

Absorption und Adaption als Faktoren traditioneller Musik in Lateinamerika¹

Helmut Brenner, Saarbrücken-Graz

Am 5. März 1517 betraten spanische *Conquistadores* – von Kuba kommend – auf der Halbinsel Yucatán erstmals das Festland des heutigen Mexiko. Als Soldat mit dabei war bei dieser Expedition Bernal Díaz del Castillo, dessen 1569 abgeschlossene Chronik *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*² – gemeinsam mit den *Cartas de Relación* von Hernán Cortés³ – wohl zu den unmittelbarsten Berichten über die Eroberung jener Gebiete zählt, über die sich heute Mexiko und weite Teile Zentralamerikas erstrecken. Mehrfach erwähnt Díaz del Castillo darin auch den Gebrauch und die Funktion von Musik. Er berichtet beispielsweise von *bocinas* und *atabalejos*, Muschelhörnern oder Trompeten und kleinen Trommeln, welche die sich zum Kampf formierenden Mayas vor und während der Schlacht bliesen und schlugen⁴. Auch bei der zweiten Expedition noch im selben Jahr, als einmal 56 verwundete *Conquistadores* sich plötzlich von Mayas umzingelt sehen, bildeten *trompetillas* und *atambores* – Trompeten und Trommeln – die Begleitmusik⁵, und als die Spanier dann Wochen später in Tabasco an Land gehen wollten, wurden sie dort bereits von einer großen Streitmacht erwartet, mit allen Arten von Waffen ausgerüstet, und mit *trompetillas*, *atabalejos* und *caracoles* (Muschelhörnern)⁶. Später, bei der Belagerung der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlán wurden die Spanier zudem mit dem konfrontiert, was man heute wohl als „psychologische Kriegführung“ bezeichnen würde, und Musik spielte auch dabei eine zentrale Rolle. Die Angriffe der Mexica erfolgten mit Pfeifen (*silbos*), Trompeten, Trommeln und Muschelhörnern, und das, sagt Díaz del Castillo, „era cosa de poner espanto a quien no los conociera“⁷. Entfaltete die Kriegsmusik schon bei Angriffen ihre psychologische Wirkung, so wurde diese während der langen Belagerung Tenochtitlans noch durch eine faktische Dauerbeschallung soweit gesteigert, dass die spanischen Offiziere ihre Soldaten oft nur mit Mühe vom Davonlaufen abhalten konnten:

Quedamos tan sordos todos los soldados como si de antes estuviera un hombre llamando encima de un campanario y tañesen muchas campanas ... y esto digo al propósito porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos de día y noche ... los malditos atambores y cornetas dolorosos nunca paraban de sonar. Y desta manera de noche y día teníamos el mayor ruido, que no nos oíamos los unos a los otros⁸.

¹ Antrittsvorlesung an der Philosophischen Fakultät I – Geschichts und Kulturwissenschaften – der Universität des Saarlandes am 21. Juni 2004 in Saarbrücken.

² Bernal Diaz del Castillo, *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, Mexico City: Editores Mexicanos Unidos, 1992.

³ Hernán Cortés, *Cartas de relación*, Mexico City: Libros Anahuac, 1993.

⁴ Díaz del Castillo, 24.

⁵ Díaz del Castillo, 36

⁶ Díaz del Castillo, 73

⁷ Díaz del Castillo, 526.

⁸ Díaz del Castillo, 457-458.

Doch mit den Conquistadores und den diesen auf dem Fuß folgenden Priestern und Ordensleuten kamen auch europäische Musikformen ins Land und wurden bald im Zuge der Christianisierung auch ganz gezielt eingesetzt, sodass umgekehrt nun auch die Mexicas in zunehmendem Maße mit einer ihnen fremden Musik konfrontiert wurden. Tenochtitlán war noch nicht eingenommen, als der Franziskaner Pedro de Gante im Jahr 1523 bereits etwas außerhalb – in Texcoco – eine Schule errichtet, in der der Unterricht der Indios in europäischer Musik eine zentrale Rolle einnehmen sollte⁹. Als Gante zudem erkannte, dass in den religiösen Zeremonien der Mexica Gesang und Tanz eine tragende Rolle spielten, begann er, auch für die Christianisierung gezielt Musik einzusetzen:

Mas por la gracia de Dios empecéles a conocer y entender (los indios) sus condiciones y quilates y como me había de haber con ellos, y que es toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos, porque cuando había que sacrificar algunos por alguna cosa, así como para alcanzar victoria de sus enemigos, o por temporales necesidades, antes de los matasen, habían de cantar delante del ídolo; y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la fe¹⁰.

Obwohl die europäischen Halbtonschritte für die Indios anfangs "falsch" klangen und großes Gelächter provoziert haben sollen¹¹, war der Unterricht bald doch von Erfolg gekrönt, und der Franziskaner Torribio Motolinia berichtet in seiner *Historia de los Indios de la Nueva España* von den großen musikalischen Talenten und Qualitäten der Indios¹². Im Jahr 1528 wurde die Kathedrale im heutigen Mexico City gegründet, und man richtete dort einen Chor von Indios ein, der – am Colegio de San Francisco von Gante ausgebildet – alle Sonntagsdienste zu singen hatte. Schon nach kurzer Zeit seien gute Erfolge erzielt worden. Motolinia berichtet in dem Zusammenhang, dass sogar Elfjährige bereits gregorianischen Choral und Polyphonie lesen und sogar Noten schreiben würden¹³, und er hebt – mit Erstaunen – auch die Fähigkeit und das Talent der Indios hervor, sogar mehrstimmige Musik zu komponieren: Ein Indio des Chores in Tlaxcala habe "apuntada por puro ingenio" eine Messe komponiert, in der selbst spanische Experten keinen Fehler finden konnten¹⁴. Der Franziskaner Juan de Torquemada berichtet in seiner *Monarquía inda* ebenfalls, dass einige Indios, obwohl sie keinen Unterricht in Komponieren und schon gar nicht in Kontrapunkt genossen hätten, polyphone *Villancicos* in ihrer eigenen Sprache – Nahuatl also – vierstimmig gesetzt hätten, welche auch von den spanischen Sängern als sehr gut anerkannt worden seien¹⁵.

⁹ Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, Mexico City: Librería de Manuel Porrúa, 1970, 144.

¹⁰ Pedro de Gante, *Códice Franciscano*, Ms. o.J., zitiert nach: Orta Velázquez 1970, 147-148.

¹¹ Torribio Motolinia, *Historia de los Indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de los maravillosas conversación que Dios en ellos ha obrado*, Ms. 1540-41, hier zitiert nach der Ausgabe: Mexico City: Editorial Porrúa, 1995, 169.

¹² Motolinia 1540-41, 170.

¹³ Torribio Motolinia, *Memoriales*, Ms. 1636-1639, zitiert nach: Orta Velázquez, 150.

¹⁴ Motolinia 1540-41, 170.

¹⁵ Juan de Torquemada, *Monarquía india*, 3 Bde., Sevilla 1615, hier zitiert nach der Ausgabe Mexico City: Editorial Porrúa, 1986, Bd. 3, 214.

Dios itlazo nantzine

solo Tiple

Dios i - tla - zo nan - tzi - ne ce - mih - cac ich - poch -
 - - tle cen - ca ti - mitz to - tla - tla uh - ti - lya cen - ca ti
 mitz - to - tla - tlah - ti - ly - a ma - to pan - xi - mo - tla - tol - ti
 Tiple yn il hui - cac yn il hui - cac ix
 Alto yn il hui - cac yn il hui - cac ix - pan - tzin
 Tenor yn il hui - cac yn il hui - cac ix - pan - tzin
 Baxo yn il hui - cac yn il hui - cac
 - pan - tzin - co ix pan - tzin - co in - mo - tla - zo co - ne - -
 co ix - - pan - tzi - co in - mo - tla - zo co - ne - -
 co ix - - pan - tzin - co in - mo - tla - zo co - ne - -
 ix - pan - tzin - co ix - pan - tzin - co in - mo - tla - zo co - ne - -

Ein gutes Beispiel für diese dieser Aktivitäten ist die in Nahuatl verfaßte Komposition *Dios itlazo nantzine* aus dem Codex Valdés¹⁶. Diese vierstimmige Komposition war lange Zeit dem *Maestro de Capilla* der Kathedrale von Mexico, Hernando Franco,

¹⁶ Codex Valdés, Archivo de la Catedral Metropolitana de México, Mexico City.

zugeschrieben worden, heute ist sich die Forschung allerdings weitgehend darin einig, dass sie ein Werk eines indigenen Schülers ist¹⁷.

In den Jahren nach der *Conquista* wurden neben der schon genannten Institution Gantes weitere Gesangsschulen gegründet, und schon bald sei, so Torquemada, kein Dorf ohne Sänger gewesen. Wie klein auch dieses gewesen sei, zumindest drei bis vier Indios hätten täglich die Messe gesungen¹⁸. In Gantes Schule wurde ab 1527 zudem auch Unterricht in Orgelbau aufgenommen¹⁹, so dass bald viele der Kirchen über eigene Orgeln verfügten. Und wo noch keine solchen vorhanden waren, übernahmen indianische Flötenchöre deren Funktion, und diese hätten, so Motolinia, fast so wie Orgeln geklungen²⁰.

Ähnliches gäbe es auch aus Südamerika zu berichten, wo in Cartagena und später auch in Bogotá, Quito, Lima, Cuzco und Arequipa bedeutende Musikzentren entstanden. Zahlreiche Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts geben darüber Auskunft, die *Comentarios reales* von Carascillo de la Vega²¹ etwa, die *Historia de la fundación de Lima*²² und die *Historia del nuevo mundo*²³ von Bernabé Cobo, *Las crónicas de los Molinas* von Cristóbal de Molina²⁴ oder die *Nueva crónica y buen gobierno* von Felipe Guamán Poma de Ayala²⁵ und noch viele andere zeitgenössische Chroniken, ganz zu schweigen von den zahllosen Belegen in den Archiven der Kathedralen, Kirchen und Klöster²⁶.

Zu den europäischen Musikeinflüssen kamen ab dem 16. Jahrhundert vielerorts auch noch starke afrikanische Elemente hinzu, um so mehr, als in manchen Regionen Lateinamerikas die Bevölkerung afrikanischer Abstammung zahlenmäßig sogar die Majorität stellte. Damit waren in Lateinamerika die Fundamente für das Phänomen der „Cross-Fertilization“ (John Sheperd)²⁷ gelegt.

Angesichts dieser Verschränkungen der verschiedenen Kulturen ist es doch höchst merkwürdig, dass sich die musikethnologische Forschung dem Phänomen der *Mestizaje* in Lateinamerika erst relativ spät zuwandte. Die ersten musikethnologischen Ton-

¹⁷ vgl. Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Caracas: Monte Avila Editores, 1983, 33. Transkription der Komposition in: Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1968, 204-219.

¹⁸ Torquemada 3, 214.

¹⁹ Orta Velázquez, 152.

²⁰ Motolinia 1540-41, 170.

²¹ Carascillo de la Vega, *Comentarios reales de los Inca*, Madrid: Editorial Castalia, 2000.

²² Bernabé Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, Lima: o.V., 1882.

²³ Bernabé Cobo, *Historia del nuevo mundo*, Madrid: Ediciones Atlas, 1943.

²⁴ Cristóbal de Molina, *Las crónicas de los Molinas*, Lima: Miranda, 1943.

²⁵ Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, Madrid: Historia 16, 1986.

²⁶ Vgl. Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C. Organization of American States, 1970.

²⁷ John Sheperd, *Music as a Social Text*, Cambridge: Polity Press, 1991, 129.

aufnahmen beispielsweise, die in Lateinamerika entstanden, fokussierten ausschließlich auf das, was man als authentische indigene Musik ansah. Als der deutsche Ethnologe Konrad Theodor Preuss 1906 in Mexiko mit einem Edison-Phonographen Tonaufnahmen machte – die 96 Wachswalzen liegen heute im Berliner Phonogramm-Archiv – waren es Coras und Huicholes der Sierra Madre von Nayarit, deren Gesängen sein Interesse galt²⁸. Schon zuvor, 1898, hatte der norwegische Forscher Carl Lumholtz in Nayarit und in Jalisco Huicholes und Tarahumaras aufgenommen und Edgar Lee 1906 Nahuas in Morelos. Der deutsche Ethnologe, Archäologe und Photograph Hans Heinrich Brüning machte zwischen 1910 und 1925 an der Nordküste Perus eine Reihe phonographischer Aufnahmen, die sich heute ebenfalls im Berliner Phonogramm-Archiv befinden, und auch er konzentrierte sein Interesse primär auf indigene Musik²⁹. Ab 1944 nahm Henrietta Yurchenko für die mexikanische *Secretaría de Educación Pública*, das *Instituto Indigenista Interamericano* und die *Library of Congress* in Washington in Nayarit Huicholes und Coras auf, in Chiapas Tzotziles und Tzeltales, in Chihuahua Tarahumaras und in Sonora Yaquis. Erst ab 1957 berücksichtigte Thomas Stanford bei seinen Feldforschungen – in in der Relation sehr geringem Maße – erstmals auch die Musik der Mestizos³⁰.

In Europa wurde zwar im Zusammenhang mit afrikanischer Musik die Möglichkeit von Absorption und Adaption – auch wenn man es nicht so nannte – seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert im Rahmen der Kulturkreislehre heftig diskutiert, für den amerikanischen Raum wurde eine solche Fragestellung jedoch offensichtlich lange Zeit weitgehend als uninteressant angesehen. Und wenn das Phänomen doch irgendwie ins Blickfeld rückte, wurde es nicht selten in höchst geringschätzigem Ton abgehandelt: "Die Indianer Guatemalas, und in gleicher Weise wohl auch die der anderen mittelamerikanischen Länder", schrieb Curt Sachs etwa 1926, „spielen die von den Negern eingeschleppte Marimba“³¹, ganz so, als ob es sich um Krankheit oder um Ungeziefer gehandelt hätte.

Als man sich dem Thema schließlich doch zuwandte, waren es zuerst wiederum afrikanische Kulturerscheinungen in den Amerikas, die nun ins Zentrum des Forscherinteresses rückten. Die ältere Forschung ging dabei hauptsächlich von der Vorstellung afrikanischer *traits* aus, kulturelle Elemente und Merkmale, welche von Sklaven aus Westafrika in die neue Welt mitgebracht und dort entweder als *retentions* fortgeführt oder als *survivals* wiederbelebt worden seien³². Dazu kamen später Erklärungsan-

²⁸ vgl. Konrad Theodor Preuss, *Die Nayarit-Expedition. I: Die Religion der Cora-Indianer*, Leipzig, Teubner, 1912; Elsa Ziehm, *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora in Durango*, in: Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte II, Berlin: Heßling, 1970, 259-263.

²⁹ Vgl. Virginia Yep, *Die Musikaufnahmen von Hans Heinrich Brüning*, in: Booklet zur CD Walzenaufnahmen aus Peru 1910-1925 (=Historische Klangdokumente 2), Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, 2003, 10-27.

³⁰ vgl. Thomas Stanford, *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*, Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.

³¹ Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin: Reimer, 1929, hier zitiert nach dem Reprint Hilversum: Knuf, 1965, 129.

³² Melville J. Herskovits, *The American Negro: a Study in Racial Crossing*, New York: A. A. Knopf, 1928; Ders., *The Myth of the Negro Past*, New York 1941; Ders., *Man and His Works*

sätze, die um die Begriffe *redefinition*, *reinterpretation* und *syncretism* kreisen, und George Eaton Simpson bringt drei dieser Begriffe unter dem Überbegriff *acculturation* in die Reihenfolge *retention – syncretization – reinterpretation*³³. In der jüngeren Forschung werden direkte *survivals* und *retentions* für den afroamerikanischen Bereich zwar nicht prinzipiell zurückgewiesen, aber neuerdings dominiert doch eher die Tendenz, sich nicht nur auf die Ähnlichkeiten einzelner Phänomene zu konzentrieren, sondern gewissermaßen auf eine tiefere Ebene zu gelangen: „A reorientation of our focus, from trying to explain similarities of form considered in isolation to comparing broad aesthetic ideas, the implicit ‚grammatical‘ principles which generate these forms“ (Sidney Mintz/Richard Price)³⁴.

John Storm Roberts unterscheidet zwischen „neoafrikanischer Musik“, deren Herkunft durch Komparation mit dem heutigen Afrika ermittelbar ist, und Mischformen afrikanischer und europäischer Elemente, deren ethnischer Ursprung nicht mehr rekonstruierbar ist, und die damit nicht im eigentlichen Sinn als afrikanisch angesehen werden kann³⁵. Gerhard Kubik erkennt in der gesamten afroamerikanischen Musik *creative extensions overseas*: „Afro–American music cannot be described adequately in terms of ‚retentions‘ and ‚survivals‘, as if African cultures in the Americas were doomed from outset and perhaps only by some act of mercy permitted to ‚retain‘ certain elements“³⁶. Historisch gesehen seien im Sinne einer afrikanischen Diaspora jenseits des Atlantiks neue afrikanische Kulturzonen entstanden, welche – ohne ihre afrikanische Identität völlig zu verlieren – längst eine Autonomie erreicht hätten³⁷.

Joseph H. Kwabena Nketia fordert hingegen, überhaupt jede Musik, die afrikanische Schallquellen (*sound sources*), Strukturprinzipien (*structural principles*) und in traditionellen afrikanischen Gesellschaften übliche Verfahrensweisen (*procedures*) verwendet, als afrikanische Musik zu sehen³⁸, allerdings sieht er auch die Notwendigkeit, bei der Untersuchung afro–amerikanischer Musik deren afrikanische Wurzeln nicht nur als *survivals* anzusehen, sondern als Grundlage kreativer Prozesse, welche sowohl Kontinuität als auch Wandel in sich vereinige³⁹.

1949 (neu publiziert unter dem Titel *Cultural Anthropology*, New York 1955); Ders., *Acculturation: the Study of Cultural Contact*. Gloucester 1958.

³³ George Eaton Simpson, *Black Religions in the New World*, New York 1978, 61.

³⁴ Sidney W. Mintz/Richard Price, *The Birth of Afro–American Culture. An Anthropological Perspective*, Boston 1994, 26.

³⁵ John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds*, London 1973, 19.

³⁶ Gerhard Kubik, *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas* (=Estudos de Antropologia Cultural 10), Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979, 7–8.

³⁷ Gerhard Kubik, *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*, in: Tiago de Oliveira Pinto, *Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz–London–New York–Tokyo 1986, 121–122.

³⁸ Joseph H. Kwabena Nketia, *African Roots of Music in the Americas. An African View*, in: International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress in Berkeley 1977, Kassel 1981, 82–88.

³⁹ Kwabena Nketia 1981, 82–88.

Für die Karibik und auch für Südamerika sind die genannten theoretischen Ansätze für den Erkenntnisprozess gewiss hilfreich, nicht so ohne weiteres applizierbar sind sie hingegen im zentralamerikanischen Raum, wo die lokalen afrostämmigen Gesellschaften bestimmte Traditionen heute oft nicht mehr pflegen, Teile davon jedoch von den indigenen Gruppen nicht nur verwendet werden, sondern auch weiterentwickelt und den eigenen Bedürfnissen angepasst worden waren, und über diesen Umweg partiell sogar Eingang in die mestizische Kultur gefunden hatten.

Bei lateinamerikanischen Autoren stoßen daher solche afrikazentrierten Theorien nicht selten auf heftigen Widerspruch, zumal bei ihnen oft eine starke Fokussierung auf autochthone Herkunftstheorien dominiert, was allerdings des öfteren auch zu eher problematischen Resultaten führt. „Naive and simplistic generalizations over the question of origins have frequently resulted from the search for ‚pure‘ retentions of a given musical trait believed to be attributable without any doubt to a specific primal cultural root“ (Gerard Béhague)⁴⁰. Exemplarisch dafür ist die Diskussion über die Herkunft der Marimba in Guatemala, in der von vielen guatemalteken Forschern die Hypothese vertreten wird, diese sei – in ihren Grundzügen – ein autochthones Mayainstrument präkolumbischer Provenienz⁴¹. Allerdings sind solche und ähnliche Argumentationslinien nicht ausschließlich auf Guatemala beschränkt. In unterschiedlichen Zusammenhängen finden sich auch bei einer Reihe von Autoren aus anderen Ländern der Region Tendenzen zu einer „ideological history of ethnomusicology in Latin America“ (Gerard Béhague)⁴².

Wie sind nun die im Titel genannten Termini "Absorption" und "Adaption" zu verstehen? Mit "Absorption" meine ich im Zusammenhang mit kulturellen Phänomenen das Aufsaugen von kulturfremden Einflüssen durch die eigene Kultur, eine Incorporation, im Zuge derer die fremden Elemente so weit verändert werden, dass sie letztlich den Bedürfnissen und Notwendigkeiten der eigenen Sozietät entsprechen. Unter "Adaption" verstehe ich hingegen die weitgehend unveränderte Übernahme kulturfremder Elemente, sohin eine Anpassung der eigenen kulturellen Ausdrucksformen an von außen kommende Neuerungen. Dies sind die beiden entgegengesetzten Extreme von "Mestizaje", die auch für die Musik und den Musikgebrauch Lateinamerikas gelten. Die genannten Konzepte im Umgang mit kulturfremden Elementen sind allerdings als Modelle zu verstehen, als Idealtypen im Max Weber'schen Sinn, die in der Realität lateinamerikanischer Musik empirisch in dieser Reinheit verständlicherweise nicht vorzufinden sind. Im Zuge musikethnologischer Forschung ist aber festzustellen, wie nahe oder wie fern die musikalischen Fakten dem theoretischen Idealtypus stehen.

Exemplarisch für das Phänomen der "Absorption" ist der Gebrauch der Marimba in Lateinamerika und die merkwürdige Verschiebung ihrer ethnischen Trägerpopulation: Von afrikanischen Sklaven nach Lateinamerika gebracht, ist ihr Gebrauch spätestens

⁴⁰ Gerard Béhague, *Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology*, in: Bruno Nettl, Philip V. Bohlman, *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago-London 1991, 57.

⁴¹ Vgl. Marcial Armas Lara, *El renacimiento de la danza guatemalteca y el origen de la marimba*, Guatemala City: Centro Editorial "José de Pineda Ibarra", 1964; ders., *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos músicos*, Guatemala City: [Tipografía Nacional], 1970.

⁴² Béhague 1991, 65.

seit dem 17. Jahrhundert ebenso bei indigenen Gruppen nachweisbar und ab dem späten 19. Jahrhundert wird das Instrument auch von der mestizischen Population immer öfter verwendet, in vielen Fällen von den Afro-Communities aber nicht mehr. Bei diesem Wechsel der Trägerpopulationen macht die Marimba nicht nur organologisch eine Reihe von Metamorphosen durch, sondern auch auf dem melodisch-harmonischen Sektor und selbstverständlich auch funktional. Dies wurde ja andernorts⁴³ bereits ausführlich dargelegt und muss daher hier nicht wiederholt werden.

Gleich mehrfache Beispiele für "Absorption" sind bei den Tarahumaras – die sich selbst Rarámuris nennen – in Chihuahua zu finden. Saiteninstrumente waren ja bekanntlich bei den präkolumbischen Kulturen nicht in Verwendung, diese wurden erst durch die Spanier nach Amerika gebracht und speziell von den dominikanischen Missionaren im Zuge der Christianisierung bei den indigenen Gruppen eingeführt. Die Tarahumaras übernahmen nun das Prinzip Cordophon, allerdings nicht in europäischer Gestalt – das gab es in anderen Fällen auch –, sondern entwickelten daraus das Instrument "Chapareke". Das ist ein getrocknetes, bis zu einem Meter langes Sotolblatt (sehr ähnlich den Blättern der Agave), an dem drei über einen Steg laufende Saiten angebracht sind, die jedoch am oberen Ende mit den Zähnen festgehalten werden, wodurch, wenn die Saiten angezupft oder angeschlagen werden, die Mundhöhle zum Resonator wird.

Ebenso signifikant ist die Absorption beim österlichen Brauchtum der Tarahumaras. Diese wurden vor allem von Jesuiten missioniert, doch kaum wo wird der tiefere Wahrheitsgehalt des indianischen Sprichworts vom Missionar, der wie ein Vogel sei, der über die Berge fliegt, deutlicher: nicht permanent anwesend und daher von kaum nachhaltigem Einfluss. Die religiösen Vorstellungen der Tarahumaras sind von der Vatergottheit *Tamuje Onora* (unser Vater) und der Muttergottheit *Tamuje Yerá* (unsere Mutter) geprägt. *Tamuje Onora* wird mit dem christlichen Gott gleichgesetzt, aber auch durch die Sonne symbolisiert, während *Tamuje Yerá* mit dem Mond und der Jungfrau Maria gleichgestellt wird. Zudem spielt in den religiösen Vorstellungen auch der Teufel, der große Bruder Gottes, eine Rolle und dann auch die Tarahumaras selbst, die sich als direkte Kinder von *Tamuje Onora* und *Tamuje Yerá* verstehen.

Die österliche Erzählung von Tod und Auferstehung nahm im Osterspiel der Tarahumaras dann folgend Form an: die Mitglieder der Gemeinschaft teilen sich in zwei Gruppen: die mit dem Teufel verbündeten *Fariseos*, die ihren Körper mit weißer Erde bemalen, und die *Capitanes* und *Soldados*, erkennbar am Federschmuck, die auf der Seite Gottes stehen. Die Zeremonie beginnt, indem der Zeremonienmeister, der *Mandamás*, die *Soñadores* – unsichtbare Geheimnisträger des Mysteriums und in gewisser Weise wohl ein Äquivalent des Heiligen Geists – befragt und erfährt, dass Gott derzeit zwar nicht tot, aber hilflos und daher leicht verwundbar sei, weil ihn der Teufel gezwungen habe, große Mengen *Tesgüino*, Maisschnaps, zu trinken und er daher jetzt schwer betrunken sei. Die Tarahumaras, seine Kinder (in dem Fall selbstverständlich nur die in der Rolle der *Capitanes* und *Soldados*) müssen daher Gott und seine Ehe-

⁴³ Helmut Brenner, *Marimbas in Lateinamerika: Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien*, Habilitationsschrift Universität des Saarlandes, Philosophische Fakultät I - Geschichts- und Kulturwissenschaften - Saarbrücken 2004, Druck in Vorbereitung (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2005)

frau jetzt beschützen, damit der Teufel sie nicht vernichten kann – und mit ihnen die ganze Welt. Dies geschieht durch Tanzprozessionen von einer Kirche zur anderen, wodurch ihrer Vorstellung nach ein spiritueller Kordon aufgebaut wird, der Gott und seine Frau schützt. Bei diesen Prozessionen wird zudem eine aus Zweigen hergestellte, mit einem enormen Penis ausgestattete Puppe mitgetragen, die Judas darstellt. Am letzten Tag der mehrtägigen Zeremonie werden zuerst heftige Kämpfe zwischen *Fariseos* und *Capitanes* bzw. *Soldados* inszeniert, die ewige Konfrontation zwischen Gut und Böse, und am Ende wird die Judas-Puppe verbrannt. Mit ihr verschwinden die bösen Geister Rachegefühl, Falschheit und Bedrohung. Auch Gott ist jetzt wieder ausgenüchtert – auferstanden gewissermaßen – und die Welt somit gerettet. Die Tarahumaras können sich daher wieder in die Berge zurückziehen, bis Gott erneut ihre Hilfe braucht – zu Ostern im nächsten Jahr⁴⁴. Dies ist gewiss eine faszinierende religiöse Vorstellung, aber wohl doch nicht 1:1 das, was die Missionare seinerzeit erzählt haben mögen.

Ein charakteristisches Beispiel für das Phänomen "Adaption" ist hingegen die von spanischen Missionaren im 17. Jahrhundert als Hilfsmittel für die Christianisierung nach Amerika gebrachte "Danza de Moros y Cristianos". Dieses Tanzdrama hat die spanische *Reconquista* zum Inhalt. In der *Danza* folgt der Niederlage der Mauren die Anerkennung der Überlegenheit des Christentums durch die Unterlegenen, und das Ganze findet unter starker Beteiligung des Apostels Santiago (Jakob) statt, der in der *Danza* meist auch persönlich auftritt. Noch heute ist das Spiel von den "Moros" und "Cristianos", das zur Großgruppe "*Danza de la conquista*" gehört, bei indigenen Gruppen in Mexiko, Guatemala oder Nicaragua⁴⁵ zu finden, aber auch in Spanien, etwa in Valencia⁴⁶. In Guatemala kommt bei der "*Danza de la conquista*" oft durch die Verwendung der *Chirmía* noch eine weitere Adaption hinzu. Das Doppelrohrblattinstrument, eine Art einfache Oboe, stammt ursprünglich aus dem arabischen Raum, wurde von den Spaniern nach Amerika gebracht und wird heute dort von den Mayas als autochthones Musikinstrument angesehen.

Ein sehr rezentes Beispiel für Adaption ist bei den mexikanischen *Mariachis* zu finden. Ende der 1930er-Jahre entwickelte sich die mexikanische Tonfilmindustrie, und in den Filmen gewann Musik zur Charakterisierung des Orts der Handlung stark an Bedeutung. Durch das Kino wurde so nun eine neue, eigentlich vom Theater herkommende Musikform verbreitet, die zwar folkloristisch determiniert war, aber – obwohl sie vorgab, aus einer bestimmten Region (meistens Jalisco) zu kommen – in Wirklichkeit eine Hybridform war, in der die traditionellen Elemente der angeblichen

⁴⁴ Nicoas Triedo, *Los guardias del bien y del mal: Semana Santa en Tehuerichi*, in: Conosca Chihuahua. El encuentro de lo nuestro 3 (Oktober 1996), 9-13; Margot Heras Q., *Pueblos indígenas de México: Tarahumaras*, Mexico City: Instituto Nacional Indigenista, 1994, 22-23; Siehe dazu auch: Wendell Bennet/Robert Zingg, *Los Tarahumaras. Una tribu india del norte de México*, Mexico City: Instituto Nacional Indigenista, 1986; William Merrill, *Almas rarámuris*, Mexico City: Instituto Nacional Indigenista, 1992.

⁴⁵ Vgl. Jesús Jáuregui/Carlo Bonfiglioli, *Las Danzas de la conquista. I. México contemporáneo*, Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 1996; Armas Lara 1964.

⁴⁶ Richard Scott Cohen, *Musical Society Community Bands of Valencia. A Global Study of Their Administration, Instrumentation, Repertoire and Performance Activities* (=Alta Música 23, hrsg. Von Wolfgang Suppan und Bernhard Habla), Tutzing: Schneider, 2002, 306-326.

Region, wenn überhaupt, nur mehr sehr rudimentär erkennbar waren. Dies war allerdings für den Großteil des Publikums offensichtlich entweder nicht erkennbar oder nicht wichtig. Die von den Kino-Mariachis dargebotene, von Filmmusikkomponisten geschaffene Musik wurde weitestgehend als authentischer angesehen, zumindest aber als attraktiver, moderner, als das von den ruralen Gruppen gespielte Repertoire. Daher verlangte das Publikum ab den 1930er Jahren immer öfter genaue Kopien der aus den Filmen bekannten Stücke auch von den Musikern in den kleinen Städten und Dörfern. So entstand selbst auf filmferne Ensembles durch Publikumsnachfrage Druck, ihr Repertoire der Kinomusik anzupassen.

Dies betraf zum einen die Instrumentation. Die traditionellen Mariachis spielten in der Besetzung zwei Violinen, *Vihuela* und *Guitarrón*. Im Kino hingegen wurde der traditionellen Besetzung noch eine Trompete, später zwei Trompeten, hinzugefügt, und das wurde rasch zum Standard bei den Filmmariachis. Die immer zahlreicher werdenden Filme taten nun jedoch in dieser Beziehung ihre Wirkung, und die Kunden verlangten auch außerhalb des Kinos immer öfter ebenfalls Trompeten, wenn sie ein Mariachi-Ensemble engagierten. Juan García Sánchez, ein ehemaliger *Vihuela*-Spieler, geboren 1908, den ich 1995 in Guadalajara interviewte, erinnerte sich an die Zeit: „In den 40er Jahren“, sagte er, „mussten wir dringend Trompeter suchen, und es gab keine, weil plötzlich alle *Conjuntos* mit Trompeten spielen mussten, und die Gruppen, die keine Trompeten hatten, fanden kaum mehr Arbeit. Auf allen *Fiestas* wollten sie eine Musik haben, wie im Kino“⁴⁷.

Zum anderen wurde von den Filmen auch das Repertoire beeinflusst. Rafael González Rodríguez, ein ehemaliger *Guitarrón*-Spieler, der beim oben erwähnten Interview in Guadalajara ebenfalls anwesend war, erzählte, dass damals ständig auch neue Stücke verlangt wurden, die den Musikern nicht selten völlig unbekannt waren: "Wir kannten sehr viele *Sones*", sagte González Rodríguez, „... das war das Problem, dass wir in erster Linie *Sones* spielten, aber die wollte niemand mehr hören, höchstens noch auf den *Ranchos*, aber da auch bald nicht mehr Also haben wir die neuen Stücke gelernt ... Einer von uns, oder manchmal auch zwei, sind jeden Sonntag, oder jeden zweiten Sonntag, immer wenn das Kino nach Zapopán kam, hingegangen und haben versucht, uns die neuen *Canciones* zu merken“⁴⁸.

Solcherart spielten ab den 1950er Jahren die traditionellen *Sones* nur mehr eine untergeordnete Rolle im Repertoire der Mariachis. Heute haben zwar alle Gruppen wieder eine Reihe von *Sones* im Programm, im Vergleich zu den neuen, ab den 1940er-Jahren entstandenen Formen – *Canción ranchera* und *Canción bravía* – machen diese jedoch nur einen verschwindend kleinen Teil aus. Im Gegensatz zum chorisches gesungenen *Son* steht bei *Canción ranchera* und *Canción bravía* ein Gesangssolist oder eine Solistin im Vordergrund, und wenn dieser oder diese singt, ist die musikalische Rolle der Mariachis auf eine simple Nachschlagsbegleitung reduziert, und höchstens ab und zu dürfen sie eine Textzeile im Chor wiederholen. Die Wechsel von binären und ternären Strukturen – das auffälligste Charakteristikum traditioneller

⁴⁷ Interview des Verfassers mit Juan García Sánchez, geb. 1908, ehemaliger *Vihuela*-Spieler aus Zapopán, Jalisco, vom 24. März 1995 in Guadalajara, Jalisco (Mexiko).

⁴⁸ Interview des Verfassers mit Rafael González Rodríguez, geb. 1906, ehemaliger *Guitarrón*-Spieler aus Toluquilla, Jalisco, vom 24. März 1995 in Guadalajara, Jalisco (Mexiko).

Sones – ist ebenfalls verschwunden und wurde durch einfache, durchgehende 2/4, 3/4 oder 6/8-Takte ersetzt. Heute existieren Mariachis ohne Trompeten praktisch nicht mehr, und kaum noch jemand erinnert sich, dass auch diese – genau wie das neue Repertoire – ihre Popularität einst der Filmindustrie verdankten. Die cineastische Fiktion ist so inzwischen zur ganz realen Tradition geworden.

Schon anhand des letzten Beispiels wird deutlich, dass das kollektive Gedächtnis für Traditionen relativ kurz ist. Dies umso mehr, als in Lateinamerika einschlägige Institutionen, die gewissermaßen kanonisieren würden, was „echt“ sei und was nicht, weitgehend fehlen, und solcherart die Aufnahme von Formen und Stücken in den „traditionellen“ Kanon in erster Linie in der Hand der Musiker und Sänger liegt. Dies bedingt, das sowohl bei Musikern als auch bei Musik-Hörenden jener Entwicklungsstand, den man selbst dort, wo die Erinnerung einsetzt, vorfand, als traditionell empfunden wird, unabhängig von der tatsächlichen historischen Relevanz. Musikalische Innovationen, die davon abweichen, werden zwar fallweise – wie oben gezeigt wurde – abgelehnt, diese Ablehnung ist aber bestenfalls so lange wirksam, bis durch den Wechsel der Generationen die Neuerer selbst zu den Trägern der Tradition werden. Dadurch hat das, was heute in Lateinamerika oft als traditionell angesehen wird, vielfach eine viel kürzere Geschichte, als gemeinhin angenommen wird, während davor üblich gewesene Formen oft bereits nach relativ kurzer Zeit weitgehend der Vergessenheit anheim gefallen waren. Dies bewirkte schon in der Vergangenheit eine äußerst wandelbare „Traditions“-Realität mit Absorption und Adaption als traditionstransformierende Faktoren. Für die Zukunft des Faches Musikethnologie zeichnen sich daraus zwei Entwicklungen ab, innerhalb derer möglicherweise auch die Fragen nach den „uses and functions“⁴⁹ neu gestellt werden müssen:

Erstens: unter den Bedingungen verstärkter Migration – nunmehr nicht nur, wie seit Jahrhunderten, nach Lateinamerika, sondern auch von Lateinamerika nach Europa und in die USA – wird es verstärkt zu einer Umdeutung des Lokalen (Jocelyne Guilbault)⁵⁰ kommen, und zu „Diasporic re-encounters“ (Philip V. Bohlman)⁵¹.

Zweitens: die bereits heute feststellbare und noch immer zunehmende Omnipräsenz der Massenmedien wird nicht nur in noch größerem Maße auch die traditionelle Musik tangieren, als dies schon in der Vergangenheit der Fall war, es wird auch auf noch breiterer Ebene zur Verschmelzung von traditionellen Musiken einerseits und von traditionellen Musiken mit Elementen der Populärmusik andererseits, zu einer „Fusion-

⁴⁹ vgl. Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964.

⁵⁰ Jocelyne Guilbault, *Über die Umdeutung des „Lokalen“ durch die World Music*, in: *World Music* (=Postscriptum 3. Beiträge zur Populären Music, hg. vom Forschungszentrum Populäre Musik), Berlin: Zyankrise, 1995, 30.

⁵¹ Philip V. Bohlman, *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2002, 111-116.

Music“ (Max Peter Baumann)⁵² kommen. Schon heute spricht Josep Martí in dem Zusammenhang von World Music als „El folklor de la Globalización“⁵³.

Der musikwissenschaftliche Diskurs wird dadurch wohl vor neue Herausforderungen gestellt werden, denen sich die ethnomusikologische Forschung – etwa durch den Rückzug auf Authentizitätsargumente – auf keinen Fall verschließen dürfen. Dies um so mehr, als für eine musikanthropologisch ausgerichtete Ethnomusikologie⁵⁴ nicht primär das musikalische Werk – im europäisch-abendländischen Sinne – im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stehen kann, sondern der Musik einerseits als Teil seiner Symbolwelt und andererseits – vor allem und in erster Linie – als Gebrauchsgegenstand verstehende musizierende, Musik hörende, Musik empfindende und auch Musik ertragende Mensch.

⁵² Max Peter Baumann (Hg.), *World Music – Musics of the World. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1992, 11-12.

⁵³ Josep Martí, Transcription der *mesa redonda* am VII Congreso de la SibE im Juni 2002 in Madrid, in: *Trans. Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 7, zitiert nach der online-Version: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm>.

⁵⁴ vgl. Wolfgang Suppan, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik* (Musikpädagogik. Forschung und Lehre 10, hg. von Sigrid Abel-Struth), Mainz – London – New York – Tokyo: Schott, 1984, 26-31.