgesamt herrscht die Tendenz, jede Form von additiver Gestaltrhythmik unbesehen als "afrikanisch" zu betrachten. Da sich der vorliegende Artikel nicht mit Rassenkunde, sondern mit Musik beschäftigt, ist der Hinweis nötig, daß sich dieser Rhythmustyp zwar in Afrika südlich der Sahara nachweisen läßt, das Schwergewicht seiner Verwendung jedoch im Orient liegt. Diese Weltgegend fällt nicht in den Fokus der Afroamerikanistik, da die Melaningene der sogenannten "Schwarzen" Amerikas aus Schwarzafrika stammen, doch wird dabei übersehen, daß es in Amerika schon "Weiße" gab, ehe die Sklavenfrachten aus Afrika landeten, und daß diese "Weißen" andere Kultur- und Musiktraditionen in die Neue Welt brachten, als sich Angloamerikaner und Europäer nördlich der Alpen im 20.Jh. vorzustellen vermögen.

Das Datum 1492 markiert nicht nur die Entdeckung Amerikas, sondern auch die Kapitulation des letzten maurischen Fürsten Andalusiens, Mohammed XII Abu Abdillah, in der spanischen Überlieferung BOABDIL genannt, vor der siegreichen Reconquista. 1493 ging er nach Fez in das Exil. Die noch auf der iberischen Halbinsel verbliebenen Teile der muslimischen Oberschicht zogen

sich mit ihm nach Marokko zurück, doch die Unterschichten, bei denen die kulturellen Differenzen zwischen Romanen und arabisch-berberischen Mauren kaum von Belang waren, blieben zunächst im Land. Daß sie die Herrschaft der spanischen "Reyes Catolicos" nicht als ungetrübtes Glück empfanden, ist am Umfang der Auswandererströme zu ermessen, die schon im 16.Jh. aus Andalusien in die Neue Welt gingen. Die Varianten des Spanischen in Lateinamerika sind Ableger des Andalusischen, nicht des Kastilischen, auf dem die spanische Standardsprache beruht.

Wieviel an maurischen Kulturgütern mit diesen frühen Auswandererwellen nach Amerika gelangte, ist heute kaum mehr rekonstruierbar, nicht zuletzt deshalb, weil die katholische Herrschaft bestrebt war, die Erinnerung an den Islam so weit als möglich zu tilgen. Dennoch sind Anhaltspunkte erhalten geblieben. Zu den Sehenswürdigkeiten von Santiago de Cuba zählt die Casa Diego Velázquez, das im Jahr 1516 erbaute Haus des ersten Gouverneurs der Insel. Die Architektur dieses Bauwerks ist rein maurisch. Von der allzu "neuzeitlichen" Bemalung der Außenfassaden abgesehen könnte es ebensogut in Fez oder Meknes oder einer anderen der alten Maghrebstädte stehen. Wenn derartige Bauformen in die Neue Welt getragen wurden, ist der Schluß gerechtfertigt, daß auch adäquate Musikformen dorthin gelangten. Diese sind jedoch beweglicher als Gebäude, weshalb sie in ihren rezenten Einkleidungen nicht mehr mit der gleichen Eindeutigkeit zu identifizieren sind, zumal eine solche Identifikation von der Afroamerikanistik noch überhaupt nie versucht wurde. Die unhinterfragte Ableitung des Cinquillo aus Schwarzafrika gehört wie vieles andere in das Feld der Rassenkunde, nicht der Musikwissenschaft.

Der Begriff SYNKOPE

Ein theoretisches und methodisches Problem in Zusammenhang mit dem Cinquillo und ähnlichen Rhythmusformeln ist der Terminus SYNKOPE, der in der einschlägigen Literatur zur Beschreibung additiver Phänomene notorisch verwendet wird. Der sinnvolle Gebrauch dieses Begriffs setzt ein System voraus, in dem STARKE und SCHWACHE Taktteile unterschieden werden, mit anderen Worten die DIVISIVE (auf Teilung = Division beruhende) Rhythmik, welche die neuzeitliche "westliche" Musik in allen ihren Erscheinungsformen beherrscht (von Experimentalformen des 20.Jh. abgesehen). Der Cinquillo und seine Verwandten gehören jedoch in das System der ADDITIVEN Rhythmik, und in diesem Kontext wird der Begriff SYNKOPE sinnwidrig. Additive Formeln entstehen durch die Aneinanderreihung (Addition) von Zählwerten, üblicherweise 2 [I. und seltener ..] und 3 [I.. oder II.], und die Impakte, die sie markieren, sind gleichwertig. Das schließt nicht aus, daß sie in der Konkretisierung mit unterschiedlichem Gewicht markiert werden, doch ist diese Verwendungsweise arbiträr und nicht gleichsam physikalisch vorgegeben, wie es dem westlichen Taktsystem von seinen Protagonisten unterstellt wird.

Der griechisch-deutsche Musikologe Thrasybulos Georgiades widmete diesem Problem eine Untersuchung, die jedoch kaum in afroamerikanistische Hände gelangt sein dürfte, da sie sich primär auf die Musik im antiken Griechenland bezieht (GEORGIADES S.11 ff.). Ausführliche, für westliche Leser jedoch sprachlich eher unzugängliche Schriften zur additiven Rhythmik bietet

die türkische Musiktheorie (ÜNKAN S.107 ff.). In dieser trägt übrigens die dem
Cinquillo entsprechende Formel den Namen DÜYEK. Auch dieser Faden kann hier nicht weiter verfolgt werden. Die Ausführungen sollen lediglich die p.t. Leser
darauf vorbereiten, daß sie den Begriff SYNKOPE im weiteren Verlauf der vorliegenden Sendungen nicht mehr finden werden. Daß er durch den in der Jazzterminologie gängigen Begriff OFFSETTING neutralsiert wird, sei der Vollständigkeit halber angemerkt.

Die Schwierigkeiten mit dem Begriff Synkope verweisen indessen auf ein umfassenderes Problem, das zwangsläufig auftritt, wenn Musikgattungen beschrieben werden sollen, die nicht zum Fundus der neuzeitlichen westlichen
Kunst- und Zöglingsmusik gehören. Für die letztere steht ein terminologischer
Apparat bereit, mit dessen Hilfe sie sich präziser beschreiben läßt, als es bei anderen Kunstgattungen möglich ist. Wird diese Terminologie jedoch auf "exotische" oder "archaische" Formen von Musik angewendet, zeigen sich die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit. Daraus entstehen keine gravierenden Mißverständnisse etwa bei der Betrachtung asiatischer Musikkulturen, deren Differenzen zur westlichen Musik handgreiflich sind und die obendrein selbst
über eine elaborierte Terminologie verfügen. Fehlinterpretationen sind jedoch
fast unvermeidlich, wenn Musikgattungen zur Diskussion stehen, die mit der "westlichen" Musik in mehr oder minder hohem Maß kommunizieren, ohne sich vollständig mit ihr zu decken, wie es gerade in beiden Amerikas der Fall ist.
In solchen Fällen kann nur geschärftes Mißtrauen gegenüber eingefahrenen Sprechgewohnheiten und unausgesetzte terminologische Reflexion vor Irrtümern
bewahren, und selbst dafür gibt es keine Garantie.

****
THEMA I: Cakewalk
****

KOMPONIST: Kerry Mills
01. TITEL: At A Georgia Camp Meeting
ENSEMBLE und JAHR: ?; 1897
CODE und LABEL: --; BYG Records BYG 529.061 B/1
ZEIT:

Ein nordamerikanischer Paradefall für die Verwendung des Cinquillo ist der CAKEWALK, ein Stiefkind der Jazzliteratur. Grove 95 führt das Lemma überhaupt nicht. RECLAMS JAZZLEXIKON S.592 beschreibt ihn als einen "auf das
frühe 19.Jh. zurückgehenden Tanz afroamerikanischer Sklaven, bei dem (nach ungesicherter etymologischer Deutung) als Preis ein Kuchen zu gewinnen war. Ab
den 1880er Jahren wurde der Cakewalk in stilisierter Form als 'typischer Negertanz' fester Bestandteil von Minstrelshows und schließlich - um die Jahrhundertwende - als Modetanz weltweit populär." Demnach scheint er im Ursprung eher ein Tanzspiel als ein festgelegter Tanz im Sinn von Danzón oder
Habanera gewesen zu sein. Zu seiner Verwendung in den Minstrelshows gibt WONDRICH S.41 folgende Beschreibung: "By the late 1870s, the walkaround began
doing something new: the cast started strutting around in pairs, male and 'femal', flinging their legs up in the air and throwing their heads back in

wild abandon... This was the cakewalk." Vom "weltweit populären Modetanz" ist
anzunehmen, daß er zu seinen Ursprungsformen in gleichem Mißverhältnis stand
wie alle international verbreiteten Derivate von Tänzen aus dem afroamerikanischen Milieu.

Das Paradebeispiel für diesen Tanz ist der 1897 von dem klassisch ausgebildeten Violinisten Kerry Mills komponierte Cakewalk "A Georgia Camp Meeting", der 1899 in überarbeiteter Version unter dem Titel "At A Georgia Camp Meeting" neu ediert wurde. Das Titelblatt der Zweitveröffentlichung enthält eine bemerkenswerte Information. Die Komposition wird beschrieben als
"A Characteristic March Which Can Be Used Effectively As A Two Step, Polka Or
Cakewalk." (WONDRICH S.63-65). Nach der Intention des Komponisten kann also der Titel von den Interpreten mit den Merkmalen von 4 Gattungen ausgestattet
werden, die sich zumindest nach europäischen Begriffen durchaus voneinander unterscheiden. Es scheint sich jedoch um keine amerikanische Erfindung zu handeln. Von Mozart ist eine Notiz aus dem Jahr 1787 erhalten, der zufolge bei
einem Ball in Prag "auf die Musick meines figaro, in lauter Contretänze und teutsche verwandelt" getanzt wurde (RIEMANN S.187).

"At a Georgia Camp Meeting" stammt aus dem Jahr 1899, erhalten auf einer PIANO ROLL, einem Lochstreifen für ein mechanisches Klavier. Er hat die
kompositorische Struktur AABBACCAA. Auffallend ist das singuläre A in der Mitte der Komposition, das auch bei den Ragtimes des öfteren zu beobachten ist. In den Strains A und B erfüllt der Schluß

[I.II.II. I.II.II. I.II.II. I.....]

seine formbildende Funktion. Er kann als eines der allgemeinsten Merkmale von
Cakewalk und Ragtime gelten, an dem die Zugehörigkeit eines Stückes zu diesen
Gattungen erkennbar ist.

BYG Records BYG 529.061: Archive of Jazz Vol.11. Riverside history of classic
Jazz. Zusammenstellung: J.Georgakarakos. o.O. o.J.

****

KOMPONIST: Bob Cole, J.Rosamond Johnson, James W.Johnson
02. TITEL: Under The Bamboo Tree
ENSEMBLE und JAHR: Joan Morris, William Bolcom; 1974
CODE und LABEL: --; Nonesuch Records H-71304 A/4
ZEIT:

Die 8-zähligen Formeln spielen nicht nur in Cakewalk und Ragtime, sondern auch in der zeitgleichen Unterhaltungsmusik am Broadway eine Rolle. Hier dienen sie wie schon bei George Bizet dazu, eine exotische Atmosphäre zu
erzeugen. Im folgenden Song aus dem Jahr 1902, der in New York entstand, prägen sie den Refrain eines Liedes, der einem Zulu in den Mund gelegt wird.
Wie der Text beweist, stellten sich die New Yorker die Zulu nach Art der Minstrel-Show vor:

If you lak-a-me, lak I lak-a-you
And we lak-a-both the same,

I lak-a-say, this very day,
I lak-a-change your name;
'Cause I love-a-you and love-a-you true
And if you-a love-a-me,
One live as two, two live as one
Under the bamboo tree.

Nonesuch Records H-71304: After The Ball. A treasury of turn-of-the-century popular songs. Aufnahmen o.J.: M.J.Aubort, J.Nickrenz. Kommentar: J.Morris. New York 1974.

****

KOMPONIST: Frank Ferera
03. TITEL: Hula Love Medley March
ENSEMBLE und JAHR: Hilo Hawaiian Orchestra; 1928
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder Records 1052 Nr.2
ZEIT: 2.47

Über dieses exotische Timbre im Broadway-Entertainment hat die verformelte Melorhythmik Auswirkungen in Regionen und Stilen, in denen sie niemand mehr mit ihrem Ursprung in Verbindung bringt. Die Vereinigten Staaten griffen im 19.Jh. nach dem pazifischen Raum. 1854 erzwangen sie die Öffnung der japanischen Häfen, und 1898 besetzten sie Hawaii und die Philippinen. Die letzteren wurden wieder in die Unabhängigkeit entlassen, Hawaii jedoch dem Verband der USA eingegliedert. Durch die hawaiianische Rezeption der nordamerikanischen Unterhaltungsmusik im frühen 20.Jh. entstand ein neues Instrument, das heute wie die Ukelele als "typisch" polynesisch gilt - die sogenannte HAWAII-GITARRE, englisch STEEL GUITAR. Sie ist ein Ableger der BOTTLE NECK GUITAR, die mit dem US-Tourismus auf die Inseln kam. Die Hawaiianer bauten die Glissandotechnik zu schmelzenden Kantilenen aus, die nach der Einführung der Elektroverstärkung an den Rand des Erträglichen getrieben wurden. Die folgende Aufnahme stammt aus dem Jahr 1928. Sie steht der amerikanischen Unterhaltungsmusik der Jahrhundertwende noch sehr nahe. Bei genauerem Hinhören entpuppt sie sich als Cake Walk, der durch das Arrangement und die Gitarrentechnik oberflächlich verfremdet wurde.

Rounder Records 1052: Vintage hawaiian music. Steel guitar masters 1928-1934.
Zusammenstellung: B.Brozman, Ch.Strachwitz. Kommentar: B.Brozman. Cambridge Mass. 1989.

****

THEMA II: Cinquillo in Afro-Amerika

****

KOMPONIST: Carlos Puebla
04. TITEL: Si no fuera por Emiliana
ENSEMBLE und JAHR: Vieja Trova Santiaguera; 2000
CODE und LABEL: --; Virgin 8491352 Nr.7
ZEIT: 4.16

Den Cinquillo gibt es nicht nur - und vor allem nicht in erster Linie - in den Vereinigten Staaten, sondern sein eigentliches Verbreitungesgebiet sind

die Inseln der Antillen und die Nord- und Ostküsten Südamerikas. Die Vereinigten Staaten sind wirklich nur der Nordrand seines Vorkommens. In Kuba,
wo die karibische Rhythmik ihren Kumulationspunkt hat, wird er bis heute verwendet, wie die Aufnahme "Si no fuera por Emiliana" der Vieja Trova Santiaguera aus dem Jahr 2000 zeigt.

Virgin 8491352: Vieja Trova Santiaguera. Dominó. Aufnahmen 2000: J.Belc.
Kommentar: R.Caravaca. Madrid 2000.

****
****

KOMPONIST: Traditionell
05. TITEL: Abraham soulagé-mwen
ENSEMBLE und JAHR: Raoul Grivalliers And Group; 1962
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder Records CD 1730 Nr.1
ZEIT: 2.35

Auch dem folgenden Bèlè (kreolisch für BEL AIR) aus Martinique unterliegt der Cinquillo. Trotz des Titels "Abraham, heile mich!" handelt es
sich um einen profanen Tanz, nicht um eine Heilungszeremonie, wie sie in diesem Weltteil vorkommen kann. Es ist eine Merkmal des afroamerikanischen Raumes, daß sich sakrale und profane Musik und Tanz erheblich näher stehen, als sich das Europäer - vor allem aus dem katholischen Raum - vorstellen können.

Rounder Records CD 1730: Martinique. Cane fields and city streets. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax.
Kommentar: J.Gerstin, D.Cyrille. Cambridge Mass. 2001.

****
****

KOMPONIST: Lionel Belasco
06. TITEL: Germaine
ENSEMBLE und JAHR: Belasco's Band; 1914
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder Records CD 1039 Nr.2
ZEIT: 2.51

Der aus Trinidad stammende Pianist Lionel Belasco wurde um 1882 geboren, zog aber 1919 nach New York, wo er 1967 starb (BROOKS S.528). Wie in
der Einspielung aus Kuba fungiert der Cinquillo in Titel "Germaine" der "Lionel Belasco Band" vom Jahr 1914 als ostinate Begleitformel. Die Besetzung
des Orchesters ist nicht angegeben.

Rounder Records CD 1039: Calypso Pioneers 1912-1937. Kommentar: D.Spottswood,
D.Hill. Cambridge, Mass. 1989.

****
****

KOMPONIST: Lionel Belasco
07. TITEL: Bajan Girl
ENSEMBLE und JAHR: Lionel Belasco (Pianowalze); 1915
CODE und LABEL: --; Harlequin HQ 2016 A/5
ZEIT:

Von Lionel Belasco sind auch Lochstreifen für mechanische Klaviere

erhalten. Die Begriffe Cakewalk und Ragtime werden auf Trinidad zwar nicht verwendet, doch gehört der Titel "Bajan Girl" von Jahr 1915 der musikalischen
Struktur nach zu diesen Gattungen, einschließlich der Verwendungsart des Cinquillo, der hier aus Klauselanzeiger in der Form [I.II.II.I.....] auftritt. "Bajan Girl", das hier unter der Gattungsbezeichnung PASEO läuft, hat die Struktur AABBAABBAABBAAABBAB. Wie weit die Unregelmäßigkeiten in der
zweiten Hälfte der beiden Stücke künstlerische Absicht oder Folge der Aufnahmebedingungen sind, etwa ad hoc erfolgte Abstimmung auf die Länge einer
Schellackplatte, läßt sich nicht beurteilen.

Daß nicht nur im Formativ des Jazz, sondern ebenso auf Trinidad nächstähnliche Muster auftreten, wirft Fragen auf, die die Vor- und Frühgeschichte des Jazz in völlig anderem Licht zeigen, als sie bisher betrachtet wurde. Abgesehen davon zeigen einerseits "Mango Vert" und "Germaine", andererseits "Bajan Girl", daß der Cinquillo auf den Antillen schon am Beginn des 20. Jahrhunderst in unterschiedlicher Weise gebraucht wurde, was wieder ein Indiz dafür ist, daß er sich nicht in einer Modewelle von einem Zentrum aus verbreitete, sondern im Substrat der karibischen Musik
verankert ist, aus dem er in mehr als einer Verwendungsweise aktiviert werden
kann.

Harlequin HQ 2016: Jazz and hot dance in Trinidad 1912-1939. Volume 7.
Kommentar: R.K.Spottswood. Crawley WS 1985.

****
****

KOMPONIST: Ernesto dos Santos "Donga", Mauro de Almeida
08. TITEL: Pelo Telefone
ENSEMBLE und JAHR: Bahiano e o Conjunto da Odeon; 1917
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux et Associés FA 159 CD 1 Nr.9
ZEIT: 3.15

Ein Beleg aus Brasilien wird unter dem Obertitel SAMBA angeboten. Für den europäischen Tanzschul-Samba ist der Cinquillo nicht charakteristisch, doch ist SAMBA in Brasilien ein Begriff von schier unglaublicher Spannweite.
Der brasilianische Autor E.Carneiro schätzte im Jahr 1962 die Anzahl der Samba-Gattungen auf 170, doch gilt als sicher, daß er nicht alle erfaßt hatte
(GERISCHER S.143). Der Cinquillo tritt hier in der Gestalt [II.II.I.] auf, d.h. nach dem Derler-System in der 2. Position.

Frémeaux et Associés FA 159: Samba. Batuque - Partido Alto - Samba-cancao
1917-1947. Kommentar: Ph.Lesage. Vincennes 1998.

****
****

KOMPONIST: George Baillie
09. TITEL: Mango Vert
ENSEMBLE und JAHR: Lovey's Band; 1912
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder Records CD 1039 Nr.1
ZEIT: 2.57

In derselben Gestalt [II.II.I.] äußert sich der Cinquillo im Titel "Mango Vert" des Orchesterchefs George Baillie aus Trinidad, der zu seinen ältesten Aufnahmen aus dem Jahr 1912 gehört. Entsprechend dem Aufnahmedatum des Stückes ist der Cinquillo allerdings mühsam zu hören, da die Begleitung

die Tendenz zeigt, zu einem allgemeinen Hintergrundsgeräusch zu verschwimmen.
Das anonyme Ensemble besteht aus Violine, Flöte, Klavier, Gitarre und Cuatro.
George Baillie starb 1937. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Sein Künstlername,
unter dem er auftrat, war "Lovey" (BROOKS S.528).

Rounder Records CD 1039: Calypso Pioneers 1912-1937. Kommentar: D.Spottswood,
D.Hill. Cambridge, Mass. 1989.

****

KOMPONIST: Traditionell
10. TITEL: Maman kalè a dolè
ENSEMBLE und JAHR: Francois Ladrezeau And Group; 1992
CODE und LABEL: HM 83; OCORA C 560030 Nr.2
ZEIT: 7.12

Der Cinquillo in der Modulation [II.II.I.] wurde aber nicht nur in den
Modetänzen am Anfang des 20. Jahrhunters verwendet, sondern er reicht bis in
die Grundschichten der karibischen Musik. So ist sie im GWOKA auf Guadeloupe
häufig, der laut Begleittext seinen Ursprung in den Ländern des Golfs von
Guinea und im alten Königreich Kongo haben soll. Aus welchen Merkmalen der
Gattung dieser Schluß zu ziehen ist, wird nicht mitgeteilt. Die zitierte
Formel kann nicht dazugehören.

OCORA C 560030: Guadeloupe. Le gwoka. Soirée lèwoz à Jabrun. Aufnahmen 1992
und Kommentar: C.Bourgine. Paris 1992.

****
THEMA III: Spezialform des Cinquillo
****

KOMPONIST: Traditionell
11. TITEL: When The Saints Go Marching In
ENSEMBLE und JAHR: Napoleon Strickland And Band; 1970
CODE und LABEL: --; Testament Records TCD 5017 Nr.23
ZEIT: 3.43

Einen der interessantesten Belege zum Thema Cinquillo bietet eine
Einspielung von "When The Saints Go Marching In", aufgenommen 1970 in
Senatobia, Mississippi. Die Besetzung besteht aus Napoleon Strickland, Flöte
und Gesang, Jimmie Buford, Kesselpauke und R.L.Boyce, Große Trommel. Vom
bekannten Gospel wird lediglich der Refrain verwendet, allerdings in 12maliger
Wiederholung. Die einzelnen Strophen der Aufnahme bestehen tendentiell aus 16
Takten in Gruppen zu 4 x 4, wobei unter dem Begriff TAKT im gegenständlichen
Fall eine 8zählige Einheit zu verstehen ist, bedingt durch den Cinquillo. Die
volle Trommelbegleitung, der einige Orientierungsschläge auf der Pauke
vorangehen, setzt erst mit dem 6. Takt ein, geht dann jedoch ungebrochen bis

an das Ende der Einspielung durch. Zum Verständnis der graphischen Darstellung
des Ablaufs ist folgende Legende nötig:

c = Cinquillo in der Gestalt [xI.Ix.I.]
m = Marsch, eine isometrische Formel [x.I.x.I.]
. = halbe Marschformel [x.I.]

```
inst.  1.   - - - - | - m c m | c c c c |  c m m c
inst.  2.   c m c m | c m m c | c c c c |  c c c c
inst.  3.   c m c m | c m m c | c c c c |  c m m c
vok.   4.   c m c c | c m m c | c c m c |  c m m c
inst.  5.   m m .c m | c m m c | c c c c |  c m m c
vok.   6.   c c m c | m m c c | c m m c |  c m c
vok.   7.   m c c c | c m m c | c c c c |  c m m c | c
vok.   8.   c c c c | c m m c | c c c c |  c c m c | m
inst.  9.   c m c m | c m m c | c c c c |  c m m c
inst. 10.   c m c m | c m m c | c c c c |  c m m c
inst. 11.   c m c m | c .c. c | c c c c |  c m m c
vok.  12.   c m c m | c m m c | c m c c |  c m m c | c c
```

Durch alle Unregelmäßigkeiten hindurch läßt sich eine "Idealstrophe" mit der Struktur c m c m | c m m c | c c c c | c m m c abstrahieren, die im dritten, neunten und zehnten Durchgang rein ausgeführt wird. Die in allen anderen Strophendurchgängen belegten Vertauschungen der beiden Formeln gegenüber diesem Grundmuster dürften der spontanen Aktion entsprungen sein, da sich im melischen Ablauf kein Grund dafür finden läßt. Gravierender sind Unregelmäßigkeiten in der Taktzahl. So enthält die Strophe 6 nur 15 Takte, die Strophen 7 und 8 dagegen 17. Die beiden letzten Cinquillos in Strophe 12 bilden die Schlußformel und zählen nicht als Normabweichung. Am auffallendsten sind die Verhältnisse in Strophe 5, wo zwischen dem zweiten und dritten Takt eine Hälfte der isometrischen Formel eingeschoben ist, wodurch der gesamte Ablauf 16 1/2 Takte lang wird. In Strophe 11 hat die zweite Viertaktgruppe die Struktur Cinquillo-halbe Marschformel-Cinquillo-halbe Marschformel-Cinquillo, wodurch trotz der Anomalie die Anzahl von 4 x 8 = 32 Zählwerten erhalten bleibt. Auch diese Brüche der Norm wurden von den Musikern ohne Zweifel nicht geplant, sondern ergaben sich aus der Zwanglosigkeit der Situation.

Das brennendste musikhistorische Problem dieser Aufnahme ist die Gestalt [xI.Ix.I.], in der der Cinquillo erscheint, denn sie ist vollständig identisch mit jener Formel, die in der türkischen Rhythmusterminologie den Namen DÜYEK (UNGAY S.39-40) und in der arabischen den Namen MAQSUM (Sakkara CD 1997/01 Nr.7) trägt. Sie findet sich allerdings nicht nur in den arabischen Ländern und der Türkei, sondern läßt sich bis in das Tarimbecken und nach Celebes belegen. Damit soll durchaus nicht insinuiert werden, daß musikalische Direktverbindungen zwischen dem ländlichen Süden der Vereinigten Staaten und dem Nahen und Mittleren Osten bestünden. Gerade dadurch wird jedoch das Rätsel so vertrackt, denn der Düyek ist trotz seiner weiten Verbreitung im Orient keine Allerweltsformel. Vor allem stammt er NICHT aus dem mystischen Himmel aller afroamerikanistischen Urideen, nämlich aus Schwarzafrika, auch nicht aus

dem Sudan und zu allem Überfluß nicht einmal von Berbern, obwohl diese schon
zum neuorientalischen Nordafrika überleiten. Ein hypothetischer Übertragungsweg vom Orient nach Georgia und Mississippi, der nicht jeder Erfahrung und Vernunft Hohn sprechen soll, kann nur über Europa gehen.

Damit eröffnet sich ein (musik-)historischer Fragenkomplex ungeahnten Ausmaßes. Da unbekannt ist, seit wann der Ensembletyp in den Vereinigten Staaten in volkstümlichem Gebrauch steht, bieten sich als Herkunftsländer mehrere Mächte an. Von einem Yankee-Standpunkt aus wäre Britannien die erste
Adresse, doch gerade im Staat Mississippi käme Frankreich ebensogut in Frage,
und im Fall von Georgia ist nicht einmal Spanien vollständig auszuschließen.
Die geographische Herkunft ist jedoch nur der vordergründigste Aspekt des Problems. Musikhistorisch wichtiger ist der Umstand, daß die Militärtrommeln
vor der Einführung elektr(on)ischer Kommunikationsmittel als Signalinstrumente
dienten und erst in zweiter Linie als Taktgeber für den Marsch, zu dem sie erst durch die Entwicklung der spätneuzeitlichen Kriegsführung mutierten. Dementsprechend verfügten die Trommler in der frühen Neuzeit über ein reiches
Inventar von Schlagformeln, die jeweils bestimmte Kommandos bedeuteten und daher stabil eintrainiert sein mußten. Spärliche Relikte dieser Traditionen wie etwa die schottischen PARRADIDDLES finden sich noch in den modernen Schlagzeugschulen.

Testament Records TCD 5017: Traveling through the Jungle. Fife and Drum Band
Music from the Deep South. Aufnahmen 1970 und Kommentar: D.Evans. Oakland, CA, 1995.

****
REGIEBEMERKUNG: Von den folgenden 3 Titeln, die unter den Nummern 12a, b und c
laufen, würde ich vorschlagen, von dem Moment an, in dem der Cinquillo in der
Gestalt [xI.Ix.I.] erklingt, etwa 8 Takte zu spielen, aber nicht mehr. Du könntest "When The Saints Go Marching In" anspielen, die drei Aufnahmen als Beispiele einfügen, und dann "When The Saints Go Marching In" fertig spielen.
Das ist nur ein Vorschlag. Wenn Du eine bessere Idee hast, hat diese den Vorrang.
****

KOMPONIST: Traditionell
12a.TITEL: Improvisations On Popular Themes
ENSEMBLE und JAHR: Abdin Hossein And Group; 1977
CODE und LABEL: --; Ethnic Folkways Library FW 8512 B/2
ZEIT: 4.00

Der Maqsum in Ägytpen,

Ethnic Folkways Library FW 8512: Folkways records. Music of Upper-Egypt.
Aufnahmen 1977 und Kommentar: A.Weber. New York 1979.

KOMPONIST: Traditionell
12b.TITEL: Nazirkhom
ENSEMBLE und JAHR: Raman Sawut, Osman Oskur; 1986-1987
CODE und LABEL: LC 8191; Playa Sound PS 65087 CD Nr.8

ZEIT: 3.21

bei den Uiguren im Tarimbecken

Playa Sound PS 65087 CD: La route de la soie. Chine - Xinjiang. Aufnahmen 1986-1987 und Kommentar: A.Bakewell. Boulogne 1992.

KOMPONIST: Traditionell
12c.TITEL: Danse des tisserandes
ENSEMBLE und JAHR: ?; 1967
CODE und LABEL: --; Anthologie de la musique des peuples AMP 7 2906 B/1
ZEIT: 1.59

und auf Celebes.

Anthologie de la musique des peuples AMP 7 2906: Les Musiques de Célèbes. Indonesie. Musiques toradja et bugis. Aufnahmen 1967-1975 und Kommentar: J.Koubi, Chr.Pelras. Paris o.J.

****
THEMA IV: Cinquillo II
****

KOMPONIST: ?
13. TITEL: Ragtime Oriole
ENSEMBLE und JAHR: Fred van Eps; 1920
CODE und LABEL: --; BYG Records BYG 529.061 A/6
ZEIT:

Eine sogar in der Karibik seltene Variante des Cinquillo setzt Fred van Eps in seiner Aufnahme des "Ragtime Oriole" vom Jahr 1920 ein. Dieser hat den Aufbau AABBACDABA. Der Strain C wird von der Formel [II.I.II.] beherrscht, im Derler-System die 3. Modulation der Formel. Bedauerlicherweise sind derzeit am Tonträgermarkt von diesem Musiker so gut wie keine Einspielungen greifbar, obschon er eine Unzahl davon produziert haben muß. Ein Querschnitt durch das Schaffen dieses einstmals berühmtesten Banjospielers böte über die vor dem Ersten Weltkrieg kursierenden Moden bessere Aufschlüsse als alle gelehrten Abhandlungen zum Thema. Ferner geht daraus hervor, daß am Banjo keineswegs nur "Country Music" gespielt wurde, wie europäische Liebhaber des Instruments zu glauben geneigt sind.

BYG Records BYG 529.061: Archive of Jazz Vol.11. Riverside history of classic Jazz. Zusammenstellung: J.Georgakarakos. o.O. o.J.

****

KOMPONIST: Traditionell
14. TITEL: Breakaway
ENSEMBLE und JAHR: Sidney Stripling; 1941
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder Records CD 1828 Nr.15
ZEIT: 3.31

Daß der Cinquillo in der Minstrelsy verwendet wurde, bestätigt schon das Zitat von WONDRICH (Musikbeispiel 1). Von ihr sind leider keine hinreichend aussagekräftigen Dokumente vorhanden. Verstreute Spuren des Cinquillo in der Country Music (weiß und schwarz gleichermaßen) ermöglichen einen Blick zurück. So verwendet der Banjospieler Sidney Stripling im Stück "Breakaway", aufgenommen in Fort Valley, Georgia, 1941, die Formel so, daß sie in den Gestalten [II.II.I.], [II.I.II.] und [I.I.I.I.II.II.I.] auftritt. Hier handelt es sich nicht um eine ostinate Begleitung, sondern die Behandlung des Cinquillo erinnert eher an den Cakewalk. Werden nicht die vordergründigen Attitüden der Darbietung, sondern die musikalischen Strukturen ins Auge gefaßt, verringern sich die Unterschiede zwischen "städtischer" und "ländlicher" Musik zusehends. Gerade in diesem Fall drängt sich der Gedanke an die Blackface Minstrelsy als Vermittlerin auf, da sie einerseits aus dem ländlichen Repertoire ihre musikalischen Motive schöpfte, andererseits darauf zurückwirkte.

Rounder Records CD 1828: Deep River of Song. Georgia. I'm gonna make you happy.
Aufnahmen 1934-1943: J.A.Lomax u.a. Kommentar: D.Evans. Cambridge Mass. 2001.

****

KOMPONIST: Traditionell
15. TITEL: Marching Jaybird
ENSEMBLE und JAHR: Lacey Phillips; 1956
CODE und LABEL: --; Albatros VPA 8301 A/8
ZEIT:

Im nächsten Beispiel, dem Banjosolo "Marching Jaybird", eingespielt 1956 von Lacey Phillips aus den südlichen Appalachen, tritt der Cinquillo nicht so gestalthaft in Erscheinung wie im vorangehenden Stück, sondern er bildet den Attraktor, den Lacey Philips in unablässiger Mikrovarianz umkreist.
Bemerkenswert ist der Aufbau der Komposition. Sie besteht aus drei Strains in der Anordnung ABBABBCCBB. Davon haben die Strains A und B je 8 Takte, der Strain C dagegen nur 6. Handelt es sich dabei um einen individuellen Einfall des Musikers oder um einen Reflex älterer Traditionen? Die Appalachen sind insgesamt ein Rückzugsgebiet für ältere Formen "weißer" Musik, die in anderen Gegenden der USA von jüngeren Moden verdrängt wurden.

Albatros VPA 8301: USA Folk and Blues. Musica strumentale degli Appalachi.
Aufnahmen 1956: D.Hamilton, L.Clancy, P.Clayton. Milano o.J.

****

THEMA V: Habanera

****

KOMPONIST: Lionel Belasco
16. TITEL: Trinidad Carnival
ENSEMBLE und JAHR: Lionel Belasco (Pianowalze); 1922
CODE und LABEL: --; Rounder Records CD 1105 Nr.1

ZEIT: 2.44

Vom Cinquillo gibt es nicht nur die fünfschlägige Vollform [I.II.II.] und ihre Modulationen, sondern auch Varianten, bei denen ein Schlag fehlt. So hat der Titel "Trinidad Carnival" von Lionel Belasco, ebenfalls erhalten als Lochstreifen für ein mechanisches Klavier aus dem Jahr 1922, die Formel [I.II.I..] als rhythmische Grundlage, aber nicht als ostinate Begleitung, sondern nach Art des Cakewalk oder Ragtime als Bestandteil des melodischen Geschehens. Außerdem scheint er in seinem Aufbau zwischen den 8taktigen Einheiten, wie sie aus dem 18. Jahrhundert ererbt sind, und den 16taktigen Einheiten des 19. Jahrhunderts zu vermitteln. Er hat die Struktur AABABABA, wobei nur der Strain B einen eindeutig 16taktigen Charakter hat, wogegen sich der Strain A aus zweimal 8 Takten zusammensetzt, die ihrer Gestalt nach jeweils als eigener Strain gelten könnten.

Rounder Records CD 1105: Calypso Calaloo. Early Carnival Music in Trindad. Aufnahmen 1914-1950. Kommentar: D.R.Hill. Cambridge Mass. 1993.

****

KOMPONIST: William Christopher Handy
17. TITEL: Saint Louis Blues
ENSEMBLE und JAHR: Jim Europe's 369th U.S. Infantry Band; 1919
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux et Associés FA 181 CD 1 Nr.8
ZEIT: 3.04

Eine dieser 4schlägigen Varianten der 8zähligen Formeln wurde weltberühmt, denn sie zeichnet die Habanera aus. Sie hat (zumindest ursprünglich) die Struktur [I..II.I.], wie sie im "Saint Louis Blues" von Jim Europe's 369th U.S. Infantry Band vom Jahr 1919 erhalten ist. In dieser Aufnahme erweist er sich als Habanera, verfremdet durch zickige Soli. Der JUNGLE STYLE Duke Ellingtons ist hier schon vorweggenommen. Die Begleitung lebt vollständig von der "klassischen" Habanera-Formel, getragen von einer Castagnette. Schon im Jahr 1909 leitete W.C.Handy ein Tanzorchester in Memphis, und dabei machte er folgende Beobachtung:

"I noticed something that struck me as a racial trait, and I immediately tucked it away for future use. It was the odd response of the dancers to Will H.Tyler's (sic) MAORI [a habanera, despite its exotic name]. When we played this number and came to the Habanera rhythm, containing the beat of the tango, I observed that there was a sudden, proud and graceful reaction to the rhythm. Was it an accident, or could the response be traced to a real but hidden cause? I wondered. White dancers, as I had observed them, took the number in stride. I began to suspect that perhaps there was something Negroid in that beat, something that quickened the blood of the Dixie Park dancers. Well, there was a way to test it. If my suspicions were grounded, the same reaction should be manifest during the playing of LA PALOMA. We used that piece, and sure enough, there it was, that same calm yet ecstatic movement. I felt convinced. Later, because of this conviction, I introduced the rhythm into my own compositions. It may be noted in the introduction to the ST. LOUIS BLUES, the instrumental piano copy of MEMPHIS BLUES, the chorus of BEALE STREET BLUES and other compositions." (SUBLETTE S.326-327).

Deutlicher, als es in diesem Text geschieht, konnte W.C.Handy nicht beschreiben, wie er zum Habanera-Rhythmus gekommen war. Schon im Jahr 1900 war er mit "Mahara's Minstrels" auf Tournee in Kuba, wo er Bekanntschaft mit der Musik der Insel machte (BROOKS S.412). Die Aufnahme des "St.Louis Blues" von Jim Europe ist ein Prüfstein für die "jazzideologische" Interpretation des frühen Jazz. Entweder sie wird aus der Liste "echter" Jazztitel gestrichen, was ihr klanglicher Habitus und ihre Phrasierung verbietet, oder das Faktum muß zugegeben werden, daß die Musiker, die damals den Jazz trugen, nicht in einem nur ihnen eigenen "Stil" schmorten, sondern die internationale Modemusik ihrer Zeit spielten. Es sei auf den Umstand hingewiesen, daß vor dem Jahr 1917 keine Aufnahmen in den Entstehungsregionen des Jazz gemacht wurden, weshalb Rückprojektionen späterer Verhältnisse fragwürdig sind.

Frémeaux et Associés FA 181: Early Jazz 1917-1923. Kommentar: D.Nevers. Vincennes 2000.

****

KOMPONIST: María Tereza Vera
18. TITEL: Veinte años
ENSEMBLE und JAHR: María Tereza Vera; 1935
CODE und LABEL: DK 041; Mélodie 79613-2 Nr.18
ZEIT: 3.09

Die Habanera ist eine Abkürzung von "Danza Habanera" = "Tanz von Havanna". Obwohl der Tanz nach der Hauptstadt der Insel benannt ist, hat er dort im 20. Jahrhundert nur wenige Beispiele. Sein prominentestes Beispiel ist "Veinte años", 1935 komponiert und interpretiert von Maria Tereza Vera (1895-1965). Ihr Vater war ein Spanier, d.h. ein Weißer, jedoch ihre Mutter eine Schwarze. Aus ihrem mütterlichen Erbe dürfte zu erklären sein, daß sie 1933 einem Cabildo (eine Santeria-Vereinigung) beitrat und sich aus diesem Grund drei Jahre aus dem Konzertleben zurückzog. Ihren ersten öffentlichen Auftritt hatte sie mit 16. Ab da war sie mit Ausnahme des Santeria-Intermezzos bis knapp vor ihrem Tod "on stage".

Mélodie 79613-2: Las Divas Cubanas. Kommentar: F.-X.Gomez. o.O. 2000.

****

KOMPONIST: Georges Bizet
19. TITEL: Habanera
ENSEMBLE und JAHR: London Symphony Orchestra; 1979
CODE und LABEL: LC 0305; Philips 446 865-2 Nr.5
ZEIT: 2.18

Durch einen historischen Zufall stammt der älteste Beleg der Habanera aus Europa - die Habanera aus der Oper "Carmen", 1875 komponiert von George Bizet. Sie wurde zu einem "Schlager" der Opernliteratur. Bei den europäischen Interpreten herrscht allerdings die Tendenz, die zweiten drei Impakte [II.I.] triolenartig zu realisieren, was der Formel die ursprüngliche Dynamik nimmt. Bizet hatte seine Habanera nicht selbst erfunden, sondern sie fußt auf der

Habanera "El Arreglito" des spanischen Komponisten Sebastian de Iradier y Salaverri (Riemann S.357). Dieser, Baske von Geburt und professionell ausgebildeter Kirchenmusiker, fuhr im Jahr 1861 nach Kuba, um die Musik der Insel zu studieren. Ob "El Arreglito" wirklich von Iradier stammt, oder ob er die Nummer aus Kuba mitbrachte, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Nicht zuletzt durch Bizet wurde die Habanera die erste internationale Lateinamerikamode.

Philips 446 865-2: Leichte Klassik. Bolero. Feuer des Südens. Aufnahmen 1961-1987. o.O. o.J.

****

KOMPONIST: Sebastian de Iradier y Salaverri
20. TITEL: La Paloma
ENSEMBLE und JAHR: Charlie Parker And Band; 1952
CODE und LABEL: --; Verve 314 527 779 2 Nr.12
ZEIT: 2.39

Die bekannteste Frucht dieser Studien, die Iradier in Kuba unternahm, wird mit dem Komplex Danza/Habanera zwar nicht in Verbindung gebracht, gehört jedoch historisch und typologisch dazu: "La Paloma". Da sich die Sendung an ein Jazzpublikum richtet, soll nicht Hans Albers oder Benjamino Gigli mit der Vorstellung dieses Stücks betraut werden, sondern Charlie Parker. Es ist erstaunlich, wie Parker, der nicht umsonst "Bird" genannt wurde, weil er wie ein Vogel über alle Themen darüberflog, am Thema von "La Paloma" klebt und nicht wirklich davon wegkommt.

Verve 314 527 779 2: Charlie Parker. South of the border. Aufnahmen 1948-1952.
Kommentar: H.Martin. New York 1995.

****

KOMPONIST: Eugène Delouche
21. TITEL: "Martinique"
ENSEMBLE und JAHR: Orchestre Del's Jazz Biguine; 1935
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux et Associés FA 007 CD 2 Nr.5
ZEIT: 2.53

In den 30er Jahren erlebte die kubanische Musik auch in Paris einen Boom. Erkennbar ist dieser Umstand, daß selbst eingefleischte Biguine-Musiker kubanische Tänze aufgriffen. Die folgende Habanera "Martinique" des "Orchestre Del's Jazz Biguine" ist dafür ein Beleg. Im Milieu der Biguine ist die Habanera ein Fremdkörper. Daß sie das genannte Orchester spielt, ist eine Konzession an die Kuba-Mode in Paris in den 1930ern, nicht gestandenes Biguine-Repertoire. Das Ensemble hat folgende Besetzung:

Eugène Delouche:	Klarinette
René Léopold:	Klavier
Pollo Malahel:	Sologitarre
Richard Alexis:	Rhythmusgitarre
German Araco:	Baß
Robert Mommarché:	Schlagzeug

Frémeaux et Associés FA 007: Biguine. L'age d'or des bals et cabarets antillais de Paris. Biguine, valse et mazurka créoles (1929-1940). Kommentar: J.-P.Meunier. Vincennes 1993.
II Nr.5: "Martinique" (1935; Habanera)

****

KOMPONIST: Traditionell
22. TITEL: Calinda
ENSEMBLE und JAHR: ?; ?
CODE und LABEL: --; Cook 5017 A/3
ZEIT:

Die Rhythmusformel, welche die Habanera kennzeichnet, findet sich aber nicht nur in den Tanzlokalen der westlichen Welt, sondern auch in den Altschichten der karibischen Musik. Die Calinda ist der Trommelgesang, der das Stockfechten begleitet, das auf den Antillen die Funktion hat wie die Capoeira in Bahia. Die vorliegende Aufnahme wurde in den 60er oder 70er Jahren gemacht.

Cook 5017: Bamboo-Tamboo, Bongo and the Belair. Ceremonial folk music from Trinidad. Aufnahmen o.J.:E.Cook. o.O. o.J.

****

THEMA VI: Tango

****

KOMPONIST: R.Fernández
23. TITEL: Golpea que te van a abrir
ENSEMBLE und JAHR: Banda de la Policia de Buenos Aires; 1907-1909
CODE und LABEL: --; el bandoneón EBCD 136 Nr.8
ZEIT: 2.42

Der argentinische Tango ist ein Ableger der Habanera. Die Bezeichnung "argentinisch" ist wichtig, den "Tango" ist im Spanischen eine in das Mittelalter zurückgehende Tanzbezeichnung, die allerdings völlig andere Tänze benennt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden in Buenos Aires und Montevideo an der Habanera jene Veränderungen vorgenommen, die seither in modischen und regionalen Varianten die westliche Welt in immer neuen Fieberschüben überfluten. Ein relativ frühes Beispiel stammt von der "Banda de la Policia de Buenos Aires", aufgenommen in den Jahren zwischen 1907-1909. Um diese Zeit faßte der Tango auch in den Vereinigten Staaten und in Europa Fuß.

el bandoneón EBCD 136: Homenaje a la guardia vieja del Tango. Banda Italo-Argentina 1907-1909. Banda de Policia de Buenos Aires 1907-1909.
Banda Española 1907-1909. Kommentar: R.Daus. Barcelona 2001.

****

KOMPONIST: Scott Joplin
24. TITEL: Solace

ENSEMBLE und JAHR: Scott Joplin (Pianowalze); ?
CODE und LABEL: --; Catfish Records KATCD 190 Nr.21
ZEIT: 4.30

Sei es als Habanera, sei es als Tango - die Formel [I..II.I.] beeindruckte nicht nur W.Ch.Handy, sondern sie findet sich bei verschiedenen Ragtime- und Jazzmusikern. Sie wurde allerdings immer als etwas Exotisches aufgefaßt, das nur besondere Stücke kennzeichnete. So verwendet Scott Joplin diesen Rhythmus im Titel "Solace" (= "Trost"). Wollte er damit sagen, daß er nach all den graden Stücken, die der Publikumsgeschmack von ihm forderte, bei dieser Nummer Trost fand?

Catfish Records KATCD 190: Scott Joplin. The Entertainer. Kommentar: K.Briggs.
o.O. 2001.

****

KOMPONIST: Moises Simons
25. TITEL: El Manisero
ENSEMBLE und JAHR: Louis Armstrong And His Orchestra; 1930
CODE und LABEL: --; Tumbao TCD 801 Nr.4
ZEIT: 3.28

Eine späte Verwendung der Formel stammt von Louis Armstrong, denn um 1930 hatte der Jazz die "südlichen" Relikte, die ihm bis in die 20er Jahre anhafteten, weitgehend abgestreift. Armstrong wendet die Habanera/Tangoformel auf den Pregón "El Manisero" an, den Moises Simons im Jahr 1928 für Rita Montaner schrieb und der entscheidend auf die neu entstehende Rumba-Mode einwirkte. Er dürfte allerdings der einzige von den vielen Interpreten dieses Stücks sein, der es mit der Habaneraformel unterlegte und nicht als Son auffaßte, der damals außerhalb Kubas als "Rumba" betrachtet wurde.

Tumbao TCD 801: 25 Versiones clasicas de "El Manisero". Aufnahmen 1928-1941.
Produktion: J.Pujol. Barcelona 1997.

****

Unterlegbeispiele:

KOMPONIST: ?
26. TITEL: Sunset Medley
ENSEMBLE und JAHR: W. "Gus" Haenschen, T.T.Schiffer; 1916
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.24
ZEIT: 3.12

Archeophone 1003: Stomp and swerv. American music gets hot. Aufnahmen 1897-1925. Kommentar: R.Martin, D.Wondrich. St.Joseph, IL 2003.

****

KOMPONIST: Ferdinand Morton
27. TITEL: New Orleans Joys
ENSEMBLE und JAHR: Ferdinand "Jelly Roll" Morton; 1923
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 039 Nr.3
ZEIT: 2.42

Frémeaux et Associés FA 039: Jazz New Orleans 1918-1944. Kommentar:
Ph.Baudoin. Vincennes 1995.

****
****

KOMPONIST: Traditionell
28. TITEL: Sail Away Lady
ENSEMBLE und JAHR: Uncle Bunt Stephens; 1926
CODE und LABEL: --; Smithsonian SFW CD 40090-2 Nr.1
ZEIT: 2.56

Smithsonian/Folkways recordings SFW CD 40090-1/2/3: Anthology of american folk
music. Ballads. Social music. Songs. Aufnahmen 1926-1934. Hrsg.:
H.Smith. Cambridge, Mass. 1997.

****
****

Graz, August 2006