

15. »Sh-Boom«

Die Gesangsgruppen

Martin Pfleiderer

In den USA gab es bereits im 19. Jahrhundert professionelle Gesangsgruppen. So reisten etwa im Rahmen von Minstrelsy und Vaudeville zahlreiche singende Familiengruppen, insbesondere von Immigranten aus Deutschland und Österreich, durchs Land (vgl. Friedman/Gribin 2013: 3–9). Im 20. Jahrhundert veränderten sich die Traditionen des Gruppengesangs aufgrund der fortschreitenden Professionalisierung und der neuen Medientechnologien, aber auch aufgrund gesamtkultureller Veränderungen. Im Folgenden sollen einige der stilistischen Entwicklungen des populären Gruppengesangs in den USA zwischen 1900 und 1960 dargestellt werden. Die zentrale Fragestellung richtet sich auf die Art und Weise, wie die verschiedenen Gesangsstimmen einer Vokalgruppe zusammenwirken. Diese Gestaltungsweisen, ihr Auftreten in verschiedenen Musikgenres und ihre historischen Veränderungen sollen exemplarisch anhand von einflussreichen Aufnahmen und Vokalgruppen dargestellt werden. Gegenstand sind Vokalgruppen mit einer Besetzung von drei bis sechs Sängerinnen oder Sängern mit oder ohne zusätzliche Instrumentalbegleitung, die unter einem gemeinsamen Gruppennamen aufgetreten sind. Vokalensembles, die als Background-Bands für einen Gesangsstar fungieren, werden dagegen nur am Rande thematisiert, ebenso wie größere Vokalensembles und Chöre. Historischer Ausgangspunkt sind Praktiken und Gestaltungsweisen des Gruppengesangs, wie sie in frühen Aufnahmen des Hillbilly beziehungsweise Folk und Country und der afroamerikanischen Musikpraxis sowie aus dem Kontext von Vaudeville und Revuen dokumentiert sind. Eine erste nachhaltige Transformation erlebte der populäre Gruppengesang in den späten 1920er und 1930er Jahren durch das Aufgreifen von Gestaltungsmitteln des Jazz. Neu waren die Nachahmung von Instrumen-

ten, das Arrangieren in vokalen Satzgruppen, die den Bläsersätzen von Jazzensembles nachempfunden sind, und eine zunehmende Orientierung an der immer komplexer werdenden Jazzharmonik. In den 1930er bis 1950er Jahren wurden im afroamerikanischen Gruppengesang zugleich Gestaltungsprinzipien von Gospelgruppen fortgeführt und transformiert (vgl. Kapitel 14). Ein Kristallisationspunkt der Entwicklung des populären Gruppengesangs war die Musik der jugendlichen Doo-Wop-Gruppen der 1950er und der Girlgroups der frühen 1960er Jahre. Sie können als direkte Vorläufer späterer Pop- und Soul-Gruppen angesehen werden. Viele ihrer Gestaltungsmittel finden sich auch in der Praxis der Background-Vocals nach 1960.

TRADITIONEN GEMEINSAMEN SINGENS: HILLBILLY, CALL AND RESPONSE, CLOSE-HARMONY

Gemeinsames Singen ist eine weltweit verbreitete, sowohl alltägliche als auch festliche Musikpraxis. Gesungen wird in der Familie und Verwandtschaft, in der religiösen Gemeinde und in der Nachbarschaft, im Kontext von verschiedenen körperlichen Arbeiten, in Ritualen und im Gottesdienst, bei Zeremonien und repräsentativen Anlässen, aber auch in Vereinen und politischen Gruppen wie Gewerkschaften und Parteien (vgl. Klusen 1989: 162–221). Das gemeinsame Singen in der Gruppe bietet eine Reihe von Gestaltungsmöglichkeiten. Die Sängerinnen und Sänger können einstimmig (unisono) die Melodie singen beziehungsweise diese durch Oktavierung der jeweiligen Stimmlage anpassen. Eine weitere Möglichkeit ist die harmonische Ausdeutung der Melodie durch ein akkordisches (homofones) Singen, wobei die Melodie nicht unbedingt in der höchsten Stimme liegen muss, sondern auch von einer durch die Lautstärke hervorgehobenen Mittelstimme – oder sogar in der tiefsten Stimme – gesungen werden kann. Dabei beschränkt sich die Harmonisierung vielfach auf Dreiklänge, kann aber durchaus auch komplexere Harmonieerweiterungen (Septimen, Nonen etc.) und eine enge, Dissonanzen beinhaltende Stimmführung mit Sekundintervallen umfassen. Von diesem homofonen Typus lässt sich eine polyfone Singpraxis unterscheiden, bei der einige oder alle Stimmen eigenständige melodische Linien oder rhythmische Patterns singen; die Stimmen überlappen sich hier mit unterschiedlichen Einsatzpunkten oder weichen in ihrer Rhythmisierung voneinander ab. Hierbei kommt

der Haupt- oder Melodiestimme (engl.: Lead) sowie der tiefsten Stimme eine besondere Bedeutung zu. Gegenüber der Leadstimme erhalten die anderen Stimmen oftmals eine begleitende, zum Teil auch ornamentierende Funktion. Die genannten Techniken können innerhalb des Arrangements eines Songs auf unterschiedliche Weise kombiniert werden, sei es, dass eines der genannten Gestaltungsprinzipien vorherrscht oder dass in verschiedenen Abschnitten unterschiedliche Mittel eingesetzt werden; außerdem kann die Funktion von Lead und Begleitung zwischen den verschiedenen Sängerinnen oder Sängern wechseln. Zusätzlich kann der Gruppengesang durch Instrumente (Klavier, Gitarre, eine kleine Band) begleitet werden, die in einzelnen Abschnitten auch in den Vordergrund treten können, etwa während eines Instrumentalsolos. Daneben gibt es auch im professionellen Musiksektor rein vokale Gesangsaufnahmen und -gruppen (sog. A-Cappella-Gruppen).

Diese kollektiven Singpraktiken bilden den Ausgangspunkt und das Modell für professionelle Gesangsgruppen in den USA, deren Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch auf Tonträgern aufgenommen und einer größeren Hörerschaft zugänglich gemacht wurde. Nicht nur bei vielen professionellen Familiengesangsgruppen, sondern auch in religiösen Gemeinschaften oder lokalen nachbarschaftlichen Gruppen wurde bereits durch die Namensgebung die Vorstellung unterstrichen, dass sich die Sängerinnen und Sänger persönlich nahestanden – auch wenn sie de facto nicht mehr als ein professionelles Arbeitsverhältnis verband. Gemeinsames Singen, so suggeriert das Image dieser Gesangsgruppen, impliziert menschliche Nähe und Freundschaft – und ist umgekehrt ein Ausdruck gemeinschaftlicher Rückzugsräume wie Verwandtschaft, Freundeskreis und Nachbarschaft.

Eine recht einfache Organisation der Stimmen findet sich in den frühen Hillbillyaufnahmen der Carter Family, die ab 1927 zahlreiche Plattenaufnahmen machte (vgl. Kapitel 12). Im Mittelpunkt der Musik des Trios steht der Gesang von Sara Carter, die mit ihrer tiefen Stimme die Melodien jener Songs vorträgt, die zum großen Teil von ihrem Mann Alvin Pleasant »A. P.« Delaney Carter in den Appalachen gesammelt wurden. A. P. Carter verstärkt oftmals unisono die Melodie oder singt eine Basslinie, die sich an den Grundtönen einfacher Harmonien orientiert. Saras Schwägerin und Cousine Maybelle singt in der Regel eine zweite Stimme oberhalb der Melodiestimme, oftmals im Abstand einer Terz, aber auch Quint- und Quartintervalle sind nicht ungewöhnlich; außerdem begleitet Maybelle

Abbildung 15.1: The Carter Family, »Can the Circle Be Unbroken« (1935). Beginn des ersten Refrains.

Maybelle
cir - cle be un - bro - ken by and

Sara
oh can the cir - cle be un - bro - ken by and

A.P.
cir - cle be un - bro - ken by and

by Lord by and by

by Lord by and by

by Lord by and by

die Gruppe mit ihrem markanten Gitarrenspiel. Allerdings singen A.P. und Maybelle Carter in vielen Songs nur während der Refrains. So trägt Sara in »Can the Circle Be Unbroken« (1935) zunächst eine Strophe alleine vor, im Refrain, der auf dieselbe Melodie erklingt, setzen dann Maybelle und A.P. kurz nach Sara ein (vgl. Abbildung 15.1). A.P. singt anfangs unisono mit Sara, ergänzt jedoch im vierten Takt (»Lord by and by«) den Grundton des Begleitakkords (Subdominante Db). Auffällig ist zudem der eingefügte $\frac{3}{4}$ -Takt, der das 4er-Metrum kurz unterbricht – eine innerhalb der Folk Music nicht ungewöhnliche Praxis der heterometrischen Gestaltung (vgl. Rockwell 2011).

Die Tonanfänge der drei Stimmen sind oftmals nicht exakt synchronisiert. Zusammen mit der einfachen Harmonik und einer Melodik, die vorwiegend in kleinen Intervallen und innerhalb eines relativ engen Tonhöhenbereichs voranschreitet, sowie dem ebenfalls spontan wirkenden Ergänzen der Hauptmelodie durch die beiden Begleitstimmen entsteht der Gesamteindruck einer informellen, nicht vorab bis ins Einzelne vorarrangierten Mehrstimmigkeit, wie sie in der ländlichen Volksmusik praktiziert wurde: Jeder ist gemäß seiner stimmlichen Möglichkeiten in das

gemeinsame Singen eingebunden und folgt dabei den Regeln einer einfachen Harmonisierung der Melodie mit Akkordgrundtönen und Durchgangstönen im Bass sowie mit verschiedenen konsonanten Intervallen, vorwiegend Terzen, in der zweiten Stimme.

Im Gegensatz zur relativen Einfachheit des Gruppengesangs im Hillbilly bieten Aufnahmen von religiösen afroamerikanischen Vokalgruppen aus den 1920er und 1930er Jahren¹ ein vielfältiges Bild des Gruppengesangs. So gibt es im afroamerikanischen religiösen Gruppengesang verschiedene Gestaltungsmodelle, die zum Teil innerhalb einer Darbietung kombiniert werden. Zwar finden sich auch akkordisch/homofon gesungene Abschnitte, weit verbreitet ist jedoch eine Aufteilung der Stimmen in Leadstimme und Begleitstimmen, die sich entweder abwechseln oder durch unterschiedliche Melodiepatterns klar voneinander unterschieden sind. Diese Aufteilung folgt dem in der afrikanischen und afroamerikanischen Musik verbreiteten Gestaltungsprinzip des Call And Response, das im religiösen Bereich als vokales Wechselspiel von Prediger und Gemeinde praktiziert wird (vgl. Kapitel 9). Verbreitet ist eine mehrstimmige Begleitung der Melodie mit gehaltenen Akkorden auf »mmmh« oder »uuh«, aber auch betont rhythmische Begleitpatterns sind nicht ungewöhnlich, beispielsweise in der Aufnahme »Motherless Child When Mama's Gone« der Galilee Singers. Mitunter wechselt die Leadstimme zwischen Modal- und Falsettregister. Daneben gibt es Aufnahmen mit exponierter Leadstimme in der Basslage. In manchen afroamerikanischen Gospelgruppen legt sich zudem eine hohe Männerstimme (zumeist im Falsett) über die Leadstimme. Gelegentlich finden sich gesprochene Einleitungsabschnitte, in denen mehr oder weniger gepredigt wird und die an Predigerschallplatten wie die von Reverend Gates (Kapitel 9) anknüpfen.

Die Gesangstradition der afroamerikanischen Gospelgruppen bildet ein Reservoir von Gestaltungsprinzipien, die auch für den weltlichen Bereich wichtig und einflussreich wurden (Kapitel 14). Dies zeigte sich seit den 1930er Jahren am großen Erfolg von Gospelgruppen wie dem Golden Gate Quartet (gegründet 1934 in Virginia) oder den Dixie Hummingbirds (gegründet 1928 in South Carolina). Die Verbreitung dieser Musik reichte dabei mitunter über den afroamerikanischen Markt hinaus. Sowohl das Golden Gate Quartet als auch die Dixie Hummingbirds erhielten Verträge

¹ Viele dieser Aufnahmen wurden von Document Records wiederveröffentlicht, vgl. *Black Vocal Groups*, Vol. 1–7, und *Vocal Quartets*, Vol. 1–7.

bei großen Plattenfirmen und waren auch im nationalen Radio präsent; das Golden Gate Quartet erweiterte sein religiöses Repertoire durch einzelne Songs mit weltlichen Texten, so etwa das 1939 aufgenommene und sehr erfolgreiche »My Walking Stick«.

Neben Hillbilly und Gospel Music gibt es eine weitere Traditionslinie des Gruppengesangs: das vorwiegend städtische Barbershop Singing (auch: Barbershop Harmony, vgl. Kapitel 4). Im Gesangsstil dieser Gruppen wird eine homofone Stimmführung favorisiert, bei der vier Männerstimmen eng, das heißt innerhalb des Tonraums von einer bis maximal anderthalb Oktaven geführt werden (»close harmony«). Wie Lynn Abbott (1992) darlegt, geht diese Praxis des informellen Gruppengesangs vorwiegend auf afroamerikanische Wurzeln in den 1890er Jahren zurück und wurde erst später von euroamerikanischen Gesangsgruppen aufgegriffen. Während die Arrangements zunächst improvisatorisch erarbeitet wurden, erschienen im frühen 20. Jahrhundert auch Notenarrangements, die von den Gesangsgruppen möglichst präzise reproduziert wurden. Ziel war dabei eine Verschmelzung der Stimmen zu einem geschlossenen, obertonreichen Gruppenklang, was im Kult um den besonderen Klang des sogenannten »barbershop chord« gipfelte. Bereits 1910 wurde der Song »Play That Barbershop Chord« veröffentlicht und von Bert Williams in den *Follies of 1910* gesungen und aufgenommen. In der Aufnahme von Billy Murray & the American Quartet wurde der Song im Jahre 1911 zu einem frühen Tonträgererfolg (vgl. Döhl 2009: 67–81, 151–156). Die Geschichte der Barbershop Harmony unterliegt dabei seit den 1930er Jahren generell einer gewissen nostalgischen Mystifizierung, die seit den 1940er Jahren durch die Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America (SPEBSQSA, gegründet 1938) verstärkt wurde. Informationen zu den Wurzeln und zur frühen Geschichte des Barbershop Singing sind daher mit Vorsicht zu behandeln, vermutlich nährt sich diese Gesangspraxis aus verschiedenen ethnischen und stilistischen Quellen (vgl. Averill 2003; Döhl 2009). Gage Averill (2003: 48) beschreibt daher die Entwicklung des Close-Harmony-Gesangs im Barbershop-Stil als eine komplexe Interaktion von afroamerikanischen und euroamerikanischen Formen, Sängern, Ästhetiken, Stilen und Klängen. Zumindest orientieren sich viele Aufnahmen von (männlichen) Vokalensembles, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden, an einer en-

gen und streng homofonen Stimmführung, die allerdings von solistischen Passagen der Leadstimme unterbrochen werden.²

DIE STIMME ALS INSTRUMENT – GRUPPENGESANG IM JAZZ

Durch den Ragtime, die »syncopated music« und den Jazz wandelte sich die populäre Musik in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts grundlegend, vor allem in rhythmischer Hinsicht. Dies lässt sich an den Aufnahmen vieler männlicher Gesangsgruppen ablesen, die in dieser Zeit in Revuen am Broadway erfolgreich waren, etwa der Four Harmony Kings, die mit James Reese Europe Aufnahmen machten und in der Broadway-Revue *Shuffle Along* sangen – der ersten Broadway-Revue mit rein afroamerikanischer Besetzung und unter afroamerikanischer Leitung (Noble Sissle, Eubie Black). Zugleich gab es erste weibliche Gesangsgruppen, so die Duncan Sisters – zwei Vaudeville-Komödiantinnen aus Los Angeles – oder die aus Tennessee stammenden Brox Sisters, die zunächst im Vaudeville, nach 1920 auch am Broadway und später im Film erfolgreich waren.

Ein Gestaltungsmittel vieler dieser Gruppen wurde in den 1920er Jahren die vokale Nachahmung von Blasinstrumenten.³ Dadurch wurden eine vokale Klangvielfalt sowie eine Virtuosität und Beweglichkeit zur Schau gestellt, die von einem breiteren Publikum zugleich als reizvolle neuartige Attraktion, als »novelty«, wahrgenommen und goutiert wurde. So integrierten die überaus erfolgreichen Revelers in ihr abwechslungsreiches, vierstimmiges Arrangement des Songs »Dinah« (1925) eine Posaunenimitation, die mit kurzen Phrasen und den für den frühen Jazz charakteristischen Glissandi der Posaune die Melodiezeilen kommentiert. In der Mitte des Songs bilden Leadgesang und Posaunenimitation kurze Duopassagen.

Das 1926 gegründete Gesangstrio The Rhythm Boys mit Bing Crosby, Harry Barris und Al Rinker kann als erste Gesangsgruppe im Jazz angesehen werden (Kapitel 6). Die Rhythm Boys waren fester Bestandteil des be-

² Zu den frühen Aufnahmen von euro- und afroamerikanischen Gesangsgruppen vgl. im Überblick Friedman/Gribin (2013: 19–36).

³ Laut Friedman/Gribin (2013: 33) hat das afroamerikanische Excelsior Quartette im Jahre 1922 die erste Aufnahme mit einer vokalen Imitation von Musikinstrumenten aufgenommen.

rühmten Paul Whiteman Orchestra; 1930/31 sangen sie mit dem Gus Arnheim Orchestra. Die Gesangsauftritte der Rhythm Boys sind in der Regel fester Bestandteil der Big-Band-Arrangements – oft in der zweiten Hälfte oder am Schluss der Stücke (vgl. etwa »I'm Coming Virginia«, 1927). Von den Bläsersätzen übernehmen die Rhythm Boys die swingende Artikulation und rhythmische Gestaltung, vielfach unter Verwendung von nicht-sprachlichen, jedoch rhythmisch prägnanten Silben. Diese Scatpassagen werden sehr präzise artikuliert und unisono oder im Satz gesungen.

Der Ansatz eines Gruppengesangs im Jazz, wie ihn die (euroamerikanischen) Rhythm Boys im Kontext der Big-Band-Musik entwickelt hatten, wurde von den (afroamerikanischen) Mills Brothers weiterentwickelt und in einen Ensemblerahmen übertragen, in dem einzig eine Gitarre die vier Gesangsstimmen begleitet. Die Anfang der 1930er Jahre gegründete Gruppe bestand ursprünglich aus vier Brüdern. Nach dem Tod von John C. Mills stieg 1936 der Vater ein. Die Mills Brothers waren für ihre täuschend echten Nachahmungen von Blasinstrumenten (Trompete, Posaune, Saxofon, Tuba) berühmt. Nicht zuletzt aufgrund dieser Novelty-Effekte hatten sie zahlreiche Plattenerfolge in den Popular-Music-Charts, vor allem in den Jahren 1931–34, und dann wieder Anfang der 1940er Jahre. Die Bassstimme imitiert dabei häufig den Klang einer Tuba oder ahmt die Linienführung des Basses im Jazz nach (Two-Beat bzw. Walking Bass). Ähnlich wie bei den Revelers finden sich auch zahlreiche Imitationen von Bläsersoli (Posaune, Trompete, Saxofon), zum Teil wird das Bläspielspiel mit beweglichen Dämpfern nachgeahmt. Die Arrangements der Mills Brothers kombinieren diese klangliche Nachahmung von Instrumenten mit homofonen Scatchorussen, die sich in Artikulation, Rhythmik und Harmonik an den Close-Harmony-Bläsersätzen der Big Bands orientieren. Beeindruckend ist dabei die präzise rhythmische Artikulation des mehrstimmigen Gruppengesangs sowie die sehr disziplinierte und differenzierte Gestaltung von Dynamik und Klangfarbe, wodurch zusammengekommen eine extrem »swingende« Wirkung erzeugt wird, so beispielsweise in »Some of These Days« (1934) oder »It Don't Mean a Thing« (1936).

Auch bei den Boswell Sisters, einer Gesangsgruppe von drei aus New Orleans stammenden Schwestern, sind homofone Scatchorusse integraler Bestandteil des Repertoires. Die Boswell Sisters waren jedoch nicht nur in musikalischer Hinsicht richtungsweisend für die Vokalgruppen im Jazz der 1930er und 1940er Jahre (vgl. Becker 1992: 149–62), sondern auch aufgrund der Tatsache, dass sie bestehende stereotype Unterscheidungen in

›schwarze‹ und ›weiße‹ Musiktraditionen, in Nord- und Südstaatenmentalitäten und in weibliche und männliche Geschlechterrollen infrage stellten beziehungsweise diese neu definierten (vgl. Stras 2007).

Anhand ihrer Aufnahme »Heebie Jeebies« (1930) lassen sich eine Reihe von typischen musikalischen Gestaltungsmitteln der Boswell Sisters darstellen.⁴ Zunächst fällt das abwechslungsreiche Arrangement mit verschiedenen Abschnitten auf, die zum Teil durch Tempowechsel voneinander abgesetzt sind: Die Aufnahme beginnt mit einer 16-taktigen Einleitung, in der parallele Glissandi (über ein Terzintervall hinweg) neben rhythmischen Scatfiguren stehen und die in eine Rubatopassage und eine Fermate mündet. Sodann wechseln dreistimmige, eng gesetzte Vokalsätze und solistische Abschnitte, in denen Connee Boswell in langsamerem Tempo die Melodie singt, einander ab; hinzu kommt ein rhythmisch und harmonisch ungewöhnlicher Gruppen-Scat-Abschnitt gegen Ende des Stückes (vgl. Abbildung 15.2). Hier wie auch in den anderen Close-Harmony-Abschnitten finden sich zahlreiche Sekundintervalle, kurze chromatische Rückungen und eine swingende Rhythmik mit zahlreichen Offbeat-Akzenten. Auffällig sind die präzise rhythmische Synchronisierung und der hohe klangliche Verschmelzungsgrad der drei Stimmen – beides wird besonders virtuos etwa dann eingesetzt, wenn die drei Sängerinnen synchron subtile Lautstärke- und Klangveränderungen von Vokalen singen und damit den Dämpfergebrauch von Jazzposaunisten nachahmen.

Laurie Stras bringt den weichen, offen resonierenden Stimmklang, der für die Aufnahmen der Boswell Sisters ab 1930 charakteristisch ist, mit der Entwicklung elektrischer Aufnahmeverfahren in Verbindung:

The greater intimacy of the microphone allowed the sisters' natural vocal placement to develop; and though they could sing nasally in the conventional popular white-girl-singer sound, they began to use the tone only for a certain effect, the rest of the time letting their voices resonate more freely in their throats or their chest. (Stras 2007:224)

Darüber hinaus bevorzugten die drei Schwestern den unteren Bereich ihres Ambitus, der in etwa ihrer Sprechtonhöhe entspricht und sich mit dem

⁴ Ich stütze mich im Folgenden auf die Transkription und Analyse von Laurie Stras (2007: 232 ff.); Transkriptionen und Analysen der Aufnahmen von »Roll On, Mississippi, Roll On« (1931) und »The Music Goes 'Round and Around« (1936) finden sich bei Becker (1992: 149–62).

Abbildung 15.2: Ausschnitt aus The Boswell Sisters, »Heebie Jeebies« (1930) (aus: Stras 2007: 233). Die Mittelstimme (Connee Boswell) singt die Melodie.

Oh, skeet, scat, ba - doo-dle - at, doo-dle dat doo - dle-at - doh,
 wa-da - dat - do da - dle - at dum da - da - dle - at - dum boo wack dum, boo-
 doo-dle-y-ack dum ba-by, don't you know it come on and show it, ho-ney don't feel blue -
 say, come on down, do that dance, called the hee-bie jee-bies dance
 — yoz ma'am called the hee - bie jee - bie dance! - Oh...

Ambitus vieler Sänger überschneidet. Zudem begannen sie, die Melodie nicht in die höchste oder mittlere Stimme, sondern in die tiefste Stimme zu legen (ebd.). Dies führte gemeinsam mit der großen klanglichen Vielfalt und dem Südstaatenakzent der Boswell Sisters dazu, dass die Gruppe allein aufgrund der vokalen Gestaltung (und nicht aufgrund des afroamerikanischen Songmaterials oder des Blackface-Make-up wie noch bei den Duncan Sisters) vielfach als »schwarz« wahrgenommen wurde – was dadurch weiter unterstützt wurde, dass ihre ethnische Zugehörigkeit im Radio nicht anhand des Aussehens zu erkennen war.

Gerade diese Qualität – »weiß« zu sein, aber »schwarz« zu klingen – machte die Boswell Sisters zu einem zentralen Act des einflussreichen Produzenten Jack Kapp beim Major-Label Brunswick Records. Kapp nahm ab Mitte 1931 zahlreiche angloamerikanische Jazzsängerinnen und -sänger auf, unter anderem Bing Crosby, die Boswell Sisters und Mildred Bailey. Durch diese Strategie gelang es ihm, das euroamerikanische Publikum für den afroamerikanischen Jazzstil zu begeistern – eine Voraussetzung für die breite Wirkung des Swing als *der* populären Musik der 1930er Jahre. Dabei betonte Kapp durch seine Repertoireauswahl insbesondere die Süd-

staatenherkunft der Boswell Sisters, durch die sie näher an die afroamerikanischen Ausdrucksweisen heranrückten. Bezeichnenderweise wurde in den 1930er Jahren »Shout, Sister, Shout«, in dessen Titel auf die den Afroamerikanern zugeschriebene Shout-Singweise angespielt wird (vgl. Kapitel 3), zum Erkennungssong der Boswell Sisters.

In der Swing-Ära kam es ab Mitte der 1930er Jahre zur Gründung unzähliger Swing-Big-Bands; zugleich entstanden auch zahlreiche Gesangsgruppen, die in der Regel gemeinsam mit den Big Bands auftraten (vgl. die Auflistungen in Becker 1992; Friedman/Gribin 2013). Wie Matthias Becker (1992: 165–70) detailliert beschreibt, kopierten die Gesangsgruppen zumeist die Saxofon- oder Trompetensätze mit einer homofonen und recht engen Stimmführung (vorwiegend in Terzen und Sekunden), dem sogenannten Close-Harmony-Satz, bei dem zudem klangliche Homogenität der Stimmen ein Ziel war.

Im close harmony-Stil Anfang der '40er Jahre war die Tendenz zu erkennen, die vierstimmigen Grundakkorde im Jazz durch Terz und Septime hinreichend zu definieren und die anderen beiden Stimmen mit Farbtönen aus den höheren Optionen der Terzschichtung, respektive deren Alteration zu versehen. Das Tonsatzprinzip und die Orientierung an der klanglichen Homogenität führten zu einem kollektiven Stil, der von zahllosen Arrangements für Instrumental- und Vokalensembles mit kleinen Unterschieden schematisch geschrieben wurde. Damit unterschieden sich durchschnittliche Big Bands und zahllose Vokalgruppen im Klang und Stil kaum voneinander. (Becker 1992: 170)

Auch wenn diese Diagnose für das Gros der heute weitgehend vergessenen Vokalensembles des Swing zutreffen mag, gibt es doch zahlreiche Ausnahmen. Insbesondere die harmonischen Neuerungen setzen den Close-Harmony-Gesang im Kontext des Swing von der älteren, nachbarschaftlichen Gesangsweise (Barbershop Harmony) mit ihrer vorherrschenden Dreiklangsharmonik ab. Zwar bleibt der große Einfluss der Mills Brothers und der Boswell Sisters auf den Gruppengesang im Swing zunächst unverkennbar. Seit den späten 1940er Jahren jedoch konzentrierte sich die Weiterentwicklung des Gruppengesangs im Jazz – etwa bei den Four Freshmen oder den Hi-Lo's – vor allem auf harmonische Feinheiten, etwa chromatische Akkordrückungen und -vorhalte, Gegenbewegungen der beiden Außenstimmen oder Stimmkreuzungen sowie Wechsel zwischen Unisonoabschnitten und homofonen Sätzen oder zwischen verschiedenen

Tempi (vgl. Becker 1992: 171-91) – harmonische Neuerungen, die durchaus auch die harmonische Entwicklung des modernen instrumentalen Jazz beeinflusst haben. Eine Sonderentwicklung ist der sogenannte Vocalese-Stil des Gesangstrios Lambert, Hendricks & Ross, in dem Instrumentalsoli von Jazzmusikern und Bläusersätze von Jazz-Big-Bands mit Texten versehen und unisono oder in Close-Harmony-Sätzen nachgesungen werden – mit einer trotz schneller Tempi beeindruckenden Präzision (vgl. Becker 1992: 106–18).

AFROAMERIKANISCHE GESANGSGRUPPEN DER 1940ER UND FRÜHEN 1950ER JAHRE

In den 1940er und 1950er Jahren knüpften zahlreiche afroamerikanische Vokalgruppen an die Tradition des Jazzgesangs an, unter anderem die Delta Rhythm Boys, Cats and the Fiddle und The Vagabounds. Verbreitet waren schnelle Tanznummern, nicht selten mit Scatpassagen des Leadsängers oder im Satz. Daneben etablierten sich im Repertoire der Gesangsgruppen zunehmend langsame Tin-Pan-Alley-Songs, für die in der Regel eine strikte Aufteilung zwischen Leadgesang und den Begleitstimmen im Hintergrund gewählt wurde. Ähnlich wie bei den in dieser Zeit ebenfalls erfolgreichen Balladensängern wie Billy Eckstine oder Nat King Cole steht der Leadgesang hier im Vordergrund. Die begleitenden Sänger beschränken sich dagegen auf gehaltene Akkorde, die entweder gesummt oder auf »uuh« gesungen werden. Bei den Vokalgruppen kann allerdings der Leadgesang im Verlauf eines Songs zwischen den verschiedenen Sängern wechseln oder den verschiedenen Sängern werden einzelne Songs oder solistische Songabschnitte zugeteilt.

Eine der erfolgreichsten und einflussreichsten Vokalgruppen der 1940er Jahre, deren Repertoire vor allem (aber nicht ausschließlich) aus Songs in getragenen Tempo bestand, waren The Ink Spots. Die Ink Spots wurden Anfang der 1930er Jahre gegründet, doch ihre wichtigste und erfolgreichste Zeit dauerte von 1936, als Bill Kenny (1914–1978) Leadsänger wurde, bis zum Tod des Basses Orville »Hoppy« Jones im Jahre 1944; danach brach die Gruppe nicht zuletzt aufgrund von Rechtsstreitigkeiten allmählich auseinander. Zwischen 1939 und 1944 hatten die Ink Spots insgesamt vierzehn Top-Ten-Hits in den Popular-Music-Charts, darunter vier Nummer-eins-Hits, und gehörten damit zu den erfolgreichsten afroame-

rikanischen Musikgruppen. Charakteristisch für die Ink Spots ist zum einen die klanglich weiche, aber klar artikulierte Stimme von Bill Kenny, dessen Gesang sich in der Höhe durch viele Kopffresonanzen auszeichnet und mit Registerüberblendung ins Falsett bis zum b^1 und c^2 reicht, so etwa im Schlussabschnitt von »If I Didn't Care« (1939), dem ersten großen Hit der Ink Spots. Zum anderen beinhalten viele der Ink-Spots-Songs der frühen 1940er Jahre in der Mitte ein gesprochenes Bekenntnis von Hoppy Jones, der in tiefer Lage und mit einem traurig kontemplativen Tonfall den Songtext wiederholt; diese Sprechpassagen, über die sich in der Regel ein hohes Summen von Kenny legt, tragen entscheidend zum nachdenklich-introspektiven Charakter vieler Ink-Spots-Songs bei. Gerade der Kontrast zwischen diesen beiden Stimmen, wie er sich nur innerhalb einer Gesangsgruppe entfalten kann, wurde zur vokalen Signatur der Ink Spots. Die Funktion der anderen Stimmen beschränkt sich vielfach auf ein leises akkordisches Mitsummen.

Die Ink Spots und die Mills Brothers waren sehr einflussreich auf den afroamerikanischen Gesang der 1940er und 1950er Jahre. Mit ihren getragenen Vokalarrangements (The Ink Spots, »If I Didn't Care«, oder The Mills Brothers, »Paper Doll«, das 1943/44 für zwölf Wochen die Popcharts anführte) waren sie nicht nur im afroamerikanischen Musikmarkt, sondern auch beim euroamerikanischen Publikum erfolgreich. Beide Gruppen standen bei dem Platten-Major Decca Records unter Vertrag. Entscheidend für den breiten Erfolg war jedoch nicht nur die Unterstützung der Gruppen durch ihre Plattenfirmen, sondern ihre Präsenz in den Sendungen der nationalen Radionetzwerke sowie im Kino; beide Gruppen traten in zahlreichen Hollywoodfilmen auf.

Andere Gesangsgruppen waren dagegen fast ausschließlich bei urbanen afroamerikanischen Hörerinnen und Hörern und vor allem durch ihre Konzertauftritte präsent und erfolgreich. So reisten The Ravens und The Orioles, zwei direkte Vorbilder der jugendlichen Doo-Wop-Gruppen der 1950er Jahre, durch den sogenannten »Chitlin' Circuit«, einen Verbund der von Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen besuchten Clubs und Theatern im Osten und Süden der USA (Runowicz 2010: 37). Diese Bands pflegten ein gemischtes Repertoire aus schnellen Jump-Blues-Songs und langsamen Tin-Pan-Alley-Songs.

Der Leadsänger der 1947 in Baltimore gegründeten Orioles, Sonny Til (Earlington Carl Tilghman, 1928–1981), wurde zu einem der ersten jugendlichen afroamerikanischen Stars – und zu einem Sexsymbol, das mit

Abbildung 15.3: The Ravens, »Count Every Star« (1950). Beginn des Stückes (ohne Instrumentalbegleitung).

Falsett
Lead
Harmony
Bass

ah ... ah ...

ba ba ba ba ba

Du du

count ev - ry star - in a mid - night

ba ba uh uh uh uh

du du du uh uh uh uh

seinem ganzen Körper die Songs interpretierte (vgl. Runowicz 2010: 38 f.). Mit »It's Too Soon to Know« (1948) und mit ihrer Version des Country-Songs »Crying in the Chapel« (1953) hatten die Orioles zwei Rhythm & Blues-Charterfolge (jeweils Platz 1) und moderate Erfolge in den Popular-Music-Charts (Platz 13 bzw. 11).

The Ravens wurden 1946 in Harlem gegründet; im Mittelpunkt stand der Bass von Jimmy Ricks, der oft auch die Melodiestimme sang. In »Count Every Star« (1950) der Ravens finden sich bereits viele typische Gestaltungsmittel des späteren Doo-Wop. Die Aufnahme beginnt mit der Wiederholung einer in mittlerem Tempo gesungenen zweitaktigen Phrase, in der die Akkordfolge I vi ii V exponiert wird – eine Harmonieverbindung, die für zahlreiche Doo-Wop-Songs charakteristisch wurde. Die Basstimme singt auf »du« die Grundtöne der vier Akkorde mit kurzen Durchgangstönen; die beiden Harmoniestimmen antworten mit »ba« auf der dritten Triolenachtel, wodurch die Akkordfolge G⁶, Em, Am, D⁷ exponiert wird (vgl. Abbildung 15.3).

Oberhalb dieser dreistimmigen Textur singt eine Falsettstimme eine Melodielinie, die sowohl vom Rhythmus als auch von der Harmoniebewegung der anderen Stimmen losgelöst erscheint. Solche hohen Falsett-

stimmen wurden bisweilen als »floating tenor« bezeichnet (Goosman 2005: 190). Im fünften Takt setzt sodann die Leadstimme ein, die sich mit einem geraden Melodierhythmus über den triolischen Rahmen legt; allerdings halten nun die Begleitstimmen lange Töne. Im Verlauf des Stückes folgt ein Gitarrensolo und zum Höhepunkt des Stückes ein vierstimmiger Close-Harmony-Satz, aus dem sich schließlich der Bass des Bandleaders Jimmy Ricks als neue Leadstimme herauslöst.

Wie an den Beispielen deutlich wird, liegt eine besondere Qualität der Rhythm & Blues-Gesangsgruppen der 1940er und frühen 1950er Jahre in dem Abwechslungsreichtum der Vokalarrangements. Abschnitte mit verschiedenen Gestaltungsprinzipien waren innerhalb eines Songs ebenso üblich wie ein Wechsel der Leadsänger. So etwa auch bei Billy Ward and his Dominoes, Anfang der 1950er Jahre eine der im afroamerikanischen Markt erfolgreichsten Vokalgruppen. Leadsänger der Dominoes waren unter anderem Clyde McPhatter, Bill Brown und Jackie Wilson; Billy Ward war der Songwriter und Pianist der Band. Im Zentrum des Songs »Sixty Minute Man« (1951), dem einzigen (moderaten) Crossover-Erfolg der Dominoes (R&B 1, Pop 17), steht zum Beispiel der Bassist Bill Brown. Seine Leadstimme dominiert gegenüber Patterns und Einwüfen der Begleitsänger; das Wechselspiel zwischen Lead und Begleitung ist in manchen Passagen im Sinne eines Call And Response eng verzahnt. Der Text beschreibt die sexuelle Attraktivität und Energie des Protagonisten, des »lovin dan« – ein durchaus typisches Sujet für die Texte von Rhythm & Blues-Songs der 1940er und 1950er Jahre, die hauptsächlich an Erwachsene und weniger an Jugendliche adressiert waren.

DOO-WOP – DAS VERGESSENE DRITTEL DES ROCK'N'ROLL

In den 1950er Jahren entstanden in den Metropolen der USA zahlreiche afroamerikanische Gruppen von vier oder fünf meist jungen Männern (seltener Frauen, vgl. unten), die mit ihrem von Gospel, Jazz und Pop beeinflussten Gruppengesang erst im afroamerikanischen Rhythm & Blues-Markt, ab 1953/54 aber auch zunehmend in den Popular-Music-Charts erfolgreich waren und später zu einem wesentlichen Teil der musikalischen Jugendkultur des Rock'n'Roll wurden. Nach 1960 setzte sich für die

Musik der jugendlichen Vokalgruppen der Ausdruck »Doo-Wop« durch – aufgrund der Silben der charakteristischen Gesangsbegleitung.

Die afroamerikanischen Vokalgruppen der 1950er Jahre waren ein urbanes Phänomen vor allem in den Städten des Nordostens der USA – in New York, Chicago, Detroit, Baltimore, Washington⁵ – aber auch in Los Angeles. Unter Jugendlichen war es dort weit verbreitet, im Schulhof oder an Straßenecken die Hits des Tages nachzusingen. Viele Vokalgruppen hatten eine starke Verwurzelung in ihren Stadtvierteln und standen untereinander in Konkurrenz. Weitverbreitete Talentwettbewerbe gaben den Amateurgruppen zusätzlichen Anreiz, sich vor Publikum zu präsentieren und aneinander zu messen. Dabei spielten nicht nur der Gesang und die Musik eine Rolle, sondern ebenso ihre modischen Anzüge und ihr Bühnenaufreten. Wichtig für die Jugendlichen und den Zusammenhalt der Gesangsgruppen waren Erfahrungen des gemeinsamen Singens: einerseits des Flows, der gemeinsamen Flusserrfahrung beim Singen, andererseits des »blending«, eines Verschmelzens der einzelnen Stimmen zu einem Gruppensound; beides wird in den Interviews mit Doo-Wop-Veteranen betont, die Stuart L. Goosman geführt hat (vgl. Goosman 2005: 186; 196f.). Dies erinnert an das oben erwähnte Ideal des Barbershop-Singens, allerdings ist die Gestaltung der afroamerikanischen Doo-Wop-Gruppen stilistisch vielgestaltiger.

Laut Harold Winley, Sänger der Doo-Wop-Gruppe The Clovers, gehörten insbesondere die Ink Spots und Bill Kenny zu den zentralen Vorbildern der zahlreichen Doo-Wop-Bands um 1950, und zwar nicht nur hinsichtlich des Gesangs, sondern vor allem aufgrund ihres gepflegten und zurückhaltenden Auftretens, das im Gegensatz sowohl zu afroamerikanischen Komikern als auch zum Habitus der Bluessänger stand:

The groups that you would hear around on the corner singing were mostly singing Ink Spots. You hear cats going down the street, you know guys that had tenor voices man, in the morning, at night, singing Bill Kenny and doing the hands, like he used to do.⁶ (Zit. n. Goosman 2005: 5)

⁵ Die Doo-Wop-Szenen in Washington und Baltimore beschreibt ausführlich Goosman (2005: 23–72).

⁶ Mit »doing the hands« sind die dezenten, aber ausdrucksstarken Handgesten von Kenny gemeint.

Neben den direkten Einflüssen der Ink Spots mit Bill Kenny, der Orioles mit Sonny Til und der Ravens bildete auch die Musik der Vokalgruppen des Gospel, Jazz und Rhythm & Blues ein wichtiges Reservoir für die vokale Gestaltung. In ihren Songtexten entfernten sich diese Gruppen jedoch sowohl von der religiösen Aussage der Gospelbands als auch von der Machoattitüde, dem Selbstmitleid oder der Aggressivität vieler Bluessänger und ihrer Feindlichkeit gegenüber Frauen. Blues wurde zunehmend als eine Musik der Erwachsenen empfunden, konnotiert mit deren Erfahrungswelt in der rassistischen und auf Rassentrennung pochenden US-Gesellschaft. Eine Festschreibung der Schwarzen auf eine Blues-Ästhetik erfolgte oftmals durch die Weißen, so zum Beispiel die Produzenten von Atlantic Records. De facto war jedoch der Musikgeschmack der Afroamerikaner viel breiter, und laut Brian Ward gab es um 1950 ein starkes Bedürfnis nach sanfteren Tönen im Umgang zwischen den Geschlechtern, das in der Musik und den Texten der Doo-Wop-Gruppen ihren Widerhall fand:

What made the pioneer vocal groups of the late 1940s and early 1950s so different from almost anything else within the Rhythm and Blues canon was the fact that they always offered some relief from r&b's dominant vision of opportunistic, predatory, distrustful and often destructive black sexual politics. Their extraordinary popularity in the 1950s may thus have reflected a growing black need and support for this alternative perspective. (Ward 1998: 80)

Als die Marktvorherrschaft der Plattenfirmen in den späten 1940er Jahren durch die Gründung zahlreicher kleiner unabhängiger Plattenlabels, die oftmals regional beschränkt arbeiteten, ihre Plattenproduktionen also nur in der eigenen Region verkauften, aufgebrochen wurde (vgl. Peterson 1990), waren bei den kleinen Labels Vokalgruppen bisweilen erfolgreicher als Gesangsstars. So wurden etwa bei Atlantic Records in New York – Anfang der 1950er Jahre eines der wichtigsten unabhängigen Labels, das mit Gesangsstars wie Big Joe Turner und Ruth Brown, Ray Charles und Big Mama Thornton gezielt für den afroamerikanischen Plattenmarkt produzierte – die beiden Vokalgruppen The Clovers und The Drifters zu den erfolgreichsten Acts. Die Clovers wurden 1946 an einer High School in Washington D.C. gegründet und hatten zwischen 1952 und 1956 jährlich mehrere Rhythm & Blues-Top-Ten-Hits. Interessanterweise haben die Clovers mit einem Repertoire von Tin-Pan-Alley-Standards begonnen,

so etwa dem noch bei Rainbow Records veröffentlichten Song »When You Come Back to Me« (1950). Erst nachdem sie 1951 bei Atlantic unter Vertrag genommen wurden, sangen sie ausschließlich Blues-Songs in der konventionellen 12-taktigen Form – deren Texte zum Teil vom Produzenten Ahmet Ertegun geschrieben und vom Hausarrangeur von Atlantic, Jesse Stone, komponiert und arrangiert worden waren (vgl. Goosman 2005: 216 ff.). Die Clovers, die Cardinals und vor allem die Drifters hatten in den 1950er Jahren zwar weit mehr Rhythm & Blues-Hits als die Blues-Stars, aber nur selten Crossovererfolge in den Popcharts. Das mag auch daran gelegen haben, dass die Atlantic-Produzenten Jerry Wexler und Jesse Stone nach eigenen Angaben in dieser Zeit nur den afroamerikanischen Markt und nie die euroamerikanischen Jugendlichen als Zielpublikum im Blick hatten und von dieser neuen Käufergruppe selbst überrascht wurden (vgl. Shaw 1978: 87). Einflussreich auf den Rock'n'Roll wurden die Veröffentlichungen der Clovers und Drifters zunächst aufgrund zahlreicher Coverversionen weißer Rock'n'Roll-Sänger, unter anderem von Songs aus der Feder von Jerry Leiber und Mike Stoller. Erst die Coasters hatten 1957–59 mit ihren auf Teenager zielenden Songtexten breiteren Erfolg sowie ab 1959 die Drifters mit Ben E. King.

Ab Mitte der 1950er Jahre häuften sich Crossoverhits von Doo-Wop-Gruppen, also Songs, die anders als die Erfolge der Clovers oder Drifters nicht nur auf den Rhythm & Blues-Markt zielten, sondern von Anbeginn auch den euroamerikanischen Popmarkt im Blick hatten und neben den Rhythm & Blues-Charts auch die Popcharts erreichten: So erlangte 1954 »Sh-Boom« von The Chords, einer Vokalgruppe aus der Bronx, nicht nur Platz 2 der Rhythm & Blues-Charts, sondern stieg in den Popcharts bis auf Platz 5. Im selben Jahr erreichten The Penguins, eine Gruppe von Klassenkameraden in Los Angeles, die vom lokal agierenden Dootone Records produziert wurde, mit »Earth Angel« Platz 1 (R&B) und Platz 8 (Pop) der Billboard-Charts. Der Durchbruch von Doo-Wop kam schließlich 1955 mit einer zweiten Gruppe aus Los Angeles, die damals vom Major Mercury zusammen mit den Penguins unter Vertrag genommen wurde: The Platters mit dem Leadsänger Tony Williams erzielten mit »Only You (and You Alone)« im Juli 1955 in den Rhythm & Blues-Charts Platz 1, in den Popcharts Platz 5 und mit »The Great Pretender« im November 1955 in beiden Charts den ersten Platz, gefolgt von »My Prayer« (Juni 1956) – einem Song, der bereits 1939 durch Bill Kenny und die Ink Spots populär gemacht worden war – mit der gleichen Platzierung.

Welche musikalischen Kennzeichen hatte der Gesang der Doo-Wop-Gruppen? Doo-Wop beinhaltet zunächst mehrstimmigen Gesang von drei bis fünf Stimmen, bei dem ein möglichst weiter Ambitus – von der Basslage bis zur hohen Tenorlage beziehungsweise zum Falsett – genutzt wird. Zwar gibt es bisweilen auch Passagen mit Close-Harmony-Gesang, diese Passagen werden aber immer seltener. In der Regel steht ein Leadsänger mit der Melodie im Vordergrund, meist eine hohe Männerstimme, die sich gelegentlich im Verlauf des Stückes mit anderen Stimmen und Stimmlagen in der Leadfunktion abwechseln kann. Die begleitenden Sänger singen hierzu vorwiegend Dreiklangharmonien – in der Regel aus bedeutungslosen Silben, die mit den weichen Konsonanten »d«, »w« oder »b« beginnen. Entweder werden Töne gehalten (bei getragenen Songs), oder es werden rhythmische Patterns gesungen. Charakteristisch für Doo-Wop ist sodann eine prägnante tiefe Gesangslinie des Basses, die mit auf bedeutungsleeren Silben gesungenen Tönen die grundlegende harmonische Bewegung zahlreicher Songs ausdeutet. Mit dieser Prominenz des Basses knüpft Doo-Wop an Gestaltungsweisen von Gospel- und Rhythm & Blues-Gruppen wie den Dixie Hummingbirds oder den Dominoes, aber auch an die Tuba- beziehungsweise Bassimitationen der Mills Brothers an. Bisweilen legt sich eine hohe Männerstimme (oft im Falsett) über die vokale Textur. In den meisten Aufnahmen gibt es eine Instrumentalbegleitung mit Piano, Gitarre oder einer kleinen Band, etwa der Studioband des Plattenstudios – bei Atlantic mit für den Rhythm & Blues der Zeit typischen Saxofon- oder Gitarren-Soli. Alle genannten Gestaltungselemente finden sich bereits im prototypischen Doo-Wop-Song »Count Every Star« (1950) der Ravens (siehe oben).

Das Repertoire des Doo-Wop bestand zunächst vorwiegend aus bekannten Tin-Pan-Alley-Songs in der AABA-Form, vor allem aus sentimental Balladen. Zunehmend wurden jedoch neue Lieder in diesem Stil komponiert und gesungen, deren Melodik und Harmonik einfacher waren. Im A-Teil setzt sich bei vielen Songs eine formelhafte, zweitaktige Akkordverbindung (I vi ii V oder I vi IV V) durch, die mehrmals wiederholt wird. Allerdings finden sich daneben auch 12-taktige Blues-Formen im Doo-Wop-Repertoire, so bei schnelleren Stücken der Atlantic-Records-Bands The Cardinals, The Drifters und The Clovers.

Das Auftreten jugendlicher Gesangsgruppen wurde im Laufe der 1950er Jahre zunehmend professionalisiert. So wurde Cholly Atkins, ein bekannter Steptänzer, zum Choreografen für The Cadillacs, The Teen-

agers, The Imperials und The Shirelles (vgl. Runowicz 2010:53 ff.). Die Choreografien von Atkins, der 1962 auch Auftritte der Supremes einstudierte und schließlich 1964 von Berry Gordy als Choreograf für weitere Motown-Künstler verpflichtet wurde, sorgten für eine ständige koordinierte Bewegung der Sänger auf der Bühne – vor allem bei denen, die gerade eine Singpause hatten – und für aufeinander abgestimmte Gesten, die auf den Songtext ausgerichtet waren und diesen illustrierten.

Aufgrund des Erfolges der Ensembles wurden im Laufe der 1950er Jahre unzählige weitere jugendliche Vokalgruppen gegründet, die oft nur einzelne Plattenaufnahmen machten und nur in ihrer Heimatstadt bekannt wurden. Anthony Gribin und Matthew M. Schiff listen in *Doo-Wop. The Forgotten Third of Rock 'n Roll* mehrere tausend Gruppen auf (Gribin/Schiff 1992: 151–601); zum Teil gibt es mehrere Gruppen mit demselben Namen sowie Gruppen mit zahlreichen Umbesetzungen. Doo-Wop war eine weitverbreitete städtische Musikpraxis, die von Teenagern und jungen Erwachsenen um die 20 semiprofessionell praktiziert wurde; die entsprechenden Plattenveröffentlichungen waren vor allem auf den neuen Markt der Teenagerhörer ausgerichtet. Eine Orientierung an der Erfahrungswelt der Teenager zeigt sich besonders in den Songtexten, in denen in der Regel die jugendliche Romanze, die unschuldige Teenagerliebe zelebriert wird. Grundmotive sind beispielsweise der angebetete Engel, so in »Earth Angel« von The Penguins (1954), und der liebende Narr, etwa in »Why Do Fools Fall in Love« von Frankie Lymon The Teenagers (1955). Das Engelhafte und Verrückt-Vernarrte findet nicht selten einen Wiederhall in der gesanglichen Gestaltung, besonders wenn einer der Sänger im Falsett in Regionen des Unwirklichen und Überirdischen zu entschweben scheint. Ausgeprägt ist dies zum Beispiel in dem 1954 aufgenommenen Song »Gloria« der Cadillacs – einer Neufassung des gleichnamigen Songs der Mills Brothers, dessen Tempo verlangsamt und dessen Text stark vereinfacht wurden. Die Strophen beschränken sich auf ein beschwörendes »Gloria, it's not Marie, it's Gloria, it's not Cherrie, Gloria, she's not in love with me«; in der Bridge wird das unsichere, schüchterne Hoffen ausgedrückt: »well, maybe she'll love me, how am I to know, and maybe she'll want me, but how am I to know«. Earl Carroll, der damals 17-jährige Leadsänger der Cadillacs, zieht seine durchdringende Stimme weit nach oben und springt bei den Mädchennamen ins Falsett (a^1 und c^2). Nur in wenigen Texten wird auch auf den Lebensalltag der Teenager Bezug genommen, so etwa in The Silhouettes »Get a Job« (vgl. Ward 1998:85 f.). Vielmehr

kommt in der überwiegenden Zahl der Songs sowohl textlich als auch in der musikalischen Gestaltung die Euphorie und Begeisterung der Teenager zum Ausdruck, die durch die neue, aufregende Erfahrung der (noch unschuldigen) Liebe ausgelöste ›Verrücktheit‹ – so etwa in »Sh-Boom« (1954) von The Chords, in dessen erstaunlich kurzem Text das paradiesische, traumhafte Gefühl der Teenagerliebe gefeiert wird:

Life could be a dream (Sh-boom)
 If I could take you up in paradise up above (Sh-boom)
 If you would tell me I'm the only one that you love
 Life could be a dream, sweetheart.

Manche Doo-Wop-Gruppen bestanden nicht aus Jugendlichen oder jungen Erwachsenen, sondern hatten Sänger in ihren Reihen, die noch Kinder waren. Frankie Lymon sang 1955 zusammen mit The Teenagers den Hit »Why Do Fools Fall in Love« (1955 aufgenommen, Anfang 1956 in den Charts: R&B 1, Pop 6) im Alter von nur 13 Jahren, seine Bandkollegen waren kaum älter. Thema des euphorischen Songtextes ist wiederum der junge Narr, der sich verliebt. Der besondere Reiz der vokalen Gestaltung entsteht auch hier aus dem Kontrast der von Sherman Garnes gesungenen Basslinie (F[#] – d[#] – G[#] – c[#]) und der kräftigen, noch nicht mutierten Knabenstimme Lymons, dessen Tonumfang in diesem Stück von a[#] bis a^{#1} reicht. An der unteren Grenze seines Tonumfangs, bereits beim mittleren a[#], wird Lymons Stimme dünn und wenig tragfähig; vermutlich aus diesem Grund wird sein Gesang hier von seinen Mitsängern – oder aber studioteknisch durch eine zusätzlich aufgenommene Gesangsspur (Doubling) – unterstützt. Doch auch nach oben ist der Stimmumfang begrenzt. Am Schluss des Chorus (ab 0:46) springt Lymons vom a^{#1} in ein ungestütztes Falsett, das klanglich dünn und zudem sehr behaucht ist. Mit diesem dünnen verletzlichen Stimmklang singt Lymon mehrere lange Töne (c^{#2}, a^{#1} und g^{#1}).

Von der (prä-)pubertären Verletzlichkeit, die in der Stimme Lymons hörbar wird und die einen besonderen Reiz seines Gesangs ausmacht, ist bei den zahlreichen Fernsehauftritten der Teenagers, unter anderem in Alan Freeds *Rock'n'Roll Dance Party* und in der Fernsehshow von Frankie Laine, allerdings kaum etwas zu sehen. Lymon ist schlagfertig und witzig – und geht absolut souverän mit der Situation im Fernsehstudio um. In der Folge von Lymons Erfolg suchten die Plattenproduzenten nach weiteren Teeniestars. Fündig wurden sie unter anderem in Little Anthony

and the Imperials mit Jerome Anthony Gourdine («Tears at My Pillow«, 1958, Pop 4, R&B 2). Freilich endeten die Karrieren der Teenagerstars oft relativ schnell, umso mehr, als die Plattenlabels mit den Jugendlichen keine längerfristigen Pläne hegten – ganz im Gegenteil: Nicht selten wurden innerhalb der Gruppen von Produzenten personelle Umbesetzungen vorgenommen. Lymons Erfolg ließ in dem Maße nach, in dem sein Kehlkopf wuchs und seine Stimme tiefer wurde. Frankie Lymon widerfuhr schließlich genau das, was er 1957 in seinem Song »I'm Not a Juvenile Delinquent« (ich bin kein jugendlicher Straftäter) noch weit von sich gewiesen hatte: Er wurde drogenabhängig und starb 1968, im Alter von 26 Jahren, an einer Überdosis Heroin.

Zwar waren die ersten erfolgreichen Doo-Wop-Gruppen durchweg afroamerikanisch, allerdings rückten – wie generell im Rock'n'Roll (vgl. Kapitel 13) – eindeutig ethnisch konnotierte musikalische Gestaltungsmittel immer mehr in den Hintergrund. Zugleich gab es ein in ethnischer Hinsicht zunehmend gemischtes Publikum – wobei sich die Hörerinnen und Hörer von Radio und Schallplatten oft nicht über die Hautfarbe der Sänger klar waren. So schreibt Michael Bane: »In the South, where I grew up, the key to doo-wops success was its racial anonymity. Since it was not clearly identifiable as »nigger« music, it was acceptable in a time of legal segregation« (zit. in Ward 1998: 85). Neben der zunehmend breit gefächerten Hörerschaft entstanden auch erste Gesangsgruppen, in denen afro- und euroamerikanische Sänger gemeinsam sangen, beispielsweise Del Vikings (auch: Dell-Vikings), die 1955 von Mitgliedern der US Airforce gegründet wurden, oder Norman Fox and the Rob-Boys (ab 1957) aus der Bronx. Dennoch gab es auch weiterhin starke Animositäten gegenüber afroamerikanischen Stars – vor allem bei Liveauftritten und im Fernsehen. So wurde unter anderem Nat King Cole das Ziel rassistischer Anfeindungen (vgl. Ward 1998: 95). Zu einem Skandal kam es, als Frankie Lymon 1957 in der TV-Show *The Big Beat* von Alan Freed mit einem weißen Mädchen aus dem Publikum tanzte. Die erfolgreiche Show wurde kurze Zeit später abgesetzt (Ward 1998: 85).

Zugleich wurde die neue Vokalgruppenkultur im Verlauf der 1950er Jahre zunehmend auch von weißen Jugendlichen gepflegt – vor allem von einer anderen marginalisierten ethnischen Gruppe, die Ende der 1950er Jahre in der US-amerikanischen Popmusik insgesamt immer wichtiger wurde: den Amerikanern italienischer Abstammung (Runowicz 2010: 64–67). Pioniere waren Dion DiMucci (geb. 1939) mit Dion & the Belmonts

(benannt nach der Belmont Avenue in der New Yorker Bronx), die 1958 mit »I Wonder Why« ihren Durchbruch hatten. Das Stück knüpft mit der Basslinie und einer hohen Männerstimme bewusst an die Arrangements von Frankie Lymon & the Teenagers an; allerdings wird die Melodie nun mit der Bruststimme gesungen, während sich eine Falsetstimme in dem Tonhöhenbereich bewegt, der bei den Teenagers durch Lymons Knabenstimme abgedeckt wurde (f¹ bis a¹).

VOM DOO-WOP ZU DEN GIRLGROUPS DER FRÜHEN 1960ER JAHRE

In den professionellen Doo-Wop-Gruppen waren Frauen, wie etwa Zola Taylor bei den Platters, die große Ausnahme. Doo-Wop war zunächst eine Jugendkultur von männlichen Jugendlichen und jungen Männern. Ab Mitte der 1950er Jahre traten jedoch erste weibliche Gruppen auf dem Plattenmarkt in Erscheinung. Denn auch Mädchen und junge Frauen sangen gemeinsam die Doo-Wop-Hits nach – wohl weniger auf der Straße, aber doch auf Schulhöfen und in den Teenagerzimmern zu Hause. Laut Laurie Stras (2010:41) suchten die Teenager dabei nach einem Ausdruck für ihre persönlichen Erfahrungen als bereits sexuell reife, aber noch minderjährige junge Frauen – eine eigene musikalische Ausdruckswelt, durch die sie sich von ihren Müttern und von ihren kleinen Schwestern gleichermaßen abgrenzen konnten. Dies spiegelt sich vor allem in den Songtexten wider, in denen in der Regel die Erfahrung der ersten Liebe aus der Perspektive der weiblichen Teenager zur Sprache kommt. Doch auch in den Stimmen hinterließ die charakteristische, von körperlichem Wachstum und Identitätssuche geprägte Erfahrungswelt der weiblichen Heranwachsenden ihre Spuren:

Of course, the outward signs of the clothes, the hair and the lyrics of this new generation of teen girl singer were vital to establishing her social identity, but she also began to be able to claim her vocal identity, singing in a voice that was in the process of development, with all the technical vulnerability that might entail. (Stras 2010:41)

Die stimmlichen Unsicherheiten, die durch das Wachstum von Kehlkopf und Vokaltrakt hervorgerufen werden und sich in einem plötzlichen Wegbrechen der Stimme oder einer unsicheren Intonation äußern können,

zeigen sich vor allem im Übergangsbereich zwischen den Registern. Sie können dadurch verdeckt und umgangen werden, dass die Mädchen vornehmlich im mittleren und tiefen Bereich des Modalregisters singen – wie es ja bereits seit den Boswell Sisters in der populären Musik für Sängerinnen üblich geworden war. Diesen Weg wählten die beiden Leadsängerinnen der Bobbettes, einer Gruppe von fünf Teenagern, die 1957 mit dem Song »Mr. Lee« für mehrere Wochen die Rhythm & Blues-Charts anführten; die Sängerinnen waren zum Zeitpunkt der Aufnahme bei Atlantic Records zwischen 11 und 15 Jahre alt. Im Songtext geht es um die schwärmerische Liebe der Mädchen zu einem ihrer Lehrer. Die Melodie von Strophen und Refrain wird relativ tief, in einem Bereich zwischen g und e^1 , gesungen. Auffällig sind zudem kurze Ausbrüche bis zum b^1 , die mit einer rauhen Stimmgebung ganz in der Tradition afroamerikanischer Blues-Shouter wie Big Mama Thornton oder Ruth Brown mehr gerufen als gesungen werden. Indem zwei der Mädchen einstimmig die Melodie singen, sollen wohl, wie Stras (2010: 43) vermutet, Intonationsunsicherheiten verdeckt werden. Die Begleitstimmen beschränken sich auf die für Doo-Wop typische Wiederholung kurzer, rhythmisch prägnanter Patterns; auffällig sind zudem zahlreiche kurze Rufe (»ha«).

Eine zweite frühe weibliche Doo-Wop-Gruppe waren die Chantels, deren vier Sängerinnen im Jahre 1957, als sie ihren ersten Hit »Maybe« aufnahmen, um die 16 Jahre alt waren. Thema von »Maybe« ist die unglückliche Liebe; die Leadsängerin hofft, ihren Verflorenen wieder – vielleicht, »maybe« – unter Kontrolle (»under command«) zu bringen, wenn sie betet, weint oder die Gelegenheit bekommt, seine Hand zu halten und ihn zu küssen. Anders als die Sängerinnen der Bobbettes singt Arlene Smith, die Leadsängerin der Chantels, den Song im oberen Bereich ihres Brustregisters (zwischen g^1 und d^2) mit gehobenem Kehlkopf und hoher Intensität, was ihre Singweise in die Nähe des Beltings rückt; in manchen Passagen sind Intonationsunsicherheiten hörbar. Die Begleitstimmen singen in einem vergleichbaren Tonhöhenbereich Akkorde (»ah« und »uh«), über diese Textur legt sich eine weitere, im Kopffregister gesungen Linie, die dem hohen Falsettgesang (»floating tenor«) in manchen Aufnahmen männlicher Doo-Wop-Gruppen nachempfunden ist.⁷ Was den weiblichen Bands

⁷ Eine vergleichbare Anordnung der Stimmen findet sich auch in anderen Aufnahmen der Chantels, unter anderem in »You Are My Sweetheart« (1959), vgl. hierzu Stras (2010: 44 f.).

allerdings im Vergleich zu den männlichen fehlte, war eine Bassstimme, und somit die für Doo-Wop typische prägnante Basslinie.

Die Chantels und die Bobbettes können als direkte Vorläufer der zahlreichen Girlgroups in der ersten Hälfte der 1960er Jahre angesehen werden. Die Hochphase der Girlgroups vom ersten Hit der Shirelles, »Will You Love Me Tomorrow«, im Jahre 1960 (Pop 1, R&B 2) bis Mitte der 1960er Jahre wird oft mit der wachsenden Macht von Songwritern und Produzenten der New Yorker Brill-Building-Verlage in Zusammenhang gebracht (vgl. Covach 2006: 124–27). So produzierte Phil Spector, der seine Karriere in einer Gesangsgruppe begonnen hatte und Anfang der 1960er Jahre durch seine orchestralen »Wall of Sound«-Aufnahmen berühmt wurde, unter anderem Songs mit den Ronettes, einer 1959 gegründeten Girlgroup, oder mit den seit 1961 bestehenden Crystals (Greig 1991: 55 ff.), aber auch mit der Chantels-Sängerin Arlene Smith. Laut Stras (2010: 48 ff.) wird in den Aufnahmen vieler Girlgroups nicht nur in den Songtexten die Perspektive der Mädchen und jungen Frauen artikuliert, sondern darüber hinaus die Unsicherheit und Verwundbarkeit der weiblichen Teenagerstimme ins Zentrum gerückt. Detailliert beschreibt sie dies am Beispiel von Shirley Owens, der Leadsängerin der Shirelles:

The way this record [»I Saw a Tear«, 1960] exploited Owen's teenage vocal vulnerability to its best advantage, rather than disguising it or avoiding problem areas, appears to have been something of a revelation. Using the bridge of a song as the showcase for the emotionally-charged and brittle upper chest voice, double-tracked to take the edge off the fragility and the insecure intonation, rapidly became a teen girl trademark. (Stras 2010: 49)

Auffällig bei den Shirelles und anderen Girlgroups der frühen 1960er Jahre ist zudem, dass neben Gestaltungsprinzipien des Doo-Wop – der Leadgesang wird von den anderen Gruppenmitgliedern durch gehaltene Akkorde beziehungsweise rhythmische Patterns auf Nonsenssilben begleitet – nun in vielen Songs die Melodie einstimmig von allen Gruppenmitgliedern gesungen wird, so zum Beispiel in »Soldier Boy« (1962). Zugleich gibt es oftmals einen fließenden Übergang zwischen der (tiefen) Sprechstimme und der Gesangsstimme, so etwa bei den 1964 gegründeten Shangri-Las. Zu Beginn ihres Songs »Leader of the Pack« (1964) steht ein gesprochener Dialog zwischen zwei der Sängerinnen, wodurch der fließende Übergang zwischen alltäglichem Sprechen und Singen ebenfalls betont wird. Gerade die Shangri-Las können zudem als Beispiel dafür herangezogen werden,

dass neben der Erfahrung der schmach tenden und häufig unglücklichen ersten Liebe in den Texten von Girlgroups auch selbstbewusstere Töne angeschlagen werden (vgl. Warwick 2007: 121–40). So handelt »Leader of the Pack« von der unglücklichen Liebe der Protagonistin zum Anführer einer Rockergang aus dem »falschen« Teil der Stadt – was als Ausbruch der jungen Frau aus dem Mittelschichtsmilieu der Vorstädte verstanden werden kann.

In »I Shot Mr. Lee« (1960) der Bobbettes, einem Remake von »Mr. Lee« (1957) mit einem neuen Text, zeigt sich nicht nur eine gewandelte Perspektive auf die schwärmerische Liebe zum Lehrer, sondern ein subversives beziehungsweise regelrecht kriminelles Potenzial. Der Song beschreibt den Mord am einstigen Lehrer (»I picked up my gun / And I went to his door / Now Mr. Lee / Can tell me no more«) – er wurde von Atlantic Records abgelehnt und auf einem kleineren Label veröffentlicht.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Gruppengesang in der populären Musik knüpft an eine lange Tradition des gemeinsamen Singens an. Treten mehrere Frauen oder Männer unter einem gemeinsamen Gruppennamen auf, wird zunächst eine mehr oder weniger egalitäre Gruppenerfahrung in Szene gesetzt – und nicht der einzelne, aus der Menge herausragende Gesangsstar. Allerdings lässt sich oft nicht vermeiden, dass sich die Sängerin oder der Sänger der Hauptstimme aus den Stimmen herauslöst. Nicht selten steuert sie oder er eine Solokarriere außerhalb der Gruppe an. Umgekehrt treten häufig Gesangstars mit einer vokalen Begleitgruppe auf, um ihre Musik von den vokalen Gestaltungsmöglichkeiten des (begleitenden) Gruppengesangs profitieren zu lassen. Dies ist in den 1930er bis 1950er Jahren in zahlreichen Genres der Fall, insbesondere jedoch in jenen Musikstilen, die der afroamerikanischen Gospel Music und ihren Call-And-Response-Strukturen nahe stehen, so etwa bei den Raelettes, einer Gruppe von drei beziehungsweise vier Sängerinnen, die ab Mitte der 1950er Jahre als Background Vocals von Ray Charles sangen.

Bereits früh hat sich in der populären Musik der USA ein Repertoire an Gestaltungsprinzipien des Gruppengesangs herausgebildet. Beim homofonen Close-Harmony-Gesang stehen oft Finessen der Stimmführung und Harmonik im Zentrum. Werden dagegen die Stimmen in Leadgesang

und eine vokale Begleitung aufgeteilt, singen (oder summen) die Begleitstimmen entweder länger gehaltene Akkorde oder aber kurze, repetitive und rhythmisch prägnante Patterns. In den verschiedenen Richtungen des populären Gruppengesangs werden diese Gestaltungsweisen immer weiter differenziert und miteinander kombiniert. Sie finden sich sowohl in der Surf Music der frühen 1960er Jahre als auch bei Motown-Gesangsgruppen wie den Supremes, Martha & The Vandellas, den Four Tops oder den Temptations. Insbesondere die Temptations haben in ihrer Musik das Arrangement von Männerstimmen in allen möglichen Stimmlagen (vom Bass bis zum hohen Falsett) und im schnellen Wechsel von Soloabschnitten und Gruppengesang vorangetrieben und perfektioniert.

Seither haben die mannigfaltigen Möglichkeiten einer Begleitung mit gehaltenen Tönen oder Akkorden, oder aber der Einsatz verschiedener rhythmischer Patterns, die oft im Wechsel mit den Melodiephrasen des Leadgesangs gesungen werden, zahlreiche neue Ausgestaltungen erfahren. Dies betrifft jedoch nicht nur die afroamerikanisch geprägten Bereiche des Rhythm & Blues, Soul und Pop, sondern auch die Gesangspraktiken im Rock und, in unterschiedlichem Maße, in sich hieraus entwickelnden Musikgenres. Gerade hier ist auch die Tradition der Country und Folk Music wichtig, etwa wenn eine zweite Stimme oberhalb der Leadstimme, nicht selten im Terzabstand, gesungen wird. Allerdings fehlt bei vielen neueren Folkgruppen die ländlich und rustikal wirkende ›Ungeschliffenheit‹ (hinsichtlich Intonation und der Synchronisation von Einsätzen und Gesangsrhythmen) der frühen Hillbilly- und Folktaufnahmen (Kapitel 11). So präsentieren sich bereits die Weavers in ihren erfolgreichen Aufnahmen der frühen 1950er Jahre zwar mit einem volksmusikalischen Liedrepertoire, sie tragen die Lieder jedoch mit ›gepflegter‹ Stimmgebung vor, vorwiegend einstimmig beziehungsweise mit Oktavdopplungen. Die drei Sänger des Kingston Trios, einer der erfolgreichsten Folkvokalgruppen um 1960, singen ihren Hit ›Tom Dooley‹ (1958) in einem differenziert ausgearbeiteten und abwechslungsreichen Vokalarrangement, das sowohl solistische Abschnitte (zu Beginn) und akkordischen Gesang als auch ineinandergreifende Patterns der drei Stimmen umfasst – eine abwechslungsreiche Gestaltung, die wohl auf eine dem Pop der Brill-Building-Verlage vergleichbare Produktionsweise zurückzuführen ist (vgl. Covach 2006: 118).

Im Laufe der 1960er Jahre ging die Dominanz der Vokalgruppen zugunsten des neuen Konzepts der Band, vor allem im Rock, zurück. Instru-

mentale Fähigkeiten an E-Gitarre, Bass und Schlagzeug wurden wichtiger als vokale Arrangements. Ein koordinierter Gruppengesang blieb aber insbesondere bei der vokalen Begleitung des Leadsängers in den Songs vieler Rockbands konstitutiv. Er wurde allerdings von den Gruppenmitgliedern, die sich primär als Instrumentalisten verstanden, oft eher bei-läufig ausgeführt. Dennoch waren – vielleicht vor dem Hintergrund des Konzepts eines Bandkollektivs – ausgewiesene Gesangsgruppen weiterhin eine Alternative gerade zu jenen Gesangstars, die sich von wechselnden Background-Vocals begleiten ließen. In den 1990er Jahren erlebten weibliche und männliche Teenager-Vokalgruppen eine neue Blütezeit, die an Doo-Wop und die Girlgroups der 1950er und frühen 1960er Jahre anknüpfte.