Maximilian HENDLER

proto.100: Rollenpolyphonie

THEMA I: Rollenpolyphonie in den USA
01. LOUISIANA: "Black Rag".....Frémeaux FA 039 I Nr.11
02. MISSISSIPPI: "Lead me to the rock".....Rounder CD 1510 Nr.5
03. GEORGIA: "I've got a home in Beulah Land".....Yazoo 2021 Nr.2
04. ALABAMA: "Canaan Land".....New world records NW 224 A/2
05. NEW JERSEY: "You'd better mind".....Eden ELE 13-200 A/4
****

THEMA II: Rollenpolyphonie auf den Bahamas
06. BAHAMAS: "We'll understand it better"..... Nonesuch 7559-79300-2 Nr.1
07. BAHAMAS: "Blow, Liza, Blow".....Rounder CD 1822 Nr.1
****

THEMA III: Rollenpolyphonie auf Martinique und Madagaskar
08. MARTINIQUE: "Mussieu Satan Faché".....Frémeaux FA 023 Nr.3
09. MARTINIQUE: "Ti Paul".....Rounder CD 1730 Nr.20
10. MADAGASKAR: "Manantantely".....Auvidis Silex Y 225209 Nr.19
****

THEMA IV: Rollenpolyphonie anderswo
11. SURINAM: "Granmama Aisa".....PAN 2026 CD Nr.11
12. SUMATRA: "Lagu Daerah Tapanuli No.1".....PAN 2020 CD Nr.10
13. JAVA: "Kang Aji".....PAN 2020 CD Nr.17
****

THEMA V: Vorformen in Europa und Afrika
14. MADAGASKAR: "Iza Ireo".....Auvidis Silex Y 225209 Nr.14
15. FRANKREICH: "Lève-toi et danse".....OCORA C 559 083 Nr.1
16. FRANKREICH: "On parole de batre".....Archiv 2723 045 3 LP C/5
17. ÖSTERREICH: "Ausseer Ländler".....Tyrolis Special LP 10375 A/2
18. SCHWEIZ: "Jüüzli".....CDM LDX 74716 B/2
19. ITALIEN: "Trallaleri".....Arion ARN 64083 Nr.19
20. SARDINIEN: "Mediana".....Auvidis Y 225106 Nr.2
21. KAMERUN: "Usuman Mai".....Lyrichord LLST 7334 B/1
****

THEMA VI: Blasmusik
22. GROSSBRITANNIEN: "Glorious Victory".....Denon CO-73806 Nr.12
23. USA: "Hu-la Hu-la Cake Walk".....Archeophone ARCH 1001A Nr.5
****

THEMA VII: Jazz
24. ODJB: "Palesteena".....Membran 221980-306 I Nr.14
25. HOT FIVE: "Muskrat Ramble".....CDS 574 1202 Nr.3
****

UNTERLEGBEISPIELE:

26. KID ORY: "Ory's creol trombone".....Frémeaux FA 181 II Nr.5
27. FRIAR'S SOCIETY ORCHESTRA: "Panama".....Frémeaux FA 181 II Nr.6
28. THE COTTON PICKERS: "Sister Kate".....Frémeaux FA 181 II Nr.7
29. THE GEORGIANS: "Chicago".....Frémeaux FA 181 II Nr.8
30. INDIANA SYNCOPATORS: "Bee's knees".....Frémeaux FA 181 II Nr.9
****

Das wichtigste Kennzeichen des New-Orleans-Stils, der auch der "erste Jazz-Stil" genannt wird, ist eine Form der Polyphonie, die nach den Vorstellungen westlicher Musikkonsumenten nur ihm und keiner anderen Art von Musik zukommt. Diese New-Orleans-Polyphonie wird von den Autoren manchmal als "New-Orleans-Kontrapunkt" bezeichnet, doch bedeutet das, den Terminus "Kontrapunkt" seines definitorischen Gehalts zu berauben. Hier wird dafür der Ausdruck "Rollenpolyphonie" vorgeschlagen. Dieser Terminus wurde im afroamerikanistischen Arbeitskreis von A.M.Dauer geprägt, als sich im Zug vergleichender Musikbetrachtungen herausstellte, daß die Stimmbildungs- und Stimmführungstechniken, die als Charakteristika des New-Orleans-Jazz betrachtet werden, auch in anderen Weltgegenden belegbar sind, von denen sich einstweilen nur sagen läßt, daß es sich teilweise um ehemals französisch kolonisierte Gebiete handelt.

Mit "Rollenpolyphonie" sind Mehrstimmigkeitsformen gemeint, die Verschmelzungsklänge nicht nur nicht erstreben, sondern aus einer markanten Differenzierung der einzelnen Stimmen in Phrasierung, Klangfarbe und Anteil ("Rolle") am musikalischen Ablauf resultieren. Ein Vergleich mit der Comedia dell' Arte drängt sich auf. Das Kornett ist der "Held", der im Zentrum des Geschehens steht. Die Posaune ist der Unterstützer des Helden oder ein Intrigant, und die Klarinette ist die lustige Person, die über dem Ganzen ihre Spässe treibt. Die Stimmen der Rollenpolyphonie lassen sich auch mit der modernen Musiktheorie nur teilweise fassen. Sie sind mit den Termini der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit wie Cantus, Duplum und Discantus treffender zu beschreiben als mit dem Begriffsapparat der neuzeitlichen Kompositionslehre.
Eine Ableitung von mittelalterlichen Mehrstimmigkeitsformen scheitert allerdings genauso wie von der Blasmusik des 19. Jahrhundert.

Mit der Erkenntnis, daß sich dieser Mehrstimmigkeitstyp nicht auf den New-Orleans-Stil beschränkt, wird auch die Annahme fragwürdig, daß er in dieser Stadt und ihrem Umfeld, d.h. in Louisiana, entstanden wäre. Damit ist die Suche nach seiner möglichen Geschichte eingeleitet. Frankreich ist ein mögliches Gebiet, aus dem die Rollenpolyphonie kommen könnte. Immerhin ist die älteste schriftlich dokumentierte Musikform, die so bezeichnet werden kann, der mittelalterliche Motetus (nicht zu verwechseln mit der barocken Motette) im Sinn des "discantus cum diversi litteris", der im 13.Jh. in Frankreich belegt ist. Die Frage, bis wie weit in die Neuzeit sich solche Formen abseits der Kunstmusik erhalten haben könnten, ist nicht beantwortbar, da sie sich auf den Sachbereich volkstümlichen Musizierens bezieht und damit nicht erhaben genug ist, um unter die Gegenstände der Musikgeschichtsschreibung zu fallen.

Eine Linie vom 13.Jh. bis New Orleans zu ziehen verbietet sich schon deshalb, weil der Jazz von Anfang an eine funktionsharmonische Basis hatte, von der der Motetus des 13. Jh. weit entfernt ist. Sicher ist nur, daß sich die Spezifika der New-Orleans-Polyphonie nicht von der französischen Marschmusik des 19.Jh. ableiten lassen, wenngleich singuläre Anknüpfungen vorhanden sein mögen. So soll das berühmte Klarinettensolo aus "High Society" durch die Übertragung der Piccolostimme eines französischen Militärmarsches auf die Klarinette entstanden sein (Exaktere Angaben werden dankbar entgegengenommen). Eine einzige Veröffentlichung französischer Volksmusik ist frei von Funktionsharmonik und läßt sich von der tiefsten zur höchsten Stimme in Bordun, Duplum, Cantus und Discantus gliedern. Es handelt sich um die Gruppe "Les Brayauds" (siehe Nr.15), die spätmittelalterlichen Gepflogenheiten eindeutig näher als neuzeitlichen Satztechniken.

Strukturelle Analogien sind auch in anderen Teilen Europas vorhanden. Bestimmte Varianten der ligurischen Trallaleri nähern sich dem geforderten Mehrstimmigkeitstyp. Das gleiche gilt für sardische Tanzgesänge des Typs Ballu und erst recht für die Musik der Launeddas, den dreiteiligen Protoklarinetten Sardiniens. Der Sprung von diesen Gesangs- und Musizierweisen zum New Orleans Stil ist jedoch selbst bei kompromißloser Anwendung diffusionistischer Theorien nicht vertretbar. Ähnliches gilt für mehrstimmige Jodlertypen, die da und dort in den Alpen erhalten geblieben sind, wie etwa im steirischen Salzkammergut oder im Muotatal in der

Zentralschweiz. Von hoquetierenden Formen, wie sie in Litauen oder Rußland erhalten blieben, muß aus musikalischen Gründen abgesehen werden, da die Rollenpolyphonie lineare Stimmen erfordert, nicht singuläre Impakte wie der Hoquetus.

Bei dieser Datenlage bleibt der Blick auf jene Regionen und Epochen beschränkt, in denen die Rollenpolyphonie geübt wird. Die Orts- und Stilangabe New Orleans ist bereits gefallen. Diskographische Angaben zu diesem Thema erübrigen sich. Zu erwähnen ist jedoch, daß die Rollenpolyphonie nicht nur dort, sondern auch im sogenannten Dixieland eine konstitutive Rolle spielt. Die bis heute nicht hinterfragte opinio communis zu diesem Thema lautet, daß der Dixieland aus einer Nachahmung des "schwarzen" New Orleans Jazz durch weiße Musiker entstanden sei. Abgesehen davon, daß hier wieder ein Rassenbegriff in der Musikterminologie auftaucht, blieb die Jazzforschung bis heute eine stringente musikwissenschaftliche Erklärung schuldig, was das "Schwarze" am New Orleans Jazz sein soll, wobei bewußt zu halten ist, daß BLACK als terminologische Maske für AFRICA dient.

Die in der Jazzliteratur üblichen Hinweise auf bestimmte Intonations- und Phrasierungstechniken, Offsetting und den sogenannten Blues (welchen?!?) sind viel zu verschwommen, um als Definition akzeptabel zu sein. Alle genannten Merkmale sind in der Alten Welt außerhalb Schwarzafrikas - d.h. in Asien und Europa - vorhanden. Schwarzafrika zählt in bezug auf alle genannten Merkmale nicht zu den zentralen Regionen ihres Vorkommens. Obendrein zeigt eine nüchterne Analyse der Fakten die Haltlosigkeit afrozentrischer Mythenbildungen.

Der New Orleans Jazz verwendet ausschließlich Instrumententypen europäischer Provenienz mit Ausnahme des Banjos, und selbst dieses geht auf Prototypen zurück, die aus der Konfrontation von Afrikanern mit portugiesischen Lauten entstanden sind (Sendung 4 "Banjo"). Das Trio Klarinette-Kornett/Trompete-Posaune transportiert spezifisch europäische Mehrstimmigkeitsvorstellungen, in welches Musikareal auch immer es verpflanzt wird. Europäisch ist schließlich die tonale Basis des New-Orleans-Jazz, die durch die oben genannten Eigenheiten zwar modifiziert, aber nicht negiert wird.

Ein afrikanischer Ensembletyp ist zu nennen, dessen Musik im Sinn der Rollenpolyphonie interpretiert werden kann. Er stammt allerdings nicht aus Schwarzafrika, sondern aus dem Sudan. Es handelt sich um die Hofensembles der Würdenträger bei Hausa, Kanembu/Kanuri, Fulbe und anderer Ethnien, die den Typus von den genannten Völkern übernahmen. Im Fulfulde (Sprache der Fulbe) tragen sie den Namen "Ganyal". Ihr Instrumenteninventar bilden altertümliche Oboen "Algaita", metallene Langtuben "Kakaki" oder "Gashi" nach dem Muster der arabischen "Nafir" und Zweifelltrommeln "Ganga". Die genannten Instrumente können einfach oder mehrfach besetzt und durch andere Trommeltypen und Holztuben ergänzt werden. Diese Ensemblefamilie wurde dem "Naqqara-hane" oder "Tabl-hane" des arabischen Mittelalters nachgebildet, wie auch der Name der Algaita vom maghrebinischen Oboennamen Ghaita abstammt.

Zu einer der Rollenpolyphonie analogen Spielweise kommt dieser Ensembletyp auf folgendem Weg: Die Instrumente, Bläser gleichermaßen wie Trommler, spielen nicht primär "Musik" im Sinn europäischer Definition, sondern sie intonieren Preisrufe auf Würdenträger oder hochrangige Gäste. Diese Technik ist nur in den sogenannten Tonsprachen möglich, d.h. in Sprachen, in denen Tonverlauf und Tonhöhe der einzelnen Silbe bedeutungsdifferenzierende Funktion haben oder - linguistisch ausgedrückt - phonologisch relevant sind. Nach dem gleichen Prinzip funktionieren auch die sogenannten Sprechtrommeln. Dabei handelt es sich um Sanduhrtrommeln mit gleitend verstellbarer Fellspannung, die in der sudanisch-westafrikanischen Interferenzzone vom Tschadsee bis zur Mündung des Senegal verbreitet sind. Ihre Spieltechnik ist nicht ein Code nach Art des Morsesystems, sondern für die betreffenden Sprachgemeinschaften sind diese Klangäußerungen im Sinn der gesprochenen Sprache verständlich. Ein Auftritt solcher Ensembles muß für einschlägig Inkulturierte den Charakter des schon erwähnten Motetus "discantus cum diversi litteris" haben.

Als Ansatzpunkt für die Entstehung des New Orleans Jazz taugt indessen auch dieser Ensembletyp nicht, und zwar aus mehreren Gründen. Die erwähnte Spieltechnik bezieht ihre Funktion aus der Struktur der Sprache ihrer Träger und kann im Milieu andersgearteter Sprachen wie Spanisch oder Englisch nicht gepflegt werden. Eine "musikalische" Verwendung der Ensembles im Sinn rein melisch-rhythmischen Einsatzes gibt es im Sudan nicht. Ferner kommen die Ethnien und sozialen Schichten, in denen die fraglichen Ensembles gepflegt werden, für den Sklavenexport nach Amerika nur zum geringsten Teil in Frage, da sie selbst Sklavenjäger waren wie die Fulbe oder Sklavenhändler wie die Hausa. Selbst unter der Voraussetzung, daß einzelne Musiker nach Amerika verschleppt worden wären, hätten sie ihre Profession dort nicht entfalten können, da die sozialen Voraussetzungen dafür nicht vorhanden waren. Schließlich findet sich im afroamerikanischen Fundus nicht der geringste Hinweis auf direkte oder indirekte Kontinuanten des Ensembletyps oder einzelner seiner Instrumente.

Die Impulse, die der Jazz von anderen Zentren wie Chicago, Kansas City und New York empfing, zielten ausnahmslos in eine andere Richtung, d.h. in diejenige, die zum SWING überleitete. Die bewußten Veränderungen mit gängigen Termini wie "Entwicklung" oder "Stilwandel" zu etikettieren, wie es eine von der menschlichen Basis der Musik abgehobeneGeschichtsdarstellung zu tun pflegt, ist keine zufriedenstellende Erklärung historischer Vorgänge. Es geht um die konkrete Feinstruktur des Stilwandels, der nicht in der Entfaltung eines präexistenten Potentials nach dem Beispiel des Wachstums einer Pflanze besteht, wie es der Begriff "Entwicklung" insinuiert, sondern in der Ablöse älterer Musikergenerationen durch jüngere und südlicher Regionalstile durch nördliche (oder mittelwestliche). Die Biographien der Musiker, die den New Orleans Jazz trugen, zeigen deutlich genug, wie sehr sie durch die Entstehung des orchestralen Swing in das musikalische und damit existenzielle Abseits gerieten. In New Orleans selbst gab es den sogenannten Stilwandel auch nicht, doch war diese Stadt nach dem Ende des 1. Weltkriegs nicht mehr Zentrum, sondern Peripherie des Jazzgeschehens.

Ein Überlieferungsproblem ist dabei zu bedenken, das die Jazzforschung nicht hinreichend thematisiert. Die frühesten Tondokumente stammen aus dem Jahr 1917, d.h. aus einer Zeit, in der die Abwanderung der Musiker in den Norden bereits massiv eingesetzt hatte. Es handelte sich dabei um ein Segment jener größeren Wanderbewegung, die der Bedarf an Arbeitskräften in der Nordstaatenindustrie ausgelöst hatte. Die Hauptmasse der Aufnahmen, die den (sogenannten) New Orleans Jazz repräsentieren, wurde sogar erst in den 1920ern gemacht. Auch die wichtigsten Aufnahmeorte sind Chicago und New York. Mit anderen Worten wurden alle Einspielungen, die Aussagen über den sogenannten "ersten Jazzstil" zulassen, erst gepreßt, als die stilbildende Musikszene von New Orleans, zu der neben den Musikern auch das Publikum gehört, nicht mehr existierte. Rassendünkel und Kultursnobismus der Weißen erklären davon manches, aber nicht alles. Schon die Schellackplattenproduktion war kommerziell, und wenn sie in der Vermarktung der Musik aus New Orleans eine Profitchance gesehen hätte, dann hätte sie diese genützt. Hier gähnt in der Geschichte des frühen Jazz eine Lücke, die von einer Auffüllung noch weit entfernt ist.

Die Geschichte aus den Erinnerungen der Musiker zu rekonstruieren ist ein fragwürdiges Unterfangen. Erstens ist Erinnerung selektiv, und zweitens neigt sie je später, desto mehr zur Verklärung, zumal dann, wenn die memorierte Periode durch eine einschneidende Veränderung im Leben der Gewährsleute beendet wurde und die Zeitläufe für die betroffenen Musiker eine Verschlechterung ihrer Lebensumstände nach sich zogen. Das Fazit dieser Überlegungen ist, daß bezüglich der Geschichte des New Orleans Stils und damit auch des Dixieland nicht jene Gewißheit herrscht, die von der Jazzliteratur suggeriert wird. Gewißheit kann lediglich in bezug auf die Musik herrschen, die post festum in Schellack gepreßt wurde. Wie sie entstand und aus welchen Quellen sie gespeist wurde, ist im Sinn musikhistorischer (nicht allgemein kulturhistorischer oder sozialgeschichtlicher) Fragestellung noch immer offen.

****
THEMA I: Rollenpolyphonie in den USA
****

KOMPONIST: W.Ridgley
01. TITEL: "Black Rag"
ENSEMBLE und JAHR: Original Tuxedo Jazz Orchestra, 23. 1. 1925
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 039 I Nr.11
ZEIT: 2.32

Aus der "Großen Zeit" von New Orleans gibt es keine Aufnahmen. Die Einspielungen, die unter "New-Orleans-Jazz" laufen, wurden in Chicago oder New York gemacht, und den meisten von ihnen hört man diese Verpflanzung auch an. Eine der wenigen Bands, die in New Orleans blieben und dem New-Orleans-Stil unverbrüchlich die Treue hielten, war das "Original Tuxedo Jazz Orchestra" von Oscar "Papa" Celestin. Es bietet die Rollenpolyphonie in Reinkultur, die Verschmelzungsklänge nicht nur nicht sucht, sondern aus einer markanten Differenzierung der einzelnen Stimmen in Phrasierung, Klangfarbe und Anteil ("Rolle") am musikalischen Ablauf resultiert. Ein Vergleich mit der Comedia dell' Arte drängt sich auf. Das Kornett ist der "Held", der im Zentrum des Geschehens steht. Die Posaune ist der Unterstützer des Helden oder ein Intrigant, und die Klarinette ist die lustige Person, die über dem Ganzen ihre Spässe treibt.

Kornett: Oscar Celestin, "Kid Shots" Madison
Posaune: William Ridgley
Klarinette: Willard Thoumy
Klavier: Manuel Manetta
Banjo: John Marrero
Baß: Simon Marrero
Schlagzeug: Abby Foster

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

****
****

KOMPONIST: Traditionell
02. TITEL: "Lead me to the rock"
ENSEMBLE und JAHR: Wash Dennis, Charlie Sims, 1936
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1510 Nr.5
ZEIT: 2.41

Die Rollenpolyphonie gibt es in den Vereinigten Staaten allerdings nicht nur im New-Orelans-Jazz, sondern auch im Gospel. Hier äußert sie sich in einer Form, die dem Motettus gleicht, der mittelalterlichen Mehrstimmigkeitsform schlechthin. Wie der Motettus über den Atlantik kamen, ist vorderhand ein Rätsel. Frühe Auswandererschübe müssen ihn auf den Boden der Vereinigten Staaten gebracht haben, und nachdem sie von Schwarzen übernommen worden waren, blieben sie bei diesen bewahrt, während sich die Mehrzahl der Weißen moderneren Gesangsformen zuwandte. Eine derartige Aufnahme ist "Lead me to the rock" von Wash Dennis und Charlie Sims, die 1936 im staatlichen Gefängnis in

Parchman, Mississippi, eingespielt wurde. Sie hat drei Strophen, die sich jeweils in einen Responsoriumsteil und einen Motetusteil gliedern, und sie hat
keine Kadenz, sondern in den ersten beiden Strophen geht die Klausel von der
Prim in die Oktav, und in der dritten und letzten Strophe geht sie von der Prim über eine kleine Terz in die Oktav. Funktionsharmonische oder auch nur stufische Intentionen fehlen dem Vortrag.

Rounder records CD 1510: Afro-American Spirituals, Work Songs and Ballads. The
Library of Congress. Archive of Folk Culture. Aufnahmen 1933-39: J.A.Lomax.
Kommentar: A.Lomax, W.D.Shirley. Cambridge Mass. 1998.

****
****

KOMPONIST: Traditionell
03. TITEL: "I've got a home in Beulah Land"
ENSEMBLE und JAHR: Brothers Wright and Williams, ?
CODE und LABEL: --; Yazoo 2021 Nr.2
ZEIT: 3.10

Ein Beleg für ein Quartett ist die Einspielung "I've Got A Home In Beulah Land" von den "Brothers Wright and Williams". "Beulah Land" ist ein Ausdruck für das Paradies im Black English. Der korrekte Titel müßte lauten "I'll Play My Harp In Beulah Land", denn es handelt sich dabei um den vierten Vers jeder Strophe. Einer der beiden Brothers trägt die Strophe solo als Cantus vor, beim Refrain fällt der zweite im Baß ein, und von den Violinen, die auch Vor- und Zwischenspiele bestreiten, fungiert eine als Duplum, die andere als Diskantus. Die Mitwirkung dieser Instrumente ist im schwarzen Gospelmilieu eine Rarität, zumal der Einspielung ansonst jede stilistische Nähe zum Blue Grass fehlt. Die Baßstimme singt einen Laufbaß, wie er für die linke Hand des Boogie Woogie-Klaviers charakteristisch, im vokalen Bereich jedoch ein Seltenheit ist. Ab dem zweiten Vers des Refrains gesellen sich Frauenstimmen dazu, welche die Gemeinde repräsentieren. Leider stehen sie in der Aufnahme so stark im Hintergrund, daß ihr Anteil am Geschehen nicht eindeutig abzuhören ist. Das Stück ist mit Gitarre unterlegt. Im Stimmführungstyp steht diese Aufnahme der instrumentalen Rollenpolyphonie à la New Orleans von allen bisher betrachteten Beispielen am nächsten.

Yazoo 2021: How can I keep from singing. Early american religious music and
song. Classic recordings from the 1920's and 30's. Vol.2. Compiled by
R.Nevins. Kommentar: D.Kent. o.O. 1996.

****
****

KOMPONIST: A.H.Windom
04. TITEL: "Canaan Land"
ENSEMBLE und JAHR: The Famous Blue Jay Singers, 1947
CODE und LABEL: --; New world records NW 224 A/2
ZEIT: 3.17

Seltener als Quartette sind im Gospelmilieu die Quintette. Eines davon sind "The Famous Blue Jay Singers" aus Alabama. Eine nähere Ortsangabe ist nicht vorhanden. Die Aufnahme "Canaan Land" wurde "probably" 1947 in New York gemacht. Trotz des alttestamentlichen Titels handelt es sich um keinen Spiritual, sondern um einen Gospel, denn "Canaan Land" bedeutet in diesem Fall nicht das historische Palästina, sondern das Paradies. Die Basismelodie ist

laut Kommentar ein schottisches Volkslied. Davon singt der Vorsänger den Text der ersten Strophe allein, wobei ihn die anderen Quintettmitglieder als Summchor begleiten. In der letzten Zeile beginnen sie, zweisilbige Textabschnitte responsartig zu wiederholen. Nach diesem Muster wird die zweite Strophe vorgetragen. Diese wird wiederholt, nun aber in Rollenpolyphonie mit markantem Offsetting, wobei der Text durch mehrfache Wiederholung einzelner Wendungen und Einschübe wie "well, well, well" eine starke Erweiterung erfährt, die dem Vortrag einen motetusartigen Charakter geben, obschon alle Sänger dem gleichen Grundtext folgen. In der gleichen Weise werden zwei weitereStrophen gesungen. Die Hauptarbeit der Stimmen, die für den Charakter der Rollenpolyphonie verantwortlich sind, teilen sich Charlie Bridges und Silas Steel, Jimmy Veal fällt die Funktion des Diskantus zu, und Bariton und Baß erinnern an den spätmittelalterlichen Faburden.

Charlie Bridges: lead
Silas Steel: second lead
Jimmy Veal: tenor
James Hollingworth: baritone
Dave Parnell: bass

New world records NW 224: Recorded Anthology of American Music, Inc. Brighten
the corner where you are. Black and white urban hymnody. Aufnahmen 1909-
1975. Kommentar: A.Heilbut, H.Eskew. New York 1978.

****
****

KOMPONIST: Traditionell
05. TITEL: "You'd better mind"
ENSEMBLE und JAHR: L.Reed and T.A.Duncans, 10. 10. 1927
CODE und LABEL: --; Eden ELE 13-200 A/4
ZEIT:

Verhältnismäßig alte Belege (zumindest für die Vereinigten Staaten) stammen von den weißen Sängerinnen Mrs.L.Reed und Mrs.T.A.Duncans, aufgenommen in Camden, New Jersey, 1927. New Jersey gehört zu den Neuenglandstaaten, die innerhalb der Kulturgeschichte der Vereinigten Staaten den stärksten Gegensatz zum Mississippigebiet oder zu den "Southern States" repräsentieren. Daß die beiden Sängerinnen weiße Nachahmerinnen eines "schwarzen" Gesangsstils sein könnten, ist damit auszuschließen. Auch sie folgen demselben Text, geben ihm aber durch unterschiedliche Einsätze einen motettusartigen Charakter, wie das auch bei der vorigen Aufnahme der Fall war.

Eden Records Limited Edition ELE 13-200: Gospel rarities - Vol.2 (1926-1942).
The complete recordings of Albertina and Victoria, Reed and Duncans, Texas
Jubilee Singers, Rev.Joe Lenley, The Robinson Children. Supplements by
Slim Ducket and Pig Norwood, Elder Curry, Clara Belle Gholston. Compiled
by J.Parth. Vienna o.J.

****

THEMA II: Rollenpolyphonie auf den Bahamas
****

KOMPONIST: Traditionell
06. TITEL: "Ain't no grave gonna hold God's body down"

ENSEMBLE und JAHR: Edith Pinder und Ensemble, 1958
CODE und LABEL: --; Nonesuch Explorer Series 7559-79300-2 Nr.28
ZEIT: 5.55

Die nächste Aufnahme stammt von den Bahamas, die eine Art Bindeglied zwischen den USA und der Karibik darstellen. Nach Meinung von Folkloristen aus den Vereinigten Staaten bieten (oder boten sie im 20.Jh.) noch Verhältnisse, die in den Südstaaten vor der Sklavenbefreiung herrschten. Die musikalisch dichtesten Belege für Rollenpolyphonie stammen von einem Quartett, bestehend aus Raymond Pinder (geb. Nassau 1907) und Edith Pinder (Andros 1909), deren Tochter Geneva und Joseph Spence (Andros 1910), dem Bruder von Edith Pinder.
Davon singt Edith die Führungsstimme mit der genretypischen Nähe zum Rap, von dem sich ihre "rhymes" durch eine stärker melodisch gestaltete Kontur unterscheiden. Geneva singt Diskant und ist primär verantwortlich für den funktionsharmonischen Charakter des Gruppengesanges, und Raymond singt den Baß. Joseph Spence spielt Gitarre und steuert zum polyphonen Stimmengeflecht stark bewegte Vokalisen in ungewöhnlichen Klangfärbungen bei, die des öfteren den Charakter von Vokalperkussion annehmen.

Nonesuch Explorer Series 7559-79300-2: The real Bahamas. Aufnahmen 1958-1965:
P.K.Siegel, J.Stecher. Kommentar: J.Stecher. New York 1998.

****

KOMPONIST: Traditionell
07. TITEL: "Blow, Liza, Blow"
ENSEMBLE und JAHR: Unbekannte Gruppe von Andros Island, August 1935
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1822 Nr.1
ZEIT: 3.34

Die Rollenpolyphonie ist auf den Bahamas nicht nur dem Gospel vorbehalten, sondern sie findet sich auch in weltlichen Liedern. Der Launching Song "Blow, Liza, Blow", vorgetragen von einer anonymen Gruppe von Männern aus Andros, ist ein Paradebeispiel für Rollenpolyphonie. Dabei ist die ursprüngliche Bestimmung der Launching Songs, den Krafteinsatz einer größeren Anzahl von Menschen beim Stapellauf eines Schiffes zu parallelisieren, wozu sich eine Gesangsweise mit parallel geführten Stimmen besser eignet. Er wird auch nicht bei einem Stapellauf gesungen, sondern im Haus eines Elisha Portier in Nassau. Dennoch muß es sich nicht um eine reine Gefälligkeitsaufnahme handeln. Shanties und verwandte Lieder werden auf den Bahamas wie in allen Regionen ihres Vorkommens nicht nur zu ihrer ursprünglichen Bestimmung, sondern auch zur Unterhaltung gesungen. Strukturell ist die Aufnahme dem Motetus verwandt, da alle Stimmen einen eigenen Text haben mit Ausnahme der Klauseln, wo alle zu "Blow, Liza, blow" zusammenfinden.

Rounder records CD 1822: Deep River of Song. Bahamas 1935. Chanteys and anthems
from the Andros and Cat Island. Aufnahmen 1935: J.A.Lomax, M.E.Barnicle.
Kommentar: A.Lomax, G.Droussart. Cambridge Mass. 1999.

****
THEMA III: Rollenpolyphonie auf Martinique und Madagaskar
****

KOMPONIST: Alexandre Stellio
08. TITEL: "Mussieu Satan Faché"
ENSEMBLE und JAHR: L'Orchestre Antillais, 16. 10. 1929
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 023 I Nr.3

ZEIT: 3.14

Die bisherigen Beispiele für Rollenpolyphonie, die nicht aus New Orleans stammt, waren durchwegs vokal. Zum New-Orleans-Stil gibt es jedoch auch instrumentale Parallelen. Sie stammen allerdings nicht mehr aus dem englischen Sprachraum, sondern aus Martinique und Guadeloupe, die zu den Kleinen Antillen gehören. Dort werden verschiedene Stile unter den Namen "Biguine" subsummiert, die sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Neben Formen, die eindeutig der Grundschicht angehören, steht die sogenannte "orchestrale Biguine", die im vorliegenden Fall von Interesse ist. Ein Faktum der Dokumentation könnte der Meinung Vorschub leisten, es handle sich um einen Ableger aus New Orleans. Die ältesten Klangdokumente der orchestralen Biguine stammen nämlich aus dem Jahr 1929 und wurden in Paris eingespielt. In dieser Stadt muß um diese Zeit mit Einflüssen aus jeder beliebigen Richtung gerechnet werden, und selbstverständlich hatte sie sich längst dem Jazz geöffnet.

Gegen die Priorität von New Orleans spricht aber die Biographie des ersten Stars der Pariser Biguine-Szene, Alexandre Stellio, von dem auch die ältesten Musikdokumente stammen. Er wurde im Jahr 1885 in Martinique geboren, doch zogen seine Eltern im Jahr 1898 nach Cayenne (Französisch Guyana). Hier lernte er Klarinette und hatte um 1905 bereits einen Ruf im lokalen Musikleben. Das Radio und die Tonträgerproduktion waren um diese Zeit erst in Entwicklung begriffen und konnten auf den jungen Stellio keinesfalls eine stilprägende Wirkung ausüben. Um die Jahrhundertwende spielte die Schiffahrt eine bedeutendere Rolle, doch ist fraglich, ob die Ensembles der Luxusdampfer einen den "schwarzen" und mithin niedersten Volksschichten entstammenden Stil verbreitet hätten.

Im Jahr 1919 kehrte Alexandre Stellio nach Martinique zurück, wo sich im Jahr 1902 die Vulkankatastrophe ereignet hatte. Auf begeisterte Berichte von Landsleuten hin begab er sich im April 1929 mit einigen anderen Musikern nach Paris, wo er innerhalb von 14 Tagen im "Bal de la Glacièr" Arbeit fand und in kurzer Zeit zum Exotic-Star der Pariser Tanzhallen avancierte. Im Oktober 1929 machte er mit seinen Kollegen aus Martinique unter dem Namen "L'Orchestre Antillais" seine ersten Schallplattenaufnahmen. Die Besetzung bildeten Alexandre Stellio: Klarinette, Archange St.Hilaire: Posaune, Ernest Léardée: Violine und Victor Colat: Violoncello. Das Ensemble scheint keine rhythm section zu haben, doch werden Violine und Cello nicht nur gestrichen, sondern auch pizzicato als Rhythmusbegleitung eingesetzt. Im übrigen spielen die Bläser mit so viel rhythmischer Verve, daß sich jede diesbezügliche Begleitung erübrigt.

Bei einer Aufnahmesitzung im Dezember des gleichen Jahres spielen neben Alexandre Stellio: Klarinette, Ernest Léardée: Violine, Victor Colat: Violoncello noch Robert Charlery: Banjo und Crémas Ophélien: Schlagzeug. Nicht nur durch das Schlagzeug, sondern vor allem durch das Banjo nähert sich der Ensembleklang noch stärker dem frühen Jazz als bei den Oktober-Einspielungen,doch war die Verwendung dieses Instruments nie ein Spezifikum der Vereinigten Staaten, wenngleich seine perfektionierten Formen dort entwickelt wurden. Die Antillen gehören insgesamt zum Enstehungsraum seines Prototyps, des Kalebassenbanjos (siehe Sendungs 4), und die Übernahme des professionell gefertigten Rahmenbanjos bedeutete keinen Kontinuitätsbruch. Abgesehen davon wurde das Banjo in Europa schon vor dem Ersten Weltkrieg zum Wahrzeichen der afroamerikanischen Musik.

Diese Besetzungen sprechen ebenfalls gegen die unmittelbare Übernahme eines Jazz-Stils, der mit dem Namen NEW ORLEANS in Verbindung gebracht wird. Hätten sich Stellio und die Musiker um ihn am "schwarzen" Jazz der 1920er orientiert, tauchten nicht Violine und Cello in den Besetzungen auf. Es handelt sich vielmehr um Instrumentierungen aus der Tanzmusik des 19.Jh., wie sie in ähnlicher Weise auch in der kubanischen Musik zum Einsatz kamen.

Überdies taucht die Violine nicht selten in frühen Jazzensembles auf. Bei der Verfestigung des Trios Kornett-Klarinette-Posaune dürfte es sich nicht um einen ursprünglichen Zustand, sondern schon um eine jazzimmanente Entwicklung handeln. Die Indizien sprechen dafür, daß die oben aufgelisteten Biguine-Besetzungen jene Ensembletypen repräsentieren, die auch die Prototypen des Jazz trugen, bevor dieser ein definiertes Stilprofil gewann.

Ein weiteres Indiz dafür, daß die Biguine-Ensembles einen älteren Besetzungstyp als die Standardformationen des New Orleans Jazz mit dem Kornett als Führungsinstrument darstellen, ist die Dominanz der Klarinette, die auch im Paris der 1930er nie von der zunehmend als Soloinstrument in Mode kommenden Trompete gebrochen werden konnte. Im Fall von Alexandre Stellio ließe sich argumentieren, daß er eine außergewöhnlich starke Musikerpersönlichkeit war und darum die Führungsrolle inne hatte. Der zweite Star der Pariser Biguine-Szene, der 1909 auf Martinique geborene Eugène Delouche, von dem es heißt, daß er als einziger eine echte Konkurrenz für Stellio bildete, war jedoch ebenfalls Klarinettist. Zudem finden sich zahlreiche Angaben über weitere Klarinettisten auf den frankophonen Antillen und im Biguine-Milieu von Paris, daß an der herausragenden Rolle der Klarinette in diesen Ensembles nicht gezweifelt werden kann, zumindest nicht, solange sie sich in den Traditionen ihrer Heimatinseln bewegten und nicht in einer stilistisch konturlosen Lateinamerikamode, die unter dem Namen BIGUINE verkauft wurde.

Klarinette: Alexandre Stellio
Posaune: Archange Saint-Hilaire
Violine: Ernest Léardée
Violoncello: Victor Collat
Gesang: Jeanne Rosilette

Frémeaux et Associés FA 023: Stellio. Le créateur de la Biguine à Paris. Intégrale chronologique 1929-1931. Kommentar: J.-P.Meunier. Vincennes 1994.

****
****

KOMPONIST: Sully Londas
09. TITEL: "Ti Paul"
ENSEMBLE und JAHR: Loulou Boislaville und Ensemble, 19. 6. 1962
CODE und LABEL: LC 3719; Rounder CD 1730 Nr.20
ZEIT: 3.41

Nach dem 2.Weltkrieg zog sich die Biguine dorthin zurück, von wo sie gekommen war: auf die frankophonen Inseln der Kleinen Antillen. Weitergepflegt
wurden vor allem jene volkstümlichen Formen, die schon vor der Modewelle in Paris vorhanden waren und einem internationalen Publikum nicht zumutbar sind.
Lebendig blieb jedoch auch die orchestrale Biguine und mit ihr die Rollenpolyphonie alten Stils in der Besetzung Klarinette-Violine-Posaune.
Hauptrepräsentant dieser Richtung war der Sänger und Tänzer Loulou Boislaville.
"Ti Paul" ist ein Klangbeispiel dieses Genres, aufgenommen von A.Lomax im Jahr
1962 in Fort de France, seit dem Untergang von Saint-Pierre im Jahr 1902 die
Hauptstadt von Martinique.

Klarinette: Hurard Coppet
Posaune: Raymond Laugetty
Violine: Georges Sainte-Rose
Gitarre: Maurice Charlery

Baß: Sully Londas
Schlagzeug: Mardel Longrais
Chacha: Emile Grebeau
Gesang: Loulou Boislaville

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

****

KOMPONIST: Traditionell
10. TITEL: "Manantantely"
ENSEMBLE und JAHR: Bemiray, 29. 5. 1992
CODE und LABEL: --; Auvidis Silex Y 225209 Nr.19
ZEIT: 2.58

Die madagassische Rollenpolyphonie konfrontiert den Betrachter mit größeren Schwierigkeiten, als dies bei der amerikanischen der Fall war. Sie beginnen mit der Dokumentation. Als einziger Tonträger enthält Auvidis Silex Y 225209 Aufnahmen von Blasmusik der Insel. Das liegt nicht daran, daß eine solche zu den großen Seltenheiten gehört - im Gegenteil. Der Autor konnte sich bei einem Madagaskar-Aufenthalt im Jahr 1995 davon überzeugen, daß Blasmusik ein ebenso fester Bestandteil im volkstümlichen Musikleben der Insel ist wie in den Alpenländern. Die Anzahl der Blaskapellen in Relation zur Bevölkerung dürfte zwar geringer ausfallen, was jedoch am unterschiedlichen Lebensstandard liegt, nicht an der mangelnden Wertschätzung der Musikgattung. Die schlechte Belegsituation rührt vielmehr daher, daß die Blasmusik insgesamt zu den Stiefkindern der Tonträgerindustrie wie auch der Musikethnologie gehört, wenngleich aus verschiedenen Gründen, die hier jedoch nicht zur Debatte stehen.

Die vorhandenen Dokumente stammen von der Gruppe "Bémiray" des Sängers Gabriel Rakotomavo, die variierend mit zwei bis drei Trompeten und Kornetten, zwei bis drei Klarinetten, einer Kleinen und einer Großen Trommel besetzt ist. Die Baßlage ist nicht vertreten. Sie scheint in der Blasmusik Madagaskars insgesamt eine geringere Rolle zu spielen als in Europa. Auffallend ist ferner, daß Blech und Holz auf lediglich zwei Titeln (Nr.1 und 10) zusammenwirken. An der Nr.19 ("Manantantely") sind zwar beide Bläsergruppen beteiligt, doch wechseln sie sich strophenweise ab. In sich bilden die Instrumentengruppen jedoch klare Beispiele für Rollenpolyphonie. Die Einspielung stammt aus dem Jahr 1992.

Auvidis Silex Y 225209: Mosaique. Madagascar. Bemiray. Polyphonies des Hauts-Plateaux. Aufnahmen 1992: S.Soave, C.Bodin. Gentilly 1992.

****

THEMA IV: Rollenpolyphonie anderswo

****

KOMPONIST: Traditionell
11. TITEL: "Granmama Aisa"
ENSEMBLE und JAHR: Baas Mal Orchestra, April 1992
CODE und LABEL: --; PAN 2026 CD Nr.11
ZEIT: 3.21

Die Rollenpolyphonie beschränkt sich allerdings nicht auf Gebiete, die ehedem oder auch noch heute zu Frankreich gehörten. Drei Aufnahmen sollen das beweisen. Eine davon stammt aus Surinam und hat religiösen Charakter, wiewohl das beim ersten Anhören sehr seltsam klingt. Offiziell herrscht in Surinam zwar die Niederländische Reformierte Kirche, doch gibt es daneben auch die synkretistischen Kulte, die hier den Namen WINTI-PRE tragen. Von den übrigen Manifestationen afroamerikanischer Religiosität unterscheidet sich das Ritual des WINTI-PRE dadurch, daß die essentiell notwendige Musik nicht nur von Sängern und Perkussionisten, sondern auch von einer Blaskapelle ausgeführt werden kann. Die interne Begründung für diese Modernisierung liegt darin, daß einige bedeutende Wesenheiten aus dem Pantheon des WINTI-PRE eine besondere Beziehung zu Kupfer haben und daher durch Klänge angerufen werden können, die von kupferhaltigen Legierungen erzeugt werden. Vor allem dem Sousaphon wird diesbezüglich eine besondere Kraft zugeschrieben. Der externe Grund liegt darin, daß in Surinam die Blaskapellen wie in ländlichen Gebieten Europas Musik für alle gehobenen Anlässe machen. Durch diesen Gewöhnungseffekt konnten sie schließlich auch in die Traditionskulte eindringen, wobei der Hinweis auf die kupferliebenden Geistwesen eine ursprüngliche Rationalisierung dieses Brauchs sein dürfte.

Bei dem Baas Mal Orchestra, von dem die folgende Aufnahme stammt, handelt es sich um eine GROOT BAZUIN, d.h. um eine große Besetzung. Als modische Zutat enthält sie jenes Trio aus Elektrogitarre, -baß und -orgel, das derzeit global die Kernbesetzung der Unterhaltungsmusik bildet. Der Titel wird zur Eröffnung von WINTI-PRE-Zeremonien gespielt und gesungen. Sein nachdrücklich "weltlicher" Klang rührt daher, daß zur Kolonialzeit derartige Veranstaltungen verboten waren. Die Anhänger unterliefen das Verbot unter anderem dadurch, daß sie den Kult als weltliche Tanzveranstaltung tarnten, wohl wissend, daß sie sich dabei auf die Ahnungslosigkeit der weißen Administration verlassen konnten. Die Anrufung der "Granmama Aisa", der Erdmutter, wurde im April 1992 eingespielt.

PAN Records 2026 CD: Frozen Brass. Africa and Latin America. Anthology of brass band music vol.2. Aufnahmen 1991-1992: R. Bonzajer Flaes, M.van der Spek.
Kommentar: F.Gales, M. van der Spek. Leiden 1993.

****

KOMPONIST: Traditionell
12. TITEL: "Lagu Daerah Tapanuli No.1"
ENSEMBLE und JAHR: Tambunan Musik Balige, Juni 1992
CODE und LABEL: --; PAN 2020 CD Nr.10
ZEIT: 2.44

Die zweite Aufnahme, welche die Rollenpolyphonie abseits des französischen Einflusses dokumentiert, stammt aus Sumatra. Die Blasmusik ist auf dieser Insel (und überhaupt in Indonesien) zwar nicht so verbreitet wie auf Madagaskar, doch hat sie auch hier Pflegestätten. Die vorliegende Aufnahme, die im Juni 1992 gemacht wurde, stammt von einer Totenwache, so merkwürdig das für Europäer klingen mag. Sie dient dazu, um die Verwandten des Toten und die übrigen Trauergäste den Tanz "Tortor" um den Sarg des Verstorbenen aufführen zu lassen. Beim ersten Hinhören hat die Musik keine Verbindung mit der traditionellen Musik Indonesiens. Bei näherer Beschäftigung erweist sich jedoch, daß in den Mittel- und Unterstimmen Strukturen auftauchen, welche die Verbindung zu älteren Musikformen der Inseln herstellen. Sie erinnern von fern an die Gamelan-Musik, die in Europa noch am ehesten bekannt sein dürfte.

PAN Records 2020 CD: Frozen Brass. Asia. Anthology of brass band music vol.1.
Aufnahmen 1949-1992: R. Bonzajer Flaes, E.Heins, G.Hobbel. Kommentar: F.Gales, E.Heins. Leiden 1993.

****

KOMPONIST: Traditionell
13. TITEL: "Kang Aji"
ENSEMBLE und JAHR: Grup Tanjidor Kecamatan Waru, September 1973
CODE und LABEL: --; PAN 2020 CD Nr.17
ZEIT: 5.39

Eine Aufnahme aus Java zeigt deutlicher, daß die Rollenpolyphonie aus der Realisierung traditioneller Musikstrukturen mit europäischen Instrumenten resultieren kann. Diese Musik hat eine relativ alte Tradition, denn "Tanjidor" ist die malayische Aussprache von portugiesisch "Tangedor". Damit wurden von den Portugiesen Musiker in Prozessionen bezeichnet. Die "Grup Tanjidor Kecamatan Waru" enthält nicht nur westliche Blasinstrumente, sondern auch die malayischen Instrumente Kenong (Gong) und Kecrek (kleine Becken). In der Stimmführung der Blasinstrumente ist deutlicher zu höhren, daß sie sich auf Gamelan-Orchester stützen, als bei dem Beispiel aus Sumatra.

PAN Records 2020 CD: Frozen Brass. Asia. Anthology of brass band music vol.1.
Aufnahmen 1949-1992: R. Bonzajer Flaes, E.Heins, G.Hobbel. Kommentar: F.Gales, E.Heins. Leiden 1993.

****
THEMA V: Vorformen in Europa und Afrika
****

KOMPONIST: Traditionell
14. TITEL: "Iza Ireo"
ENSEMBLE und JAHR: Bemiray, 29. 5. 1992
CODE und LABEL: --; Auvidis Silex Y 225209 Nr.14
ZEIT: 2.17

Nach dem Beispiel Indonesiens wäre auch in Madagaskar erwägenswert, ob

nicht die Rollenpolyphonie auf traditionelle Musikformen zurückgeht. Den steht
aber entgegen, daß sie nur auf Blasinstrumenten ausgeführt wird, aber nicht auf der Violine, die seit dem 19.Jh. auf Madagaskar ebenfalls übernommen wurde
und unter dem Namen "Lokanga" sogar nachgebaut wird. Das ist um so bemerkenswerter, als in der vorliegenden Aufnahme auch eine traditionelles madagassisches Instrument mitwirkt. Es ist die Flöte "Sodina", die in dieser
Besetzung den Discantus spielt. Die anderen Instrumente sind Klarinette und Zieharmonika. Klarinette und rechte Hand der Ziehharmonika teilen sich den Mittelstimmenbereich, wobei die Klarinette führt und die Ziehharmonika eine Art Duplum bildet, und die linke Hand der Ziehharmonika erfüllt die Baßrolle.

Auvidis Silex Y 225209: Mosaique. Madagascar. Bemiray. Polyphonies des Hauts-
Plateaux. Aufnahmen 1992: S.Soave, C.Bodin. Gentilly 1992.

****

KOMPONIST: Traditionell
15. TITEL: "Lève-toi et danse"
ENSEMBLE und JAHR: Les Brayauds, April 1989
CODE und LABEL: --; OCORA C 559 083 Nr.1
ZEIT: 3.10

Nach dem madagassischem Beispiel empfielt es sich, auf Frankreich einen Blick zu werfen. Eine einzige Veröffentlichung französischer Volksmusik enthält einen Mehrstimmigkeitstyp, der auf ein historisches Stemma hinweisen
könnte, das zum New Orleans Jazz führt. Es handelt sich um die Gruppe "Les Brayauds" aus der Basse-Auvergne. Ihre Standardbesetzung besteht aus einer Drehleier, zwei Dudelsäcken und zwei diatonischen Harmonikas. Ihr von Funktionsharmonik freies Ensemblespiel steht spätmittelalterlichen Gepflogenheiten eindeutig näher als neuzeitlichen Satztechniken.
Leider ist dem sehr informationsarmen Begleittext nicht zu entnehmen, wie
die Verankerung dieser Mehrstimmigkeit in der Tradition der Auvergne zu bewerten ist. "Les Brayauds" deklarieren sich als revivalistisches Unternehmen,
und die Perfektion ihres Spiels übersteigt ein Amateursniveau. Dazu enthalten
andere Veröffentlichung mit Musik der Auvergne den beschriebenen Typus der Mehrstimmigkeit NICHT. So einladend die Hypothese wäre, daß derartige Mehrstimmigkeitspraktiken von frühen Kolonisten nach Amerika getragen wurden
und dort unter Rezeption jüngerer Einflüsse die Rollenpolyphonie generierten,
kann sie ohne Klärung der historischen Wertigkeit von "Les Brayauds" nicht weiter verfolgt werden.

OCORA C 559 083: Les Brayauds. Musique de Basse-Auvergne. "Eau forte".
Aufnahmen 1989: A.Cluzeau. Kommentar: A.Ricros. Paris 1989.

****

KOMPONIST: Traditionell
16. TITEL: "On parole de batre"
ENSEMBLE und JAHR: The Early Music Consort of London, 4. 4. 1975
CODE und LABEL: --; Archiv 2723 045 3 LP C/5

ZEIT: 1.51

Dabei hätte ein verwandter Mehrstimmigkeitstyp in Frankreich alte Tradition. Immerhin ist die älteste schriftlich dokumentierte Musikform, die als Rollenpolyphonie bezeichnet werden kann, der mittelalterliche Motetus (nicht zu verwechseln mit der barocken Motette) im Sinn des "discantus cum diversi litteris". Das vorliegende Stück "On parole de batre" ist ein Motettus aus dem 13. Jahrhundert, der den Anpreisungsruf für frische Beeren als Ténor hat: "Frese nouvele! Muere france, muere, muere france!" = "Frische Erdbeeren! Feine Brombeeren!". Die Diskantstimme verkündet, daß sie von der Arbeit auf den Feldern nichts hält, sondern sich lieber die "süßen Leben" in der Stadt widmet.

Archiv Produktion 2723 045 3 LP: Music of the Gothic Era. The Early Music Consort of London. David Munrow. Aufnahmen 1975: G.Ploebsch. Kommentar: M.Freeman, D.Munrow. o.O. 1976.

****

KOMPONIST: Traditionell
17. TITEL: "Ausseer Ländler"
ENSEMBLE und JAHR: ?, ?
CODE und LABEL: --; Tyrolis Special LP 10375 A/2
ZEIT:

Zwar nicht textlich, aber musikalisch vergleichbare Stücke finden sich noch heute in verschiedenen Gegenden Europas. Im "Ausseer Ländler" singt eine Männerstimme einen Text, während eine Frauenstimme im Diskant darüberjodelt. Die Ziehharmonika erfüllt die Rolle einer Posaune. Wenn man sich diesen Ländler nicht im 3/4-Takt, sondern in einem 2/4-Takt vorstellt, ist er von der New-Orleans-Polyphonie weniger weit weg, als es den Anschein hat.

Tyrolis Special LP 10375: Im Salzkammergut. o.O. o.J.

****

KOMPONIST: Traditionell
18. TITEL: "Jüüzli"
ENSEMBLE und JAHR: Alois und Paul Schmidig, Joseph-Maria Schelbert, 1979
CODE und LABEL: CM 340; Le chant du monde LDX 74716 B/2
ZEIT: 3.17

Auch die Schweiz beherbergt Jodlerformen, die als Rollenpolyphonie interpretiert werden könnten. Im Muotatal in der Zentralschweiz jodeln die Männer in Stimmführungen, die relativ alt sind. Das hat den Hintergrund, daß sie es sind, die im Sommer mit dem Vieh auf die Almen gehen, während die Frauen im Tal bleiben und daher dem Druck der Zöglingskultur stärker ausgesetzt sind. Die Rollenverteilung, die im New-Orleans-Jazz das Trio Kornett, Posaune und Klarinette übernimmt, ist auch bei diesem Jodlertrio aus der Schweiz feststellbar.

CDM-Le chant du monde LDX 74716: Collection du Centre National de la Recherche
scientifique et de Musée de l'Homme. Jüüzli. Jodel du Muotatal, Suisse. Aufnahmen 1979 und Kommentar: H.Zemp. Paris 1979.

****

KOMPONIST: Traditionell
19. TITEL: "Trallaleri"
ENSEMBLE und JAHR: 6 Männer, 15. 10. 1954
CODE und LABEL: AD 090; Arion ARN 64083 Nr.19
ZEIT: 3.06

In Ligurien rund um Genua gibt es eine Mehrstimmigkeitform, die sich "Trallaleri" nennt. Die Trallaleri werden heute überwiegend funktionsharmonisch gesungen, doch es gibt auch Stücke, bei denen noch eine spätmittelalterliche Polyphonie durchschimmert. Bei der vorliegenden Aufnahme handelt es sich um eine solche. Hier wird der Text im Diskant gesungen, während eine sehr stark bewegte Mittelstimme über einem Bordun darunter liegt. Diese Einspielung steht der New-Orleans-Jazz ferner, doch zeigt sie, welche Möglichkeiten in der Rollenpolyphonie liegen.

Arion ARN 64083 CD: Italie. Chants et danses. Aufnahmen o.J.: A.Lomax, D.Carpitella. Kommentar: A.Lomax. Paris 1989.

****

KOMPONIST: Efisio Melis
20. TITEL: "Mediana"
ENSEMBLE und JAHR: Efisio Melis, 17. 1. 1930
CODE und LABEL: AD 100; Auvidis Silex Y 225106 Nr.2
ZEIT: 2.43

Auf Sardinien ist ein Instrument (oder besser gesagt: drei Instrumente) in Gebrauch, bei dem eine Art Rollenpolyphonie quasi die "natürliche" Spielweise ist. Es handelt sich um die Launeddas, Protoklarinetten, die in der Antike im den Mittelmeergebieten weitum verwendet wurden, aber heute nur mehr auf Sardinien in Verwendung sind. Die längste Pfeife ist das Spielrohr, die kürzeste der Bordun, und die mittlere Pfeife dient zur harmonischen Unterstützung der Spielpfeife. Der Spieler hat alle drei Pfeifen im Mund, da ihre Mundstücke ziemlich klein sind. Durch virtuose Griffe schaffen die Launedda-Spieler ein Klanggeflecht, von dem niemand, der es nicht kennt, erwarten würde, daß es ein einziger Mensch zusammenbringt.

Auvidis Silex Y 225106: Memoire. Efisio Melis avec Gavino de Lunas et Antonio
Pisano. Les Launeddas en Sardaigne. Aufnahmen 1930-1950. Kommentar: R.Leydi, P.Sassu Gentilly 1994.

****

KOMPONIST: Traditionell
21. TITEL: "Usuman Mai"

ENSEMBLE und JAHR: Court musicians of the king of Gazawa, 24. 9. 1976
CODE und LABEL: --; Lyrichord LLST 7334 B/1
ZEIT:

Ein afrikanischer Ensembletyp ist zu nennen, dessen Musik im Sinn der Rollenpolyphonie interpretiert werden kann. Er stammt allerdings nicht aus Schwarzafrika, sondern aus dem Sudan. Es handelt sich um die Hofensembles der Würdenträger bei Hausa, Kanembu/Kanuri, Fulbe und anderer Ethnien, die den Typus von den genannten Völkern übernahmen. Im Fulfulde (Sprache der Fulbe) tragen sie den Namen "Ganyal". Ihr Instrumenteninventar bilden altertümliche Oboen "Algaita", metallene Langtuben "Kakaki" oder "Gashi" nach dem Muster der arabischen "Nafir" und Zweifelltrommeln "Ganga". Die genannten Instrumente können einfach oder mehrfach besetzt und durch andere Trommeltypen und Holztuben ergänzt werden. Diese Ensemblefamilie wurde dem "Naqqara-hane" oder "Tabl-hane" des arabischen Mittelalters nachgebildet, wie auch der Name der Algaita vom maghrebinischen Oboennamen Ghaita abstammt.

Zu einer der Rollenpolyphonie analogen Spielweise kommt dieser Ensembletyp auf folgendem Weg: Die Instrumente, Bläser gleichermaßen wie Trommler, spielen nicht primär "Musik" im Sinn europäischer Definition, sondern sie intonieren Preisrufe auf Würdenträger oder hochrangige Gäste. Diese Technik ist nur in den sogenannten Tonsprachen möglich, d.h. in Sprachen, in denen Tonverlauf und Tonhöhe der einzelnen Silbe bedeutungsdifferenzierende Funktion haben oder - linguistisch ausgedrückt - phonologisch relevant sind. Nach dem gleichen Prinzip funktionieren auch die sogenannten Sprechtrommeln. Dabei handelt es sich um Sanduhrtrommeln mit gleitend verstellbarer Fellspannung, die in der sudanisch-westafrikanischen Interferenzzone vom Tschadsee bis zur Mündung des Senegal verbreitet sind. Ihre Spieltechnik ist nicht ein Code nach Art des Morsesystems, sondern für die betreffenden Sprachgemeinschaften sind diese Klangäußerungen im Sinn der gesprochenen Sprache verständlich. Ein Auftritt solcher Ensembles muß für einschlägig Inkulturierte den Charakter des schon erwähnten Motetus "discantus cum diversi litteris" haben.

Als Ansatzpunkt für die Entstehung des New Orleans Jazz taugt indessen auch dieser Ensembletyp nicht, und zwar aus mehreren Gründen. Die erwähnte Spieltechnik bezieht ihre Funktion aus der Struktur der Sprache ihrer Träger und kann im Milieu andersgearteter Sprachen wie Spanisch oder Englisch nicht gepflegt werden. Eine "musikalische" Verwendung der Ensembles im Sinn rein melisch-rhythmischen Einsatzes gibt es im Sudan nicht. Ferner kommen die Ethnien und sozialen Schichten, in denen die fraglichen Ensembles gepflegt werden, für den Sklavenexport nach Amerika nur zum geringsten Teil in Frage, da sie selbst Sklavenjäger waren wie die Fulbe oder Sklavenhändler wie die Hausa. Selbst unter der Voraussetzung, daß einzelne Musiker nach Amerika verschleppt worden wären, hätten sie ihre Profession dort nicht entfalten können, da die sozialen Voraussetzungen dafür nicht vorhanden waren. Schließlich findet sich im afroamerikanischen Fundus nicht der geringste Hinweis auf direkte oder indirekte Kontinuanten des Ensembletyps oder einzelner seiner Instrumente.

Lyrichord LLST 7334: Music of Cameroon. The Fulani of the North. Aufnahmen 1975-1976 und Kommentar: V.Erlmann. New York o.J.

****
THEMA VI: Blasmusik
****

KOMPONIST: W.M.Kendall
22. TITEL: "Glorious Victory"
ENSEMBLE und JAHR: The Regimental Band of The Coldstream Guards, 1988
CODE und LABEL: LC 8723; Denon CO-73806 Nr.12
ZEIT: 2.48

Die europäischen und afrikanischen Beispiele, die hier zitiert wurden, haben alle eine mehr oder minder große Änlichkeit mit der Rollenpolyphonie des New-Orleans-Jazz, doch läßt sich diese nicht davon ableiten. Die Militärmusik brachte immerhin die Instrumente in Umlauf, auf denen die Rollenpolyphonie gespielt wird. Das gilt nicht nur für New Oreans, sonder auch für Madagaskar und eingeschränkt für Martinique. Um den Angloamerikanern möglicht nahe zu sein, sei hier "The Regimental Band of the Coldstream Guards" mit dem britischen Marsch "Glorious Victory" geboten. Von der Rollenpolyphonie sind die Stimmführungen des Orchesters jedoch genau so weit weg wie ein Symphonieorchester, und das gilt für die gesamte europäische Militärmusik.

Denon records CO 73806: The Regimental Band of the Coldstream Guards. Marches I /British. Aufnahmen 1988: R.Emerson. o.O. 1989.

****
****

KOMPONIST: Egbert van Alstyn
23. TITEL: "Hu-la Hu-la Cake Walk"
ENSEMBLE und JAHR: Sousa's Band, 5. 4. 1901
CODE und LABEL: --; Archeophone ARCH 1001A Nr.5
ZEIT: 2.09

Auch wenn Militärorchester die Schlager spielen, die um 1900 üblich waren, bringt sie das der Rollenpolyphonie kaum näher. "Sousa's Band", die nicht nur in Amerika, sondern auch in Europa Aufsehen erregte, läßt zwar am Anfang des "Hu-la Hu-la Cake Walk" einige Figuren aufblitzen, die in Richtung Rollenpolyphonie gehen könnten, doch schwenkt auch sie wieder ein in die Homophonie jener Art, wie auch die europäischen Marschkapellen spielen. Wenn die Beispiele aus Indonesien weggelassen werden, die tatsächlich auf älteren malayischen Formen der Mehrstimmigkeit aufbauen, und auch das Beispiel aus Surinam als sekundär jazzbeeinflußt beiseite bleibt, dreht es sich nach wie vor um die Rollenpolyphonie in New Orleans, auf den französischen Antillen und auf Madagaskar. An dieser Stelle die Überlegungen noch weiter zu treiben, wäre fruchtlos. Ein Beitrag aus Frankreich bleibt bis auf weiteres der Hoffnungsträger für eine Lösung der hier angerissenen Fragen.

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

****
THEMA VII: Jazz

****

KOMPONIST: Conrad, Robinson
24. TITEL: "Palesteena"
ENSEMBLE und JAHR: Original Dixieland Jazz Band, 4. 12. 1920
CODE und LABEL: PC 306; Membran 221980 I Nr.14
ZEIT: 2.37

Zu erwähnen ist noch, daß die Rollenpolyphonie nicht nur New-Orleans-Jazz, sondern auch im sogenannten Dixieland eine konstitutive Rolle spielt. Als Beispiel dient die Nummer "Palesteena" der "Original Dixieland Jazz Band". Sie wurde deshalb gewählt, weil sie keine "schwarze" Grundlage hat, sondern eindeutig osteuropäisch-jiddische Motive zitiert. Nach dem Überblick über die Regionen, in denen die Rollenpolyphonie vorkommt, ist die herkömmliche Erklärung der Beziehung des Dixieland zum New-Orleans-Stil nicht mehr uneingeschränkt vertrauenswürdig.

Die bis heute nicht hinterfragte opinio communis zu diesem Thema lautet, daß der Dixieland aus einer Nachahmung des "schwarzen" New Orleans Jazz durch weiße Musiker entstanden sei. Dabei stammt die Hauptmasse der Aufnahmen, die den New-Orleans-Jazz repräsentieren, erst aus den 1920ern. Auch die wichtigsten Aufnahmeorte sind Chicago und New York. Mit anderen Worten wurden alle Einspielungen, die Aussagen über den sogenannten "ersten Jazzstil" zulassen, erst gepreßt, als die stilbildende Musikszene von New Orleans, zu der neben den Musikern auch das Publikum gehört, nicht mehr existierte. Das Fazit dieser Überlegungen ist, daß bezüglich der Geschichte des New-Orleans-Stils und damit auch des Dixieland nicht jene Gewißheit herrscht, die von der Jazzliteratur suggeriert wird. Gewißheit kann lediglich in bezug auf die Musik herrschen, die post festum in Schellack gepreßt wurde. Wie sie entstand und aus welchen Quellen sie gespeist wurde, ist im Sinn musikhistorischer (nicht allgemein kulturhistorischer oder sozialgeschichtlicher) Fragestellung noch immer offen.

Kornett: Nick LaRocca
Posaune: Eddie Edwards
Klarinette: Larry Shields
Klavier: Henry Ragas
Schlaugzeug: Tony Sbarbaro

Membran 221980-306: Original Dixieland Jazz Band. Aufnahmen 1917-1936. 2 CD set plus 20-page booklet. Classic jazz archive. o.O. o.J.

****

KOMPONIST: E.Ory, R.Gilbert
25. TITEL: "Muskrat Ramble"
ENSEMBLE und JAHR: Hot Five, 26. 2. 1926
CODE und LABEL: ADD; Le chant du monde 574 1202 Nr.3
ZEIT: 2.29

Louis Armstrong gilt mit seiner "Hot Five" und "Hot Seven" zwar als

Höhepunkt des New-Orleans-Stils, doch war gerade er es, der mit seinem Solospiel die Bahnen wies, in die der Jazz künftig gehen sollte. Im authentischen New-Orleans-Jazz, der noch tatsächlich in New Orleans gespielt wurde und von dem kaum Pressungen vorhanden sind, war das polyphone Ensemblespiel das Wichtigste und Soli gingen über Breaks kaum hinaus. Erst in den 20er Jahren traten die Solisten stärker in den Vordergrund, die in Louis Armstrong ihre mächtigste Speerspitze fanden. Wer Armstrong nur mehr aus der Zeit kennt, als er mit den "All Stars" rund um den Globus reiste und den "American way of live" propagierte, kann sich nicht mehr vorstellen, welche Wirkung "Satchmo" in den 20er und 30er Jahren ausübte.

Trompete: Louis Armstrong
Posaune: Kid Ory
Klarinette: Johnny Dodds
Klavier: Lil Armstrong
Banjo: Johnny St.Cyr

CDM-Le chant du monde 574 1201.10: André Francis et Jean Schwarz présentent Les Trésors du Jazz 1898-1943. o.O. 2002. 02: 1926-1927

****

UNTERLEGBEISPIELE:

KOMPONIST: E.Ory
26. TITEL: "Ory's creol trombone"
ENSEMBLE und JAHR: Ory's Sunshine Orchestra, Juli 1922
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 181 II Nr.5
ZEIT: 3.11

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

****

KOMPONIST: W.H.Tyers
27. TITEL: "Panama"
ENSEMBLE und JAHR: Friar's Society Orchestra, 30. 8. 1922
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 181 II Nr.6
ZEIT: 2.32

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

****

KOMPONIST: A.J.Piron
28. TITEL: "I wish I could shimmy like my sister Kate"
ENSEMBLE und JAHR: Cotton Pickers, September 1922
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 181 II Nr.7
ZEIT: 2.50

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

****
****

KOMPONIST: F.Fisher
29. TITEL: "Chicago"
ENSEMBLE und JAHR: The Georgians, 1. 12. 1922
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 181 II Nr.8
ZEIT: 2.47

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

****
****

KOMPONIST: R.Lopez, T.Lewis
30. TITEL: "Bee's knees"
ENSEMBLE und JAHR: Indiana Syncopators, Jannuar 1923
CODE und LABEL: ND 228; Frémeaux FA 181 II Nr.9
ZEIT: 3.23

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

****
****

Graz, November 2007