Maximilian HENDLER / Bernd Hoffmann

antill.020: Danza und Habanera
(Vom Rokoko zu den lateinamerikanische Kondensationen I)

****

1. KUBA: "El Sungambelo" Ethnic Folkways FE 4066 A/2
2. PUERTO RICO: "Laura y Georgina" Arhoolie CD 7037-38 CD I Nr.3
3. KUBA: "San Pascual Ballon" Ethnic Folkways FE 4066 A/1
4. ENGLAND: "Country Dance" Harmonia Mundi HM 376 B/5
5. FRANKREICH - RAMEAU: "Tambourins I & II" Harmonia Mun HMA 1901028 Nr.16
6. PROVENCE: "Contredanses La cins,rit," Arion ARN 68110 CD Nr.2
7. KOLUMBIEN: "Contradanzas del Choco" Playa PS 65123 CD Nr.2
8. KUBA: "Tuthankamen" Ethnic Folkways FE 4066 B/1
9. PUERTO RICO: "Azucenas" Harlequin HQ CD 116 Nr.1
10. KUBA: "La Bohemia" Fr,meaux FA 176 CD IV Nr.2
11. FRANKREICH-BIZET: "Habanera" Philips 446 865-2 Nr.5
12. ITALIEN-BENJAMINO GIGLI: "La Paloma" Trikont US-0220 Nr.12
13. BRETAGNE: "Marche des reines de Cornouaille" CDM LDX 74375 B/1
14. KUBA: "Mariposita de primavera" Nuevos medios 65670 CDM Nr.9
15. PARIS: "Martinique" Fr,meaux FA 007 CD II Nr.5
16. KUBA: "Habanera" Saludos Amigos CD 62044 Nr.2
17. KANARISCHE INSELN: "La Perla" CCPC CD 433 Nr.13
18. KANARISCHE INSELN: "Isla de sol y fuego" CCPC CD 396 Nr.8
19. KANARISCHE INSELN: "Dos pueblos unidos" CCPC CD 372 Nr.1
20. TRINIDAD: "Trinidad Carnival" Rounder CD 1105 Nr.1
21. USA: "At a Georgia Camp Meeting" BYG records BYG 529.061; B/1
22. USA: "New Orleans Joys" Fr,meaux FA 039 CD I Nr.3
23. USA: "Saint Louis Blues" Fr,meaux FA 181 CD I Nr.8
24. USA: "Under the bamboo tree" Nonesuch records H-71304 A/4
25. POLYNESIEN - HAWAII: "Hula love medley march" Rounder 1052 Nr.2

****

Sowohl der Jazz als auch die Kommerzmusik überschlagen sich in Bezug auf die Musik der stärker pigmentierten Amerikaner geradezu mit Bezeichnungen wie Afro, Afro-american, Afro bop, Afro-cuban, African roots, Son afro usw. Ein naiver Betrachter, der über keine anderen Informationen verfügt, muß zum Glauben kommen, die Antillen seien ein auf die andere Seite des Atlantik gerückter Teil Afrikas. Gefördert wird diese Tendenz dadurch, daß einerseits die sogenannten "Schwarzen" Amerikas bei ihren Emanzipationsbestrebungen und Bürgerrechtskämpfen Formulierungen wie "Black is beautiful" und "Black power" zu ihren Losungen erhoben und damit den europäischen Teil ihres Genpools und ihres Kulturerbes verleugneten, und daß andererseits vor allem die Bewohner der Antillen schon vor dem 2. Weltkrieg entdeckten, auf welche Weise exotisch aufgeputzte Darbietungen den Yankee-Touristen aus den USA gewinnbringend als "afrikanisch" verhökert werden können. Hier soll zunächst der Frage nachgegangen werden, wie schwarz die "Blacks" in Amerika wirklich sind, und ferner, was diese sogenannte Schwärze mit ihrer Musik zu tun haben soll.

Zur Verwendung des Begriffes "black" im vorliegenden Kontext ist zuvörderst anzumerken, daß es sich dabei um die unreflektierte Übernahme der

rassistischen Terminologie der US-Amerikaner handelt, für die alle Personen "schwarz" sind, die innerhalb der zurückliegenden 10 oder mehr Generationen einen Afrikaner bzw. eine Afrikanerin unter ihren Vorfahren haben. Nur nebenbei sei erwähnt, daß in diesem Milieu selbst Mexikaner rein spanischer Herkunft nicht mehr als Weiße gelten. Durchschnittseuropäer haben keine Vorstellung vom Ausmaß und von der Exklusivität des Rassismus bei den Amerikanern angelsächsischer Herkunft. Die US-amerikanische Selbstdarstellung als schlechthinniges Musterland der Demokratie überdeckt vieles, was aus der Nähe einen völlig anderen Charakter hat. Einiges davon läßt sich aus den für europäische Begriffe übertriebenen Forderungen der "political correctness" erschließen.

Wenn es in Amerika Personen gibt, die mit Fug und Recht als "Schwarze" bezeichnet werden können, dann handelt es sich um Diplomaten oder Studenten aus zentralafrikanischen Ländern. Die aus Afrika importierten Sklavinnen und ihre weibliche Nachkommenschaft mußten ihren Herren 350 Jahre lang nicht nur als Dienerinnen, sondern auch als Liebesdienerinnen zur Verfügung stehen. Die offizielle Abschaffung der Sklaverei beendete diese Zustände keineswegs, und die armutsbedingte Gelegenheitsprostitution tat das ihre. Diese Umstände führten im Lauf der Generationen zur vollständigen Mulattisierung der amerikanischen Schwarzen. Europäern fällt das vor allem deshalb nicht auf, weil sie keine Erfahrung mit unvermischten Phänotypen aus Zentralafrika haben. Echte Schwarzafrikaner erkennen Blutsbeimischungen von weißer Seite mit der gleichen Treffsicherheit, mit der angelsächsische Nordamerikaner das genetische Adstrat aus Afrika erkennen.

Soviel zum Thema "Blacks" in Amerika. Nun zur Frage, was der afrikanische Anteil des Genpools mit der Musik zu tun haben soll. Eine nähere Betrachtung der Geschichte des amerikanischen Sklavenhandels zeigt, daß auf diesem Weg bestenfalls einzelne Kulturelemente in die Neue Welt gelangt sein können, aber keinesfalls komplexere Einheiten, wie es Musiksysteme sind. Dazu kamen die angelandeten Afrikaner auf den im 16.Jh. noch vollständig spanischen Antillen unter den Einfluß des missionarischen Katholizismus, der ihnen nicht nur die Religion, sondern auch prägende musikalische Einflüsse vermittelte. Damit wurde eine Basis geschaffen, die alle weiteren Überschichtungen prägte. Die außerordentlich starke Dominanz des Kurzphrasenresponsoriums, die in der ersten Sendung dieser Reihe zu bemerken war, geht nicht auf afrikanischen Import zurück, wenngleich diese Form den meisten Afrikanern aus ihrem eigenen kulturellen Hintergrund bekannt gewesen sein mag, sondern auf die Litaneien und Rosenkränze des katholischen Sakralbrauchtums. Gesondert behandelt wird dieser Komplex in Sendung 5 - Son Montuno.

Selbst die Trommeln - für die weiße Welt insgesamt der Inbegriff des "Afrikanischen" in der Musik - lassen sich nur teilweise auf afrikanische Prototypen zurückführen. Unbezweifelbar ist diese Herkunft bei Einfelltrommeln des Typs CONGA und den Zweifelltrommeln des Typs BATA. Die einfelligen Bongos und Timbales und die zweifelligen Zylindertrommeln haben europäische Ahnen. Die in verschiedenen Gegenden Lateinamerikas - ungeachtet der Hautfarbe ihrer Besiedler - verwendeten Rahmentrommeln gehen ebenfalls auf iberische Muster zurück. Auch bei den übrigen Perkussionsinstrumenten findet sich weniger Afrikanisches, als die Ahnungslosigkeit der europäischen Superstratkultur vermutet. Die Scrapper vom Typ Guiro usw. gehen auf mediterrane Vorformen zurück, und die Schlagstäbe Clave können ebensogut europäischer wie afrikanischer Herkunft sein.

Bei den Rasseln, die entweder zum Typ Maraca (Rasselelemente im Inneren des Hohlkörpers) oder Cabasa (Rasselelemente außen auf den Hohlkörper geflochten) gehören, besteht sogar der Verdacht, daß sie der einzige Reflex indianischer Musizierpraktiken sind, der in die afro-lateinamerikanische Musik eingegangen ist. Rasseln sind zwar in der afrikanischen Traditionsmusik weitum bekannt, jedoch in anderen Typen. Daß heute Maraca und Cabasa in Afrika geläufige Rhythmusinstrumente sind, ist nicht afrikanische Tradition, sondern Einfluß der lateinamerikanischen Musik, die in dieser Weltgegend eine vergleichbare Funktion hat wie im transalpinen Europa der Jazz. Vor allem sind die Rasseln in der afrikanischen Traditionsmusik nicht das geradezu obligatorische Begleitinstrument für fast alle Musikgattungen wie in manchen Gegenden Lateinamerikas, wo sie keineswegs nur von "Schwarzen", sondern ebenso von Weißen und Mestizen verwendet werden.

Auch bei den Trommeltechniken und den bevorzugten Rhythmusstrukturen finden sich nur wenige Elemente, die unbezweifelbar aus Afrika stammen. Vor allem die prägenden Stile der Antillenperkussion sind nicht "afrikanisch", sondern sie sind erst in Amerika in der Auseinandersetzung mit europäischer Melodik entstanden. Es handelt sich um Produkte von Amalgamierungs- und Kondensationsprozessen, die charakteristisch für den lateinamerikanischen Raum sind und in Afrika niemals in der gleichen Form entstehen hätten können. Was tatsächlich afrikanisches Erbe sein dürfte, ist die starke Bevorzugung des Perkussionskomplexes auf den Antillen und auch an den Nordostküsten Südamerikas bis Bahia, doch selbst in diesem Fall ist ein Verstärkungseffekt aus älteren iberischen Traditionen in Rechnung zu setzen, wieder vor allem über die religiöse Brauchtumsmusik.

Tatsächlich bezieht die eingangs erwähnte Afro-Mythomanie des Musikbetriebes ihre Glaubwürdigkeit nicht aus dem Studium historischer oder musikalischer Fakten. Dahinter steht vielmehr ein Komplex der europäischen Geistesgeschichte, dessen Bewußtmachung geflissentlich vermieden wird, weil sie allzu peinlich wäre. Es gehört zu den zentralen Obsessionen der neuzeitlichen westlichen Zöglingskultur, daß Musik ein Ausdruck der "Seele" ist. Installiert wurde diese Vorstellung von Jean-Jaques Rousseau, der mit seinem Diktum "le langage du coeur" die neue Rolle der Musik definierte. Im deutschen Raum wurde sie von Herder verbreitet, dem zufolge die Musik "der wahre Ausdruck der Empfindung und der ganzen Seele" sein soll. Über die im gleichen Zeitraum eingeführte allgemeine Schulpflicht wurde diese Auffassung Gemeingut des Bildungsbürgertums.

Die zunächst individuelle Seele mauserte sich schon bei Herder zur "Volksseele", die sich bei der Bildung der Nationalstaaten im 19.Jh. politisch radikalisierte und schließlich im 20.Jh. zur nationalsozialistischen "Rassenseele" mutierte. Der "Mythos des 20. Jahrhunderts" von Alfred Rosenberg war so etwas wie die Kulturtheorie des 3. Reiches, soferne dieser Begriff für eine derart krude Mischung aus haltlosen Vorurteilen und ebenso haltlosen Verallgemeinerungen verwendet werden kann. Die tragende Säule dieser Schrift ist die Auffassung, daß die Kunst ein Ausdruck der Rassenseele ist. Erst unter dieser Voraussetzung konnte die Diffamierung der jüdischen Künstler für ein breiteres Publikum glaubwürdig werden. Das nationalsozialistische Gedankengut gilt zwar offiziell als abgetan, die "Seelenausdruckstheorie" lebt jedoch unreflektiert weiter, weshalb ihren Vertretern die Erkenntnis verschlossen bleibt, in welchen Denktraditionen sie sich bewegen.

Zurück zur Musik der Antillen. Wenn ihre Wurzeln nicht oder nur zum

geringsten Teil in Afrika liegen - wo liegen sie dann? Simple Antwort: in Europa. Neben der schon erwähnten spanischen Brauchtumsmusik, die die Primärschicht prägte, waren die von Frankreich ausgehenden Modetänze des 18.Jh. der entscheidende Faktor für die Entstehung der heute als "kubanisch" usw. geltenden Formen. Contredanse und Quadrille wurden in die Kolonien verschleppt, von der dort sich bildenden Mischbevölkerung rezipiert und nach lokalem Geschmack umgeformt und ausgebaut. Dieser Prozeß erfaßte keineswegs nur die Antillen, sondern alle Weltteile, die unter europäische Oberhoheit geraten waren (siehe Sendereihe "Sail away"). Auf den Antillen gewannen die Produkte dieser Mischungen jedoch ein markanteres Profil als anderswo, und durch die Zufälle der Geschichte ebenso wie durch ihre geographische Lage wurden sie in einem Ausmaß zu Impulsgebern internationaler Tanzmoden, das nur von den Ausstrahlungen des Jazz und seinen Derivaten übertroffen wurde.

****
THEMA 1: Danza I
****

Ist von kubanischen Tänzen die Rede, steigt bei Europäern vor allem die Assoziation "Mambo" und "Rumba" auf. Davon ist die Rumba tatsächlich ein kubanischer Tanz, wenn auch nicht unbedingt der, der in der internationalen Unterhaltungsindustrie unter diesem Namen verbreitet wurde. Der Mambo dagegen ist ein Schöpfung des Orchesterleiters Perez Prado, der aus Kolumbien stammt, und kam selbst erst mit der Kommerzmusik nach Kuba. Der kubanische Tanz schlechthin und in gewissem Sinn die Mutter aller jüngeren kubanischen Tänze aus dem städtischen Milieu ist die DANZA. Der Name selbst bedeutet schon "Tanz". Zur Bezeichnung eines bestimmten Tanzes konnte er werden, weil das standardspanische Wort für Tanz BAILE lautet.

Der älteste Beleg für die Danza ist "El Sungambelo", geschrieben im Jahr 1813 von einem unbekannten Komponisten. Die folgende Aufnahme wurde 1954 von "La Orquesta Folklorica Nacional Cubana" nach der Originalpartitur eingespielt. Es handelte sich dabei um das Ensemble von "El Instituto Musical de Investigaciones Folkloricas". Das Unternehmen hat mithin revivalistischen Charakter, doch ist nicht anzunehmen, daß sich das kubanische Temperament in den 140 Jahren zwischen Komposition und Aufnahme gravierend verändert hat. Der Gesamteindruck des Stückes dürfte die Intentionen des Komponisten glaubwürdig wiedergeben.

1. KUBA: "El Sungambelo" Ethnic Folkways FE 4066 A/2

Ethnic Folkways Library FE 4066: Ethnic Folkways Records. The cuban danzon. Its ancestors and descendents. Kompositionen 1803-1951. Aufnahmen 1954-1979: D.Ross. Kommentar: J.Santos. New York 1982.

****

Außerhalb Kubas wird die Danza in Originalform nur auf Puerto Rico gepflegt. Die Musik dieser Insel ist der kubanischen nächstähnlich bis

identisch, wobei die Gründe nicht einsehbar sind, warum sich diese Verwandtschaft auf die beiden Inseln beschränkt, die nicht einmal benachbart sind. Die zwischen ihnen liegende Dominikanische Republik teilt das spanische Kulturmilieu ebenso wie die politschen Einflußnahmen von Seiten der USA, und auch ihre Bevölkerungszusammensetzung ist die gleiche. Dennoch weicht sie in ihrer Musik beträchtlich von Kuba und Puerto Rico ab. Die folgende Danza "Laura y Georgina" wurde im Jahr 1927 vom "Orquesta Euterpe" aufgenommen.

2. PUERTO RICO: "Laura y Georgina" Arhoolie CD 7037-38 CD I Nr.3

Arhoolie CD 7037-38: Lamento Borincano. Puerto Rican Lament. Early Puerto Rican Music: 1916-1939. Kommentar: C.Diaz Ayala. El Cerrito CA 2001.

****
THEMA 2: Contredanse
****

Aufbau und Instrumentierung der beiden Danzas lassen deutlich erkennen, daß es sich dabei um keine "Volksmusik" handelt, d.h. um keine Musik naiver Amateure, sondern um Werke, deren Schöpfer Kompositionstechnik und Arrangement professionell beherrschen. Tatsächlich handelt es sich bei der Danza um die kubanische Adaption eines europäischen Modetanzes aus dem 17.-18.Jh. Aus Europa kam nicht nur die Musik der Immigranten nach Amerika. Der immer dichter werdende Schiffsverkehr brachte auch die jeweils neuesten Kreationen. Auf diese Weise gelangte die CONTREDANSE nach Amerika, die durch die Verbürgerlichung der höfischen Tanzsuiten zu einem Modetanz geworden war.

Im Jahr 1803 wurde die erste CONTRADANZA auf Kuba komponiert, die als nächstes Musikbeispiel folgt. Sie wird vom gleichen Ensemble interpretiert wie die Danza vom Jahr 1813. Der Name ihres Schöpfers ist ebenfalls nicht bekannt. Mit diesem musikalisch noch tief im 18.Jh. stehenden Genre begann die Entwicklung zu einem eigenständigen Musikidiom. Diese Prozesse wurden auch in anderen Kolonien in Gang gesetzt, doch fanden sie auf Kuba einen besonders fruchtbaren Boden. Durch die immer stärkere Aufnahme volkstümlicher Elemente in die Kompositionen wurde der Rokoko-Charakter für "westliche" Ohren schließlich so stark überlagert, daß die aus dieser Tradition stammende Musik als "afrokubanisch" mißverstanden wurde, obwohl gerade sie eine stilistische Abgerundetheit fand, die weder aus ihrem afrikanischen noch ihrem europäischem Erbteil erklärt werden kann, sondern genuin "kubanisch" ist.

3. KUBA: "San Pascual Ballon" Folkways FE 4066 A/1

Ethnic Folkways Library FE 4066: Ethnic Folkways Records. The cuban danzon. Its ancestors and descendents. Aufnahmen 1954-1979: D.Ross. Kommentar: J.Santos. New York 1982.

****

Die CONTREDANSE ist kein "Kontratanz", sondern die französische Verballhornung des englischen COUNTRY DANCE. Für die höfischen Schäferspiele des Rokoko bedienten sich die Komponisten gerne folkloristischer Motive, um ihren Tanzsuiten einen Charakter zu geben, der von den Hofgesellschaften dieser Periode als "natürlich" und "ungekünstelt" empfunden wurde. Daran ist zu erkennen, wie gravierend sich der Musikgeschmack ändern kann. Daß die englische Bezeichnung für die Gattung namensgebend wurde, liegt daran, daß in England das Interesse der gehobenen Gesellschaft an der ländlichen Musik früher einsetzte als am Kontinent. Der folgende Country Dance, dem tatsächlich ein Motiv aus ländlicher Tradition zugrunde liegen dürfte, wurde in "The English Dancing Master" von John Playford im Jahr 1650 veröffentlicht.

4. ENGLAND: "Country Dance" Harmonia Mundi HM 376 B/5

Harmonia Mundi HM 379: La Tarentule. Atrium Musicae de Madrid. Aufnahmen 1976. Kommentar: G. Paniagua Rodriguez. o.O. o.J.

****

Die Ballettsuiten eines Louis Couperin (1626-1661) oder eines Jean-Philippe Rameau (1683-1764) entfernten sich weit von den ländlichen Urspüngen des Country Dance. Nichtsdestotrotz bleibt das Streben nach einem "volkstümlichen" Charakter der Melodien fühlbar, wie er bis heute in der romanischen Welt weiterlebt. Bei Rameau ist bemerkenswert, daß er sich bereits dem Exotismus öffnet, wenngleich sich diese Stildrift bei ihm mehr in der Absicht als im Ergebnis äußert. Die folgende Aufnahme ist der letzte Satz der Ballettsuite "Les Indes galantes", wobei mit den "Indes" die Indianer gemeint sind. Der Klang und die Vortragstechnik des Cembalos geben der Musik einen betont volksfernen Klang, zumindest für die Hörgewohntheiten heutiger Musikkonsumenten. Würde diese Komposition für ein volkstümliches Ensemble aus Südfrankreich oder Spanien arrangiert, was leicht zu bewerkstelligen wäre, unterschiede sie sich in nichts von der heute sogenannten "Volksmusik" dieser Gegenden.

5. FRANKREICH - RAMEAU: "Tambourins I & II" Harmonia Mundi HMA 1901028 Nr.16

Harmonia Mundi HMA 1901028: Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Les Indes galantes. Airs et Danses transcrits pour clavecin par le compositeur. Kennth Gilbert, clavecin Donzelague. Aufnahmen 1979: J.-F.Pontefract. Arles 1992.

****

Die höfischen Tänze konnten sich schon im Verlauf des 18.Jh. der Verbürgerlichung nicht entziehen und sie verbreiteten sich als Modetänze in ganz Europa. Vor allem im Gefolge der französischen Revolution wurden sie in ihrer Heimat zu Volkstänzen. Das folgende Klangbeispiel ist eine Contredanse aus der Provence vom Beginn des 19.Jh., liegt in der Entstehung also ungefähr

gleich mit der Contradanza "San Pascual Ballon" aus Kuba (Musikbeispiel 3). Die melodiefähigen Instrumente beschränken sich auf Flutet und Spinett. Der Ensembleklang wird jedoch vom Tambourin de Provence dominiert, der großen Zylindertrommel mit Schnarrsaite. Wird sie gedanklich durch eine afrikanisch kontaminierte Perkussionsgruppe karibischer Prägung ersetzt, ist der Abstand zur afroamerikanischen Musik nicht mehr besonders groß.

6. PROVENCE: "Contredanses La cins,rit," Arion ARN 68110 CD Nr.2

Arion ARN 68110 CD: Les musiciens de Provence vol.2. L'art des flutes provencales. Aufnahmen 1980-1984: C.Morel. Kommentar: M.Guis. Paris 1990.

****

Die Contredanse gelangte nicht nur in der Salonversion in die Neue Welt, wie sie vom "San Pascual Ballon" aus Kuba repräsentiert wird, sondern auch in volkstümlichen Formen, die dazu einluden, sie noch stärker dem Volksgeschmack anzupassen. Ein Beispiel dafür ist die folgende Contradanza einer schwarzen Küstenpopulation aus Kolumbien. Als Melodieinstrument fungiert dabei eine Ziehharmonika, die jedoch nach einigen Durchgängen ihr Spiel einstellt und der Perkussion allein das Feld überläßt. Die Geräusche der Tänzer, die im Hintergrund zu hören sind, lassen erahnen, mit welchem Temperament und welchem Krafteinsatz getanzt wird.

7. KOLUMBIEN: "Contradanzas del Choco" Playa PS 65123 CD Nr.2

Playa sound PS 65123 CD: Columbie. Cumbias, Bambucos et Pasillos. Aufnahmen 1993 und Kommentar: G.Kr,mer. Boulogne 1994.

****

THEMA 3: Danza II

****

Auf Kuba blieb die Contradanza und ihre Mutation, die Danza, im städtisch-bürgerlichen Milieu und machte alle Moden durch, die über den Globus gingen. Im frühen 20.Jh. beflügelten die Ausgrabungsfunde in Ž gypten die Phantasie der Kulturschaffenden, und auch die Kubaner konnten daran nicht vorbeigehen. Die folgende Danza mit dem Titel "Tuthankamen" stammt von Ricardo Reveron (1895-1947), der als einer der einflußreichsten kubanischen Komponisten in der ersten Hälfte des 20.Jh. gilt. Der Titel ist nicht datiert, doch wird auf Grund stilistischer Merkmale angenommen, daß er aus der Zeit um 1920 stammt. Es handelt sich um einen amüsanten Fall von Exotismus in einer Weltgegend, die für Europäer selbst als exotisch gilt.

8. KUBA: "Tuthankamen" Ethnic Folkways FE 4066 B/1

Ethnic Folkways Library FE 4066: Ethnic Folkways Records. The cuban

danzon. Its ancestors and descendents. Konpositionen 1803-1951. Aufnahmen 1954-1979: D.Ross. Kommentar: J.Santos. New York 1982.

****

Nicht nur externe, sondern auch interne Moden wirkten auf die Danza ein. Die folgende Aufnahme einer "Danza moderna" wurde vom Orchester Pedro Flores im Jahr 1933 eingespielt. Die Modernität liegt in einer Angleichung an das Klangbild und die Besetzung des SON (siehe Sendung 5), der sich damals in seiner Hochblüte befand. Sie äußert sich darin, daß im Instrumentalteil eine Trompete die Melodieführung übernimmt, die in der älteren Danza nicht verwendet wird, und daß in der Begleitung die Schlagstäbe CLAVES auftauchen, die ansonsten dem Son seine unverwechselbare rhythmische Prägnanz geben. Ferner ist auch die Mitwirkung zweier Sänger als Konzession an die Son-Mode zu betrachten. Aus der Tradition der Danza stammt der mehrteilige Aufbau der Komposition. Auch das Fehlen (oder vielleicht sogar die Vermeidung) des Montuno zeigt die Zugehörigkeit zur Danza an.

9. PUERTO RICO: "Azucenas" Harlequin HQ CD 116 Nr.1

Harlequin HQ CD 116: Pedro Flores 1933-1942. Kommentar: J.Jaramillo. Bexhill-on-Sea 1998.

****

Ungeachtet aller wechselnden Moden behielt die Danza ihren Platz in der kubanischen Musik. Die folgende Nummer "La Bohemia" wurde 1983 in Havanna aufgenommen. Sie ist wie Beispiel 8 eine Komposition von Ricardo Reveron und hat im Titel für Kuba ebenfalls einen exotischen Beiklang. "La Bohem(ia)" ist in der romanischen Welt eine ältere Bezeichnung für die Zigeuner, die nach damaliger Vorstellung aus Böhmen kamen. Daß das Stück mit Zigeunermusik nichts zu tun hat, sondern eine authentische kubanische Danza ist, versteht sich von selbst. Der Titel dient lediglich dazu, eine Stimmung zu erzeugen, die sich vom Alltag entfernt. Es ist, als wirkte die Tendenz, die sich in den "Galanten Indianern" von Rameau zeigt, auf magische Weise bei seinen musikalischen Urenkeln in Lateinamerika weiter.

10. KUBA: "La Bohemia" Fr,meaux FA 176 CD IV Nr.2

Fr,meaux et Associ,s FA 176: Centre de developpement et de recherche des archives de la musique cubaine. Retrospective officielle des musiques cubaines. CD 1-4. Aufnahmen 1981-1997: R.Diaz. Kommentar: O.Al,n Rodriguez. o.O. 1999.

****

THEMA 4: Habanera

****

Vom Namensgebrauch her hat es den Anschein, die Danza sei auf Kuba und Puerto Rico beschränkt geblieben, doch dieser Schein trügt. Bei ihrem Weg in das internationale Musikgeschäft legte sie sich allerdings einen neuen Namen zu: HABANERA. Dabei handelt es sich um nichts anderes als um die Abkürzung von DANZA HABANERA = Tanz aus Havanna. Wie in Musikbespiel 5 gezeigt, hatte schon Jean-Philippe Rameau Ballette auf "indianisch" kostümiert, doch seine Musik blieb französisch. Im 19.Jh. wurde der Exotismus anspruchsvoller, nicht zuletzt durch die intensivierten kolonialen Erfahrungen. Nun mußten bereits musikalische Eigenheiten aus der Ferne übernommen werden, wie oberflächlich und mißverstanden auch immer. Besonders leicht fiel die Anleihen in Lateinamerika, das einerseits hinreichend exotisch war, um auf Europäer einen fremdartigen Eindruck zu machen, andererseits aber auch hinreichend europäisch vorgefärbt, um Musikelemente mühelos übernehmen zu können. Die "Habanera" von Georges Bizet (1875) ist eine frühe Frucht des europäischen Interesses an der kubanischen Musik. Sie wurde zu einem "Schlager" der Opernliteratur.

11. FRANKREICH - BIZET: "Habanera" Philips 446 865-2 Nr.5

Philips 446 865-2: Leichte Klassik. Bolero. Feuer des Südens. Aufnahmen 1961-1987. o.O. o.J.

****

George Bizet hatte seine Habanera nicht selbst erfunden, sondern sie fußt auf der Habanera "El arreglito" des spanischen Komponisten Sebastian de Iradier y Salaverri. Dieser, Baske von Geburt und in der Kirchenmusik professionell ausgebildet, fuhr im Jahr 1861 nach Kuba, um die dortige Musik zu studieren. Die bekannteste Frucht dieses Studiums wird mit dem Komplex Danza/Habanera zwar nicht in Verbindung gebracht, gehört jedoch historisch und typologisch dazu: "La Paloma". Es ist müßig, angesichts dieses Titels naserümpfend von "Schnulze" zu sprechen. Die Melodie hat sich als dermaßen unabnützbar erwiesen, daß sie heute Gemeinbesitz des globalen Dorfes ist. Es gibt keinen Fleck auf der Welt, wo man ganz sicher sein könnte, das Thema nie zu hören. Die Liste der Interpreten ist endlos, und ohne den Titel allzusehr in den Vordergrund zu stellen, haben ihn alle Operntenöre im Repertoire. Die folgende Aufnahme von Benjamino Gigli stammt aus dem Jahr 1937 und war zu ihrer Zeit eine der kommerziell erfolgreichsten Versionen.

12. ITALIEN-BENJAMINO GIGLI: "La Paloma" Trikont US-0220 Nr.12

Trikont US-0220: La Paloma. One song for all worlds. Zusammenstellung und Kommentar: K.Laar. München-Giesing 1995.

****

Was europäische Hörer an der Habanera von Bizet und an "La Paloma" besonders exotisch anmutet, ist der formelhafte Rhythmus, der selbstverständlich den "african roots" zugeschrieben wird. Durch die

Entwicklungen der Kunstmusik seit dem 18.Jh. ist ihnen nicht mehr bewußt, daß dieser Rhythmustyp auch zum älteren Bestand der europäischen Musik gehört. In Randgebieten Europas wie z.B. in der Bretagne ist er heute noch zu greifen. Die dem Typ nach mittelalterliche Kombination von Bombarde und Biniou (Oboe und Dudelsack) blieb hier nicht nur in Gebrauch, sondern sie wurde geradezu ein Emblem der völkischen Identität. Gewöhnlich spielen die Blasinstrumente, die beliebig oft besetzt sein können, ohne Trommelbegleitung. Fallweise kann eine solche jedoch dazu treten. Das Ensemble nähert sich dadurch im Typ einer spätmittelalterlichen ALTA.

Wie die Besetzung bewahrt auch die Musik spätmittelalterliche Modelle. Im folgenden "Marche des reines de Cornouaille" fällt die 8-zählige Formel [I..I..I.] auf, die der Trommler in der ersten Hälfte des Stückes schlägt. Sie gehört zur gleichen Familie von Formeln, von der auch Danza, Habanera und eine Reihe weiterer lateinamerikanischer Tänze Gebrauch machen. Fast überflüssig, zu erwähnen, daß es sich um einen der "letzten Rhythmen" des Derler-Systems handelt. Die Herkunft dieser Formeln aus Europa ist ebenso wahrscheinlich, wenn nicht sogar wahrscheinlicher als ihre Herkunft aus Afrika, wo die Formzahlen 12 und 16 dominieren.

13. BRETAGNE: "Marche des reines de Cornouaille" CDM LDX 74375 B/1

CDM-Le chant du monde LDX 74375: Le chant du monde. Collection chants et danses. Bretagne. Cercle Celtique Nevezadur et le Bagad Morgaz. o.O. o.J.

****

Die Habanera entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19.Jh. zu einem Modetanz, und ihre positive Aufnahme in Europa machte sie zur ersten internationalen Lateinamerikamode, was auf Amerika zurückwirkte. Aus der lebhaften, im Normalfall instrumental vorgetragenen Danza war dadurch jedoch eine sentimentale Vokalgattung geworden. Die folgende Aufnahme vom Trio Matamoros aus der zweiten Hälfte der 1920er läßt den Unterschied deutlich erkennen. Ein "weißes" Publikum scheint für Temperament nicht ansprechbar zu sein. Es will die Schnulze.

14. KUBA: "Mariposita de primavera" Nuevos medios 65670 CDM Nr.9

Nuevos medios 65670 CDM: Cuba siempre 1. Beny More, Peruchin, Maria Teresa Vera, Trio Matamoros, Bola de Nieve. Madrid 1995.

****

Auf den Antillen selbst war die Habanera nur mäßig erfolgreich. Sie wurde vorzugsweise für "auswärtiges" Publikum gespielt. Die folgende Habanera "Martinique" des Orchestre Del's Jazz Biguine, die 1935 in Paris eingespielt wurde, ist ein Beleg für die heute nahezu vergessenen Lateinamerikamoden der Zwischenkriegszeit. Im Milieu der Biguine ist die Habanera ein Fremdkörper. Daß sie vom genannten Orchester gespielt wird, ist Pariser Lateinamerikamode,

nicht Tradition von Martinique.

15. PARIS: "Martinique" Fr,meaux FA 007 CD II Nr.5

Fr,meaux et Associ,s FA 007: Biguine. L'age d'or des bals et cabarets antillais. Biguine, valse et mazurka cr,oles (1929-1940). Kommentar: J.-P.Meunier. Vincennes 1993.

****

Der Orchesterleiter Xavier Cugat war zwar Spanier, doch machte er lateinamerikanische Kommerzmusik für den Geschmack eines internationalen, primär nordamerikanischen Publikums. Dadurch wurde er zu einem weltbekannten Star der leichten Muse, er ist aber kein Zeuge für authentische kubanische Musik. Seine "Habanera" vom Jahr 1937 stammt zwar vom kubanischen Komponisten Jorge Negrete, doch im Arrangement von Cugat vereinigt sich der Rhythmus des Son mit einem Streichersatz der international-westlichen Schlagermusik. Auch das Tempo ist für eine Original-Habanera zu schnell. Der Name des Tanzes hat seine Funktion als Gattungsvbezeichnung verloren und dient nurmehr dazu, einem "westlichen" Publikum kubanische Atmosphäre zu suggerieren.

16. KUBA: "Habanera" Saludos Amigos CD 62044 Nr.2

Saludos Amigos CD 62044: Xavier Cugat and his Orchestra. Para vigo me voy. Aufnahmen 1937-1943. o.O. 1993.

****

In einer Region faßte die Habanera bis in die sogenannte Volksmusik Fuß - auf den Kanarischen Inseln. Der Titel "La Perla" stammt zwar aus dem kubanischen Repertoire, doch im Arrangement und in der Vortragsart wird er spürbar dem lokalen Geschmack angepaßt, was sich u.a. in der Verwendung der Ziehharmonika als führendes Melodieinstrument äußert. Wie auch andere kanarische Einspielungen lateinamerikanischer Themen zeigen, haben die Bewohner dieser Inseln zu diesem Repertoire eine zu intime Beziehung, um Originalbesetzungen oder Interpretationstechniken nachzuahmen. Der sentimentale Charakter der Habanera wird dabei noch verstärkt, und der Gesangsvortrag ist im Charakter spanisch-europäisch.

17. KANARISCHE INSELN: "La Perla" CCPC CD 433 Nr.13

CCPC CD 433: Centro de la Cultura Popular Canaria. La Orquesta Traditional Ardent¡a. Fiesta Bailable. Hrsg.: C.Rodriguez, A.Leal. La Laguna 2000.

****

Die Kanarier übernahmen nicht nur Habanera-Themen aus Kuba, sondern

sie schufen (und schaffen) selbst neue Kompositionen. Dabei entfernen sie sich vollständig von internationalen Mustern. Das folgende Preislied "Isla de sol y fuego" auf die kanarische Insel Lanzarote, gespielt von der regionalen Gruppe "Charco de San Gines", gehört unmißverständlich zum Typ "Heimatschnulze". Dennoch wird es ausdrücklich als "Habanera" bezeichnet. Daraus spricht eine Intensität in der Aneignung der antillianischen Musikgattungen, wie sie im übrigen Spanien nirgends zu finden ist, geschweige denn in anderen Ländern. Bemerkenswert ist in dieser Aufnahme der geradezu schulmäßig durchgeführte Wechsel zwischen der Formel [II.II.I.] in den Instrumentalpartien, die gattungsmäßig zur Danza gehört, wogegen die gesungenen Strophen mit einer Variante der eigentlichen Habaneraformel [I..II.I.]. begleitet werden.

18. KANARISCHE INSELN: "Isla de sol y fuego" CCPC CD 396 Nr.8

CCPC CD 396: Centro de la Cultura Popular Canaria. Charco San Gin,s. Isla de sol y fuego. Hrsg.: A.Leal, C.Rodriguez. La Laguna 1999.

****

Die Affinität der Kanarier zur lateinamerikanischen Musik kommt nicht von ungefähr. Seit der Entdeckung Amerikas waren sie intensiv am atlantischen Schiffsverkehr beteiligt. Mehrere Auswanderungswellen im 19. und 20. Jh., insbesondere nach Kuba und Venezuela, verstärkten die vorhandenen Beziehungen. Der erste Präsident der unabhängigen Republik Venezuela, Jose Antonio Paez, soll ein Canario gewesen sein. Im 20.Jh. zogen sich auch immer wieder Kanarier oder Abkömmlinge von solchen vor politischen Verfolgungen in die alte Heimat zurück, was den Zustrom authentisch lateinamerikanischer Musikelemente unabhängig von den internationalen Moden verstärkte. Im folgenden Beispiel mit dem Titel "Zwei verbundene Völker" werden die engen Beziehungen zwischen den Kanarischen Inseln und Puerto Rico besungen.

19. KANARISCHE INSELN: "Dos pueblos unidos" CCPC CD 372 Nr.1

CCPC CD 372: Centro de la Cultura Popular Canaria. Son, Seis y Punto. Controversiando. Hrsg.: A.Leal, C.Rodriguez. La Laguna 1998.

****

THEMA 5: Cakewalk usw.

****

Danza und Habanera sind nicht die einzigen Erscheinungsformen der antillianischen Tanzmusik, die sich auf 8-zählige Formeln stützen. Das Spiel mit diesen rhythmischen Basen durchzieht die amerikanische Unterhaltungsmusik des 19.Jh. und ihre im frühen 20.Jh. noch greifbaren Ableger. Der Titel "Trinidad Carnival" auf einer Pianowalze von dem auf dieser Insel beheimateten Pianisten LIONEL BELASCO aus dem Jahr 1922 wird von einem mikrovarianten Spiel mit eben solchen Formeln beherrscht. Da es sich bei dieser Aufnahme um ein Klaviersolo handelt, verschmelzen sie mit der melischen Linienführung. Das

gleiche ist bei Cakewalk und Ragtime zu beobachten, die am Nordrand dieses musikalischen Feldes beheimatet sind.

20. TRINIDAD: "Trinidad Carnival" Rounder CD 1105 Nr.1

Rounder records CD 1105: Calypso Calaloo. Early Carnival Music in Trindad. Aufnahmen 1914-1950. Kommentar: D.R.Hill. Cambridge Mass. 1993.

****

Mit den Namen Cakewalk und Ragtime wurde schon angedeutet, daß dieser Typus auch den ehemals spanisch-französisch besiedelten Raum der nachmaligen USA erfaßt. Beispielhaft dafür ist der 1897 komponierte Cakewalk "At a Georgia Camp Meeting", wieder in der Variante einer piano roll, einer Walze für ein mechanisches Klavier. Die Formel [I.II.II.] dient hier zur Markierung der unterschiedlichen Abschnitte des Stückes. Bei dieser Musik handelt es sich noch immer um ein Echo der mehrsätzigen höfischen Tänze des 18. Jahrhunderts, die über die Contradanza die historische Basis der Danza-Tradition bilden. Mit zunehmender Vervolkstümlichung schrumpfte die Länge der Stücke, und die Markierung der Satzschlüsse wurde stereotyp. In dieser Ausprägung erfaßt der in Formeln gegossene Rhythmus nicht nur das Ragtime-, New Orleans- und Dixielandrepertoire, sondern er wirkt sogar in die country music hinein.

21. USA: "At a Georgia Camp Meeting" BYG records BYG 529.061; B/1

BYG records BYG 529.061: Archive of Jazz Vol.11. Riverside history of classic Jazz. Zusammenstellung: J.Georgakarakos. o.O. o.J.

****

Ein Kronzeuge für die alten Verbindungen der USA mit dem Süden ist Jelly Roll Morton. Er gehört zu den authentischen Traditionsträgern der Musik von Louisiana jenseits aller Gattungbezeichnungen, mit deren Hilfe die Musik in der Jazzwelt eingeteilt wird. Das folgende Klaviersolo "New Orleans Joys" (Aufnahmedatum 1923) repräsentiert die in New Orleans gepflegte Variante der Habanera. Wie geläufig Morton diese Stildrift war, bezeugt sein legendäres Interview vom Jahr 1939 ("I invented Jazz ..."). Es ist mit Demonstrationen am Klavier durchsetzt, in denen Melodiegut mit der Formel [I..I..I.] und deren Varianten häufig auftaucht. Er selbst bezeichnet diesen Typus als "spanisch". Bemerkenswert an den "New Orleans Joys" ist, daß sie trotz dieses Flairs harmonisch dem 12taktigen Blues-Schema folgen.

22. USA: "New Orleans Joys" Fr,meaux FA 039 CD I Nr.3

Fr,meaux et Associ,s FA 039: Jazz New Orleans 1918-1944. Kommentar: Ph.Baudoin. Vincennes 1995.

****
****

Eine prominente Komposition der Jazzgeschichte wird in ihrem Titel als "Blues" bezeichnet, ohne die Standardcharakteristika eines solchen zu haben. Es handelt sich um den "Saint Louis Blues", vorgeblich von Christopher Handy. In der Interpretation von Jim Europe's 369th U.S. Infantry Band aus dem Jahr 1919 erweist er sich als Habanera, verfremdet durch zickige Soli. Der jungle style Duke Ellingtons ist hier bereits vorweggenommen. Die Begleitung lebt vollständig von der "klassischen" Habanera-Formel [II.I.I..]. Es scheint an der Zeit, einige Kapitel der Jazzgeschichte neu zu sichten.

23. USA: "Saint Louis Blues" Fr,meaux FA 181 CD I Nr.8

Fr,meaux et Associ,s FA 181: Early Jazz 1917-1923. Kommentar: D.Nevers. Vincennes 2000.

****
****

Die 8-zähligen Formeln spielen nicht nur im frühen Jazz, sondern auch in der zeitgleichen Unterhaltungsmusik am Broadway eine Rolle. Hier dienen sie wie schon bei George Bizet dazu, eine exotische Atmosphäre zu erzeugen. Im folgenden Song aus dem Jahr 1902 prägen sie den Refrain eines Liedes, der einem Zulu in den Mund gelegt wird. Wie der Text beweist, stellten sich die New Yorker die Zulu nach Art der Minstrel-Show vor:

If you lak-a-me, lak I lak-a-you
And we lak-a-both the same,
I lak-a-say, this very day,
I lak-a-change your name;
'Cause I love-a-you and love-a-you true
And if you-a love-a-me,
One live as two, two live as one
Under the bamboo tree.

24. USA: "Under the bamboo tree" Nonesuch records H-71304 A/4

Nonesuch records H-71304: After The Ball. A treasury of turn-of-the-century popular songs. Kommentar: J.Morris. New York 1974.

****
****

Über dieses exotische Timbre im Broadway-Entertainment hat die verformelte Melorhythmik Auswirkungen in Regionen und Stilen, in denen sie niemand mehr mit ihrem Ursprung in Verbindung bringt. Die Vereinigten Staaten griffen im 19.Jh. nach dem pazifischen Raum. 1854 erzwaingen sie die ™ffnung der japanischen Häfen, und 1898 besetzten sie Hawaii und die Philippinen. Die letzteren wurden wieder in die Unabhängigkeit entlassen, Hawaii jedoch dem Verband der USA eingegliedert. Durch die hawaiianische Rezeption der

nordamerikanischen Unterhaltungsmusik im frühen 20.Jh. entstand ein neues Instrument, das heute wie die Ukelele als "typisch" polynesisch gilt - die sogenannte HAWAII-GITARRE, englisch STEEL GUITAR. Sie ist ein Ableger der BOTTLE NECK GUITAR, die mit dem US-Tourismus auf die Inseln kam. Die Hawaiianer bauten die Glissandotechnik zu schmelzenden Kantilenen aus, die nach der Einführung der Elektroverstärkung an den Rand des Erträglichen getrieben wurden. Die folgende Aufnahme stammt aus dem Jahr 1928. Sie steht der amerikanischen Unterhaltungsmusik der Jahrhundertwende noch sehr nahe. Bei genauerem Hinhören entpuppt sie sich als Cake Walk, der durch das Arrangement und die Gitarrentechnik oberflächlich verfremdet wurde.

25. POLYNESIEN - HAWAII: "Hula love medley march" Rounder 1052 Nr.2

Rounder records 1052: Vintage hawaiian music. Steel guitar masters 1928-1934. Zusammenstellung: B.Brozman, Ch.Strachwitz. Kommentar: B.Brozman. Cambridge Mass. 1989.

Hilo Hawaiian Orchestra

****

Graz, im Mai 2002

****
****