Maximilian HENDLER

antill.100: Quadrille

(Die Modetänze des 19.Jh. auf den Antillen)

****

1. DOMINICA: "Quadrille" Rounder CD 1724 Nr.11
2. FRANKREICH: "La Marmotte" Fonti musicali fmd 105 Nr.17
3. REUNION: "Quadrille 1851" Playa PS 65016 Nr.12
4. CARRIACOU: "Six figure quadrille" Rounder CD 1722 Nr.10-15
5. TRINIDAD: "You know one Joseph Keeba" Rounder CD 1114 Nr.1
6. HONDURAS: "Gunchei" OCORA C 560162 Nr.7
7. CARRIACOU: "Reel engag," Rounder CD 1722 Nr.27
8. DOMINICA: "Lancers part 5" Rounder CD 1724 Nr.21
9. NIEDERLÄNDISCHE ANTILLEN: "La trompeta" Philips 427 033 NE A/1
10. SPANIEN-GALICIEN: "Polka" Saga WKPD-10/2014 Nr.8
11. HONDURAS: "La polca la Rosa" Caprice CAP 21632 Nr.1
12. MEXIKO: "Bailando" Arhoolie CD 7021 Nr.1
13. ANTILLEN-PARIS: "Gaudriole polka" Fremeaux FA 027 2 Nr.18
14. PUERTO RICO: "Mazurka" Latitudes LAT 50608 Nr.5
15. SANTA LUCIA: "Mo la la" Caprice CAP 2004:1 A/2
16. DOMINICA: "Maman-mwen ba mwen yon abitid" Rounder CD 1724 Nr.17
17. MARTINIQUE: "Bertina" Rounder CD 1730 Nr.21
18. ANTILLEN-PARIS: "Yaya moin ni l'agent" Fremeaux FA 023 1 Nr.5
19. SANTA LUCIA: "Lakonm,t dance" Smithsonian SF 40416 Nr.14
20. TRINIDAD: "Manuelito" Harlequin HQ 2016 A/2
21. TRINIDAD: "Amazon" Harlequin HQ 2016 A/6
22. TRINIDAD: "Recuerdos del pasado" Harlequin HQ 2016 B/3
23. NIEDERLÄNDISCHE ANTILLEN: "Mi ta di bo so" Philips 427 033 NE B/1
24. KUBA: "Colombiana" Alma Latina ALCD 063 Nr.4

UNTERLEGBEISPIELE:

---

25. DOMINICA: "Lancers"	Rounder CD 1724 Nr.19
26. DOMINICA: "Lancers"	Rounder CD 1724 Nr.20
27. DOMINICA: "Lancers"	Rounder CD 1724 Nr.22
28. SANTA LUCIA: "Kwadril"	Smithsonian SF 40416 Nr.15-18
29. SANTA LUCIA: "Kwadril lawoz song"	Smithsonian SF 40416 Nr.31

****
****

In der 2. Sendung dieser Reihe wurde bereits gezeigt, daß die Contradanza eine entscheidende Ausgangsbasis vor allem der späteren kubanischen, aber auch anderer lateinamerikanischer Tänze war, und daß sie vor allem in mehreren Regionen der Neuen Welt noch heute gepflegt wird, wogegen sie in Europa längst als historisch gilt. Für die Antillen insgesamt spielt nicht nur die Contradanza/contre danse usw. eine Rolle. Hier (und in ganz Lateinamerika) waren und sind alle Modetänze des 19.Jh. vertreten, z.T. ebenfalls noch vitaler als in der Alten Welt. Werden Gebrauchsfrequenz und historische Wirkungen als Maßstab genommen, sind die wichtigsten davon Quadrille, Polka, Mazurka und Vals. Vor allem die drei letzteren sind dafür verantwortlich, daß sich auch im Milieu der schwarzen Populationen der Typus des Paartanzes westlicher Prägung durchsetzte, der aus keinerlei "african roots" abgeleitet werden kann.

Alle diese Tänze tauchten in Amerika ohne wesentliche Verzögerung gegenüber Europa auf, wie der Glaube, die Erdteile seien vor der Erfindung der elektronischen Medien voneinander abgeschottet gewesen, überhaupt naiv ist. Die Seefahrt war spätestens seit dem 18.Jh. leistungsfähig genug, um die Kolonien in kurzer Zeit mit modischen Neuheiten zu versorgen (siehe die Sendereihe Musik und Seefahrt - Sail away). Die Quadrille ist in Kuba bereits im Jahr 1800 belegt, in Dominica (Kleine Antillen, nicht zu verwechseln mit der Dominikanischen Republik) im Jahr 1815. Die Polka tauchte in Brasilien erstmals 1844 auf, und die Mazurka ist in Martinique im Jahr 1850 erstbezeugt. Für das früheste Auftreten des Walzers in diesen Weltgegenden liegen dem Autor keine Daten vor, doch muß er ebenfalls schon tief im 19.Jh. nach Amerika gelangt sein. Zur Vollständigkeit sei erwähnt, daß in Lateinamerika außer den

genannten Tänzen noch viele andere wie Allemande, Escossaise usw. belegt sind, doch erlangten sie nicht die Breitenwirkung der in dieser Sendung behandelten Tanzformen.

Wenngleich die Tänze aus unterschiedlichen Ländern Europas kamen (Quadrille: Frankreich; Mazurka, Polka: Tschechien/Polen; Walzer: Bayern/ Österreich), so war das Ausstrahlungszentrum für die Neue Welt einheitlich Paris. Das bedeutet für die Rezeptionsforschung, daß es naiv wäre, auf den Antillen Reflexe polnischer Folklore oder des Wiener Walzers zu suchen. Die Tanzmusik kam bereits französisch, d.h. romanisch vorgefärbt nach Amerika, und es bedurfte nur geringen Aufwandes, sie noch stärker dem spanischen bzw. portugiesischen Timbre anzupassen. Insbesondere bei der Polka ist auch mit einem über Spanien laufenden Arm des Einflusses zu rechnen, denn diese wurde dort stark in das volksläufige Tanzrepertoire integriert. Für eine gewisse Antiquiertheit dieser Tänze auch auf den Antillen spricht die Tatsache, daß davon keine Pop-Varianten wie Ska, Soca, Rapso, Zouk usw. gebildet wurden.

Die Primärrezeption dieser Tänze erfolgte in ganz Lateinamerika im Milieu der weißen Oberschicht, wo sie wie auch die dazugehörige Musik getreu den altweltlichen Vorbildern gepflegt wurden. Die für die späteren Entwicklungen maßgeblichen Umwandlungsprozesse setzten mit der šbernahme dieses Genres durch die niederen, insbesondere "schwarzen" Volksschichten ein. Gerade diese rezipierten die neuen Moden aus zwei Gründen unmittelbarer als die weißen Unterschichten. Erstens leistete sich die weiße Pflanzer-Oligarchie in der Blütezeit der Sklaverei eine große Zahl von Haussklaven, die den weißen Herren aufwarten mußten, auch und gerade bei deren Festen, die nicht nur dem Vergnügen, sondern mindestens ebensosehr der Demonstration des Reichtums dienten, und zweitens war es in den romanisierten Teilen Amerikas geradezu in Fortsetzung antiker Traditionen üblich, Sklaven, die durch besondere Musikalität auffielen, einschlägig ausbilden zu lassen, um so einen Bestand von "Musiksklaven" zu gewinnen.

Selbstverständlich ist bei diesen Prozessen in Betracht zu ziehen, daß auch die schwarzen Populationen in sich nicht homogen waren. Sehr früh setzte eine Differenzierung ein, in der sich eine dünnere Schicht abhob, die sich in hohem Maß dem Kulturverhalten der Weißen annäherte, und die gegenüber den Plantagensklaven mindestens ebensosehr, wenn nicht noch stärker auf Distanz

bedacht war als die Weißen, die sich allein schon durch ihre Hautfarbe von der Hauptmasse der Sklaven deutlich genug unterschieden. Die Rezeption von Tanz- und Musikstilen aus der Welt der Weißen war keine bruchlose Diffusion, sondern ein vielschichtiger Prozeß, der lediglich für Louisiana als ansatzweise erforscht gelten kann. Generell gilt, daß die vollständige Durchdringung bis in die untersten Unterschichten erst nach Aufhebung der Sklaverei einsetzte, die in verschiedenen Regionen zu verschiedener Zeit erfolgte. Am frühesten geschah das - zumindest am Papier - in Haiti im Jahr 1794, am spätesten in Kuba im Jahr 1899.

Unabhängig von den soziologischen Aspekten dieser Rezeptionsvorgänge hatten sie auch musikalische Konsequenzen. Deren Erforschung liegt vollständig im Argen, da sie durch den ideologisch gepflegten Afrika-Komplex blockiert wird. Das ist einer der gravierendsten Mängel der Afroamerikanistik, denn in diesen Rezeptionsvorgängen sind entscheidende Wurzeln afro-AMERIKANISCHEN (NICHT afrikanischen) Musizierens zu suchen. In der geistlichen Musik, mit der die schwarzen Populationen der Neuen Welt schon früher bekannt geworden waren (siehe Sendung 1 dieser Reihe), dominiert das melische Element, wogegen die rhythmische Komponente rudimentär bleibt und daher Afrikanismen einen verhältnismäßig breiten Raum läßt. Mit den oben genannten Tänzen wurden die Afroamerikaner jedoch auch mit europäischen Rhythmuskonzepten konfrontiert, die ihnen wahrscheinlich fremdartiger erschienen als die Melodik der geistlichen Lieder.

In der Afroamerikanistik ist die Tendenz nahezu flächendeckend, alles, was auf Instrumenten gespielt wird, die sich auf ein afrikanisches Stemma zurückführen lassen, vor allem Trommeln, als "afrikanisch" zu bezeichen, ohne jemals zu fragen, ob es die jeweiligen Techniken und Musizierweisen in der traditionellen Musik Afrikas überhaupt gibt. Aus einem teils romantischen, teils ideologischen und teils kommerziell kalkulierten Nativismus verstärken die Schwarzamerikaner diese Auffassung, ohne zu bemerken, daß sie damit eines der stumpfsinnigsten Vorurteile der weißen Welt wiederholen und bestätigen: Afrika = Trommel = primitiv. Abgesehen davon, daß die Herstellung von Felltrommeln ergologisch zu aufwendig ist, als daß sie in kulturhistorisch definiertem Sinn Primitivinstrumente sein könnten, spricht daraus eine vollständige Unkenntnis des Musikinstrumentariums, der melischen Vielfalt und

des überbordenden Reichtums an vokaler und instrumentaler Mehrstimmigkeit, die die afrikanische Musik in ihren vom Westen unbeeinflußten Schichten bietet.

Auf Amerika angewendet, führt der primitivistische Afro-Komplex dazu, daß sich die musikalischen Eigenleistungen der Afroamerikaner, deren Genom - nur nebenbei bemerkt - mindest ebensoviele europäische wie afrikanische Anteile hat, in einem mystizistisch verquollenen Afrikabild auflösen und damit unsichtbar werden. Eine vorurteilslose Analyse der karibischen Musik kommt in diesem Zusammenhang einer Art Musikarchäologie Afroamerikas gleich. Vor allem in den Begleitungen der hier zur Debatte stehenden Modetänze des 19.Jh. sind jene Entwicklungen in statu nascendi zu greifen, die in ihren perfektionierten Formen als "afro-kubanisch" in den Jazz wie in die Kommerzmusik eingeführt wurden und damit um die Welt gingen, nicht ohne für ein weißes Publikum simplifiziert worden zu sein. So profitabel auch anderslautende Aussagen vermarktet werden - die "Roots" der afroamerikanischen Musik (soferne es sich tatsächlich um solche handelt und nicht um marktgängige Fiktionen) liegen primär in Amerika selbst, weil nur dort jene Mischungen und šberschichtungen von Kulturelementen zustande kommen konnten, aus deren Amalgamierungen und Sedimentierungen die spezifisch amerikanischen Formensprachen hervorgingen.

****
****

THEMA I: Quadrille

****
****

Die QUADRILLE ist ihrem Ursprung nach eine Abart der Contredanse, die Ende des 18.Jh. aufkam und vor allem am Hof Napoleons I. besonders gepflegt wurde. Das förderte ihre Verbreitung sehr, denn damit war sie einerseits mit der Französischen Revolution und ihren Freiheitsversprechungen verbunden, andererseits hatte sie aber auch die Dignität einer höfischen Kultur, der die bürgerliche Kultur unterschwellig hörig blieb. In ihrer ursprünglichen Form hat die QUADRILLE 6 "Touren" zu je 32 Takten, die teils im 2/4-, teils im 6/8-Takt gehalten waren. Diese Touren haben folgende Bezeichnungen:

1. Le Pantalon
2. L'Et,
3. La Poule
4. La Tr,nis
5. La Pastourelle
6. La Finale

Zunächst wurde die Musik potpourrie-artig aus beliebten Stücken zusammengestellt, die auch aus Opern und Operetten stammen konnten. Mit zunehmender Verfestigung des Gebrauchs begannen Komponisten, eigenständige Quadrillen zu schreiben. Im Lauf des 19.Jh. löste sich die QUADRILLE in viele Spezialformen auf, die jedoch überwiegend den alten Namen beibehielten. Für die heute noch greifbaren Einlagerungen in den ehemaligen Kolonien wirft das die nur selten beantwortbare Frage auf, welche Variante der Quadrille jeweils in volkstümlichem Gebrauch konserviert wurde.

Bei der folgenden Aufnahme aus dem Jahr 1962 handelt es sich um die 3. Tour einer Quadrille von der Insel Dominica (Kleine Antillen). Sie wird von einem sogenannten "Jing Ping Ensemble" unter der Leitung des Akkordeonisten Everard DeJean vorgetragen, der auch singt. Die anderen Instrumente sind eine einfellige Trommel "tambou", ein Schrapper "chac-chac" und ein Paar Schlagstäbe "palito". Die Quadrille hat auf Dominica die Touren "Pastouwel", "Lapoul", "L,t," und "Latrinitez". Die šbereinstimmung mit den französischen Bezeichnungen ist erkennbar, wobei "Latrinitez" eine unter dem Einfluß von trinit, = "Trinität" vorgenommene Umdeutung von "La Tr,nis" sein dürfte. Die Reihenfolge ist allerdings gegenüber dem ursprünglichen Modus verändert und die Zahl der Touren auf 5 reduziert. Als 5., hier nicht namentlich genannte Tour wird ein regionaler Tanz wie Mazouk (Mazurka! siehe unten) oder Mereng (Merengue! siehe Sendung 8) verwendet. Auch dieser Brauch stammt indessen aus Frankreich, wo als letzte Tour einer der gängigen Modetänze verwendet werden konnte. Die Fünfteiligkeit der Quadrille auf Dominica verweist auf die Quadrille des Lanciers (siehe Musikbeispiel 8 dieser Sendung).

1. DOMINICA: "Quadrille" Rounder CD 1724 Nr.11
4.03

Rounder records CD 1724: Dominica. Creole Crossroads. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: M.Marks, K.Bilby. Cambridge Mass. 1999.

****

Daß die Melodik der Quadrille von Dominica aus Europa stammt, ist unüberhörbar. Es handelt sich dabei jedoch um radikal vereinfachte Strukturen. Von den mit dem Genre der "Leichten Klassik" oszillierenden Kompositionen der höfischen Quadrillen ist hier nichts zu bemerken. Die Musik zur Quadrille war allerdings schon in Frankreich sehr gemischter Herkunft. Neben den Werken führender Komponisten enthielt sie zu allen Zeiten auch Melodien aus der Volkstradition. Es versteht sich von selbst, daß dieser Teil des Repertoires von den Unterschichten der Kolonien erheblich leichter rezipiert werden konnte als die anspruchsvolleren Kompositionen in den Moden des 19.Jh. Als Beispiel für eine derartige Tanznummer diene das Stück "La Marmotte", das dem Volksgut von Savoyen entstammt, auf der Drehleier vorgetragen von Claude Flagel.

2. FRANKREICH: "La Marmotte" Fonti musicali fmd 105 Nr.17

2.36

Fonti musicali fmd 105: Le bal des citoyens. Danses et contredanses de la revolution. Aufnahmen 1988: L. und C.Flagel. Kommentar: K.Nellens. o.O. 1988.

****

Die Verbreitung der Quadrille beschränkt sich keineswegs auf die frankophonen Inseln der Antillen. Sie hat ebenso auf den Inseln des Indischen Ozeans ein Heimatrecht gefunden, wo sie wie in der Karibik von einer schwarz-weiß gemischten Kolonialbevölkerung heute als Teil ihrer Volkstradition betrachtet wird. Wenngleich der afrikanische Bevölkerungsanteil überwiegend aus Ostafrika stammt und der indische Anteil stärker ist als auf den Antillen,

herrschen auf den Komoren, Maskarenen usw. doch ähnliche Verhältnisse wie in der Karibik. Ohne das Eigenprofil Afroamerikas schmälern zu wollen, muß erwähnt werden, daß es sich dabei doch nur um eine Subregion jenes ethnischen, sozialen und kulturellen Mischfeldes handelt, dessen Entstehung mit den europäischen Seefahrtsunternehmungen des ausgehenden Mittelalters seinen Anfang nahm und dessen bis heute weiterwirkendes Profil sich in der Kolonialzeit herausbildete. Die folgende Quadrille aus Reunion wurde 1986 vom Ensemble "Comp,res Grat'fils" eingespielt, das sich die Pflege der insularen Musiktraditionen zur Aufgabe gemacht hat. Es handelt sich sozusagen um "Alte Musik" aus der Welt der französischen Kolonien.

3. REUNION: "Quadrille 1851" Playa PS 65016 Nr.12
2.37
Playa sound PS 65016 CD: Musiques Folk de l'Ocean Indienne. Comp,res Grat'Fils. Aufnahmen 1986: Comp,res Grat'fils. Boulogne 1987.

****

Einlagerungen französischer Musiktraditionen nehmen etwa in Haiti oder Martinique nicht wunder, wo das Französische immer Staatssprache blieb. Sie finden sich jedoch auch auf Inseln, die nur vorübergehend in französischem Besitz waren, wie Carriacou in den Kleinen Antillen. Die letzte Kolonialmacht war dort Großbritannien, doch die französische Modemusik der napoleonischen Zeit hinterließ auch hier ihre Spuren. Die folgende Aufnahme einer 6teiligen, d.h. in ihrem Formenbestand dem ursprünglichen Typ entsprechenden Quadrille wurde 1962 vom Ensemble des Violinisten Canute Calliste eingespielt, der von einem Tamburin (hier eine Rahmentrommel ohne Schellen), einem Triangel und einer Großen Trommel westlichen Typs begleitet wird. Namen der einzelnen Touren sind nicht angegeben. Die dem englischen country dance (von dem die contre danse ursprünglich abstammt) vergleichbaren Ansagen nennen nur die Nummern der "Figuren": First figure, second figure usw.

Die Musik zeigt beispielhaft die Vereinigung zweier unterschiedlicher Traditionen, die noch nicht zu einer Verschmelzung gefunden haben, aber die

Basis einer solchen erahnen lassen. Der Geiger hält sich an die europäische Melodie der einzelnen Sätze, der "clash der Kulturen" findet dagegen in der Perkussionsbegleitung statt. Triangel und Große Trommel erzeugen einen Basisrhythmus, der bei sehr weitherziger Betrachtung noch europäisch empfunden werden kann, wenngleich Offsetting-Tendenzen unverkennbar sind, die offenbar überall dort entstehen, wo taktfundierte Rhythmik "westlicher" Prägung in schwarze Hände gerät. Der Tamburinspieler schlägt jedoch Perkussionsmuster, die sich von dieser Basis weit entfernen und bei genauerem Hinhören auf die Geigenstimme beziehen, ja, geradezu eine Gegen- und Ergänzungsstimme im Sinn der Rollenpolyphonie zu ihr bilden. Hier ist die Entstehung eines Trommelstils zu greifen, den es in der afrikanischen Traditionsmusik nicht gibt und auch nicht geben konnte, da er ein Produkt der Auseinandersetzung mit europäischer Melodik und europäischen Tanzrhythmen ist. Die Aufnahmen bilden Paradebeispiele für AMERIKANISCHE Musik in statu nascendi!

4. CARRIACOU: "Six figure quadrille" Rounder CD 1722 Nr.10-15
8.04
Rounder records CD 1722: Carriacou. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: L.McDaniel, D.R.Hill. Cambridge Mass. 1999.

****

Die QUADRILLE drang jedoch noch viel tiefer in das Volksgut der Antillen ein, als es die bisherigen Musikbeispiele vermuten lassen. Bei diesen handelte es sich immer noch um als solche erkennbare Tanzmusik. Die folgende Aufnahme aus Trinidad aus dem Jahr 1939 hat jedoch den Charakter eines Scherzliedes, an dem zumindest für Europäer nicht mehr erkennbar ist, daß es etwas mit einer Quadrille zu tun haben könnte, wenn es nicht von der insularen Tradition als solche bezeichnet würde. Die Sängerin ist Margret Wright, die sich selbst mit Händeklatschen begleitet. Der Text, der viele Vokabel des Inseldialektes enthält, ist nicht völlig durchsichtig. Vordergründig handelt es sich um die Beschreibung eines Mannes mit groteskem Äußeren und von

Problemen beim Kochen. Es ist anzunehmen, daß double talk eine Rolle spielt, der ohne intimere Kenntnis des Trinidad-Pidgin nicht zu entschlüsseln ist. Die Melodie verrät noch ihre europäische Herkunft. Der Vortrag der Sängerin läßt alle Merkmale erkennen, die für die Calypso-Sänger charakteristisch sind (siehe Sendung 11).

5. TRINIDAD: "You know one Joseph Keeba" Rounder CD 1114 Nr.1
1.47
Rounder records CD 1114: Peter was a fisherman. The 1939 Trinidad Field Recordings of Melville and Frances Herskovits, Vol.1. Kommentar: D.R.Hill u.a. Cambridge Mass. 1998.

****

Die Rezeption der QUADRILLE beschränkt sich nicht auf die Inseln. Auch die schwarzen Populationen der festländischen Küsten wurden von dieser Mode erfaßt. Der folgende Titel aus Honduras, mit der Gruppe "Wabuarung" im Jahr 2000 aufgenommen, d.h. für eine Feldaufnahme "brandneu", bietet ein derartiges Beispiel. Mit der vorangegangenen Aufnahme aus Trinidad teilt er die Eigenschaft, daß er für einen unbedarften Betrachter nicht mehr als Quadrille zu identifizieren ist, wenngleich aus anderen Gründen. Alles, was hier an europäischen Elementen einmal vorhanden war, ist aufgelöst in die Kombination Kurzphrasenresponsorium plus Perkussion - die Basisschicht der Antillen-Musik, die in der 1. Sendung dieser Reihe eingehend besprochen wurde und in fast allen weiteren Sendungen erneut auftauchte.

Für die Afro-Ideologie ist diese Kombination ein nicht hinterfragbarer Bestandteil der "african roots", doch zu den Argumenten, die bisher gegen diese Sicht vorgebracht wurden, kommt in dieser Sendung ein weiteres dazu: Wäre das der Fall, müßte KPR + Perkussion auch auf den Inseln des Indischen Ozeans eine vergleichbare Rolle spielen, was jedoch nicht zutrifft. So gewiß diese Musikform in Amerika als kleinster gemeinsamer Nenner von Populationen dienen konnte, die aus fast allen Teilen Schwarzafrikas zusammengewürfelt waren, so gewiß bedurfte es einer Verstärkung, um ihr eine derartige

Breitenwirkung zu verschaffen, die sie im Umfeld der gesamten Karibik gewann. Diese Verstärkung konnte sowohl den historischen Umständen als auch der Arealistik des Phänomens nach nur aus den Litaneien und Rosenkränzen des spanischen Katholizismus kommen.

6. HONDURAS: "Gunchei" OCORA C 560162 Nr.7
5.29
OCORA C 560162: Honduras. Ensemble Wabaruang. Chants de Caribs noirs. Aufnahmen 2000: C.Vincensini, A.Romay. Kommentar: C.Vincensini. Paris 2002.

****

Bei der wechselvollen Besetzung durch europäische Mächte vor allem der Kleinen Antillen konnte es nicht ausbleiben, daß sich Einflüsse verschiedener Herkunft überlagerten und vermischten. So wurde auf Carriacou der aus Britannien stammende REEL in die Quadrille eingemeindet. Die 1962 gemachte Aufnahme stammt von der gleichen Gruppe wie die "Six figure quadrille" von Musikbeispiel 4. Was dort zum Charakter der Musik gesagt wurde, gilt auch für das vorliegende Klangbeispiel. Stärker als dort kommt hier die Atmosphäre der Tanzveranstaltung zum Tragen.

7. CARRIACOU: "Reel engag," Rounder CD 1722 Nr.27
2.43
Rounder records CD 1722: Carriacou. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: L.McDaniel, D.R.Hill. Cambridge Mass. 1999.

****

Auf Dominica blieb eine Spezialform der Quadrille erhalten, die in Frankreich die Bezeichnungen "Quadrille des Lanciers" oder "Quadrille … la

Cour" trug. Ihre Entstehung ist umstritten. Nach französischer Version soll sie im Jahr 1856 vom Tanzmeister Laborde erfunden worden sein. Anderen šberlieferungen zufolge soll sie jedoch schon um 1817 in Dublin getanzt worden sein. Möglicherweise haben beide Nachrichten einen Wahrheitsgehalt, und Laborde hat die Quadrille des Lanciers nicht "erfunden", sondern in Paris eingeführt, vielleicht mit gewissen Veränderungen. Im Gegensatz zur älteren Standardform hat sie nur 5 Touren. Die folgende Aufnahme einer 5. Tour wurde vom gleichen Ensemble eingespielt, von dem auch Klangbeispiel 1 dieser Sendung stammt. Weniger vordergründig als in der "Six figure quadrille" aus Carriacou (Musikbeispiel 4) ist auch hier zu bemerken, wie sich die Perkussion um eine Anpassung an europäische Melodik und Tanzrhythmik bemüht.

(REGIEANWEISUNG: Die Aufnahme hat den Fehler, daß sie leise beginnt und die Lautstärke einige Sekunden nach Beginn ruckartig steigert.)

8. DOMINICA: "Lancers part 5" Rounder CD 1724 Nr.21
5.00
Rounder records CD 1724: Dominica. Creole Crossroads. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: M.Marks, K.Bilby. Cambridge Mass. 1999.

****
THEMA II: Polka
****

Die Herkunft der Polka ist umstritten. Ihr Name verweist nach Polen, erstmals aktenkundig wird sie jedoch um 1830 im tschechischen Raum. Des Rätsels Lösung könnte sein, daß hier sich eine aus Polen kommende Anregung als schneller Paartanz herausbildete. Im Jahr 1839 ist die Polka jedenfalls schon in St.Pertersburg und Wien belegt, im Jahr 1840 in Paris. Von diesen Zentren aus verbreitete sie sich über ganz Europa und wurde zeitweise zum beliebtesten aller Modetänze. Eine deutliche Verminderung ihrer Gebrauchsfrequenz setzte

erst mit dem Import amerikanischer Tänze nach 1945 ein. In Brasilien tauchte die Polka erstmals im Jahr 1844 auf, wo sie begeisterte Aufnahme fand und in der sukzessiven Vermischung mit einheimischen Musikformen Anstoß zur Bildung neuer Paartänze bis hin zur Samba gab. Im Jahr 1845 war Lateinamerika von der Polka schon mehr oder minder überflutet. Ein eigenes Zentrum der Polka bildet das Tal des Rio Grande del Norte, wohin sie von bayrischen und böhmischen Einwanderern gebracht wurde, von denen sie die Tejanos, die spanischsprachigen Einwohner von Texas, übernahmen und in ihr eigenes Volksgut integrierten.

Trotz ihrer ehemaligen Beliebtheit ist die Polka im Antillenraum heute nur schwach vertreten. Sie wurde aufgesogen oder verdrängt von den jüngeren Paartänzen, zu deren Entstehung sie einen maßgeblichen Beitrag geleistet hatte. Das folgende Klangbeispiel stammt von den Niederländischen Antillen. Das Aufnahmedatum ist nicht angegeben, doch erschien die Platte, auf der sie veröffentlicht ist, in der 2. Hälfte der 1950er, weshalb sie etwa Mitte dieses Jahrzehnts zu datieren sein dürfte. Gespielt wird sie von "Edgar Palm y su Combo". Wie weit die Lateinamerikanisierung der Musik fortgeschritten ist, kann am besten daran ermessen werden, daß sie vom Cinqillo [II.II.I.], der fünfschlägigen Variante der Formzahl 8, unterlegt ist, den kein Europäer mit der Polka in Verbindung bringen würde.

9. NIEDERLÄNDISCHE ANTILLEN: "La trompeta" Philips 427 033 NE A/1

Philips 427 033 NE: Song and sound the world around 38. The Netherlands Antilles. o.O. o.J.

****

Stärker als bei der Quadrille muß bei der Verpflanzung der Polka in Betracht gezogen werden, daß sie auch in Spanien sehr volkstümlich wurde und damit nicht nur aus dem internationalen Modezentrum Paris, sondern auch schon spanisch folklorisiert nach Lateinamerika gelangen konnte. Das folgende Klangbeispiel, aufgenommen in Galicien im Jahr 1988, gehört in die dort stark verbreitete Gruppe von Gesängen, die von Frauen solo oder im Chor vorgetragen

und lediglich mit dem Tamburin begleitet werden. Daß es sich um eine Polka handelt, ist für einen Außenstehenden fast noch weniger erkennbar als bei dem Beleg von den Niederländischen Antillen. Der Begleitrhythmus ist hier eine auf dem Tamburin gespielte 8zählige Formel [I.I.I.II], die auf dem 5. Zählwert eine Anisometrie enthält, die allerdings zu geringfügig ist, um sie in der Notation ausdrücken zu können.

10. SPANIEN-GALICIEN: "Polka" Saga WKPD-10/2014 Nr.8
1.12
Saga WKPD-10/2014: La tradici¢n musical en Espana Vol.5. Os ritmos bailables. Aufnahmen 1988. Madrid 1989.

****

Wie alle anderen Tänze ist auch die Polka an den festländischen Küsten der Karibik verbreitet. Der folgende Titel "La polca la Rosa" aus Honduras, im Jahr 1999 eingespielt von der Gruppe "Cuadro Nacional de Danzas Folkl¢ricas", läßt den Charakter eines Modetanzes aus dem 19.Jh. deutlicher erkennen als die vorhergehende Aufnahme aus Galicien. Das Ensemble besteht aus einem großen Xylophon, das von 3 Musikern bedient wird, 2 Gitarren, einem Kontrabaß und einer Maraca. Sein Metier ist die Pflege der traditionellen Musik von Honduras. Eine Tendenz zum Revivalismus ist unverkennbar, doch stützt sich das Ensemble noch auf Material aus ungebrochenen Volkstraditionen.

11. HONDURAS: "La polca la Rosa" Caprice CAP 21632 Nr.1
3.15
Caprice CAP 21632: Music from Honduras 1. Aufnahmen 1999: T.Samuelsson. Kommentar: St.Sandahl. Stockholm 2000.

****

Polkamusik, die noch stark den Moden des 19.Jh. verpflichtet ist, läßt

sich auch aus dem mexikanischen Fundus beibringen. Das folgende Klangbeispiel stammt aus den Jahren 1940-1941 und wurde von "Los Monta~neses de Alamo" eingespielt. Obwohl im Norden, wo sie zuhause sind, seit den 1920ern die Ziehharmonika dominiert, besteht die Besetzung aus Querflöte, Violine, Gitarre und Kontrabaß. Auch das Fehlen jeglicher Perkussion läßt den vergleichsweise "europäischen" Charakter des Ensembles erkennen. Tatsächlich wurde hier ein Beispiel europäischer Salonmusik aus dem 19.Jh. konserviert, wahrscheinlich übernommen zur Regierungszeit des Kaisers Maximilian in den 1860ern. In Europa war dieser Ensembletyp und die damit verbundene Musik schon nach dem 1. Weltkrieg kaum mehr zu hören. Amerika erweist sich auf allen musikalischen Ebenen als ein Museum älterer europäischer Formen.

12. MEXIKO: "Bailando" Arhoolie CD 7021 Nr.1
2.42
Arhoolie CD 7021: Folklyric. Los Monta\~neses de Alamo. Primer Grabaciones 1940-1950. Kommentar: Z.Salem, G.Berrones. El Cerrito CA 2002.

****

Als Fußnote zur Geschichte der Polka auf den Antillen sei erwähnt, daß sie während der Besatzungszeit im 2. Weltkrieg den karibischen Musikern in Paris noch als Camouflage für geächtete Musikformen diente. Der folgende Titel wurde am 7. Jänner 1943 von "Fredy Jumbo et son ensemble" eingespielt. Die erste Hälfte und der Schluß der Nummer sind im Stil einer waschechten "böhmischen" Polka gehalten. Der Schalk lugt allenfalls aus dem trickfilmartigen Temperament hervor, mit dem sie interpretiert wird. Das Klarinettensolo in der zweiten Hälfte wird von Robert Mavounzy aus Guadeloupe jedoch derart jazzmäßig geblasen, wie er auf seinen Biguine-Aufnahmen nie zu hören ist. Die auffällige Bravheit des übrigen Arrangements erweist sich dadurch als Maske, mit der deutsche Kontrolleure hinters Licht geführt werden sollten.

13. ANTILLEN-PARIS: "Gaudriole polka" Fremeaux FA 027 2 Nr.18 2.08

Fr,meaux et Associ,s FA 027: Biguine vol.2. Biguine, valse et mazurka cr,oles (1930-1943). Kommentar: J.-P.Meunier. Vincennes 1994.

****

THEMA III: Mazurka

****

Im Gegensatz zur Polka ist die MAZURKA [sprich Masurka] unbezweifelbar polnischer Herkunft. Sie fußt auf dem älteren Mazur, benannt nach der Provinz Masuren/Masowien (Nordostpolen), der seit dem Beginn des 17.Jh. in der polnischen Gesellschaft getanzt wurde. Seit der Mitte des 18.Jh. verbreitete er sich im übrigen Europa als Gesellschaftstanz, womit er in das Pariser Modeleben geriet von von dort nach šbersee wanderte. In Zusammenhang mit diesen Prozessen wurde auch die Verkleinerungsform "Mazurka" gebildet, die die ältere Form "Mazur" im Lauf der Zeit verdrängte. In Lateinamerika nahm das Schicksal der Mazurka unterschiedliche Wege. In Brasilien ging sie in jenem Strom auf, der zur Samba führte. In den spanischsprachigen Ländern wurde sie nach einiger Adaptionszeit in "Ranchera" umbenannt, heute noch die wichtigste volkstümliche Liedgattung bei Mexikanern und Tejanos. Als MAZURKA erhalten bliebt sie bemerkenswerterweise nur auf den Antillen.

Das erste Klangbeispiel für diesen Tanz stammt aus Puerto Rico. Hier gehört die Mazurka zum Repertoire der "Musica j¡bara", d.h. zur Musik der weißen Landbevölkerung, vergleichbar der "Musica guajira" auf Kuba. Dementsprechend steht diese Variante der Mazurka dem europäischen Typus noch sehr nahe, freilich in seiner melodisch romanisierten Form. Eingespielt wurde die Aufnahme im Jahr 1987 von "El Quinteto Criollo", bestehend aus einem Solosänger, Gitarre, 2 Cuatros (Instrumente der Lautenfamilie) und dem Schraper Guiro. Gegründet wurde das Quintet im Jahr 1952 von dem über Puerto Rico hinaus bekannten Gitarristen Isreal Berrios.

14. PUERTO RICO: "Mazurka" Latitudes LAT 50608 Nr.5
2.56
Latitudes LAT 50608: Puerto Rico Tropical. Los Pleneros de 21. El Quinteto Criollo. Aufnahmen 1987 und Kommentar: I.Pelzig, B.Haddad. New York 1997.

****

Auf den Kleinen Antillen wurde die Mazurka stärker in das schwarze Volksleben eingemeindet, und damit veränderte sich auch ihr Name: Aus MAZURKA wurde MAZOUK. Das Klangbeispiel aus Santa Lucia, aufgenommen im Jahr 1969, wird vom Violinisten Julius Alfred und seinem Ensemble vorgetragen, bestehend aus Cuatro, Gitarre und Shak-shak, der lokalen Variante der Maraca. Es handelt sich um eine Feldaufnahme in einer lokalen Rum-Kneipe. Für die Musik gilt dasselbe, was schon bei den karibischen Varianten der Quadrille zu beobachten war: Der Violinenpart läßt noch deutlich den europäischen Hintergrund erkennen, wogegen in der Begleitung die Reibung, um nicht zu sagen der Kampf zwischen der isometrischen Tanzrhythmik europäischen Typs und dem aus Afrika stammenden Drang zu ihrer polyphonen Ausgestaltung stattfindet. Wiederum zeigt sich AMERIKANISCHE Musik in statu nascendi.

15. SANTA LUCIA: "Mo la la" Caprice CAP 2004:1 A/2
3.45
Caprice CAP 2004:1-2: Västindien. Sma Antillerna. Aufnahmen 1969 und Kommentar: K.Malm. o.O. 1977.

****

Was von der MAZOUK aus Santa Lucia gesagt wurde, gilt mutatis mutandis für die gesamte Gattung auf den Kleinen Antillen. Die folgende Mazouk aus Dominica vom Jahr 1962 bringt ein Wiederhören mit alten Bekannten: Everard DeJean und seine Jing-Ping-Band (siehe Musikbeispiel 1). Falls ein Unterschied

zur Aufnahme aus Santa Lucia feststellbar ist, dann der, daß hier die Musik noch stärker "eingeschwärzt" erscheint. Besonders auffallend: Mit den Palitos (Schlagstäben) wird die clave de son [I..I..I...I.I...] geschlagen, die für die auf einer 3zähligen Bewegung fußenden Mazurka vollständig atypisch, weil 16zählig ist. Chopin hätte sich gewundert ...

16. DOMINICA: "Maman-mwen ba mwen yon abitid" Rounder CD 1724 Nr.17
6.18
Rounder records CD 1724: Dominica. Creole Crossroads. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: M.Marks, K.Bilby. Cambridge Mass. 1999.

****

Auf Martinique, wo immer ein Abglanz französischen Gesellschaftslebens erhalten blieb, geriet die Mazouk in eine Gemengelage mit der Biguine (siehe Sendung 9) und wird von den gleichen Ensembles im gleichen Stil gespielt wie diese. Der folgende Titel wurde 1962 in Fort de France aufgenommen, seit der Vulkankatastrophe von 1902 die Hauptstadt der Insel. Der Leiter des Ensembles ist der Sänger und Tänzer Loulou Boislaville. Hier lebt die Rollenpolyphonie alten Stils weiter, und die Besetzung Klarinette-Violine-Posaune erinnert nach wie vor an die Zeit des frühesten New Orleans Jazz. Dieser Typus von Musik blieb in Martinique konstant, bis auch hier gegen Ende der 1960er die Wellen der Pop-Musik anbrandeten, die zur Simplifizierung oder zum Absterben aller älteren Formen der Unterhaltungsmusik führte.

17. MARTINIQUE: "Bertina" Rounder CD 1730 Nr.21
2.56
Rounder records CD 1730: Martinique. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: J.Gerstin, D.Cyrille. Cambridge Mass. 2001.

****
****

In dieser "creolisierten" Form wurde die Mazurka von karibischen Musikern mit der Biguine-Mode der Zwischenkriegszeit wieder zurück nach Paris gebracht, von wo sie mehr als ein Jahrhundert früher nach Amerika gewandert war. Die folgende Aufnahme aus dem Jahr 1929 stammt vom bedeutendsten Klarinettisten der Pariser Biguine-Welle, ALEXANDRE STELLIO. Er wurde im Jahr 1885 in Martinique geboren, seine Eltern zogen jedoch im Jahr 1898 nach Cayenne (Französisch Guyana). Hier lernte er Klarinette und wurde um 1905 bereits ein Star der lokalen Szene. Im Jahr 1919 kehrte er nach Martinique zurück, wo im Jahr 1902 durch den Ausbruch des Mt.Pel,e die alte Hauptstadt St.Pierre zerstört worden war. Auf begeisterte Berichte von Landsleuten hin begab er sich im April 1929 mit einigen anderen Musikern nach Paris, wo er innerhalb von 14 Tagen im "Bal de la GlaciŠr" Arbeit fand und in kurzer Zeit zum Exotic-Star der Pariser Tanzhallen avancierte. Im Oktober 1929 machte er mit seinen Kollegen aus Martinique unter dem Namen "L'Orchestre Antillais" seine ersten Schallplattenaufnahmen, zu denen auch die folgende Mazurka "Yaya moin ni l'agent" gehört.

18. ANTILLEN-PARIS: "Yaya moin ni l'agent" Fremeaux FA 023 1 Nr.5
2.52
Fr,meaux et Associ,s FA 023: Stellio. Le cr,ateur de la Biguine …
Paris. Int,grale chronologique 1929-1931. Kommentar: J.-P.Meunier.
Vincennes 1994.

****
****

Auf Santa Lucia im Süden der Kleinen Antillen wurde die MAZURKA/MAZOUK in LAKONMET = "der Komet" umbenannt. Der Anlaß dazu soll das Erscheinen eines Kometen Ende des 19., Anfang des 20.Jh. gewesen sein. Lakonm,t gilt als der beliebteste traditionelle Tanz auf der Insel. Er wird zu nahezu allen Anlässen getanzt, vor allem aber zum Aufwärmen vor einer Quadrille oder als Abschluß

einer solchen. Die folgende Einspielung des Violinisten Rameau Poleon mit seinem Ensemble aus dem Jahr 1987 bildet dazu noch einen bemerkenswerten Beitrag zur Geschichte der Banjo-Techniken. Die Violine spielt die vollständig europäisch gebliebenen Melodiemotive, wogegen das starre Rasgueado des Banjos weder europäische noch afrikanische Muster wiederholt. Dieser Stil muß in der Zeit des Kalebassenbanjos gewachsen sein und blieb auch nach dem Wechsel zum Standardbanjo erhalten, da die Musikformen erhalten blieben, mit denen er sich entwickelt hatte. Wie der Süden der nachmaligen USA gehören auch die Antillen zum Entstehungsgebiet des Kalebassenbanjos, und es scheint, als seien hier dessen Spielweisen direkter auf das Standardbanjo übertragen worden als in den Vereinigten Staaten.

19. SANTA LUCIA: "Lakonm,t dance" Smithsonian SF 40416 Nr.14
2.33
Smithsonian/Folkways recordings SF CD 40416: Musical traditions of St.Lucia, West Indies. Aufnahmen 1975-1987: J.Guilbault, E.Charles, M.Kremser. Kommentar: J.Guilbault. Cambridge, Mass. 1993.

****
THEMA IV: Vals
****

Um etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen, muß gleich zu Beginn des Abschnittes VALS betont werden, was auf den Antillen NICHT rezipiert wurde - nämlich der Wiener Walzer. So sehr dieser durch den Wiener Kongreß 1814/15 und das Niveau der Wiener Walzerkomponisten Lanner, Johann Strauß Vater und Johann Strauß Sohn zum Inbegriff eines Standardtanzes wurde, so atypisch ist er bei einer globalen Betrachtung der Tanzmusik. Daß sein anisometrisch akzentuierter Dreivierteltakt bei sich distinguiert gebenden Bällen auf der ganzen Welt mehr oder minder (unzu)treffend nachgeahmt wird, bedeutet in diesem Zusammenhang nichts. Der isometrische Musette-Walzer Pariser Provenienz deckt sich in viel höherem Maß mit der globalen Auffassung dreizähliger

Rhythmen. šberdies kann auf den Antillen und in Lateinamerika insgesamt von solchen kaum die Rede sein. Den VALS genannten Tänzen unterliegt hier fast durchwegs eine 6zählige Bimetrie, die aus der šberlagerung von 2 x 3 [I..I..] und 3 x 2 [I.I.I.] entsteht.

Der folgende Vals von "Lovey's Trinidad String Band" in einer Aufnahme aus dem Jahr 1912 ist durch seine Vielgliedrigkeit und den Wechsel von Dur und Moll noch vollständig den Pariser Salonwalzern des 19.Jh. verpflichtet. Lediglich in der rhythmischen Behandlung zeigen sich erste Ansätze einer Kreolisierung. Das anonyme Ensemble besteht aus Violine, Flöte, Klavier, Gitarre und Cuatro. Von Lovey selbst ist nichts weiter bekannt, als daß er ein Freund des berühmteren insularen Pianisten Lionel Belasco war (siehe nächster Titel) und vor 1920 starb.

20. TRINIDAD: "Manuelito" Harlequin HQ 2016 A/2

Harlequin HQ 2016: Jazz and hot dance in Trinidad 1912-1939. Volume 7. Kommentar: R.K.Spottswood. Crawley WS 1985.

****

Eine volkstümlichere Variante stellt der folgende Vals aus dem Jahr 1928 dar, der aber immer noch stark europäischen Vorbildern verpflichtet ist. Das ist nicht selbstverständlich, denn Lionel Belasco, der Leiter des aus Flöte, Violine, Klavier und Gitarre bestehenden Ensembles, pflegte ansonsten einen Klavierstil, der dem Ragtime nahestand (siehe Sendung 11, Nr.5). Von ihm existieren auch Walzen für mechanische Pianos (siehe Sendung 2 dieser Reihe, Nr.20). Diese Stilunterschiede zeigen, daß der Schwarze Belasco kein naiver Musiker war, sondern über eine vielseitige Ausbildung verfügte, die es ihm ermöglichte, alle gefragten Varianten der Unterhaltungsmusik seiner Zeit regelrecht zu produzieren.

21. TRINIDAD: "Amazon" Harlequin HQ 2016 A/6

Harlequin HQ 2016: Jazz and hot dance in Trinidad 1912-1939. Volume 7.
Kommentar: R.K.Spottswood. Crawley WS 1985.

****
****

Eine stärkere Kreolisierung ist bei der nächsten Aufnahme von "Sam Manning's Rhythm Boys" aus dem Jahr 1934 zu erkennen. Die Melodie ist trotz des spanischen Titels vollständig der französischen Valse verpflichtet, doch die Rhythmusbegleitung erfolgt bereits in der "karibischen" Bimetrie. Ihre Wirkung drängt sich nicht allzusehr auf, da sie nur von Saiteninstrumenten (Klavier, Gitarre, Cuatro, Baß) ohne Perkussion gespielt wird, doch der grundsätzliche Schritt der rhythmischen Umdeutung ist vollzogen, womit stärkeren Folklorisierungen nichts mehr im Weg steht.

22. TRINIDAD: "Recuerdos del pasado" Harlequin HQ 2016 B/3

Harlequin HQ 2016: Jazz and hot dance in Trinidad 1912-1939. Volume 7.
Kommentar: R.K.Spottswood. Crawley WS 1985.

****
****

Noch weiter geht die Folklorisierung bei der folgenden Aufnahme von den Niederländischen Antillen aus den 1950ern, eingespielt vom "Trio Los Vigilantes". Sie trägt zwar noch die Bezeichnung VALS, doch hat sie kaum mehr den Charakter einer Tanzmusik, sondern sie gehört zum Typus des Liebesliedes, wie es unter den Bezeichnungen canci¢n, milonga, vidala usw. allenthalben in Lateinamerika in zahllosen Varianten existiert. Der Titel kann als Beispiel dienen, wie aus Tanzmusik eine Liedgattung werden kann, wenn der entsprechende Tanz außer Gebrauch kommt, was auf dem größten Teil der Antillen der Fall ist, beliebte Melodien aus seinem Repertoire jedoch weiter gepflegt werden.

23. NIEDERLÄNDISCHE ANTILLEN: "Mi ta di bo so" Philips 427 033 NE B/1

Philips 427 033 NE: Song and sound the world around 38. The Netherlands Antilles. o.O. o.J.

****

Lateinamerikanischem Liebesschmachten entspringt auch der folgende VALS TROPICAL aus Kuba, eingespielt im Jahr 1955 in Madrid von Ra£l de Castillo und dem Ensemble "Armando Orefiche y sus Havana Cuban Boys". Vom spezifischen Charakter karibischer Musik ist bei dieser Aufnahme allerdings nichts zu bemerken. Sie entspricht in Arrangement und Vortragsattitüden vollständig der internationalen Tanzmusik in den 1950ern. Daß ihre Interpreten aus Kuba stammen, könnte in diesem Sinn fast als Zufall bezeichnet werden. Kein Zufall ist es nur insoferne, als Ra£l de Castillo für einen Kubaner auffallend viele Europatourneen unternahm (daher auch Madrid als Aufnahmeort) und deshalb sein Repertoire bewußt auf einen international gängigen Geschmack abstimmte. Die Antillen insgesamt sind eben nicht nur ein Museum historischer Formen aus Europa und nicht nur die Hexenküche afroamerikanischer Musik, sondern haben vor allem mit Kuba immer auch den Daumen am Puls der westlichen Musikmoden, und das bereits seit dem 19.Jh.

24. KUBA: "Colombiana" Alma Latina ALCD 063 Nr.4
2.34
Alma Latina ALCD 063: La voz de la simpat¡a. Ra£l del Castillo. Amor de media noche. Aufnahmen 1954-1957. Kommentar: J.Perram¢n i Baqu,. Barcelona 2002.

****

Unterlegbeispiele:

25. DOMINICA: "Lancers" Rounder CD 1724 Nr.19

1.24

Rounder records CD 1724: Dominica. Creole Crossroads. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: M.Marks, K.Bilby. Cambridge Mass. 1999.

****

26. DOMINICA: "Lancers" Rounder CD 1724 Nr.20

1.56

Rounder records CD 1724: Dominica. Creole Crossroads. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: M.Marks, K.Bilby. Cambridge Mass. 1999.

****

27. DOMINICA: "Lancers" Rounder CD 1724 Nr.22

2.30

Rounder records CD 1724: Dominica. Creole Crossroads. The Alan Lomax Collection. Caribbean voyage. Aufnahmen 1962: A.Lomax. Kommentar: M.Marks, K.Bilby. Cambridge Mass. 1999.

****

28. SANTA LUCIA: "Kwadril" Smithsonian SF 40416 Nr.15-18

12.58

Smithsonian/Folkways recordings SF CD 40416: Musical traditions of St.Lucia, West Indies. Aufnahmen 1975-1987: J.Guilbault, E.Charles, M.Kremser. Kommentar: J.Guilbault. Cambridge, Mass. 1993.

****

29. SANTA LUCIA: "Kwadril lawoz song" Smithsonian SF 40416 Nr.31 3.19

Smithsonian/Folkways recordings SF CD 40416: Musical traditions of St.Lucia, West Indies. Aufnahmen 1975-1987: J.Guilbault, E.Charles, M.Kremser. Kommentar: J.Guilbault. Cambridge, Mass. 1993.

****

Graz, Juni 2003