Maximilian Hendler

antill.050: Son Montuno
(Die musikalischen Folgen der Landflucht auf Kuba I)

****
****

1. KUBA: "Mam Inés" Tumbao TCD 303 Nr.12
2. PUERTO RICO: "Siboney" Arhoolie CD 7037 Nr.9
3. KUBA: "Perfidia" Tumbao TCD 038 Nr.1
4. KUBA: "Los derechos del brujo" Harlequin HQ CD 63 Nr.16
5. KUBA: "El Sonero" Tumbao TCD 304 Nr.20
6. SPANIEN: "Pater noster" Archiv 2533 163 A/11
7. SPANIEN - LIBRE VERMELL: "Cuncti simus" EMI H.M.V.1C065-45 641 B/1
8. KANARISCHE INSELN: "Romance de la huida a Egipto" CCPC CD 364 Nr.8
9. SARDINIEN: "Perantunada per Sant'Antonio" Albatros ALB 3 C/5
10. KOLUMBIEN: "Arullo San Antonio" Explorer H-72036 A/1
11. GEORGIA SEA ISLANDS: "Knee bone" Rounder 1713 Nr.18
12. CAYENNE: "Musiques de Carnaval" BAM LD 308 (M) A/1
13. KUBA: "Los funerales de Papa Montero" Intuition INT 3193 2 Nr.7
14. PUERTO RICO: "Que le den" Harlequin HQ CD 68 Nr.2
15. KUBA: "Jamon con Yuca" EPM Musique 995482 Nr.23
16. BAHAMAS: "Gal, you want to go to Scambo" Folkways FS 3846 A/7
17. KANARISCHE INSELN: "Madre Palma" CCPC CD 153 Nr.3
18. MEXIKO: "Un momento" Alma Latina ALCD 001 Nr.12
19. PARIS: "Sous les Tropiques" Fremeaux FA 007 II Nr.11
20. ITALIEN: "La Paloma" Trikont US-0241 Nr.11
21. ENGLAND: "Not fade away" Decca TXS 101 A/6
22. SIERRA LEONE: "Please go easy with me" Cooking Vinyl COOK 010 A/2
23. KENYA: "Elias Odede" Original music OMA 101 A/3
24. INDIEN - GUJARAT: "Ganpati-Dada" Playa PS 65193 Nr.1
25. KUBA: "Papa Montero" Rounder CD 1078 Nr.10

UNTERLEGBEISPIELE:
---

26. KUBA: "Tupi" Tumbao TCD 038 Nr.19
27. KUBA: "Trompeta querida" BMG 74321 42858 2 Nr.8
28. PUERTO RICO: "El billetero" Harlequin HQ CD 68 Nr.18
29. KANARISCHE INSELN: "Rita la caimana" CCPC CD 372 Nr.9

****
****

Durch revivalistische Bewegungen in Kuba (Stichwort: Buena Vista Social Club) in den letzten Jahrzehnten des 20.Jh. dürfte heute SON der international bekannteste Gattungsname der kubanischen Musik sein. Dadurch entsteht eine verzerrte Vorstellung vom lateinamerikanischen Sprachgebrauch.
Im Gegensatz zum Namen RUMBA, der wie SON im Spanischen beheimatet ist, aber ursprünglich nur auf Kuba (mit Ablegern in Puerto Rico) zu luxurieren begann, findet sich der Begriff SON in den Volkstraditionen der Weißen, Mestizen und sogar Indianer nahezu aller hispano-amerikanischen Länder. Insbesondere in Mexiko hat jedes Dorf und jeder Brauchtumskomplex seine eigenen Sones, die sich z.T. beträchtlich voneinander unterscheiden. Wenn vom kubanischen Son die Rede ist, müsste korrekterweise die Bezeichnung SON CUBANO verwendet werden. Da im Folgenden nur dieser betrachtet wird, bleibt es hier vereinfachend beim simplen Begriff SON.

Das standardspanische Wort SON leitet sich von lateinisch SONUS ab und hat die Grundbedeutung "Klang". Aus diesem semantischen Kern entwickeln sich mannigfaltige Spezialbedeutungen, von denen manche für das deutsche Sprachgefühl nicht mehr unmittelbar nachzuvollziehen sind wie etwa "Vorwand, Ausrede" usw. Zu einem Musikterminus wurde der Begriff erst in Amerika. Wesentlich für seinen neuweltlichen Gebrauch ist, dass er wie auch RUMBA ursprünglich keinen bestimmten Tanz bezeichnet, denn dadurch wird sein schwer fassbarer Facettenreichtum verständlich. Speziell der SON CUBANO soll laut DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ESPASA auf die religiöse Poesie des spanischen Spätmittelalters zurückgehen, wie sie im LIBRE VERMELL (siehe Sendung 3) erhalten ist. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der kubanische Dichter Nicol s Guillén den Son als Lyrikform ohne Musik verwendete. Zur Tanzbezeichnung konnte er dadurch werden, dass im älteren spanischen und damit auch lateinamerikanischen Volksgebrauch Gesang und Tanz noch in hohem Maß eine Einheit bilden, wie es Thrasybulos Georgiades für die frühgriechische Kultur herausarbeitete. (Regiebemerkung: Wenn ich mich recht erinnere, müssten in der Sammlung SCHWARZER ORPHEUS von Janheinz Jahn Gedichte von Guillén enthalten sein. Vielleicht könnte das eine oder andere in die Sendung eingebaut werden.)

Die Geschichte des SON CUBANO ist umstritten. Claus SCHREINER, Musica Latina. S.274 schreibt dazu folgendes:

"Der berühmteste und wohl auch älteste Son Kubas ist der 'Son de Ma Teodora' aus dem 17.Jh. Dem Vernehmen nach war Ma Teodora eine damals berühmte schwarze Volkssängerin. Man vermutet, dass in die Art ihrer Sones eventuell neben afrikanischen und spanischen Liedcharakteristika Elemente des "Areito" eingeflossen sind, die der Mönch Bartolomeu de Las Casas zu Beginn des 16.Jh. als Lied- und Tanzform der Kariben-Indianer beschrieben hat. Dieser frühkoloniale Son führte in der kubanischen Musik ein relativ bescheidenes Dasein, bis er gegen 1920 von den Musikern des Danzon wiederentdeckt wurde. Aber nicht nur die Salon-Orchester des Danzon zogen Nutzen aus dieser Wiederbelebung. Er ergänzte nun auch das Repertoire der afrokubanischen Musikgruppen, die seinen Rhythmus (2/4) mit polyrhythmischenn Strukturen umwoben, ihn also wie im brasilianischen Samba mit Claves, G□iros, Trommeln und anderen Perkussionsinstrumenten in jeweils unterschiedlichen rhythmischen Figuren innerhalb des gleichen Taktes spielten. Mit seinen beiden Teilen "Largo" (Vers) und "Montuno" (Refrain) bot er zum einen bekannte afrikanische Liedstrukturen, zum anderen großen Freiraum musikalischen Ausdrucks. Man zählt heute auf Kuba mehr als ein Dutzend stilistischer Varianten."

Dem kubanischen Musikologen Olavo Al,n RODRIGUEZ zufolge (Begleitheft Piranha BCD-PIR 1258) ist Ma Teodora jedoch keine historische Persönlichkeit, sondern eine Fiktion, geschaffen vom erwachenden kubanischen Nationalismus in der zweiten Hälfte des 19.Jh., um eine anderweitig nicht belegbare Tradition zu gründen. Richtig an der Ma Teodora-Legende könnte sein, dass der Begriff Son auf Kuba schon im 17.Jh. als Musikterminus verwendet wurde, was aber keine Schlüsse auf die Beschaffenheit der Musik zulässt. Laut Danilo Orozco, einem älteren kubanischen Musikforscher, stammt der Son aus der Sierra Maestra, die sich über Granma und Oriente de Cuba, die beiden östlichsten Provinzen der Insel, erstreckt. Er zieht diesen Schluss aus der Tatsache, dass dort besonders altertümliche Formen des Son erhalten sind. Nun sind Gebirge klassische Rückzugsgebiete von Altformen, und die Situation in der Sierra Maestra könnte auch bedeuten, dass dort Frühformen des Son erhalten geblieben sind, nicht, dass er von dort stammt. Leider wird nicht mitgeteilt, welche Elemente des Son aus dem Oriente stammen.

Ohne die Richtigkeit der zitierten Aussagen in Frage stellen zu wollen, muss angemerkt werden, dass jene Musik, die seit den 10er Jahren des 20.Jh. auf Tonträgern unter dem Gattungsbegriff Son präsentiert wird, ein Produkt des städtischen Musikbetriebes ist und allen einschlägigen Hinweisen zufolge ihren bekannten Habitus in Havanna bekam. Den Hintergrund dafür bildet die jüngere Geschichte Kubas. Nach dem Aufstand gegen die spanische Herrschaft 1868-78 erreichte die Insel kurzfristig politische Selbständigkeit, wurde jedoch bereits 1901 wieder ein "Schutzstaat" der

USA. Die mit diesen Prozessen einhergehende Sklavenbefreiung und die nachfolgenden wirtschaftlichen Umwälzungen führten zu einer starken Landflucht. Vor allem brotlose Schwarze, aber auch verarmte Weiße ließen die Barrios, die Vorstädte, in einem bis dahin ungeahnten Maß anwachsen, was auf das gesamte städtische Leben Rückwirkungen hatte, nicht zuletzt auch auf den Unterhaltungsbetrieb.

Die Neuankömmlinge brachten nicht nur ihre sozialen Probleme, sondern auch ihre Musik und ihre Tänze mit, die es im bürgerlichen Havanna bis dahin nicht gegeben hatte. Selbstverständlich wurden sie zunächst als "primitiv" und "vulgär" verachtet, doch fanden sie ein immer breiteres Publikum, und sukzessive begannen auch die angestammten städtischen Orchester, die die Danza und den Danzon pflegten, Elemente aus diesem kochenden Stilgemenge zu übernehmen. Das auffälligste davon ist der sogenannte MONTUNO, der dem Son seinen Beinamen gibt: "Son montuno". Dabei handelt es sich um maximal 4taktige oder auch kürzere melodische Phrasen, die meist im zweiten Abschnitt eines Son auftreten und beliebig oft wiederholt werden können. Bei authentischer Interpretation geschieht dies mit Mikrovarianz. Der Begriff MONTUNO hängt etymologisch zwar mit "monte" = "Berg" zusammen, doch hat er auf Kuba die Bedeutung "bäuerlich, ländlich, rustikal", die auch in seiner Verwendung als Musikterminus mitschwingt.

In seiner Urform ist der Montuno ein Kurzphrasenresponsorium ("call and response") und wird von so gut wie allen Musikologen unbesehen als "afrikanisch" bezeichnet. Als Stütze für diese Zuschreibung gilt die Beobachtung, dass das Kurzphrasenresponsorium in der Musik aller "schwarz" besiedelten Inseln und Küsten von den Sea Islands vor South Carolina bis Bahia eine eminente Rolle spielt. Das gilt für die religiöse Musik (siehe Sendung 1) ebenso wie für die weltliche. Gerade in seiner tatsächlich auffallenden Dominanz liegt jedoch das Argument gegen eine afrikanische Herkunft dieses Musikelements. Das Kurzphrasenresponsorium ist zwar in vielen Gebieten Afrikas zu finden, doch gibt es dort keine einzige Region, in der es eine derart intensive, auf manchen Inseln bis zur Ausschließlichkeit gehende Pflege erfährt wie auf den Antillen. Vor allem ist es in den orientalisch-islamisch beeinflussten Zonen des Kontinents verbreiteter als in den Bantugebieten, die für den amerikanischen Sklavenmarkt das wichtigste Reservoire bildeten.

Obendrein ziehen die Vertreter "afrikanistischer" Herkunftstheorien zwei Argumente nicht in Betracht: Erstens mussten die Umstände der Sklavenbeschaffung in Afrika, der Verfrachtung nach Amerika und des inneramerkanischen Sklavenhandels zur Zerstörung jeder authentisch afrikanischen Tradition führen, und zweitens wurzelt die Choreographie der Santeria und verwandter Kultformen trotz vordergründiger "Negritude" nicht in traditionellen, d.h. vom Christentum unbeeinflussten Religionen Afrikas, sondern im spanischen Brauchtum. Der Ursprung des "afroamerikanischen" Kurzphrasenresponsoriums und damit auch des Montuno liegt in den Litaneien und Rosenkränzen der katholischen Liturgie und insbesondere in der religiösen Brauchtumsmusik Spaniens, die ihrerseits aus einer Vervolkstümlichung der Kirchenmusik resultiert. Die Spanier waren in der ganzen Karibik und im Süden der nachmaligen USA die ersten Europäer, die das Land in Besitz nahmen, wenngleich viele Regionen später von anderen Kolonialmächten erobert wurden.
Im 16. und 17.Jh. ging es ihnen nicht nur um Macht und Reichtum. Sie fühlten sich auch verpflichtet, den Katholizismus zu verbreiten. Nicht umsonst erhielten die spanischen Könige vom Papst den Titel REYES CATOLICOS.

Litaneien und litaneiartige Gebetsformen waren ein seit frühchristlichen Zeiten erprobtes Mittel, dem Populus die Glaubenssätze einzuprägen. Kombiniert mit der rhythmischen Verve der Afrikaner werden sie quasi von selbst zu montuno-artigen Formen. Dazu sind perkussionsbegleitete Kurzphrasenresponsorien auch im spanischen Traditionsfundus enthalten, vor allem auf den Kanarischen Inseln, die für die spanische Erstbesiedlung der Karibik von ausschlaggebender Bedeutung waren. Damit trafen sich sogar ältere und jüngere Traditionen aus Afrika, denn auf Gomera und Hierro, den kleinsten der Kanarischen Inseln, ist der berberische Fundus der

Gesangspraktiken unverkennbar. Die berberischen Vorfahren der heutigen Kanarier wurden allerdings schon in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt von den Phäniziern oder Karthagern auf die "Glücklichen Inseln" gebracht, wie sie in der Antike hießen. Dass viele, wenngleich sicher nicht alle der verschleppten Afrikaner ein Vorverständnis für diese Art zu singen mitbrachten, erleichterte die großflächige Übernahme.

Ein schwierigeres Problem ist die Herkunft der für den Son typischen Rhythmusformel, auf Kuba CLAVE DE SON, wörtlich "Son-Schlüssel" genannt. Sie hat die Struktur [I..I..I...I.I...], in Zahlen 3-3-4-2-4 und wird mit Schlagstäben geschlagen, die ebenfalls CLAVES heißen. Wie schon anlässlich des Cinquillo cubano (siehe Sendung 3) besprochen, wird von der Afroamerikanistik jeder formelhafte Rhythmus unbesehen als "afrikanisch" klassifiziert. Im Gegensatz zum Cinquillo cubano, der in Afrika überhaupt nicht belegbar ist, finden sich für die Verwendung der Clave de son auf diesem Kontinent nicht wenige Beispiele, jedoch ausnahmslos in Musikgattungen, die auch anderweitig Einflüsse der internationalen Tanzmusikmoden aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aufweisen. Die traditionelle Musik Schwarzafrikas kennt ihn nicht. In der orientalischen Musik gibt es zwar nächstähnliche, aber keine identischen Rhythmusgestalten. Wie zum Hohn tauchen sie in religiösen Musikgattungen Nordindiens auf, die sekundären kubanischen Einflusses unverdächtig sind, allerdings auch keinen Einfluss auf Kuba ausgeübt haben können. Wie beim Cinquillo cubano bleibt nur die Hypothese übrig, dass es sich um das Produkt innerkubanischer Entwicklungen handelt, die durch die Berührung afrikanischer und älterer spanischer Rhythmusstrukturen in Gang gesetzt wurden.

Die soziale Distanz zum Danzon und Termini wie montuno = "ländlich" sollen im übrigen nicht zum Gedanken verleiten, der Son sei eine simple Gattung. Senen SUAREZ (Begleitheft Tumbao TCD 301-304) beschreibt den Aufbau des Son cubano folgendermaßen: Introducci¢n (Introduktion), voz (gesungene Strophe), puente (wörtlich "Brücke", im konkreten Fall ein instrumentales Zwischenspiel), voz breve (kurzer Gesangsteil), estribillo (wörtlich "Refrain"), im Son zumeist, aber nicht immer (siehe Pregon, Sendung 6) ein montuno, im allgemeinen von Chor und/oder Trompete vorgetragen, mambo (ein Abschnitt, der die Perkussion in den Vordergrund stellt), estribillo (Refrain, montuno) und coda (Abschluss). In dieser Grundgliederung, die in der Praxis vielfach variiert werden kann, liegt noch immer das Echo der Ballettsuiten des 17. und 18.Jh., das in der kubanischen Musik bis heute nicht verklungen ist und wesentlich zu ihrem vergleichsweise hohem Niveau beiträgt.

****
****
THEMA 1: Son
****
****

Der Son machte sich zwar schon vor dem Ersten Weltkrieg in Havanna bemerkbar, doch brauchte er etliche Jahre, bis er jene gesellschaftliche Akzeptanz fand, die zum Erfolg unerlässlich ist. Seine "klassische" Periode wurden die 20er- und 30erJahre des 20.Jahrhunderts. In dieser Zeit entstanden auch die meisten Kompositionen, die bis heute zu den Evergreens des lateinamerikanischen Repertoires gehören. Ein Klangbeispiel dafür ist "Mam Inés" des Komponisten Eliseo Grenet. Die vorliegende Interpretation aus dem Jahr 1928 stammt vom Sexteto Habanero, einem der stilprägenden Ensembles der 20erJahre. Die Einspielung hat noch die "alte" Besetzung, die mit dem ländlichen Son assoziiert wird, d.h. sie enthält keine Trompete. Die Sänger werden nur von Gitarren, Bass und Perkussion begleitet.

1. KUBA: "Mam Inés" Tumbao TCD 303 Nr.12

Tumbao TCD 303: Grabaciones completas 1925-1931. Sexteto y Septeto Habanero. Volumen 3. 1928. El bong¢ del habanero. Barcelona 1998.

****
****

An der Aufnahme des n„chsten Titels "Siboney" von Ernesto Lecuona nimmt bereits die Trompete teil, eines der wichtigsten Kennzeichen des "Son urbano". Im Gegensatz zum mexikanischen Mariachi, der den schmetternden Trompetenklang bevorzugt, werden im Son cubano weiche Klangnuancen gesucht, wozu h„ufig D„mpfer dienen. Die Einspielung von "Pedro Flores y su grupo" aus der Zeit um 1930 stammt aus Puerto Rico, wo im Gegensatz zu allen anderen Antillen eine auffallende Affinit„t zu den kubanischen Spielmanieren und Stilen zu beobachten ist. Darauf wurde in den vergangenen Sendungen schon mehrmals hingewiesen. Ferner zeigt die Aufnahme, daá die Gattungsgrenzen ebenso vage sind wie bei der Rumba. Ernesto Lecuon konzipierte "Siboney" urspr□nglich als Bolero, Pedro Flores spielt den Titel jedoch als Son.

2. PUERTO RICO: "Siboney" Arhoolie CD 7037-38 CD II Nr.9

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

****
****

Die Instrumentierung mit Tropete, Guitarren, Baá und Perkussion blieb in den 30erJahren die Standardbesetzung der Son-Ensembles. So wird auch "Perfidia" von Alberto Dominguez vorgetragen, ein weiterer Bolero, der □ber seine Mutation zum Son zu einem internationalen Hit wurde. Die Aufnahme stammt vom Sexteto Caney aus dem Jahr 1939. Die erste Stimme singt Johnny Lopez, die zweite Machito - jener Machito, der in der zweiten H„lfte der 40erJahre mit Dizzy Gillespie die "afrokubanische" Welle im Bebop einleitete. Was schon bei Chano Pozo (siehe Sendung 5) zu beobachten war, zeigt sich auch bei Machito: Der "afrikanische" Impetus erwachte erst, als sich herausstellte, daá damit ein US-amerikanisches Publikum zu k”dern war. In ihrer Anfangszeit hielten sich diese Musiker vollst„ndig im Rahmen der kubanischen Tanzmusik, die keine "african roots" in den Vordergrund schob.

3. KUBA: "Perfidia" Tumbao TCD 038 Nr.1

Tumbao TCD 038: Cuarteto y Sexteto Caney 1938-1941. Perfidia. o.O. 1994.

****
****

Die Standardbesetzung der kubanischen Son-Formationen wandelte sich unter dem Eindruck der Swing-Orchester in den USA, die in der zweiten H„lfte der 30erJahre eine enorme Popularit„t erlangten. Mitverantwortlich f□r den Wandel war der zunehmende Tourismus, der die kubanischen Musiker mit Publikum aus den Vereinigten Staaten konfrontierte. Eines der Ensembles, das sich den neuen Tendenzen ”ffnete, war die "Orquesta Casino de la Playa". Die Saxophon-

und Blechbl„sers„tze wurden aufgenommen und die Rhythmusgruppe um das Klavier verst„rkt. Vom Besetzungtyp her handelt es sich genaugenommen nicht mehr um ein Ensemble aus der kubanischen Tradition, sondern um eine Swing Band mit einer kubanischen Perkussionsgruppe. Die Aufnahme "Los derechos del brujo" vom Jahr 1941 zeigt dar□berhinaus eine weitere Neuerung: Ihre Gattungsbezeichnung lautet "Son Afro". Diese Afro-Manie ist keineswegs jenes kubanische Erbe, als das sie ausgegeben wird, sondern sie entstand erst durch die Erfahrung ihrer Zugkraft bei einem Yankee-Publikum. Zementiert wurde sie dadurch, daá sie sich mit dem schwarzen Nativismus in den Vereinigten Staaten verband, der sich bereits im Bebop manifestierte und in den 50erJahren zu politischen Aktionen schritt.

4. KUBA: "Los derechos del brujo" Harlequin HQ CD 63 Nr.16

Harlequin HQ CD 63: Cuban Big bands (1940-1942). Kommentar: C.D¡az Ayala. Bexhill-on-Sea 1995.

****

THEMA 2: Montuno

****

Das musikalische Formelement, das dem Son seinen h„ufigsten Beinamen gibt, ist der MONTUNO. Es handelt sich um kurze Melodiephrasen, die in der authentischen Son-Tradition mit Mikrovarianz wiederholt werden, im allgemeinen 8 mal, mitunter jedoch bis zu 16 mal. In den - meist bekannteren - Beispielen der international agierenden Orchester wird der Montuno h„ufig von einer einheitlichen Instrumentengruppe vorgetragen, was seine urspr□ngliche Form verf„lscht. In den Aufnahmen aus den 20er- und 30erJahren ist noch zu erkennen, daá es sich dabei um ein Kurzphrasenresponsorium handelt, das im Wechselspiel von Vors„nger und Chor gesungen wird. Nach dem Einzug der Trompete in die Son-Ensembles konnte die Rolle des Vors„ngers auch von dieser □bernommen werden. In der folgenden Aufnahme vom Septeto Habanero aus dem Jahr 1931 teilen sich sogar Vors„nger und Trompeter die Aufgabe. Wie der Titel "El Sonero" erkennen l„át, hadelt es sich um ein Preislied der "Soneros", d.h. der Son-Musiker, auf sich selbst. Entsprechend hymnisch klingen die Tropicalismo-Terzen.

5. KUBA: "El Sonero" Tumbao TCD 304 Nr.20

Tumbao TCD 305: Grabaciones completas 1925-1931. Sexteto y Septeto Habanero. Volumen 4. 1928-1931. Barcelona 1998.

****

Die Klassifikation des Montuno als "afrikanisch" folgt einem heillosen

Verfahren der Afroamerikanistik, das darin besteht, alles, was sich nicht aus dem Formenbestand der neuzeitlichen westlichen Kunst- und Z”glingsmusik erkl„ren l„át, als "afrikanisch" zu deklarieren. Besonders Gewifte machen sich sogar die M□he, den Mitschnitt eines tats„chlich aus Afrika stammenden Kurzphrasenresponsoriums aufzutreiben, meist, ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, aus welcher Region es stammt, und damit ist ihrer Meinung nach der unwiderlegliche Beweis f□r die Richtigkeit ihrer Herkunftsbestimmung erbracht. Dabei f„llt alles unter den Tisch, was zum kleinen Einmaleins historischer Forschung geh”rt: Die simple šberlegung, wieviel an afrikanischem Kulturgut unter den Bedingungen des Sklavenhandels □berhaupt nach Amerika gelangen und sich dort erhalten konnte; arealistische Nachforschungen, welche Rolle das Kurzphrasenresponsorium in den Teilen Afrikas spielt, aus denen die Sklaven vorrangig importiert wurden; und schlieálich die methodische Gegenprobe, welche Musikformen von den europ„ischen Einwanderern im 16., 17. und selbst noch 18.Jh. in die Neue Welt gebracht wurden.

Daá sich Kurzphrasenresponsorien in Afrika belegen lassen, beweist oder widerlegt nichts. Der Kontinent ist so groá und in musikalischer Hinsicht so vielf„ltig, daá es so gut wie kein musikalisches Element gibt, das nicht zu finden w„re. Sollte jemand bei einer derartigen Suche keinen Erfolg haben, beweist das nur, daá er nicht geduldig genug gesucht hat. Die musikhistorisch relevante Fragestellung muá lauten: Spielt in irgendeinem der Gebiete Afrikas, in denen die Sklaven aufgebracht wurden, das Kurzphrasenresponsorium eine ann„hernd vergleichbare Rolle wie auf den Antillen? Die Antwort darauf lautet kurz und b□ndig NEIN! Den intensivsten, in der H„ufigkeit am ehesten mit den Antillen konformen Gebrauch von diesem Musikelement machen die Berber in Nordafrika, von denen bestenfalls Einzelindividuen in die amerikanische Sklaverei geraten sein k”nnen, nicht zuletzt, weil sie selbst zu den alten Sklavenh„ndlern geh”ren. Den Gebrauch des Kurzphrasenresponsoriums bei den Afroamerikanern von ihnen ableiten zu wollen w„re schlicht absurd.

Die Herkunft dieser musikalischen Form verraten die Antillen selbst. Es ist der bis hart an die Ausschlieálichkeit gehende Gebrauch in der religi”sen Musik (siehe Sendung 1), und zwar sowohl in den christlichen wie in den synkretistischen Kulten, der aus den traditionellen afrikanischen Kulten nicht abgeleitet werden kann, sondern in diesem Teil der Welt nur aus einem christlichen Hintergrund. Rein formal k„me auch der Islam daf□r in Frage, doch waren Muslime unter den Sklaven zu schwach vertreten, um in diesem Ausmaá pr„gend wirken zu k”nnen. Dabei ist das Responsorium keine christliche Erfindung, sondern es geh”rt zum uralten Formenbestand des Gesanges aller Mittelmeerv”lker. Da die beiden Wurzeln des fr□hchristlichen Chorals - der j□dische Kultgesang und der vorderorientalische Volksgesang - in dieses Groáareal geh”ren, nimmt es nicht wunder, daá responsoriale Formen zum Fundus christlicher Choraltradition geh”ren.

Litaneien und litaneiartig vorgetragene Gebete werden von den vorchalkedonensischen Konfessionen (Monophysiten, Nestorianer) ebenso gepflegt wie von Orthodoxie und Katholizismus. Abgesehen davon sind sie durch ihren

Widerholungseffekt ein hervorragendes Mittel bei der Missionierung breiter, zumal analphabetischer Volksschichten, um die Glaubenss„tze zu verbreiten und einzupr„gen. Daá sie bei entsprechendem Temperament und Kulturhintergrund einen vehement rhythmischen Charakter annehmen k”nnen, beweist der Zikr in den islamischen L„ndern, der historisch aus dem gleichen Traditionsfundus stammt wie die christlichen Litaneien. Als Beispiel f□r die letzteren sei das Vaterunser in der Tradition des Mozarabischen Chorals zitiert, d.h. jener Choralform, die von den spanischen Christen unter maurischer Herrschaft gepflegt wurde und wegen des geringen Kontaktes mit der □brigen Christenheit verh„ltnism„áig altert□mliche Formen bewahrt. Es wird vom Chor der M”nche des Klosters Santo Domingo de Silos in Spanien vorgetragen.

6. SPANIEN: "Pater noster" Archiv Produktion 2533 163 A/11

Archiv Produktion 2533 163: Die Tradition des Gregorianischen Chorals (III). Santo Domingo de Silos. Altspanische Ges„nge aus Ordinarium und Proprium missae. Aufnahmen 1968: H.Baudis. Kommentar: B.St„blein. o.O. 1974.

****

Bei der Ausbreitung des Christentums in den Mittelmeerl„ndern erfuhren die Elemente des Choralgesanges einen R□ckkoppelungseffekt durch den Kontakt mit dem - ohnehin verwandten - Volksgesang der jeweiligen Regionen, der seinerseits das Eindringen von Choralmelodik in das volkst□mliche Milieu erleichterte. Gef”rdert wurde dieser Prozess durch die zunehmende Verchristlichung des Brauchtums. So entstand im Mittelater eine Tradition religi”ser Brauchtumsmusik. Durch die Zuf„lle der šberlieferung ist in Spanien ein informatives Dokument dieses Genres vom Ende des 14.Jh. erhalten. Das LIBRE VERMELL - so benannt nach seinem roten Samteinband aus dem 19.Jh. - ist der Kodex Nr.1 der Bibliothek des Klosters Montserrat. Es besteht aus 137 Blatt (Folioformat) von urspr□nglich wahrscheinlich 172. Den Inhalt bilden Lieder mit geistlichen Texten, die jedoch nicht f□r den Gottesdienst, sondern f□r das Brauchtum im Umkreis der Kirche oder anderer geistlicher St„tten gedacht sind. Die Beendigung der Schreibt„tigkeit wird auf das Jahr 1399 datiert. Einer der anonymen Autoren des Libre Vermell formuliert den Zweck der Liedersammlung folgendermaáen:

"Da die Pilger manchmal, wenn sie in der Kirche der Jungfrau Maria von Montserrat Nachtwache halten, den Wunsch haben, zu singen und zu tanzen, und dies auch w„hrend des Tages auf dem Kirchplatz zu tun w□nschen, und dort nur ehrenhafte und fromme Lieder gesungen werden d□rfen, so wurden nun einige angemessene Ges„nge vor und nach diesem Hinweis aufgeschrieben. Sie sollen in anst„ndiger Weise und maávoll verwendet werden, damit diejenigen nicht gest”rt werden, die ihre Gebete und frommen Betrachtungen fortsetzen, denen sich im

□brigen alle w„hrend des Nachtgebets in frommer Haltung zu widmen haben."

Dazu ist anzumerken, daá die Tanzges„nge, die hier angesprochen werden, heute noch in abgelegenen Teilen Europas, vor allem im S□den, zu finden sind. Sie dienen nicht (prim„r) ausuferndem šbermut, sondern der Hebung des Kreislaufs nach erm□denden Arbeiten oder Wanderungen, bei Nacht- und Totenwachen oder nach □ppigen M„hlern. Bei entsprechender Stimmung k"nnen selbstverst„ndlich auch "unangemessene Ges„nge" in "unanst„ndiger Weise und maálos" verwendet werden. Das obige Zitat belegt die Versuche des Klerus im ausgehenden 14.Jh., ein Brauchtum sittlich zu reinigen, das dem Populus zuviel bedeutete, um darauf zu verzichten. Das Libre Vermell dokumentiert religi"se Popularmusik spanisch/westromanischer Provenienz ein Jahrhundert vor den weltumspannenden Entdeckungsreisen, bei denen Portugiesen und Spanier die Pioniere waren. Durch die Konservativit„t religi"sen Brauchtums lebt Musik dieser Stilebenen bis heute weiter (siehe Sendung 1), und sie war den Seefahrern, Sklavenh„ndlern und Conquistadores bekannt, die in der Fr□hzeit des europ„ischen Aufbruchs nicht nur die Macht ihrer K"nige vergr"áerten, sondern auch den Katholizismus verbreiteten.

Die folgende Aufnahme aus dem Bestand des Libre Vermell ist ein Marienlied mit dem Refrain: Cuncti simus concanentes: Ave Maria = "Alle wollen wir singen: Ave Maria". Es handelt sich um eine akademische Rekonstruktion von der Gruppe "Hesperion XX", die in mehrfacher Hinsicht von der Musik„sthetik des 14.Jh. abweicht. Der Vergleich mit rezenten spanischen Ges„ngen analoger Pr„gung l„át vermuten, daá die Intervalle st„rker modal deformiert wurden und der Rhythmus die Gestalt einer 6z„hligen Bimetrie hatte. F□r den Gesang sind spanische Naturstimmen vorauszusetzen. Mit diesem gedanklichen Filter kann die Aufnahme eine Vorstellung vom semireligi"sen Brauchtum des spanischen Sp„tmittelalters geben. Von besonderer Bedeutung f□r die afroamerikanische Musik insgesamt und f□r die Antillen im Besonderen ist das Responsorium, das in diesem Musikbeispiel formgebend wirkt. In dieser religi"sen Popularmusik verschmelzen geistliche Intentionen mit volkst□mlicher Bewegungsfreude, die durch den "Alle singen mit"-Typus der Melodik in die N„he von Schunkelstimmung gehen kann.

7. SPANIEN - LIBRE VERMELL: "Cuncti simus" EMI H.M.V. 1C 065-45 641 B/1

EMI His Masters Voice 1C 065-45 641: Reflexe. Stationen europ„ischer Musik. Libre Vermell de Montserrat. Hesperion XX. Vokalensembles. Instrumentalensembles. Gesamtleitung: Jordi Savall. Aufnahmen 1978: W.Meister. K"ln 1979.

****

Ein Wort zum Thema TROMMELN: In der Afroamerikanistik herrscht bis hin zu ihren wissenschaftlichen Spitzen die Tendenz, Trommelmusik von schwarzen Musikern unreflektiert als Teil der "african roots" zu betrachten. Dabei ist nicht zu leugnen, daá der gr"áere Teil des afroamerikanischen Trommel- und

Perkussionsinventars (durchaus nicht das ganze) auf afrikanische Prototypen zur□ckgeht, wenngleich in mancherlei Metamorphosen. Die Trommeltechniken sind sogar nur zu einem geringen Teil unmittelbar von afrikanischen Formen ableitbar. šberwiegend handelt es sich um Produkte der Konfrontationen mit fremder, d.h. europ„ischer Melodik, die zu den spezifisch antillianischen Stilen f□hrte. Durch die einseitig "afrikanistische" Polarisierung des Blicks bleibt die Tatsache unbeachtet, daá Trommelges„nge auch in den „lteren Schichten der iberischen Musik eine bedeutende Rolle spielen. Es verwundert daher nicht, sie auch in der religi”sen Popularmusik zu finden.

Das folgende Beispiel aus Gomera besingt die Flucht nach □gypten im Stil einer Romanze, d.h. einer epischen Form. Der Fluá des Textes wird in einen Wechselgesang zwischen Vors„nger und Chor aufgel”st. Damit entfernt sich zwar der Vortrag von der "klassischen" Epik, doch scheinen derartige Praktiken alt zu sein. Als Begleitung dienen kleine zweifellige Trommeln europ„ischen Typs (doppelte Reifenfassung), die mit dem neutralen Trommelnamen "tambor" benannt werden, und Klappern namens "ch cara". Weniger im merkw□rdig schleppenden Rhythmus als im diaphonierenden Chor klingen Berbertraditionen durch, die von den Guanchen, den nordafrikanischen Erstbesiedlern der Inseln, bewahrt wurden. Wird ferner in Betracht gezogen, daá die Kanarier in der spanischen Seefahrt ebenso wie in der fr□hen Besiedlung Amerikas eine wichtige Rolle spielten, dann bekommt diese Aufnahme unmittelbare Aktualit„t f□r die Einsch„tzung, mit welcher Musik aus Europa die verschleppten Afrikaner im 16. und 17.Jh. in Ber□hrung gekommen sein konnten.

8. SPANIEN - GOMERA: "Romance de la huida a Egipto" CCPC-CD-364 Nr.8

CCPC-CD-364: Centro de la cultura popular canaria. Coros i danzas de Hermigua y Arulo. Canta la Gomera. Aufnahmen o.J.: P.Chinea, M. de Paz. La Laguna 1998.

****

Ein nicht aus den Evangelien zu rechtfertigendes und daher von den Protestanten abgelehntes Brauchtum der vorchalkedonsensischen und chalkedonensischen Konfessionen ist der Heiligenkult. Religionsgeschichtlich handelt es sich dabei um eine Form von Sykretismus, denn die christlich gewordenen Europ„er ben□tzten die Heiligen, um ihnen jene Eigenschaften und Kr„fte der entthronten G”tter zuzuschreiben, f□r die sie pers”nlich Verantwortliche haben wollten. So entstanden die Schutzpatrone f□r alle nur denkbaren Berufsst„nde und Funktionen. Dementsprechend erreichten nicht alle Heiligen das gleiche Ausmaá an Popularit„t. In Italien und Spanien □berfl□gelte vor allem der heilige Antonius seine Kollegenschaft in der Volksgunst, wobei es scheint, daá Antonius der □gypter und Antonius von Padua in der Volks□berlieferung zu einer Person verschmolzen. Wie zu erwarten, spielt auch im Heiligenbrauchtum das Kurzphrasenresponsorium eine Rolle. Ein Beleg daf□r ist die folgenden Feldaufnahme aus Sardinien.

9. SARDINIEN: "Perantunada per Sant'Antonio" Albatros ALB 3 C/5

Albatros ALB 3 (VPA 8150,8151,8152): Musica Sarda. Canti e danze tradizionali. Aufnahmen 1954-1969 und Kommentar: D.Carpitella, P.Sassu, L.Sole. Milano 1973.

****

Der katholische Heiligenkult muáte eine starke Anziehungskraft auf die schwarze Bev”lkerung im zun„chst spanischen Amerika aus□ben, wo er in seiner spanischen, sehr sinnesfreudigen Variante zelebriert wurde. San Antonio hielt auch in Lateinamerika Einzug. In der folgenden Aufnahme von einer schwarzen Kommunit„t an der kolumbianischen K□ste verschr„nkt sich ein Preislied an den Heiligen mit einem Weihnachtslied □ber die Geburt Christi. Vergleichbare Themenkombinationen finden sich hin und wieder auch bei Gospeltexten. Sie resultieren daraus, daá im schwarzen Milieu die (theologische) Typologie der heilsgeschichtlichen Ereignisse unakademisch lebendig verwendet wird, was mitunter zu Resultaten f□hrt, die f□r Auáenstehende nicht verst„ndlich sind.
Der Gesangsvortrag ist ein klassisches Responsorium, der Melotyp ein Beispiel f□r die oben zitierte religi”se Popularmelodik aus Spanien. Wieweit das Xylophon afrikanischer Tradition entstammt, w„re zu diskutieren. Die Spieltechnik ist mit Sicherheit NICHT "afrikanisch". Was bleibt an dieser Musik von "Afrika" □brig? Antwort: Die Melaningene der Musiker! (Damit sind wir bei der Rassenkunde, nicht aber bei der Musikwissenschaft.)

10. KOLUMBIEN - BUENAVENTURA: "Arullo San Antonio" Explorer H-72036 A/1

Nonesuch Explorer Series H-72036: Explorer Series. Nonesuch. In praise of Oxala and other gods. Black music of South America. Aufnahmen o.J.: D.Lewiston. Kommentar: G.Abadia, D.Lewiston. New York o.J.

****

Die Verwendung des Kurzphrasenresponsoriums bei den Afroamerikanern beschr„nkt sich nicht auf den (heute) katholischen Raum. Diese Gesangsform wird auch von protestantischen Denominationen in den Vereinigten Staaten gepflegt. Charakteristischerweise geschieht das in Gebieten, die vor ihrer Yankeesierung von Spaniern und Franzosen, d.h. katholischen V”lkern, bewohnt waren. Es handelt sich um das Mississippi-Gebiet, den tiefen S□den ”stlich des Mississippi und um die Sea Islands, die musikalisch □ber die Br□cke der Bahamas als die n”rdlichsten Ausl„ufer der Antillen betrachtet werden k”nnen.
Die schwarzen Bewohner der Sea Islands pfglegen heute noch den RING SHOUT (siehe Sendung 1), wobei mit dem Begriff "shout" nicht allein der Gesang, sondern die Kombination von diesem mit der tanzartigen Bewegung gemeint ist.
Die folgende Aufnahme des Vors„ngers Joe Armstrong (nicht verwandt mit Louis Armstrong) und einer Gruppe von der St.Simons-Insel ist □ber das

Kurzphrasenresponsorium hinaus interessant, weil sie zugleich ein Gospel und
ein Ruderlied ist. Sie zeigt damit, wie im afroamerikanischen Gesang religi”se
und weltliche Konnotationen gleitend ineinander □bergehen.

11. GEORGIA SEA ISLANDS: "Knee bone" Rounder 1713 Nr.18

Rounder records CD 1713: Earliest times. Georgia Sea Islands songs for
everyday living. The Alan Lomax Collection. Southern Journey Volume
13. Aufnahmen 1959-1960 und Kommentar: A.Lomax. Cambridge Mass. 1998.

****

Zwei Faktoren scheinen f□r die Dominanz des Kurzphrasenresponsoriums
auf den Antillen und dar□berhinaus verantwortlich zu sein: Erstens d□rfte es
sich um die einzige Gesangsform handeln, die die spanischen Missionare den
Schwarzen bewuát und gezielt vermittelten, im Gegensatz zu den Indianern, die
sie fr□h und teilweise mit Erfolg zur spanischen Kunstmusik (Kirchenmusik) zu
erziehen trachteten, und zweitens die starke Pr„senz religi”ser Ges„nge im
Alltagsleben der Schwarzen, die □ber das unter europ„ischen Katholiken □bliche
Maá weit hinausgeht. Damit wird das gleitende šberwechseln in die weltliche
Sph„re verst„ndlich, wie sie die vorhergehende Aufnahme von den Georgia Sea
Islands dokumentiert.

Obendrein eignet sich das Kurzphrasenresponsorium bei entsprechend
inkulturierten Populationen f□r eine beliebig groáe Anzahl von Teilnehmern.
Das ist vor allem im Karneval von Bedeutung, dem Abschied vom Fleischkonsum
vor dem Beginn der vor”sterlichen Fastenzeit, der in den katholischen L„ndern
turbulent gefeiert wird. Die Hingabe, mit der sich die Schwarzen Populationen
in Lateinamerika daran beteiligen, ist bekannt. Die folgende Aufnahme stammt
aus Cayenne (Franz”sisch Guyana). Hier fungiert ein Saxophon als "Vors„nger",
und eine nicht absch„tzbare Zahl von Karnevalsteilnehmern bildet den Chor der
Respondierenden. Das Ergenis ist der Struktur nach ein Montuno, das nur in
Cayenne nicht so genannt wird und in keinen Son eingebettet ist.

12. CAYENNE: "Musiques de Carnaval" BAM LD 308 (M) A/1

BAM LD 308 M: Disques BAM. Musique populaire de Guyane. Aufnahmen o.J.
und Kommentar: F.MaziŠre. Paris o.J.

****

Nach diesem Exkurs in den christlichen Kult- und Brauchtumsgesang
d□rfte ein weiteres Mal klar geworden sein, was an den Kurzphrasenresponsorien
der Antillen das Afrikanische ist - die afrikanischen Anteile des Genpools und
damit das Temperament der Musiker, die sie vortragen. In der folgenden

Aufnahme einer Studiogruppe um den Musiker Reinaldo Hierrezuelo aus dem Jahr
1995 wird der Montuno noch (oder wieder) als Kurzphrasenresponsorium gesungen.
Eine Beziehung zur religi”sen Musik besteht insofern, als es sich um eine Persiflage auf eine Totenklage handelt. Der Tote ist eine Gestalt aus der Volks□berlieferung, Papa Montero, der als ironisches Selbstportrait der Kubaner bezeichnet werden k”nnte. Er ist ein Trinker und Frauenheld, dem es wichtiger ist, gut auszusehen, als sich mit den Sorgen und M□hen des Lebens zu
befassen, mit einem Wort, ein "Rumbero", abgeleitet vom urspr□nglichen Sinn des Begriffs "Rumba" (siehe Sendung 4).

13. KUBA: "Los funerales de Papa Montero" Intuition INT 3193 2 Nr.7

Intuition records INT 3193 2: Various artists a Maria Teres Vera. Aufnahmen 1995: A.V squez. Kommentar: T.Evora, M.T.Linares. o.O. 1998.

****

THEMA 3: Clave de son

****

Mit dem Son tauchte eine Rhythmusformel auf, die in Derler-Notation die Struktur [I..I..I...I.I...] oder in Zahlen 3-3-4-2-4 hat. In Kuba tr„gt sie den Namen CLAVE DE SON, und Claves heiáen auch die Schlagst„be, mit denen
sie gespielt wird. Spanisch clave (feminin), im Normalgebrauch "Schl□ssel", bedeutet in der allgemeinen Musikterminologie "Notenschl□ssel" und in der kubanischen auch die Basisformeln, die f□r bestimmte T„nze und Liedgattungen
charakteristisch sind. Auáerhalb ihrer antillianischen Heimat haftet die Clave de Son an den Modet„nzen Rumba, Mambo und Limbo. Da sie ebenso pr„gnant
wie fremdartig klingt, wurde sie dem afrikanischen Erbe der kubanischen Musik
zugeschlagen, wobei unbeachtet blieb, daá der Son auf Kuba zu den "hispanokubanischen" Gattungen gez„hlt wird. Eine arealistisch-historische Betrachtung des Ph„nomens l„át erkennen, daá diese Formel nicht aus dem afrikanischen Fundus stammen kann, da sie auf dem "schwarzen" Kontinent nur in
Musikgattungen auftritt, die auch anderweitig lateinamerikanischen Einfluá zeigen. Ferner kann sie auf den Antillen nicht uralt sein. Sie ist eher ein Element der kubanisch-puertorikanischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

14. PUERTO RICO: "Que le den" Harlequin HQ CD 68 Nr.2

Harlequin HQ CD 68: Rafael Hernandez 1932-1939. Kommentar: R.Glasser, J.Jaramillo. Bexhill-on-Sea 1996.

****

Schwierigkeiten bei der Clave de Son macht auch der Umstand, daá sie ihrem Namen nach zwar mit dem Son verbunden ist, jedoch keineswegs in jedem Titel verwendet wird, der unter der Gattungsbezeichnung "Son" l„uft. Daf□r kann sie auch bei anderen Gattungen wie Afro, Bolero, Canci¢n, Conga, Danzonete, Guaguanc¢, Guajira, Guaracha, Lamento, Plena, Rumba, Sucu-Sucu usw.

belegt werden, d.h in nahezu allen Lied- und Tanzformen, die es auf Kuba und
Puerto Rico gibt. Ein Unterschied ist in der zeitlichen Herkunft der Dokumente
zu beobachten. In der Periode 1920 - 1945 weisen rund 75% aller in Frage
kommenden Gattungen diese Formel auf. Von 1945 bis 2000 betr„gt ihre
Verwendungsfrequenz nur mehr gute 5%. Alle Orchester, die sich an ein
internationales (prim„r US-amerikanisches) Publikum wenden, reduzieren ihren
Gebrauch oder scheiden sie aus der Begleitung vollst„ndig aus. Bemerkenswert
ist ferner, daá sie in der Santeria weder vor noch nach 1945 verwendet wird.
Sie scheint ausschlieálich der weltlichen Sph„re vorbehalten zu sein.

Ebenso auffallend ist, daá es sich beim „ltesten verf□gbaren Beleg f□r
die Clave de Son, der aus dem Jahr 1907 stammt, nicht um einen Son, sondern um
einen Danzon handelt, "Jamon con Yuca", gespielt von der "Orquesta Valdes".
Die Standardformel des Danzon ist der Cinquillo cubano ([I.II.II.I.I.I.I.];
siehe Sendung 3). Dessen bislang „ltester Beleg stammt aus dem Jahr 1813, d.h.
er ist um fast 100 Jahre „lter als der f□r die Clave de Son. Topologisch
betrachtet w„re die Son-Formel in der Danzon-Formel enthalten. Auf einen
musikhistorischen Zusammenhang kann daraus trotzdem nicht geschlossen werden,
da es keine Parallelbeispiele daf□r gibt, daá eine Rhythmusformel in dieser
abstraktiven Weise aus einer anderen gewonnen wird. Da die Clave de Son im
eher l„ndlichen Chang□¡, der zum Son-Komplex geh”rt (siehe Sendung 6), nicht
belegbar ist, ist es um so bemerkenswerter, daá ihr „ltester Nachweis aus dem
markant st„dtischen Danzon stammt. Alle Indizien sprechen daf□r, daá sie nicht
zu den l„ndlichen Prototypen, sondern zu den verst„dterten Formen der Gattung
Son zu z„hlen ist.

15. KUBA: "Jamon con Yuca" EPM Musique 995482 Nr.23

EPM Musique 995482: Music from Cuba. The Golden Age of "Son".
Aufnahmen 1907-1943. o.O. 1994.

****

Bemerkenswert am Vergleich der Clave de Son mit dem Cinquillo cubano
ist eine dritte Beobachtung. Der Cinquillo l„át sich in den „lteren Schichten
der Musik vom S□den der Vereinigten Staaten bis Trinidad belegen. Die Clave de
Son dringt dagegen nur mit den internationalen Modewellen □ber Kuba und Puerto
Rico hinaus. Der einzige externe Platz in Amerika, wo sie im volkst□mlichen
Musizieren auftritt, ist Andros, die westlichste Insel der Bahamas, die mit
Kuba und Florida ein Dreieck bildet und seit alters her unter kubanischem
Einfluá steht. Hier ist zu finden, was es im kubanischen Aufnahmematerial
nicht gibt - ein l„ndliches Amateurensemble, bestehend aus Gitarre, Trommel,
S„ge, Claves und Maracas, das die Clave de Son als Basisformel verwendet. Dem
Typus der Darbietung nach liegt der Gedanke nahe, hier die Wurzeln der Formel

zu suchen. Arealistische Gr□nde sprechen jedoch daf□r, daá sie aus der kubanischen Musik □bernommen wurde.

16. BAHAMAS: "Gal, you want to go back to Scambo" Folkways FS 3846 A/7

Ethnic Folkways Library FS 3846: Folkways records. Music of the Bahamas Vol.3. Instrumental music of the Bahamas. Aufnahmen 1958 und Kommentar: S.B.Charters. New York 1959.

****

šber Kuba, Puerto Rico und Andros hinaus k”nnen nur noch die Kanarischen Inseln durch ihre alte und innige Verbindung nach šbersee darauf Anspruch erheben, traditionelle Tr„ger der Clave de Son zu sein. Hier findet sich, was schon bei der Habanera zu beobachten war (siehe Sendung 2): Die Kanarier beschr„nken sich nicht darauf, kubanische Themen zu spielen, sondern sie komponieren auch Lieder im kubanischen Stil. Wie sehr sie diesen als ihren eigenen empfinden, ist daran zu ersehen, daá sie ihn sogar f□r Kompositionen des Typs "Heimatschnulze" verwendet. Die folgende Aufnahme der Gruppe "Los Viejos" ist ein Preislied auf die Insel Palma, wie es bei Folkloredarbietungen f□r Touristen verwendet wird. Dennoch ist es im Stil des fr□hen Son gehalten, d.h. das Instrumentalensemble besteht nur aus Gitarren und Perkussion ohne Trompete (siehe Musikbeispiel 1).

17. KANARISCHE INSELN: "Madre Palma" CCPC CD 153 Nr.3

CCPC CD 153: Centro de la cultura popular canaria. Los Viejos. Los grandes exitos. Aufnahmen: C.Rodriguez, A.Leal. La Laguna 1988.

****

In allen anderen Musikbereichen ist die Clave de Son eine Erscheinung der von Kuba ausgehenden Kommerzmoden. Das gilt sogar f□r Lateinamerika selbst. Wenn sich der mexikanische S„nger Jorge Negrete damit begleiten l„át, ist das weder kubanische noch mexikanische Tradition, sondern internationale Lateinamerikamode, die im Jahr der Aufnahme 1937 unter der Warenbezeichnung "Rumba" firmiert. Jorge Negrete wurde "La voz de oro de Mejico" = "Die goldene Stimme Mexikos" genannt. Mitte des 20.Jh. war er nicht nur der ber□hmteste mexikanische S„nger, sondern einer der ber□hmtesten lateinamerikanischen S„nger □berhaupt, der auch in zahlreichen Filmen mitwirkte. Der Schmelz seiner Stimme in Verbindung mit einem blendenden Aussehen riá vor allem die Damenwelt zu unglaublichen □uáerungen der Begeisterung hin.

18. MEXIKO: "Un momento" Alma Latina ALCD 001 Nr.12

Alma Latina ALCD 001: El principio de una leyenda. Jorge Negrete. Sus primeras grabaciones. Kommentar: R.Daus. Barcelona 1994.

****
****

In Europa wurde die Clave de Son schon in der Zwischenkriegszeit bekannt, jedoch nicht in authentischen Versionen, sondern als exotistischer Aufputz der Lateinamerikamode. Der Titel "Sous les Tropiques", eingespielt vom Orchestre Del's Jazz Biguine im Jahr 1937, gibt die allgemeine Stimmung wieder, in der die Vermittlung erfolgte. In der Atmosph„re der Pariser Nachtklubs verschneiden Musiker aus Martinique den Saxophonsound des Chicago-Jazz mit kubanischer Perkussion. Daá beides urspr□nglich nichts mit der als Oberbegriff fungierenden Biguine zu tun hat, die tats„chlich aus Martinique stammt, spielt dabei keine Rolle. Dem Publikum geht es um Stimmung, nicht um Stilreinheit. FUSION ist keine Erfindung des sp„ten 20.Jahrhunderts. Europ„ische Konsumenten scheinen kulturexterne Musik □berhaupt nur in dieser Weise rezipieren zu wollen oder zu k”nnen.

19. PARIS: "Sous les Tropiques" Fremeaux FA 007 CD II Nr.11

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.

****
****

Nach dem 2. Weltkrieg ”ffneten sich italienische Tanzmusiker am st„rksten den lateinamerikanischen Gattungen. Manchmal gingen sie dabei seltsame Wege. So wird ROBERTINO, das unerreichte Vorbild aller Schlager singenden Kinderstars der 1950er, bei seiner 1958 eingespielten Aufnahme von "La Paloma" mit der Clave de Son begleitet. Nun ist "La Paloma" zwar ein vom spanischen Komponisten Sebastian de Iradier vermittelter Ableger der kubanischen Musik, doch geh”rt der Titel zur Familie der Habanera, der die Clave de Son im Original fremd ist (siehe Sendung 2). Das □brige Arrangement spiegelt jene musikalische Haltung, f□r die der Titel "O sole mio" repr„sentativ ist. Die Elemente, die sich in dieser Aufnahme mischen, sind zwar andere als in "Sous les Tropiques" aus dem Paris der 30erJahre, doch ist die Mischung von kubanischer Musik gleich weit entfernt.

20. ITALIEN: "La Paloma" Trikont US-0241 Nr.11

Trikont US-0241: La Paloma vol.3. One song for all worlds. Zusammenstellung und Kommentar: K.Laar. M□nchen-Giesing 1997.

****
****

Die Clave de Son taucht sogar im Repertoire einer Gruppe auf, bei der sie vordergr□ndig am wenigsten zu erwarten w„re - bei den ROLLING STONES. In den 60erJahren irrlichterte kurzfristig der LIMBO durch die Tanzlokale, und ihm zollten auch Mick Jagger & Co. ihren Tribut. Der Titel "Not fade away", zu

deutsch etwa "Werde nicht schwach!", bezieht sich auf die akrobatische Beugung nach hinten, die zu diesem Tanz geh”rt. Er verlangte jedoch ein zu groáes Maá an K”rperbeherrschung, um ein Gesellschaftstanz werden zu k”nnen, und sei es nur im Milieu der Beat-Schuppen. Auch die Clave de Son „ndert in der Hand der Rolling Stones ihren Charakter. Sie wird vor allem nicht mit den Claves geschlagen, sondern auf der Gitarre gespielt. Die Liste europ„ischer Titel, die diese Formel enthalten, lieáe sich selbstverst„ndlich verl„ngern, doch im R□ckblick ist festzustellen, daá sie dem europ„ischen Publikum immer fremd geblieben ist. Selbst von den T„nzern wurde sie einem nicht geringen Teil □berhaupt nie bewuát.

21. ENGLAND: "Not fade away" Decca TXS 101 A/6

Decca TXS 101: Big hits (High tide and green grass). The Rolling Stones. London 1966.

****

Anders ist die Situation in Schwarzafrika. Hier werden in der traditionellen Musik additive Rhythmusformeln verwendet, soweit die Erinnerung zur□ckreicht. Die Clave de Son gibt es im traditionellen Fundus trotz aller afroamerikanistischen Behauptungen zwar nicht, doch war es f□r afrikanische Musiker kein Problem, sie zu □bernehmen. Das taten sie seit den 1950ern, und so erfaáte diese Formel die Musik in weiten Teilen des Kontinents. Ausgenommen blieben der orientalisch gepr„gte Sudan und der burisch-englisch □berformte S□den. Als Beispiel aus dem „uáersten Westen Afrikas sei ein Titel des S„ngers und Gitarristen S.E.Rogie (die Vornamen werden nirgends aufgel”st) aus Sierra Leone zitiert, aufgenommen im Jahr 1960. Stilistisch geh”rt das St□ck zur Gattung "Palm Wine Guitar Music", die in den 50er- und 60erJahren zusammen mit dem Calypso in diesem Teil Afrikas die "Moderne" repr„sentierte.

22. SIERRA LEONE: "Please go easy with me" Cooking Vinyl COOK 010 A/2

Cooking Vinyl COOK 010: Palm wine guitar music. The 60's sound. S.E.Rogie. Aufnahmen 1960-1969. Kommentar: G.Steward. London 1988.

****

Als ostafrikanisches Beispiel eine Aufnahme aus Nairobi, gesungen in Luo von Dick Ngoye and Party. Das Aufnahmedatum ist nicht angegeben. Es d□rfte in den 50erJahren liegen, da keine elektroverst„rkten, sondern akustische Gitarren verwendet werden, in Kenya "Dry Guitar" genannt. Daá die Clave de Son nicht mit Claves oder „hnlichen Schlagst„ben, sondern mit einem Nagel auf einer Flasche geschlagen wird, deutet auf Einfl□sse aus Zaire hin, die auch im Stil der Gitarristen anklingen. Diese ad hoc improvisiert erscheinende

Begleitung bildete in den 40er- und 50erJahren im Kongoraum zusammen mit einer
oder zwei Gitarren ein festes Ensemble. šber die Bergbaugebiete in Katanga (Shaba) im S□den von Zaire, die Arbeitsmigranten aus allen L„ndern im Umkreis
anzogen und ein wichtiger Schmelztiegel f□r die moderne Musik Zentralafrikas
waren, verbreitete sich diese Kombination weit □ber ihren Entstehungsraum hinaus.

23. KENYA: "Elias Odede" Original music OMA 101 A/3

Original music OMA 101: Contemporary african music series. The Nairobi
Sound. Acoustic and electric guitar music of Kenya. Kommentar:
J.Storm Roberts. New York o.J.

****

Wenn die Clave de Son NICHT aus Afrika stammt - gibt es sie □berhaupt in irgend einer Musiktradition der Alten Welt? Es gibt sie, allerdings in Gegenden und Gattungen, bei denen in keiner Richtung Verbindungen mit Kuba herzustellen sind. In der religi”sen Musik Nordindiens l„át sich mehrfach eine
identische Rhythmusformel belegen. Das folgende Beispiel stammt aus Gujarat.
Es handelt sich um eine Hymne an den elefantenk”pfigen Gott Ganesha, ein Sohn
Vishnus. Er gilt als Beseitiger von Hindernissen und ist bei den Hindus dementsprechend popul„r. Die der Clave de Son analoge Formel wird in dieser Aufnahme vom Trommelpaar TABLA getragen und orientalisch-indischem Geschmack
entsprechend biakzentuell konkretisiert [x..x..I...x.I...]. Ein vager, aber beachtenswerter Ankn□pfungspunkt liegt darin, daá sie sich in dieser Gestalt
der Formel n„hert, die im Vorderen Orient zur Begleitung des Bauchtanzes bevorzugt wird [x..I..I.x.x.I...]. Dazu macht der Trommler ausgiebig von der
Mikrovarianz Gebrauch, kehrt aber am Beginn jeder neuen Strophe zur Standardgestalt der Formel zur□ck.

Wie ist diese offenkundige Strukturverwandtschaft zu interpretieren? In den Antillen-Indern die Vermittler der Formel zu suchen, verbietet sich aus
historisch-arealistischen Gr□nden. Diese wurden nach Abschaffung der Sklaverei
von den Briten angeworben und finden sich dementsprechend zahlreich auf Trinidad und anderen ehemals britischen Inseln, jedoch nicht auf Kuba, wo die
Clave de Son allen Indizien zufolge entstanden sein muá. Obendrein stammen sie □berwiegend aus dem dravidischen S□den Indiens und sind Tr„ger anderer Musiktraditionen als jener, in denen die Analoga zur Clave de Son auftauchen.
In ihrer Musik, die auf mehreren Tontr„gern belegt ist, findet sich auch nichts dergleichen. Daá andererseits kubanische Einfl□sse auf die nordindische
Kultmusik gewirkt haben k”nnten, was □ber die Br□cke der Hindi Picture Music
denkbar w„re, ist durch die religi”se Stabilisierung auszuschlieáen. So verf□hrerisch die musikalischen Parallelen sind - als Basis f□r die Entstehung
der Clave de Son k”nnen sie nicht herangezogen werden.

24. INDIEN - GUJARAT: "Ganpati-Dada" Playa PS 65193 Nr.1

Playa sound PS 65193 CD: India. Religious music from Gujarat.
Aufnahmen 1996-1997: M.Gomes. Kommentar: M.Murielle, M.Gomes. Boulogne
1997.

****

Die k□rzeste Formulierung des Problems um die Entstehung der Clave de Son lautet: Gibt es musikalische Beziehungen zwischen den Antillen und dem Orient? Die dem Bildungsbewuátsein pr„senten Fakten der Siedlungsgeschichte verlangen als Antwort ein klares Nein, doch muá das nicht das letzte Wort sein. Die Grundschichte der weiáen Bev”lkerung auf den Antillen stammt aus Spanien, von welcher Kolonialmacht auch immer eine Insel sp„ter in Besitz genommen wurde. Die ersten Auswanderungswellen nach der Entdeckung brachten viele Andalusier in die Neue Welt, von denen etliche soeben erst unter spanische Herrschaft geraten waren, denn 1492, im Jahr der Enteckung Amerikas, verlieá auch der letzte maurische F□rst von Granada iberischen Boden. Der Groáteil der noch vorhandenen maurischen Oberschicht zog sich mit ihm nach Marokko zur□ck, doch das "niedere Volk" blieb □berwiegend in Spanien. Ohne daá es dokumentarisch belegbar w„re, ist damit zu rechnen, daá 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 gepr„gt, denn die Entwicklung jener Formen, die heute "spanisch" genannt werden, konnte erst nach der Reconqusita beginnen.

Musikhistorisch ist daraus der Schluá zu ziehen, daá den weiáen Erstsiedlern in Lateinamerika additive Rhythmusstrukturen bekannt gewesen sein m□ssen. Anhand von Beispielmaterial aus den „lteren Schichten der iberischen und der maghrebinischen Musik w„re zu diskutieren, wie sie beschaffen gewesen sein k”nnten. Da bei den afrikanischen Ank”mmlingen gleichfalls die Vertrautheit mit additiver Rhythmik vorauszusetzten ist, fanden die ansonsten differierenden Musikwelten darin eine f□r beide Seiten begehbare Br□cke, □ber die im Lauf der Zeit auch andere Musikelemente ineinanderflieáen konnten. Damit war eine Basis vorhanden, die sp„tere šberschichtungen f„rbte. Durch st„ndige Anleihen der wechselnden Tanzmoden bei diesem nunmehr traditionellen Fundus, mit denen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu rechnen ist, wurden verschiedene Formeln in der Weise isoliert und stilisiert, in der sie heute noch greifbar sind. Daá sich in diesem Prozeá sekund„re Analogien mit dem Orient ergeben m□ssen, liegt in der Natur der Materie. Papa Montero hat „ltere Kulturtraditionen, als die unter dem Eindruck der USA stehenden Europ„er bei Amerikanern vermuten (Aufnahme vom Conjunto Tipico Habanero 1950).

25. KUBA: "Papa Montero" Rounder CD 1078 Nr.10

Rounder records CD 1078: Cuban Counterpoint: History of the Son

Montuno. Zusammenstellung und Kommentar: M.Marks. Cambridge Mass. 1992.

****

UNTERLEGBEISPIELE:
---

26. KUBA: "Tupi" Tumbao TCD 038 Nr.19

Tumbao TCD 038: Cuarteto y Sexteto Caney 1938-1941. Perfidia. o.O. 1994.

---

27. KUBA: "Trompeta querida" BMG 74321 42858 2 Nr.8

BMG 74321 42858 2: Sierra Maestra. Coco Mai Mai. Aufnahmen 1997?: EGREM. o.O. 1998.

---

14. PUERTO RICO: "El billetero" Harlequin HQ CD 68 Nr.18

Harlequin HQ CD 68: Rafael Hernandez 1932-1939. Kommentar: R.Glasser, J.Jaramillo. Bexhill-on-Sea 1996.

---

30. KANARISCHE INSELN: "Rita la caimana" CCPC CD 372 Nr.9

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