Maximilian HENDLER

proto.030: Die Erben der Minstrelsy

****

THEMA I: Erinnerungen an die Minstrelsy

****

01. A.COLLINS: "Minstrel".....JEMF 109 B/1
02. H.SMITH: "Dixie".....Rounder CD 1799 Nr.28
03. N.LEGAULT: "Pieds et os".....Silex YA 225705 Nr.18

****

THEMA II: Coon Songs und andere Themen

****

04. L.SPENCER: "I Thought I Was a Winner".....Archeophone 1003 Nr.5
05. S.LEACHMAN: "The Fortune Telling Man".....Archeophone 1003 Nr.10
06. L.SPENCER: "You've Been a Good Old Wagon".....Archeophone 1003 Nr.3
07. A.COLLINS: "All Coons Look Alike to Me".....Archeophone 1003 Nr.4
08. B.WILLIAMS: "Nobody".....Archeophone 1003 Nr.11
09. OSSMAN-DUDLEY: "St.Louis Tickle".....Archeophone 1003 Nr.12
10. M.IRWIN: "The Bully".....JEMF 109 B/5
11. ZON-O-PHONE CONCERT BAND: "The Smiler".....Archeophone 1003 Nr.13
12. P.MILLER: "Watermelon Party".....Archeophone 1003 Nr.16
13. K.CHEATHAM: "Scandalize My Name".....JEMF 109 B/3
14. H.C.BROWNE: "Carve Dat Possum".....Archeophone 1003 Nr.19

****

THEMA III: Mutationen der Minstrelsy

****

15. FRED VAN EPS: "Turkey in the Straw Medley".....JEMF 109 B/4
16. FLOYD MING: "Indian War Whoop".....Smithsonian SFW 40090 2-A Nr.7
17. DINWIDDIE COLORED QUARTET: "Gabriel's Trumpet".....CDM 574 1201 Nr.3
18. S.TUCKER: "Some of These Days".....Archeophone 1003 Nr.17

****

THEMA VI: Cakewalk

****

19. CULLEN-COLLINS: "Eli Green's Cake Walk".....CDM 574 1201 Nr.2
20. SOUSA'S BAND: "At A Georgia Camp Meeting".....Archeophone 1003 Nr.6
21. GARDE REPUBLICAINE: "Le Vrai Cake Walk".....Pathe 1552551 A/1
22. C.WILLIAMS: "Cake Walking Babies from Home".....Archeophone 1003 Nr.27

****

THEMA V: Am Weg zum Jazz

****

23. ARTHUR PRYOR'S BAND: "A Coon Band Contest".....Archeophone 1003 Nr.8
24. E.FULLER'S FAMOUS JAZZ BAND: "A Coon Band Contest"...Archeophone 1003 Nr.21
25. PAPA CELESTIN: "Original Tuxedo Rag".....RBF Records RBF 17 B/6

****

UNTERLEGBEISPIELE:

26. D.W.QUINN: "Ain't That a Shame".....Archeophone 1003 Nr.9
27. EUROPE'S SOCIETY ORCHESTRA: "Castle House Rag".....Archeophone 1003 Nr.14
28. VERSATILE FOUR: "Circus Day in Dixie".....Archeophone 1003 Nr.15
29. LANIN'S SOUTHERN SERENADERS: "Shake It and Break It".Archeophone 1003 Nr.26
30. UNCLE DAVE MACON: "Old Dan Tucker".....Archeophone 1003 Nr.20

****

Im 19. Jahrhundert war die "Minstrelsy" oder "Blackface Minstrelsy" das wichtigste Unterhaltungsmedium in den Vereinigten Staaten. Wer die Populärmusik dieses Teiles der Welt zurückverfolgt, wird immer wieder auf sie stoßen. GROVE 86 schreibt: "A type of popular entertainment, principally of the 19th century, which consisted of the theatrical presentation of ostensible elements of black life in song, dance, and speech." Die Minstrelsy lebte also von der Nachahmung der Schwarzen durch Weiße, daher die Bezeichnung "Blackface Minstrelsy". Es versteht sich von selbst, daß sich diese Nachahmung eines rauhen Humors bediente, der die Schwarzen als das darstellte, was sie

nach der Meinung des größten Teiles der weißen Amerikaner waren - nämlich Untermenschen. Daher rührt auch das gebrochene Verhältnis der Vereinigten Staaten zu dieser Tradition, denn jede Beschäftigung mit ihr führt zu Ergebnissen, die der "political correctness" diametral widersprechen.

Die Wurzeln der Minstrelsy kommen aus verschiedenen Richtungen. Schon im 18. Jahrhundert hatte ein gewisser Charles Dibdin Lieder und Tänze der Schwarzen in seinen musikalischen "Extravaganzas" verwendet, mit denen er im Jahr 1768 begann, und die bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinein populär waren. Näher am Ursprung der Minstrelsy ist der englische Schauspieler Charles Mathews, der 1822 die Vereinigten Staaten bereiste und an der Art der "schwarzen" Lieder und des Dialektes großen Gefallen fand. Er nahm vor allem den Dialekt in seine sketches und stump speeches auf und hatte großen Erfolg damit. Im weiteren diente alles, was aus dem Süden der Vereinigten Staaten kam, als Material für das, was Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts die Minstrelsy wurde: Lieder der Plantagen und der Grenze, Musikstücke für das Kalebassenbanjo, dem Modell, aus dem um 1840 das Banjo entwickelt wurde, und direkte Beobachtungen der Schwarzen. Alles das wurde auf die Rudimente englischer Schauspiele aufgepfropft und ergab schließlich das, was als "Minstrelsy" in die Geschichte eingehen sollte.

Die Anfänge waren Zwischenspiele zwischen den Akten in Theatern oder im Zirkus. Ende der 1820er trat GEORGE WASHINGTON DIXON mit seiner Gruppe auf, die den Beginn der "Blackface Minstrelsy" signalisiert. Die Teilnehmer seiner Crew färbten sich die Gesichter mit Korkasche schwarz und trugen Kostüme, die nach Meinung der Weißen für die "Schwarzen" charakteristisch waren. Der naive, ungeschlachte Plantagensklave aus den Süden namens JIM CROW und der drollige städtische Dandy namens ZIP COON oder DANDY JIM wurden damals geschaffen. Sie blieben das weitere 19. Jahrhundert Hauptfiguren der Minstrelsy. THOMAS DARTMOUTH RICE gab der Minstrel Show, die er "Ethiopian Opera" nannte, einen höheren Organisationsgrad. Plantagenlieder im Dialekt der Schwarzen, Musik für Banjo und Fiddle und virtuose Tanzstücke bekammen durch ihn einen festen Platz in der Minstrelsy. Der rohe Humor, den schon Dixon gepflegt hatte, wurde von ihm noch vertieft.

Die Blackface Minstrelsy befreite sich Ende der 1830er vom Theater und von Zirkus und wurde zwischen 1840 und 1870 zur beherrschenden Form der Unterhaltungsbranche. Ein Ensemble aus Banjo, Fiddle, Tamburin und den sogenannten "Bones" (Rinder- oder Eselsrippen, auf denen catagnetten-artig gespielt wurde) kristallisierte sich heraus, durchwegs Instrumente, die zu den schwarzen Platagensklaven im Süden der Vereinigten Staaten assoziert wurden. Diese Gruppe, die um das eine oder andere Instrument bereichert werden konnte, diente sowohl zur Begleitung der Lieder im Dialekt der Schwarzen als auch zu den Tänzen, die ein fixer Bestandteil des Programms waren. Die erste Gruppe, welche die Show in diesem Sinn aufzug, waren die "Virginia Minstrels". Ihren ersten Auftritt hatten sie am 6. Februar 1843. Ihr wichtigster Mann war DAN EMMETT, Banjospieler und Fiddler, der das Lied "I wish I was in Dixie's land" schrieb, das unter der einfachen Bezeichnung "Dixie" in die amerikanische Musikgeschichte einging.

Während der 1840er wurde die Minstrel Show in zwei Teile unterteilt. Der erste Teil war dem städtischen schwarzen Dandy ZIP COON gewidmet, der zweite Teil JIM CROW, dem Plantagensklaven aus dem Süden. In den 1850ern wurde ein dritter Teil zugefügt. Der sogenannte "Walk-Around", früher der Abschluß der Minstrel Show, wurde ausgeweitet und ein eigener Abschnitt. Er bot dem Ensemble die Gelegenheit, in vielerlei Kombinationen Instrumentalspiel, Gesang und Tanz zu virtousen Höhepunkten zu treiben. Gleichzeitig wurden im ersten Teil die Partien, die sich auf Schwarze bezogen, zurückgedrängt. Sentimentale Balladen und ein "feiner" Stil begannen, die Introduktion zu beherrschen. Shows in dieser Form der "klassischen" Blackface Minstrelsy waren enorm populär, vor allem im Nordosten der Vereinigten Staaten.

Ab 1870 machte die Minstrelsy mehrere Veränderungen durch. Einige Truppen nahmen gigantomanische Ausmaße an und verdrängten mit ihren Erfolgen viele kleine Gruppen, die mit dem neuen Aufwand nicht mehr mithalten konnten. Namentlich zu nennen sind hier "Leavitt's Gigantean Minstrels" und "Cleveland's Colossals". Ferner nahmen die Minstrel-Gruppen nicht mehr nur die Schwarzen auf die Schippe, sondern auch Immigranten aus europäischen Ländern

und die indianischen Ureinwohner Amerikas. Drittens tauchten nun auch weibliche Minstrel-Gruppen auf. Bis dahin war die Minstrelsy eine rein männliche Angelegenheit. Auch Frauenrollen wurden von Männern gespielt. Frauen waren es auch, welche die schwarze Maskerade als erste ablehnten, und bald folgten ihnen männliche Gruppen. Die "Blackface Minstrelsy" wurde zur "Whiteface Minstrelsy".

Ein vollkommener Wechsel in der Minstrelsy bedeutete das Aufkommen schwarzer Gruppen. Sie fingen nach dem Bürgerkrieg im Jahr 1865 an, doch dauerte es bis um 1890, daß sich die schwarzen Entertainer im Showgeschäft der Vereinigten Staaten durchsetzten. Die "schwarze Minstrelsy" teilte mit der "weißen" die Vorliebe für Plantagen-Szenen, doch wurden die Schwarzen positiv dargestellt, mit dem Hintergrund von "Onkel Toms Hütte". Außerdem nahmen sie Spirituals in die Minstrel Show auf, womit sie große Erfolge hatten. Vor allem Georgia war ein Reservoire für schwarze Minstrel-Truppen, wie die "Brooker and Clayton's Georgia Minstrels", "Callender's Original Georgia Minstrels", "Original Georgia Minstrels", "Sprague's Georgia Minstrels" usw. beweisen. Für schwarze Musiker und Sänger war die Minstrelsy die einzige Gelegenheit, in das Show Business der Vereinigten Staaten hineinzuwachsen.

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zerfiel die Minstrelsy wieder in verschiedene Teile, wie sie 70 Jahre früher aus verschiedenen Teilen zusammengewachsen war. In New York entwickelte sie sich über die Burleske zum Broadway Musical. Ein ländlicher Zweig hinterließ starke Spuren in der Musik der südlichen Appalachen, wobei bis heute nicht klar ist, auf welcher Seite die Ursprünge zu suchen sind. Es dürfte sich um ein Henne/Ei-Problem handeln, d.h. die Musik der Appalachen wirkte auf die Minstrelsy, und diese wirkte wieder auf ihren Ursprung zurück, und dieses Wechselspiel wiederholte sich mehrere Male. Auf der schwarzen Seite ging die Entwicklung in Richtung Jazz. Mag der Jazz in New Orleans "erfunden" worden sein - die Bereitschaft, mit der er nach der Abwanderung der Musiker aus New Orleans aufgenommen wurde, und die Veränderungen, denen er schon in den 20er Jahren des 20.Jahrhunderts ausgesetzt war, weisen auf Tendenzen in der Minstrelsy zurück, in denen sie vorgeformt wurden.

Sowenig sich der "offizielle" Teil der Bevölkerung in den Vereinigten Staaten mit der Minstrelsy befaßt, sowenig kann ihr tiefer Einfluß auf die Popularmusik der USA und über deren mit Milliarden Dollars betriebenes Marketing auf die Popularmusik der ganzen Welt geleugnet werden. Aus der spöttischen Nachahmung der Schwarzen entstand ein Musikstil, dessen Wirkung bis heute anhält, und der fortlaufend offen für Übernahmen aus der schwarzen Sphäre ist. Umso mehr ist zu bedauern, das es keine authentischen Aufnahmen der Minstrelsy gibt. Als Chicester A.Bell und Charles S.Tainter im Jahr 1885 das "Graphophone" erfanden, das die Tonspur in eine Wachsschicht einritze, die auf einer Kartonwalze angebracht war, konnten umfänglichere Aufnahmen noch nicht gemacht werden. Das Grammophon für Schellackplatten wurde zwar ebenfalls schon im Jahr 1887 erfunden und 10 Jahre später serienweise hergestellt, doch war um diese Zeit die Minstrelsy vollkommen "out", und niemand dachte daran, diese veraltete Gattung aufzunehmen. Die Gier nach dem "Neuen", die bis heute die Platten- bzw. CD-Produktion antreibt, hielt sie an ihrem Anfang davon ab, sich mit ihren musikalischen Wurzeln zu beschäftigen, so daß heute nur mehr von den "Erben der Minstrelsy" gesprochen werden kann.

****
THEMA I: Erinnerungen an die Minstrelsy
****

KOMPONIST: ?
01. TITEL: "Minstrel"
ENSEMBLE und JAHR: Arthur Collins and Company; 1911
CODE und LABEL: --; The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109 B/1
ZEIT: 4.03

Von der Minstrelsy im eigentlichen Sinn gibt es keine Aufnahmen, doch ihr Aufbau ist aus einer Aufnahme wie "Minstrel" erschließbar. Sie beginnt mit einem "Song", dann folgt ein "Sketch", darauf folgt wieder ein Lied, dann

nocheinmal ein Sketch, und sie wird mit einem Lied abgeschlossen. Dazu kommen Tanzeinlagen, die akustisch nicht vermittelbar sind. In der Frühzeit der Minstrelsy bestand sie aus nicht anderem. Die Regie nahm im Lauf der Zeit zu, aus den Sketches wurden kurze Stücke, die Musik- und Tanzeinlagen wurden so angeordnet, daß sie dem Publikum eine Steigerung vermittelten, doch im Kern blieb das Schema dasselbe. Es ist die Form des Varietés, die den amerikanischen Gegebenheiten im 19. Jahrhundert angepaßt wurde. Daß der Witz auf Kosten der Schwarzen ging, gibt der Minstrelsy einen haut go-t, der den Vereinigten Staaten noch heute unangenehm ist.

The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109: Minstrels and Tunesmiths: The commercial roots of early country music. Aufnahmen 1902-1923. Kommentar: N.Cohen. Los Angeles CA 1981.

****

KOMPONIST: Daniel Decatur Emmett
02. TITEL: "Dixie"
ENSEMBLE und JAHR: Hobart Smith; 1959
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1799 Nr.28
ZEIT: 2.25

Wenngleich von der Blackface Minstrelsy als Ganzes nichts übrig blieb, so hatte doch ihre Musik eine enorme Durchschlagskraft. Hobart Smith spielte im Jahr 1959 den Titel "Dixie", der von Dan (Daniel Decatur) Emmett mit dem Titel "I wish I was in Dixie's land" mit dem Copyright 1860 geschrieben worden war. Hobart Smith stammte aus dem "Blue Rigde", dem Hügelland südöstlich der Appalachen. Er gehörte also zu den Musikern, in deren Repertoire die Minstrelsy starke Spuren hinterlassen hat. Dabei ist unklar, aus welcher Seite die musikalischen Anstöße kamen. Da die südlichen Appalachen und ihre Umland ein Rückzugsgebiet für volkstümliche Musikformen sind, ist zu vermuten, daß ihre Bewohner sowohl musikalische Gattungen bewahren, die auf die Minstrelsy einwirkten, gleichzeitig aber auch die musikalischen Erben der Minstrelsy sind, die bei ihnen auf fruchtbareren Boden fiel als anderswo.

Rounder records CD 1799: Hobart Smith. Blue Ridge Legacy. Aufnahmen 1942-1963: A.Lomax u.a. Kommentar: J.Cohen. Cambridge Mass. 2001.

****

KOMPONIST: Traditionell
03. TITEL: "Pieds et os"
ENSEMBLE und JAHR: Normand Legault; 1994
CODE und LABEL: AD 056; Auvidis Silex YA 225705 Nr.18
ZEIT: 1.20

Bei manchen Spieltechniken ist der Stempel "Afrika", der ihnen verpaßt wurde, schlichtweg falsch, selbst wenn diese Zuschreibung durch historische Dokumente gestützt wird, die unwiderleglich scheinen. Aus dem Jahr 1843 existiert eine karikaturenartige Illustration, die einen schwarzen Kalebassenbanjospieler zeigt, der von einem zweiten Schwarzen mit einem Paar Eselsrippen in jeder Hand begleitet wird, die er nach Art von Castagnetten gegeneinander schlägt. Dazu macht er offenkundig Tanzschritte (EPSTEIN S.349). Eine derartige Perkussionstechnik ist in ganz Schwarzafrika nirgends zu belegen. Wohl aber war sie bei den romanischen Anrainern des Mittelmeeres volkstümlich, und von dort wurde sie auch nach Amerika getragen. Daß sie im 19.Jh. in den Händen von Schwarzen auftaucht, ist eine Wirkung des französischen Substrats der USA, von dem die anglophone Geschichtsschreibung der Vereinigten Staaten allerdings möglichts wenig wissen will. Im frankophonen Teil Kanadas ist die Knochenklapper und der dazugehörige Stepptanz noch bei den Weißen bekannt.

Auvidis Silex YA 225705: Voyage musical. Québec. Aufnahmen 1994. Kommentar:

J.Erwan. o.O. 1994.

****
THEMA II: Coon Songs und andere Themen
****

KOMPONIST: Bert A.Williams
04. TITEL: "I Thought I Was a Winner, or, I Don't Know, You Ain't So Warm"
ENSEMBLE und JAHR: Len Spencer and The Columbian Orchestra; 1897
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.5
ZEIT: 2.36

Das Stück mit dem ausführlichen Titel "I Thought I Was a Winner, or, I Don't Know, You Ain't So Warm" stammt von Bert A.Williams (1874-1922). Dieser war der Sohn eines Dänen und einer spanischsprachigen Mulattin, was bedeutete, daß er nach der Sprachregelung der Vereinigten Staaten "schwarz" war. Um 1890 wurde er ein reisender Entertainer. Mitte der 90er Jahre traf er den Berufsgenossen George Walker, tat sich mit ihm zusammen, und sie traten als "The Two Real Coons" auf. Sie galten als die erfolgreichsten schwarzen Unterhalter jener Zeit. Der Titel war das, was man 1897 "syncopated" nannte. Das "Columbian Orchestra" tat sich schwer, ihn zu spielen. Die Musiker bezeichneten das Stück als "jigsaw puzzle".

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

****

KOMPONIST: Bert A.Williams, George Walker
05. TITEL: "The Fortune Telling Man"
ENSEMBLE und JAHR: Silas Leachman; 1901
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.10
ZEIT: 2.53

Das Lied "The Fortune Telling Man" von "The Two Real Coons" Williams und Walker wurde im Jahr 1901 von Bert Williams für das Label VICTOR aufgenommen, doch scheint keine Platte davon gepreßt worden zu sein. Einen Monat später wurde der gleiche Titel von Silas Leachman, einem weißen Entertainer, ebenfalls für VICTOR eingespielt. Der Chikagoer Leachman galt als Spezialist für den "schwarzen" Dialekt und insgesamt "schwarze" Arten zu singen. Es scheint, das die Firmenleitung von VICTOR "weiße" Versionen der Lieder haben wollte, denn Aufnahmen von "schwarzen" Entertainern wurden um die Jahrhundertwende von zu vielen Leuten nicht gekauft.

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

****

KOMPONIST: Ben Harney
06. TITEL: "You've Been a Good Old Wagon but You Done Broke Down"
ENSEMBLE und JAHR: Len Spencer; 1902
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.3
ZEIT: 2.11

Die "Coon Songs" bemächtigten sich aller Formen, die an der Wende von 19. zum 20. Jahrhundert in den Vereinigten Staaten en vogue waren. So wurde auch der Ragtime mit Texten besetzt, welche die Coon-Atmosphäre wiedergaben. Der vorliegende Titel wurde von Len Spencer aufgenommen, der sich als Pianist und Sänger betätigt. Hier ist der sogenannte "jig talk" zu hören, für den der Komponist und Texter Ben Harney aus Kentucky bekannt war. Von Ben Harney selbst gibt es keine Aufnahmen, was schade ist, denn er scheint das "Ragtime

Feeling" sehr gut beherrscht zu haben.

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

****

KOMPONIST: Ernest Hogan
07. TITEL: "All Coons Look Alike to Me"
ENSEMBLE und JAHR: Arthur Collins, Vess L.Ossman; 1902
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.4
ZEIT: 2.10

Dieses Stück hat eine Geschichte. Um 1900 gab es in Chicago einen Gassenhauer mit dem Titel "All Pimps Look Alike to Me" ("Alle Zuhälter schauen für mich gleich aus"). Der Komponist und Texter Ernest Hogan, selbst ein Schwarzer, änderte ihn in "All Coons Look Alike to Me", denn "pimp" galt als obszön, während "coon" für einen Schwarzen damals ein volksläufiger Ausdruck war. Es wurde sein größter Hit. Beim weißen Publikum prägte sich allerdings vor allem der Refrain ein, in dem der Satz "All Coons Look Alike to Me" vorkommt. In der vorliegenden Aufnahme wird der Sänger Arthur Collins von Vess L.Ossman (1868-1923) begleitet. Dieser war um die Wende zum 20. Jahrhundert der bevorzugte Banjo-Virtuose, von dem gesagt wurde, daß niemand den "Plantagen-Stil" am Banjo so gut spielt wie er.

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

****

KOMPONIST: Bert A.Williams, Alex Rogers
08. TITEL: "Nobody"
ENSEMBLE und JAHR: Bert Williams and Orchestra; 1906
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.11
ZEIT: 2.06

Trotzdem 1906 die Schellack-Platten weitum in Mode waren, ist diese Aufnahme auf einem Wachzylinder überliefert. Wieder handelt es sich um ein Song von Bert Williams, diesmal von ihm selbst interpretiert. "Nobody" wurde sein Erkennungslied und ist gleichzeitig sein Testament eines Lebens in sozialen Barrieren, die er nicht überwinden konnte. Bert Williams wird zwar nicht in der Liste der Jazzsänger geführt, doch trennt diesen Titel kaum mehr etwas davon. Wie er sich mit dem Posaunisten des Begleitorchesters ergänzt, der allerdings nicht genannt ist, und welche artikulatorischen Techniken er dabei einsetzt, kann nur von Standpunkt eines Jazz-Vokalisten aus richtig beurteilt werden. Welche Daten auch immer die Fachgelehrsamkeit setzt - der Jazz reicht auf alle Fälle weiter zurück, als es papierene Definitionen haben wollen.

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

****

KOMPONIST: Theron C.Bennett
09. TITEL: "St.Louis Tickle"
ENSEMBLE und JAHR: Ossman-Dudley Trio; 1906
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.12
ZEIT: 3.05

Das Ossman-Dudley Trio war eine der ersten, wenn nicht überhaupt die erste String Band, die in den Vereinigten Staaten zu Aufnahme-Ehren kam. Es bestand aus Vess L.Ossman, Banjo, Audley Dudley, Mandoline, und George F.Dudley,

"Harp-Guitar", ein 1798 in England erfundenes gitarren-ähnliches Instrument, das über zusätzliche Baßsaiten verfügte, die nicht gegriffen wurden. George F.Dudley dürfte einer der letzten Musiker gewesen sein, die dieses Instrument auf Schallplatte bannten. Der zweite Strain von "St.Louis Tickle" kommuniziert mit der Einleitung von Jelly Roll Mortons "Buddy Bolden's Blues". Auch hier ist die Nähe zum Jazz zu bemerken, wenngleich in anderer Weise als in der vorigen Nummer.

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

****

KOMPONIST: Charles E.Trevathan
10. TITEL: "The Bully"
ENSEMBLE und JAHR: May Irwin; 1907
CODE und LABEL: --; The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109 B/5
ZEIT: 3.17

Eine der erfolgreichsten "Coon Shouters" war eine weiße Sängerin, May Irwin. Durch sie wurde "The Bully" 1907 ein Hit, das Lied vom Schwarzen mit dem Rasiermesser aus dem Musical "Widow Jones". Aus diesen Jahren existieren kein "Hit-Paraden", die Aufschluß darüber geben könnten, welche Aufnahmen beim Publikum eine besondere Wertschätzung genossen. Es ist aber anzunehmen, daß schon damals jene "Songs", die sich nur wenig von Durchschnitt des "weißen" Gesangsideales entfernten, eben bei den Weißen größeren Anklang fanden als die in Richtung Jazz gehenden Titel. Auch wenn das von verschiedenen Fachleuten innerhalb und außerhalb des Jazz geleugnet wird - der Jazz ist im weißen Milieu eine elitäre Kunstform, die erheblich mehr Leistungen der Eingewöhnung erfordert als bei Leuten zu erwarten ist, die sich bei der Musik auf das "natürlich" Eingewöhnte verlassen und nicht darüber hinausgehen.

The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109: Minstrels and Tunesmiths: The commercial roots of early country music. Aufnahmen 1902-1923. Kommentar: N.Cohen. Los Angeles CA 1981.

****

KOMPONIST: Percy Wenrich
11. TITEL: "The Smiler"
ENSEMBLE und JAHR: Zon-O-Phone Concert Band; 1908
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.13
ZEIT: 2.25

Der Titel dieser Nummer lautete ursprünglich "A Joplin Rag", denn sein Komponist Percy Wenrich stammt aus der Ortschaft Joplin in Missouri. Von ihren Herausgebern wurde sie aber umbenannt in "The Smiler", ohne daß der Grund dafür bekannt wäre. Auch hier sind "weiße" Elemente des Musizierens bemerkbar. Der Titel wirkt zwar wie ein Ragtime, jedoch von einer Marschkapelle in überschnellem Tempo gespielt. Der Begriff "Synkope", dessen Wert im Jazz zu bezweifeln ist, hat in dieser Aufnahme seine Berechtigung. Es fehlt das Offsetting, das dem Rhythmus den Swing gibt. Die Aufnahme ist ein Beispiel dafür, das der Jazzcharakter eines Stücks nicht an den Noten hängt, sondern daran, wie sie gespielt werden.

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

****

KOMPONIST: James P.Stamper
12. TITEL: "Watermelon Party"

ENSEMBLE und JAHR: Polk Miller and the Old South Quartet; 1909
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.16
ZEIT: 3.39

"Watermelon Party" wurde von James P.Stamper, Baßsänger im "Old South Quartet", für diese Aufnahme adaptiert. Der Komponist ist unbekannt. Interessant ist der (weiße) Vorsänger Polk Miller (1844-1913). Er wurde in Virginia geboren, wuchs auf einer Plantage auf, diente im Bürgerkrieg in der Armee der Konföderierten und war nach Kriegsende Drogist. 1892, also mit 48 Jahren, begann er eine Karriere als Banjospieler und Gitarrist und galt als Spezialist für den Dialekt der Schwarzen. Bei seinen Auftritten, Platteneinspielungen und Reisen mit dem schwarzen "Old South Quartet" war Polk Miller ein Bahnbrecher für die Integration der Schwarzen in die Industrie, doch er war mit dieser Absicht seiner Zeit voraus und hatte nicht enden wollenden Verdruß von beiden Seiten der Rassenschranke.

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

****

KOMPONIST: ?
13. TITEL: "Scandalize My Name"
ENSEMBLE und JAHR: Kitty Cheatham and Vess L.Ossman; 1910
CODE und LABEL: --; The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109 B/3
ZEIT: 2.47

Die folgende Aufnahme von Kitty Cheatham und Vess L.Ossman besteht aus drei Teilen: "Scandalize My Name", "Satidy Night" und "Georgia Buck". Die Komponisten sind nicht angegeben. "Scandalize My Name" wird von Kitty Cheatham solo gesungen. Mit dem Anfang von "Satidy Night" setzt Vess L.Ossman mit seinem bekannt kraftvollen Stil ein und spielt bis zum Ende durch. Kitty Cheatham singt noch im Stil von irischen Balladensängerinen, was vor allem im unbegleiteten "Scandalize My Name" deutlich zum Ausdruck kommt. Ossman dagegen nähert sich in seinem Spiel den rhythmischen Mehrdeutigkeiten, wie sie für schwarze Musiker typisch sind, obwohl er ein Weißer war. Er könnte als Beispiel dafür gelten, daß Musik und vor allem Rhythmus nicht "im Blut" liegt, sondern daß zielgerichtete Arbeit einen Musiker in jede Richtung führt, in welche er durch sein Training kommen will.

The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109: Minstrels and Tunesmiths: The commercial roots of early country music. Aufnahmen 1902-1923. Kommentar: N.Cohen. Los Angeles CA 1981.

****

KOMPONIST: Sam Lucas
14. TITEL: "Carve Dat Possum"
ENSEMBLE und JAHR: Harry C.Browne and the Peerless Quartette; 1917
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.19
ZEIT: 2.44

Der Titel "Carve Dat Possum" wurde 1875 vom schwarzen Komponisten Sam Lucas geschrieben, welcher den "Callender's Georgia Minstrels" angehörte. Es handelt sich also um ein Stück aus der Zeit, als die Schwarzen anfingen, in die Minstrelsy einzusteigen. 1917, das heißt also 42 Jahre später, wurde das Stück vom weißen Sänger und Banjospieler Harry C.Browne aufgenommen, begleitet vom Peerless Quartette. Browne machte mit den Wiederaufführungen von "throwback"-Material Karriere, was beweist, daß es schon 1917 in den Vereinigten Staaten nicht wenige Menschen gab, die sich nach der "guten alten Zeit" zurücksehnten. Trotz der Hautfarbe des Komponisten erinnert der Titel sehr an englische Sea Shanties. Er kann geradezu als Beweis dafür genommen werden, daß die Form des "call and response" keinesfalls nur aus Afrika kommt.

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

****

THEMA III: Mutationen der Minstrelsy

****

KOMPONIST: Traditionell
15. TITEL: "Turkey in the Straw Medley"
ENSEMBLE und JAHR: Fred Van Eps; 1920
CODE und LABEL: --; The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109 B/4
ZEIT: 2.31

"Turkey in the Straw" ist eines der bekanntesten Stücke aus der Blakeface Minstrelsy, das die Zeiten überdauerte. Dabei ist der Titel nicht der erste, den die Nummer hatte. Er wurde ihr erst von Daniel D.Emmett gegeben. Der ursprüngliche Titel lautete "Zip Coon". Die Titeländerung erfolgte, als die Minstrelsy ihre herabwürdigende Haltung der Schwarzen zwar nicht aufgab, aber doch zurückdrängte, um auch anderen Darstellungen Raum zu geben. Fred van Eps (1878-1960) spielt "Turkey in the Straw" als Anfang eines Medleys, in dem noch eine Reihe von weiteren Minstrel-Themen kommen. Wenn Vess L.Ossman der ältere "King of the Banjo" war, dann war Fred van Eps der jüngere.

The John Edwards Memorial Foundation JEMF 109: Minstrels and Tunesmiths: The commercial roots of early country music. Aufnahmen 1902-1923. Kommentar: N.Cohen. Los Angeles CA 1981.

****

KOMPONIST: ?
16. TITEL: "Indian War Whoop"
ENSEMBLE und JAHR: Hoyt Ming And His Pep-Steppers; 1928
CODE und LABEL: --; Smithsonian SFW 40090 2-A Nr.7
ZEIT: 3.10

Der Titel "Indian War Whoop" geht zurück auf die Zeit, in der die Minstrelsy nicht mehr nur von den Schwarzen ihre rüden Witze bezog, sondern auch aus anderen Minderheiten, wie es verschiedene Gruppen von Immigranten oder die Ureinwohner Amerikas waren, also in das letzte Viertel des 19. Jahrhundert. Es ist zweifelhaft, ob der ungenannte Komponist und die Interpreten jemals indianische Musik gehört haben. Das Stück gehört in seiner krausen Romantik in jene Schublade, die von der späten Minstrelsy vorgeformt und später in den sogenannten "Wildwestfilmen" ihren Höhepunkt erreichte. Anlehnung an indianische Musik war dabei überhaupt nicht die Absicht der Produzenten, sondern einzig und allein die Repräsentation des "Wilden".

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.

****

KOMPONIST: Traditionell
17. TITEL: "Gabriel's Trumpet"
ENSEMBLE und JAHR: Dinwiddie Colored Quartet; 1902
CODE und LABEL: --; CDM 574 1201 Nr.3
ZEIT: 2.33

Als Schwarze im viertem Viertel des 19.Jahrhunderts in das Minstrel-Geschäft einstiegen, brachten sie nicht nur weltliche Musikstücke zu Gehör, sondern auch geistliche. Dabei paßten sie sich dem Publikum an, für das sie sangen. Sie mieden den "hohen" Stil der Jubilee Spirituals, mit dem die Fisk

Jubilee Singers und in deren Gefolge eine Reihe anderer Gruppen die Hörer beglückten. Gleichfalls mieden sie auch jene Gospel Songs, die in ihren eigenen Kirchen gesungen wurden, denn sie wußten, das ein weißes Publikum damit überfordert wäre. Ihre Auswahl betraf Stücke, mit denen sich ein Durchschnittsamerikaner indentifizieren konnte, bei dem keine übermäßig große Vertraut mit Musik vorauszusetzen war. Daß "Gabriel's Trumpet" den Sea Shanties ähnlicher ist als jeder anderen Form von Gesang, war bewußt so gewählt. Diese Melodik war es, wie auch das inhaltlich völlig anders gelagerte "Carve Dat Possum", was den Amerikanern "ins Gemüt" ging.

CDM-Le chant du monde 574 1201.10: André Francis et Jean Schwarz présentent
Les Trésors du Jazz 1898-1943. o.O. 2002. 01: 1898-1925

****

KOMPONIST: Shelton Brooks
18. TITEL: "Some of These Days"
ENSEMBLE und JAHR: Sophie Tucker and Orchestra; 1911
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.17
ZEIT: 4.11

Sophie Tucker (1884-1966), die Interpretin von "Some of These Days", belegt den frühen Einfluß Osteuropas auf die Entstehung des Jazz. Sie wurde als Sonia Kalish in Rußland geboren, doch änderte sie ihren Namen in Sophie Abuza, als ihre Familie in die Vereinigten Staaten auswanderte. Ihren Künstlernamen hatte sie von ihrem ersten Mann Louis Tuck. Als sie ihre Laufbahn als Künstlerin begann, mußte sie sich noch schwarz färben, denn eine "weiße" Erscheinung ihrer Art war zu dieser Zeit zu ungewöhnlich, um sie dem Publikum zuzumuten. Sie wollte diese Umfärbung nicht, denn sie glaubte, die Schwärze negiere ihr Identität als Frau, doch sie lernte dabei die missliche Lage der Schwarzen kennen. 1909 schaffte sie bei Ziegfelds "Follies" den Durchbruch, und ab 1910 nahm sie für EDISON Ragtimes und Coon Songs auf. Aus dieser Zeit ist die vorliegende Aufnahme. Weniger in der Begleitung als in ihrem Gesang sind die Kennzeichen des Jazz unüberhörbar, was bei einer "weißen" Interpretin vor dem Ersten Weltkrieg sensationell ist.

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

****
THEMA VI: Cakewalk
****

KOMPONIST: Sadie Koninsky
19. TITEL: "Eli Green's Cake Walk"
ENSEMBLE und JAHR: Joseph Cullen, William Collins; 1898
CODE und LABEL: --; CDM 574 1201 Nr.2
ZEIT: 2.08

Auch ein Modetanz der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hatte seinen Ursprung in der Minstrelsy - der Cakewalk. David Wondrich schreibt: "By the late 1870s, the walkaround began doing something new: the cast started strutting around in pairs, male and 'female', flinging their legs up in the air and throwing their heads back in wild abandon... This was the cakewalk." Demnach wurde der Cakewalk im sogenannten Walkaround, dem letzten Teil der Minstrelsy, verwendet. Eine frühe Aufnahme eines Cakewalk stammt von Duo Joseph P.Cullen und William G.Collins, beide Banjo-Lehrer in Washington DC, über deren sonstiges Leben allerdings kaum etwas bekannt ist. Die Einspielung stammt von einem Wachszylinder und ist dementsprechend schlecht. Die Fingerfertigkeit der beiden Banjospieler ist dennoch bewundernswert.

CDM-Le chant du monde 574 1201.10: André Francis et Jean Schwarz présentent
Les Trésors du Jazz 1898-1943. o.O. 2002. 01: 1898-1925

****

KOMPONIST: Kerry Mills
20. TITEL: "At A Georgia Camp Meeting"
ENSEMBLE und JAHR: Sousa's Band; 1902
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.6
ZEIT: 2.36

Einer Auffassung nach, die sich allerdings mehr auf den Namen des Tanzes stützt und weniger auf gesicherte Nachrichten, war der Cakewalk urspünglich ein Tanzspiel, bei dem am Ende ein Kuchen zu gewinnen war. Das Paradebeispiel für diesen Tanz ist das 1897 von dem klassisch ausgebildeten Violinisten Kerry Mills komponierte Stück "A Georgia Camp Meeting", das 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. Diese Praxis geht indessen parallel mit den Gepflogenheiten in Europa. 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).

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

****

KOMPONIST: Duquin
21. TITEL: "Le Vrai Cake Walk"
ENSEMBLE und JAHR: Musique de la Garde Republicaine; 1906
CODE und LABEL: PM 231; Pathe 1552551 A/1
ZEIT: 2.20

Der Cakewalk war der erste Modetanz, der von den Vereingten Staaten aus seinen Weg über die Welt machte. Es ist anzunehmen, daß er zu seinen Ursprungsformen in gleichem Mißverhältnis stand wie alle international verbreiteten Derivate von Tänzen aus dem afroamerikanischen Milieu. Der Film "Uncle Tom's Cabin" ("Onkel Toms Hütte"), den der Filmpionier H.C.Potter nach dem Buch von Harriet Beecher Stowe drehte, machte den Cakewalk in Europa bekannt. Wie begeistert er aufgenommen wurde, erweist sich daran, daß sogar die "Musique de la Garde Republicaine" Cakewalk-Aufnahmen machte. Ein Herr Duquin wollte damit den in Mode gekommenen amerikanischen Cakewalks Konkurrenz machen, was ihm aber nur teilweise gelang.

Pathé 1552551: Le Jazz en France Volume 9. Pionniers du Jazz Fran\ccais. Paris 1906-1931. Kommentar: I.Deputier. o.O. 1984.

****

KOMPONIST: Chris Smith, Henry Troy, Clarence Williams
22. TITEL: "Cake Walking Babies from Home"
ENSEMBLE und JAHR: Clarence Williams' Blue Five; 1925
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.27

ZEIT: 2.59

Das Ende der Cakewalk-Craze ragte schon in den Jazz hinein. In Clarence Williams' Blue Five spielte Louis Armstrong Kornett, Sidney Bechet Sopransaxophon und Charlie Irvis Posaune. Dazu kamen Buddy Christian am Banjo

und Clarence Williams selbst am Klavier. Eva Taylor übernahm die Vokalpartie. In dieser Aufnahme ist von Marsch überhaupt nichts mehr zu merken, der die frühen Cakewalk-Einspielungen auszeichnet. Die Bläser swingen, als ob es nie eine andere rythmische Bewegung gegeben hätte. Lil Hardins Mutter sprach von "worthless immoral music, played by worthless, immoral loafers expressin' their vulgar minds with vulgar music".

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

****

THEMA V: Am Weg zum Jazz

****

KOMPONIST: Arthur Pryor
23. TITEL: "A Coon Band Contest"
ENSEMBLE und JAHR: Arthur Pryor's Band; 1906
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.8
ZEIT: 2.18

An zwei Aufnahmen ein und desselben Stücks läßt sich der Weg von Ragtime, Cakewalk und den Mistrelsy-Stilen insgesamt zum Jazz gut studieren. Es handelt sich um Arthur Pryors "A Coon Band Contest", den populärsten Titel seines kompositorischen Schaffens. Die Einspielung entstand, als er die Sousa-Band verlassen hatte, um ein eigenes Orchester aufzustellen. "A Coon Band Contest" ist in dieser Version ein Marsch, und die Synkopen, die in reichem Maß verwendet werden, wirken großteils aufgesetzt. Auch die Posaunen-Glissandi ändern daran nichts. Arthur Pryor stammte aus St.Joseph, Missouri, nicht weit weg von Sedalia, der Heimatstadt von Scott Joplin. Diese Gegend galt als Brutstätte für den Ragtime. In dieser Aufnahme wird klar, wie der Ragtime von den weißen Bandleadern aufgefaßt wurde - ein Marsch mit übertriebenen Synkopen.

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

****

KOMPONIST: Arthur Pryor
24. TITEL: "A Coon Band Contest"
ENSEMBLE und JAHR: Earl Fuller's Famous Jazz Band; 1917
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.21
ZEIT: 3.16

Diese Version von "A Coon Band Contest" wurde von "Earl Fuller's Famous Jazz Band" im Jahr 1917 eingespielt, d.h. 11 Jahre nach der Erstaufnahme von Arthur Pryors eigener Band. Diese Zeit scheint kurz zu sein, trotzdem liegen Welten zwischen den beiden Stücken. Es handelt sich nicht mehr um einen Marsch mit Synkopen, sondern das Offsetting ergreift das ganze Stück und gibt ihm jene rhythmische Qualität, die mit "Swing" bezeichnet wird. Damit wird auch klar, warum der Ausdruck "Synkope" für diese Art des Spielens nicht mehr angebracht ist. Um von einer Synkope reden zu können, muß ein Grundrhythmus mit der Unterscheidung von "starken" und "schwachen" Taktteilen vorhanden sein. Beim Offsetting wird jedoch die Synkopierung derart ausgeweitet, daß sie die "normale" Bewegungsform wird und der Gegensatz von starken und schwachen Taktteilen nur mehr theoretisch anwendbar ist.

Es ist zu vermuten, daß das Offsetting der letzte Rest ist, auf den sich die afrikanische Neigung zur Polyrhythmik im nordamerikanischen Milieu zurückgezogen hat. Unter den jazztypischen Verfahrensweisen wird häufig die sogenannte "Improvisation" an erster Stelle genannt. Improvisation gibt es jedoch auch in zahlosen anderen Arten von Musik, selbst in der abendländischen Kunstmusik. Auch das Phänomen "Swing" gibt es nicht nur im Jazz, doch in erheblich weniger Musikkulturen als die Improvisation. Außerdem liegt dem Jazz eine Art von Melodik zugrunde, die auf den einfachen Formen der britannischen

Musik volkstümlicher Prägung fußt. Diese Melodik im Verbindung mit Swing zeichnet nur den Jazz aus, und sie ist auch sein wichtigstes Kennzeichen, unabhängig, wer die Stücke spielt. "Earl Fuller's Famous Jazz Band" ist eine "weiße" Band, doch sie spielt mit dem jazzimmanenten Rhythmus, was sie von der Aufnahme der "Arthur Pryor's Band" kategoriell unterscheidet.

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

****

KOMPONIST: ?
25. TITEL: "Original Tuxedo Rag"
ENSEMBLE und JAHR: Celestin's Original Tuxedo Orchestra; 1925
CODE und LABEL: --; RBF Records RBF 17 B/6
ZEIT:

Was die Schwarzen betrifft, so hatten sie sowohl das Jim Crow-Image als auch das Zip Coon-Image längst hinter sich gelassen. "Celestin's Original Tuxedo Orchestra" trug Smokings - amerikanisch: Tuxedos - und spielte den "Original Tuxedo Rag". Es wirft ein Licht auf den Geschmack der Weißen in New Orleans, daß sie "Papa" Celestin und seine Band gerne für Begräbnisse ("Functions") verdingten. Die Smokings - Tuxedos waren dafür ausschlaggebend. "Celestin's Original Tuxedo Orchestra" war auch eine der wenigen "schwarzen" Ensembles, die in den 1920ern in New Orleans aufgenommen wurden. Dabei kann ein Ragtime überhaupt nicht jazzmäßiger gespielt werden, als es in der vorliegenden Einspielung geschieht.

RBF Records RBF 17: Ragtime 1: The City. Banjos, Brass Bands, and Nickel Pianos. Compiled and annotated by Samuel Charters. New York 1971.

****
****

UNTERLEGBEISPIELE:

KOMPONIST: John Queen, Walter Wilson

26. TITEL: "Ain't That a Shame"
ENSEMBLE und JAHR: Dan W.Quinn; 1901
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.9
ZEIT: 1.59

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

****

KOMPONIST: James Rees Europe
27. TITEL: "Castle House Rag"
ENSEMBLE und JAHR: Europe's Society Orchestra; 1914
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.14
ZEIT: 3.34

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

****

KOMPONIST: Jack Yellen, Albert Gumble
28. TITEL: "Circus Day in Dixie"
ENSEMBLE und JAHR: Versatile Four; 1916
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.15

ZEIT: 3.29

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

****

KOMPONIST: Lou Chiha Friscoe, H.Qualli Clark
29. TITEL: "Shake It and Break It"

ENSEMBLE und JAHR: Lanin's Southern Serenaders; 1921
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.26
ZEIT: 2.57

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

****

KOMPONIST: Daniel Decatur Emmett
30. TITEL: "Old Dan Tucker"
ENSEMBLE und JAHR: Uncle Dave Macon; 1925
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.20

ZEIT: 3.04

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

****

EPSTEIN Dena J., The Folk Banjo: A Documentary History. In: Ethnomusicology 19(1975)-3. S.347 ff. Michigan: Ann Arbor.

GROVE 86: The New GROVE Dictionary of American Music. Ed.: H.Wiley Hitchcock, St.Sadie. Bd.1-4. London: Macmillan Press Limited, New York: GROVE's dictionaries of music. inc., 1986.

RIEMANN Musiklexikon. Sachteil. Begonnen von W.Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von H.H.Eggebrecht. Mainz: B.Schott's Söhne, 1967.

WONDRICH David, Stomp and swerve. American music gets hot. 1843-1924. An A Capella Book. Chicago: Chicago Review Press, 2003.

****

Graz, Dezember 2006

Maximilian HENDLER

proto.040: BANJO

****

THEMA I: Das Banjo

****

01. USA: "Here Comes The Hot Tamale Man".....Frémeaux FA 039 CD 1 Nr.15
02. KENYA: "Wanyanga Jaraka".....Yazoo 7015 Nr.22
03. USA: "Pateroller".....Rounder CD 1799 Nr.12
04. USA: "Soldier's Joy".....Albatros VPA 8301 B/2
05. IRLAND: "The Blarney Stone".....CDM FWX-M 53575 B/8

****

THEMA II: Die Ahnen

****

06. PORTUGAL: "Vem a Janela".....Playa PS 65017 Nr.27
07. SENEGAL: "Morceaux".....OCORA OCR 15 B/7
08. SÜDAFRIKA-KAPMALAYEN: "Hoor Matroosies, Hoor"....Trio Records TRLP 3046 A/3
09. KOMOREN: "Drima yi nguiya".....Buda 92732-2 Nr.13
10. SRI LANKA: "Mudali Thuma".....Arion ARN 64087 Nr.9
11. SÜDAFRIKA-ZULU: "Angihambe".....Yazoo 7004 Nr.12

****

THEMA III: Nachwirkungen des Kalebassenbanjos

****

12. USA: "Last Payday At Coal Creek".....Ethnic Folkways FS 3828 B/4
13. USA: "The Peddlar and his Wife".....Rounder 1037 A/3
14. MAURETANIEN: "Mankayira".....Sonafric 50062 A/1
15. USA: "Banging Breakdown".....Rounder CD 1799 Nr.4

****

THEMA IV: Das Banjo auf den Antillen

****

16. HAITI: "Cok-i-oto".....Lyrichord LLST 7340 A/2
17. JAMAIKA: "Water the Garden".....Lyrichord LLST 7314 B/1

****

THEMA V: Das Banjo in den USA

****

18. USA: "Twin Star March".....Archeophone 1003 Nr.2
19. USA: "Jesse James/Hard Ain't it Hard".....Smithsonian CD SF 40037 Nr.43
20. USA: "Po Black Sheep".....Rounder CD 0238 Nr.4
21. USA: "Train 45".....Smithsonian CD SF 40037 Nr.3
22. USA: "Maple Leaf Rag".....Archeophone 1003 Nr.7
23. USA: "Sans Souci".....Archeophone 1003 Nr.18
24. USA: "Moonshiner's Dance Part 1".....Smithsonian SFW 40090 2-A Nr.14
25. USA: "Foot Scuffle".....Folklyric 9032 B/6

****

UNTERLEGBEISPIELE:

26. USA: "Old Joe Clark".....Rounder CD 1702 Nr.1
27. USA: "Sally Anne".....Rounder CD 1702 Nr.10
28. USA: "Buffalo Gals".....Rounder CD 1707 Nr.6
29. USA: "Eighth of January".....Rounder CD 1707 Nr.18

****

Im Jahr 2007 hat die Elektrogitarre in Jazz und Rock alle anderen lautenartigen Instrumente verdrängt, selbst die akustische Gitarre. Sowohl die Arten, wie sie zu spielen ist, als auch ihre Verstärkungsmöglichkeiten, die bei manchen Gruppen gesundheitsbedrohend wird, machen sie zu einem Allround-Instrument. Sie bietet nicht nur die Möglichkeit, alle anderen Lauten nachzuahmen, sondern sie stößt in Klangbereiche vor, die anfänglich der elektronischen Musik vorbehalten waren. Ihre Dominanz läßt vergessen, daß es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis an den Anfang der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts ein Instrument gab, das geradezu emblematisch die Musik der Afroamerikaner verkörperte - das Banjo.

Obwohl es ein Produkt der Neuzeit ist, sind entscheidende Abschnitte seiner Geschichte unbekannt. Da sie kausal mit dem Sklavenhandel zusammenhängen, verdunkelt sie dessen Rechtfertigungspropaganda, die besagt, daß die sogenannten "Schwarzen" bar jeder Kultur seien. Als schließlich im 18. Jahrhundert erstmals weiße Beobachter geneigt waren, auch in der Musik der Plantagensklaven ansprechende Züge zu finden, war bereits das Motiv des "edlen Wilden" entwickelt, das es ermöglichte, den Afroamerikanern musische Talente nicht abzusprechen, ohne ihre grundsätzliche Inferiorität in Frage zu stellen. Aus dieser allgemeinen Haltung heraus widmete kein Weißer, der ernst genommen werden wollte, dem internen Musikleben der Sklavenbevölkerung seine Aufmerksamkeit, es sei den in Form von Verboten.

In das echte "Licht der Geschichte" tritt das Banjo erst im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, als sich Weiße seiner annahmen und ihm seine im Wesentlichen bis heute beibehaltene Gestalt gaben. Die bisher bekannt gewordenen Nachrichten über banjoartige Instrumente vor dieser Zeit sind quantitativ gering und inhaltlich dürftig. Eine repräsentative Sammlung bietet der Artikel von Dena J.Epstein, The Folk Banjo: A Dokumentary History. In: Ethnomusicology 19 (1974)-3. Ann Arbor, Michigan, S.347ff.

Epstein unterscheidet zwei Typen des Banjos: (a) the folk banjo, (b) the commercial instrument. Ihre Untersuchung gilt dem "folk banjo", das in diesem Manuskript "Kalebassenbanjo" genannt wird, während der Terminus "Banjo" dem "commercial instrument" Epstein vorbehalten bleibt. Das älteste amerikanische Datum, das sie beibringt, ist Martinique 1678, das älteste vom Territorium der Vereinigten Staaten Maryland 1754, das letzte schließlich ist Louisiana 1851. Es liegt in der Natur derartiger Sammlungen, daß sie nie die Gewähr der Vollständigkeit haben, doch zeigt Epstein Artikel deutlich die Breite der Verwendung des Kalebassenbanjos in den Sklavengebieten der Antillen und der nachmaligen Vereinigten Staaten. Mögen auch in halb oder ganz vergessenen Archiven noch Notizen zum Kalebassenbanjo schlummern, ist doch nicht anzunehmen, daß der Problemkomplex "Banjo" durch das Studium schriftlicher Quellen afgelöst werden kann. Damit bleibt nur der Ausweg, die Boteschaften zu entschlüsseln, die den organologischen Details des Banjos innewohnen, und ihre Beziehungen zu altweltlichen Parallelen zu untersuchen.

Die in den Quellen angegebenen Details des Kalebassenbanjos faßt Epstein folgendermaßen zusammen: "The elements that remaind constant were a body made from a gourd (or, in few cases, from wood) covered with skin, and a wooden neck strung with gut or vine strings, varying in number from one to six." Dem sind folgende Details hinzuzufügen: Alle dem Autor zugänglichen Bilder von Kalebassenbanjos zeigen - soferne solche Einzelheiten überhaupt erkennbar sind - den Hals in Form eines Griffbretts und haben Pflockwirbel. Eine Abbildung zeigt eine kurze Diskantbordunsaite (GROVE: thumb string), erkennbar am Wirbel, der etwa in der Mitte des Halses an dessen Oberkante angebracht ist. Dieser Saite ist besonderes Augenmerk zu schenken, da sie zur Standardform des fünfsaitigen Banjos gehört, ehemals das "commercial instrument".

Da das Kalebassenbanjo ein charakteristisches Instrument der schwarzen Population Nordamerikas war, liegt es nahe, seine Ahnen in Afrika zu suchen. Nun zeigen afrikanische Instrumente zwar verschiedene Analogien - die zitierte Beschreibung Epsteins gilt auch für die sudanischen Lauten - ein wirklich kongruentes Instrument findet sich aber nicht. Wen Samuel Charters schreibt: "The halam is the banjo" (Nomad SRV.73014/5), dann ist der Wunsch und nicht die Betrachtung der organologischen Details der Vater des Gedankens. Gemeinsam sind den beiden Instrumenten nur die Felldecke des Resonanzkörpers und allenfalls die Saitenzahl. Alle anderen Merkmale differieren kraß, und das gilt für den Vergleich mit sämtlichen Lauten des Sudan, der einzigen Region südlich der Sahara, wo diese Instrumentenfamilie "autochthon" ist.

Eine geradlinige Ableitung des Banjos von afrikanischen Prototypen scheitert also. Die Geschichte der Musikinstrumente liefert aber hinreichendes Beispielmaterial, wie neue Formen daurch entstehen, daß Einzelteile verschiedener Instrumente neu kombiniert werden, und auch das Banjo kann so entstanden sein. Die methodische Folgerung daraus ist, altweltliche Parallelen nicht zu Phänotyp des des Instruments, sindern zu seinen Einzelteilen zu suchen und anhand der historischen Daten zu prüfen, ob und wie sie in Kontakt

kommen konnten. Die Teile, in die hier das Banjo hypothetisch zerlegt werden soll, sind der Resonanzkörper, der Hals und die Bespannung.

Der nicht mit einer Holz-, sondern mit einer Felldecke versehenen Resonanzkörper des Banjos ist als sein zentrales Charakteristikum zu betrachten. Er ist der entscheidende Faktor für den spezifischen Banjoklang, der als kurz, trocken und durchdringend bezeichnet werden kann und deutlich außerhalb der Klangästhetik der westlichen Musiktradition angesiedelt ist. Wie die Instrumente mit Gitarren- und Mandolinenhals zeigen, entscheidet allein der Resonanzkörper über die Zuordung zu den Begriffen "Gitarre", "Mandoline" oder "Banjo". In der Alten Welt finden sich folgende Instrumentenfamilien, die einen fellgedeckten Resonanzkörper haben können: Fiedel, Harfe, Laute und Lyra. Da das Banjo zur Lautenfamilien gehört, ist diese näher zu betrachten.

Als "Lauten" werden hier sämtliche Zupfinstrumente bezeichnet, bei denen sich Resonanzkörper und Hals unterscheiden lassen und die Saitenebene parallel zur Resonanzdecke liegt. Die ältesten Bildbelege für derartige Instrumente stammen aus Mesopotamien von letzten Drittel des 3. Jahrtausends v.Chr., d.h. aus der akkadischen Periode. (Rashid Subhi Anwar, Mesopotamien. Musikgeschichte in Bildern II: Musik des Altertums. Bd.2. Leipzig 1984. S.92f.) Die Akkader dürften auch die Erfinder dieses Instrumententyps gewesen sein, der damit nicht so alt wie die Harfe ist, aber doch zu den ältesten belegbaren Saiteninstrumenten gehört. Die Konstruktion des Resonanzkörpers kann den ältesten Darstellungen nicht entnommen werden.

In tauchen Lautendarstellungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts v.Chr. auf, und hier ist von Anfang an die Felldecke identifizierbar, die durch eine in einem Musikergrab gefundene Laute ("Harmosislaute") aus der Zeit um 1500 v.Chr. auch materiell belegt ist. (Hickmann Hans, Ägypten. Musikgeschichte in Bildern II: Musik des Altertums. Bd.1. Leipzig 1961. S.131) Die hohe Ähnlichkeit der Instrumentenformen erlaubt es, diesen Befund auf die älteren mesopotamischen Belege rückzuprojizieren, umso mehr, als die Laute nicht genuin ägyptisch, sondern Importgut aus dem Osten ist. Mithin ist es wahrscheinlich, daß der fellgedeckte Resonanzkörper die Primärform der Laute kennzeichnet.

Die heutige Verbreitung dieses Typs stellt sich folgendermaßen dar: In Asien reicht ein breiter Gürtel fellgedeckter Lauten von Japan bis in die Türkei, umfaßt allerdings nicht die arabischen Länder, Mittel- und Südindien und Südostasien. Im heute arabischen Raum gab es im Mittelalter fellgedeckte Lauten, die aber von der holzgedeckten 'Ud verdrängt wurden. In Europa sind kontemporär ebenfalls keine fellgedeckten Lauten belegbar. Nordafrika verhält sich analog zu Asien. In den arabischen Nilländern verdrängte die 'Ud ihre Konkurrenten, doch in den Maghrebstaaten finden sich die fellgedeckten Lauten Ginbri, Lotar und Suisen. Im Sudan ist die holzgedeckte Lauten nicht anzutreffen, es sei den als arabisches ('Ud) oder europäisches (Gitarre) Importgut. Ab Mauretanien finden sich ausschließlich fellgedeckte Lauten, deren Verbreutungshorizont mit dem Zentral- und Westsudan identisch ist. Nicht nur die altägyptischen Darstellungen, sondern auch die schon erwähnte Harmosislaute zeigt Formen, die in gleicher Weise heute noch im Sudan verwendet werden - ein eindrucksvolles Beispiel von Kontinuität.

Aus der Verbreitung des fellgedeckten Resonanzkörpers ergibt sich die einzig plausible Erklärung für die Herkunft dieses Banjoelements: Er stammt aus dem Sudan, wo er nicht nur bei den Lauten, sondern ebenso bei den Fiedeln und Harfen zu finden ist. Gleichzeit ist das der Raum, aus dem lange Zeit erhebliche Sklavenkontinente in das Territorium der heutigen Vereinigten Staaten gebracht wurden. Westeuropa scheidet als Herkunftsland aus, denn im fraglichen Zeitraum - wenn überhaupt jemals - gab es dort keine fellgedeckten Saiteninstrumente. Kein orientalisches oder asiatisches Land hatte solche Kontakte zu Nordamerika, daß von dort ein Musikinstrument zu den Plantagensklaven dringen und eine Verbreitung erreichen hätte können, wie sie die Arbeit von Epstein nachweist. Der Resonanzköper des Banjos ist eine Mutation sudanischer Prototypen.

Wie kommt es aber zu dieser Mutation? Der Resonanzkörper des Kalebassenbanjos ist kesseltrommelartig, der des Banjos rahmentrommelartig. Beibehalten sollte offenkundig der spezifische Klang werden, den ein fellgedeckter Resonanzkörper erzeugt. Darüberhinaus war ein Musikinstrument

in der Zeit vor der Elektroverstärkung nur dann vor einem größerem Publikum verwendbar, wenn es eine gewisse Mindestlautstärke hatte, welche die Kalebassenbanjos ihrer Konstruktion nach kaum haben konnten. Beim Fell läßt sich eine Steigerung der Lautstärke nur durch eine Vergrößerung seiner Fläche und eine Verstärkung seiner Spannung herbeiführen. Beides ist mit der Form der Rahmentrommel mit Spannring und Schraubspannung am leichtesten zu bewerkstelligen. Dadurch hatte das Banjo gegenüber dem Kalebassenbanjo seine Gestalt optisch sehr verändert, doch im Konstruktionstyp des trommelartigen Resonazkörpers erweist es sich dennoch als ein Trieb von alten Hauptstamm der Lautenfamilie.

Nach dem Resonanzkörper ist der Hals des Banjos zu untersuchen, mit dem das Problem der Bespannung zusammenhängt. Das Banjo einschließlich seiner Vorformen, der Kalebassenbanjos, hat einen flachen Hals und Pflockspannung, wie es auch bei den europäischen Lauten üblich ist. Die sudanischen Lauten haben jedoch einen Rundhals, der aus einem jungen Stamm gewonnen wird, und die Saiten werden daran mit Spannriemen befestigt. Der Hals des Banjos ist also eine Zutat Europas, und auch sein Weg zum Banjo ist verfolgbar. Die Portugiesen zeugten auf ihrem Weg rund um Afrika und in den südasiatischen Gegenden Lautenformen, die vollkommen dem Kalebassenbanjo entsprechen. Die Resonanzkörper dieser Lauten sind durchwegs fellbespannte Kalebassen, und der Hals ist flach und nicht rund. Da diese Lauten verschiedene Namen haben, die fern dem Namen "Banjo" sind, wurden sie nie mit dem Banjo zusammengebracht, obwohl die Kalebassenbanjos in ihren variablen Formen vollkommen diesem Typ entsprechen. Die ganze Familie kann "Substitutionslauten" genannt werden, da sie portugiesische Lauten "substituieren".

In einer Hinsicht weicht das fünfsaitige Banjo, wie es von Joel Walker Sweeney in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert konstriert wurde, von allen anderen Substitutionslauten ab - es hat die Diskantbordunsaite. Diese besteht darin, daß über der tiefsten Saite des Banjos noch eine Saite angebracht ist, die ungefähr in der Mitte des Halses mit einem Wirbel befestigt wird. Die Stimmungen, die in der Literatur angegeben sind, zeigen zwischen der tiefsten Saite und der Diskantbordunsaite ein Intervall, das zwischen einer Undezime und einer Doppeloktav liegt. Eine einheitliche Regelung bestand also nicht und es ist anzunehmen, daß der Individualität des einzelnen Musikers ein weiterer

Spielraum zugestanden wurde, als aus diesen Angaben hervorgeht. Im sogenannten Westen ist das Banjo das einzige Musikinstrument mit Diskantbordunsaite, doch im Orient ist diese Vorrichtung verbreiteter. Die georgische \vConguri, die tadschikische Pamir-Rubob und die Dramnyen aus Bhutan haben sie auch.

Wie kommen alle diese Lauten zu einer Vorrichtung, die von einem europäischen Blickwinkel aus höchstens aus der Jagd nach zickigen Effekten erklärlich ist? Wenn der Blick nur auf Instrumente mit Pflockspannung gerichtet bleibt, ist sie tatsächlich kaum erklärlich. Das ändert sich schlagartig, wenn die Lauten mit Rundhals und Spannbund in die Betrachtung miteinbezogen werden. Hier ist die verschiedene Länge der Saiten durch die Art ihrer Befestigung am Hals bedingt. Die mit der Resonanzdecke parallel liegende Saitenebene hat Rückwirkungen auf die Position jener Stelle, an der die Saiten von den Spannbünden weglaufen. Bei den dreisaitigen Lauten wird die längste und damit tiefste Saite in der Mitte des Rundhalses an dessen oberen Ende positioniert, die mittlere wird nach unten und die kürzeste nach oben gedreht. Die viersaitigen Lauten, bei denen zwei Saiten nach unten und eine nach oben gedreht wird, lassen die Tendenz, die zu den Instrumenten mit Diskantbordungsaite führt, bereist unmißverständlich erkennen. Diese sind keine singulären Skurrilitäten, sondern sie bewahren ein strukturelles Merkmal des urspünglichen Lautentyps, der ja auch im alten Orient dem heute noch im Sudan verwendeten Formen entsprach.

Für die zeitgenössischen westlichen Saiteninstrumente gilt, daß die Saiten in kontuierlicher Abstufung von der tiefsten zur höchsten gestimmt sind. Diese Stimmungsart wird als "normal" betrachtet. Sie ist jedoch weder historisch noch kontemporär die einzige Stimmungsmöglichkeit, die beobachtet werden kann. Auch Lauten mit isolongen Saiten können abweichende Stimmungen haben, und selbst bei Fiedeln, Lyren, Psalterien und Zithern sind sie belegbar. Vor allen für die Belege aus der frühen Neuzeit Europas gibt es

verschiedene Erklärungen, in welcher Weise sie mit der Musik und der Musizierpraxis ihrer Zeit zusammenhängen. Drei Argumente sprechen dafür, daß die Genese dieser Stimmungen nicht mit derartigen funktionalen Erklärungen erfaßt wird, sondern daß es sich dabei um ein älteres und umfassenderes Phänomen handelt:

I. Sie sind in dem gesamten Raum zu finden, in dem mehrsaitige Musikinstrumente verwendet werden. Dieser reicht von Japan bis Senegal und umfaßt derart unterschiedliche Musiksysteme, daß allein dadurch funktionale Erklärungen in die Nähe des Trivialen geraten.

II. In einem Raum, der als "Orient" im weitesten Sinn bezeichnet werden kann, ist diese Stimmungsart bei den lautenartigen Instrumenten der Standardtyp. Wo Stimmungen nach westlichen Muster auftauchen, werden sie fast durchwegs als "neu" bezeichnet oder finden sich an Instrumenten, die zwar nach den Konturen traditioneller Muster, aber mit den Details der westlichen Faktur gefertigt sind.

III. Bei der ältesten Lautenform, der Spannbundlaute, ist dieser Typ der Stimmung keine zeit- oder stilbedingte Modeerscheinung, sondern die zwangsläufige Folge der Saitenbefestigungsart, nämlich der Bundspannung.

In Anbetracht dieser Erwägungen ist es plausibler, in den abweichenden Stimmungen die Kontinuante der Bespannungsart der Spannbundlaute zu sehen statt unverbundener Monaden, die durch das Wirken irgendeines Weltgeistes zwischen Gelbem Meer und Atlantik zum Sprießen gebracht wurden. Wenngleich die Diskantbordunsaite des Banjos an die sudanischen Lauten denken läßt, kann sie nicht mit der gleichen Fraglosigkeit auf afrikanische Wurzeln allein zurückgeführt werden wie der fellgedeckte Resonanzkörper. Dagegen spricht die Übernahme des Flachhalses, der mit der Preisgabe der Bindspannung verbunden war. Das bedeutet einen Traditionsbruch, dessen Gewicht nur dann nicht ins Auge springt, wenn neben den Konstruktionsdetails auch die Grifftechnik als vernachlässigbare Größe betrachtet wird.

Das Phrasierungstempo, das manche Banjovirtuosen zur Zirkusartistik ausbauten, kann nicht darüber hinwegtäuschen, wie weit sie von der kolibrigleichen Beweglichkeit sudanischer Lautenspieler entfernt sind. Die Hochkunst des Lautenspiels konnte aber in die Sklaverei nicht mitgenommen werden. Hier war es erforderlich, ohne den Trainingsaufwand des professionellen Kunstmusikers volksläufige Lieder und Tänze zu spielen, und dazu eignet sich der Flachhals mit Plockspannung zweifellos besser als der Rundhals mit Bundspannung. Zwar hypothetisch, aber am wahrscheinlichsten ist folgendes Bild: Die ersten portugiesischen Lauten, die Afrikanern in die Hände fielen, hatten bei allen sonstigen Unterschieden Stimmungen, die denen ihrer eigenen Lauten entsprachen. Diese bildete eine Brücke zwischen den beiden Halsformen, die es ermöglichte, sudanisches Traditionsgut auf die Neuerung zu übertragen, in wie mutierter Form das auch immer geschehen sein mag.

Nicht am Kalebassenbanjo, sondern am Banjo ist bemerkenswert, daß es in manchen Regionen der Vereinigten Staaten von den Weißen auf ziemlich breiter Front übernommen wurde. Das war wiederum nur möglich, weil es einer vorhandenen Geschmackstendenz entgegenkam, deren Wurzeln auf dem Britischen Inseln, vorzugweise in Irland und Schottland zu suchen sind. Sowohl Bordun- als auch Ostinatoeffekte sowie die Neigung zu eher scharfen Tempo ist in der Tanzmusik dieser Länder vorgeprägt. Obendrein waren die Immigranten aus Irland und Schottland auf Grund ihres katholischen Glaubensbekenntnisses einem sozialen Druck von Seiten des puritanischen Establishments ausgesetzt. Daher mochten sie eher als protestantische Gruppen dazu neigen, so etwas wie eine "Unterhaltungsmusikerkaste" hervorzubringen, womit ihre musikalischen Eigenheiten weiter herumgetragen werden konnten, als es ihren tatsächlichen Siedlungsräumen entsprach.

Ein schlichtweg "weißes" Instrument wurde das Banjo damit dennoch nicht. Die Assoziation zu den "Schwarzen" hat historische Gründe. Die Minstrelsy war dasjenige Unterhaltungsmedium, welches das neue Gerät einem größeren Kreis bekannt machte. Da die Akteure als "Negros" geschminkte und verkleidete Weiße waren, mußte auch das neue Musikinstrument als "schwarz" betrachtet werden, zumal es im herkömmlichen "weißen" Instrumentarium nichts Vergleichbares gab. Daß die Form des Banjos, die durch die Minstrel Show publik wurde, erst von Weißen geschaffen worden war, entgieng dem öffentlichen

Bewußtsein. In der Minstrelsy ist auch der Grund zu suchen, warum das Banjo bei den Schwarzen der Vereinigten Staaten eher schwach vertreten ist. Die auf roher Komik basierenden Karikaturen ihres eigenen Volkstums konnten bei ihnen positives Echo hervorrufen, und das markante Instrument dieser Auftritte, eben das Banjo, war mit diesen Assotiationen belastet. Als schließlich die Minstrelsy zurückging, hatte die Gitarre jenes Feld erobert, welches das Banjo hätte einnehmen können.

Nicht erst seit der Konstruktion der modernen Standardform, sondern seit der Entstehung des Kalebassenbanjos sind sowohl Afrika als auch Europa am Instrument beteiligt, und die über die sudanischen und antiken Lauten greifbar werdende Vorgeschichte führt zurück in den alten Orient. Das gilt sowohl für die materielle Beschaffenheit als auch für die Spieltechnik. Wenn es überhaupt noch möglich ist, in diesen Teil des Problemkomplexes hineinzuleuchten, kann der Weg nur über ein Studium der volkstümlichen Spielweisen auf lautenartigen Instrumenten inden iberischen Ländern führen. Dabei ist weniger die Gitarre interessant als bandola- und bandurriaartige Formen. Der Raum, in dem sich die entscheidenden Ereignisse abspielten, war weniger das Territorium der nachmaligen Vereinigten Staaten, sondern die westafrikanischen Küsten und die Antillen. Das Banjo ist kein Produkt singulärer Erfinderhirne, sondern der vorläufige Endsproß einer instrumentenkundlich gesehen organischen Entwicklung.

****

THEMA I: Das Banjo

****

KOMPONIST: E.Rose, C.Harrison
01. TITEL: "Here Comes The Hot Tamale Man"
ENSEMBLE und JAHR: Cookie's Gingersnaps; 1926
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 039 CD 1 Nr.15
ZEIT: 3.21

Seit das Banjo in Europa bekannt wurde, gilt es als Musikinstrument der Afroamerikaner. Dennoch spielte es im Jazz eine nur bescheidene Rolle. Es wurde bis um die Zeit um 1930 verwendet, und auch da nur als Rhythmusinstrument. Schon gegen Ende der 20er Jahre tauchte die Gitarre auf, die das Banjo in den 1930er rasch verdrängte. Es gibt auch keine Banjospieler, deren Ruf sich mit den Trompetern oder Klarinettisten messen könnte. Als einziger erwarb Johnny St.Cyr (1890-1966) einen gewissen Ruf, der in der "Hot Five" oder "Hot Seven" von Louis Armstrong oder in den "Red Hot Peppers" von Jelly Roll Morten spielte. Hier folgt ein weniger bekanntes Ensemble - "Cookie's Gingersnaps" um den Kornettisten Freddie Keppard. Tamales sind eine Speise aus Maisgries und Fleisch, die in Maisblätter gewickelt und dann gekocht wird.

Cookie's Gingersnaps: Freddie Keppard, Kornett

Fred Garland, Posaune
Jimmie Noone, Klarinette
Joe Poston, Alt- und Tenorsaxophon
Kenneth Anderson, Piano
Johnny St.Cyr, Banjo

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

****

KOMPONIST: ?
02. TITEL: "Wanyanga Jaraka"
ENSEMBLE und JAHR: Kisumu String Band; 1925-1948
CODE und LABEL: --; Yazoo 7015 Nr.22
ZEIT: 2.45

Trotz seiner geringen Beachtung im Jazz ging das Banjo als Instrument der "Schwarzen" um die Welt. Vor allem in Afrika war es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr verbreitet. Unabhängig von der jeweiligen Kolonialmacht griffen Musiker danach, denn es galt als "modern" und "schwarz". Die vorliegende Aufnahme stammt aus Kenya. Horace Obiero nahm mit seiner "Kisumu String Band" um das Jahr 1940 "Wanyanga Jaraka" ("Du gehst am Meeresufer") auf. Die Sprache, in welcher der Text gesungen wird, ist Kiswahili, obwohl das Ensemble aus der Zentralprovinz von Kenya kommt und nicht von der Küste. Kiswahili ist jedoch als Zweitsprache weit über die Küstenpopulationen hinaus bekannt, weshalb es von Musikern gerne benützt wird, weil sie damit ein größeres Publikum erreichen.

Yazoo 7015: The Secret Museum of Mankind. East Afrika. Ethnic Music Classics: 1925-1948. Kommentar 1997: P.Conte. o.O. 1998.

****

KOMPONIST: Traditionell
03. TITEL: "Pateroller"
ENSEMBLE und JAHR: Hobart Smith; 1956
CODE und LABEL: IC 3719; Rounder CD 1799 Nr.12
ZEIT: 1.44

In den Vereinigten Staaten glitt das Banjo in die Country Music hinein und war damit ein Instrument vor allem weißer Musiker. Natürlich gab (und gibt) es auch schwarze Banjospieler, doch die Mehrzahl ist weiß. Das liegt an der Minstrelsy, mit der im 19. Jahrhundert das Banjo bekannt gemacht wurde. Die Darsteller der Minstrelsy waren auf Schwarze geschminkte Weiße. Ihre auf roher Komik beruhende Darstellung der Schwarzen war nicht geeignet, bei diesen ein positives Echo hervorzurufen. Im Banjo-Repertoire mischen sich denn auch Stücke "schwarzer" und "weißer" Herkunft. In dem von Blue Ridge-Musiker Hobart Smith 1956 aufgenommenen Titel "Pateroller" geht es um die "Patrouille", die ausgesandt wurde, um entlaufene Sklaven zurückzuholen. In dem Refrain, der hier nicht gesungen wird, heißt es:

"Run, nigger, run, the paterol will catch you.
Run, nigger, run, you better get away."

Rounder records CD 1799: Hobart Smith. Blue Ridge Legacy. Aufnahmen 1942-1963: A.Lomax u.a. Kommentar: J.Cohen. Cambridge Mass. 2001.

****

KOMPONIST: Traditionell
04. TITEL: "Soldier's Joy"
ENSEMBLE und JAHR: Lacey Phillips; 1956
CODE und LABEL: --; Albatros VPA 8301 B/2
ZEIT:

Auf dem Banjo werden jedoch auch Stücke vorgetragen, die ohne jede Beeinflussung "weiß" sind. Lacey Phillips aus den Appalachen in North Carolina (ebenfalls 1956) spielt den Titel "Soldier's Joy", der die englische Volksliedmelodik in Reinkultur zeigt. Ein Repertoire dieser Art führt dazu, daß nicht wenige Menschen glauben, das Banjo sei eben doch ein "weißes" Musikinstrument. Daß seine Geschichte - vordergründig betrachtet - im 19. Jahrhundert mit Joel Sweeney beginnt, paßt gut zu dieser Auffassung. Freilich gab es davor andere Instrumente, die nicht die Perfektion des von professionellen Instrumentenbauern hergestellten Banjos hatten, doch darüber wird später zu reden sein.

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

****

KOMPONIST: Traditionell
05. TITEL: "The Blarney Stone"
ENSEMBLE und JAHR: Margaret Barry; ?
CODE und LABEL: --; CDM FWX-M 53575 B/8
ZEIT: 2.10

Daß schließlich auch Iren nach dem Banjo griffen, verwirrte für viele Leute seine Geschichte gänzlich. Dabei ist es durchaus nicht abwegig, daß dieser Schritt geschah, den die irische Musik zeigt eine Neigung zu Bordun- und Ostinatoeffekten, wie sie gerade im fünfsaitigen Banjo angelegt sind. Trotzdem handelt es sich um eine Übernahme aus den Vereinigten Staaten, was jedoch nicht immer bewußt ist. "The Blarney Stone", der Titel des Liedes, bezieht sich auf einen Stein, der jedem Beredsamkeit verleiht, der ihn mit der Zunge berührt, was jedoch nur unter extremen Verrenkungen möglich ist.

CDM-Le chant du monde FWX-M 53575: Irish pubs music. o.O. o.J.

****
THEMA II: Die Ahnen
****

KOMPONIST: Traditionell
06. TITEL: "Vem a Janela"
ENSEMBLE und JAHR: Perpetua Maria, Francisco Antonio; 1986-1987
CODE und LABEL: SF 500; Playa PS 65017 Nr.27
ZEIT: 3.45

Das Banjo hat wirklich seine Wurzeln teilweise in Europa, jedoch nicht in Irland, sondern etwas weiter südlich am Atlantik, nämlich in Portugal. Als die Portugiesen im 15. Jahrhundert zur Welterkundung aufbrachen, hatten sie auch ihre Lauten dabei. Nicht die Gitarre - die gab es zu dieser Zeit noch nicht, sondern kleinere und handlichere, die sie "Bandolim" oder "Banjolim" nannten, wovon auch das Banjo seinen Namen hat. In Alentejo sind noch solche Lauten üblich. Das Lied "Vem a Janela" handelt von verflossener Liebe und Heimweh, also von Gefühlen, welche die portugiesischen Matrosen im 15. und 16. Jahrhundert öfters befallen haben dürften.

Playa sound PS 65017 CD: Portugal. Musiques traditionelles de l'Alentejo.
Aufnahmen 1986-1987 und Kommentar: R.Francois, M.Gomes. Paris 1987.

****

KOMPONIST: ?
07. TITEL: "Morceaux"
ENSEMBLE und JAHR: Thiam Sy et Compagnon; ?
CODE und LABEL: --; OCORA OCR 15 B/7
ZEIT:

Den portugiesischen Seefahrern gelang es längere Zeit nicht, über das Kap Bojador hinauszukommen, das an der afrikanischen Küste ca. zwei Grad südlich der Kanarischen Inseln liegt. Als es schließlich Gil Eanes im Jahr 1435 umsegelte, war der Bann gebrochen, und den portugiesischen Schiffen stand nichts mehr im Weg als die ungeheuren Entfernungen, über die man sich in Zeiten eines funktionierenden Flugverkehrs kaum mehr Vorstellungen machen kann. Als sie 1444 Senegal erreichten, stießen sie auf Ethnien, die ebenfalls Lauten verwendeten. Diese unterschieden sich von den ihren jedoch in mehrfacher Weise. Sie hatten am Resonanzkörper keine Holzdecke, sondern eine Felldecke, und keinen flachen Hals mit Pflockwirbeln, sondern einen runden Hals mit Spannriemen. Den portugiesischen Seeleuten kann nicht bewußt gewesen sein, daß sie damit jenen Lautentyp vor sich hatten, den die Akkader gegen Ende des 3. Jahrtausends vor Christus erfunden hatten.

OCORA OCR 15: Collection Radiodiffusion Outre-Mer. La musique des Griots
vol.1. Sénégal. Aufnahmen o.J. und Kommentar: T.Nikiprowetzky. o.O. o.J.

****

KOMPONIST: Traditionell
08. TITEL: "Hoor Matroosies, Hoor"
ENSEMBLE und JAHR: The Marines; ?
CODE und LABEL: --; Trio Records TRLP 3046 A/3
ZEIT: 6.00

Bei ihrem Weg rund um Afrika nach Südasien machten die Portugiesen mit ihren Lauten einen Eindruck auf die Musiker, denen sie in den verschiedenen Regionen begegneten. Rund um den Indischen Ozean findet man heute noch die Spuren, die sie mit ihren Instrumenten zurückließen. Die sogenannten Kap-Malayen in Südafrika, die allerdings zu einem guten Teil aus Südindien kommen, verwenden das "Ramkie", dessen Urform der portugiesische Name "Rabequinha" ist. Eine der ältesten Nachrichten für dieses Instrument stammt aus dem Beobachtungszeitraum 1733-1741. Derzufolge handelt es sich um ein "imitiertes Instrument, das die Sklaven aus Malabar brachten, von denen es die Hottentotten übernahen". Exemplare aus dem 18. Jahrhundert sind nicht erhalten, doch geht aus der Beschreibung hervor, daß es sich um eine "Art Gitarre" mit fellgedecktem Kalebassenresonator, Flachhals und Pflockwirbel handelt. Es ist die Beschreibung des Kalebassenbanjos.

Trio records TRLP 3046: The Cap Malay Choirs. "The Sound of the Cape".
Aufnahmen 1984: R.Black. Kommentar: I.Eksteen. Jeppestown o.J.

****

KOMPONIST: Langa
09. TITEL: "Drima yi nguiya"
ENSEMBLE und JAHR: Langa et ensemble; ?
CODE und LABEL: AD 765; Buda 92732-2 Nr.13
ZEIT: 3.32

Mehr oder minder gleiche Instrumente verstecken sich hinter ihrem alten Namen, weshalb sie niemand mit dem Kalebassenbanjo in Verbindung bringt. Auf den Komoren gibt es - wie im ganzen Swahili-Bereich - die Laute "Gabusi", deren Name von arabisch "Qanbus" herkommt. Die Gabusi hatte zwar einen fellgedeckten Resonanzkörper, doch war ihr Körper aus einem einzigen Stück Holz geschnitzt, was sie mit den sogenannten "birnenförmigen" Lauten in Asien verbindet. Im Museum von Zanzibar ist ein derartiges Exemplar zu sehen. Die Gabusi, die der Komponist und Musiker Langa von Moroni (Komoren) in der Hand hält, entspricht jedoch nicht diesem Muster, sondern es ist wieder eine Substitutionslaute nach Art des Kalebassenbanjos.

Buda Records 92732-2: Musique du monde. Musiques traditionelles des Comores.
Kommentar: Damir Ben Ali, Soeuf Elbadawi. Paris o.J.

****

KOMPONIST: Stanley Welgampala
10. TITEL: "Mudali Thuma"
ENSEMBLE und JAHR: Anura Jayasingha and The Balladeers; 1986
CODE und LABEL: AD 090; Arion ARN 64087 Nr.9
ZEIT: 3.38

Auch auf Sri Lanka (Ceylon), das von den Portugiesen von 1505-1656 beherrscht wurde, finden sich lautenartige Instrumente, die Substitutionen portugiesischer Lauten sind. Der Name ist nicht genannt, doch was Anura Jayasingha, Sänger und Musiker, in der Hand hat, spricht eine eindeutige

Sprache. Die Aufzählung von Substitutionslauten ist keineswegs vollständig, doch wird damit klar, daß die Musiker schon mit dem Prinzip "Laute" vertraut sein mußten, um Neuerungen von den Portugiesen zu übernehmen. Die Lauten rund um den Indischen Ozean blieben - vom "Westen" unbeachtet - in ihren regionalen Musikkulturen. Nur die Lauten der westsudanischen Bevölkerungen gingen mit den portugiesischen Lauten eine Verbindung ein, aus der im 19. Jahrhundert in den Vereinigten Staaten das Banjo erwuchs.

Arion ARN 64087 CD: Welcome to Sri Lanka. Anura Jayasingha and The Balladeers.
Aufnahmen 1986: O.Ranaweera, D.Perera. Kommentar: M.Begoude. Paris 1990.

****

KOMPONIST: ?
11. TITEL: "Angihambe"
ENSEMBLE und JAHR: Zwabesho Sibizi; 1925-1948
CODE und LABEL: --; Yazoo 7004 Nr.12
ZEIT: 2.13

Die nach portugisischen Vorlagen gebauten Substitutionslauten hatten eine eine enorme Verbreitung. Es ist zu fragen, ob ihre Spielweise nicht auch auf andere Zupfinstrumente Auswirkungen hatte, vor allem auf die Gitarre, die in Afrika sehr verbreitet ist und in vielen Gegenden schon zur "traditionellen Volksmusik" gerechnet wird. So kann etwa die Gitarrenbegleitung bei den Zulu, wie sie Zwabesho Sibizi spielt, auf ältere Substitutionslauten zurückgehen, welche die "Kap-Malayen" ins Land gebracht haben. Nach den Informationen aus dem 18. Jahrhundert wäre eine Auswirkung auf die Zulu ohne Weiteres möglich.

Yazoo 7004: The Secret Museum of Mankind. Ethnic Music Classics: 1925-1948.
Vol.1. Kommentar 1995: P.Conte. o.O. 1995.

****
THEMA III: Nachwirkungen des Kalebassenbanjos
****

KOMPONIST: Traditionell
12. TITEL: "Last Payday At Coal Creek"
ENSEMBLE und JAHR: Pete Steel; 1957
CODE und LABEL: --; Ethnic Folkways FS 3828 B/4
ZEIT:

Das Kalebassenbanjo existiert heute nicht mehr, doch im Banjospiel sind Reflexe des Kalebassenbanjospiels erhalten. Die halb arpeggierende, halb schrappende Spielweise der Begleitung von Pete Steel zu "Last Payday At Coal Creek" lassen an das Kalebassenbanjo denken, ebenso die Läufe zwischen den Strophen auf den tiefen Saiten des Banjos. Der Titel ist trotz seines vordergründig fröhlichen Charakter melancholisch, denn "last payday" heißt, daß es dort keine Arbeit mehr gibt. Eine Textstrophe lautet:

Payday, it's payday, oh payday;
Payday won't come at Coal Creek no more;
Payday don't come no more.

Ethnic Folkways Library FS 3828: Folkways records. Banjo tunes and songs.
Pete Steele. Aufnahmen 1957 und Kommentar: E.Kahn. New York 1959.

****

KOMPONIST: Traditionell
13. TITEL: "The Peddlar and his Wife"
ENSEMBLE und JAHR: Hayes Shepherd; 1930
CODE und LABEL: --; Rounder 1037 A/3
ZEIT:

Die Diskantbordunsaite ist beim Spiel auf dem fünfsaitigen Banjo immer zu hören, doch Hayes Shepherd macht einen besonders intensiven Gebrauch davon - wieder ein Brauch, die über das Kalebassenbanjo auf die sudanischen Lauten zurückgeht. Der Titel wurde 1930 aufgenommen, und Hayes Shepherd, der den Beinamen "Appalachia Vagabond" hatte, galt als Vertreter eines alten Banjostils, der zur Zeit der Aufnahme kaum mehr gebraucht wurde. Der Hintergrund des Titels ist der Mord an einem deutschen Hausierer, der sich im Jahr 1896 tatsächlich ereignet hat. Sein Mörder wurde in Harlan County öffentlich gehenkt. Das war das letzte Mal, das diese Todesstrafe vor Publikum stattfand.

Rounder records 1037: Kentucky Country. Old time music from Kentucky. Original 1927-1937 recordings. Kommentar: Ch.Wolfe. Cambridge, Mass. 1983.

****

KOMPONIST: Traditionell
14. TITEL: "Mankayira"
ENSEMBLE und JAHR: Saidu Ba; ?
CODE und LABEL: --; Sonafric 50062 A/1
ZEIT:

Bei den sudanischen Lauten werden von den Spielern nicht nur die Saiten gezupft, sondern sie schlagen auch auf die Felldecke des Resonanzkörpers. Spieler von Langhalslauten machen in Asien übrigens dasselbe. Saidu Ba, der zwar aus Mauretanien stammt, aber zur Ethnie der Fulbe gehört, verwendet diese Technik auf seiner Hodu, dem Fulbe-Namen der Laute. Er schafft damit eine Art der Perkussionsbegleitung, die dergestalt auf das Lautenspiel abgestimmt ist, wie es ein anderer Perkussionist niemals könnte.

Sonafric 50062: Musique de la Republique Islamique de Mauritanie commentée et interprŠtée … la guitare africaine (hodou) par Saidu Ba. Paris 1977.

****

KOMPONIST: Traditionell
15. TITEL: "Banging Breakdown"
ENSEMBLE und JAHR: Hobart Smith; 1946
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1799 Nr.4
ZEIT: 1.00

Auch manche Banjospieler machen sich diese Technik zunutze. Hobart Smith spielt "Banging Breakdown" mit Trommelbegleitung am Fell des Resonanzkörpers. Er verhält sich zwar in seinem Duktus vollkommen anders als der Fulbemusiker im vorigen Stück, doch auch er gewinnt aus der Kombination von Zupf- und Schlagtechnik eine rhytmische Intensität, die auf andere Art kaum zu erzeugen ist. Indessen gilt auch diese Technik als "alt" und wird heute kaum mehr benützt.

Rounder records CD 1799: Hobart Smith. Blue Ridge Legacy. Aufnahmen 1942-1963: A.Lomax u.a. Kommentar: J.Cohen. Cambridge Mass. 2001.

****

THEMA IV: Das Banjo auf den Antillen

****

KOMPONIST: Traditionell
16. TITEL: "Cok-i-oto"
ENSEMBLE und JAHR: --; 1947-1951
CODE und LABEL: --; Lyrichord LLST 7340 A/2
ZEIT: 3.40

Das Banjo wurde zwar in den Vereinigten Staaten konstruiert, doch gehören die Antillen zur Heimat des Kalebassenbanjos. Wahrscheinlich gab es dieses Instrument dort schon früher als im kontinentalen Norden. Es ist daher kein Stilbruch, wenn das Banjo auch dort verwendet wird. Der folgende Titel aus Haiti, aufgenommen um 1950, ist eine Meringue. "Cok-í-oto" ist das Äquivalent zu deutschen "Kickericki". Der Text ist dem kreolischen Französisch nicht zu entnehmen, doch läßt der Titel des übermütigen Liedes die Vermutung offen, daß es sich um Geschlechterbeziehungen aus männlicher Sicht handelt.

Lyrichord LLST 7340: Meringues and Folk Ballads of Haiti. Aufnahmen 1947-1951: M.Deren. Kommentar: Ch.Ito. New York o.J.

****

KOMPONIST: Count Lasher
17. TITEL: "Water the Garden"
ENSEMBLE und JAHR: The Jolly Boys; ?
CODE und LABEL: --; Lyrichord LLST 7314 B/1
ZEIT:

Auch Jamaica gehört zur Heimat des Kalebassenbanjos, weshalb das Banjo im Mento verwendet werden kann, einer dem Calypso verwandten jamaikanischen Gattung. Wie der Banjospieler des vorliegenden Titels, Luther Summerhill, das Thema am Anfang und zwischen den Stücken spielt, verrät den Gitarristen, doch in seiner Art, den Gesang zu begleiten, trifft er voll die Banjospielweise. Zum Problem, das im Text abgehandelt wird, sagt der Kommentar: "As he wheels out his hose, the symbolism is hard to miss."

Lyrichord LLST 7314: Roots of Reggae. Music from Jamaica. The Jolly Boys. Aufnahmen o.J. und Kommentar: K.Bilby. New York o.J.

****
THEMA V: Das Banjo in den USA
****

KOMPONIST: Joseph P.Cullen
18. TITEL: "Twin Star March"
ENSEMBLE und JAHR: Joseph P.Cullen, William G.Collins; 1899
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.2
ZEIT: 1.46

Das Haupteinsatzgebiet des Banjos waren und sind die Vereinigten Staaten. Mit der Minstrelsy wurde es bekannt gemacht, doch überlebte es den Niedergang dieses Unterhaltungsmediums. Die "große Zeit" der Banjo-Virtuosen waren die Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg, und in der Country Music ist es bis heute ein geschätzes Instrument. Zu den frühesten Banjo-Aufnahmen, die gemacht wurden, gehört das Duo Joseph P.Cullen und William G.Collins, beide Banjo-Lehrer in Washington DC, über deren sonstiges Leben allerdings kaum etwas bekannt ist. Die Aufnahme stammt von einem Wachszylinder und ist dementsprechend schlecht. Die Fingerfertigkeit der beiden Banjospieler ist dennoch bewundernswert.

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

****

KOMPONIST: Traditionell
19. TITEL: "Jesse James/Hard Ain't it Hard"
ENSEMBLE und JAHR: Eric Weissberg Duo; 1956
CODE und LABEL: --; Smithsonian CD SF 40037 Nr.43
ZEIT: 2.29

Die Banjo-Duette waren aber die Ausnahmen. Die Kombination, die sich durchsetze, war Banjo und Gitarre. Dabei fällt dem Banjo auf Grund seines Klanges die Rolle des Führungsinstrumentes zu, während die vollere und gedecktere Gitarre die Begleitfunktion übernimmt. Wenn das Banjo von der Begleitarbeit entbunden ist, kann der Banjo-Spieler zeigen, was aus dem Instrument herauszuholen ist. Eric Weissberg führt es an zwei Titeln vor, die in der Country Music weitum bekannt sind.

Smithsonian/Folkways recordings SF CD 40037: American Banjo. Three-finger and scruggs style. Aufnahmen 1956: M.Seeger. Kommentar: R.Rinzler, M.Seeger. Cambridge Mass. 1990.

****

KOMPONIST: Traditionell
20. TITEL: "Po Black Sheep"
ENSEMBLE und JAHR: Nathan Frazier, Frank Patterson; 1942
CODE und LABEL: --; Rounder CD 0238 Nr.4
ZEIT: 3.11

Eine andere, ebenfalls geschätzte Kombination ist Banjo und Fiddle. In diesem Fall ist das Banjo das Begleitinstrument, das sich allerdings gegenüber der Fiddle stärker durchsetzt als die Gitarre gegenüber dem Banjo. Die vorliegende Aufnahme wurde 1942 in Nashville, Tennessee, gemacht. Die Musiker Nathan Frazier, Banjo und Gesang, und Frank Patterson, Fiddle, sind zur Abwechslung "schwarz". Im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren derartige Kombinationen auch auf der "schwarzen" Seite häufiger. Erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden die schwarzen Country-Musiker auf den Blues festgelegt, in erster Linie durch die Musikindustrie, und die Musik der String Bands blieb auf Seite der Weißen.

Rounder records CD 0238: Altamont. Black stringband music. Aufnahmen 1942: J.Work; 1946: M.Mayo, R.St.Jamieson, F.Simon; 1949: R.St.Jamieson u.a. Kommentar: Ch.Wolfe. Cambridge, Mass. 1989.

****

KOMPONIST: Traditionell
21. TITEL: "Train 45"
ENSEMBLE und JAHR: Smiley Hobbs; 1956
CODE und LABEL: --; Smithsonian CD SF 40037 Nr.3
ZEIT: 2.18

Signifikante Unterschiede zwischen "schwarzen" und "weißen" Banjo-Stilen finden sich nicht. Das beliebte Motiv, einen Zug nachzuahmen, wozu schwarze Musiker vor allem die Mundharmonika benützen, macht der weiße Smiley Hobbs auf dem Banjo im Titel "Train 45". Auch er hat eine Begleitung, die es ihm ermöglicht, sich ganz auf seine Aufgabe zu konzentrieren. Wenngleich das Banjo über einen Klang verfügt, den man wiedererkennt, wenn man ihn nur einmal gehört hat, ist es unter den Händen der Musiker variantenreicher, als eine vordergründige Beurteilung glauben macht.

Smithsonian/Folkways recordings SF CD 40037: American Banjo. Three-finger and scruggs style. Aufnahmen 1956: M.Seeger. Kommentar: R.Rinzler, M.Seeger. Cambridge Mass. 1990.

****

KOMPONIST: Scott Joplin
22. TITEL: "Maple Leaf Rag"
ENSEMBLE und JAHR: Vess L.Ossman und Prince's Orchestra; 1907
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.7
ZEIT: 2.38

Der "Maple Leaf Rag" war Scott Joplins erfolgreichste Komposition, und es gibt von ihm nicht nur die von Joplin selbst gestanzte Klavierwalze, sondern alle nur möglichen Besetzungen machten sich den Titel zu eigen, angefangen von Sousa's Band bis zu Kurhausorchestern. Auch Banjo-Spieler konnten nicht daran vorbeigehen. Vess L.Ossman (1868-1923) war nach der Wende zum 20. Jahrhundert der bevorzugte Banjo-Virtuose, und seine Aufnahme des "Maple Leaf Rag" kann sich auch bei einem Vergleich mit der Originalaufnahme von Scott Joplin hören lassen. Wie er Prince's Orchestra ins "off" setzt, das ihn begleitet, läßt schon viel von dem erahnen, was später "swing" genannt wird.

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

****

KOMPONIST: Arthur N.Green
23. TITEL: "Sans Souci"
ENSEMBLE und JAHR: Van Eps Banjo Orchestra; 1914
CODE und LABEL: --; Archeophone 1003 Nr.18
ZEIT: 3.03

Vess L. Ossman wurde in der Publikumsgunst von Fred van Eps (1878-1960) abgelöst, der in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts der bekannteste Banjo-Virtuose war. Der Titel "Sans Souci", der die Gattungsbezeichnung "Maxixe bresilienne" trägt, wird vom "Van Eps Banjo Orchestra" vorgetragen, dem neben Fred van Eps der Pianist Felix Arndt und der Schlagzeuger Eddie King angehören. Der letztere verwendet ein castagnettenartig klingendes Instrument, bei dem es sich aber kaum um echte Castagnetten handeln dürfte, und einen Woodblock, um die Maxixe zu begleiten, wobei er unter anderem die Formel [I.I.I.I.II.II.I.] verwendet, die mit dem Cinqillo Cubano im SEGUNDO TIEMPO zwar nicht identisch, aber doch nächst verwandt ist. Wenn die Maxixe, wie LUDWIG S.427 schreibt, in Zusammenhang mit dem Tango durch regionale Umformungen der Habanera entstand, wäre die Nähe zum erklärlich. Aus der Aufnahme geht hervor, daß am Banjo keineswegs nur "Country Music" gespielt wurde, wie europäische Liebhaber des Instruments zu glauben geneigt sind.

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

****

KOMPONIST: Frank Cloutier
24. TITEL: Part 1"
ENSEMBLE und JAHR: Frank Cloutier And Victoria Cafe Orchestra; 1927
CODE und LABEL: --; Smithsonian SFW 40090 2-A Nr.14
ZEIT: 2.39

Das Banjo wurde keineswegs nur verwendet, um "ländliche" Musik zu spielen, was schon im Titel "Sans souci" von Fred van Eps zu erahnen war. Das "Victoria Cafe Orchestra" von Frank Cloutier fühlte sich der "internationalen" Musik verpflichtet, wie die verschiedenen Zitate im "Moonshiner's Dance" beweisen. Es stamme aus St.Paul in Minnesota. Es besteht aus den Instrumenten Klarinette, Trompete, Tuba, Harmonika, Klavier, Banjo und Schlagzeug. Die Musiker sind nicht angegeben.

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.

****

KOMPONIST: ?

25. TITEL: "Foot Scuffle"
    ENSEMBLE und JAHR: Joe Robichaux And His New Orleans Boys; 1933
    CODE und LABEL: --; Folklyric 9032 B/6
    ZEIT:

    In der Zeit um 1930 kam für das Banjo im Jazz das engültige Aus. Es wurde auf breiter Front durch die Gitarre ersetzt und sollte erst wieder im Dixieland-Revival ab den 1940ern einen gewissen Stellenwert bekommen. Einer der letzten, die neben der Gitarre auch das Banjo benützten, war Joe Robichaux (1900-1965) And His Hot New Orleans Rhythm Boys. In "Foot Scuffle" ist es allerdings kaum mehr von einer Gitarre zu unterscheiden. Das Banjo zog sich auf die Country Music zurück, wo es bis heute einen Stellenwert hat. Es war eines der letzten Musikinstrumente, die vor der Elektroverstärkung in den professionellen westlichen Instrumentenbau aufgenommen wurden, und bevor noch die sogenannte "Kunstmusik" danach greifen konnte, kam es schon wieder außer Mode. Ob es beim heutigen Stand des Instrumentenbaus noch jemals eine Chance auf eine weitergestreute Verwendung hat, ist kaum anzunehmen.

Folklyric records 9032: Joe Robichaux And His Hot New Orleans Rhythm Boys
    1933. Kommentar 1983: P.Van Vorst. El Cerrito CA. o.J.

****
****

    KOMPONIST: Traditionell
26. TITEL: "Old Joe Clark"
    ENSEMBLE und JAHR: Wade Ward: 1959
    CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1702 Nr.1
    ZEIT: 1.49

Rounder records CD 1702: Ballads and breakdowns. Songs from the southern
      mountains. The Alan Lomax Collection. Southern Journey Volume 2.
      Aufnahmen 1959: A.Lomax. Kommentar: A.L.Kaye. Cambridge Mass. 1997.

****

    KOMPONIST: Traditionell
27. TITEL: "Sally Anne"
    ENSEMBLE und JAHR: George Stoneman; 1959
    CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1702 Nr.10
    ZEIT: 1.33

Rounder records CD 1702: Ballads and breakdowns. Songs from the southern
      mountains. The Alan Lomax Collection. Southern Journey Volume 2.
      Aufnahmen 1959: A.Lomax. Kommentar: A.L.Kaye. Cambridge Mass. 1997.

****

    KOMPONIST: Traditionell
28. TITEL: "Buffalo Gals"
    ENSEMBLE und JAHR: Bookmiller Shannon; 1959
    CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1707 Nr.6
    ZEIT: 0.52

Rounder records CD 1707: Ozark frontier. Ballads and old-timey music from
      Arkansas. The Alan Lomax Collection. Southern Journey Volume 7.
      Aufnahmen 1959: A.Lomax. Kommentar: A.Lomax, L.Chairetakis. Cambridge
      Mass. 1997.

****

    KOMPONIST: Traditionell
29. TITEL: "Eighth of January"

ENSEMBLE und JAHR: Bookmiller Shannon; 1959
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1707 Nr.18
ZEIT: 0.52

Rounder records CD 1707: Ozark frontier. Ballads and old-timey music from Arkansas. The Alan Lomax Collection. Southern Journey Volume 7. Aufnahmen 1959: A.Lomax. Kommentar: A.Lomax, L.Chairetakis. Cambridge Mass. 1997.

****

EPSTEIN Dena J., The Folk Banjo: A Documentary History. In: Ethnomusicology 19(1975)-3. S.347 ff. Michigan: Ann Arbor.

LUDWIG Egon, Música Latinoamericana. Das Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2001.

****

Graz, Dezember 2006