proto.090: Beat contra clave

****
****
THEMA I: Proposition
****
****
01. COUNT BASIE: "Jumping at the woodside".....Coral 94 132 EPC
A/1
02. SEXTETO FLORES: "Siboney".....Arhoolie CD 7038
Nr.9
****
****
THEMA II: Lateinamerika
****
****
03. ENSEMBLE AFROAMERICA: "Mase".....VDE CD-959
Nr.19
04: CHANO POZO: "Abasí".....Tumbao TCD 307
Nr.17
05: HAITI: "Bode bode alou mandiae".....Buda 1986122
Nr.2
06: BRASILIEN: "Chant de Shango".....Vogue MC 20.138
B/1
****
****
THEMA III: Afrika
****
****
07. SONGHAY: "Kombi and Ettebel".....Nonesuch Explorer Series H-72073
B/3
08. VENDA: "Musebeto".....ARC EUCD 1711
Nr.6
09. DIE KLIPWERF BOEREORKES: "Gimme hope, Johanna".....Trio VLCD 5137
Nr.3
10. NOISE KHANYILE: "London Avenue".....3rd Ear TEAG 3313
A/2
****
****
THEMA IV: Was nicht genügt ...
****
****
11. MICHAEL COLEMAN: "Lord McDonald".....Gael-Linn CEFCD 161 I
Nr.1
12. COLUMBIA ORCHESTRA: "Creole Belles".....Archeophone ARCH 1001A
Nr.9
13. FRED VAN EPS: "Silver Heels".....Archeophone ARCH 1001A
Nr.12
14. JIM EUROPE: "Castle House Rag".....Archeophone ARCH 1003
Nr.14
****
****
THEMA V: Offsetting
****
****
15. CARRIACOU: "Second figure".....Rounder CD 1722
Nr.11
16. EUBIE BLAKE: "Sounds of Africa".....CBS S 67257
A/1

17. IKE AND TINA TURNER: "River deep, moutain high".....EMI CDP 7 46599 2 Nr.8
18. RUMÄNIEN: "M-a prins dorul de Marin".....Electrecord EPE 0280 A/5
****
THEMA VI: Jazz
****
19. ARTHUR PRYOR: "A coon band contest".....Archeophone ARCH 1003 Nr.8
20. EARL FULLER: "A coon band contest".....Archeophone ARCH 1003 Nr.21
21. PAPA CELESTIN: "As you like it".....Frémeaux FA 039 II Nr.1
22. EDMOND HALL: "Smooth Sailin'".....Blue Note B-6505 K B/3
23. DIZZY GILLESPIE: "Anthropology".....Frémeaux FA 224 II Nr.2
24. JOHN COLTRANE: "Countdown".....Atlantic 8122-72399-2 Nr.3
25. EKKEHARD JOST: "Deep".....Fish Music FM 007 CD Nr.5
****
****
UNTERLEGBEISPIELE:

26. COUNT BASIE: "The Fives".....Brunswick 10 098 EPB A/1
27. KUBA: "Nosotros tenenmos por norma".....VDE Gallo CD 959 Nr.1
28. SÜDAFRIKA: "Haitsoma".....ARC Music EUCD 1553 Nr.6
29. SÜDAFRIKA: "Hambani Magoduka".....Ring Records RRCD 2034 Nr.9
30. JAY MCSHANN: "Vine Street Boogie".....Affinity AFS 1006 A/4
****

Auf keinem andern musikalischen Sektor ist der Unterschied zwischen den Vereinigten Staaten und den romanischen Teilen Amerikas so groß wie auf dem Sektor der Rhythmik. Auffallend ist dabei, daß sich diese Grenze in der Musik "schwarzer" Populationen beträchtlich schärfer abzeichnet als in der Welt der Weißen. Dafür könnte die Erklärung herangezogen werden, daß auf weißer Seite ein zumindest partiell gemeinsamer Fundus der Kunstmusik über die Dispersion durch das Zöglingswesen egalisierend wirkt, dem die schwarze Bevölkerung ferner steht. Abgesehen davon, daß dieser Faktor für die Berufsmusiker nicht zutrifft, was sich in der Tanz- und Unterhaltungsmusik mühelos belegen läßt, geht ein solcher Erklärungsversuch an den Spezifika der Differenzen innerhalb des "schwarzen" Milieus vorbei.

Der Schlüsselbegriff der jazztypischen Rhythmik lautet "Beat" (GROVE 95:85-88). Wie bei dem heutigen Stand des Jazz generell, muß auch dabei ein historischer Faktor in Betracht gezogen werden. Zwischen dem massiven, auf Abkömmlingen der Marschtrommeln vorgetragenen 2/4-Schlag des alten und dem leichtflüssigen Beckenschlag des modernen Jazz liegen Welten. Abgesehen davon muß der Beat überhaupt nicht explizit ausgespielt werden, sondern es genügt,

wenn er im Spiel der Melodiker implizit enthalten ist. In allen Fällen sind jedoch Regelmäßigkeit und die Unterscheidung von starken und schwachen Taktteilen Grundbedingungen, die ein gemeinsames Band zwischen seinen unterschiedlichen Konkretisierungen im Lauf der Jazzgeschichte knüpfen. Sie schaffen die Basis, aus deren Manipulation und teilweise sogar Negation die im eigentlichsten Sinn als jazzkonstitutiv betrachteten Elemente Offsetting und Swing entstehen. In dem Maß, in dem sie preisgegeben werden, verliert der Jazz an gattungstypischer Prägnanz.

Der Schlüsselbegriff der kubanischen Rhythmik lautet - Schlüssel, d.h. spanisch Clave. Die unmittelbar von lateinisch clavis abstammende Vokabel hat mit einer charakteristischen Ausnahme die gleichen Denotate wie in der Musikterminologie des Deutschen, d.h. den Notenschlüssel in seinen verschiedenen Ausprägungen. Die lateinamerikanische Ausnahme besteht darin, daß Clave als Musikterminus nicht nur angibt, mit welchem Wert Noten zu lesen sind, sondern auch bestimmte Rhythmusgestalten benennt, denen im Geflecht der ortsüblichen Polyrhythmik eine herausgehobene Ordnungsfunktion zukommt. Solche Gebilde tragen Namen wie Tresillo [I..I..I.] oder Cinquillo [I.II.II.]. Neben diesen 8-teiligen Formen gibt es auch 16-teilige wie den Cinquillo cubano [I.II.II.I.I.I.I.], die Clave del Son [I..I..I...I.I...] und die Clave del Guaguancó [I..I...I..I.I...]. Diese Formeln gehören insgesamt in das Feld der additiven Rhythmik, das den Kulminationsraum seiner Verwendung im Orient und dessen Ausstrahlungsgebieten hat.

Worin besteht nun der grundsätzliche Unterschied zwischen dem Beat des Jazz und seiner kommerziellen Derivate und den Claves der lateinamerikanischen Rhythmik? Der Beat ist grundsätzlich isometrisch. Er muß keine unmittelbare Konkretisierung des Pulses sein, steht diesem jedoch sehr nahe. Nur unter dieser Voraussetzung können die Abweichungen vom Beat jene Spannung schaffende Wirkung bekommen, die zur musikalischen Substanz des Jazz gehört. Auch den Claves unterliegt ein isometrischer Puls, der jedoch im Gegensatz zum Beat grundsätzlich nie explizit hörbar gemacht wird. Er dient lediglich dazu, die Posititon jener Impakte zu fixieren, die durch ihre differierenden Abstände die Gestalt der jeweiligen Clave ergeben. Diese Abstände lassen sich in der Theorie auf die Werte 2 und 3 reduzieren. Dabei ist die der Generativen Grammatik entnommene Unterscheidung von Oberfächenstruktur und Tiefenstruktur nützlich. Der Cinquillo cubano hat die Oberflächenstruktur [I.II.II.I.I.I.I.], die eine Konkretisierung der Tiefenstruktur 2-3-3-2-2-2-2 ist, und die Clave del Son [I..I..I...I.I...] ist eine Konkretisierung der Tiefenstruktur 3-3-2-2-2-2-2. Beide Basen sind Modulationen der Derler'schen Grundposition 2-2-2-2-2-3-3, die gleichzeitig die Tiefenstruktur des Cinquillo cubano im Segundo Tiempo [I.I.I.I.I.II.II.] ist.

Der Begriff "Gestalt" erfaßt das entscheidende Differenzierungsmerkmal zwischen Beat und Clave. Der Beat ist in seiner Isometrie amorph, weshalb ihn die Musiker als Ausgangsbasis subjektiver Deformierungen benützen können. Im Prinzip des sich Entfernens und wieder Annäherns kann eine Analogie zur

tonalen Kompositionstechnik gesehen werden, die das gleiche Verfahren in bezug auf die harmonische Basis verwendet. Dagegen kann die Impaktgestalt einer Clave zwar mit Verzierungen aufgefüllt und umspielt werden, doch bleibt sie in ihrer Grundstruktur unveränderlich, es sei denn, ein Wechsel der Claves ist beabsichtigt, was jedoch in der Musikpraxis der Antillen kaum belegbar ist. Der Beat bildet ein Kontinuum, das als Basis für die Entfaltung des musikalischen Geschehens dient. Die Clave bildet eine Klammer über einem polyrhythmischen Kontinuum, in das - und darin liegt das grundsätzliche Mißverständnis der Jazzmusiker in bezug auf die lateinamerikanische Musik - nicht nur die Perkussionisten, sondern ebenso die Melodiker involviert sind.
Subjektiven Deformierungen sind im Bereich der additiven Rhythmik enge Grenzen gesetzt. Insoferne kann sie "statisch" (GEORGIADES S.16) genannt werden.

Die Auffassung der "schwarzen" Populationen Lateinamerikas bezüglich Rhythmus kann mit Fug und Recht als afrikanisches Erbe betrachtet werden. Das bedeutet keineswegs, daß die konkreten Einzelelemente afrikanischer Herkunft sein müssen. So läßt sich die in der kubanischen und portorikanischen Musik hochfrequente Clave del Son in der traditionellen afrikanischen Musik nicht nachweisen, und es ist anzunehmen, daß sie das Produkt von Amalgamierungen europäischer Tanzmusik mit afrikanischen Retentionen im Antillenraum ist. Die Kombination eines polyrhythmischen Kontinuums, das nicht zwangsläufig von einer Perkussionsgruppe, sondern auch von einem Chor produziert werden kann (Bärenreiter BM30L2303 A/2), mit einer additiven Formel nach Art einer Clave ist jedoch eine eindeutig schwarzafrikanische Form musikalischer Organisation.
Damit lautet die im vorliegenden Kontext entscheidende Frage: Weshalb gelang es den Nachkommen der verschleppten Afrikaner in Lateinamerika, einen entscheidenden Teil ihres musikalischen Erbes zu bewahren, wogegen sie im angloamerikanischen Raum den trotz aller jazzspezifischen Entwicklungen "westlichen" Rhythmustyp übernahmen?

In beiden Fällen kann nur eine hypothetische Antwort gegeben werden, wobei sie für Lateinamerika plausibler ausfällt als für die Vereinigten Staaten. In Bezug auf die allgemeinen Lebensumstände blieben die in Lateinamerika angelandeteten Afrikaner in der gleichen Klimazone, in der sie zu Hause waren, nämlich in den Tropen, was geringere Änderungen in der Lebenshaltung und damit im Lebensgefühl bedeutet als eine Verpflanzung in das gemäßigte Nordamerika mit fallweise strengen Wintern. Ferner waren sie dort mit spanischen und portugiesischen Besitzern konfrontiert, für die der Umgang mit Afrikanern Tradition seit der Antike hatte und die daher entsprechenden Lebensäußerungen nicht mit der aus Unvertrautheit erwachsenden Feindseligkeit gegenüberstanden wie die Nordeuropäer. Drittens ist der Katholizismus für Folklorismen in Kunst und Musik aufgeschlossener als der Protestantismus, insbesondere der Calvinismus, und viertens sind in der iberischen Musik für Afrikaner Anhaltspunkte zu finden, die ihrem eigenen Musikverständnis entgegen kommen, speziell in rhythmischer Hinsicht.

Auf dem Gebiet der nachmaligen Vereinigten Staaten herrschten im Süden und im Mississippigebiet in der Frühzeit die gleichen Verhältnisse wie in Lateinamerika - diese Regionen waren ein Teil Lateinamerikas. Mit dem

Vorrücken der angelsächsischen, später angloamerikanischen Herrschaft änderten sich jedoch die Bedingungen. WONDRICH:9-19 nennt zwei Faktoren, die zur Umgestaltung der Musik bei dem schwarzen Teil der Bevölkerung in der englischen Kolonie führten, aus der die Vereinigten Staaten hervorgingen. Zum einen waren die Afroamerikaner stärker als in den romanischen Gebieten unter der weißen Bevölkerung zerstreut, die - das sagt Wondrich nicht - aus ihrer altweltlichen Heimat keinerlei Erfahrung mit afrikanischen Lebensformen mitbrachte und diesen auf Grund des vorherrschenden Puritanismus zwangsläufig negativ begegnen mußte. Zum anderen hatten die Iren und Schotten, die von den Engländern im 17. und 18.Jh. nach Amerika deportiert wurden, entweder selbst Sklavenstatus, oder sie waren nicht weit davon entfernt. Aus diesem Grund gerieten sie in stärkeren Kontakt zur schwarzen Sklavenbevölkerung, als es bei der weißen Herrenschicht der Fall war.

Die Bedeutung der irisch-schottischen Basis für die Entstehung der in engerem Sinn US-amerikanischen Musiktraditionen kann in der Tat kaum hoch genug eingeschätzt werden. Das gilt gleichermaßen für die weltliche wie für die religiöse Musik, und im Bereich der letzteren für die schwarze Seite fast noch stärker als für die weiße. Ist das jedoch ein hinreichender Grund für die Preisgabe des angestammten Rhythmusverhaltens bei den Afroamerikanern? Immerhin waren in der Musik der südlichen Regionen noch im 20.Jahrhundert additive Strukturen nachweisbar, allerdings bei Vertretern beider Hautfarben.
Der Druck in Richtung Isometrie geht vom Geschmack der Yankees - der Nordstaatler - aus, und ihre Vormachtstellung in der kommerziellen Musikproduktion verbreitete sie auch dorthin, wo sie ursprünglich nicht heimisch war. In einem sich über mehrere Generationen erstreckenden Akkulturationsprozeß können sich Kulturtraditionen gravierend verändern. Die Folgen der allgemeinen Schulpflicht für die Kultur- und insbesondere Musiktraditionen Europas sind dafür ein krasses Beispiel.

Die Frage nach dem hinreichenden Grund ist damit dennoch nicht befriedigend geklärt. Es existiert ein typologisch interessanter Parallelfall zum Jazz, nämlich die moderne Musik der schwarzen Townships in Südafrika. Die Parallelen zu den Vereinigten Staaten liegen auf der Hand: Hier wie dort treffen Schwarzafrikaner und Nordeuropäer aufeinander. In Südafrika waren es die von den Niederlanden stammenden Buren, die obendrein calvinischen Denominationen anhängen, später verstärkt durch Franzosen und Engländer. Bei der im vorliegenden Fall tatsächlich "schwarzen", d.h. unmulattisiert afrikanischen Bevölkerung handelt es sich vorwiegend um Südbantu, doch ist durch Zuwanderung aus allen Richtungen der Grad der ethnischen Mischung etwa in Soweto ähnlich hoch wie in den ehemaligen Sklavenpopulationen Amerikas. Die Unterschiede gegenüber den Vereinigten Staaten liegen darin, daß in Südafrika der schwarze Anteil der Bevölkerung den weißen schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert überwiegt und dieser Überhang seither exponentiell ansteigt, und

daß daher die Weißen mit oder ohne Apartheid den Schwarzen niemals in gleichem Maß wie in den Vereinigten Staaten ihren kulturellen Stempel aufdrücken konnten.

Nichtsdestotrotz teilt die Township-Musik bei deutlichen Unterschieden im melischen und harmonischen Bereich, die erkennen lassen, daß die durchaus vorhandenen Jazzeinflüsse sekundär sind, den isometrischen Rhythmus mit dem Jazz, wie der (respektlos gesagt: leiernden) amerikanischen Country music in Südafrika die ebenso leiernde Boeremusiek entspricht, deren Einfluß auf die Township-Musik von den Apartheid-Gegnern ebenso unterschlagen wird wie der europäische Einfluß auf die Musik der Afroamerikaner von den Afro-Ideologen in Amerika. In der Traditionsmusik der Südbantu, die zwar - zumindest in Südafrika - nur mehr ein museales Dasein in Craft Villages fristet, findet sich alles an Polyrhythmik und additiven Formeln, was von schwarzafrikanischer Musik zu erwarten ist. Hier kann die Basis der Isometrie nicht liegen. Sie muß von den Weißen übernommen worden sein, ohne - es sei nocheinmal betont - daß eine den Verhältnissen in den Vereinigten Staaten adäquate Möglichkeit der Beeinflussung vorhanden gewesen wäre.

Der Isometrie jazzidiomatischer Prägung muß eine Anziehungskraft innewohnen, die nicht nur dem Jazz in engerem Sinn eigen ist, sondern auch allen Formen der Pop- und Rockmusik, die als Jazzderivate zu betrachten sind. Hier öffnet sich ein Feld für musikpsychologische und musiksoziologische Hypothesen. Die Polyrhythmik verlangt vom Einzelindividuum eine Einordnung in vorgegebene Strukturen, die mit einem erheblichen Maß an Disziplin verbunden ist, wenngleich sich die Exponenten der neuzeitlichen westlichen Superstrat- und Zöglingskultur darin gefallen, derartige Musik mit Ausdrücken wie "Ekstase", "Orgie" usw. zu beschreiben. Die isometrische Rhythmik ist dagegen individualistischen Zuckungen nicht nur unbeschränkt zugänglich, sondern sie bezieht daraus geradzu ihre Lebendigkeit. Insoferne kann sie als Äußerung des von den Kulturideologen immer wieder hervorgehobenen "Individualismus" des sogenannten Westens gelten. Wie dieser Individualismus einzuschätzen ist, wenn er anhand von Quotenzahlen und Konsummoden analysiert wird, soll hier nicht untersucht werden.

Diese psychologische Erklärung sagt jedoch noch immer nicht, was sich auf dem Sektor der Musik ereignete. Der jazztypische Beat ist durch eine besondere rhythmische Qualität ausgezeichnet - den Swing, hier als Besonderheit rhythmischen Verhaltens und nicht als Jazzstil der 30er und 40erJahre aufgefaßt. Wenn es etwas gibt, was den Jazz unumstößlich nicht nur von der europäischen, sondern von jeder Musik unterscheidet, dann ist es diese zwar annähernd, aber noch nie vollständig definierte Eigenschaft des rhythmischen Flusses. Einzig in Rumänien gibt es Phänomene, die sich dem Swing stark annähern (Electrecord EPE 0280 A/5). Daß der zeitgenössische Jazz den Swing so gut wie vollständig aufgegeben hat, bringt ihn der modernen europäischen (und internationalen) Musik experimenteller Prägung so nahe, wie

sich nur Zwillinge nahe sein können. Der Unterschied liegt des öfteren einzig in der Aufschrift, unter der eine CD verkauft wird.

Wenn die Plattenproduktion der Vereinigten Staaten bis zu ihrem Beginn und darüber hinaus bis zum Beginn der Wachszylinder verfolgt wird, dann erweist sich, daß in der amerikanischen Polpularmusik vor dem Einsetzen des Jazz eine Periode herrschte, in der einerseits eine Synkope namens "Scotch Snap", andererseits der Cinquillo [I.II.II.] und der Cinquillo cubano [I.II.II.I.I.I.I.] das rhythmische Geschehen prägten, die nach Meinung der Nordamerikaner aus dem Scotch Snap zusammengstellt waren. Diese Periode läuft unter den Titeln "Cakewalk" und "Ragtime" (siehe Sendung 2 dieser Reihe). In der Country Music wirkt diese periode bis tief in das 20. Jahrhundert nach.
Um den Beginn des 20.Jahrhunderts begannen Pianisten (Jelly Roll Morton: "I invented jazz in 1901") und Bands, diese echten oder vermeintlichen Synkopen zurückzunehmen und über den ganzen musikalischen Ablauf eines Stückes zu verteilen. Daraus entstand das, was im Jazz "offbeat" oder "offsetting" genannt wird.

In dieser Technik vor einem ausgespielten oder auch nur mitgedachten regelmäßigen Grundschlag ist der entscheidende Teil jener rhythmischen Qualität zu suchen, die später "Swing" genannt wurde. Es ist fraglich, ob der Swing nur auf das Offsetting zurückzuführen ist. Es scheint auch "the 12/8-like feel of uneven eighth notes" (Sublette:159) eine Rolle zu spielen, auf die sich eine Reihe von Autoren bezieht, doch läßt sich dieses auch ohne Swing realisieren. Entscheidend ist, daß die ersten Klangkörper, denen Swing zuzusprechen ist, Ensembles waren und nicht Solisten. Erst in den 20erJahren des 20. Jahrhunderts kommt das Solospiel in Mode, das immer mehr zunimmt und im modernen Jazz dazu führt, daß nur noch das Thema kollektiv vorgetragen wird. An den großen Solisten der Jazzgeschichte können die unterschiedlichsten Arten des Offsettings studiert werden.

Die Grenze zwischen Polyrhythmik und Isometrie markiert eine Trennlinie innerhalb der Afroamerikaner, deren kulturtypologische Bedeutung weit über die Musik hinausgeht. Ihre Negation von Seiten der Afro-Ideologen beweist, daß es sich bei diesen um "falsches Bewußtsein" handelt, um einen spezifisch marxistischen Terminus zu bemühen. Der Jazz und seine Interpreten sind unabdingbar Produkte des sogenannten Westens, woher auch immer die musikalischen und anthropologischen Vorfahren gekommen sein mögen. Für die lateinamerikanische Musik gilt das nicht. Sie enthält zwar wesentliche Elemente der "westlichen" Musik, insbesondere die temperierte Stimmung und die Funktionsharmonik, und in ihrem melischen Verhalten einen unverkennbar italienischen Einfluß, doch brachte sie auf dem rhythmischen und damit rückwirkend auch auf dem melodischen Sektor Formen hervor, die der "westlichen" Musik insgesamt nicht nur ferner stehen als der Jazz, sondern ihren immanenten Tendenzen sogar widersprechen.

****
THEMA I: Proposition
****

KOMPONIST: William Basie
01. TITEL: "Jumpin' at the woodside"
ENSEMBLE und JAHR: Count Basie Orchestra, 22. 8. 1938
CODE und LABEL: --; Coral 94 132 EPC A/1
ZEIT:

Das Orchester von Count Basie, der im Jahr 1935 - dem Todesjahr von Bennie Moten - mit einem Teil von dessen Orchestermusikern eine neue Band gründete, galt (und gilt bis heute) als ideale Verkörperung des Swing-Stils und gleichzeitig als ideales Medium für den rhythmischen Begriff "Swing". Die Rhythmusgruppe bestand aus Freddy Green, Gitarre, Walter Page, Baß und Joe Jones, Schlagzeug. Die übrigen Bandmitglieder, unter denen sich herausragende Solisten wie z.B. Lester Young befanden, fügten sich dem Sound ihrer rhythm section vollkommen ein, von Count Basie selbst am Klavier sparsamst begleitet. Auf diese Weise wurde das Orchester, dem kommerzielle Plattheiten ebenso fern lagen wie publikumsferne Experimente, ein zeitloser Träger des Begriffes JAZZ. "Jumpin' at the woodside", eingespielt am 22. 8. 1938, gehörte zu seinen Paradenummern.

Coral 94 132 EPC: Count Basie. Aufnahmen 1937-1938. Kommentar: D.Schulz-Koehn.
o.O. o.J.

****

KOMPONIST: Ernesto Lecuona
02. TITEL: "Siboney"
ENSEMBLE und JAHR: Sexteto Flores, 4. 8. 1931
CODE und LABEL: --; Arhoolie CD 7038 Nr.9
ZEIT: 3.09

"Siboney", ein Werk des Orchesterleiters und Komponisten Ernesto Lecuona, vertritt die Musik der Großen Antillen. Die Nummer wurde am 4. 8. 1931 vom Sexteto Flores aus Puerto Rico aufgenommen. Neben einem unverkennbar italienischen Einfluß in der Melodik tritt nach einer kurzen Einleitung auf den Gitarren die "Clave del Son" in den Vordergrund, eine Rhythmusfigur mit der Formel [I..I..I...I.I...], die auf den "Claves" geschlagen wird. Dabei handelt es sich um zwei kurze Stäbe aus tropischem Hartholz, die bei richtiger Handhabung den trockenen, fast resonanzlosen Ton von sich geben, der sich gegen alle anderen Instrumente durchsetzt. Die Clave del Son ist eine von mehreren Rhythmusformeln, welche für die Bewohner der Antillen die übergeordnete Summe des rhythmischen Geschehens darstellen, in das keineswegs nur die Rhythmusgruppe im Sinn des Jazz, sondern das ganze Musikgeschehen inklusive der Sänger verwoben sind. Von der Clave del Son ist sicher zu behaupten, daß sie nicht aus Afrika kommt, doch ihre Verwendung setzt afrikanische Rhythmusgepfolgenheiten fort. Wie kommt es, das sich diese in Lateinamerika erhalten konnten, wärend im Bereich der Vereinigten Staaten nichts (mehr?) davon vorhanden ist?

Arhoolie CD 7037/7038: Lamento Borincano. Puerto Rican Lament. Early Puerto Rican Music: 1916-1939. Kommentar: C.Diaz Ayala. El Cerrito CA 2001.

****
THEMA II: Lateinamerika
****

KOMPONIST: Traditionell
03. TITEL: "Mase"
ENSEMBLE und JAHR: Ensemble Afroamérica, 26. 6. 1997
CODE und LABEL: DDD; VDE Gallo CD-959 Nr.19
ZEIT: 2.02

Eine Rhythmusformel gibt es in den "schwarz" durchsetzten Gebieten Lateinamerikas, die ohne jeden Zweifel aus Afrika kommt. Es handelt sich um ein 12zähliges Gebilde mit der Struktur [I.I.II.I.II.]. In Afrika trägt sie den Namen "Konkolo". Ein lateinamerikanischer Name läßt sich nicht ermitteln, trotz ihrer verhältnismäßig häufiger Verwendung in den sykretistischen Kulten. Die vorliegende Aufnahme vom 26. 6. 1997 stammt aus Kuba. Es handelt sich um ein Stück aus dem Arar -Kult, der Kongo-Traditionen fortsetzt.

VDE Gallo CD-959: Disques VDE - Gallo. Archives internationales de musique populaire LIII. Cuba. Afroamerica. Chants et rythmes afrocubains. Aufnahmen 1997: Ch.Oestreicher, E.Maibach. Kommentar: H.Orovio. Lausanne 1997.

****

KOMPONIST: Luciano Pozo
04. TITEL: "Abasí"
ENSEMBLE und JAHR: Chano Pozo y su Ritmo de Tambores, 4. 2. 1947
CODE und LABEL: --; Tumbao TCD 307 Nr.17
ZEIT: 2.29

Diese Formel kommt auch in der ersten Sitzung vor, die Chano Pozo am 4. 2. 1947 bald nach seiner Ankunft in New York aufnahm. Er spielt Conga und singt. Die übrige Besetzung besteht aus Miguelito Valdés, der in den USA vor allem als Sänger auftrat, hier jedoch ebenfalls Conga spielt, Kike Rodríguez, der Bruder des Orchsterchefs Arsenio Rodríguez, ebenfalls Conga, Carlos Vidal, Conga und José Magual, Bongó. Chano Pozo wurde 1915 in Vedado geboren, einem damals markant "schwarzen" Vorort von Havanna, und er sammelte seinen ersten Ruhm bei den Straßenfesten seines Viertels. Dadurch, daß er im Jahr 1934 der Bruderschaft der Abaku beitrat, war ihn auch die Kultmusik vertraut. Wenn jemand glauben sollte, der Rap sei eine Erfindung der 70er Jahre, möge er sich von dieser Aufnahme eines Besseren belehren lassen.

Tumbao TCD 305: 3-CD box set TCD 306/307/308: Life and music of the legendary conga drummer Chano Pozo. Aufnahmen 1939-1953. Kommentar: J.Pujol. Barcelona 2001.

****
****

KOMPONIST: Traditionell
05. TITEL: "Bode bode Alou Mandiae"
ENSEMBLE und JAHR: Pierre Chériza Fènèlus und Gruppe, ?
CODE und LABEL: --; BUDA 1986122 Nr.2
ZEIT: 2.16

Die Formel kommt jedoch nicht nur in den synkretistischen Kulten auf Kuba vor, sondern auch im Voudou auf Haiti. Das Datum der Aufnahme ist nicht angegeben, doch dürfte sie aus den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts stammen.
Die unterschiedlichen Namen dieser Kulte täuschen eine Verschiedenheit vor, die zusehends zusammenschrumpft, wenn das Augenmerk auf die Musik gelenkt wird. Alou Mandiaé ist eine weibliche Wesenheit des Voudou-Pantheons, die in ihrer Gesamtheit "Loa" genannt werden.

BUDA Records 1986122: Musique du monde. Haiti: Les 101 nations du Vaudou.
Aufnahmen o.J. und Kommentar: L.Candardjis. Paris o.J.

****
****

KOMPONIST: Traditionell
06. TITEL: "Chant de Shango"
ENSEMBLE und JAHR: ?, 1955
CODE und LABEL: --; Vogue MC 20.138 B/1
ZEIT:

Der südlichte Raum, in dem die bewußte Leitformel vorkommt, ist Bahia in Brasilien. Hier findet sie im Candomblé Verwendung, ebenfalls ein synkretistischer Kult wie auf Kuba oder Haiti. An diesen amerikanischen Beispielen fällt eines auf: In Afrika wird dieser Formel überwiegend in weltlichen Kontexten verwendet. Daß sie in Amerika vollkommen in die kultische Sphäre übergegangen ist, muß einen Grund haben. Möglicherweise liegt er darin, daß der Dreivierteltakt von Walzer und Mazurka keine Verwendung für die 12zählige Formel bot. Da sie jedoch aus Afrika stammte, wurde sie in einer Art Nostalgie in die synkretistischen Kulte eingemeindet, wo für die Afroamerikaner das afrikanische Erbe am reinsten gepflegt ist. Daß die Kommerzmusik überwiegend 8- oder 16zählige Rhythmen verwendet, wirkte wahrscheinlich fördernd auf die kultische Verwendung der 12zähligen Formel.

Vogue Contrepoint MC 20.138: Collection du Musée de l'Homme. Brésil Vol.2.
Musique de Bahia. Aufnahmen 1955 und Kommentar: S.Dreyfus-Roche. Paris o.J.

****
****
THEMA III: Afrika
****
****

KOMPONIST: Traditionell
07. TITEL: "Kombi and Ettebel"
ENSEMBLE und JAHR: ?, ?
CODE und LABEL: --; Nonesuch Explorer Series H-72073 B/3

ZEIT: 3.22

In Afrika ist der Konkolo in einem riesigen Gebiet verbreitet. Der Staat Niger, von dem die vorliegende Aufnahme stammt, ist die nördlichste Region, wo er vorkommt. Er wird dort zu Ehren hochrangiger Persönlichkeiten auf einer Pauke namens "Ettebel" gespielt. Sie wird von einer Konustrommel namens "Kombi" begleitet, die den Grundrhythmus spielt. Verzierungen oder gar Improvisationen gibt es in dieser Musik nicht, was schlecht zur europäischen Auffassung paßt, afrikanisches Getrommel sei "wild" und "orgiastisch". In Afrika ist es aber bei dieser Art des "heraldisch" zu nennden Trommelspiels die Regel, daß der oder die Trommler von der einmal gewählten Formel nicht abweichen. Das Aufnahmedatum ist nicht angegeben, doch dürfte es irgandwann in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts liegen.

Nonesuch Explorer Series H-72073: Africa. Drum, chant and instrumental music.
Aufnahmen o.J. und Kommentar: St.Jay. New York 1976.

****

KOMPONIST: Traditionell
08. TITEL: "Musebeto"
ENSEMBLE und JAHR: Tirani Club, Sommer 2001
CODE und LABEL: LC 05111; ARC Music Productions EUCD 1711 Nr.6
ZEIT: 3.36

In der Traditionsmusik der Südbantu, die zwar - zumindest in Südafrika - nur mehr ein museales Dasein in Craft Villages fristet, findet sich alles an Polyrhythmik und additiven Formeln, was von schwarzafrikanischer Musik zu erwarten ist. Die vorliegende Aufnahme stammt von den Venda, die den Norden der Republik Südafrika bewohnen. Sie verwnden diesen Leitrhythmus für Tänze aller Art. Wenn der Raum von der Republik Niger bis hierher ins Auge gefaßt wird, dann umfaßt er ganz Zentralafrika und im Norden und Süden noch ein Stück darüber hinaus. Lediglich in Ostafrika taucht er nicht auf. Aus dem größten Teil des Raumes, den der Konkolo einnimmt, wurden Sklaven nach Amerika gebracht. Umso merkwürdiger, daß er in seiner neuen Heimat nur im kultischen Rahmen Verwendung findet.

ARC Music EUCD 1711: The Venda drummers. Drumming and vocal chants of the Venda tribe from South Africa. Aufnahmen 2001: P.Thwaites. Kommentar: R.Hogarth, D.Heller. East Grinstead 2002.

****

KOMPONIST: E.Grant
09. TITEL: "Gimme hope, Johanna"
ENSEMBLE und JAHR: Die Klipwerf Boereorkes, ?
CODE und LABEL: --; Trio VLCD 5137 Nr.3
ZEIT: 3.20

Südafrika bietet einen typologisch interessanten Parallelfall zum Jazz, nämlich die moderne Musik der schwarzen Townships. Die Parallelen zu den Vereinigten Staaten liegen auf der Hand: Hier wie dort treffen

Schwarzafrikaner und Nordeuropäer aufeinander. In Südafrika waren es die von den Niederlanden stammenden Buren, die obendrein calvinischen Denominationen anhängen, verstärkt durch die hugenottischen (calvinischen) Franzosen und später durch Engländer. Bei der im vorliegenden Fall tatsächlich "schwarzen", d.h. unmulattisiert afrikanischen Bevölkerung handelt es sich vorwiegend um Südbantu, doch ist durch Zuwanderung aus allen Richtungen der Grad der ethnischen Mischung etwa in Soweto ähnlich hoch wie in den ehemaligen Sklavenpopulationen Amerikas.

Die Unterschiede gegenüber den Vereinigten Staaten liegen darin, daß in Südafrika der schwarze Anteil der Bevölkerung den weißen schon seit dem ausgehenden 19.Jahrhundert überwiegt und dieser Überhang seither exponentiell ansteigt, und daß daher die Weißen mit oder ohne Apartheid den Schwarzen niemals in gleichem Maß wie in den Vereinigten Staaten ihren kulturellen Stempel aufdrücken konnten. Trotzdem teilt die Township-Musik den isometrischen Rhythmus mit dem Jazz. Spielt analog zur amerikanischen Country Music in Südafrika die Boeremusiek jene Rolle, die zur Isometrie drängt? Das ist nicht auszuschließen, denn deren Einfluß auf die Township-Musik wird von den Apartheid-Gegnern ebenso unterschlagen wie der europäische Einfluß auf die Musik der Afroamerikaner von den Afro-Ideologen in Amerika.

Trio records VLCD 5137: Die Klipwerf Boereorkes. Hantam Klanke. Aufnahmen o.J.:
M.Anderson. Jeppestown 1992.

****

KOMPONIST: Noise Khanyile
10. TITEL: "London Avenue"
ENSEMBLE und JAHR: Noise Khanyile and The Jo'burg City All Stars, ?
CODE und LABEL: --; 3rd Ear TEAG 3313 A/2
ZEIT: 3.25

Nichtsdestotrotz teilt die Township-Musik bei deutlichen Unterschieden im melischen und harmonischen Bereich, die erkennen lassen, daß die durchaus vorhandenen Jazzeinflüsse sekundär sind, den isometrischen Rhythmus mit dem Jazz. Wie die Nummer 8 der vorliegenden Sendung von den Venda beweist, kann die Basis der Isometrie nicht in der Tratitionsmusik der Südbantu liegen. Sie muß von den Weißen übernommen worden sein, ohne - es sei nocheinmal betont - daß adäquate Möglichkeiten der Beeinflussung vorhanden gewesen wären, wie sie den Verhältnissen in den Vereinigten Staaten entsprochen hätten. Der Isometrie jazzidiomatischer Prägung muß eine Anziehungskraft innewohnen, die nicht nur dem Jazz in engerem Sinn eigen ist, sondern auch allen Formen der Pop- und Rockmusik, die als Jazzderivate zu betrachten sind. Allerdings ist bei "London Avenue" aus Johannesburg zu beobachten, wie der Violinist Noise Khanyile sich in der Phrasierung der gleichen Technik bedient, die im Jazz "Offsetting" genannt wird.

3rd Ear music TEAG 3313: Noise Khanyile and The Jo'burg City All Stars. New South Afrika. Aufnahmen o.J.: Ph.Audoire. o.O. 1991.

****
THEMA IV: Was genügt nicht?
****

KOMPONIST: Traditionell
11. TITEL: "Lord McDonald"
ENSEMBLE und JAHR: Michael Coleman und Gruppe, 1927
CODE und LABEL: --; Gael-Linn CEFCD 161 I Nr.1
ZEIT: 3.18

Zwei Faktoren lassen sich ausmachen, die zur Umgestaltung der Musik bei dem schwarzen Teil der Bevölkerung in der englischen Kolonie führten, aus der die Vereinigten Staaten hervorgingen. Zum einen waren die Afroamerikaner stärker als in den romanisch koloniesierten Gebieten unter der weißen Bevölkerung zerstreut, die aus ihrer altweltlichen Heimat keinerlei Erfahrung mit afrikanischen Lebensformen mitbrachte und diesen auf Grund des vorherrschenden Puritanismus zwangsläufig negativ begegnen mußte. Zum anderen hatten die Iren und Schotten, die von den Engländern im 17. und 18.Jh. nach Amerika deportiert wurden, entweder selbst Sklavenstatus, oder sie waren nicht weit davon entfernt. Aus diesem Grund gerieten sie in stärkeren Kontakt zur schwarzen Sklavenbevölkerung, als es bei der weißen Herrenschicht der Fall war. Es fällt aber trotzdem schwer, darin einen Grund zu sehen, warum die Afroamerikaner ihre angestammte Polyrhythmik aufgaben und die Isometrie des Jazz dafür annahmen.

Gael-Linn Viva Voce CEFCD 161: Michael Coleman 1891-1945. Ireland's most influential traditional musician of the 20th century. Aufnahmen 1921-1935.
Kommentar: H.Bradshaw. Dublin 1998.

****

KOMPONIST: J. Bodewalt Lampe
12. TITEL: "Creole Belles"
ENSEMBLE und JAHR: Columbia Orchestra, 1902
CODE und LABEL: --; Archeophone ARCH 1001A Nr.9
ZEIT: 1.46

Der Marschrhythmus, der in etwas forciertem Tempo bis weit in die Perioden des Cakewalk und des Ragtime hineinreichte, mag zwar in einem europäischen Sinn "beschwingt" klingen, doch fehlt ihm jenes gewisse Etwas, das den Jazz von fast allen anderen Musikformen abhebt, nämlich der Swing. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war "Creole Belles" einer der beliebtesten Cakewalks, geschrieben übrigens von dem Komponisten Bodewalt Lampe (1869-1929), der aus Dänemark stammte. Es gibt Cakewalks, bei denen sich eine jazztypische Rhythmik andeutet, doch gehört "Creole Belles" keinesfalls dazu.

Archeophone ARCH 1001A: Real Ragtime. Disc Recordings From Its Heyday.
Aufnahmen 1898-1919. Kommentar: R.Martin, D.Sager. St.Joseph, IL 2005.

****
****

KOMPONIST: Neil Moret
13. TITEL: "Silver Heels"
ENSEMBLE und JAHR: Fred van Eps mit Piano, 1919
CODE und LABEL: --; Archeophone ARCH 1001A Nr.12
ZEIT: 2.56

Auch rasche Notenfolgen ergeben noch keinen Swing, wie die Aufnahme des ehemaligen Standards "Silver Heels" von Fred van Eps beweist. Bei dem Stück handelt es sich um einen One-Step, eine Tanzbezeichnung, die vor 100 Jahren in den Vereinigten Staaten üblich war. An dieser Komposition hatten sich 10 Jahre früher schon sowohl Vess Ossman als auch Sousa's Band versucht. Die Version von Fred van Eps im Jahr 1919 ist die rasanteste von allen. Doch so sehr er die Finger spielen läßt - Swing hat die Aufnahme keinen.

Archeophone ARCH 1001A: Real Ragtime. Disc Recordings From Its Heyday.
Aufnahmen 1898-1919. Kommentar: R.Martin, D.Sager. St.Joseph, IL 2005.

****
****

KOMPONIST: James Reese Europe
14. TITEL: "Castle House Rag"
ENSEMBLE und JAHR: Europe's Society Orchestra, 10. 2. 1914
CODE und LABEL: --; Archeophone ARCH 1003 Nr.14
ZEIT: 3.35

Desgleichen sind die oft zitierten Synkopen nicht verantwortlich für den Swing. Der "Castle House Rag", eingespielt im Jahr 1914 von Jim Europe's Society Orchestra, macht starken Gebrauch davon, und das Tempo des Stücks ist sehr hoch, doch stellt sich kein Swing ein. Der "Castle House Rag" war dem weißen Ehepaar Vernon und Irene Castle gewidmet, die in New York eine Tanzschule unterhielten, aber auch weite Tourneen machten. Sie sollen an die 400 Tänze im Programm gehabt haben. Mit dieser Partnerschaft gelang Jim Europe ein Vorstoß in Gesellschaftskreise, die sonst niemals Musik von Afroamerikanern gehört hätten.

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

****
****
THEMA V: Offsetting
****
****

KOMPONIST: Traditionell
15. TITEL: "Quadrille - second figure"
ENSEMBLE und JAHR: Canute Caliste und Gruppe, 30. 7. 1962
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1722 Nr.11
ZEIT: 1.11

Um zur Basis zu gelangen, von der aus das rhythmische Verhalten der "Schwarzen" in Amerika zu begreifen ist, muß ein Sprung auf die Kleinen

Antillen gemacht werden. Bei der folgenden Aufnahme aus dem Jahr 1962 handelt
es sich um die 2. Tour einer Quadrille von der Insel Carriacou. Sie wurde 1962
vom Ensemble des Violinisten Canute Calliste eingespielt, der von Willie Alexabder, Tamburin (hier eine Rahmentrommel ohne Schellen), Sonnel Alert, Triangel und Gorine Joseph, Große Trommel westlichen Typs, begleitet wird. Die Musik zeigt beispielhaft die Vereinigung zweier unterschiedlicher Traditionen, die noch nicht zu einer Verschmelzung gefunden haben, aber die Basis einer solchen erahnen lassen.

Der Geiger hält sich an die europäische Melodie der einzelnen Sätze, der "clash der Kulturen" findet dagegen in der Perkussionsbegleitung statt. Triangel und Große Trommel erzeugen einen Basisrhythmus, der bei sehr weitherziger Betrachtung noch europäisch empfunden werden kann, wenngleich auch hier Offsetting-Tendenzen unverkennbar sind, die offenbar überall dort entstehen, wo taktfundierte Rhythmik "westlicher" Prägung in schwarze Hände gerät. Der Tamburinspieler schlägt jedoch Perkussionsmuster, die sich von dieser Basis weit entfernen und bei genauerem Hinhören auf die Geigenstimme beziehen, ja, geradezu eine Gegen- und Ergänzungsstimme im Sinn der Rollenpolyphonie zu ihr bilden und zur Gänze vom Offsetting Gebrauch machen.
Hier ist die Entstehung eines Trommelstils zu greifen, den es in der afrikanischen Traditionsmusik nicht gibt und auch nicht geben konnte, da er ein Produkt der Auseinandersetzung mit europäischer Melodik und europäischen
Tanzrhythmen ist. Die Aufnahmen bilden Paradebeispiele für AMERIKANISCHE Musik
in statu nascendi!

Rounder records CD 1724: Dominica. Creole Crossroads. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: M.Marks, K.Bilby. Cambridge Mass. 1999.

****

KOMPONIST: Eubie Blake
16. TITEL: "Sounds of Africa"
ENSEMBLE und JAHR: Eubie Blake, Juli 1921
CODE und LABEL: --; CBS S 67257 A/1
ZEIT: 3.12

Das Offsetting läßt sich in den Vereingten Staaten ebenfalls bis ins Ragtime-Milieu zurückverfolgen, allerdings bei Stücken, die bereits einen Touch in Richtung Boogie haben. Bei den "Sounds of Africa", aufgenommen 1921
von Eubie Blake, glaubte der Komponist selbst nicht, "afrikanische" Musik zu
produzieren. Er erfüllte mit dem Titel lediglich die Erwartungen des Publikums. Unabhängig davon ist das Stück eines der merkwürdigsten Produkte der Übergangszeit vom Ragtime zum Jazz. Die Trennlinie der Stile verläuft dabei quasi in der Mitte der Klaviatur. Mit der rechten Hand bedient sich Blake der Formelvarianten von Ragtime und Cakewalk, wogegen die Linke einen Laufbaß in bester Boogie-Manier spielt. Das ist um so bemerkenswerter, als das
Stück bereits im Jahr 1899 komponiert wurde (BROOKS S.364). Da die Baßlinien
der Aufnahme tatsächlich in der Originalpartitur stehen, muß die Erstveröffentlichung eines Boogie-Basses, die Paul Oliver im GROVE-Jazzlexikon
auf das Jahr 1909 datiert, 10 Jahre früher angesetzt werden.

Columbia Broadcasting System CBS S 67257: A Jazz Piano Anthology from Ragtime
to Free Jazz. Aufnahmen 1921-1971. o.O. 1972.

****
****

KOMPONIST: Ike Turner, Warren Dawson, Soko Richardson, Jackie Clark
17. TITEL: "River deep, moutain high"
ENSEMBLE und JAHR: Ike and Tina Turner and Band, 1973
CODE und LABEL: AAD; EMI CDP 7 46599 2 Nr.8
ZEIT: 4.00

Das Offsetting beherscht nicht nur den Jazz, sondern auch den Rock, zumindest dann, wenn dieser schwarze Interpreten hat. Tina Turner macht im 1973 aufgenommenen Stück "River deep, moutain high" ausgiebig davon Gebrauch.
Es handelt sich um einen signifikanten Unterschied, der "schwarze" und "weiße"
Rock-Bands unterscheidet. Die weißen Musiker spielen überwiegend "onbeat", wie
sie es nicht nur gewöhnt sind, sondern auch vom "weißen" Publikum erwartet wird. Beispiele dafür liefern die Beatles oder die Rolling Stones zuhauf. Schwarze Rockmusiker haben jenes rhythmische Verhalten, das sie mit dem Jazz
verbindet. Sie haben allerdings auch nicht die Akzeptanz des Publikums wie wie ihre weißen Kollegen.

EMI America CDP 7 46599 2: The best of Ike and Tina Turner. Kommentar:
A.Warner. Hollywood CA 1987.

****
****

KOMPONIST: Traditionell
18. TITEL: "M-a prins dorul de Marin"
ENSEMBLE und JAHR: Orchester Victor Predescu mit Maria Ciobanu, ?
CODE und LABEL: --; Electrecord EPE 0280 A/5
ZEIT:

Versuche, den Swing in anderen Musiken als dem Jazz zu finden, verliefen
fast alle ergebnislos. Einzig und allein der rumänischen Musik wurde zugetraut, so etwas wie "Swing" zu haben. Und tatsächlich, eine Aufnahme wie
"M-a prins dorul de Marin" kommt einer jazzmäßgen Rhythmusqualität sehr nahe.
Die Sängerin Maria Tschob nu und die "melodic section" des Orchesters befleißigen sich ebenfalls des Offsettings, wenn auch nicht in der heftigen Weise, wie es Jazz- und Rockmusiker tun. Beispiele wie die gegenständliche Einspielung zeigen, daß das Offsetting tatsächlich der wesentlichste Faktor zur Erzeugung von Swing ist.

Electrecord EPE 0280: Muzica populara munteneasca si olteneasca. Kommentar:
M.Kahane. o.O. o.J.

****
****
THEMA VI: Jazz
****
****

KOMPONIST: Arthur Pryor

19. TITEL: "A coon band contest"
ENSEMBLE und JAHR: Arthur Pryor's Band, 26. 5. 1906
CODE und LABEL: --; Archeophone ARCH 1003 Nr.8
ZEIT: 2.19

An zwei Aufnahmen ein und desselben Stücks läßt sich der Weg von Cakewalk und Ragtime 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 ARCH 1003: Stomp and swerv. American music gets hot. Aufnahmen 1897-1925. Kommentar: R.Martin, D.Wondrich. St.Joseph, IL 2003.

****

KOMPONIST: Arthur Pryor
20. TITEL: "A coon band contest"
ENSEMBLE und JAHR: Earl Fuller's Famous Jazz Band, 10. 9. 1917
CODE und LABEL: --; Archeophone ARCH 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. 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.

Kornett: Walter Kahn
Posaune: Harry Raderman
Klarinette: Ted Lewis
Klavier: Earl Fuller
Schlagzeug: John Lucas

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

****
****

KOMPONIST: O.Celestin, P.Barnes
21. TITEL: "As you like it"
ENSEMBLE und JAHR: Celestin's Original Tuxedo Jazz Orchestra, 11. 4. 1927
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 039 II Nr.1
ZEIT: 3.10

Der Swing, verstanden als rhythmische Qualität und nicht als Stil der 30er und 40er Jahre, machte mit der Entwicklung des Jazz auch verschiedene Phasen durch. In den 10er und 20er Jahren ging er aus der Bewegung des ganzen Orchesters hervor, wie es das "Original Tuxedo Jazz Orchestra" von Oscar "Papa" Celestin vorführt. Es wirft ein Licht auf den Geschmack der Weißen in New Orleans, daß sie "Papa" Celestin und seine Band gerne für Begräbnisse (amerikanisch "Functions") verdingten. Die Smokings, die in Amerika Tuxedos heißen und von den Musikern getragen wurden, waren dafür ausschlaggebend. Wie das Orchester spielte, war dagegen zweitrangig. "Celestin's Tuxedo Jazz Orchestra" war auch eine der wenigen "schwarzen" Ensembles, die in den 1920ern in New Orleans aufgenommen wurden.

Kornett: Oscar Celestin, Ricard Alexis
Posaune: August Rouseau
Tuba: Simon Marrero
Altsaxophon: Paul Barnes
Tenorsaxophon: Sid Carriere, Earl Pierson
Klavier: Jeanette Salvant
Banjo: John Marrero
Schlagzeug: Abby Foster

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

****
****

KOMPONIST: Edmond Hall
22. TITEL: ""Smooth Sailin'"
ENSEMBLE und JAHR: Edmond Hall's All Star Quintett, 25. 1. 1944
CODE und LABEL: --; Blue Note B-6505 K B/3
ZEIT: 4.00

In den 30er Jahren ging die Erzeugung von Swing mehr und mehr auf die Solisten über, was sich allerdings in den 20er Jahren bereits abzeichnete. Edmond Hall blies auf der Klarinette einen ausgesprochen "schwarzen" Stil, was

Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre nicht durchwegs üblich war, als Benny
Goodman und Artie Shaw ihren Einfluß ausübten. Auch er "offsettet", wie der englische Ausdruck mit deutscher Konjugation lautet. In Red Norvo und Teddy Wilson hat er Musiker zur Seite, die ihm in puncto Swing in nichts nachstehen.

Klarinette: Edmond Hall
Vibraphon: Red Norvo
Klavier: Teddy Wilson
Gitarre: Carl Kress
Baß: Johnny Williams

Blue Note B 6505 K: Jazz Classics. Celestial Express. Edmond Hall. The Edmond
Hall Celeste Quartet. Edmond Hall's All Star Quintet. Aufnahmen 1941-1944.
Kommentar: P.Welding. München 1969.

****

KOMPONIST: C.Parker, J.Gillespie
23. TITEL: "Anthropology"
ENSEMBLE und JAHR: Dizzy Gillespie and His Orchestra, 22. 2. 1946
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 224 II Nr.2
ZEIT: 2.38

Mit der Wendung zum Bebop machte auch der Swing eine Änderung durch. War
er bis dahin auch in schellen Stücken gelöst, so wurde er nun hektisch. Diese
Art des Auftretens gehörte überhaupt zu den Eigenheiten der Bebop-Musiker, allen voran Dizzy Gillespie und Charlie Parker. Von Dizzy Gillespie ist auch
die Aufnahme "Anthropology", die am 22. Februar 1946 eingespielt wurde. Sie stellt den frühen Bebop dar, der noch nicht das afrokubanische Fieber hinter
sich hatte und von den Experimenten der 50er Jahre unberührt war. Mit welcher
Genauigkeit Dizzy Gillespie und Milt Jackson das Thema spielen, ist beachtenswert.

Trompete: Dizzy Gillespie
Vibraphon: Milt Jackson
Klavier: Al Haig
Gitarre: Bill de Arrango
Baß: Ray Brown
Schlagzeug: James Charles Heard

Frémeaux et Associés FA 224: Dizzy Gillespie. The quintessence. New York - Chikago 1940-1947. Kommentar: A.Gerber. Vincennes 1998.

****

KOMPONIST: John Coltrane
24. TITEL: "Countdown"
ENSEMBLE und JAHR: John Coltrane and Band, 1959
CODE und LABEL: --; Atlantic 8122-72399-2 Nr.3
ZEIT: 2.21

In den 50er Jahren begannen die Experimente, die zum Free Jazz hinführten.
In diesem Stil begann die Improvisation vollkommen zu dominieren, doch außer
der "dirty-intonation" brachen alle Eigenschaften zusammen, die den Jazz bis
dahin ausgezeichnet hatten. Auch von Swing blieb nicht mehr übrig. John Coltrane und seine Mannen können swingen, wie das Ende von "Countdown" beweist, das 1959 aufgenommen wurde. Der merkwürdig unentschlossene Anfang weist jedoch schon in eine andere Richtung. Die geradlinige Entschlossenheit
fehlt ihn, mit der die Musiker früher swingten.

Tenorsaxophon: John Coltrane
Klavier: Tommy Flanagan
Baß: Paul Chambers
Schlagzeug: Art Taylor

Atlantic 8122-72399-2: John Coltrane. Giant Steps. Aufnahmen 1959: T.Dowd, Ph.Iehle. Kommentar: N.Hentoff. New York 1998.

****

KOMPONIST: R.Winterschladen, E.Jost, E.Oberleitner, T.Oxley
25. TITEL: "Deep"
ENSEMBLE und JAHR: Ekkehard Jost und Band, 23. 1. 1997
CODE und LABEL: --; Fish Music FM 007 CD Nr.5
ZEIT: 5.29

Der zeitgenössische Jazz hat den Swing fast vollkommen aufgegeben. Daß er
sich damit experimentellen Formen der europäischen Musik nähert, ist eine unweigerliche Folge dieses Schritts. Ekkehard Jost stellte allerdings in seiner "Sozialgeschichte des Jazz" bereits fest: "In Erwägung zu ziehen hat man allerdings, daß der Begriff 'Jazz' zur Bezeichnung von dynamisch sich weiterentwickelnden musikalischen Ausdrucksformen schon bald nichts mehr taugen wird. Denn in dem Maße, in dem er durch eine auf die 'Tradition' fixierte musikalische Museumskunst mit Beschlag belegt wird, könnte er für innovative Entwicklungen zum falschen Etikett werden und zum lästigen Joch -
wenn er es nicht längst schon ist". (JOST S.387).

Trompete: Reiner Winterschladen
Baritonsaxophon: Ekkehard Jost
Baß: Ewald Oberleitner
Schlagzeug: Tony Oxley

Fish Music FM 007 CD: Ekkehard Jost. Reiner Winterschladen. Ewald Oberleitner.
Tony Oxley. Deep. Aufnahmen 1997: U.Einbrodt. Kommentar: E.Jost. Giessen
1997.

****
****
UNTERLEGBEISPIELE:

KOMPONIST: Jones, Williams
26. TITEL: "The Fives"
ENSEMBLE und JAHR: Count Basie and Rhythm, 9. 11. 1938

CODE und LABEL: --; Brunswick 10 098 EPB A/1
ZEIT:

Brunswick 10 098 EPB: Blues by Basie. Count Basie Piano Solos. Aufnahmen 1938-1939. Kommentar: D.Schulz-Koehn. o.O. o.J.

****

KOMPONIST: Augustín Puna
27. TITEL: "Nosotros tenenmos por norma"
ENSEMBLE und JAHR: Afroamérica, 25. 6. 1997
CODE und LABEL: DDD; VDE Gallo CD 959 Nr.1
ZEIT: 4.21

VDE Gallo CD-959: Disques VDE - Gallo. Archives internationales de musique populaire LIII. Cuba. Afroamerica. Chants et rythmes afrocubains. Aufnahmen 1997: Ch.Oestreicher, E.Maibach. Kommentar: H.Orovio. Lausanne 1997.

****

KOMPONIST: Traditionell
28. TITEL: "Haitsoma"
ENSEMBLE und JAHR: Tebogo Tshotetsi und Ensemble, ?
CODE und LABEL: LC 05111; ARC Music EUCD 1553 Nr.6
ZEIT: 2.01

ARC music EUCD 1553: Bushmen. Qwii - The first people. Aufnahmen o.J.: P.Thwaites. Kommentar: R.Hogarth. East Grinstead 1999.

****

KOMPONIST: Traditionell
29. TITEL: "Hambani Magoduka"
ENSEMBLE und JAHR: ?,?
CODE und LABEL: --; Ring Records RRCD 2034 Nr.9
ZEIT: 3.08

Ring records RRCD 2034: The best of Soweto Sounds. o.O. 1999.

****

KOMPONIST: Jay McShann
30. TITEL: "Vine Street Boogie"
ENSEMBLE und JAHR: Jay McShann and Rhythm, 30. 4. 1941
CODE und LABEL: AFF 330; Affinity AFS 1006 A/4
ZEIT:

Affinity AFS 1006: Big band Bounce and Boogie. Jay McShann and his orchestra. Hootie's K.C.Blues. Aufnahmen 1941-1942. Kommentar: St.Britt. London 1983.

****

Graz, Oktober 2007