antill.080: Merengue

(Das "Privatvergnügen" der Antillen)

****

1. QUISQUEYA: "Buen humor"	Yazoo 7006 Nr.13
2. QUISQUEYA: "Me enamoro"	RGNET 1039 CD Nr.14
3. QUISQUEYA: "Merengue de atabales"	Rounder CD 1130 Nr.14
4. HAITI: "Choucoune"	Musidisc 30 CV 1382 B/1
5. HAITI: "Cock-i-oto"	Lyrichord LLST 7340 A/2
6. QUISQUEYA: "Desiderio Arias"	Lyrichord LLST 7351 B/4
7. HAITI: "Pas quitte m'alle"	Lyrichord LLST 7340 B/4
8. KOLUMBIEN: "Merengue con gaitas"	pa'ti pa'mi MI 71018 Nr.5
9. QUISQUEYA: "Sectional merengue cibae\~no"	Rounder CD 1130 Nr.1
10. HAITI: "Ba li chaise pou moin"	Lyrichord LLST 7340 B/5
11. QUISQUEYA: "Merengue palo echao"	Rounder CD 1130 Nr.13
12. HAITI: "Pese cafe"	Lyrichord LLST 7340 B/3
13. QUISQUEYA: "En la batea"	Rounder CD 1130 Nr.2
14. QUISQUEYA: "Jardinera"	Rounder CD 1130 Nr.6
15. QUISQUEYA: "Te daré una robaita"	RGNET 1039 CD Nr.16
16. QUISQUEYA: "Merengue redondo"	Rounder CD 1130 Nr.15
17. USA - QUISQUEYA: "El jondia 'O"	Envidia B60 6170 Nr.3
18. KUBA: "Oui parle francais"	Egrem CD 0286 Nr.4
19. KUBA: "El perico"	PAN 4003 KCD Nr.4
20. KUBA: "Cachete pechito y ombliguito"	Playa PS 66516 Nr.8
21. DOMINICA: "Merengue"	Caprice CAP 2004 1 A/1
22. TRINIDAD: "Merry meringue"	Folkways FW 6865 B/3
23. KOLUMBIEN: "La Plegaria"	BMG 74321 55821 2 Nr.2
24. SPANIEN - CANARIAS: "Burro parrandero"	CCPC CD 162 Nr.8
25. QUISQUEYA: "Lo que le gusta las mujeres"	RGNET 1039 CD Nr.2

xxxx

UNTERLEGBEISPIELE:

26. QUISQUEYA: "Tu a mi no me qieres na"	Lyrichord LLST 7351 B/6
27. QUISQUEYA: "Volvimos de nuevo"	Rounder CD 1130 Nr.8
28. QUISQUEYA: "El vironay"	Rounder CD 1130 Nr.9
29. QUISQUEYA: "A mi me gusta el merengue"	ZYX Music HIB 10047-2 Nr.9
30. QUISQUEYA: "Quiero merengue"	ZYX Music HIB 10047-2 Nr.13

xxxx

Als Heimat des Tanzes gilt Hispaniola, jene Insel, die heute in die Staaten Haiti (mit französischer Staatssprache) und Dominikanische Republik (mit spanischer Staatssprache) geteilt ist. Aus Gründen der Platzersparnis erscheint die letztere in den Listen der Musikbeispiele unter ihrem alten indianischen Namen QUISQUEYA (sprich kiskeja). Hier wird die Merengue am intensivsten gepflegt, insbesondere in der Dominikanischen Republik, und hier ist sie auch in archaischen Ausprägungen zu finden, vor allem in Haiti. Gegen den sich anbietenden Schluß, hier sei auch ihre Entstehungsregion, spricht jedoch der Umstand, daß es im nicht allzu nahen Kolumbien am Südrand der Karibik Merengue-Musik gibt, die es an Archaik mit den haitianischen Belegen ohne weiteres aufnehmen kann, obendrein in anderen Instrumentierungen als auf Hispaniola. Auch die Tatsache, daß die Antillen durch die Binnenschiffahrt seit altersher einen Kommunikationsraum bilden, der vom Süden der heutigen USA bis zur Nordküste Südamerikas reicht (siehe Musik und Seefahrt 6), warnt vor übereilten historischen Festlegungen.

Der aussichtsreichste Weg, der Geschichte der Merengue näher zu kommen, ist der am wenigsten in engerem Sinn historische, nämlich eine Analyse ihrer Struktur. In der Instrumentierung lassen sich auf Hispaniola drei Varianten feststellen, die zwanglos als Dokumente historischer Etappen interpretiert werden können. Eine Variante besteht aus Gesang und Perkussion, d.h. Trommeln und Rasseln und/oder Scrapper. Sie ist die einfachste und dürfte jenes Stadium der Musikausübung fortsetzen, als den Sklaven nichts anderes zur Verfügung stand. Eine weitere Variante benützt zusätzlich zu dieser Besetzung noch ein Saiteninstrument, ein Banjo oder eine Gitarre. Sie repräsentiert die nächsthöhere Stufe in der Aneignung von Musikinstrumenten. Dabei muss bedacht werden, dass das Banjo die perfektionierte Variante des Kalebassenbanjos ist, von dem einige historische Abbildungen existieren (siehe EPSTEIN Dinah J., The Folk Banjo: A Documentary History. In: Ethnomusicology 19(1975)-3. S.347 ff. Michigan: Ann Arbor.) Wenngleich das Banjo heute als Spezifikum der USA betrachtet wird, gehören die Antillen zur Entstehungszone seines Prototyps.

Die dritte und heute dominierende Variante der Merengue-Besetzung entsteht dadurch, dass zu den bisher genannten Instrumenten noch ein Akkordeon dazu tritt und die Rolle des Solosängers stärker betont wird, als es in den anderen Formen der Fall ist. Dabei handelt es sich zwangsläufig um die jüngste Ensemble-Version, denn erstens verbreitete sich die Ziehharmonika erst im 19.Jh., und zweitens ist ihr Kaufpreis ein Faktor, der in der Wirtschaft von Tropenländern nicht gering zu veranschlagen ist. Bei der Zieharmonika stellt sich auch die Frage, ob sie durch simple Addition in das Merengue-Ensemble kam. Die internationale Erfahrung lehrt, dass diese Instrument häufig an die Stelle älterer Blasinstrumente tritt. In den Staaten Hispaniolas ist dafür kein Anhaltspunkt zu finden, zumindest nicht im vorliegenden Material, doch Aufnahmen aus

Kolumbien belegen, dass dort die Merengue mit altertümlichen Flöten und Halmklarinetten gespielt wird, wie sie von den Musikern selbst hergestellt werden können. Sollte diese Besetzung früher auf den Antillen weiter verbreitet gewesen sein? Unter dieser Annahme repräsentierte die moderne Merengue-Besetzung eine Vereinigung zweier älterer Ensembletypen, der Saiten-Merengue und der Bläser-Merengue.

Die Klärung der Geschichte des Ensembletyps muss künftigen Forschungen anheimgestellt bleiben - falls sie je unternommen werden. Auf andere Spuren führt eine Betrachtung der Musik. Zunächst ein Blick auf die Rhythmik. Solange die Betrachtung auf den kommerziellen Formen der Merengue verweilt, dominiert die anisometrisch gegliederte Formzahl 8 [I..I..I.], die in weiten Teilen Lateinamerikas eine große Rolle spielt. In der Afroamerikanistik ist es üblich, alle additiven Formeln als "afrikanisch" zu betrachten, ohne dabei einen Blick auf die Verhältnisse in Afrika zu werfen. Nun ist dort die FZ 8 selbstverständlich nicht unbekannt, doch bleibt sie in der Verwendungsfrequenz deutlich hinter den Formzahlen 12, 16 und wahrscheinlich sogar 24 zurück. Der "afro"-Automatismus verhindert gleichzeitig die Besinnung darauf, dass additive Rhythmusformeln auch im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa gängig waren. Obendrein ist die anisometrische FZ 8 bei globaler Betrachtung die meistverwendete Formel der Welt. Für die Erstellung eines afrikanischen Stemmas ist sie ungeeignet.

Eine Analyse der volkstümlichen Merengue-Formen zeigt ein anderes Bild. Hier treten 6- und 12zählige Rhythmen in der Vordergrund. Bei den Erscheinungsformen der FZ 6 handelt es sich um Bimetrie, die dadurch entsteht, dass die Formeln 2 x 3 [I..I..] und 3 x 2 [I.I.I.] mit einer gemeinsamen 1 überlagert werden. Dieser Rhythmustyp ist am gesamten afrikanischen Kontinent, d.h. auch in seinen arabisierten Teilen zu finden, jedoch ebenso auf der Iberischen Halbinsel und im Süden Frankreichs (Occitanien, Provence). Seine asiatischen Areale sind für die Verhältnisse in Amerika nicht relevant. Auf dem amerikanischen Kontinent wird die 6zählige Bimetrie in Mexiko besonders intensiv gepflegt, wo die Musik von afrikanischen Einflüssen kaum und nur an der Golfküste (Vera Cruz) berührt wurde. Es ist anzunehmen, dass sie vielen der verschleppten Afrikaner aus ihrer Heimat bekannt war, jedoch ebenso, dass sie sie in der Musik der Weißen wiederfanden.

Ähnlich ist die Lage bei den 12zähligen Formeln. Es handelt sich um Varianten der Basis [I.I.I.I..I..], die jedoch im Gegensatz zur Bimetrie nicht in ganz Afrika, sondern nur im Sudan mit seinen kulturellen Einflusszonen gepflegt werden, zu denen die für den Sklavenhandel wichtigen westafrikanischen Gebiete gehören. Andererseits war auch dieser Formeltyp in der älteren Tanzmusik Spaniens und im westlichen Europa insgesamt vorhanden. Bestimmte Formen der sogenannten "Zwiefachen" dürften Relikte davon sein. Heute ist auch dieser Formeltyp noch in

Mexiko lebendig. Wie bei der 6zähligen Bimetrie ist davon auszugehen, dass Deportierte aus sudanisch-westafrikanischen Gebieten in der Musik der Weißen Strukturen erkannten, die in ihrem Traditionsgut gleiche oder nächst ähnliche Entsprechungen hatten. Wenn selbst- oder auch nicht selbsternannte Afroamerikanisten lineare Übertragungen afrikanischer Kulturelemente annehmen, überdecken sie mit Rassenmystifikation die Tatsache, dass sie sich mit den Gegebenheiten der Sklavenjagd und des Sklavenhandels nicht auseinandergesetzt haben (siehe Musik und Seefahrt 6).

Eine exakte Behandlung der FZ 12 ist wichtig, weil sie in einer Form erscheinen kann, die im amerikanischen Milieu eindeutig nach Schwarzafrika weist. Es ist die Maximaldistribution mit der Gestalt [I.I.I..I.I..]. Ihre Varianten erscheinen häufig in der Musik der synkretistischen Kulte (siehe Sendung 1), wo sie im 19.Jh. eingeschleppt wurden, als Afrikaner nicht mehr im Status von Sklaven, sondern von Kontraktarbeitern nach Amerika kamen. Für die konkrete Lebenssituation war dieser Unterschied zwar kaum von Belang, doch implizierte er eine rechtliche Situation, die eine Erhaltung afrikanischer Kulturkomplexe möglich machte. Nicht nur in Bezug auf die Merengue, sondern auf die weltlichen Tänze der Antillen insgesamt fällt auf, dass diese Variante der Formzahl 12 nirgends verwendet wird, d.h. dass sie nicht profanisiert wurde. Die sudanisch-iberische Minimaldistribution [I.I.I.I..I..] ist offenbar frei von dieser religiösen Aura und daher für weltliche Zwecke zulässig. Die oben erwähnte Dominanz der FZ 8 in den Kommerzformen der Merengue dürften sich durch eine Verallgemeinerung ihrer einfachsten Ausprägungen ergeben haben, um ein größeres Publikum zu erreichen, dem die rhythmische Sicherheit gestandener Antillenbewohner fehlt.

Stärker als bei der Rhythmik lassen sich bei den Gesangsformen und der Melodik Schichten abheben, die in loser Kongruenz mit den oben beschriebenen Ensembletypen stehen. Die volkstümliche Merengue macht häufigen Gebrauch vom Kurzphrasenresponsorium (KPR), das im afroamerikanischen Milieu vom Süden der USA, den vor seiner Yankiesierung die katholischen Spanier und Franzosen beherrschten, bis Brasilien zu den meistverwendeten Gestaltungsmitteln zählt. Es dürfte kaum zu viel gesagt sein, dass hier sein globaler Kulminationsraum liegt. Auch in diesem Fall muss gegen eine afroamerikanistische Stereotype polemisiert werden. Gewiss ist das KPR in Afrika von Tanger bis zum Kap der Guten Hoffnung belegbar, doch erscheint es nirgends annähernd so häufig wie auf den Antillen. Eine Ausnahme bilden darin nur die Berber einschließlich der Tuareg, aber gerade diese waren für den Sklavenhandel nach Amerika gänzlich irrelevant. Wenngleich der Mehrzahl der verschleppten Afrikaner das KPR bekannt gewesen sein dürfte, kann seine überproportionale Verwendung in der afroamerikanischen Musik nur auf katholische Gebetspraktiken wie Litanei und Rosenkranz zurückgehen, deren gehirnwäscheartige

Wirkung gezielt eingesetzt wurde, um intellektuell unbedarften Bevölkerungsschichten die Glaubenssätze einzuhämmern.

Beruht das KPR in den regionalen Merengue-Formen auf einem Wechsel von Vorsänger und Chor, so schieben sich in den überregionalen und insbesondere verkommerzialisierten Merengues die Solosänger in den Vordergrund. Trotz aller Unterschiede lassen zahlreiche Beispiele erkennen, dass die Gesangspartien ursprünglich KPRs waren, die durch die Reduktion auf eine einzige Stimme aufhören, solche zu sein. Dieses Phänomen ist eine Analogie zum Montuno der kubanischen Musik (siehe Sendung 5). Tatsächlich vermitteln nicht wenige Merengue-Aufnahmen den Eindruck, als handle es sich um die Montunoabschnitte eines Son. Die Aussagen kubanischer Musikologen, denen zufolge der Montuno aus dem Oriente de Cuba stammt, d.h. aus jenem Teil der Insel, der Hispaniola zugewandt ist, erhalten dadurch eine Stütze. Ob dieser Komplex mit der Einwanderung von Haitianern in Verbindung gebracht werden darf, mit denen die Tumba francesa nach Kuba kam, muss dahin gestellt bleiben. Er ist zu weiträumig im Volksgut verankert, um von einer vergleichsweise kleinen Menschengruppe vermittelt worden zu sein.

Neben dem KPR finden sich jedoch schon in der lediglich von Perkussion begleiteten Merengue Belege für die Übernahme französischen Liedgutes in nahezu unveränderter Form. Vollends europäisch ist auch das Phrasenrepertoire der Akkordeon-Merengue. Ein Gutteil davon könnte in moderaterem Tempo und ohne Perkussionsbegleitung als alpine Ländler durchgehen. In beiden Fällen ist das 19.Jh. als Entstehungszeit anzusetzen, und in beiden Fällen sind die technischen Gegebenheiten der Ziehharmonika ein entscheidender Faktor. Spanisches Timbre ist dagegen im Musikmaterial der Merengue auffallend schwach zu vernehmen. Am ehesten tritt es in der Gitarren-Merengue in Erscheinung, und auch hier eher in kubanischer Brechung als ungefiltert. Balladenartige Titel in diesem Milieu erinnern an die portorikanische Plena, die ihrerseits in musikalischer Hinsicht keine signifikanten Unterschiede zur kubanischen Musik erkennen lässt. Gerade die musikalische Affinität zwischen Kuba und Puerto Rico macht die relativ große Distanz der Dominikanischen Republik rätselhaft, wo ebenfalls Spanisch die Staatssprache ist.

So simpel und geschichtslos die Merengue auf den ersten Blick wirkt, führt ihre nähere Betrachtung doch zu Einsichten in die Musikgeschichte der Antillen, die die Analyse anderer Gattungen nicht in gleichem Maß vermittelt. Die Mischung afrikanischer und europäischer Musikelemente muss früh begonnen haben, und sie ist bis heute nicht abgeschlossen. Sie zeitigte von hartem Nebeneinander bis zur innigsten Durchdringung alle nur möglichen Ergebnisse. Für eine material- und nicht ideologiegeleitete Rezeptionsforschung böten die Antillen ein Arbeitsfeld von unüberbietbarem Reichtum. Der Ertrag käme nicht nur der Afroamerikanistik in engerem Sinn zugute, sondern er enthielte auch Material zur theoretischen Vertiefung der Rezeptionistik, die ihrer

globalen Anwendbarkeit zugute käme. Gleichzeitig legt die Beschäftigung mit der Musik der Antillen ein zentrales Rätsel der Afroamerikanistik bloß: Von welchem Virus müssen Menschen befallen sein, um in den Produkten stärker pigmentierter Musiker nichts anderes vernehmen zu können als AFRICA?

xxxx

Yazoo 7006: The secret museum of mankind. Vol.3. Ethnic music classics: 1925-48. Kommentar 1996: P.Conte. o.O. 1996.

xxxx

dabei nicht auf ein Entstehungsdatum, das in den wenigsten Fällen zu ermitteln wäre und im Extremfall mit dem Aufnahmedatum identisch sein kann, sondern auf die Strukturmerkmale der Musik. Der folgende "Merengue de atabales" ist eine Feldaufnahme aus der ersten Hälfte der 90er Jahre. Wie die Bezeichnung "Trommel-Merengue" ahnen lässt, besteht das Instrumentarium nur aus Trommeln und einem Scrapper ("güiro"). Der Gesang ist ein Kurzphrasenresponsorium zwischen dem Vorsänger und den übrigen Ensemblemitgliedern.

Eine Musterung der Antillen lehrt, dass diese Kombination die musikalische Basisebene des Raumes, wenn nicht sogar der afroamerikanischen Musik insgesamt darstellt. So wenig zu bezweifeln ist, dass darin afrikanisches Erbe weiterlebt, so sehr muss betont werden, dass die überproportionale Verwendung des KPR in dieser Kulturregion nicht aus afrikanischen Ressourcen abgeleitet werden kann. Südlich der Sahara gibt es keine Ethnie, deren Musik auch nur annähernd in solchem Ausmaß von dieser Form beherrscht wäre. Bei den Afroamerikanern muss sie durch Prozesse in der frühen Sklavenzeit induziert worden sein, deren Hintergrund am plausibelsten in den katholischen Litaneien und Rosenkränzen zu suchen ist. Obendrein ist es ein unreflektiertes Vorurteil, musikalische Äußerungen der Antillen automatisch für "afrikanisch" zu halten, nur weil sie sich von der Ästhetik der westlichen Kunstmusik weit genug entfernen. Ein besonderes Merkmal der vorliegenden Aufnahme besteht darin, dass dem aufnehmenden Feldforscher der Scrapper am wichtigsten erschien, wofür er die Sänger in den Hintergrund rückte.

3. QUISQUEYA: "Merengue de atabales" Rounder CD 1130 Nr.14

Rounder records CD 1130: Dominican Music and Merengue. Dominican identity. Aufnahmen 1990-1995, Zusammenstellung und Kommentar: P.Austerlitz. Cambridge Mass. 1997.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Die Reduktion der Vortragsmittel auf Gesang und Trommel gilt in der Afroamerikanistik zwar als Indikator für eine afrikanische Herkunft der betreffenden Musik, doch handelt es sich auch dabei um eine unzulässige Verallgemeinerung. Die folgende Merengue aus Haiti, die in den späteren 60er Jahren aufgenommen worden sein dürfte, dokumentiert diese Kombination. Das vorgetragene Lied ist jedoch nicht nur im Text, sondern auch in der Melodiekontur unmissverständlich französisch. Ein Kenner der volkstümlichen französischen Musik müsste entscheiden, in welche historische Periode es einzuordnen ist. Der mehrgliedrige Aufbau der

Strophe lässt an einen Reflex von Formen aus dem 18.Jh. denken, was mit einem Blick auf die Geschichte Haitis nicht unplausibel wäre. Darüber hinaus ist dieses Musikdokument ein Beweis, dass der musikalischen Realität weder Afro-Ideologien noch vulgärevolutionistische Kategorisierungen gerecht werden.

4. HAITI: "Choucoune" Musidisc 30 CV 1382 B/1

Musidisc CV 1382: Musique folklorique du monde. Folklore et Vaudou en Haiti. Aufnahmen o.J. und Kommentar: M.Bitter. o.O. o.J.

xxxx

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Konnten handwerklich geschickte Individuen das Kalebassenbanjo selbst verfertigen, so verlangt die Herstellung einer Gitarre schon Professionalität. Obendrein muss sie im Normalfall käuflich erworben werden. Der Griff nach diesem Instrument signalisiert daher einen wirtschaftlichen Status schwarzer Populationen, der bereits nach der Aufhebung der Sklaverei anzusetzen ist. Die Gitarren-Merengue, die in der Literatur gegenüber der Akkordeon-Merengue als älterer Typus bezeichnet wird, kann daher ebenfalls nicht sehr alt sein, wobei vor allem US-amerikanische Autoren zu verdächtigen sind, dass für sie das späte 19.Jh. bereits "alt" ist. Das folgende Musikbeispiel aus dem Jahr 1977 zeigt als erstes dieser Sendung eine unverkennbar hispanoamerikanische Note. Sein balladenartiger Charakter erinnert dabei weniger an kubanische Formen als an die portorikanische Plena, deren musikalischer Habitus allerdings keine signifikanten Unterschiede zur kubanischen Musik zeigt. Auch die vorliegende Ballade von Desiderio Arias mündet nach einer Einleitungsstrophe in einen ausgedehnten Montuno-Teil, der responsorial vorgetragen wird.

6. QUISQUEYA: "Desiderio Arias" Lyrichord LLST 7351 B/4

Lyrichord LLST 7351: Merengues from the Dominican Republic. Aufnahmen 1977 und Kommentar: V.Gillis. New York o.J.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Kubanischer Einfluss ist bei der Merengue nur selten eindeutig zu identifizieren. Auch das folgende Beispiel einer haitianischen Banjo-Merengue aus der Zeit um 1950 verwendet ein französisches Lied und ist in allen anderen Belangen weit von kubanischer Musik entfernt. Während des Banjo-Solos beginnt jedoch ein nicht identifizierbarer Teilnehmer, die clave de son zu schlagen. Diese Einlage wirkt wie eine spontane Anfeuerung des Solisten, und sie endet auch wieder, ohne dass dafür ein Grund im Gesamtarrangement erkennbar wäre. Da es sich um den einzigen Beleg für diese Rhythmusformel in der haitianischen und dominikanischen Musik handelt, die dem Autor bekannt ist, muss es sich um eine Übernahme von der Nachbarinsel handeln, zumal die clave de son zu dieser Zeit bereits mit den lateinamerikanischen Tanzmoden um die Welt ging.

Dass sie auf den Antillen außerhalb Kubas und Puerto Ricos nur in singulären Spuren belegbar ist, verschärft das Rätsel um ihre Entstehung (siehe Sendung 5).

7. HAITI: "Pas quitte m'alle" Lyrichord LLST 7340 B/4

Lyrichord LLST 7340: Meringues and Folk Ballads of Haiti. Aufnahmen 1947-1951: M.Deren. Kommentar: Ch.Ito. New York o.J.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
THEMA IV: Die Rekonstruktion der Geschichte: Akkordeon-Merengue
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Die Gitarren-Merengue ist zwar nicht ausgestorben, doch wird sie in der Verwendungsfrequenz von der Akkordeon-Merengue weit übertroffen. Bei einer Beschränkung des Blicks auf die Dominikanische Republik wäre es kein Problem, diesen Ensembletyp dadurch entstehen zu lassen, dass zu den älteren Besetzungen ein Akkordeon dazugenommen wird. Dokumente vom Südrand der Karibik warnen aber davor, dass ein solcher Schluss zu einfach sein könnte. In den Küstengebieten Kolumbiens gibt es einen Merengue-Typ, dessen Melodieinstrumente Flöten sind. Diese tragen den Namen "gaita", in Spanien die Bezeichnung des Dudelsacks. Möglicherweise bewahrt der Name die Erinnerung daran, dass der Dudelsack in der Vergangenheit tatsächlich verwendet wurde. Nach seinem Ausscheiden aus dem Instrumentarium der weißen Herrenschicht mochte den Küstenpopulationen die Herstellung zu aufwendig geworden sein, und sie ersetzten ihn durch die einfacher zu produzierende Flöte. Analogien zu einem solchen Prozess lassen sich in verschiedenen Weltgegenden belegen. Die Ziehharmonika ist wiederum nach weltweiten Erfahrungen ein beliebter Ersatz für ältere Blasinstrumente. Die Möglichkeit ist in Betracht zu ziehen, dass sie in der Dominikanischen Republik ältere Blasinstrumente aus den Merengue-Besetzungen verdrängte.

Eine kolumbianische Merengue-Einspielung aus der zweiten Hälfte der 90er Jahre könnte selbstverständlich zu den Produkten der internationalen Salsa-Mode gehören, doch bezeugen neben den Flöten noch andere Indizien, dass dieser Verdacht für die folgende Aufnahme nicht gilt. Sie enthält keine Gesangspartien - in der Kommerz-Merengue undenkbar. Rhythmisch bewegt sie sich nicht in 8zähligen Formeln, sondern bimetrisch, d.h. in einer Überlagerung von 2 x 3 mit 3 x 2, was in der Kommerz-Merengue zwar vorkommen kann, aber selten ist. Schließlich verzichtet sie vollständig auf elektroverstärkte Instrumente - ein geradezu antikommerzielles Verhalten. Hinter

dem Zustandekommen dieser Musik dürften zwar eher revivalistische Tendenzen als ungebrochene Tradition stehen, doch gewährleistet selbst diese Annahme, dass es sich um eine Wiederbelebung kolumbianischer Traditionen und nicht um einen Import von den Großen Antillen handelt. In der Diskussion um die Geschichte der Merengue bildet dieser Typus einen Faktor, der nicht umgangen werden kann.

8. KOLUMBIEN: "Merengue con gaitas" pa'ti pa'mi MI 71018 Nr.5

pa'ti pa'mi MI 71018: Palo Q'sea. A ritmo de corazon. Kommentar:
P.Montero Durán. Remseck o.J.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Wie immer die Akkordeon-Merengue entstanden sein mag - in den 1920ern erblickte sie das Licht der Aufnahmestudios. Die folgende Einspielung des Akkordeonisten, Sängers, Komponisten und Ensembleleiters Nico Lora mit seinem Conjunto wurde vor 1924 in Schellack gepresst (exaktes Datum unbekannt). Das melodische Geschehen wird vom Altsaxophonisten To~no Abreu dominiert. Welche Beziehungen er zu den zeitgleichen Saxophonstilen der USA hat, ist ungeklärt. Die Jazzforschung neigt grundsätzlich dazu, den Jazzmusikern die Priorität einzuräumen. Indizien, die anlässlich der Habanera (Sendung 2) besprochen wurden und bei der Biguine (Sendung 9) noch zu besprechen sein werden, deuten jedoch in mehreren Fällen auf eine Priorität des Antillen-Areals hin, zu dessen Nordrand unter anderem New Orleans gehört. Unumstößlich ist jedenfalls, dass die Musikstile nicht vollständig voneinander isoliert gewesen sind.

Die Bezeichnung SECTIONAL MERENGUE CIBAE~NO gibt einige Auskünfte über die Musik. "Sectional" bedeutet, dass es sich um eine Komposition in mehreren Sätzen handelt, die PASEO, MERENGUE und JALEO genannt werden. Diese Gliederung erinnert an den im Original noch komplizierter aufgebauten Son, dem die vorliegende Aufnahme hierin tatsächlich näher steht als den schlichten Merengues aus dem volkstümlichen Repertoire. Das Adjektiv "cibae~no" sagt aus, dass die Musik zum Stil von Cibao gehört, der zentralen Nordprovinz der Dominikanischen Republik, wo die Merengue nach einheimischer Auffassung ihren Ursprung hatte. Nach den schon gehörten Beispielen ist zwar sicher, dass diese Aussage nicht pauschal richtig sein kann, doch könnte der meistgespielte dominikanische Merengue-Typus aus Cibao stammen. Darüberhinaus ist in der Aufnahme bereits die Tendenz zu überschnellem Tempo spürbar, die der Musik einen zickig anmutenden Charakter gibt.

9. QUISQUEYA: "Sectional merengue cibae~no" Rounder CD 1130 Nr.1

Rounder records CD 1130: Dominican Music and Merengue. Dominican identity. Aufnahmen 1990-1995, Zusammenstellung und Kommentar: P.Austerlitz. Cambridge Mass. 1997.

xxxx

1947-1951: M.Deren. Kommentar: Ch.Ito. New York o.J.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Markante Formelgestalten wie die der letzten Nummer stellen in der Merengue eher die Ausnahme als die Regel dar. Die ländlichen Varianten der Dominikanischen Republik sind überwiegend durch eine sehr frei gehandhabte Bimetrie auf Basis der Formzahl 6 gekennzeichnet. Ein Beispiel dafür ist die MERENGUE PALO ECHAO ("Stockwurf-Merengue"), die im Süden und Osten der Insel zu den volkstümlichsten Tänzen gehört. Der Name lässt darauf schließen, dass der Tanz von einem älteren Kampfspiel abstammt, das früher im schwarzen Milieu der gesamten Karibik verbreitet war. Der kämpferische Charakter ging allerdings schon Ende des 19.Jh. verloren. Die folgende Aufnahme aus den frühen 1990ern repräsentiert nur mehr eine ländliche Tanzunterhaltung, die mit tropischem Temperament abgehalten wird.

11. QUISQUEYA: "Merengue palo echao" Rounder CD 1130 Nr.13

Rounder records CD 1130: Dominican Music and Merengue. Dominican identity. Aufnahmen 1990-1995, Zusammenstellung und Kommentar: P.Austerlitz. Cambridge Mass. 1997.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Einen traditionellen Merengue-Typ mit 8zähligem Rhythmus repräsentiert die folgende Aufnahme, die zur Gattung "CONGO MERENGUE" gehört. Was daran die Congo-Assoziation rechtfertigt, ist anhand der Musik nicht feststellbar. Der Rhythmus ist vollkommen unspezifisch, und der Titel "Kaffee wägen" lässt auf eine Herkunft aus dem Milieu der Arbeitslieder schließen. Die Aufnahme wird dadurch interessant, dass das Lamellophon gut hörbar ist, das in den alten Merengue-Ensembles als Bass dient(e). Es handelt sich um eine in Vergleich zu Sanza und Mbira große Variante mit einem kistenförmigen Resonator und vergleichsweise breiten Stahlblättern. In Haiti heißt sie MARIMBA, in Kuba MARIMBULA, auf Jamaika RUMBA BOX und in Westafrika AGIDIGBO. Die Aufnahme wurde vor rund 50 Jahren gemacht. Ob heute auf Haiti noch eine Marimba außerhalb musealer Darbietungen benützt wird, ist fraglich.

12. HAITI: "Pese cafe" Lyrichord LLST 7340 B/3

Lyrichord LLST 7340: Meringues and Folk Ballads of Haiti. Aufnahmen 1947-1951: M.Deren. Kommentar: Ch.Ito. New York o.J.

xxxx

mexikanischen wie auch auf der texanischen Seite gepflegt werden. Ihrem Charakter nach könnten sie als mexikanische Variante der Country Music bezeichnet werden. In der Interpretation von Joseito Mateo kommen allerdings noch die massiven Bläsersätze der späten Swingorchester dazu, deren Ausstrahlungsgebiet die USA sind. Der Synkretismus blühte schon längst, bevor die Termini FUSION und SALSA in der Musikwelt auftauchten.

14. QUISQUEYA: "Jardinera" Rounder CD 1130 Nr.6

Rounder records CD 1130: Dominican Music and Merengue. Dominican identity. Aufnahmen 1990-1995, Zusammenstellung und Kommentar: P.Austerlitz. Cambridge Mass. 1997.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Die Merengue hat auch eine langsame, gefühlvolle Gattung, die BACHATA. Man muss allerdings in der Dominikanischen Republik geboren worden sein, um die kursierenden Bachata-Einspielungen "langsam" zu finden. Im Vergleich zum überhitzten Tempo vieler Merengues sind sie jedoch moderat. Anthony Santos, Autor und Interpret des nächsten Titels, gilt als der "King" der Bachateros. Es handelt sich um eine Bachata callejera, d.h. um eine bachata, wie sie auf der Straße gesungen wird, also in dem Milieu, aus dem Anthony Santos selbst stammt. Der Text handelt von der Absicht, der Geliebten in der Nacht ein gewisses Etwas zu stehlen - das ewige Thema also.

15. QUISQUEYA: "Te daré una robaita" RGNET 1039 CD Nr.16

World music network RGNET 1039 CD: Music Rough Guide. Merengue and Bachata. Latin beats from the Dominican Republic streets. Zusammenstellung: J.Shenton, Ph.Stanton. Kommentar: J.Shenton. London 2001.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Ungeachtet aller Modernisierungen bleibt die Merengue in ihren Heimatländern dem Volk verbunden. Die folgende Aufnahme wurde Anfang der 1990er auf der Halbinsel Samaná gemacht. Es handelt sich um eine MERENGUE REDONDO, die ihrem Beinamen nach als Rundtanz

ausgeführt wird (oder wurde). Die Ziehharmonika ist hier nach wie vor das führende Instrument, der niedere Lebensstandard verhindert offenkundig die Elektrifizierung der Musik. Dieses Milieu ist das Substrat, aus dem die kommerzielle Musikindustrie seit etlichen Jahrzehnten Stile, Moden und Interpreten schöpft, ohne dass die Menschen, deren Musiktraditionen dieses Substrat bilden, etwas davon haben. Der Kolonialismus hat nicht aufgehört, zu existieren. Er bedient sich lediglich nicht mehr der brachialen Unterdrückungsmaßnahmen von einst, sondern agiert über die Abschöpfung des Profits.

16. QUISQUEYA: "Merengue redondo" Rounder CD 1130 Nr.15

Rounder records CD 1130: Dominican Music and Merengue. Dominican identity. Aufnahmen 1990-1995, Zusammenstellung und Kommentar: P.Austerlitz. Cambridge Mass. 1997.

xxxx

Barcelona 2000.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Ein anderes Importland der Merengue ist Kuba. Hier kann sie sich in der Häufigkeit der Verwendung zwar nicht mit den hochfrequenten Gattungen wie Son, Bolero oder Guaracha messen, doch gehört sie zum Standardrepertoire. Einige Indizien lassen erkennen, dass sie aus Haiti übernommen wurde, wie etwa der humorvoll vorgetragene Titel "Oui parle francais" aus dem Jahr 1955 von Compay Segundo, mit bürgerlichem Namen Francisco Repilado Mu~noz. Er wurde 1907 in Siboney im Oriente de Cuba geboren, wo der haitianische Einfluss am stärksten ist. Heute gehört er zu den alten Kämpen der Trova, der nach vielen Jahren in der Versenkung im Zug des Buenavista-Revivals wiederentdeckt wurde und vor allem in Spanien große Erfolge feierte. Die lange Montuno-Partie, gesungen auf den Titel "Oui parle francais", erinnert an die altertümlichsten Erscheinungsformen der Merengue auf Hispaniola.

18. KUBA: "Oui parle francais" Egrem CD 0286 Nr.4

Egrem CD 0286: Compay Segundo. Grandes Exitos. Aufnahmen 1950-1990.
Kommentar: B.Zamora Céspedes. La Habana 2000.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Für die Volkstümlichkeit der Merengue im Oriente de Cuba spricht der Umstand, dass sie in das Repertoire der Straßenorgeln aufgenommen wurde, die dort ein bis heute beliebtes Instrument der Unterhaltungsmusik sind. Der Aufwand, den das Stanzen des Lochstreifens verursacht, lohnt sich nur bei Stücken, die vom Publikum geschätzt werden. Der 1995 aufgenommen Titel "El perico" 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. Die Perkussionsinstrumente der Aufnahme werden von einigen Musikern live gespielt.

19. KUBA: "El perico" PAN 4003 KCD Nr.4

PAN Records 4003 KCD: Royal Tropical Institute. The Music Collection.

Cien a\~nos de tradición. Organo oriental, street organ of the Oriente de Cuba. Aufnahmen 1995: B.Vervoorn. Kommentar: H.Haringhuizen. Leiden 1995.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Wie schon bei den Belegen aus der Dominikanischen Republik zu erkennen war, verträgt die Merengue Kreuzungen mit anderen Gattungen. Auf Kuba wird auch dieser Aspekt der Merengue weitergepflegt. Die folgende Aufnahme der Gruppe Yakaré aus dem Oriente de Cuba vom Ende der 1990er ist eine MERENGUE CUMBIA, d.h. eine Cumbia (siehe Sendung 4), die als Merengue gespielt wird. In älterer Zeit handelte es sich bei der Cumbia um einen virtuosen Solotanz mit pantomimischem Charakter für einen einzelnen Mann. Mit der Merengue hat er ein im Durchschnitt ziemlich schnelles Tempo gemeinsam. Durch die Übernahme dieser ursprünglich ländlichen Tänze in das Repertoire der professionellen Tanzorchester verwischen sich jedoch die genuinen Unterschiede. Die Verschmelzungstendenz, die in den USA die Salsa hervorbrachte, wurde schon auf den Antillen vorbereitet.

20. KUBA: "Cachete pechito y ombliguito" Playa PS 66516 Nr.8

Playa sound PS 66516 CD: Escale à Cuba. A journey to Cuba. Aufnahmen 1998-2000. Boulogne 2002.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Die Pflege der Merengue beschränkt sich nicht auf die Großen Antillen, sondern zieht sich über die Kleinen Antillen nach Süden. Die folgende Aufnahme stammt von der Insel Dominica, zwischen Guadeloupe und Martinique gelegen und nicht zu verwechseln mit der Dominikanischen Republik. Hier treffen wir wieder auf die Ziehharmonika, die bis heute auf allen ehemals französischen Inseln ein beliebtes Instrument geblieben ist. Eine Besonderheit des Ensembles besteht darin, dass nicht eine Marimb(ul)a, sondern eine Bambustuba als Bassinstrument fungiert. Sie bereichert die Perkussion um rif-artige Einwürfe, die der Rhythmik des ansonsten sehr schlichten Vortrags eine eigene Note geben.

21. DOMINICA: "Merengue" Caprice CAP 2004 1 A/1

Caprice CAP 2004:1-2: Västindien. Sma Antillerna. Aufnahmen 1969 und Kommentar: K.Malm. o.O. 1977.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Trinidad ist nicht nur die Heimat des Calypso, sondern auch der STEEL BANDS, der aus Ölfass-Metallophonen zusammengesetzten Orchester. Sie sind das bemerkenswerteste Beispiel, wie aus Industriemüll - im gegenständlichen Fall alte Öltonnen - Musikinstrumente entstehen. Dass sie auf Trinidad kreiert wurden, hängt direkt mit der dortigen Erdölförderung zusammen. Das einzelne Instrument entsteht dadurch, dass der Boden eines Ölfasses durch Treibarbeit in verschiedene Abschnitte gegliedert wird, die sich exakt stimmen lassen und mit Paukenschlägeln zum Klingen gebracht werden. Heute werden solche Instrumente schon direkt, d.h. ohne Umweg über das Ölfass hergestellt. Zu Ensembles von 20 und mehr Musikern zusammengestellt, lassen sich darauf beliebige Musikstücke bis hin zu Symphonien spielen. Der Sphärenklang dieser Orchester wirkt zwar auf die Dauer ermüdend, doch wenn kleinere Besetzungen ihre angestammte karibische Musik spielen, entstehen reizvolle Produkte. Ein solches, das Ensemble Bert McLean, spielt den "Merry Meringue". Die Aufnahme stammt aus der Mitte der 1950er.

22. TRINIDAD: "Merry meringue" Folkways FW 6865 B/3

Ethnic Folkways Library FW 6865: Ethnic Folkways Records. Steel band played by the Trinidad Panharmonic Orchestra. Aufnahmen o.J. und Kommentar: V.Angel. New York 1957.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

In Kolumbien gibt es nicht nur hocharchaische Formen der Merengue (siehe Musikbeispiel 8), sondern auch alle Modernismen bis zu Klangbildern, die der Salsa näherstehen als traditionellen karibischen Besetzungen. Zu diesen Neuerern zählt der Ziehharmonikaspieler Antonio Rivas mit seinem Ensemble, der sich trotz der Vollelektrifizierung seiner Musik auf die Traditionen von Vallenato in der Küstenregion Kolumbiens stützt. An der Aufnahme der Merengue "La Plégaria" ist bemerkenswert, dass sie trotz aller vordergründigen Modernisierungen die 6zählige Bimetrie als rhythmische Basis hat, die anderwärts meist als erstes modischen Tendenzen geopfert wird, weil

sie für ein nordamerikanisches (und europäisches) Publikum zu kompliziert ist. Alles in allem stellen die kolumbianischen Belege am stärksten die Behauptung in Frage, die Merengue sei ein alleiniges Produkt von Hispaniola. Die historische Entflechtung der Musikverhältnisse im Kommunikationsraum der Antillen wurde bis heute noch nicht wirklich in Angriff genommen.

23. KOLUMBIEN: "La Plégaria" BMG 74321 55821 2 Nr.2

BMG 74321 55821 2: Antonio Rivas y sus Vallenatos. Despierta Corazon.
Aufnahmen 1997: P.Jauneaud. Marseille 1997.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Was in der Karibik floriert, darf auf den Kanarischen Inseln nicht fehlen. Die alten und nie unterbrochenen Beziehungen zwischen den Inseln im Westen und im Osten des Atlantik, die nicht nur auf die Volkskultur wirken, sondern bis in die Politik hineinreichen, gewährleisten amerikanischen Entwicklungen auch auf den Kanaren ein Heimatrecht. Gerade aus diesem Gefühl der Verbundenheit betrachten es die Canarios als selbstverständlich, karibische Formen nicht sklavisch nachzuahmen, sondern auf ihre eigene Weise zu interpretieren. Die Begleitung der Merengue "Burro parrandero" von Los Majuelos könnte gerade noch karibisch sein, der Chor ist jedoch eindeutig kanarisch. Trotz dieser regionalen Anpassung handelt es sich um den alten Typus der Guitarren-Merengue, und der bimetrische Rhythmus kommt stärker ausgeprägt zum Tragen als auf allen amerikanischen Aufnahmen.

24. SPANIEN - CANARIAS: "Burro parrandero" CCPC CD 162 Nr.8

CCPC CD 162: Centro de la cultura popular canaria. Los Majuelos.
Maguas. Cantos iberoamericanos. La Laguna 1992.
Gitarren-Merengue

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Auch in ihrer Heimat wurde die Gitarren-Merengue nie vollständig von der Ziehharmonika-Merengue verdrängt, und durch die Dominanz der Elektrogitarren in der Pop- und Rockmusik seit den 60erJahren bekam sie sogar wieder Auftrieb. Vom Charakter der alten Gitarren-Merengue

bleibt in den Elektrobesetzungen natürlich nichts mehr übrig, sondern es wird eine karibische Variante der Popmusik daraus. Die folgende Aufnahme ("Das, was den Frauen gefällt") des Sängers und Gitarristen Frank Reyes ist charakteristisch für den Stil der jüngeren Generation. Merengue-typisch ist das sehr schnelle Tempo. Die extreme Phrasierung der Elektrogitarre weicht jedoch von den Traditionen der Antillen weit ab und nähert sich manchen modernen Formen afrikanischer Popmusik. Ob eine Direktbeziehung besteht, kann auf Basis der vorhandenen Informationen nicht gesagt werden, ist bei den heutigen Kommunikationsverhältnissen jedoch nicht auszuschließen.

25. QUISQUEYA: "Lo que le gusta las mujeres" RGNET 1039 CD Nr.2

World music network RGNET 1039 CD: Music Rough Guide. Merengue and Bachata. Latin beats from the Dominican Republic streets. Zusammenstellung: J.Shenton, Ph.Stanton. Kommentar: J.Shenton. London 2001.

xxxx

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

28. QUISQUEYA: "El vironay" Rounder CD 1130 Nr.9

Rounder records CD 1130: Dominican Music and Merengue. Dominican identity. Aufnahmen 1990-1995, Zusammenstellung und Kommentar: P.Austerlitz. Cambridge Mass. 1997.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

29. QUISQUEYA: "A mi me gusta el merengue" ZYX Music HIB 10047-2 Nr.9

ZYX Music HIB 10047-2: Folk of the world. Dominikanische Republik. Merenberg 1999.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

30. QUISQUEYA: "Quiero merengue" ZYX Music HIB 10047-2 Nr.13

ZYX Music HIB 10047-2: Folk of the world. Dominikanische Republik. Merenberg 1999.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
_