

# FROM LEIPZIG TO ST. LOUIS — EINFLÜSSE DEUTSCHER MUSIKTHEORIE UND -PÄDAGOGIK AUF DIE ENTSTEHUNG DES RAGTIME, BLUES UND JAZZ

Philipp Teriete

Ragtime und Blues gelten als direkte Vorläufer des Jazz. Während sich der Blues seit seiner Entstehung bis heute weiterentwickelte und dabei stets populär geblieben ist, geriet der Ragtime nach einer kurzen Blüte (ca. 1890-1920) in Vergessenheit. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jh. kam es zur Wiederentdeckung der Gattung in Wissenschaft und Praxis sowie zur Re-Popularisierung. Spätestens seit George Hills oscarprämiertem Film *The Sting* von 1973 ist der Ragtime – genauer gesagt: sind Scott Jopkins Klavierkompositionen wie etwa »Easy Winners« (1901), »The Entertainer« (1902), oder »Solace« (1909) – ins allgemeine Bewusstsein zurück gelangt.<sup>1</sup>

Obwohl die Frage nach der Genealogie des Jazz einigermaßen geklärt ist, ist dennoch verhältnismäßig wenig über die Genese der Ursprungsformen Ragtime und Blues bekannt.<sup>2</sup> Einer der Hauptgründe hierfür ist der Mangel an verlässlichen Quellen. Zudem wurden viele der vorhandenen Quellen noch nicht vollständig ausgewertet.<sup>3</sup> Diese Umstände haben jedoch die populäre Geschichtsschreibung in der Presse, in Hollywood, aber auch in manchen Teilen der Forschung nicht davon abgehalten, ein geradliniges, geschlossenes und gut konsumierbares Geschichtsbild zu entwerfen (»Die Wiege des Jazz ist

---

1 *The Sting* (1973). Regie: George Hill (mit Paul Newman, Robert Redford). USA: Universal Pictures. Der Film erhielt 1974 sieben »Oscars«, darunter den »Academy Award for Best Film Score« für Marvin Hamlischs Arrangements der Kompositionen Jopkins.

2 Diesem Thema haben sich seit der Wiederentdeckung des Ragtime zahlreiche Forscher gewidmet, etwa Schuller (1968), Berlin (1980), Abbott/Seroff (2007), Hendler (2008), Muir (2010), jedoch ohne dabei ausführlich auf die musiktheoretisch-pädagogischen Hintergründe einzugehen.

3 Dabei handelt es sich z.B. um seltenes Notenmaterial, Tonträger, Lehrbücher und historische Zeitungen. Durch die Digitalisierung haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten die Voraussetzungen für das gezielte Auffinden von Daten und deren systematische Auswertung jedoch wesentlich verbessert, etwa durch die Schlagwortsuche in digitalen Archiven wie newspapers.com oder archive.org.

New Orleans«, »Die Erfinder des Jazz waren Autodidakten«), von dem faktisch höchstens Konturen zu erkennen sind. Derartige Vereinfachungen und nicht zuletzt der Star- und Geniekult haben die Sicht auf die historischen Tatsachen und die komplexen Vorgänge verstellt, die zur Entstehung und Manifestierung jener Stile und Gattungen geführt haben.<sup>4</sup> Diese Einzelaussagen sind selbst wiederum ein Teil bestimmter sozialer, politischer und ästhetischer Diskurse und Forschungstraditionen, die eine Betrachtung der musiktheoretischen, handwerklichen Ursprünge immer begleiten und mitunter zu überformen drohen.

Die jüngere Forschung hat versucht, ein differenzierteres Bild zu zeichnen (Harer 2007: 171-173). Dabei wird deutlich: die Wurzeln des Ragtime und Blues sind vielfältiger als angenommen. Ragtime, das war und ist nicht nur Klaviermusik, sondern auch Vokal- und Ensemblesmusik (Berlin 1980). Blues ist in seinen Anfängen teilweise synonym zu setzen mit Ragtime (Muir 2010: 56), ebenso der frühe Jazz (Gioia 2011: 20); terminologisch lassen sich hier kaum klare Grenzen ziehen.

Während die Werke und Biographien der Protagonisten des Ragtime, Blues und Jazz relativ gut erforscht wurden, blieb aber insbesondere eine Frage weitgehend unbeantwortet: Wer waren ihre Lehrer und wie fand der Transfer des musiktheoretisch-kompositorischen Handwerks statt?<sup>5</sup>

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, ist es hilfreich, den zeitlichen und räumlichen Fokus zu weiten und den Blick auf den Mittleren Westen der USA, insbesondere Missouri zu richten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Aussage von Nathan B. Young Jr. (1894-1993), einem der ersten afro-amerikanischen Richter und Chronisten der afro-amerikanischen Geschichte von St. Louis:

»The story of American music [...] call it Afro-American, Negro-American or Black-American music, the fusion of it started in St. Louis and is an important story [...]. My research shows that it was a fusion of the German talent in St. Louis, its musical talent, the refugees from Germany driven out of Germany, seeking freedom, who came to St. Louis, who set up their sing-alongs and their music clubs, and their appreciation for music [...]. Listen, all the early teachers in the west were German teachers, music teachers. All our famous black musicians, Tom Turpin, Scott Joplin, all went to German music teachers to get their formal education. [...] Handy, in his book tells you that he got his fundamental music composition from [Maurice] Bach.

---

4 In diesem Punkt ähneln sich Teile der frühen Jazzforschung und der »klassischen« Musikforschung, insbesondere über die großen Komponisten der »Romantik« (Chopin, Wagner, Verdi). Zum Geniekult im 19. Jh. vgl. Teriete (2015).

5 Die Gründe für die geringe Beachtung dieser Frage sind vielfältig und können an dieser Stelle nicht behandelt werden, vgl. dazu Wald (2014).

So the Germans infused their technical music into the stream of Negro beat and rhythm. And soon we had rag time and the development of blues. And later jazz. That to me is the real America. Negro music is not all African. It is not all tom-tom, they knew nothing about the piano there and the other instruments that have been mastered. The clarinet, the violin. Mastered by Negroes in New Orleans and St. Louis but put to the use of fusing the feeling of the Negroes on the technical basis of German music. And that's why it's lasted. And that to me is the real picture of America. It is the fusion of cultures, not one culture alone, standing and growing by itself. [...] And it's an untold story, it's undeveloped. I told somebody I said, ›These Ph.D.'s are doing research, they really ought to get busy right here in Missouri« (Young 1970: 7-9).

Youngs Ausführungen erscheinen auf den ersten Blick erstaunlich, denn deutsche Lehrer spielen in der Jazzgeschichtsschreibung über diese Zeit praktisch keine Rolle, und wenn doch, dann nur eine marginale.<sup>6</sup> Geht man aber der Spur nach, die Young hier aufzeigt, lassen sich verblüffende Muster erkennen:

- Scott Joplin (1867/8-1917) wurde von mindestens einem deutschen Lehrer unterrichtet und studierte Musiktheorie nach der Lehrart des Leipziger Konservatoriums (s.u.) (Piras 2012).
- William C. Handy (1873-1958) erhielt Unterricht von einem schweizerischen Absolventen des Leipziger Konservatoriums (s.u.) (Handy 1991: 32, Starling 1887: 756f.).
- Will Marion Cook (1869-1944) studierte Musiktheorie und Komposition am Oberlin Conservatory, das von Absolventen des Leipziger Konservatoriums nach Leipziger Vorbild entworfen worden war, und später Klavier, Musiktheorie sowie Geige bei Joseph Joachim (1831-1907) an der Hochschule für Musik Berlin (Carter 2008: 12f.).
- James Reese Europe (1880-1919) hatte Privatunterricht in Musiktheorie und Instrumentation beim deutsch-ungarischen Konzertpianisten Hans Hanke (1883-192[?]), einem Absolventen des Leipziger Konservatoriums (Badger 1995: 21).
- Will Vodery (1885-1951) bekam Theorieunterricht von Louis Koemmenich (1866-1922) (Tucker 1996: 128) einem deutschen Absolventen des Kullakschen Konservatoriums in Berlin (Winter/Thoma 1894: 99).

Diese Liste ließe sich noch fortsetzen (vgl. zur Heide 2006). Mit Handy, Cook, Europe und Vodery sind hier nur die bedeutendsten Vertreter genannt. Sie gehörten im Harlem der späten 1910er und 20er Jahre nicht nur zu den ge-

---

6 Auf die Bedeutung deutsch-amerikanischer Musikkultur für die Entwicklung des Ragtime haben bereits zur Heide (2006), Piras (2012) und Wald (2014) hingewiesen.

fragtesten Ragtime-, Blues- und Jazzkomponisten, sondern waren auch die Mentoren der nächsten Generation von Jazzmusikern wie James P. Johnson<sup>7</sup> (1894-1955) und Duke Ellington (1899-1974). Es bedarf einer ausführlicheren Untersuchung, um herauszufinden, welche Rolle europäische Lehrer und europäische Musiktheorie in der Ausbildung jener Musiker gespielt haben. Sie würde den Rahmen dieser Studie sprengen.<sup>8</sup> Die folgenden Ausführungen beschränken sich darauf, am Beispiel von Scott Joplin und in kürzerer Weise von W.C. Handy zu zeigen, welchen Einfluss die deutsche Musiktheorie und Kompositionslehre des 19. Jh. auf die beiden Musiker und somit auf die Entwicklung des Ragtime, Blues und Jazz gehabt haben könnten. Es versteht sich, dass diese Einflüsse nur einen Teil im komplexen Zusammenspiel verschiedenster Elemente ausmachen (vgl. Harer 2006 u. 2007: 171). Es geht hierbei nicht darum, die genuinen Leistungen, die Eigenständigkeit und die Originalität der bedeutenden afro-amerikanischen Komponisten zu relativieren. Es sollen lediglich bislang unerforschte Verbindungen auf musiktheoretisch-kompositorischer und pädagogischer Ebene historisch untersucht werden, die zur Herausbildung dieser Musikrichtungen beigetragen haben könnten.

## I. Scott Joplin

### 1. Joplins Ausbildung

Scott Joplin wurde 1867/8, kurz nach dem Ende des Bürgerkriegs, in der Nähe von Texarkana, Texas, als Sohn ehemaliger Sklaven geboren.<sup>9</sup> In Texarkana wurde Julius Weiss (1841-1913[?]) aus Sachsen sein erster Klavierlehrer (Albrecht 1979). Über Julius Weiss ist wenig bekannt (vgl. Piras 2012). Fest steht aber, dass er für Joplins frühe musikalische Ausbildung und vermutlich auch dessen Allgemeinbildung verantwortlich war. Weiss unterrichtete die Kinder der Familie Rodgers, bei der Joplins Mutter als Hausangestellte arbeitete, in

---

7 Johnson studierte die englische Übersetzung der offiziellen Harmonielehre des Leipziger Konservatoriums, dem *Lehrbuch der Harmonie* (1853) von Ernst Friedrich Richter (1808-1879), sowie Percy Goetschius' (1853-1943) musiktheoretische Schriften (Howland 2009: 209), die die Lehre von Goetschius' deutschem Mentor Immanuel Faißt (1823-1894), dem Gründer des Stuttgarter Konservatoriums, wiedergeben.

8 Die Doktorarbeit des Verfassers zum Einfluss der europäischen Musiktheorie auf den frühen Jazz ist in Vorbereitung.

9 Zu Joplins Biographie vgl. Berlin (2016). Diese Studie beschränkt sich auf Joplins Lehrjahre in Texarkana, Sedalia und St. Louis. Zum Kontakt von Joplin zum italienischen Klavierpädagogen Bruto Giannini (1848-1931) in New York vgl. Piras (2013).

Deutsch, Astronomie, Mathematik und Musik (Klavier und Geige). Zudem machte er seine Schüler mit dem klassischen europäischen Repertoire vertraut und weckte in ihnen eine Liebe zur Oper (Blesh 1971: xiv).

Als Jugendlicher gründete Joplin ein Vokalensemble, trat als Pianist in den Bars und Vergnügungsetablissemments der Region auf und komponierte seine ersten Rags. 1894/5 zog Joplin nach Sedalia, Missouri, wo er 1896 Mitglied der Queen City Cornet Band wurde und ca. 1896/7-1900 am George R. Smith College studierte, einem der ersten Colleges für Afro-Amerikaner, an dessen »Music Department« neben »Vocal and Instrumental Music« auch »Theory and Harmony« unterrichtet wurden (SWC 1903: 2).<sup>10</sup> Es ist bislang ungeklärt, wer Joplins Lehrer am George R. Smith College waren und was er dort lernte.

In Sedalia traf Joplin 1898 auf seinen späteren Verleger John Stark (1841-1927) und dessen Tochter Eleanor (1872-1929). Bei John Stark & Son veröffentlichte Joplin 1899 den »Maple Leaf Rag«, der zu einem Hit wurde und ihm den Titel »The Ragtime King« einbrachte.

Eleanor Stark war mit Joplin befreundet und spielte dessen Werke bei ihren Auftritten als Pianistin. Sie hatte ihre Ausbildung – so wie viele US-amerikanische Musiker\*innen – in Deutschland erhalten.<sup>11</sup> 1895-1898 studierte sie Klavier bei Moritz Moszkowski (1854-1925) am Kullakschen Konservatorium in Berlin und erhielt Musiktheorieunterricht von einer Studentin Ludwig Busslers.<sup>12</sup> Nach ihrer Rückkehr in die USA half Eleanor neben ihrer Konzerttätigkeit im Musiklektorat von Stark & Son (Berlin 2011: 356).

Ende 1900 zogen sowohl Joplin als auch die Familie Stark mitsamt Verlag nach St. Louis. In St. Louis widmete Joplin sich zunehmend der Komposition

---

10 Zur Diskussion der Zugangsmöglichkeiten für Afro-Amerikaner zu Ausbildungsinstitutionen und Konzerthäusern vgl. Piras (2012) und Berlin (2016).

11 Zur internationalen Dominanz deutscher Konservatorien – insbesondere des Leipzigers – im späten 19. Jh. und ihrer Anziehungskraft auf US-amerikanische Studenten vgl. Philips (1979), Bromberger (1991) und Wasserloos (2004). Carl Lachmund (1853-1928), einer der bedeutenderen deutsch-amerikanischen Schüler Liszts, schreibt am 4. März 1882 im *American Art Journal* über die proportionale Verteilung US-amerikanischer Studenten an europäischen Konservatorien in jenem Jahr: Es studierten »seven Americans at the Paris Conservatory, four at the Brussels Conservatory, three at the Prag Conservatory, two at the Milan Conservatory and one at the Vienna Conservatory. At the same time there were 128 Americans attending a group of six German conservatories which did not include the popular Kullak, Stern, or Munich Conservatories« (Lachmund 1882, zit. n. Bromberger 1991: 8f.).

12 Ludwig Bussler (1838-1900) war einer der bedeutendsten Musiktheoretiker seiner Zeit und Professor am Sternschen Konservatorium in Berlin. Busslers Lehrbücher, etwa die *Praktische Harmonielehre in Aufgaben* (1875) oder die *Musikalische Formenlehre* (1878), wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt und waren Ende des 19. Jh. international verbreitet.

und dem Unterrichten jüngerer Ragtime-Pianisten und -Komponisten. 1901 traf Joplin auf Alfred Ernst (1868-1916), den aus Sachsen stammenden Leiter der 1880 gegründeten St. Louis Choral-Symphony Society. Möglicherweise kam das Treffen durch Eleanor Stark zustande, die in Ernsts Chor sang. Ernst war begeistert von Joplins Talent. Am 28. Februar 1901 schrieb der *St. Louis Post-Dispatch*:

»To Play Ragtime in Europe

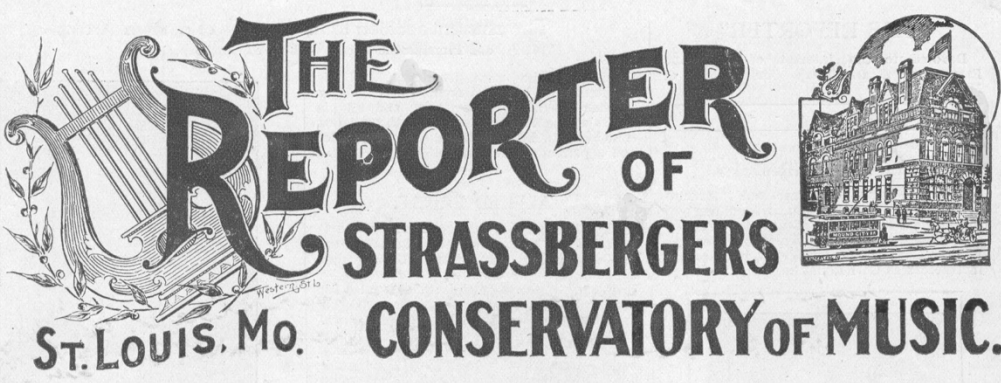
Director Alfred Ernst of the St. Louis Choral Symphony Society believes that he has discovered, in Scott Joplin of Sedalia, a negro, an extraordinary genius as a composer of ragtime music. So deeply is Mr. Ernst impressed with the ability of the Sedalian that he intends to take with him to Germany next summer copies of Joplin's work with a view to educating the dignified disciples of Wagner, Liszt, Mendelssohn and other European masters of music into an appreciation of the real American ragtime melodies. It is possible that the colored man may accompany the distinguished conductor. When he returns from the storied Rhine Mr. Ernst will take Joplin under his care and instruct him in the theory and harmony of music. [...]

»I am deeply interested in this man,« said Mr. Ernst to the Post-Dispatch. »He is young and undoubtedly has a fine future. With proper cultivation, I believe, his talent will develop into positive genius. Being of African blood himself, Joplin has a keener insight into that peculiar branch of melody than white composers. His ear is particularly acute. Recently I played for him portions of »Tannhauser.« [sic] He was enraptured. I could see that he comprehended and appreciated this class of music. [...] The work Joplin has done in ragtime is so original, so distinctly individual, and so melodious withal, that I am led to believe that he can do something fine in compositions of a higher class when he shall have been instructed in theory and harmony« (SLPD 1901: 3).

Zur Reise nach Deutschland kam es für Joplin höchstwahrscheinlich nicht, möglicherweise aber zum weiteren Austausch mit dem fast gleichaltrigen Alfred Ernst.<sup>13</sup> Sie lebten immerhin etwa sechs Jahre lang (1901-1907) zur gleichen Zeit in St. Louis. 1902 wurde Ernst Professor am Strassberger Conservatory (Abb. 1), das 1891 von Clemens Strassberger (1859-1919) – einem gebürtigen Sachsen, der am Dresdner Konservatorium studiert hatte (McGroarty 1921) – gegründet worden war (Burk 2001). Dort und an den anderen Konservatorien in St. Louis unterrichteten überdurchschnittlich viele deutsche Musiker. Aber warum ausgerechnet Deutsche und warum in St. Louis?

---

13 Zu den Spekulationen über Joplins angebliche Reise nach Deutschland s. Berlin (2016: 209).



# THE REPORTER OF STRASSBERGER'S CONSERVATORY OF MUSIC.

ST. LOUIS, MO.

---

VOL. 4.
SEPTEMBER 1902.
No. 5

---



**COMPLETE FACULTY**

**STRASSBERGER'S CONSERVATORIES OF MUSIC**

NORTH SIDE 2200 ST. LOUIS AVE.      SOUTH SIDE GRAND & CLEVELAND AVE.

**Faculty of Strassberger's Conservatory of Music.**  
 The most complete and best equipped Music School in the West.  
 With the strongest and most competent Faculty ever combined in one Conservatory, in St. Louis and the great West.  
 North Side, 2200 St. Louis Ave.      South Side, Grand and Cleveland Aves.  
 Reopening Season 1902-1903 with 35 of the most accomplished Instructors, in all its branches.

Abb. 1: The Reporter of Strassberger's Conservatory of Music (Quelle: RSC 1902, S. 1).

## Exkurs: Immigration in den USA im 19. Jh. und Musikkultur in St. Louis

Die Deutschen stellten in der zweiten Hälfte des 19. Jh. die größte Einwanderergruppe in den USA dar, dicht gefolgt von den Iren. Nach ersten Immigrationswellen zu Beginn und in der Mitte des Jahrhunderts (ausgelöst durch die Revolution von 1848) kam es gegen Ende des Jahrhunderts zu sogenannten »chain migrations« aus Deutschland mit einem Höhepunkt von über 200.000 Einwanderern im Jahre 1882. Insgesamt immigrierten im 19. Jh. mehr als fünf Mio. Deutsche in die USA (Detjen 1985). Die »Germans« brachten ihre Traditionen und ihre Kultur mit in die neue Heimat – die Turnvereine, das Bier, »kindergarten«, Liederkränze und Singvereine, Orchester, Instrumente und Musikalien – und sie wurden zu einem wichtigen wirtschaftlichen und politischen Motor der USA. Die Deutschen prägten, ja dominierten bisweilen das kulturelle Leben und genossen im Allgemeinen ein hohes Ansehen. Das änderte sich mit den Weltkriegen.<sup>14</sup> Noch heute lässt sich der sogenannte »German Belt« erkennen. Laut dem *Ancestry 2000 Report* des U.S. Census Bureau gab jeder sechste US-Bürger (insgesamt ca. 42 Mio.) an, deutsche Vorfahren zu haben (Brittingham/de la Cruz 2004: 3-8).

St. Louis war ein beliebtes Ziel deutscher Einwanderer (Arenson 2011: 19f.). Die Stadt war bis weit ins 19. Jh. hinein das bedeutendste kulturelle Zentrum und Drehkreuz des US-amerikanischen Westens: am Mississippi gelegen, auf der Grenze von Missouri und Illinois, zwischen New Orleans, New York, Chicago und San Francisco. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. erfuhr St. Louis eine regelrechte Bevölkerungsexplosion (1850-1900 von ca. 78.000 auf 575.000 Einwohner) und wuchs bis 1900 zur viertgrößten Stadt der USA heran.

Deutsche bildeten mit über 50% die größte Gruppe unter den Einwanderern in St. Louis, das als »German city in the middle of America« bezeichnet wurde (Detjen 1985: 6). Die »St. Louis Germans« hatten großen Einfluss in der lokalen Politik und Wirtschaft und machten aus der Stadt ein musikalisches Zentrum von internationalem Rang. Es gab diverse Orchester, Singver-

---

14 »German-Americans came under intense, and often violent, scrutiny. [...] There had long been doubts about the loyalty of German-Americans, especially in the myriad pockets of the Midwest where they were particularly dominant. Even the German music of Beethoven and Brahms, which had been assumed to be immune to the hysteria, came under attack. [...] Sheet music, along with books by German authors, was burned in public spectacles. Not surprisingly, those who could hid their Germanic roots; some switched their names; many others canceled their subscriptions to German newspapers, which virtually disappeared« (Kirschbaum 2015).

eine und »Concert Bands« (vgl. Wald 2014: 35f.). Das »klassische« Repertoire umfasste die italienische, deutsche und französische Oper, vor allem aber die deutsche Kammer- und Chormusik sowie Symphonik (Burk 2001). Ein Großteil der Musiker, Verleger und Musiklehrer in St. Louis war deutschstämmig, so auch die Gründer der zahlreichen »Music Conservatories«. Das älteste Konservatorium war das Beethoven Conservatory (gegr. 1871). Es gehörte zusammen mit dem Strassberger Conservatory zu den renommiertesten musikalischen Lehranstalten des Westens. 1916 schließlich gab es allein in St. Louis mehr als ein Dutzend Konservatorien, die fast ausnahmslos von deutschstämmigen Musikern nach deutschem Vorbild gegründet worden waren.<sup>15</sup> Durch die in Deutschland ausgebildeten US-amerikanischen Studenten und die eingewanderten deutschen Musiker verbreitete sich auch die deutsche »Konservatoriumslehre«. Alfred Ernst war ein Teil dieser Entwicklung. Wie aus dem Kurzportrait des *Reporter of Strassberger's Conservatory* hervorgeht, war er ein Absolvent des Leipziger Konservatoriums (RSC 1902: 2):

»The distinguished and eminent piano artist, composer and successful conductor of the St. Louis Choral-Symphony Society, has been engaged by Director Strassberger as Instructor of Piano in the higher grades for his Conservatory. Mr. Ernst received his final musical education at the Leipsic Royal Conservatory under the eminent Carl Reinicke, Oscar Paul, L. [sic] Jadassohn and others. [...] In 1894 he came to St. Louis and was chosen Director of Orchestra and Choir of the St. Louis Choral-Symphony Society, and in this responsible position he has made a wonderful success. All criticisms and testimonials which he received are conclusive evidence of his knowledge as a piano virtuoso and teacher of international reputation. Mr. Strassberger has so arranged matters that applicants can obtain instruction from him at reasonable terms.«<sup>16</sup>

Ernst blieb bis 1907 Dirigent der St. Louis Symphony-Choral Society und kehrte schließlich nach Deutschland zurück. Im gleichen Jahr verließ auch Joplin die Stadt. Ob sie nach ihrer ersten Begegnung weiterhin in Kontakt standen und

---

15 Die Konservatorien und ihre Gründer/Direktor\*innen: Beethoven Conservatory of Music (August Waldauer), Henniger's Conservatory (Frank Henniger), Strassberger's Conservatory (Clemens Strassberger), Weltner Conservatory (Frank Weltner), Boeddecker Conservatory (Emily Boeddecker), Heink Conservatory (Felix Heink), Schrickel College (Carl Schrickel), Rinaldo's Conservatory (Eugene Rinaldo), Frederich School of Music (Joseph Frederich), Conrath Conservatory (Louis Conrath), Kroeger School of Music (Ernst Kroeger), Missouri Conservatory (J. Eisenberg), Geisser Piano School (Carl Geisser), St. Louis Conservatory of Music and School of the Arts (Charles Kunkel), Christensen School of Ragtime (Axel Christensen) (SLPD 1906: 14; SLS 1916: 7).

16 Bislang ist wenig über Ernst bekannt, es gibt weder Einträge in einschlägigen Enzyklopädien noch gesonderte Arbeiten über ihn. Es scheint, als könne hier zum ersten Mal belegt werden, dass Ernst ein Student Jadassohns war.

ob es zu den versprochenen Unterrichtsstunden kam, lässt sich nicht belegen.<sup>17</sup> Zum Strassberger Conservatory hatte Joplin aufgrund der damaligen Segregation vermutlich offiziell keinen Zugang. Ein Austausch hätte aber durchaus privat und informell stattfinden können. Joplins Wissensdurst war bekannt (Berlin 2016: 58). Wenn Ernst bereit war, ihn zu unterrichten, dann vermutlich auch einer der weniger bedeutenden, aber kompetenten Lehrer, an denen es in der Stadt nicht mangelte. Rudi Blesh überliefert, dass Joplin 1904 eine englische Übersetzung von Jadassohns *Lehrbuch des einfachen, doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunkts*<sup>18</sup> kaufte und dieses, den Gebrauchsspuren nach zu urteilen, fleißig studierte (Blesh 1971: xxxiv-xxxv). Es ist denkbar, dass Joplin dieses Lehrbuch auf Rat von Alfred Ernst erworben oder sogar von diesem persönlich erhalten hat. Es gibt jedoch weder dafür Belege, noch dafür, dass Joplin weitere Lehrbücher Jadassohns besaß.

## 2. Vergleichende Analyse

Eine vergleichende Analyse ausgewählter Werke Joplins (»Maple Leaf Rag«, *School of Ragtime*, *Treemonisha*) und dreier Lehrbücher Jadassohns (*Manual of Counterpoint*, *Manual of Harmony*, *Die Kunst zu Moduliren und zu Präludiren*) soll helfen herauszufinden, ob es satztechnische Analogien zwischen Joplins Werken und Jadassohns musiktheoretischen Übungen gibt. Dabei geht es nicht darum, einen direkten Einfluss der jeweiligen Lehrbücher auf eine konkrete Komposition zu beweisen, sondern darum, Einflüsse in einem allge-

---

17 Beide starben eines vorzeitigen und tragischen Todes: Einen Tag vor Silvester 1916 erlag Ernst den Verletzungen, die er auf deutscher Seite in Gefechten des Ersten Weltkrieges davongetragen hatte (SLPD 1917: 3). Nur vier Monate später starb Joplin, mittellos und vereinsamt, an den Folgen einer Demenzerkrankung.

18 Salomon Jadassohn (1831-1902) hatte am Leipziger Konservatorium Klavier, Musiktheorie und Komposition bei E.F. Richter, M. Hauptmann (1792-1868) und I. Moscheles (1794-1870) studiert und war einer von Liszts Meisterschülern in Weimar. Er wurde später Professor am Leipziger Konservatorium und Lehrer von E. Grieg (1843-1907), I. Albéniz (1860-1909), F. Busoni (1866-1924) u.v.a. (Saslaw 2001). Zu Jadassohns wichtigsten Lehrwerken gehören die *Musikalische Kompositionslehre* (I. Die Lehre vom reinen Satz: 1. *Lehrbuch der Harmonie* (1883), 2. *Lehrbuch des einfachen, zweifachen, dreifachen und vierfachen Contrapunkts* (1884), 3. *Die Lehre vom Canon und von der Fuge*; II. Die Lehre von der freien Komposition: 1. *Die Formen in den Werken der Tonkunst* (1885), 2. *Lehrbuch der Instrumentation* (1889)); *Die Kunst zu Moduliren und zu Präludiren* (1890); *Das Tonbewusstsein: Die Lehre vom musikalischen Hören* (1899); *Der Generalbass* (1901). Jadassohns musiktheoretische Schriften wurden zum großen Teil ins Englische übersetzt und fanden weite Verbreitung im anglo-amerikanischen Raum. In den USA wurden seine Lehrbücher von G. Schirmer (1829-1893) herausgegeben.

meineren Sinne zu untersuchen. Jadassohns Lehrbüchern liegt eine avancierte stufentheoretisch durchsystematisierte Generalbassharmonik zugrunde. Die Analysen und Bezifferungen der Werke und Übungen richten sich im Folgenden nach der Methodik Jadassohns.

## MAPLE LEAF RAG.

BY SCOTT JOPLIN.

Tempo di marcia.

**Analyse:** As: I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>

as: VI V VI V i

c: vii<sup>0</sup><sub>7</sub> As: I as: VI As: I V<sub>7</sub> I

c: vii<sup>0</sup><sub>7</sub> As: I as: VI As: I V<sub>7</sub> I

Copyright 1899 by John Stark & Son.

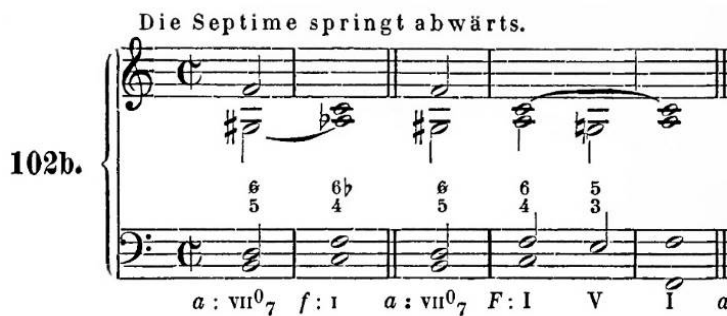
The image displays a musical score for 'Maple Leaf Rag' by Scott Joplin, in 2/4 time. It includes piano and bass staves with various musical notations such as dynamics (f, mf), articulation (accents), and fingering (e.g., 6, 4, 3, 7). Below the staves, harmonic analysis is provided in German notation, including 'As:' (Alto clef), 'c:' (Clef), and 'as:' (Alto clef) with Roman numerals and figured bass symbols like V<sub>7</sub>, VI, VII, and i. The score is divided into two systems, each with a first and second ending. The copyright notice at the bottom reads 'Copyright 1899 by John Stark & Son.'

Nb. 1: Joplin (1899): »Maple Leaf Rag«, S. 1 (Analyse/Bezifferung des Verfassers nach Jadassohn).

Joplins wohl berühmtestes Stück, der »Maple Leaf Rag«, ist enharmonisch korrekt und »klassisch« notiert.<sup>19</sup> Das charakteristische Umkreisen der 5. Basstufe in der Kadenz (Nb. 1, T. 9-12/13-16) findet sich auch in Jadassohns *Manual of Harmony*, jedoch mit leicht veränderten Akkordvarianten (Nb. 2). Das Erreichen des kadenziellen Quartsextakkordes durch einen verminderten Septakkord in Quintsextakkord-Stellung auf der prädominantischen erhöhten 4. Tonleiterstufe (Nb. 1, T. 9-10) lehrt Jadassohn in *Die Kunst zu Moduliren und zu Präludiren* (Nb. 3).



Nb. 2: Jadassohn (1883): *Manual of Harmony*, S. 113.



Nb. 3: Jadassohn (1890): *Die Kunst zu Moduliren und zu Präludiren*, S. 106.

Joplin veröffentlichte den »Maple Leaf Rag« 1899, bereits zwei Jahre bevor er die Bekanntschaft von Alfred Ernst machte. Ob er die zugrundeliegenden Modelle von Julius Weiss, am George R. Smith College, von Eleanor Stark oder anderswo gelernt hat – entweder per Gehör und durch rein praktische Anweisung oder durch »textbooks« –, lässt sich nicht feststellen. In diesem Zusammenhang wesentlicher ist aber, dass die Grundlage seiner Komposition auf einer spezifischen Ausarbeitung von traditionellen Generalbass- bzw. Harmoniemodellen beruht, einer Methode, die er auch in seinen späteren Werken und in seiner *School of Ragtime* ausformuliert (Nb. 4).

<sup>19</sup> Dies allein lässt freilich noch keine Rückschlüsse auf Joplins Notationskenntnisse in jener Zeit zu, denn die Korrektur enharmonischer »Fehler« hätte auch durch Lektor\*innen von Stark & Son (z.B. Eleanor Stark) vorgenommen werden können.

# SCHOOL OF RAGTIME

BY

SCOTT JOPLIN

Composer of "Maple Leaf Rag."

**REMARKS**— What is scurrilously called ragtime is an invention that is here to stay. That is now conceded by all classes of musicians. That all publications masquerading under the name of ragtime are not the genuine article will be better known when these exercises are studied. That real ragtime of the higher class is rather difficult to play is a painful truth which most pianists have discovered. Syncopations are no indication of light or trashy music, and to shy bricks at "hateful ragtime" no longer passes for musical culture. To assist amateur players in giving the "Joplin Rags" that weird and intoxicating effect intended by the composer is the object of this work.

## Exercise No.1.

It is evident that, by giving each note its proper time and by scrupulously observing the ties, you will get the effect. So many are careless in these respects that we will specify each feature. In this number, strike the first note and hold it through the time belonging to the second note. The upper staff is not syncopated, and is not to be played. The perpendicular dotted lines running from the syncopated note below to the two notes above will show exactly its duration. Play slowly until you catch the swing, and never play ragtime fast at any time.

Slow march tempo (*Count Two*)

## Exercise No.2.

This style is rather more difficult, especially for those who are careless with the left hand, and are prone to vamp. The first note should be given the full length of three sixteenths, and no more. The second note is struck in its proper place and the third note is not struck but is joined with the second as though they were one note. This treatment is continued to the end of the exercise.

Slow march tempo (*Count Two*)

Analyse: C: IV e: vii<sup>0</sup><sub>7</sub> C: I d: V<sub>7</sub> C: IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I

Nb. 4: Joplin (1908): *School of Ragtime*, S. 1 (Analyse/Bezifferung des Verfassers nach Jadassohn).

Die Kadenz in T. 3-4 aus der »Exercise No. 2« von Joplins *School of Ragtime* (Nb. 4) ähnelt Bsp. 384, 2 (Nb. 5) aus Jadassohns *Manual of Harmony* (einer Übung zum prädominantischen Quintsextakkord auf der 6. Basstufe – nach Jadassohn einer Umkehrung des IV<sup>7</sup> Akkordes mit hochalteriertem Grundton).

384.

C: IV<sub>7</sub>      Analyse: IV<sub>7</sub>

I   V<sub>7</sub>   I

Nb. 5: Jadassohn (1883): *Manual of Harmony*, S. 231 (Analyse/Bezifferung des Verfassers nach Jadassohn).

Ob die Synkopierungen des »modern free style« im Bsp. 135 aus Jadassohns *Manual of Counterpoint* auch eine Inspirationsquelle für die Entwicklung der »ragtime syncopations« gewesen seien könnten, bleibt noch zu untersuchen (Nb. 6).<sup>20</sup>

Suspensions have the best effect at the close. Several, or many, suspensions interrupt and disturb the running movement in quarter-notes. Contrapuntal progressions of this kind belong rather to the modern free style, so to speak, than to the strict style. E. g.,

135.

Nb. 6: Jadassohn (1884): *Manual of Counterpoint*, S. 51.

<sup>20</sup> Die Herkunft der Synkopierungen ist nicht eindeutig geklärt (vgl. Berlin 1980). Sie werden oft auf afro-kubanische Einflüsse zurückgeführt (Hendler 2008: 184-191), denkbar sind aber auch orientalische (vgl. zur Heide 2012/13) sowie iro-schottische Einflüsse (Kerschbaumer 2012: 3-20).

Joplin schrieb außer Klavier- und Vokalmusik auch ein Ballett und zwei Opern: *A Guest of Honor* (1903) und *Treemonisha* (1911). *A Guest of Honor* ist verschollen, die orchestrierte Fassung von *Treemonisha* wurde offenbar vernichtet, überliefert ist nur ein Klavierauszug (Berlin 2016: 326). Die Satztechnik und Form von *Treemonisha* erinnert in mancher Hinsicht an frühromantische europäische Opern. Joplin bedient sich hier vieler klassischer Satzmodelle. In T. 2-6 des Nb. 7 (»Ouvertüre«) etwa findet sich ein »Omnibus« bzw. eine Variation der »Teufelsmühle«. <sup>21</sup>

Analyse: a: vii<sup>0</sup><sub>7</sub>      vii<sup>0</sup><sub>7</sub>      d: i      Es: V<sub>7</sub>      C: V<sub>7</sub>      h: i      g: vii<sup>0</sup><sub>7</sub>      V<sub>7</sub>      fis: i

g: V<sub>7</sub>      i      c: V<sub>7</sub>      i      g:      V<sub>7</sub>      i      c: V<sub>7</sub>      i

Nb. 7: Joplin (1911): *Treemonisha* »Ouvertüre«, S. 18 (Analyse/Bezifferung des Verfassers nach Jadassohn).

Eine Übung zum »Omnibus« findet sich auch in Jadassohns *Manual of Harmony* (Exercise 239h, S. 281) und in seiner *Kunst zu Moduliren und zu Präludiren* (Nb. 8, T. 2-4).

<sup>21</sup> Zu »Omnibus« und »Teufelsmühle« vgl. Yellin (1998) und Holtmeier (2008: 763f.). Es handelt sich um zwei bedeutende chromatische Harmonisierungsmodelle. Die »Teufelsmühle« wurde gegen Ende des 18. Jh. populär und bezeichnet die Folge von Dominantseptakkord, vermindertem Septakkord und Moll-Quartsextakkord über chromatisch steigendem bzw. fallendem Bass. Im Gegensatz zur »Teufelsmühle« findet sich der Begriff »Omnibus« (Yellin 1998) nicht in den Quellen des 18. und 19. Jh. Letzterer bezeichnet die Folge von Dominantseptakkord, dominantischem Sekundakkord, Moll-Quartsextakkord, Dominantseptakkord, (dominantischem Quintsextakkord) über chromatisch steigendem bzw. fallendem Bass. Dabei versteht sich, dass die Dominantseptakkorde (und ihre Umkehrungen) auch als übermäßige Quintsextakkorde notiert werden können.

Mit Orgelpunkt auf der Dominante schliessend.

175c.

Chord progression for 175c: C: I V<sub>7</sub> d: IV<sub>7</sub> I Es: V<sub>7</sub> C: V<sub>7</sub> h: I C: VII<sup>0</sup><sub>7</sub>

Chord progression for 176: A: I V<sub>7</sub> I I IV I IV I

Nb. 8: Jadassohn (1890): *Die Kunst zu Moduliren und zu Präludiren*, S. 172.

Ähnlich ist der »Omnibus« auch in frühromantischen deutschen Opern zu finden, etwa in Carl Maria von Webers (1786-1826) *Oberon-Ouvertüre*. *Treemonisha* erinnert nicht selten an die Musik von Webers. Dies ist nicht weiter verwunderlich, denn von Webers Werke gehörten im späten 19. Jh. auch zum Standardrepertoire in den USA und es ist wahrscheinlich, dass Joplin diese kennenlernte: durch Julius Weiss, Eleanor Stark oder Alfred Ernst, durch Konzertbesuche oder ein Partiturstudium (vgl. Berlin 2016: 264f.).<sup>22</sup>

Natürlich sind gängige und verbreitete harmonische Modelle, wie etwa der »Omnibus«, nicht »deutsch«.<sup>23</sup> Es spricht aber einiges dafür, dass Joplin sie in einer quasi deutsch-akademischen Vermittlungsform kennengelernt und auch so angewandt hat: Joplin lernte Teile seines Handwerks über deutsche Lehrer und durch deutsche Lehrwerke. Darüber hinaus scheint auch das deutsche Repertoire, das in seinem näheren Umfeld gepflegt wurde – insbesondere die klassische und romantische Symphonik und Oper (Beethoven, von Weber, Wagner) – einen nachhaltigen Einfluss auf ihn ausgeübt zu haben (vgl. Piras 2012).

<sup>22</sup> Vgl. dazu Albrecht (1979) und Piras (2012). Ob Joplin trotz der Segregation Zugang zu den Konzertsälen in Missouri erhalten konnte, ist schwer zu sagen, aber durchaus denkbar.

<sup>23</sup> Ein »Omnibus« findet sich auch in der Einleitung von Jelly Roll Mortons (1890-1941) »King Porter Stomp« (1910[?]).

## II. William C. Handy

### 1. Handys Ausbildung

Wenig ist über Handys (1873-1958) Ausbildung und Lehrer bekannt. Seine musikalische Grundausbildung erhielt er nach eigener Aussage unter Professor Y.A. Wallace an der »District School for Negroes« in seiner Heimatstadt Florence, Alabama. Handy beschreibt, dass der Schulchor in Ermangelung an Instrumenten *a capella* sang und er im Laufe seiner elfjährigen Schullaufbahn alle Stimmlagen durchlief. Vor dem Singen auf Text mussten die Schüler die Stimmen nach der »tonic *sol-fa*« Methode solmisieren, wodurch sie lernten, in allen Tonarten zu singen.<sup>24</sup> Handy behauptet, dass er bereits mit zehn Jahren mithilfe der »tonic *sol-fa*« Methode sämtliche Klänge per Gehör einordnen konnte. An der Schule kaufte man jährlich neue Lehrbücher und der Chor erreichte ein Niveau, das es ermöglichte Ausschnitte aus Werken Wagners, Bizets und Verdis ohne Instrumentalbegleitung zu singen (Handy 1991: 14f.).

Ähnlich wie Joplin wurde Handy später Mitglied in einer »brass band« und gründete ein Vokalensemble. Von 1893/4-1896 lebte er in Henderson, Kentucky, wo er sich offenbar privat weiterbildete:

»A German singing society of several hundred voices was one of the glories of Henderson at the time. I was so impressed by the work of Professor Bach, their director, that I angled for a janitor job in their Liederkrantz Hall in order to study the professor's methods and at the same time hear the men sing. In this way I obtained a postgraduate course in vocal music—and got paid for it. Of course I wasn't content to remain at a distance. Before long I was doing odd jobs around Professor Bach's house, winning my way into his good graces and hungrily snatching up every musical crumb that fell from the great man's table. Bach was not only an accomplished teacher and director. He had also written several successful operas« (Handy 1991: 32).

Maurice Bach (1854-1917) war ein Organist und Komponist aus der Schweiz. Er hatte am Sternschen Konservatorium in Berlin und — so wie Alfred Ernst — am Leipziger Konservatorium bei Carl Reinicke studiert. Bach ließ sich in Henderson, Kentucky nieder, war dort Direktor der Musikabteilung des Henderson Female Seminary und Leiter des deutschen Chors (Starling 1887: 756f.). Wie stark der Einfluss von Bach auf Handy war, ist im Detail noch zu erforschen. Handys Kompositionen scheinen jedenfalls in harmonischer Hinsicht, ähnlich wie Joplins Werke, in der Tradition der stufentheoretisch über-

---

24 Zur »tonic *sol-fa*« Methode s. Rainbow/McGuire (2001).

formten Generalbassharmonik des späten 19. Jh. zu stehen. Stellvertretend für diese Tradition kann wiederum Jadassohn stehen, dessen Lehrbücher daher auch im Folgenden als Bezugspunkt dienen sollen.

## 2. Vergleichende Analyse

An Handys »Memphis Blues« von 1912, einer der ersten notierten Blueskompositionen, lässt sich die Vermischung von Ragtime- und Blueselementen beobachten (vgl. Muir 2010: S. 104-140). Dieser als »Southern Rag« untertitelte Blues ist mehr Ragtime als Blues. Handy verwendet aber im Mittelteil statt der sonst eher üblichen 16-taktigen Phrasen eine ausnotierte 12-taktige Form, die als Blues-Schema (»12-bar blues«) die formelle und harmonische Improvisationsgrundlage schlechthin für den Blues, Jazz und Rock werden sollte (Nb. 9).<sup>25</sup>

The image displays a musical score for 'Memphis Blues' by W.C. Handy, specifically the 12-bar blues section. The score is written for piano and bass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system starts with a piano (mp) dynamic and includes a box labeled 'Analyse Blues in Bb:'. The second system includes a 'legato' marking. The third system ends with a forte (f) dynamic. Harmonic analysis is provided below the piano staff, with Roman numerals and chord symbols (e.g., I, IV, ii7, V7) indicating the underlying harmony. Fingering numbers (1-5) are written above certain notes in the piano staff. The score is a 12-bar blues structure, which is a common form in early blues and jazz.

Nb. 9: W.C. Handy (1912): »Memphis Blues«, S. 3 (Analyse/Bezifferung des Verfassers nach Jadassohn).

Fasst man die »blue note« *cis* in T. 6 des »Memphis Blues-Schemas« als akkordeigenen Ton auf und nicht lediglich als Appoggiatura (zur nicht akkordeigenen großen Septime über IV), so wären die T. 6-7 als Kadenzfortschreitung eines übermäßigen Sekundakkords auf der ersten bzw. übermäßigen Quint-

<sup>25</sup> Zum Ursprung und zur Verbreitung des 12-taktigen Blues-Schemas vgl. Muir (2010).

sextakkordes auf der vierten Skalenstufe (jeweils  $ii^7$  mit hochalteriertem Grundton) in die Tonika zu interpretieren. Eine derartige Fortschreitung findet sich auch bei Jadassohn, der sie als Plagalkadenz,  $ii^7$  (mit hochalteriertem Grundton) – I, beschreibt (Nb. 10) (vgl. Jadassohn 1890: 163f.).



Nb. 10: Jadassohn (1883): *Manual of Harmony*, S. 284.

Dies wirft die Frage auf, ob die auskomponierten »blue notes« (kleinen Septimen bzw. übermäßige Sexten) der subdominantischen und tonikalen Akkorde  $IV^7$  und  $I^7$  ihren Ursprung nicht auch in der avancierten Harmonielehre-praxis des späten 19. Jh. haben könnten (Nb. 10, 11 und 12).<sup>26</sup>



Nb. 11: Jadassohn (1883): *Manual of Harmony*, S. 135.

By employing modulation, still further resolutions of this chord may be effected in major and minor :



Nb. 12: Jadassohn (1883): *Manual of Harmony*, S. 136.

<sup>26</sup> Über die genaue Herkunft der »blue notes« wurde bereits viel spekuliert. In der Regel werden sie jedoch auf den Einfluss westafrikanischer Musikpraktiken zurückgeführt: »Traditionally they were attributed to the difficulty in adapting West African pentatonicism to European diatonicism experienced by the American slaves, who were caused thereby to invent two new scale degrees of indistinct pitch. However, the proponents of this view overlook the fact that some West African scales are diatonic, and that pitch inflection occurs in West African music and may thus form part of the African heritage of the blues« (Robinson/Kernfeld 2003). Vgl. dazu auch Schuller (1968: 43f.) und Kubik (2001).

Im »Blues-Schema« von Handys »St. Louis Blues« (1914) mit seiner berühmten »Tango/Habanera«-Einleitung sind die subdominantischen Akkorde in T. 2/6 jeweils mit kleiner Septime notiert (analog zur abwärts führenden Melodie, Nb. 13).<sup>27</sup>

2

## St. Louis Blues

Ukulele in D Tuning

Words and Music by  
W. C. HANDY

**Tango/Habanera**

Piano

**Analyse:** g: i iv  $\bar{V}_7$

**12-bar Blues**

I hate to see— de ev'nin' sun go down—  
Been to de Gypsy to get ma for - tune tole—  
You ought to see— dat stovepipe brown of mine

Hate to see— de eve-nin' sun go down.  
To de Gypsy done got ma for - tune tole.  
Lak he owns de Di-mon Jos - eph line.

etc.

Copyright MCMXIV by W. C. Handy  
Published by Handy Bros. Music Co. Inc., 1547 Broadway, N.Y.C.  
International Copyright Secured All Rights Reserved

Nb. 13: Handy (1914): »St. Louis Blues«, S. 1 (Analyse/Bezifferung des Verfassers nach Jadassohn).

<sup>27</sup> Man beachte, dass die kleine Septime über den subdominantischen Akkorden (IV) in der (später hinzugefügten) Ukulele-Tabulatur nicht angezeigt wird, obwohl sie in der Melodie und im Akkord erscheint (T. 2/6 des »St. Louis Blues-Schemas«), während die Tabulatur über den tonikalen Akkorden – analog zur Partitur – die Akkorde abwechselnd mit und ohne kleiner Septime anzeigt (T. 1, 3-4, 7-8); vgl. zur Tabulatur Paymer (1993: 264f.).

## Fazit

Es wurden hier nur die Spuren der deutsch-amerikanischen Musikausbildung und ihr möglicher Einfluss auf die Entwicklung des Ragtime, Blues und Jazz verfolgt. Wie die »Tango/Habanera«-Einleitung des »St. Louis Blues« zeigt, sind dies selbstverständlich nicht die einzigen Einflüsse, sondern es gibt daneben auch noch die afro-amerikanischen, afro-kubanischen, argentinischen, französischen, italienischen, spanisch-mexikanischen, orientalischen, irisch-schottischen u.a. Einflüsse. In Hinsicht auf die konkreten musiktheoretisch-handwerklichen Grundlagen und die pädagogischen Hintergründe und Ausgangsbedingungen steht die Forschung erst am Anfang. Neben der Harmonik und Rhythmik wären in ähnlicher Weise auch noch die Formen- und Instrumentationslehre sowie die Gesangs- und Instrumentalpädagogik zu untersuchen.<sup>28</sup>

Es kann und soll hier nicht behauptet werden, dass Joplin oder Handy ihre Ausbildung und ihre satztechnischen Grundlagen dem Leipziger oder Sternschen Konservatorium verdanken, und es geht es nicht darum, den afro-amerikanischen Komponisten ihre Leistungen als Schöpfer eines individuellen, bahnbrechend neuen Stils abzusprechen. Ragtime, Blues und Jazz sind von ihren Ursprüngen her jedoch hybride Stile. Sie entstanden in den USA aufgrund der spezifischen historischen und soziokulturellen Kontexte erst spät und durch die Vermischung unterschiedlichster kultureller Einflüsse und musikalischer Elemente. Die »fusion of cultures«, von der Young (1970: 8) spricht, ist dabei nicht nur eine der Stile und Genres, sondern auch eine der sozialen Ebenen, über die hier wenig gesprochen wurde und die es vor diesem Hintergrund noch einmal neu zu untersuchen gilt. Joplin und Handy haben offenbar gezielt den Austausch mit den professionellen Musikern der sie umgebenden unterschiedlichen musikkulturellen Traditionen gesucht, die das US-amerikanische Musikleben bestimmt haben. Darin nahmen die deutschen Traditionen eine dominante Rolle ein. Der pädagogische Transfer ist im Einzelnen schwer zu rekonstruieren, die Quellenlage ist nach wie vor dünn. Dennoch ist es möglich und lohnend, den methodisch-didaktischen Diskurs und das Umfeld, in dem die Entwicklung der hier behandelten Musiker stattfand, zumindest partiell zu rekonstruieren.

---

28 Die Verwandtschaft der Formen (Marsch, Polka etc.) und Instrumentationen europäischer Musik und des Ragtime wurde bereits vielfach untersucht, jedoch nicht unter Einbeziehung zeitgenössischer, verbreiteter Lehrbücher wie etwa Jadasohns Formen- und Instrumentationslehre, *Manual of Musical Form* (1892) und *A Course of Instruction in Instrumentation* (1899).

Viele der Formen und harmonischen Progressionen des Ragtime, Blues und Jazz stehen im Einklang mit europäischen Traditionen und sie spielen, genau wie die Terminologie und Theorien (Stufen- und Funktionstheorie), auch in der heutigen akademisierten und globalisierten Jazzausbildung noch eine gewichtige Rolle. Während die europäische »Kunstmusik« sich im späten 19. und 20. Jh. von einem regelpoetischen, schematabasierten Denken zunehmend entfernte (und damit auch von der Tonalität und – besonders folgenreich – der Improvisation),<sup>29</sup> wurde dieses Denken im Ragtime, Blues und Jazz fortgesetzt und weiterentwickelt. Es mag vor allem diese Trennung sein, die den Gegensatz von »Popularmusik« und »Kunstmusik«, von »nieder« und »hoch«, von »Unterhaltungskultur« und »Hochkultur« befördert hat. Eine Rückbesinnung auf die pädagogischen Ursprünge des Ragtime, Blues und frühen Jazz hingegen zeigt die große handwerkliche Nähe der Traditionen auf.

## Literatur

- Abbott, Lynn / Seroff, Doug (2007). *Ragged But Right: Black Traveling Shows, »Coon Songs,« and the Dark Pathway to Blues and Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Albrecht, Theodore (1979). »Julius Weiss: Scott Joplin's First Piano Teacher.« In: *College Music Symposium* 19 (2), S. 89-105, <http://www.jstor.org/stable/40374020>, Zugriff: 15.3.2018.
- Arenson, Adam (2011). *The Great Heart of the Republic: St. Louis and the Cultural Civil War*. Cambridge: Harvard University Press.
- Badger, Reid (1995). *A Life in Ragtime: A Biography of James Reese Europe*. New York: Oxford University Press.
- Berlin, Edward A. (1980). *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- Berlin, Edward A. (2011). »Eleanor Stark: From Moszkowski to Classic Ragtime.« In: *Music, American Made: Essays in Honor of John Graziano*. Hg. v. John Koegel u. Jonas Westover. Warren: Harmonie Park Press.
- Berlin, Edward A. (2016). *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era*. New York: Oxford University Press (2. Aufl.).
- Blesh, Rudi (1971). »Scott Joplin: Black-American Classicist.« In: *Scott Joplin: Complete Piano Works*. Hg. v. Vera Brodsky Lawrence. New York: New York Public Library.
- Brittingham, Angela / de la Cruz, Patricia (2004). *Ancestry: 2000. U.S. Census Bureau*, <https://www.census.gov/history/pdf/ancestry.pdf>, Zugriff: 19.3.2018.
- Bromberger, Elam D. (1991). *The German Musical Training of American Students, 1850-1900*. Ph.D. dissertation, University of Maryland College Park. Ann Arbor: University Microfilms International.

---

<sup>29</sup> Auch die »klassischen« Improvisationslehrbücher des späten 19. Jh., etwa Jadasohns *Kunst zu Moduliren und zu Präludiren* (1890), konnten diesen Trend nicht aufhalten.

- Burk, James M. (2001). Art. »St Louis.« In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24324>, Zugriff: 15.3.2018.
- Carter, Marva G. (2008). *Swing Along: The Musical Life of Will Marion Cook*. New York: Oxford University Press.
- Detjen, David W. (1985). *The Germans in Missouri, 1900-1918*. Columbia: University of Missouri Press.
- Gioia, Ted (2011). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Handy, William C. (1991 [1941]). *Father of the Blues*. New York: Da Capo.
- Harer, Ingeborg (2006). »Zwischen zwei Welten. Ragtime als Erlebnis musikalischer Praxis.« In: *Jazzforschung/Jazz Research* 38, S. 87-102.
- Harer, Ingeborg (2007). »Afrikanisierungs- oder Europäisierungstendenzen? Quellen zur Frühgeschichte des Ragtime.« In: *Jazzforschung/Jazz Research* 39, S. 171-184.
- Hendler, Maximilian (2008). *Vorgeschichte des Jazz. Vom Aufbruch der Portugiesen zu Jelly Roll Morton* (= Beiträge zur Jazzforschung 13). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Holtmeier, Ludwig (2008). Art. »Teufelsmühle.« In: *Das Beethoven-Lexikon*. Hg. v. Heinz von Loesch u. Claus Raab, Laaber: Laaber, S. 763-764.
- Howland, John (2009). *Ellington Uptown: Duke Ellington, James P. Johnson, and the Birth of Concert Jazz*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Jadassohn, Salomon (1883). *Lehrbuch der Harmonie*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Engl. Übers. v. Theodore Baker. *A Manual of Harmony*. New York: Schirmer 1884 (1893<sup>9</sup>), <http://www.archive.org/details/cu31924022485548>, Zugriff: 29.10.2017.
- Jadassohn, Salomon (1884). *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts*. Leipzig: Breitkopf u. Härtel. Engl. Übers. v. Theodore Baker. *A Manual of Single, Double, Triple and Quadruple Counterpoint*. New York: Schirmer 1887 (1902<sup>6</sup>), <http://www.archive.org/details/manualofsingle00jadaiala>, Zugriff: 20.6.2017.
- Jadassohn, Salomon (1890). *Die Kunst zu Moduliren und zu Präludiren*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, <https://archive.org/details/diekunstzumoduli00jada>, Zugriff: 21.3.2018.
- Kirschbaum, Erik (2015). »Whatever Happened to German America?« In: *The New York Times* vom 23.9., <https://www.nytimes.com/2015/09/23/opinion/whatever-happened-to-german-america.html>, Zugriff: 18.3.2018.
- Kerschbaumer, Franz (2012). »The Influence of Celtic Music on the Evolution of Jazz« In: *Eurojazzland. Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*. Hg. v. Luca Cerchiari, Laurent Cugny u. Franz Kerschbaumer. Boston: Northeastern University Press, S. 3-20.
- Kubik, Gerhard (2001). Art. »Blue note (i).« In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03310>, Zugriff: 14.7.2018.
- McGroarty, John S. (1921). *Los Angeles: From the Mountains to the Sea 2*, Chicago: American Historical Society, S. 245-246, [https://archive.org/details/losangelesfrommo02mcgr\\_0](https://archive.org/details/losangelesfrommo02mcgr_0), Zugriff: 17.3.2018.
- Muir, Peter C. (2010). *Long Lost Blues. Popular Blues in America, 1850-1920*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Oliver, Paul / Kernfeld, Barry (2003). Art. »Blues (jazz).« In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J048900>, Zugriff: 20.3.2018.
- Paymer, Marvin E. (Hg.) (1993). *Facts behind the Songs. A Handbook of American Popular Music from the Nineties to the '90s*. New York: Garland.

- Piras, Marcello (2012). »*Treemonisha*, or *Der Freischütz* Upside Down.« In: *Current Research in Jazz* 4, <http://www.crj-online.org/v4/CRJ-Treemonisha.php>, Version vom 29.9.2012, Zugriff: 6.3.2018.
- Piras, Marcello (2013). »Garibaldi to Syncopation: Bruto Giannini and the Curious Case of Scott Joplin's Magnetic Rag.« In: *Journal of Jazz Studies* 9 (2), S. 107-177, <https://jjs.libraries.rutgers.edu/index.php/jjs/article/view/71/59>, Zugriff: 23.3.2018.
- Phillips, Leonard (1979). *The Leipzig Conservatory: 1843-1881*. Ph.D. dissertation, Indiana University. Ann Arbor: University Microfilms International.
- Rainbow, Bernarr / McGuire, Charles E. (2001). Art. »Tonic Sol-fa.« In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28124>, Zugriff: 25.3.2018.
- Robinson, J. Bradford / Kernfeld, Barry (2003). Art. »Blue note (jazz) (i).« In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J048300>, Zugriff: 16.7.2018.
- Saslaw, Janna (2001). Art. »Jadassohn, Salomon.« In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14087>, Zugriff: 15.3.2018.
- Schuller, Gunther (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.
- Starling, Edmund L. (1887). »Professor J. Maurice Bach.« In: *History of Henderson County, Kentucky*, Henderson: o. Verlagsangabe, S. 756f., <https://archive.org/details/historyofhenders00star>, Zugriff: 17.3.2018.
- Teriete, Philipp (2015). »Frédéric Chopins ›Méthode de Piano‹: eine Rekonstruktion. Zur Ausbildung der ›Pianistes Compositeurs‹ des 19. Jahrhunderts.« In: *Musiktheorie und Improvisation*. Bericht des IX. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie, Mainz 2009. Hg. v. Jürgen Blume, Lutz Dreyer u. Konrad Georgi. Mainz: Schott.
- Tucker, Mark (1996). »In Search of Will Vodery.« In: *Black Music Research Journal* 16 (1), S. 123-182, <http://www.jstor.org/stable/779380>, Zugriff: 7.3.2018.
- Wald, Elijah (2014). »Forbidden Sounds: Exploring the Silences of Music History.« In: *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 40). Bielefeld: transcript, S. 25-39.
- Wasserloos, Yvonne (2004). *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 33). Hildesheim u.a.: Olms.
- Winter, Joseph / Thoma, L.F. (1894). »Die Preislieder: Arthur Claassen und Louis Koemmenich.« In: *Souvenir für das 17. Nationale Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes*. New York: Vereinigte Sänger von New York, S. 99.
- Yellin, Victor F. (1998). *The Omnibus Idea*. Warren: Harmonie Park Press.
- Young, Nathan B. (1970). »Interview with Judge Nathan B. Young, July 15, 1970.« In: *Oral History Collection* (S0829), SHSMO, <https://shsmo.org/manuscripts/collections/transcripts/s0829/t0020.pdf>, Zugriff: 7.3.2018.
- Zur Heide, Karl Gert (2006). »Leipzig, 1895 (Part 1).« In: *Doctor Jazz Magazine* 193 (Juni), S. 9-20; »Leipzig, 1895 (Part 2)«, *Doctor Jazz Magazine* 194 (September), S. 5-18.
- Zur Heide, Karl Gert (2012/13). »Origin of the Rag Time (Part 1).« In: *Doctor Jazz Magazine* 218 (September 2012), S. 9-17; »Origin of the Rag Time (Part 2).« In: *Doctor Jazz Magazine* 219 (Dezember 2012), S. 9-18; »Origin of the Rag Time (Part 3).« In: *Doctor Jazz Magazine* 220 (März 2013), S. 9-20.

## Zeitgenössische Quellen (ohne Autorenangabe)

- RSC (1902) = *The Reporter of Strassberger's Conservatory* 4(5), Sept. 1902, <http://omeka.wustl.edu/omeka/items/show/6793>, Zugriff: 15.3.2018.
- SLPD (1901) = »To Play Ragtime in Europe.« In: *St. Louis Post-Dispatch* vom 28.2., S. 3, <https://www.newspapers.com/image/138849663>, Zugriff: 15.3.2018.
- SLPD (1906) = »A Year's Music Lessons Free.« In: *St. Louis Post-Dispatch* vom 30.8., S. 14, <https://www.newspapers.com/image/137708574>, Zugriff: 26.3.2018.
- SLPD (1917) = »Alfred Ernst, Music Leader, Dies at Front.« In: *St. Louis Post-Dispatch* vom 15.2., S. 3, <https://www.newspapers.com/image/138181776>, Zugriff: 25.3.2018.
- SLS (1916) = »Leading Vocal and Instrumental Instructors.« In: *The St. Louis Star* vom 12.8., S. 7, <https://www.newspapers.com/image/204021265>, Zugriff: 15.3.2018.
- SWC (1903) = »George R. Smith College – Calendar for 1903-1904.« In: *Sedalia Weekly Conservator* vom 22.8., S. 2, <https://www.newspapers.com/image/62921480/>, Zugriff: 16.3.2017.

## Notenbeispiele

- Joplin, Scott (1899). »Maple Leaf Rag.« Sedalia: John Stark & Son, [http://imslp.org/wiki/Maple\\_Leaf\\_Rag\\_\(Joplin,\\_Scott\)](http://imslp.org/wiki/Maple_Leaf_Rag_(Joplin,_Scott)), Zugriff: 23.3.2018.
- Joplin, Scott (1908). *School of Ragtime*. Reprint in: *Complete Piano Rags*. Mineola: Dover, 1988, [http://imslp.org/wiki/School\\_of\\_Ragtime\\_\(Joplin,\\_Scott\)](http://imslp.org/wiki/School_of_Ragtime_(Joplin,_Scott)), Zugriff: 23.3.2018.
- Joplin, Scott (1911). *Treemonisha*. New York: Scott Joplin, [http://imslp.org/wiki/Treemonisha\\_\(Joplin,\\_Scott\)](http://imslp.org/wiki/Treemonisha_(Joplin,_Scott)), Zugriff: 23.3.2018.
- Handy, W.C. (1912). »The Memphis Blues or (Mister Crump).« New York: Theron C. Bennett Co., [http://digital.library.ucla.edu/apam/librarian?VIEWPDF=TBME\\_MPDF](http://digital.library.ucla.edu/apam/librarian?VIEWPDF=TBME_MPDF), Zugriff: 26.3.2018.
- Handy, W.C. (1914). »St. Louis Blues.« New York: Handy Bros., [http://imslp.org/wiki/St.\\_Louis\\_Blues\\_\(Handy2C\\_W.\\_C.\)](http://imslp.org/wiki/St._Louis_Blues_(Handy2C_W._C.)), Zugriff: 23.3.2018.

## Abstract

Ragtime and blues are considered to be direct precursors of jazz. However, at the beginning of the twentieth century, generic distinctions between ragtime, blues, and jazz were less marked than they are today. In fact, the terms were often used interchangeably. In this paper, I suggest a widening of our historical lens in order to see how certain European traditions played an important role in shaping these three iconic US-American styles.

While relatively much is known about the biographies and oeuvres of the creators of ragtime, blues, and jazz, music-theoretical contexts and educational backgrounds of composers do not receive the same scholarly focus. Who were these musicians' teachers? What exactly did they learn? Analyses only rarely address such topics and often ignore music-theoretical questions. My research into previously unknown textual and musical sources suggests that the creators of ragtime, blues, and jazz were not only strongly influenced by a certain European repertoire but also by European (and particularly German) music-theoretical concepts. I demonstrate that the interaction between African-American musicians and German music teachers and traditions such as the »Leipziger Konservatoriumslehre« may have played a significant role in the shaping of ragtime, blues, and jazz.