Maximilian HENDLER

antill.030: Danzon und Cha cha
(Vom Rokoko zu den lateinamerikanische Kondensationen II)

****

1. KUBA: "Las Alturas de Simpson" Ethnic Folkways FE 4066 A/3
2. FRANKREICH - LULLY: "2e Air pour les matelots" Naxos 8.554003 Nr.16
3. KUBA: "Bururu-Barara" Harlequin HQ 2025 A/5
4. KUBA: "Tres Lindas Cubanas" PAN Records 4003 KCD Nr.5
5. KUBA: "Isora Club" World circuit WCD 060 Nr.9
6. KUBA: "Liliana" Ethnic Folkways FE 4066 B/3
7. MALLORCA: "Bolero de Valdemossa" Blau CD OF 074 Nr.1
8. KUBA: "Por un cerro mejor" Last call 3046132 Nr.5
9. PARIS: "Cuba en Paris" Harlequin HQ 2063 A/2
10. NEW YORK: "Tito on Timbales" RMM 82050 CD II Nr.5
11. PUERTO RICO: "Pepi~na" Arhoolie CD 7037-38 CD II Nr.16
12. KUBA: "Horchata" Piranha BCD-PIR 1258 Nr.21
13. ÄGYPTEN: "Jafnouhou" Baidaphon LPB 553 A/1
14. KUBA: "La Comparsa" Mercury 9279 146 B/3
15. USA: "Be Mindful Of Your Sacrament" Biograph BLP-12034 A/3
16. USA - COPLAND: "Danz¢n cubano" Arion ARN 68375 CD Nr.1
17. KUBA: "Rapsodia en Azul" Tumbao TCD 029 Nr.15
18. KUBA: "Rompiendo la rutina" Ethnic Folkways FE 4066 A/5
19. KUBA: "Ahora que eres mia" Tumbao TCD 078 Nr.2
20. PUERTO RICO: "Fausto y su Ford" Arhoolie CD 7037-38 CD I Nr.22
21. KUBA: "Mambo" Tumbao TCD 029 Nr.1
22. KUBA: "La Ega~nadora" Ethnic Folkways FE 4066 B/5
23. KUBA: "Silver Star" Fremeaux FA 176 CD IV Nr.6
24. KUBA: "50 y mas maravillas" Last call 3064132 Nr.3
25. KUBA: "El bodegero" World Circuit WCD 060 Nr.8

****

Die Vorstellungen der Europäer von kubanischen Tänzen und kubanischer Musik werden heute weitgehend vom Begriff SON beherrscht. Diese Gattung ist im kubanischen Musikleben zwar wichtig, jedoch keineswegs so dominierend, wie ihre Präsentation am internationalen Musikmarkt suggeriert. Vor allem ist sie vergleichsweise jung. Die ältere und innerkubanisch auch wichtigere Tradition bildet die DANZA, die von der aus Europa importierten CONTRADANZA abstammt. Sie wurde mitsamt ihrem internationalen Ablager, der HABANERA, in der zweiten Sendung dieser Reihe vorgestellt. In Kuba selbst war jedoch nicht die Habanera die bedeutendeste Sproßform der Contradanza, sondern der dokumentarisch erst später belegbare DANZON. Der Wortbildung nach handelt es sich dabei um den "Großen Tanz", und er ist tatsächlich der eigentlich repräsentative Paartanz der Insel. Er entstand in Matanzas, der Zentralprovinz von Kuba, aus der Erbmasse der Contradanza und im Wechselspiel mit der Danza.

Daß er im Verhältnis zu seiner Bedeutung in Kuba am Musikmarkt unterrepräsentiert ist, hat verschiedene Gründe. Zum einen liebt es der Kommerz, einen Begriff, der sich im Bewußtsein des Publikums festgesetzt hat,

bis zum äußerst möglichen zu benützen. Fragen nach der Korrektheit der Bezeichnung werden nicht gestellt. So zog die Mode des Bossa Nova um 1960 eine Zeit nach sich, wo alles, was aus Brasilien stammte, unter diesem Markennamen angeboten wurde, ungeachtet der Tatsache, daß die Brasilianer selbst für die betreffenden Musikformen ganz andere Namen verwendeten. Ähnliches geschah mit der kubanischen Musik nach dem 2. Weltkrieg, als der Name RUMBA alle authentischen Gattungsunterschiede überwucherte, und noch einmal am Ende des 20.Jh., wo der Begriff SON diese Funktion erfüllte.

Ein weiterer Grund für die Vernachlässigung des Danzon außerhalb Kubas liegt in der Magie der Kürzel AFRO. Die von Rousseau geweckte Sehnsucht nach dem "Edlen Wilden" wurde früher von den Schriftstellern gedeckt (Karl May!), heute profitiert der Musikkommerz davon. Da viele amerikanische Musiker unbestreitbar einen mehr oder minder großen Prozentsatz afrikanischer Gene in sich tragen, läßt sich das meiste, was sie von sich geben, mit dem Gütesiegel "Afro" vermarkten. Die einzig nötige Voraussetzung ist, daß sich das Produkt hinreichend von der Ästhetik der westlichen Hochkultur unterscheidet. Der Danzon paßt nicht in dieses Schema. Er klingt zwar nicht ausgesprochen europäisch, doch ist unüberhörbar, daß er dem "weißen" Kulturmilieu entstammt. Die Absurdität dieser Klassifizierung wird daran ersichtlich, daß der älteste dokumentarisch belegte Danzon vom "schwarzen" Komponisten Miguel Failde Perez stammt (siehe Musikbeispiel 1).

Drittens hat die Dominanz des Son gegenüber dem Danzon auf dem europäischen Musikmarkt auch ideologische Hintergründe. Der Son gilt als Gattung der Unterschichten mit "schwarzer" Schlagseite, der Danzon dagegen als "bürgerlich". Für den Danzon ist diese soziale Verortung richtig. Der Son ist dagegen als Gattung weder proletarisch noch "schwarz". Diese vereinfachende Gegenüberstellung ist ebenso unsinnig wie alle derartigen Simplifizierungen, doch leben Ideologien und vor allem Ideologen davon. Da das kommerzielle Revival der kubanischen Musik seinen Ursprung in Havanna hatte, war es umso leichter, das Produkt mit linken Attitüden zu vermarkten. Daß es sich dabei überwiegend um einen musikalischen Einheitsbrei handelt, der nach den älteren Gattungskriterien kaum mehr zu differenzieren ist, erleichtert das Unternehmen.

Wie die Danza die Habanera, so gebar auch der Danzon leichtere, dem alltäglichen Unterhaltungsbetrieb gemäßere Ableger. In den 1920ern entstand die DANZONETE, der Wortbildung nach eine Verkleinerungsform von Danzon, also das "Danzonchen". Die Danzonete ist als Tanz einfacher als der Danzon und öffnet sich in der Musik stärker volkstümlichen Elementen, was sie manchmal in die Nähe des Son rückt. Auch kann sie Vokalpartien enthalten, wogegen der Danzon nur instrumental vorgetragen wird. Ihre Pflege blieb im wesentlichen auf Kuba beschränkt. Als international erfolgreicher Kommerzableger ging aus der Danzonete um 1950 der Cha cha cha hervor, der einige Zeit auch in den europäischen Tanzschulen gelehrt wurde, bis die Beat-Mode in den 1960ern den paarigen Gesellschaftstänzen den Boden entzog. Auf Kuba selbst blieb er als Gattung erhalten.

****

THEMA 1: Danzon

****

Vom DANZON läßt sich kein historisch tragfähiges Entstehungsdatum angeben. Als gesichert gilt, daß er sich im Lauf des 19.Jh. in der Provinz

Matanzas, der Zentralprovinz von Kuba, entwickelte. Die näheren Umstände sind unbekannt. In Matanzas war der schwarze Komponist und Musiker MIGUEL FAILDE PEREZ (1852-1921) zuhause, der im Jahr 1879 das Werk "Las Alturas de Simpson" vorstellte. Es gilt als der älteste komponierte Danzon der kubanischen Musikgeschichte. Ob und in welcher Weise sich dieses Stück von den älteren Formen des Danzon unterscheidet, kann infolge des Mangels an Dokumenten nicht gesagt werden, desgleichen, welche Differenzen zwischen dem älteren Danzon und der Danza bestanden. Durch das kompositorische Werk Faildes wurde der Danzon in kurzer Zeit zum "kubanischen Nationaltanz", und parallel zur politischen Verselbstständigung der Insel erfuhr er eine nachdrückliche Pflege durch die neu entstehden Oberschichten.

Musikalisch unterscheidet sich der Danzon zumindest seit Failde von der Danza dadurch, daß er sich aus drei 16taktigen Formteilen in der Folge ABAC zusammensetzt, wogegen die Danza nur aus zwei Formteilen (ABAB) besteht. Im Hinblick auf Ragtime und Cakewalk und den frühen Jazz ganz allgemein ist interessant, daß die häufig verwendete Schlußformel dieser Gattungen, bestehend aus 4 Einheiten der Formzahl 8 [I.II.II. I.II.II. I.II.II. I.....] bereits im ersten komponierten Danzon von Failde die gleiche Funktion hat, wie auch die Stimmführung des Ensemblespiels an die Arrangements der frühen Jazz-Orchester erinnert - und das im Jahr 1879!

1. KUBA: "Las Alturas de Simpson" Ethnic Folkways FE 4066 A/3

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.

****

Wenngleich die historische Beziehung des Danzon zur Contradanza nicht so evident ist wie bei der Danza, ist auch seine musikalischen Herkunft von den Modetänzen des Rokoko nicht zu überhören, die ihrerseits aus der Verbürgerlichung der höfischen Ballet-Suiten aus der Alten Welt, vor allem aus Frankreich, entstanden (siehe Sendung 2). Als Beispiel dieser Gattung soll ein Satz aus dem "Ballet de Xerxes" dienen, komponiert von Jean-Baptist Lully im Jahr 1660. Sein voller Titel lautet: "2e Air pour les matelots jouans des Trompettes marines; 3e Air pour les Esclaves et Singes dansans." Die erwähnten "Trompettes marines" sind einsaitige Streichinstrumente entsprechend dem deutschen Trumscheit, die im Jahr 1660 bereits als veraltet galten und daher niedrig eingestuft wurden. Neben der Tatsache, daß sich darin die Anfänge exotistischer Tendenzen äußern (im 17.Jh.!), ist vor allem bemerkenswert, wie Sklaven und Affen de facto auf eine Ebene gestellt werden.

2. FRANKREICH - LULLY: "2e Air pour les matelots" Naxos 8.554003 Nr.16

Naxos 8.554003: Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Ballet Music for the Sun King. Aradia Baroque Ensemble. Kevin Mallon. Aufnahmen 1996: N.Kraft, B.Silver. Kommentar: K.Mallon. o.O. 1998.

****

In den Generationen nach Miguel Failde gilt der Komponist und Pianist ANTONIO MARIA ROMEU (1876-1955) als der bedeutendste Schöpfer von Danzones. Er soll über 1500 Titel dieser Gattung komponiert haben. Ihm wird auch die Einführung des Klaviers in den Ensembletyp zugeschrieben, der für die Interpretation des Danzon zuständig ist. Das folgende Musikbeispiel ist eine Originalaufnahme seines Ensembles aus dem Jahr 1928 mit ihm selbst am Klavier. Eingespielt wurde der Titel im Zug einer Tournee in Mexiko City.

3. KUBA: "Bururu-Barara" Harlequin HQ 2025 A/5

Harlequin HQ 2025: Hot dance music from Cuba. Volume sixteen. Aufnahmen 1909-1937. Kommentar: C.Diaz Ayala, R.K.Spottswood. Crawley WS o.J.

****

Daß der Danzon ursprünglich von der Oberschicht bevorzugt und gefördert wurde, verhinderte nicht, daß er in alle Schichten des Volkes drang. Auch der - ebenfalls dem 19.Jh. entstammende - Wiener Walzer wurde anfangs auf den Bällen der noblen Gesellschaft getanzt und eroberte schließlich auch die Vorstädte und Land. Die Volkstümlichkeit des Danzon äußert sich u.a. darin, daß er sogar in das Repertoire der Straßenorgeln aufgenommen wurde, die im Oriente de Cuba im Jahr 1876 eingeführt wurden und bis heute ein beliebtes Unterhaltungsmedium geblieben sind. Die folgende Aufnahme stammt von der Lochstreifenorgel der Familie Cuayo in der Stadt Holguin. Sie wurde im Jahr 1974 nach dem Muster französischer Modelle aus dem 19.Jh. gebaut und hat 232 Pfeifen, die in 17 Register gegliedert sind.

Der Titel "Tres Lindas Cubanas", der als eines der populärsten Lieder Kubas gilt, hat eine eigene Geschichte, aus der die Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen zu ersehen ist. Er wurde im Jahr 1926 von Guillermo Castillo, dem Leiter des berühmten "Sexteto Habanero", als Son komponiert. Von diesem Ensemble stammt auch die Originalaufnahme des Titels. Antonio Maria Romeu adaptierte und arrangierte die Komposition als Danzon, und in dieser Form ging sie in die populäre Tradition ein. Auch das folgende Beispiel reproduziert die Danzon-Variante. Darüberhinaus ist daran zu erkennen, daß die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gattungen der kubanischen Musik weniger die kompositorische Substanz betreffen, sondern stärker das Arrangement und die Darbietungspraktiken. Darin zeigt sich eine im allgemeinen nicht wahrgenommene Analogie zum Jazz.

4. KUBA: "Tres Lindas Cubanas" PAN Records 4003 KCD Nr.5

PAN Records 4003 KCD: Royal Tropical Institute. The Music Collection. Cien a~nos de tradicion. Organo oriental, street organ of the Oriente de Cuba. Aufnahmen 1995: B.Vervoorn. Kommentar: H.Haringhuizen. Leiden 1995.

****

Wie tief der Danzon in der kubanischen Tradition verankert ist, läßt sich daran erkennen, daß er selbst im Repertoire jener Musiker auftaucht, die

die kubanische Varinate des Jazz pflegen. Freilich entfernt sich dabei sein klanglicher Habitus stark von den Originalbesetzungen. Die folgende Aufnahme stammt von einem Ensemble um den Pianisten Ruben Gonzales, die neben dem Klavier noch Trompete, Posaune, Baß und eine Perkussionsgruppe enthält. Von einem Danzon im eigentlichen Sinn kann bei dieser Einspielung nicht mehr die Rede sein. Sie zeigt jedoch, daß auch diejenigen kubanischen Musiker, die sich der "Moderne" verpflichtet fühlen, keine Berührungsangst vor dieser traditionellen Gattung haben - zum Unterschied von manchen europäischen Aficionados kubanischer Musik.

5. KUBA: "Isora club" World Circuit WCD 060 Nr.9

World Circuit WCD 060: Chanchullo. Ruben Gonz lez. Aufnahmen 1997-2000: N.Gold, J.Boys. Kommentar: J.Fordham. London 2000.

****

THEMA 2: Charanga

****

Wie schon angedeutet, gehört zum authentischen Danzon eine bestimmte Besetzung, die den Namen CHARANGA trägt. Dieser Begriff hat auf Kuba einen merkwürdigen Bedeutungswandel erfahren. Im Standardspanischen benennt er die Blechblasensembles, d.h. die neuzeitlichen Fortsetzungen der ALTA des Spätmittelalters. Auf Kuba ist die Charanga jedoch ein Ensemble, dessen Klangbild von Querflöte und Streichern bestimmt wird, charakteristischen Instrumenten der alten BASSA. Enesemblegeschichtlich hat sich damit die Bedeutung des Namens in sein Gegenteil verkehrt. Die einzigen Instrumente, die die kubanische Charanga mit der Alta verbinden, sind die TIMBALES, Kesselpauken von kleinem bis mittlerem Format, die meist mehrfach besetzt sind. Es handelt sich um einen Trommeltyp eindeutig europäischer Herkunft, der die fast automatisierte Gleichung "kubanische Trommel = Afrika" ad absurdum führt. Heute werden sie oft in Anlehnung an die Jazz-Batterie durch einfellige Zylindertrommeln ersetzt.

Das exakte Alter der kubanischen Charanga-Besetzung ist nicht ermittelbar. Sicher ist nur, daß sie sich im Verlauf des späteren 19.Jh. aus den verschiedenen Salon-Ensembles herauskristallisierte. Ursprünglich enthielt sie auch Gitarren und deren wichtigste kubanische Variante TRES. Sie wurden in den 1920ern durch das Klavier ersetzt (siehe Musikbeispiel 3), wodurch der bis heute vorbildliche Standardtyp der Besetzung entstand. "La Charanga Tipica Nacional de Concierto", von der die folgende Aufnahme stammt, repräsentiert die "klassische" Charanga. Die Aufnahme wurde im Jahr 1979 im Zug einer Veranstaltung zum 100 Jahrestag des komponierten Danzon eingespielt (siehe Musikbeispiel 1).

6. KUBA: "Liliana" Ethnic Folkways FE 4066 B/3

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 kubanische Besetzung der Charanga hat ihre historischen Wurzeln in Ensembletypen, die heute noch in der westlichen Romania gängig sind. Der folgende "Bolero de Valdemossa" aus Mallorca läßt erkennen, worum es sich dabei handelt: Es sind jene Besetzungen, die die verbürgerlichten Ableger der Rokokomusik aus dem 17. und 18.Jh. pflegen. Danza und Danzon gehen nicht nur in ihrer musikalischen Substanz auf die Suiten der höfischen Ballete und der Schäferspiele zurück, sondern auch in den Orchestertypen, von denen sie herkömmlicherweise gepflegt werden. Freilich geschah der Wandel in mehreren historischen Schritten. Alles afro?

7. MALLORCA: "Bolero de Valdemossa" Blau CD OF 074 Nr.1

Blau CD OF 074: Folklore de Mallorca. Palma de Mallorca 1992.

****

Modernisierungstendenzen gehen natürlich auch an der Charanga nicht vorbei, wie die folgende Einspielung des Ensembles "Maravilla de Florida" aus dem Jahr 1997 zeigt. Mit Florida ist in diesem Fall nicht der Bundesstaat der USA gemeint, sondern die gleichnamige Stadt in der kubanischen Provinz Camagüey. Der unverstärkte Kontrabaß wurde durch einen E-Baß ersetzt, und der Satz der Timbales ist weitgehend dem Jazz-Schlagzeug angeglichen, akustisch erkennbar an der Verwendung von Becken, die älteren Charangas fremd sind. Desgleichen können die Solisten nicht verleugnen, daß ihnen der Jazz bekannt ist. Trotz dieser Neuerungen bleibt der stilistische Rahmen der Charanga gewahrt. Es handelt sich um keinen Bruch mit der Tradition, sondern um deren kontemporäre Ausführung.

8. KUBA: "Por un cerro mejor" Last call 3046132 Nr.5

Last call 3046132: Maravilla de Florida. 50 y mas maravillas.
Aufnahmen 1997: G.Dussaugey, C.Arguedas. Kommentar: I.Leymarie.
Montrouge 1999.

****

Nach diesen Beispielen wird deutlich, in welchem Gegensatz die Produkte der internationalen Lateinamerikamoden zu den authentischen kubanischen Traditionen stehen, sei es in den USA oder in Europa. Das gilt nicht erst für die Jahrzehnte nach dem 2.Weltkrieg, sondern schon für die Zwischenkriegszeit. So präsentierte das "Orchestre Typique Cubaine" unter der Leitung von Alcide Castellano den Parisern im Jahr 1930 einen Danzon mit dem programmatischen Titel "Cuba en Paris" in der Besetzung Trompete, Tenorsax, Altsax, Klavier und Perkussion. Mit einer Charanga hat diese Instrumentierung nicht einmal am Rand etwas zu tun. Obendrein tritt in der Begleitung die clave de son [I..I..I...I.I...] auf (siehe Sendung 5), die der Originalform des Danzon fremd ist. Selbst die Stimmführung der Bläser gleicht eher einer Spätform des New Orleans-Stils als einer Charanga. Das Rezept lautet: Gulasch ist gut; Vanillecreme ist gut; wie gut muß erst Gulasch mit Vanillecreme sein! Obendrein ist auf die Ahnungslosigkeit des Publikums Verlaß.

9. PARIS: "Cuba en Paris" Harlequin HQ 2063 A/2

Harlequin HQ 2063: Cubans in Paris 1930-1938. Kommentar: A.Boulanger. Crawley WS 1988.

****

Einer der wichtigsten Popularisierer und damit auch Deformierer der kubanischen Musik in den Vereinigten Staaten war der Orchesterleiter und Timbalero Tito Puente. Er hat für den Jazzverschnitt auf der "weißen" Seite die gleiche Bedeutung wie Machito auf der "schwarzen". Obwohl er als Sohn puertoricanischer Immigranten in New York geboren wurde, lassen seine Instrumente, die Timbales, und auch Eigenheiten seiner Besetzungen erkennen, daß er von Einflüssen aus dem Charanga-Milieu geprägt ist. An seinen Orchesterarrangements, die von Jazzbläsersätzen dominiert werden, könnte diese musikalische Herkunft nicht mehr festgestellt werden. Auch in seinem Repertoire dominieren Themen aus dem Jazz und der US-Kommerzmusik. Selbst in seinen Soli ist der Hintergrund kubanischer Trommelstile weitgehend eliminiert. Er bedient den Geschmack eines überwiegend juvenilen Publikums, das auch im Jazz der Hauptabnehmer ausgedehnter Schlagzeugsoli ist.

10. NEW YORK: "Tito on Timbales" RMM 82050 CD II Nr.5

RMM records RMM 82050: Tito Puente. 50 years of swing. Aufnahmen 1946-1996. Kommentar: M.Holston. Fontainebleau 1997.

****

THEMA 3: Cinquillo cubano

****

Der Rhythmus des Danzon (und auch der Danza) wird von einer 16zähligen Formel dominiert, die den Namen CINQUILLO CUBANO trägt. Dieser setzt sich nach kubanischer Auffassung aus zwei 8zähligen Formeln zusammen, von denen die erste die Struktur [I.II.II.] hat, die zweite die Struktur [I.I.I.I.]. Mit anderen Worten, die erste Hälfte setzt sich aus den Werten 1 x 2 und 2 x 3 zusammen, wogegen die zweite Hälfte aus 4 x 2 besteht. Europäisch ausgebildete Musikologen pflegen vor allem in Bezug auf die erste Achtergruppe von "Synkopen" zu sprechen, was jedoch das Wesen dieses Rhythmustyps verfehlt. Es handelt sich bei diesem und ähnlichen Gebilden nicht um "Takte", bei denen der Begriff Synkope sinnvoll wäre, sondern um Gestalten der ADDITIVEN RHYTHMIK, die systematisch aus den Grundwerten 2 und 3 zusammengesetzt werden und keinen Bezug zu einem "starken" und einem "schwachen" Taktteil haben. Wird ein solcher hineingehört, was europäisch inkulturierte Musikhörer wahrscheinlich tun, handelt es sich um eine Fehlinterpretation derartiger Strukturen. Zu ihrer Beschreibung ist der Begriff "Synkope" nicht etwa nur falsch, sondern schlicht sinnlos.

Eine andere Frage ist die historische Herkunft dieser Formel. Die gängige Standardantwort lautet selbstverständlich AFRIKA. Dieser Kontinent ist der große Papierkorb der Afroamerikanistik, in den alles hineingesteckt wird, was sich aus den Modellen der neuzeitlichen westlichen Kunstmusik nicht

erklären läßt. Bei globaler Musibetrachtung ist die Realität komplizierter. In Zentralafrika, vor allem im Großraum des Kongo, von wo viele Sklaven nach Amerika transportiert wurden, spielen zwar 16zählige Formeln eine große Rolle, die jedoch die Basisstruktur [I.I.I.I..I.I.I..] oder 2-2-2-3-2-2-3 haben. Es handelt sich um einen der "letzten Rhythmen" des Derler-Systems. Die theoretische Basis des Cinquillo cubano lautet aber [I.I.I.I.I.I..I..] oder in Zahlen 2-2-2-2-2-3-3. Nächstverwandte Formeln werden in der orientalischen Musik vom Maghreb bis ins Tarimbecken häufig verwendet, doch gibt es keine historische Brücke, auf der sie nach Amerika gelangt sein könnten, soferne nicht gänzlich haltlose Spekulationen betrieben werden sollen, die freilich der Afroamerikanistik nicht fremd sind.

Der Versuch einer Lösung des Dilemmas könnte folgendermaßen lauten: Die Grundschichte der weißen Bevölkerung auf den Antillen stammt aus Spanien, von welcher Kolonialmacht auch immer die Inseln später in Besitz genommen wurde. Die ersten Auswanderungswellen nach der Entdeckung brachten vor allem Andalusier in die Neue Welt, von denen etliche soeben erst unter spanische Herrschaft geraten waren, denn 1492, im Jahr der Enteckung Amerikas, verließ auch der letzte maurische Fürst von Granada iberischen Boden. Der Großteil der noch vorhandenen maurischen Oberschicht zog sich mit ihm nach Marokko zurück, doch das "niedere Volk" blieb in Spanien. Ohne daß es dokumentarisch belegbar wäre, ist damit zu rechnen, daß sich unter den Auswanderern Gruppen arabisch-berberischer Herkunft befanden, die dieses Ventil benutzten, um sich dem unmittelbaren Druck der siegreichen Reconquista zu entziehen. Kulturell waren aber auch die romanischen Andalusier zu dieser Zeit noch maurisch geprägt, denn jene Formen, die heute "spanisch" genannt werden, gewannen erst nach der Reconquista ihre Kontur.

Musikhistorisch ist daraus der Schluß zu ziehen, daß den weißen Erstsiedlern in Lateinamerika additive Rhythmusstrukturen bekannt gewesen sein müssen. Anhand von Beispielmaterial aus den älteren Schichten der iberischen und der maghrebinischen Musik wäre zu diskutieren, wie sie beschaffen gewesen sein könnten. Da bei den afrikanischen Ankömmlingen gleichfalls die Vertrautheit mit additiver Rhythmik vorauszusetzten ist, fanden die ansonsten differierenden Musikwelten darin eine für beide Seiten begehbare Brücke, über die im Lauf der Zeit auch andere Musikelemente ineinanderfließen konnten. Damit war eine Basis vorhanden, die spätere Überschichtungen färbte. Durch ständige Anleihen der wechselnden Tanzmoden bei diesem nunmehr traditionellen Fundus, mit denen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu rechnen ist, wurden verschiedene Formeln in der Gestalt isoliert und stilisiert, in der sie heute noch greifbar sind. Daß sich in diesem Prozeß sekundäre Analogien mit dem Orient ergeben müssen, liegt in der Natur der Materie. Unter den zahllosen Formeln, die von der FZ 16 theoretisch gebildet werden können, gibt es nur wenige, die den Sinn für Proportionen vollständig befriedigen. Dazu gehört unter anderem der Cinquillo cubano, aber auch die Clave de son, die in der Sendung 5 besprochen wird.

Geographisch ist Kuba das Hauptverbreitungsgebiet des Cinquillo cubano. Daneben findet er sich auch auf Puerto Rico, nicht jedoch in Haiti oder der Dominikanischen Republik, geschweige denn auf den anderen Inseln der Antillen. Die enge Verwandtschaft der musikalischen Formensprache zwischen Kuba und Puerto Rico ist ein Problem, das von der Afroamerikanistik bislang nicht nur nicht gelöst, sondern nicht einmal thematisiert wurde. Im folgenden Klangbeispiel, aufgenommen von der "Orquesta de Paco Duclerc" im Jahr 1932,

tritt der Cinquillo cubano sogar mit dem orientalisch wirkendem Akzentwechsel [x.II.II.x.I.I.I.] auf, wodurch seine Struktur besonders gut wahrnehmbar ist.

11. PUERTO RICO: "Pepi~na" Arhoolie CD 7037-38 CD II Nr.16

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

****

Der Cinquillo cubano kann in zwei Gestalten erscheinen, die sich durch die Position der beiden Achtergruppen voneinander unterscheiden. Steht der anisometrisch gegliederte Teil [I.II.II.] an erster Stelle, wird vom PRIMER TIEMPO gesprochen. Das SEGUNDO TIEMPO entsteht dadurch, daß dieser Teil an die zweite Stelle rückt, womit die Formel die Gestalt [I.I.I.I.I.II.II.] bekommt.
Im folgenden Danzon aus der Provinz Pinar del Rio ist gut zu hören, wie der Wechsel zwischen Primer tiempo und Segundo tiempo benützt wird, um die Formteile der Komposition von einander abzusetzen. Die Einleitung (der A-Teil) ist im Primer tiempo gehalten, das B-Motiv dagegen im Segundo tiempo. Weitere Abschnitte gehen in eine vollständig gerade Begleitung [I.I.I.I.] über.

12. KUBA: "Horchata" Piranha BCD-PIR 1258 Nr.21

Piranha BCD-PIR 1258: Dr. Olavo Alen Rodriguez, From afrocuban music to Salsa. Book and CD. Berlin 1998.

****

Die Bewohner des sogenannten Westens neigen zur Annahme, sie seien die einzigen, die eine internationale Musikszene hätten. Das ist ein Irrtum. Vor allem die lateinamerikanische Musik wirkte auf andere Weltteile intensiver als auf Europa, da sie über bessere Voraussetzungen zur Rezeption vor allem der Rhythmik verfügen. So blieb den Orientalen die Verwandtschaft der Strukturen nicht verborgen. Ein Beispiel für ein orientalisiertes Modell aus Kuba ist "Jafnouhou", Ende der 1930er von Mohammed Abd el Wahab komponiert, dem berühmtesten ägyptischen Sänger und Ud-Spieler im 20. Jahrhundert. Die Formel [x.x.I.x.I.xI.xI.] mag in Verbindung mit dem Orchesterarrangement und vor allem dem Gesang des Maestros durchaus "orientalisch" wirken. Tatsächlich handelt es sich dabei um nichts anderes als um den Cinquillo cubano im Segundo tiempo, angereichert um die von der orientalischen Musikästhetik bevorzugten Biakzentualität. Abd el Wahab war zu seiner Zeit ein Neuerer, der sich westlichen Einflüssen öffnete, was unter König Faruk leichter war als unter Präsident Nasser und seinen Nachfolgern.

13. ÄGYPTEN: "Jafnouhou" Baidaphon LPB 553 A/1

Baidaphon LPB 553: Mohamed Abdelwahab vol.II. Les chansons eternelles. Paris o.J.

****

Die rhythmischen Analogien zwischen Antillen und Orient müssen jedoch auch in der umgekehrten Richtung bewußt geworden sein. Wenn Xavier Cugat im Jahr 1964 den Titel "La Comparsa" (Komposition von Ernesto Lecuona) mit der Formel [Ix.xx.I.x.x.I...] unterlegt, die mit der Standardformel zur Begleitung des Bauchtanzes fast identisch ist, darf ein bewußt eingesetzter Orientalismus vermutet werden. In diesem Zusammenhang einige Überlegungen zum Begriff "Einfluß", der in der kulturhistorischen Diskussion positiven wie negativen Mystifizierungen ausgesetzt ist. Das Prinzip der "selektiven Rezeption" bedeutet in Anwendung auf das Thema dieser Sendung folgendes: Musiker, die professionell mit additiven Rhythmusformeln umgehen, wie es auf den Antillen der Fall ist, brauchen keinen Druck von Superstratinstanzen, um sich solche Gestalten anzueignen. Sie hören sie und wissen Bescheid - und verwenden sie bei nächster Gelegenheit, bei der sie ihnen als Effekt passend erscheinen. Der "Strukturenklau" ist so alt wie der Musikerstand. Life is so easy ...

14. KUBA: "La Comparsa" Mercury 9279 146 B/3

Mercury 9279 146: Xavier Cugat e la sua orchestra. Itinerario sudamericano. Aufnahmen 1955-1964. Milano o.J.

****

Überraschenderweise taucht unter den Aufnahmen des Jahres 1971 von Reverend Gary Davis die Formel [I.x.I.xI.Ix.I.x.] auf, die mit dem Cinquillo cubano zwar nicht identisch, aber nahe verwandt ist. Theoretisch gesprochen handelt es sich um die dritte Position der Minimaldistribution, wobei das Segundo tiempo der ersten Position entspricht. Er begleitet damit auf der Gitarre den Titel "Be Mindful Of Your Sacrament". Daß Rhythmusformeln von den Antillen den Vor- und Frühformen des Jazz nicht unbekannt sind, wurde schon mehrfach erwähnt. Daß sie jedoch auch im Gospel-Milieu auftauchen können, ist neu. Davis stammt aus dem Laurens County in Piedmont, South Carolina. Dieses Gebiet war vor der Anglisierung (Yankiesierung) von französischen Siedlern bewohnt und das südlich anschließende Tiefland von Spaniern. Hier liegen die Wurzeln der Traditionen, aus denen ihm die Formel zuwuchs.

15. USA: "Be Mindful Of Your Sacrament" Biograph BLP-12034 A/3

Biograph BLP-12034: The Legendary Reverend Gary Davis. Volume 2 - 1971. Aufnahmen 1971: H.O'Neal. Kommentar: D.Kent. Canaan N.Y. o.J.

****

THEMA 4: Rezeption

****

Der Einfluß der kubanischen und in weiterem Sinn antillianischen Musik auf den Jazz und die Unterhaltungsmusik der Vereinigten Staaten wurde in dieser Sendereihe schon mehrmals angesprochen. Weniger bekannt ist, daß auch die Komponisten der Kunstmusik nicht vollständig daran vorbeigehen konnten. Ein Beispiel dafür ist der "Danzon Cubano" von Aaron Copland (1900-1990), komponiert für zwei Klaviere im Jahr 1942. Im Gegensatz zu Gary Davis stützt

sich Copland nicht auf tradierte Strukturen, sondern er nimmt den Danzon als Vorwand, um seine der Moderne angehörenden Musikideen zu konkretisieren. Er macht auch keinen Gebrauch vom Cinquillo cubano oder verwandten Strukturen. Soweit in seiner Komposition formelhafte Gestalten auftauchen, gehören sie eher in das Umfeld der Habanera. Alles in allem handelt es sich bei diesem Werk nicht um einen Danzon, sondern um kubanisch inspirierten Exotismus.

16. USA - COPLAND: "Danz¢n cubano" Arion ARN 68375 CD Nr.1

Arion ARN 68375 CD: Musique am,ricaine pour deux pianos. Copland, Gershwin, Barber, Lee. Christian Ivaldi, Noel Lee. Aufnahmen 1997. Kommentar: N.Lee. Paris 1997.

****

Auch zwischen Kuba und den Vereinigten Staaten verlief die Rezeption nicht nur in einer Richtung. Wenn die Charanga "Antonio Arca~no y sus Maravillas" im Jahr 1945 eine "Rapsodia en Azul" spielt, handelt es sich selbstverständlich um nichts anderes als um die "Rhapsody in Blue" von George Gershwin. Das Arrangement, das die Komposition zu diesem Zweck verpaßt bekam, ist jedoch so Charanga-typisch, daß ein Hörer, der das Original von Gershwin nicht kennt, einen authentischen Danzon darin vermuten muß.

17. KUBA: "Rapsodia en Azul" Tumbao TCD 029 Nr.15

Tumbao TCD 029: Danz¢n mambo. Antonio Arca~no y sus Maravillas 1944-1951. o.O.1993.

****

THEMA 5: Danzonete

****

Bei aller Beliebtheit haftet dem Danzon eine gewisse Feierlichkeit an, die ihn von den Allerweltstänzen abhebt. Im Lauf der Zeit brachte er verschiedene Ableger hervor, die zwar etwas von seinem Flair bewahren, aber doch volksnäher sind und besser in die Atmosphäre der Tanzlokale passen. Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie weiterhin vom Ensembletyp der Charanga gepflegt werden. Am ältesten davon ist die DANZONETE, der Wortbildung nach eine Verkleinerungsform von Danzon. Sie enthält Vokalpartien, während der Danzon eine rein instrumentale Gattung ist, und macht auch Anleihen beim volkstümlichen Rhythmusinventar. Dadurch nähert sie sich im Gesamtcharakter dem Son. Die folgende Nummer "Rompiendo la rutina", von Aniceto Diaz im Jahr 1929 komponiert, gilt als die erste Danzonete der kubanischen Musikgeschichte. Der Titel könnte programmatisch gemeint sein, denn er bedeutet in deutscher Übersetzung "Die Routine durchbrechend".

18. KUBA: "Rompiendo la rutina" Ethnic Folkways FE 4066 A/5

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 Danzonete war in den 1930ern neben dem Son die populärste Gattung der kubanischen Musik. Die stilistischen Unterschiede hinderten jedoch die Interpreten nicht daran, sich als Grenzgänger zu betätigen. Der Sänger der folgenden Aufnahme ist Alfredito Valdes, der seine Karriere im "Septeto Nacional" begann, dem bekanntesten Son-Ensemble der Jahre um 1930. Trotz dieses Starts wechselte er im Jahr 1936 in die Charanga des Pianisten und Orchesterleiters Cheo Belen Puig über, mit dem er in den folgenden Jahren ein Reihe von "Hits" produzierte. Einer davon wurde die von Ernesto Lecuona komponierte Danzonete "Ahora que eres mia", aufgenommen im Jahr 1937.

19. KUBA: "Ahora que eres mia" Tumbao TCD 078 Nr.2

Tumbao TCD 078: Me han dicho que t£ me quieres. Orquesta Cheo Belen Puig 1937-1940. Kommentar: J.Pujol. Barcelona 1996.

****

Die Danzonete verbreitete sich wie der Danzon kaum über Kuba hinaus. Lediglich in Puerto Rico fand sie eine Pflegestätte, was nach den Erfahrungen bei der Danza und dem Danzon zu erwarten war. Hier verlor sie allerdings die Bindung an die Charanga. Die folgende Aufnahme aus dem Jahr 1930 stammt vom "Grupo Antillano" des Sängers Manuel Jimenez Otero, der stilistisch ein "Allrounder" war. Das Führungsinstrument des Ensembles ist eine Trompete, und zur Originalbesetzung gehörten auch noch Claves, die die Tontechniker ihren Geräten bei dieser Aufnahmesitzung jedoch nicht zumuten wollten. Damit wird der Unterschied zu den Besetzungen der Son-Orchester vollständig verwischt und die Danzonete damit zu einer Gattung, die von jeder beliebigen Besetzung gespielt werden kann.

20. PUERTO RICO: "Fausto y su Ford" Arhoolie CD 7037-38 CD I Nr.22

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

****

Ein ähnliches Schicksal wie die Danzonete auf Puerto Rico hatte der MAMBO im internationalen Musikgeschäft und schließlich auf Kuba selbst. Er entstand im Charanga-Milieu, löste sich jedoch vollständig davon und wurde für alle denkbaren Instrumentierungen spielbar. Als sein Schöpfer gilt der Komponist und Pianist Orestes Lopez, der den ersten "Danzon Mambo" im Jahr 1938 schrieb, als er Mitglied des Ensembles "Antonio Arca~no y sus Maravillas" war. Die Bezeichnung "Mambo" kommt von Zeitwort "mambear", das Lopes in der Bedeutung von "improvisieren" verwendete. Es scheint sich dabei um seine eigene Erfindung zu handeln. Der Anschluß an verschiedene Bantu-Vokabeln, von dem in etlichen Veröffentlichungen gesprochen wird, ist etymologisch nicht haltbar. Die folgende Aufnahme des Titels stammt zwar erst aus dem Jahr 1951,

doch handelt es sich um die Originalkomposition von Orestes Lopez.

Das weitere Schicksal des Mambo wurde allerdings nicht von kubanischen Charanga-Ensembles bestimmt, sondern von dem aus Kolumbien (!) stammenden Orchesterleiter DAMASO PEREZ PRADO. Er führte im Verlauf der 1940er die Blechbläsersätze der Jazzorchester in die Arrangements lateinamerikanischer Tanzmusik ein und hatte damit auf dem internationalen Musikmarkt einen solchen Erfolg, daß er als "Erfinder" des Mambo gilt. Wenngleich diese Zuschreibung nicht stimmt, ist sie selbst in seriösen Enzyklopädien zu finden. Der Erfolg Perez Prados rief zahllose Nachahmer auf den Plan, die den Mambo schließlich bis zur Unkenntlichkeit verwässerten. Das internationale Echo wirkte auf Kuba zurück, und der Mambo schied auch in seiner Heimat aus dem Charanga-Repertoire aus, weshalb er hier nicht weiter verfolgt wird.

21. KUBA: "Mambo" Tumbao TCD 029 Nr.1

Tumbao TCD 029: Danzon mambo. Antonio Arca~no y sus Maravillas 1944-1951. o.O.1993.

****

THEMA 6: Cha cha cha

****

Der jüngste Ableger des Danzon/Charanga-Komplexes ist der Cha cha cha. Die Namensbildung gilt als schallnachahmend. Er wurde von Anbeginn für die von Rundfunk und Schallplatten dominierte Musikszene nach dem 2.Weltkrieg kreiert. Der erste Cha cha cha der Musikgeschichte ist "La Ega~nadora", im Jahr 1951 komponiert von Enrique Jorrin, der aus dem Orchester "Antonio Arca~no y sus Maravillas" hervorgegangen war, in dessen Kreis auch der Mambo entstand (siehe Musikbeispiel 21). Im Gegensatz zu den meisten anderen kubanischen Gattungen hat der Cha cha cha von Anbeginn eine Affinität zur "sweet music". Diese dem Musikkommerz entgegenkommende Charakteristik und die Anfang der 50erJahre um sich greifende Produktion von Langspielplatten trugen viel zu seiner internationalen Polularisierung bei.

22. KUBA: "La Ega~nadora" Ethnic Folkways FE 4066 B/5

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.

****

Obwohl der Cha cha cha von den Nachahmungen im internationalen Kommerz musikalisch ebenso deformiert wurde wie der Mambo, entfernte er sich auf Kuba nicht in gleichem Maß von seinen Ursprüngen. Der folgende Titel "Silver Star", ebenfalls eine Komposition von Enrique Jorrin, wurde im Jahr 1989 von der Charanga "Ases del Ritmo" aus Pinar del Rio aufgenommen. Er zeigt noch Erinnerungen an den Cinquillo cubano, der aus dem Mambo gänzlich getilgt ist, und sogar die Figur [I.II.II. I.II.II. I.II.II. I.....] taucht auf, die schon im ältesten komponierten Danzon vom Jahr 1879 Klauselfunktion hat (siehe Musikbeispiel 1).

23. KUBA: "Silver Star" Fremeaux FA 176 CD IV Nr.6

Fremeaux 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.

****

Das folgende Klangbeispiel läßt den rezenten Stand des Cha cha cha in der kubanischen Musik erkennen. Es wurde im Jahr 1997 von der Charanga "Maravilla de Florida" eingespielt und ist eine Komposition des Ensemblechefs Norberto Puents Quintana. Dieses Orchester repräsentiert auch die zeitgenössische Variante des Charanga-Typs (siehe Musikbeispiel 8).

24. KUBA: "50 y mas maravillas" Last call 3064132 Nr.3

Last call 3046132: Maravilla de Florida. 50 y mas maravillas. Aufnahmen 1997: G.Dussaugey, C.Arguedas. Kommentar: I.Leymarie. Montrouge 1999.

****

In den Vereinigten Staaten gingen der Mambo und andere Gattungen der kubanische Musik vielfältige Verbindungen mit dem Jazz ein. Der Cha cha cha wurde davon nicht erfaßt. Er war für die einschlägig interessierten Musiker offenbar zu "sweet". Auf Kuba kam es jedoch auch zu derartigen Kreuzungen. Die Gruppe um den Pianisten Ruben Gonzales (siehe Musikbeispiel 5) verwendet Cha cha cha-Themen als Grundlage ihrer Improvisationen. Diese Wahl ist nicht ohne historische Hintergründe, denn Ruben Gonzales war mehrere Jahre der Pianist des Orchesters von Enrique Jorrin, der den Cha cha cha ins Leben rief.

25. KUBA: "El bodegero" World Circuit WCD 060 Nr.8

World Circuit WCD 060: Chanchullo. Ruben Gonz lez. Aufnahmen 1997-2000: N.Gold, J.Boys. Kommentar: J.Fordham. London 2000.

****

Graz, im Mai 2002