

ALSO SINGEN WIR

60

Beiträge

zur

Kulturgeschichte

der

Musik

zfl

T r a j e k t e

Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung

Trajekte Extra

2010

herausgegeben von

Dirk Naguschewski und Stefan Willer

Musik, sondern auch Müllers Text die klangliche Versöhnung: Endlich findet der stimmlose Gaumenverschluss der /krɛ:ə/ ins harmonisch gestimmte /gra:p/. Und semantisch wird der Einpassung des lyrischen Subjekts in den Naturkreislauf gänzlich post-romantisch die Nase gezeigt. Denn am Ende soll die Krähe als Garant romantischer Treue auf dem Grab des Sängers sitzen. Sie wird so, auch dies gehört zum ungesagten Text, wohl selbst von jener Todessehnsucht infiziert, die der Dichter ironisch verwunden hat. Ihr nackter Hunger wird ins Verlangen nach unerreichbarer Beute, in eine Sehnsuchtsfigur übersetzt. »Treue bis zum Grabe« diktiert der gar nicht mehr romantische Sänger der in die romantische Pflicht genommenen Natur. Zu diesem Paradox möchte man sich auf die Schubert'schen Lippen beißen, aber da ist nur Müllers kulturalisierter Schnabel.

Jörg Thomas Richter

41

SILBEN SINGEN
SARAH VAUGHAN
Lullaby of Birdland

1952 schrieb der Jazzpianist GEORGE SHEARING eine Erkennungsmelodie für eine Reihe von Radioübertragungen aus dem legendären New Yorker Jazzclub Birdland. Dieser *Lullaby of Birdland* war jedoch alles andere als ein Wiegenlied, denn aus dem Birdland, das nach CHARLIE »BIRD« PARKER, einem der Schöpfer und wichtigsten Interpreten des in den 1940er Jahren entstandenen Bebop, benannt war, kamen eher harte Jazzrhythmen als einschläfernde Harmonien. Erst der Text von GEORGE DAVID WEISS gab dem Lied einen softeren Touch:

Lullaby of Birdland
That's what I
always hear
when you sigh,
never in my wordland
could there be ways to reveal
in a phrase how I feel.

Der süße Seufzer eines geliebten Wesens will aber so gar nicht zur ursprünglichen Funktion der Komposition als Radio-Jingle für coole, avantgardistische Jazzmusik passen, und so entfernte sich das Lied bald vom Birdland, um sich permanent im »wordland« der populären Jazzstandards einzunisten. Die vielleicht schönste Aufnahme von *Lullaby* stammt aus dem Jahr 1954: SARAH VAUGHAN singt hier nicht nur die vorgesehenen vier Strophen, sondern sie wiederholt das Lied, wobei sie den Text der ersten beiden Strophen aber beim zweiten Durchgang durch einen völlig neuen ersetzt, der ungefähr so anfängt:

Sup bip ba ju ja dup'm du bi di-ju bi bu du bi du bi
dit ja bap'm da ba du bi du bi-ah ...

Oder so ähnlich, denn es gibt keine standardisierte Umschrift für diesen Gesang, den *Scat*, dessen Grundform eine aus bedeutungslosen Silben zusammengesetzte spontane und individuelle Improvisation ist. In der Aufnahme von 1954 sind die *Scat*-Passagen zwischen die Soli verschiedener Instrumente platziert, was hervorhebt, wie sehr der *Scat*-Gesang dem im Bebop verbreiteten Instrumental-solo entspricht: Er ermöglicht es der Sängerin zu demonstrieren, wie gut sie ihr Instrument, ihre Stimme, beherrscht, und gestattet es, Melodien und Rhythmen zu improvisieren, ohne auf die Regeln der Sprache Rücksicht nehmen zu müssen.

Scat – der Name leitet sich vielleicht von einer der benutzten Silben ab – ist also konzentrierte Stimme, mit emphatischen Ausdrucks- und spielerischen Variationsmöglichkeiten. Darin liegt eine Ähnlichkeit zum Gesang der Vögel, der vor allem der Revierverteidigung und der Balz dient. Auch *Lullaby of Birdland* erfüllt mindestens die erste Funktion: Als Jingle markiert der Song das Birdland als Revier des modernen Jazz. Erst kürzlich erinnerte der Evolutionsbiologe W. TECUMSEH FITCH an CHARLES DARWINs Ausführungen zur Evolution der Sprache. Darwin ging von der Existenz einer musikalischen Proto-Sprache aus, die aus Vokalisationen ohne Bedeutung bestand und vor allem ästhetische Funktion hatte. Fitch sieht darin eine Entsprechung zu den heutigen Funktionen von Musik – allen voran die Partnerwerbung. Diesen komplexen Nexus von Balz, Liebespartnerschaft und Vogelgesang scheint sogar Weiss in seinem Liedtext anzudeuten, wenn es in der zweiten Strophe heißt:

*Have you ever seen two turtle doves
bill and coo when they love?
That's the kind of magic
music we make with our lips when we kiss.*

Als Geburtsjahr des Scat gilt das Jahr 1926. Der Legende nach soll LOUIS ARMSTRONG bei einer Plattenaufnahme von *Heebie Jeebies* der Text auf den Boden gefallen sein, woraufhin er die Melodie mit einem auf der Stelle improvisierten

Di da du bi bol di-bi-la daou weitergesungen habe. Die Anbindung dieses Ursprungsmythos an den genialen Trompeter aus New Orleans lässt allerdings aufhorchen, denn Armstrong war für seine übersprühende Virtuosität bekannt: Wollte er eine gute Begleitung durch seine Combo gewährleisten, hat er

ihr wohl gelegentlich seine geplanten Melodielinien vorgesungen, um sie auf seine kreativen Ausbrüche vorzubereiten. So ist es doch wahrscheinlicher, dass sich der Scat aus den zu Hilfe genommenen Silben ergab, mit denen er, wie sicherlich andere Musiker vor und nach ihm, den Kollegen komplizierte Instrumentalverläufe lautmalerisch vormachte.

Damit wären die frei improvisierten Silbenfolgen nicht so zufällig, wie sie anfangs schienen, sondern würden vielmehr ihre spezifische musikalische Umgebung imitieren. In Sarah Vaughans Version von *Lullaby of Birdland* –»Sup bip ba ju ja dup'm du bi di-ju ...«– fallen zum Beispiel die häufigen stimmhaften Plosive /b/ und /d/ im Anlaut auf, die an die Klänge von Blasinstrumenten denken lassen. Dabei erinnert das bilabiale /b/ sowohl akustisch als auch physisch an den Tonansatz bei der Trompete, das dentale /d/ an den sehr anderen Ansatz beim Saxophon. Stimmlose Plosive, /p/ und /t/, schließen einige Silben und lassen unwillkürlich an ein bewusstes, stakkatohaftes Absetzen des Tons bei diesen Blasinstrumenten denken. /j/ und /l/, im Englischen beides Liquida, entsprechen sehr kurzen Noten wie bei Aufschlägen, Triolen oder 32stel-Läufen, bei denen nicht genug Zeit bleibt, einen vollen Vokal zu bilden. Der Jazzforscher MILTON STEWARD fand darüber hinaus eine Affinität der anlautenden Frikative /s/ und /z/ zum Klang der Schlagzeugbesen beim Wischen auf der Trommelmembran.

Der Evolutionsbiologe Fitch sieht im Scat-Gesang ein Beispiel dafür, wie man sich Darwins unsemantische Ur-Sprache lautlich vorstellen kann. Entscheidend bei der Evolution der Sprache aus der Proto-Sprache ist das irgendwann in der Menschheitsentwicklung sich neu ausbildende Vermögen der vokalen Imitation. Diese Fähigkeit zur Aneignung und Nachbildung von

Lautäußerungen der Umgebung sowie der Artgenossen teilt der Mensch mit nur wenigen Tierarten, darunter den Singvögeln, die aber im Stadium der Imitation stehen geblieben sind. Sarah Vaughan vereint hingegen in *Lullaby of Birdland* eine musikalische Proto-Sprache und die Fähigkeit zur vokalen Imitation mit den semantisch bedeutungsvollen Lauten aus Weiss' Text und macht damit das Lied zu einem missing link zwischen »Birdland« und »wordland«.

Uta Kornmeier

42

OHNE WORTE

SHELLEY HIRSCH

Haiku Lingo

»Lieder ohne Worte« gelten als eine Erfindung der musikalischen Romantik. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY schuf nicht nur einen Zyklus von Klavierstücken gleichen Namens, sondern erfand alleine durch die Wortwahl des Titels ein Genre, das zum Synonym romantischer künstlerischer Entgrenzung werden sollte: Musik, die nicht alleine mit instrumentalem Klang und reinen Tönen arbeitet, die vielmehr im Paradox wortloser Lieder die von ADORNO später beschworene und von GEORG SIMMEL aufgedeckte Sprachähnlichkeit von Musik zur Leitidee hat. Der Anfang der Gattung freilich liegt weiter zurück, als die romantische Invention glauben lässt, und sie umfasst viel mehr als Klaviermusik.

Auch das Jodeln, ob in seiner traditionellen Gestalt oder in einer Übertragung der New Yorker Künstlerin SHELLEY HIRSCH, fällt unter das Genre der Lieder ohne Worte. Wollte man die Vokalisieren in Hirschs *Haiku Lingo* (1989) in Buchstaben und Worte übersetzen, so gelangte man sogleich an eine Grenze