

Helmut Brenner, Graz/Austria

## ¿MARIMBA? ¡MARIMBA! ZUR FRAGE EINER MULTIPLER TRANSKULTURATION

Red Norvos Solos *In a Mist* und *Dance of the Octopus* [1] und Kenny Clarkes *Sweet Sue* [2], aufgenommen zwischen 1933 und 1938, gelten als frühe Jazz-Aufnahmen mit Marimba [3]. Norvo hatte allerdings schon spätestens ab 1925 Bekanntschaft mit diesem Instrument gemacht, als er in eine Marimba-Band namens *The Collegians* eintrat und mit dieser durch die U.S.A. tourte [4]. Nachdem er die *Collegians* verlassen hatte, blieb er bei dem Instrument und trat als Marimba-Virtuose in Voudeville-Shows auf, spielte dort allerdings auch Dinge wie Transkriptionen der Ouvertüre zu »Dichter und Bauer« oder Steptanznummern [5]. Harry A. Yerkes' *Jazzarimba Orchestra* hatte schon eineinhalb Jahrzehnte davor in der Blue Amberol-Cylinder- und später auch in der Diamond Discs-Serie der Edison Company Tanzmusik mit Marimba eingespielt [6], ab 1918 auch bei Victor und bei Columbia [7]. Trotz alledem ist zu dem Zeitpunkt die Marimba für die U.S.A. noch ein relativ neues Instrument, das gerade den Schritt von den Voudeville-Shows ins klassische Orchester und in den Jazz machte. Der Pianist und Komponist Percy Grainger vergleicht die Bedeutung der Implantierung der Marimba, die zu dem Zeitpunkt vor allem von der J. C. Deagan Company in Chicago produziert wird, mit jener des Saxophons: »The same genius which Sax displayed with regard to wind instruments, America has displayed with regard to percussion instruments, such as the Deagan Xylophones and Marimbas [...] This American genius taking the instruments from Africa, Asia and South America, has given them reliable pitch so that they may be legitimately employed, both in voudeville and with great orchestras, in extremely beautiful effects« [8]. Worauf sich Grainger bezieht, ist jenes chromatische Instrument mit zwei Klangplattenreihen, das, basierend auf den diatonischen traditionellen Instrumenten in Guatemala, in den 1890er Jahren von Sebastian Hurtado durch die Hinzufügung einer zweiten Klangplattenreihe in die Hemisphäre europäisch-determinierter Kunstmusik getreten war [9]. Als das Marimba-Ensemble der Brüder Hurtado im Jahr 1901 zur Pan-American Exposition nach Buffalo eingeladen waren, wäre dies wahrscheinlich das U.S.A.-Debut des neuen Instruments gewesen, wäre die Ausstellung wegen der Ermordung von Präsident William McKinley in der selben Stadt nicht abgesagt worden wäre. So erfolgt das Debut erst 1908, als die *Marimba Hermanos Hurtado* dann tatsächlich ihre erste U.S.A.-Reise unternehmen und ihre Instrumente (chromatisch, aber noch mit Holzresonatoren) auf eine solche Zustimmung beim Publikum treffen, dass die Tournee nicht nur ausgedehnt wurde, sondern anschließend auch gleich weiter nach Europa führte [10], und die Deagan Company im Jahr 1910 mit der

serienmäßigen Produktion von Marimbas, allerdings mit Metallresonatoren, begann. Auf einer dieser Deagan–Marimbas sollte später Red Norvo spielen [11]. Damit ist klar, dass die Marimba, die heute im Jazz verwendet wird, nicht, wie Grainger meinte, aus Südamerika, sondern aus Zentralamerika in die U.S.A. kam. Mit der Implantierung in den Jazz schließt sich gewissermaßen ein Kreis, indem das Instrument von der indigenen über die mestizische wieder zur afro–amerikanisch determinierten Kultur der U.S.A. zurückkehrte und solcherart abermals einen Transkulturationsprozess durchlief, wie seit dem 17. Jahrhundert bereits mehrfach, zumal in der Forschung – abgesehen von einigen nationalistisch inspirierten zentralamerikanischen Autoren [12] – sich heute darin einig ist, dass die lateinamerikanischen Marimbas ihrerseits ihren Ausgang von Afrika nahmen.

Bei der Beschäftigung mit afrikanischen Kulturerscheinungen in Amerika ging die ältere Forschung methodisch ja primär von der Vorstellung afrikanischer *traits* aus, kultureller Elemente und Merkmale, welche von Sklaven aus Westafrika in die neue Welt mitgebracht worden seien, und die dort entweder fortgeführt (*retentions*) oder wiederbelebt (*survivals*) worden wären und so die Grundlagen, die *roots* afroamerikanischer Kulturen bilden würden [13]. Dazu kamen später Erklärungsansätze, 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* [14].

Dort, wo heute in Lateinamerika Marimbas in afro–amerikanischen Kulturen in Verwendung standen oder noch stehen, sind diese Ansätze zumindest partiell applizierbar, wenngleich die theoretischen Zugänge in den letzten Jahren auch stark modifiziert wurden. Zwar werden direkte *survivals* und *retentions* für den afroamerikanischen Bereich nach wie vor nicht prinzipiell zurückgewiesen, allerdings herrscht in jüngerer Zeit doch eher die Meinung vor, man sollte sich nicht nur auf die Ähnlichkeiten einzelner Phänomene konzentrieren, sondern auf eine tiefere Ebene vordringen: »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« [15] John Storm Roberts unterscheidet zwischen *neofrikanischer Musik*, deren Herkunft daher 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 mehr im eigentlichen Sinn als afrikanisch angesehen werden können [16]. Joseph H. Kwabena Nketia fordert, 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 vereinigen [17]. Ähnlich argumentiert auch Gerhard Kubik, der die gesamte afro-amerikanische Musik als *creative extensions overseas* ansieht: »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« [18]. Historisch gesehen entstanden also im Sinne einer afrikanischen Diaspora jenseits des Atlantiks neue afrikanische Kulturzonen, welche – ohne ihre afrikanische Identität völlig zu verlieren – längst eine Autonomie erreicht haben [19]. Im Zusammenhang mit Marimbas trifft dies allerdings vor allem auf die südamerikanischen Formen zu, wo oft aus den kulturellen Formen und aus der Ergologie noch relativ deutlich die afrikanischen Regionen, von denen diese ihren Ausgang nahmen, identifiziert werden können, die im Zusammenhang mit der Entwicklung der modernen Marimba allerdings von geringer Relevanz sind.

In Südamerika ist aufgrund der historischen und geographischen Bedingungen jedenfalls das afrikanische Erbe noch heute besonders gut zu erkennen. Im Fall von Brasilien ist wohl der über lange Zeiträume große Anteil afrikanischstämmiger Populationen an der Gesamtbevölkerung das ausschlaggebende Moment für den eher geringen Vermischungsgrad mit europäischen Kulturelementen. In Kolumbien und Ecuador hingegen scheint eher die lange weitgehende geographische Isolation der wesentliche Faktor für die Konservierung des afrikanischen Erbes zu sein. Vergleicht man historische Darstellungen von brasilianischen und afrikanischen Marimbas, so sind die Übereinstimmungen tatsächlich verblüffend, und selbst bei Vergleichen von historischen Abbildungen mit gegenwärtigen Instrumenten sind die Ähnlichkeiten noch ganz offensichtlich. Kubik weist auf die Übereinstimmungen der Darstellungen bei Girolano Merolla [20] und Giovanni Antonio Cavazzi [21] mit den bei Spix und Martius [22] abgebildeten brasilianischen Instrumenten hin: »Though there is 130 Years time difference between Merrola's illustration from the Congo kingdom and this document from Southern Brazil, a continuity in the instrumental field is clear« [23]. Noch deutlicher ist die Ähnlichkeit, vergleicht man an Stelle der Darstellung Merollas die afrikanische Abbildung Cavazzis aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit den Marimbas der brasilianischen Sklaven auf den noch vor Martius' Skizzen – nämlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – entstandenen Aquarellen von Carlos Julião [24]. Auf dem Stich von Merolla wird die afrikanische Marimba unter anderem von einem dort *cassuto* genannten Schrapper

begleitet, das gleiche Instrument findet sich auf den brasilianischen Darstellungen bei Johann Baptist Spix und Carl Friedrich Philipp von Martius, sowie bei Julião. Kubik sieht darin einen Hinweis auf Angola, wo dieser – dort *dikanza* genannte – Schrapper bis heute ein wichtiges Begleitinstrument darstellt [25].

Im zentralamerikanischen Bereich, wo die Afro–Populationen Marimbatraditionen spätestens seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr pflegen, wurden und werden die Instrumente – einst wohl zumeist durch Kulturkontakt oder *mestizaje* übernommen – von den lokalen indigenen Gruppen nicht nur verwendet, sondern waren von diesen auch weiterentwickelt worden und hatten nach einigen Entwicklungsschritten schließlich auch Eingang in die Mestizogesellschaften Mexikos, Guatemalas, Belizes, Honduras', El Salvadors, Costa Ricas und Nicaraguas gefunden. Alle Evidenzen deuten darauf hin, dass die Marimba in den zentralamerikanischen Raum separat und unabhängig von den Großräumen Kolumbien–Ecuador–Peru einerseits, sowie Brasilien–Französisch Guyana andererseits implantiert worden war. Eine gegenseitige Beeinflussung zwischen den genannten Großräumen ist eher unwahrscheinlich, während innerhalb der jeweiligen Großregionen Interaktionen wohl als gegeben angesehen werden können.

In Zentralamerika jedenfalls scheinen die Marimbas der afrikanischen Kulturtägern vor so langer Zeit von anderen Gruppen übernommen worden zu sein, dass sogar die Erinnerung an die afrikanischen Wurzeln verloren ging und bereits die frühesten Marimbaquellen vom Ende des 17. Jahrhunderts von der Marimba als indigenem Instrument sprechen. Das könnte durch die in Zentralamerika vergleichsweise geringe Zahl von Sklaven befördert worden sein, da diese durch Vermischung mit der indigenen und mestizischen Bevölkerung als eigenständige Gruppe – sieht man von den viel später nach Zentralamerika gekommenen Garifuna, deren Ethnogenese auf St. Vincent in der Karibik stattfand, und bei denen auch historisch keine Marimbas nachweisbar sind – faktisch verschwanden. Wie auch immer: Als im Jahr 1680 die neue Kathedrale von Santiago de los Caballeros – des heutigen Antigua – eingeweiht wird, nimmt an den Feierlichkeiten eine große Anzahl indigener Gruppen in Festgewändern teil, welche – so Diego Felix de Carranza y Córdova, Pfarrer von Jutiapa – beim Einzug *Cajas*, Trommeln, Clarini, Trompeten, Marimbas und »alle Instrumente, die die Indios benützen« (›todos los instrumentos que usan los indios«), spielen [26]. Dies ist somit die bislang älteste Quelle, in der eine Marimba namentlich genannt wird, und diese wird wohl dahingehend interpretiert werden müssen, dass diese bereits von den Zeitgenossen zu den indigenen Instrumenten gezählt wird. Um 1737 scheint die Marimba innerhalb der indigenen Dörfer

bereits stark verbreitet zu sein und jeweils von einem Musiker gespielt zu werden – was auf eine *Marimba de arco* hindeutet. Auch beim Umzug zu Ehren der Santa Cecilia im selben Jahr erklingen *Chirimías* [Doppelrohrblattinstrumente], Pfeifen, Trommeln, *Marimbas de tecomates* [Marimbas mit Resonatoren aus getrockneten Kürbissen] und andere indianische Instrumente [27]. Fortan finden sich in den Quellen regelmäßig – und de facto bis zum 19. Jahrhundert immer im Zusammenhang mit der indigenen Bevölkerung – Hinweise auf Marimbas.

Anlässlich der Errichtung der *Iglesia en Metropolitana* im Jahr 1747 erwähnt der Chronist Antonio de Paz y Salgado sie als »regionales Instrument« und berichtet, dass dessen Name im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts generalisiert worden sei [28]. Víctor Miguel Díaz gibt an, dass zur Zeit, als das verheerende Erdbeben von 1773 auch die dritte Hauptstadt zerstörte, so dass diese aufgegeben und als neue und vierte Metropole *Nueva Guatemala de la Asunción* – die heutige Stadt Guatemala – gegründet wurde, die Marimba zumindest in den Dörfern rundum Verwendung fand. Zu dieser Zeit habe die Marimba, die bislang als eher exotisches Instrument [29] aus den ruralen Gebieten in die Hauptstadt gebracht und dort den Spaniern und *Criollos* – im guatemalteckischen Spanisch für in Guatemala Geborene spanischer Abstammung – präsentiert worden sei, zunehmend Liebhaber unter den *Ladinos* gefunden und so gewissermaßen einen ersten Schritt in Richtung Urbanisierung gemacht [30]. Als am 15. September 1821 anlässlich der Proklamation der Unabhängigkeit auf der *Plaza principal* der Kapitale eine *Fiesta* mit Feuerwerk und Musik veranstaltet wird, scheint die Marimba schon allgemein im urbanen – sowohl im profanen als auch sakralen – Bereich verwurzelt zu sein [31]. Nicht nur beim genannten Unabhängigkeitsfest dominiert sie die musikalischen Darbietungen, auch auf den Festen der *Ladinos* scheint sie verstärkt zum Einsatz zu kommen. Allerdings geht aus den entsprechenden Dokumenten nicht hervor, ob die Marimba jetzt auch von *Ladinos* selbst gespielt wird, wie manche Autoren meinen [32], oder von dafür engagierten indigenen Musikern, wozu etwa David Vela tendiert [33]. Die diesbezügliche Entwicklung ist jedenfalls im zentralamerikanischen Raum bereits im frühen 19. Jahrhundert faktisch abgeschlossen: »In Honduras, the amalgamation of races has almost obliterated the line distinguishing whites from blacks. The mixture of white, negro, and Indian has brought about a population ranging in hue from chocolate to cream color« [34]. Ähnliches gilt – ohne hier näher darauf eingehen zu können – auch für El Salvador, Costa Rica und Nicaragua. Das Faktum, dass in Letzterem nicht die afro–nicaraguanische Population Träger der Marimbatradition in Nicaragua ist, sondern – wie in Guatemala, Belize, Honduras und El Salvador auch – die *Indígenas* und *Mestizos*, hat zur Folge, dass sich – obwohl der Ursprung der Marimba in Nicaragua nie wirklich zum Thema polemischer Auseinandersetzung

geworden war – doch hin und gewisse Zweifel am afrikanischen Erbe des Instruments kolportiert wurden [35]. Anders als in Südamerika ist das afrikanische Erbe für Zentralamerika durch schriftliche oder eindeutige ikonographische Quellen allerdings nicht zu belegen, vielmehr sind es ergologische Details – Rahmenbauart, Bogenfixierung, Kalebassenresonatoren und Mirlitons –, die eine Verwandtschaft mit afrikanischen Xylophonen als plausibel erscheinen lassen.

Bereits in Zentralamerika sind daher im Zusammenhang mit den Marimbas afrikanische Traditionen schon zweifach überlagert, zuerst durch indigene Traditionen und dann durch die – starken europäischen Einflüssen unterworfenen – mestizischen Kultur, was sich bis in die Bauweise der Instrumente hinein manifestiert, die selbst bei den auf den ersten Blick zuordenbar scheinenden *Marimbas de arco* bei genauerem Hinsehen eine stark ausgeprägte ergologische Evolution zeigen. Eine Konzentration nur auf die Ähnlichkeiten einzelner ergologischer Phänomene scheint daher im zentralamerikanischen Raum weniger zielführend zu sein, als sich angesichts der beschriebenen Tradierungslinien und –wege eher *grammatikalische Prinzipien* ästhetischer Ideen [36] festzumachen. Selbst die von John Storm Roberts getroffene Unterscheidung zwischen *neofrikanischer* und Mischformen afrikanischer und europäischer Elemente, deren ethnische Ursprünge nicht mehr rekonstruierbar sind [37], scheinen für Zentralamerika wenig praktikabel zu sein. Überhaupt ins Leere geht im zentralamerikanischen Raum Kwabena Nketias Forderung, jede Musik, die afrikanische Schallquellen (*sound sources*), Strukturprinzipien (*structural principles*) und in traditionellen afrikanischen Gesellschaften übliche Verfahrensweisen (*procedures*) verwendet, als afrikanische Musik zu sehen [38], zumal im Zusammenhang mit der Marimba keines der drei Elemente in der betreffenden Region als gegeben anzusehen ist und darüber hinaus in Zentralamerika – vor allem in Mexiko und Guatemala – Marimbas, wie oben schon angedeutet, neben den *Mestizos* von den dortigen *Indígenas* – Tzotziles, Zoques, Tzeltales, Mames, Kakchikeles, Mochós, Jacaltecos, Mixes, Chujes, Mixtecos, Quichés und Kekchís – verwendet werden und eine überaus bedeutende Rolle als Ausdruck ihrer kulturellen und ethnischen Identität spielen. Allerdings ist der Gebrauch der Marimba heute von ähnlich starker Bedeutung innerhalb der mestizischen Populationen, so dass das Instrument und seine Musik einen unverzichtbaren Bestandteil der Folklore und Tradition der Mestizo–Gesellschaften von Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Costa Rica and Nicaragua spielen.

Der von Fernando Ortiz eingeführte Begriff der *Transkulturation* [39], lenkt den Blick auf das Phänomen Kulturkontakte, in denen Kategorien wie »eigen« und »fremd« wenn schon nicht aufgehoben, so doch zumindest aufgeweicht sind, und durch den Beeinflussungen als Übersetzungen von Prozessen begriffen werden, die zwischen miteinander in Kontakt stehenden, in sich heterogenen Kulturen, stattfinden, als »durch die traditionellen Kulturgrenzen hindurchgehend« [40]. Ortiz' Konzept kann daher als Erklärungsansatz für das Phänomen *Marimbas in Lateinamerika* vor allen anderen wissenschaftstheoretischen Ansätzen dienen. Wenn heute die Marimba – oft in Kombination mit dem Vibraphon – im Jazz fest verankert ist, man denke etwa an Dave Samuels, Bobby Hutcherson, Sun Ra, Gary Burton, Thurman Barker, Dave Samuels, Dave Friedman, Gerry Hemingway, Steve Hobbs, Jamahl Kahn, Orphy Robinson, Gust Tsilis oder Joseph Jarman, kann das wohl im Sinne von Fernando Ortiz als eine weitere Umdrehung des Transkulturationskarusells interpretiert werden.

## ANMERKUNGEN

- [1] Red Norvo, *In a Mist / Dance of the Octopus* (Brunswick 6096, 1933).
- [2] Kenny Clarke, *Sweet Sue* (Odeon D2953, 1938); Ders., *Once in a While* (Odeon D29952, 1938).
- [3] Vgl. Clifford Bevan, Art. »Marimba«. Barry Dean Kernfeld (Hg.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Bd. 2. London u. a.: Macmillan Publishing Company, 2001, S. 708.
- [4] Lisa Rogers, »Red Norvo: the \$100,000 Mallet Man« (*Percussive Notes* 35/3, June 1997), S. 70–72.
- [5] Rex Stuart, *Jazz Masters of the Thirties*. New York: Macmillan Publishing Company, 1972, S. 73.
- [6] The Jazzarimba Orchestra, dir. By Harry A. Yerkes, *The Tickle Toe* (Edison Blue Amberol 3499, 1918); (Edison Diamond Records 6064, 1918).
- [7] William L. Cahn, »The Xylophone in Acoustic Recordings (1877–1929)« (*Percussionist* 16/3, 1979), S. 150.
- [8] Percy Grainger, »What Effect is Jazz Likely to Have Upon the Music of the Future« (*The Etude* XLII/9, September 1924), S. 593.
- [9] Vgl. 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* (=Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 43). Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 2007, S. 86–87.
- [10] David. P. Eyler, »The Hurtado Brothers' Royal Marimba Band of Guatemala« (*Percussive Notes* 31/3, February 1993), S. 48–54.
- [11] Rogers, »Red Norvo«, S. 70.
- [12] Vgl. Helmut Brenner, »Die Marimba in Guatemala. Gebrauch und Funktion aus musikpolitischer Sicht« (*Musicologica Austriaca* 18, 1998), S. 39–62.
- [13] 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: Harper, 1941; Ders., *Man and His Works* New York: Knopf, 1949 (neu publiziert unter dem Titel *Cultural Anthropology*. New York: Knopf, 1955); Ders., *Acculturation: The Study of Cultural Contact*, Gloucester: Peter Smith, 1958.
- [14] George Eaton Simpson, *Black Religions in the New World*. New York: Columbia University Press, 1978, S. 61.
- [15] Sidney W. Mintz/Richard Price, *The Birth of Afro-American Culture. An Anthropological Perspective*. Boston: Beacon Press, 1994, S. 26.
- [16] John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds*. London: Lane, 1973, S. 19.
- [17] Joseph H. Kwabena Nketia, »African Roots of Music in the Americas. An African View« (*International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress in Berkeley 1977*). Kassel: Bärenreiter, 1981, S. 82–88.
- [18] Gerhard Kubik, *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas* (=Estudios de Antropología Cultural 10). Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979, S. 7–8.
- [19] Gerhard Kubik, »Afrikanische Musikkulturen in Brasilien«. Tiago de Oliveira Pinto, *Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz u. a.: Schott, 1986, S. 122.
- [20] Girolamo Merolla, *Breve e succinta relatione del Viaggio nel regno die Congo nell' Africa meridionale, fatto dal P. Girolamo Merolla da Sorrento, sacerdote cappuccino, missionario apostolico: Continente variati clima, arie, animali, fiumi, frutti, vestimenti con proprie figure, diuersità di costumi, e di viueri per l'uso humano. Scritto, e ridotto al presente stile istorico, e narratiuo dal P. Angelo Piccardo da Napoli predicatore dell' istess' ordine. Diviso in due parti*. Napoli: o. V., 1692, S. 171.
- [21] Manoscritti Araldi, Codex A (Privatbesitz der Familie Araldi in Modena, Italien). Vgl. Ezio Bassani, *Un Cappuccino nell'Africa nera del seicento: I disegni dei Manoscritti Araldi del Padre Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo* (=Quaderni Poro 4). Milano: Associazione Poro, 1987, S. 20–21 und Tafeln 19 und 23.



- [22] Johann Baptist Spix/Carl Friedrich Philipp von Martius, *Reise in Brasilien: auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 - 20 gemacht und beschrieben von Dr. Joh. Babt. Spix [...] und Carl Friedr. Phil. von Martius [...]* Theil 3: Atlas zur Reise in Brasilien. München: Lindauer, 1831, Tafel 27.
- [23] Kubik, *Angolan Traits*, S. 38–40.
- [24] Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Secao de Iconografia, C. I, 2, 8. Faksimiles in: Carlos Julião, *Riscos illuminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio, aquarelas Carlos Juliao*. Introdução histórica e catálogo descritivo por Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: Livery São José, 1960, Tafeln XXXVI, XXXVII und XXXIX.
- [25] Kubik, »Afrikanische Musikkulturen«, S. 136.
- [26] Diego Felix de Carranza y Córdova, zitiert nach: Fray Domingo Juárez, *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional<sup>3</sup> 1936, Bd. 2, S. 241–243.
- [27] Víctor Miguel Díaz, »Las Bellas Artes en Guatemala« (*Folleto del Diario de Centro América*. Guatemala, Mai 1934), zitiert nach Vela, *Noticia sobre la marimba*, S. 45.
- [28] Antonio de Paz y Salgado, *Las luces del cielo de la iglesia difundidas el Emispherio de Guatemala, en la erección de su iglesia en Metropolitana ... etcétera*, México: Imprenta Real del Superior Gobierno, 1747, S. 28, zitiert nach: David Vela, *Noticia sobre la marimba*. Guatemala City 1953, S. 45.
- [29] Es handelt sich wohl um jenes Phänomen, das Christian Glanz in anderem Zusammenhang als »Binnenexotismus« bezeichnete: Christian Glanz, »Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas« (*Musicologica Austriaca* 9, 1989), S. 75–90.
- [30] Vela, *Noticia sobre la marimba*, S. 45.
- [31] Vela, *Noticia sobre la marimba*, S. 46.
- [32] Z. Bsp. Carlos Monsanto, »A manera de presentación« (*La marimba – Serie Conozcamos 2*). Guatemala o. J., S. 3.
- [33] Vela, *Noticia sobre la marimba*, S. 47.
- [34] Hubert Howe Bancroft, *History of Central America, 1801–1887*, Bd. 3. San Francisco: The History Company, 1886, S. 8.
- [35] Thomas Mitchell Scruggs Jr., *The Nicaraguan Baile de la Marimba and the Empowerment of Identity*, Ph. D. Diss University of Texas at Austin 1994, S. 39.
- [36] Mintz/Price, *The Birth of Afro–American Culture*, S. 26.
- [37] Roberts, *Black Music of Two Worlds*, S. 19.
- [38] Kwabena »African Roots of Music«, S. 82–88.
- [39] Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. La Habana: Montero, 1940, hier zitiert nach der Ausgabe La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- [40] Vgl. Wolfgang Welsch, »Transkulturalität« (*Universitas – Deutsche Ausgabe* 52/1/607, Jänner 1997), S. 16–24.